

Die Funktionen von Märchenelementen im zeitgenössischen englischsprachigen Horror-Roman

Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) genehmigte
Abhandlung

Vorgelegt von

Manuela Rassaus
aus Besigheim

Hauptberichter: Professor Dr. Walter Göbel

Mitberichter: Professor Dr. Hans Ulrich Seeber

Tag der mündlichen Prüfung: 11. November 2019

Institut für Literaturwissenschaft (ILW) der Universität Stuttgart

2020

Danksagung

Ich danke

... diese nüchterne Formulierung würde nicht der Unterstützung und Fürsorge gerecht, die mir mein Doktorvater Professor Dr. Walter Göbel zukommen ließ. Im Verlauf vieler Gespräche gab er mir zahlreiche Anregungen und ermutigte mich, noch präzisere Schlüsse zu ziehen, ohne die eigene Interpretation zu scheuen. Er begleitete jeden Arbeitsfortschritt mit kritischen Anmerkungen und viel Geduld. Mein Dank ist also weitaus umfassender.

Ich habe

die Promotion parallel zu meiner hauptberuflichen Tätigkeit als freie Journalistin bewältigt. Folglich bin ich auch meinen Auftraggebern sowie Kolleginnen und Kollegen einen Dank schuldig. Denn sie übten Nachsicht mit mir, als ich die Anzahl meiner Beiträge reduzieren musste. Sie spornten mich an, trotz der Doppelbelastung durchzuhalten, und sie interpretierten mein zeitweilig verringertes Arbeitspensum nicht als mangelndes Engagement.

Ich widme

diese Arbeit meiner Großmutter, weil sie bei mir den Grundstein für alles gelegt hat. Ohne sie wäre ich nicht dort angekommen, wo ich heute bin.

Inhalt

Vorüberlegungen

1. Einleitung: Thema und Erläuterung des Arbeitsverlaufs	4
2. Forschungsstand	6

Teil I. Von Homer bis Hill. Schnittmenge, Unterschiede und Funktionen: Versuch einer gemeinsamen Theorie von Zaubermärchen und Horror

3. Definitionen	
3.1 Welcher Märchenbegriff liegt dieser Arbeit zugrunde?	11
3.2 Welche Horrordefinition liegt dieser Arbeit zugrunde?	14
4. Aktuelle Erscheinungsformen von Horror-Roman und Zaubermärchen	20
5. Die alte Verbindung von Zaubermärchen und Horror – ein historischer Exkurs	
5.1 Vor Entstehung der <i>Gothic Novel</i> : Märchenreferenzen in frühen Texten mit Horrorelementen	32
5.2 Ab Entstehung der <i>Gothic Novel</i> : Märchenelemente im Horror	35
5.3 Horror im Zaubermärchen	40
6. Welche Schnittmenge weisen Zaubermärchen und Horror auf?	45
6.1 Vornehmlich Formales	46
6.2 Eher Inhaltliches	52
7. Funktionen des Zaubermärchens im Horrorgenre	56

Teil II. Roman-Analysen

8.1 Märchenwelt und Genderproblematik: Margaret Atwoods <i>The Robber Bride</i> (1993)	73
8.2 Märchenelemente als Werkzeug von Ideologiekritik: Doris Lessings <i>The Fifth Child</i> (1988)	86
8.3 Die Ästhetisierung der Horrorfiktion mittels Märchen: Claire Kendals <i>The Book of You</i> (2014)	105
8.4 Märchenwelt als fragwürdiger Fluchtraum: Joe Hills <i>NOS4A2</i> (2013)	122
8.5 Irritationen der Wahrnehmung: Jennifer McMahons <i>Don't breathe a Word</i> (2011). Realistischer Familienhorror oder irreales Feenmärchen?	143
8.6 Märchenelemente und Diabolik: John Sauls <i>Second Child</i> (1990) – wenn stereotype Figuren ihr realistisches Setting in eine Horrorwelt transformieren	167
8.7 Märchenwelt und Wahnsinn: Stephen Kings <i>The Shining</i> (1977)	176
8.8 Märchenwelt als Entlastungsraum: Eliza Granvilles <i>Gretel and the Dark</i> (2014)	190
9. Exkurs: Zaubermärchen-Elemente im Horrorfilm	210
10. Schluss: Zusammenfassung, Erkenntnisse und Ausblick	236
Bibliografie	243

Vorüberlegungen

1. Einleitung: Thema und Erläuterung des Arbeitsverlaufs

Diese Dissertation untersucht die Verwendung einer Vielzahl von Märchenelementen und deren umfangreiche Funktionen und Wirkungen in einer Auswahl postmoderner und aktueller englischsprachiger Horror-Romane. Vor einer Untersuchung der Funktionen steht im Rahmen einer theoretischen Erörterung zunächst eine Definition der beiden zentralen Begriffe "Märchen" und "Horror". Diese scheinen intuitiv klar zu sein, doch tatsächlich bereitet die Begriffsbestimmung zumindest des Horrors Schwierigkeiten. Die Forschungsliteratur enthält keineswegs eine einheitliche Definition.¹

Nach den Genre-Definitionen leitet der Theorieteil weiter zu einer Beschreibung der heutigen Situation der Gattungen. In der westlichen Welt entstehen keine Volksmärchen mehr. Vielmehr erschaffen Autoren Kunstmärchen. Doch die alten Volksmärchen werden vielfach um- und neugeschrieben. Indes sind weder die weiterhin entstehenden Kunstmärchen noch die *retellings* von Volksmärchen Thema der Dissertation, sondern der Einfluss der Elemente historischer Volksmärchen, genauer: der Zaubermärchen. Darin gelten Naturgesetze so wenig zwingend wie im Horror. Zu den Zaubermärchen gehören *Aschenputtel*, *Dornröschen*, *Hänsel und Gretel*, *Rotkäppchen* usw. – es sind gleichzeitig die bekanntesten und beliebtesten von Grimms Märchen. Der Grimmsche Korpus besteht größtenteils aus Zaubermärchen.

Einen weiteren Schwerpunkt in dieser Arbeit bilden die Mädchenmörder-Märchen (*Blaubart*, *Fitchers Vogel*, *Das Mordschloss*, *Der Räuberbräutigam*). Diese besonders grausamen Stücke zählen laut offizieller Kategorisierung² zu den Zaubermärchen; ausgenommen davon ist der *Räuberbräutigam*. Dieser wird zu den novellenartigen Märchen gerechnet, obwohl er etwa das übersinnliche Element des sprechenden Vogels enthält. Wo im Folgenden von "Zaubermärchen" gesprochen wird, ist auch *Der Räuberbräutigam* gemeint, da er stark mit den übrigen Mädchenmörder-Märchen verwandt ist. Der Wortkürze zuliebe wird in dieser Arbeit häufiger von "Märchen" die Rede sein, womit stets die Zaubermärchen gemeint sind.

Aufgrund spezieller Eigenschaften (Prägnanz und Bildhaftigkeit und daraus folgender guter Memorierbarkeit, Isoliertheit und somit problemloser Herauslösbarkeit aus dem Einzelmärchen) konnten Elemente der Märchen von jeher "zum verfügbaren Kulturbesitz werden"³ und flossen in andere literarische Genres ein. Charles Dickens etwa verwendete zahllose Märchenelemente in den *Christmas Books* und seinen sozialkritischen Bildungsromanen. Beispiel: Die Figur des bettelarmen, später überraschend zu Reichtum gelangten Pip in *Great*

¹ Früher war "gotisch" oder "Gotik" im literarischen Kontext normalerweise im britischen engen Sinn von *Gothic Literature* gemeint. Zunehmend scheint aber die postmoderne Forschung *Gothic Literature* a) nicht mehr nur auf den alten Schauerroman zu beziehen und b) *Gothic* synonym mit dem Begriff Horror zu verwenden. Vgl.: Jerrold E. Hogle (Ed.) unterscheidet (in: *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge 2014) nicht explizit zwischen Horror und Gothic, sondern diagnostiziert eine "complexity of the modern Gothic" (17) und sagt, dass "the Gothic is endemic to the modern" (7) und "inherently unstable". (5) Vgl. auch: Clive Bloom: *Gothic Horror – A Guide for Students and Readers*, Hampshire (et.al.) 2007. Blooms "Chronologie des Gotischen" (S. xi-xix) reicht bis ins Jahr 2005 und bezieht Werke ein wie *Hannibal* von Thomas Harris (der anderen Autoren als Horror gilt) oder die (teils flapsige, schwarzhumorige) TV-Serie *Buffy the Vampire Slayer*. Sue Chaplin spannt (in: *Gothic Literature – Texts, Contexts, Connections*, London 2011) den gotischen Bogen vom 18. Jahrhundert bis zur "Twentieth-century American Gothic" mit "Faulkner, King, Rice and Brite" (ab S. 129). Andere Autoren halten Kings Werke eindeutig für Horror.

² Vgl. die von Antti Aarne begonnene, von Stith Thompson und Hans-Jörg Uther abgeschlossene Klassifizierung der Märchentypen: Hans-Jörg Uther: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* 1-3, Helsinki 2004.

³ Max Lüthi: *Das Volksmärchen als Dichtung – Ästhetik und Anthropologie*, Göttingen 1990, S. 141.

Expectations ist dazu bestimmt, "[to] marry the princess"⁴, tatsächlich wird er vielfach als männliche Aschenputtelfigur interpretiert.

Finden sich in älterer westlicher Literatur beispielsweise noch häufig Elemente aus der Volksmärchensammlung *Tausendundeine Nacht*, so scheinen mir Bausteine aus den Grimmschen Zaubermärchen in der zeitgenössischen Literatur wesentlich verbreiteter. Dies gilt auch für den postmodernen Horror; diese These wage ich nach mehrjähriger Recherche aufzustellen, obwohl das Genre in seiner Quantität kaum je gänzlich zu überblicken sein wird. Deshalb liegt der Schwerpunkt der Dissertation auf Elementen aus Grimms Märchen.

Obwohl das Etikett "Horror" zunehmend von Buchumschlägen verschwindet, ist die Omnipräsenz der Gattung in Buchhandlungen offensichtlich. Allerdings wird sie zumeist als "Thriller" oder "Psychothriller" etikettiert. Mögliche Gründe der Umetikettierung sollen diskutiert werden. Danach werden die in dieser Arbeit untersuchten, zeitgenössischen Horrormane in einen größeren literaturhistorischen Zusammenhang eingebettet. Dies dient der Erweiterung der Perspektive. Da jedoch dieser literaturgeschichtliche Aspekt nicht Kernthema der Dissertation ist, soll das Skizzieren grundlegender, durch die Jahrhunderte führender Traditionslinien anhand einiger aussagekräftiger Beispiele genügen.

Zunächst wird der märchenhafte Horror betrachtet. Es wird eruiert, wo seine Ursprünge liegen könnten, und ergründet, welche wegweisenden Beispiele von Märchenreferenzen in älteren Texten vor Entstehung des eigentlichen Horrorgenres existieren. Die zweite Traditionslinie betrifft märchenhafte Elemente im Horrorgenre, das im 18. Jahrhundert entstand. Doch nicht nur Horror ist märchenhaft – auch Märchen sind horrorhaft. Nicht von ungefähr gelten sie als die ersten existierenden Horrorgeschichten.

Die Verbindung von Horror und Märchen wird durch zahlreiche Ähnlichkeiten und sogar Gemeinsamkeiten in Inhalt und Form, also Stil und Struktur, deutlich. Diese Schnittmenge muss definiert, zwischen Horror- und Märchenelementen muss aber auch möglichst trennscharf unterschieden werden. Denn die Untersuchung der Mechanismen, mit der beide Genres folgenreich ineinandergreifen, benötigt eine präzise begriffliche Grundlage. Bei einigen wenigen Motiven in den Primärtexten ist nicht exakt belegbar, ob es sich eher um Märchenelemente handelt, um Horrorelemente, oder um beides. Eine Handvoll anderer Elemente konnte nur anhand von Nuancen einem der beiden Genres zugeordnet werden. Dadurch gewinnen die Analysen an Problematik und Spannung.

Nach der Erörterung der Schnittmenge der Genres werden jene Funktionen von Märchenelementen erarbeitet und erörtert, die mir im Horror-Roman am häufigsten aufzutreten scheinen. Vielfältige Parallelen zwischen den Auswirkungen der Märchen- und Horrorelemente werden aufgezeigt, aber auch wichtige Unterschiede. Dieser theoretische Teil I. bildet den Übergang zum Hauptteil mit den Einzelanalysen der Primärtexte (Teil II.).

Teil II. zeigt, wie sich die zuvor theoretisch postulierten Funktionen der Märchenelemente in konkreten Beispieltexten praktisch auswirken. Ein und dieselbe Funktion, soviel sei bereits jetzt gesagt, kann je nach Roman völlig unterschiedlich realisiert werden. Dabei stehen die Märchenbausteine in einem interessanten Spannungsverhältnis zum Horror. Um ein möglichst umfassendes Bild des Phänomens zu skizzieren, wurden Primärtexte mit unterschiedlichsten Märchenelementen ausgewählt. Die Bandbreite reicht von nur implizit vorhandenen Märchenbausteinen (märchenhafter Atmosphäre bzw. einer Art *Fairy Tale-feel*⁵,

⁴ Charles Dickens: *Great Expectations*, New York 2014, S. 137.

⁵ "The fairy-tale-ness of a work", wobei gar kein expliziter Bezug zu einem bzw. den Märchen bestehen muss. Dieser Eindruck ("fairy tales are in the air") wird identifiziert durch "feeling and close-reading". Quelle: Kate Bernheimer: "Foreword. The Affect of Fairy Tales". In: Susan Redington Bobby (Ed.): *Fairy Tales Reimagined – Essays on New Retellings*, Jefferson 2009, S. 3.

märchenhaft anmutender Motive oder Strukturen) bis zu deutlicher Intertextualität (klarer Verweis auf ein bestimmtes Märchen bereits im Romantitel, Namensnennung konkreter Märchenfiguren usw.). Das Repertoire der ausgewählten Primärtexte umfasst Romane mit nur wenigen Märchenelementen bis hin zu Werken, die eine Vielzahl von Märchenbausteinen besitzen. Die verschiedensten Elemente bewirken auch verschiedenste Funktionen.

In den Analyseteil wurden sowohl Werke von Bestseller-Autoren als auch von unbekannten Schriftstellern einbezogen; Romane der Hochliteratur werden ebenso behandelt wie unterhaltende bis triviale Texte. Die Mischung soll darlegen, wie häufig Märchenelemente unabhängig vom literarischen Anspruch verwendet werden. Diese Arbeit fragt nach den Gründen für dieses Faktum.

Die ausgewählten Primärtexte stammen aus der Zeit vom Beginn der Postmoderne (also von etwa 1960) bis heute. Einige der Romane wurden erst vor Kurzem veröffentlicht. Nach den Ursachen der Beliebtheit des Horror-Romans differenziert zu fragen, auch anhand von Wertungsansätzen, scheint für die Einzelanalysen lohnenswert. Dazu braucht es zusätzlich zur reinen Textanalyse eine kontextorientierte Herangehensweise, die kulturelle, soziale, psychologische, rezeptionsästhetische oder feministische literaturtheoretische Ansätze miteinbezieht, wo immer dies sinnvoll scheint. Zur Ergänzung des Dissertationsthemas werden im Schlussteil Märchenelemente im aktuellen Horrorfilm besprochen und von horrorhaften Märchen-Neuerzählungen abgegrenzt.

Im Ergebnis will die Dissertation zeigen, wie sich der Horror dank Befruchtung durch Zaubermärchen aktuell entwickelt. Die Genremischung bringt eine literarische Bereicherung mit sich, die erst unzureichend erforscht wurde. Durch den Blick auf die Verknüpfung werden beide Genres also auch ein Stück weit aus ungewohnter Perspektive gezeigt. Des Weiteren wirft das Projekt ein neues Licht auf den Horror-Roman, der von der Literaturwissenschaft vielfach noch immer geschmäht wird – meistens zu Unrecht.

2. Forschungsstand

Es gibt eine lange Tradition sowohl der Horror- als auch der Märchenforschung. Erstere begann in der englischen Frühromantik mit Edmund Burkes theoretischer Untersuchung *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), die gleichzeitig eine erste Ästhetik des Schreckens entwickelte, weil laut Burke beispielsweise dunkle Wälder oder Ruinen, auch dunkle Töne, beim Betrachter Furcht auslösen können. Die Märchenforschung begründeten die Germanisten Wilhelm und Jacob Grimm im frühen 19. Jahrhundert. Längst widmet sie sich neben der Analyse der alten Volksmärchen auch Neuerzählungen von Märchen.⁶ In Angela Carters feministischem Erzählungsband *The Bloody Chamber* (1979) versammeln sich die wohl bekanntesten und am besten untersuchten *re-tellings*. Ebenfalls vielfach erforscht wurde die Evolution bestimmter Einzelmärchen innerhalb der Kultur- und Literaturgeschichte. Es handelt sich dabei meistens um besonders beliebte und bekannte Texte wie *Rotkäppchen*⁷ oder *Aschenputtel*.⁸ Auch die Reise des wohl

⁶ Siehe etwa: Susan Redington Bobby (Ed.): *Fairy Tales Reimagined – Essays on New Retellings*, Jefferson 2009.

⁷ Catherine Orenstein: *Little Red Ridinghood Uncloaked – Sex, Morality and the Evolution of a Fairy Tale*, New York 2002. Oder: Jack Zipes: *Rotkäppchens Lust und Leid – Biografie eines europäischen Märchens*, Frankfurt a.M. (et.al.) 1985.

⁸ Alan Dundes (Ed.): *Cinderella – A Casebook*, Madison 1988.

bekanntesten Serienmörder-Märchens, *Blaubart*, durch die Literatur der Jahrhunderte wurde gut untersucht.⁹

Ein weiterer lebendiger Teil der Forschung ist das Studium von Märchenelementen in allen denkbaren (sub-)kulturellen Sparten wie Oper, Theater, Musik, Malerei, Film, Comics, Werbung sowie in literarischen Genres. Die neuere Forschung beachtete hauptsächlich die Verwendung von Märchen in realistischen und Fantasytexten¹⁰, in sogenannter Frauenliteratur¹¹, in Liebesromanen¹², Kurzgeschichten, Lyrik oder Comic-Romanen. Marina Warner nennt die Gesamtheit der heute in vielen Zusammenhängen verbreiteten Märchenelemente eine "map of fairy tales [that] still contains many unexplored corners and much terra incognita."¹³

Einer dieser weißen Flecken auf der Landkarte der Forschung ist die mit Zaubermärchenelementen versetzte zeitgenössische Horrorliteratur. Selbst Anglisten und Amerikanisten, die dem Horrorgenre offener als etwa Germanisten zu begegnen scheinen¹⁴, klammern das Genre noch immer häufig aus ihren Projekten und Betrachtungen aus. Sogar bei klar horrorhafter Tendenz, wie sie etwa offensichtlich ist in einigen düsteren Margaret-Atwood-Romanen, die mit Märchenelementen versetzt sind, verwenden Forscher trotz vorhandener "shape-changers, demonic revenants, witches, devils, vampires, a[n] ... underworld, ... quests" lieber Ausweichbegriffe wie "a fusion of magic with realism"¹⁵, anstatt das Kind ("Horror") einfach beim Namen zu nennen. Vermutlich bleibt dies aus, da der Horror oft als eine Art Schmutzgenre gedeutet wird.

Sogar mit dem Horror vertraute Wissenschaftler stellen vielfach nur das Vorhandensein von Märchenverweisen fest, untersuchen ihre Wirkung im Wirtstext aber nicht oder nur flüchtig. Nicht nur die Funktion von Märchenelementen im Horror-Roman erscheint bis dato nur marginal erforscht. Auch die formale und inhaltliche Schnittmenge von Horror und Märchen wurde noch nicht in Gänze zusammengetragen. Zu den wenigen Forschern, die auf diesem Gebiet arbeiteten, gehört Dorner-Bachmann.¹⁶ In ihrem Projekt wandte sie Propps bahnbrechende Lehre über die Morphologie des Märchens¹⁷ auf bekannte *Gothic Novels* an: Walpole's *The Castle of Otranto*, Radcliffe's *The Italian* und Lewis' *The Monk*. Dorner bewies dadurch, dass die *Gothic Novel* ihre Grundstruktur dem Märchen verdankt.¹⁸ Die Autorin schlussfolgert, dass der frühe Horror als ausdifferenzierte Form des Märchens ("Märchenroman") betrachtet werden könne. Diese Dissertation wird die Frage beantworten, inwieweit dies auch für die Struktur des zeitgenössischen Horror-Romans gilt.

⁹ Verena-Susanna Nungesser: *Verfolgte Unschuld und Serienmörder. Strukturen, Funktionen und transmediale Transformationen des Blaubart-Märchens in angloamerikanischer Literatur und Film*, Diss. Berlin 2012; Shuli Barzilai: *Tales of Bluebeard and His Wives from Late Antiquity to Postmodern Times*, New York 2009; Maria Tatar: *Secrets beyond the Door – The Story of Bluebeard and his Wives*, Princeton 2004.

¹⁰ Stephen Benson: *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Detroit 2008.

¹¹ Sharon R. Wilson: *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction – From Atwood to Morrison*, New York 2008. Susan Sellers: *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, New York 2001.

¹² Linda J. Lee: "Guilty Pleasures – Reading Romance Novels as Reworked Fairy Tales". In: *Marvels and Tales* 22.1, Detroit 2008, S. 52-69.

¹³ Marina Warner: *Once Upon a Time – A Short History of Fairy Tale*, Oxford 2014, S. xvi.

¹⁴ Im englischsprachigen Bereich findet sich mehr und differenziertere Literatur zum Horrorgenre.

¹⁵ Stephen Benson: *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Detroit 2008, S. 101.

¹⁶ Hannelotte Dorner-Bachmann: *Erzählstruktur und Texttheorie. Zu den Grundlagen einer Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des Märchens und der Gothic Novel*, Diss. Hildesheim (et.al.) 1979, bes. S. 359, 396.

¹⁷ Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens*, Frankfurt a.M. 1975.

¹⁸ In der Zeit vor dem Grimmschen Korpus, im 18. Jahrhundert, konnte es laut Dorner-Bachmann dazu kommen, weil mündliche Erzählungen, also auch Märchen, noch sehr verbreitet waren. Zum anderen kursierten diese in Form sogenannter Volksbücher (*Chapbooks*).

Zwei weitere Forscher erörterten Gemeinsamkeiten von Märchen und Horror. Sie haben aufschlussreiche Erkenntnisse für mein Thema geliefert, obwohl sie sich eigentlich auf älteren deutschsprachigen Horror und Märchen bzw. Horrorfilm und Märchen beziehen. So fand sich in einer Untersuchung von Märchenelementen bei Kafka das kurze, aber nützliche Kapitel "Fairytale and Gothic".¹⁹ Vom selben Autor, Bridgwater, stammt ein Werk über frühe Grusel-literatur, dessen Titel oder bibliografierte Stichworte mangels der Nennung des Begriffs "Märchen" bzw. "Fairy Tale(s)" nicht erwarten ließen, dass sich darin das für meine Arbeit nützliche Kapitel "Gothic and Märchen"²⁰ befindet. Obwohl der per Zufall aufgefundene Text hauptsächlich ältere deutsche Schauerliteratur behandelt und stark auf Einflüsse der *Märchen aus Tausendundeine Nacht* eingeht, fanden sich darin eine Handvoll Seiten mit Informationen zur generellen Schnittmenge von Märchen und Horror. Eine weitere Untersuchung über Horror und Märchen²¹ erwies sich trotz Fokussierung auf den Horrorfilm als teilweise für mein Thema interessant. Dieses Werk von Hubner erschien erst gegen Abschluss meiner Dissertation. Außer Hubners Arbeit und Bridgwaters Texten war keine weitere Sekundärliteratur auffindbar, die sich ähnlich explizit bzw. einigermaßen umfänglich zu Gemeinsamkeiten von Märchen und Horror äußerte.

Tatsächlich wurden Schnittmengen und Unterschiede beider Genres eher nur in Lexikoneinträgen²², kurzen Buchkapiteln²³ oder Essays²⁴ erarbeitet, sieht man von den Arbeiten Dorners, Bridgwaters und Hubners ab. Es wird vielfach geschrieben, dass Märchen (der Terminus meint praktisch immer die Zaubermärchen) generell horrorhaft seien und Horrorgeschichten umgekehrt an die Märchen erinnerten. Doch diese These wird stets, wenn überhaupt, nur knapp begründet. Zwar stimmt es, dass "Scholars have long commented on the similarities in tone, motifs, and structure."²⁵ Aber Kommentare sind eben nur Kommentare.

Lediglich bei Märchen mit besonders offensichtlichem Horrorpotential wie den Mädchenmörder-Märchen (*Blaubart*, *Fitschers Vogel*, *Das Mordschloss*, *Der Räuberbräutigam*) hat es sich eingebürgert, dieses Potential zu benennen und zu analysieren. Der größte Teil der grundlegenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Zaubermärchen und zeitgenössischem englischsprachigem Horror-Roman wurde deshalb in dieser Dissertation neu erarbeitet. Viele implizite und stichwortartige Erwähnungen aus Märchen-Forschungsliteratur sowie Horrorforschungsliteratur wurden ferner zusammengetragen. Als hilfreich erwiesen sich beiläufige Querverweise von Horrorforschern zum Märchengenre und umgekehrt.

¹⁹ Patrick Bridgwater: "Fairytale and Gothic". In: *Kafka – Gothic and Fairytale*, Amsterdam/New York (et.al.) 2003, S. 78-84.

²⁰ Patrick Bridgwater: "Gothic and Märchen". In: *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*, Amsterdam/New York 2013, S. 541-590.

²¹ Laura Hubner: "Introduction" (S. 1-11), "Fairy Tale Roots and Transformations" (S. 13-39), "Gothic Transgression, Horror and Film" (S. 43-71). In: *Fairytale and Gothic Horror: Uncanny Transformations in Film*, London 2018.

²² Linda Dégh: "Horrorgeschichte, Horrorliteratur". In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* 6, Berlin 1990, Sp. 1256-70. Und: Jürgen Klein: "Schauer-geschichte, Schauerroman". In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin 2005, Sp. 1289-96.

²³ Heidi Strengell: "Myth and Fairy Tales in King's Works". In: *Dissecting Stephen King. From The Gothic To Literary Naturalism*, Madison 2005, relevant waren S. 108-115. Stephen King: *Danse Macabre – Die Welt des Horrors in Literatur und Film*, München 1988, S. 232-242.

²⁴ Linda Kraus Worley: "The Horror! Gothic Horror Literature and Fairy Tales: The Case of 'Der Räuberbräutigam'". In: *Colloquia Germanica* 42 (2009), S. 67-80.

²⁵ Worley 2009, S. 67.

So gibt es Märchen-Sekundärliteratur, die ein Kernthema des Märchens untersucht: Grausamkeit bzw. Gewalt²⁶, wenngleich nicht unter dem Aspekt, dass es sich hierbei auch um ein zentrales Horrorthema handelt. Ein aufschlussreicher Essayband²⁷ arbeitet heraus, inwiefern der Großteil eines typischen Märchentextes auf Leid fokussiert ist, anstatt auf die erst am Schluss eintretende Glückseligkeit. Und dies, obwohl man mit Märchen doch landläufig eher Glück verbindet, wie Begriffe aus dem morphologischen Umfeld von "Märchen" auch suggerieren: märchenhaft, wie im Märchen, ein Märchen, Märchenhochzeit oder Märchenprinz, -prinzessin.

Ein Werk behandelt den starken Gut-Böse-, Hell-Dunkel-Kontrast der Märchen²⁸, der ja ebenso im Horror auffällt. Solche über die Forschungsliteratur verstreuten Fakten zusammenzutragen war notwendig, um ein möglichst vollständiges Bild der Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Genres zu erhalten.

Teilweise stammt die verwendete Sekundärliteratur, die immer wieder Assoziationen zum jeweils anderen Genre aufruft, aus anderen Disziplinen. Wo sie zur Ergänzung des Dissertationsthemas fruchtbar gemacht werden konnten, wurden volkscundlich geprägte Essays²⁹ oder auch stärker psychologisch ausgerichtete Arbeiten einbezogen.³⁰

Ziel war, eine umfassende, aber prägnante Zusammenstellung der allgemeinen Schnittmenge der Genres Zaubermärchen und Horror anzufertigen. Eine solche systematische Zusammenfassung muss im Vorfeld zu den Roman-Analysen erfolgen, da diese sonst ohne befriedigende Theoriebasis bleiben. Um Märchenelemente erkennen zu können, müssen diese zunächst von Horrorelementen abgegrenzt werden. Bereits dieses Unterfangen erwies sich häufig als schwierig. Erst nach Lösung dieses Problems können die Märchenelemente einer praktischen Funktionsanalyse zugeführt werden.

Für die Hälfte der im Analyseteil behandelten Romane gab es keine konkret auf diese bezogene Forschungsliteratur.³¹ Dies wird zwei Gründe haben. Erstens handelt es sich bei meinen Primärtexten um zeitgenössische, teils erst vor wenigen Jahren oder sogar ganz neu erschienene Romane. Zweitens sind vier der acht Autoren praktisch unbekannt. Eigentliche Sekundärliteratur, die auch in diese Dissertation einfließt, gab es nur zu den bekannten Autoren Stephen King, Doris Lessing, Margaret Atwood und John Saul.

Es stellt sich die Frage, weshalb ausgerechnet Elemente von Märchen, die sogar einigen Wissenschaftlern als Kindergeschichten gelten, irgendwelche Erkenntnisse liefern sollten? Eine kluge Antwort liefert Stephen Benson. Das Märchen, so konstatiert er, gehöre zu einer "small number of key influences" auf Fiktionen der "late twentieth and early twenty-first

²⁶ Almut Bockemühl (Ed.): *Verstoßen, verschlungen, erschlagen: Über Grausamkeit im Volksmärchen*, Stuttgart 2008; Carl-Heinz Mallet: *Kopf ab! Über die Faszination der Gewalt im Märchen*, München 1990.

²⁷ Maria Tatar: *Von Blaubärten und Rotkäppchen – Grimms grimmige Märchen*, Salzburg (et.al.) 1990.

²⁸ Harlinda Lox et.al. (Ed.): *Dunkle Mächte im Märchen und was sie bannt [...]*, *Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen*, Krummvisch bei Kiel 2007.

²⁹ Lutz Röhrich: "Die Grausamkeit im deutschen Märchen". In: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 6, Bonn 1955. Sowie: Hanna Dose: Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen – Unheimliches in Märchen und Sagen". In: Jan Carstensen (Ed.): *Verflucht! Geister, Hexen und Dämonen (Schriften des LWL-Freilichtmuseums Detmold, Westfälisches Landesmuseum für Volkskunde 35)*, Münster 2013.

³⁰ Walter Scherf: *Die Herausforderung des Dämons. Form und Funktion grausiger Kindermärchen*, München (et.al.) 1987. Joseph Abbruscato: "Introduction: The State of Modern Fairy Tales". In: Joseph Abbruscato et.al. (Ed.): *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature – Essays on Stories from Grimm to Gaiman*, Jefferson 2014, S. 1-10.

³¹ Allerdings existierte fast immer eine wenigstens für den thematischen Kontext relevante Forschungsliteratur. Beispiel: *Creative Writing*-Lehrmaterial konnte für Hills *NOS4A2* fruchtbar gemacht werden; Forschung zu psychologischen Auswirkungen des Holocausts auf Kinder erwies sich als für Granvilles *Gretel and the Dark* interessant.

centuries". Daher sei "the relationship with the fairy tale ... vital in our understanding of ... contemporaneity."³² Einen kleinen Beitrag zum Verständnis von solchen Einflüssen auf die zeitgenössische Literatur versucht diese Dissertation zu leisten.

³² Stephen Benson (Ed.): *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Detroit 2008, S. 3.

Teil I. Von Homer bis Hill. Schnittmenge, Unterschiede und Funktionen: Versuch einer gemeinsamen Theorie von Zaubermärchen und Horror.

3. Definitionen

3.1 Welcher Märchenbegriff liegt dieser Arbeit zugrunde?

In der Literaturwissenschaft werden traditionell zwei Hauptkategorien von Märchen postuliert, Kunst- und Volksmärchen. Während die Kunstmärchen von einem Einzelauteur stammen, sollen die Volksmärchen aus einer Nation und ihrem jahrhundertealten Erzählschatz hervorgegangen sein. Die Trennlinie zwischen beiden Varianten erwies sich jedoch als nicht exakt. So beruhen Kunstmärchen, trotz Urhebererschaft eines Einzelautors, vielfach auf Elementen des Volksmärchens. Diese wiederum erreichen ihr Lesepublikum nicht als eigentliche Volksmärchen, da die Rohtexte von gelehrten Sammlern vor der Veröffentlichung inhaltlich bearbeitet und sprachlich mal geglättet, mal ausgeschmückt wurden.³³ Daher hat es sich eingebürgert, die publizierten Volksmärchen als eine Art Zwischenform von Kunst- und Volksmärchen zu betrachten und sie "Buchmärchen" zu nennen. Zu diesen gehören auch die als *Kinder- und Hausmärchen (KHM)* publizierten Texte der Brüder Grimm.³⁴

Thema dieser Arbeit kann nicht die lückenhafte, der Zeit vor den Grimms zuzuordnende Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte³⁵ der Volksmärchen sein. Auch steht in dieser Arbeit nicht zur Debatte, wie alt³⁶ Grimms Texte tatsächlich sind. Ebenfalls nur am Rande soll erwähnt werden, dass selten Leute "aus dem Volk" den Grimms ihre Märchen erzählten, wie lange angenommen wurde. Vielmehr waren die häufig französisch parlierenden Grimmschen Informanten tendenziell gebildet und weitgereist.³⁷ Manchmal stellten die Brüder aus mehreren existierenden Versionen ihre eigene Neufassung zusammen (wie etwa im Fall von *Schneewittchen*). Viele von Grimms Märchen sind zudem nicht nur deutschen, sondern auch

³³ Beispiel *Der Froschkönig*. Der Beginn der Urfassung lautete: "Die jüngste Tochter des Königs ging hinaus und setzte sich an einen kühlen Brunnen." Hingegen der Anfang der Grimmschen Fassung (1837): "In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hatte, lebte ein König, dessen Töchter waren alle schön, aber die jüngste war so schön, dass die Sonne selber, die doch vieles gesehen hat, sich verwunderte, so oft sie ihr ins Gesicht schien."

³⁴ Zur Problematik und Begriffsbestimmung der Kunst-, Volks- und Buchmärchen vgl. etwa Stefan Neuhaus: *Märchen (UTB-Literaturwissenschaft)*, Tübingen 2005, S. 1-9.

³⁵ Die ältesten und älteren Märchenversionen, die vor den Grimms (häufig mündlich) kursierten, gerieten vielfach in Vergessenheit. Urformen ausfindig zu machen, erweist sich stets als schwierig.

³⁶ Einige Märchen, darunter Grimms *Rumpelstilzchen*, lassen sich womöglich laut einem jüngeren Bericht bis in die indoeuropäische Urzeit vor 2500 bis 6000 Jahren zurückverfolgen. Dies behaupten eine britische und eine portugiesische Wissenschaftlerin. Quelle: Matthias Heine: "Es war einmal vor 6000 Jahren". In: Tageszeitung *Die Welt*, 23.01.2016, S. 27.

Mit Alter, Herkunft und Archäologie der Märchen, die ja erst am Ende einer langen Traditionskette von den Grimms rezipiert wurden, befasst sich z. B. ausführlich: Heinz Rölleke: *Die Märchen der Brüder Grimm (Reclams Universal-Bibliothek 17650)*, Stuttgart 2004.

Zur Geschichte des Märchens vgl. auch das so betitelte Kapitel in: Max Lüthi: *Märchen (Sammlung Metzler – Realien zur Literatur)*, Stuttgart 1996, S. 40-56.

³⁷ So stammte die oft als "echt hessische Bäuerin" bezeichnete Dorothea Viehmann in Wahrheit aus einer Hugenottenfamilie. Sie war Quelle von 35 Märchen, u.a. *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*. Diverse Märchen stammten z. B. aus Erzählungen von Apothekers- oder adeligen Familien, darunter ein Kreis um Annette von Droste-Hülshoff usw. Beleg z. B. beim Germanisten Winfried Freund: *Schnellkurs Märchen*, Köln 2005, S. 36-39.

europäischen Ursprungs.³⁸ Hier gilt: "Stories slipped across frontiers of culture and language as freely as birds in the air ... fairy tales migrate on soft feet, for borders are invisible to them, no matter how ferociously they are policed by cultural purists."³⁹ Aus der Märchensammlung *Pentamerone* (1634) des Italieners Giambattista Basile stammt etwa *Petrosinella*, die bei den Grimms zu *Rapunzel* wurde; Charles Perraults französische Volksmärchensammlung *Histoires ou Contes du temps passé* (1697) lieferte mit *Le Barbe bleue*, *Le petit chaperon rouge* oder *La belle au bois dormant* Vorlagen für Grimms *Blaubart*, *Rotkäppchen* oder *Dornröschen*. Oft verwendeten die Grimms auch Textbestandteile aus anderen schriftlichen Quellen (darunter Hans Sachs, Martin Luther, Grimmelshausen).

Diese Fakten über die Entstehung der Grimmschen Buchmärchen wurden vielfach bestätigt und sind in dieser Arbeit nur als ergänzende Informationen von Belang. Wichtig für diese Dissertation ist aber, dass es die Grimmschen Buchmärchen waren, die seit ihrer Entstehung in der Romantik nicht nur in Deutschland, sondern auch in Großbritannien und den USA einen starken Einfluss ausübten.⁴⁰ Stärker als andere Märchenbücher zählt der Grimmsche Korpus neben der Bibel zu den "few indispensable, common-property books upon which Western culture can be founded."⁴¹

Basierend auf diesen Fakten gehe ich im Rahmen einer Arbeitshypothese von folgender Annahme aus: Da die Grimmsche Ausgabe letzter Hand (1857) am häufigsten übersetzt⁴² und verkauft wurde und daher am bekanntesten ist, wird angenommen, dass Horror-Autoren beim Verwenden von Märchenelementen auch diese jeweils letzte Grimmsche Version eines Märchens im Hinterkopf hatten, nicht aber eine der früheren Versionen.⁴³ Schließlich werden sich die wenigsten Belletristik-Autoren gleichzeitig als Märchenforscher betätigen. Die vielen früheren, historischen Versionen unterschiedlicher Zeiten und Orte zu recherchieren, ist ohnehin nur bis zu einem gewissen Grad möglich.

Am häufigsten finden sich im zeitgenössischen englischsprachigen Horror-Roman meiner Beobachtung nach Elemente aus den Grimmschen Zaubermärchen. Die Zaubermärchen galten stets als "eigentliche Märchen", da sie übernatürliche Elemente beinhalten.⁴⁴ Auf die Analyse ihrer im Horror verwendeten Bausteine fokussiert sich diese Arbeit. Weniger bekannte oder beliebte und daher auch im Horror praktisch nie rekapitulierte Grimmsche

³⁸ Einige Märchen gehen sogar auf außereuropäische Einflüsse zurück, so gab es an *Aschenputtel* erinnernde Motive bereits im alten China oder Persien.

³⁹ Warner 2014, S. xv.

⁴⁰ Hier Belege für Übersetzungen in Großbritannien und den USA, da aus diesen Ländern fast alle in dieser Dissertation analysierten oder erwähnten Romane stammen: Obwohl England auch eigene Volks- bzw. Buchmärchen besaß, gilt: "Tales by the Brothers Grimm ... dominated the fairy-tale marketplace ... nearly every decade after 1823 witnessed a new translation of selected German tales into English." (Quelle: <http://assets.press.princeton.edu/chapters/i9826.pdf>, S. 2.) Auch in Amerika seien "Auswahlausgaben von Grimms Märchen" auf dem Buchmarkt "zahlreich" gewesen (Quelle: Dégh 1990, Sp. 1262). Empirische Untersuchungen in den USA ergaben, dass man dort "mit der Erzähltradition des eigenen Kontinents weit weniger vertraut [war] als mit den 'Importfiguren' aus Europa." (Ulf Diederichs: *Who's Who im Märchen*, München 1999, S. 10.)

⁴¹ W. H. Auden: "In Praise of the Brothers Grimm". In: *The New York Times*, 1944.

⁴² "The final, standard edition of 1857 ... has been [...] rendered into more than 160 languages so far" (Quelle: Warner 2014, S. 55).

⁴³ Gelegentlich beziehen sich Horror-Autoren auf eine der bekannteren älteren Versionen, häufig jene Perraults. Wo dem so ist, wird das natürlich in meinen Analysen berücksichtigt.

⁴⁴ Lüthi 1996, S. 2.

Eine vertiefte Definition der Zaubermärchen bzw. ihre Abgrenzung zu anderen Kurztexten wie Sage, Fabel, Rätsel oder Witz würde diese Dissertation nicht weiterbringen. Überdies hat sich André Jolles mit diesem Thema bereits ausführlich hier befasst: *Einfache Formen: Legende, Sage [... u.a.] (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 15)*, Tübingen 2006.

Märchen wie etwa die Schwänke (*Das tapfere Schneiderlein*, *Hans im Glück* u.a.) sollen hingegen maximal am Rande erwähnt werden. Ebenfalls ausgeschlossen werden die nach meiner Beobachtung gleichfalls selten im Horror vorkommenden Elemente aus bekannten Kunstmärchen.⁴⁵ Auch die Märchensammlungen, die vor den Grimms erschienen waren⁴⁶ und weniger Spuren hinterließen, sind für mein Projekt nicht interessant.

Folgender Tatsache muss allerdings im späteren Roman-Analyseteil Rechnung getragen werden: "Walt Disney ... also defined the feel and flavour of the genre."⁴⁷ Denn: "Our comprehension of ... the fairy tales ... has been colored by a culture industry which has ... begotten a Walt Disney monopoly of this material."⁴⁸ Disneys Filmversionen vieler populärer Grimmscher Märchen sind wohl am bekanntesten in den USA; bei Kindern, aber offenbar auch bei Belletristik-Autoren.

Welche Märchenelemente erscheinen nun im zeitgenössischen Horror-Roman? Dieser verwendet gerne Märchenform. Dazu gehört ein abstrakter Märchenstil⁴⁹, der sich durch starken Wiederholungs-Charakter auszeichnet. Typisch hierfür sind vor allem Reime, Formeln (Anfangs-, Schlussformel), Vorwegnahme oder Nachvollzug von Handlungselementen oder im Genre stets wiederkehrende Zahlen. Häufig besitzt das Märchen eine Hauptfigur, oft sind es zwei zentrale Figuren, manchmal drei. Auch die Zahlen sieben, zwölf, dreizehn oder hundert dominieren. Ein weiteres typisches Stilelement ist die Isolation sowohl von Monstern (sie leben einzeln, etwa im Wald) wie auch Helden (sie werden verstoßen, eingesperrt usw.). Die Isolation der Hauptfiguren bedingt ihre Allverbundenheit, das heißt, sie nehmen mit müheloser Selbstverständlichkeit Kontakt etwa zu Helferfiguren auf. Weiter fällt im Märchen die Wiederkehr weniger, aber klarer und starker Farben auf, nämlich Rot, Weiß und Schwarz. Die Dinge geschehen urplötzlich oder gelingen nur mit knapper Not, etwa in der allerletzten Sekunde. Neben diesem "Gerade noch"-Element gibt es jene Extreme, die ausgeprägte Kontraste darstellen. So lebt der Märchenstil von krassen Polaritäten wie: gut/böse, schön/hässlich, arm/reich, gerecht/ungerecht, aktiv/passiv, Schein/Sein.

Auch andere Gegenpole wirken strukturbildend. Als zentrales Moment stehen sich ein Mangel am Anfang und die schlussendliche Aufhebung des jeweiligen Mangels (*happy end*) gegenüber.⁵⁰ Zwischen anfänglichem Mangel (der in Form eines Verlusts, Wunsches, Rätsels/

⁴⁵ Gelegentlich kommt etwa *Alice's Adventures in Wonderland* im Horror vor; ein Beispiel ist Neil Gaimans Roman *Coraline*.

Obwohl z. B. Hills *NOS4A2* implizit an Lewis Carrolls Kunstmärchen *Alice* erinnert, worauf im Analysekapitel auch verwiesen wird, sind Elemente aus Grimmschen Volksmärchen bei Hill wesentlich deutlicher und häufiger. Auch generell ist für den aktuellen Horror festzustellen, dass er vor allem Grimmsche Märchenelemente inkorporiert.

⁴⁶ Etwa Johann K. A. Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786), zu denen z. B. *Rübezahl* gehört. Die *Märchen aus Tausendundeine Nacht* wurden in der älteren *Gothic Novel* noch häufiger verarbeitet, wie die Forschungsliteratur bereits mehrfach feststellte.

⁴⁷ Warner 2014, S. 104.

⁴⁸ Jack Zipes: *Breaking the Magic Spell – Radical Theories of Folk & Fairy Tales*, Kentucky 2002, S. 27.

⁴⁹ Wie er wegweisend von Max Lüthi, dem ich hier folge, herausgearbeitet wurde. Vgl. vor allem: *Das europäische Volksmärchen*, Tübingen 1997, S. 8-75; 1996, S. 25-32; und: *So leben sie noch heute – Betrachtungen zum Volksmärchen*, Göttingen 1976, S. 21-38.

⁵⁰ Da Vladimir Propps bereits benannte Arbeit zur Märchenstruktur (1975) nach wie vor als zentral gilt, werden die von ihm im Märchen entdeckten 31 "Funktionen" (womit Propp jedoch Handlungen meint) im laufenden Kapitel erwähnt. Andere Forscher haben auf Basis von Propps Ergebnissen weitergedacht und die strukturbildenden Vorgänge im Märchen von 31 z. B. auf nur noch vier reduziert: *Crossing* (Übertritt in ein magisches Reich), *Encounter* (Begegnung mit dem Bösen/Übersinnlichen), *Conquest* (Sieg) und *Celebration* (Feier). Vgl. Sheldon Cashdan: *The Witch must die – The Hidden Meaning of Fairy Tales*, New York 1999, S. 31-38. Diese vier Vorgänge scheinen auch im Horror repetitiv vorzukommen. Dies lässt sich an einem beliebigen Beispiel zeigen, so etwa anhand McMahons *Don't breathe a Word*. Darin kommt das *Crossing* vor: Türen im Wald bilden

Geheimnisses usw. auftreten kann) und Mangelbeseitigung (Finden des notwendigen Objekts, Wunscherfüllung, Auflösung/Wahrheitsfindung usw.) spielt sich eine strukturell straffe und in prägnanten Worten erzählte Haupthandlung ohne Nebenplots ab. Sie enthält 31 grundsätzlich stets wiederkehrende Handlungen⁵¹, allerdings besitzt nicht jedes Märchen zwingend alle. Zu den häufigsten gehören: Verbot/Übertretung, Test des Helden durch Helfer mit anschließendem Empfang des Zaubermittels oder lebensgefährlicher Kampf/Sieg.

Im Gegensatz zur fixen Struktur sind Märchenmotive (Schloss, Wald, Ringe, Äpfel usw. oder Verzauberung, Glück, Rache usw.) variabel und austauschbar. Trotzdem erscheinen sie im Genre repetitiv.⁵² Das gilt auch für Märchenthemen, vor allem: Gefahr, Grausamkeit, Sozialproblematik oder Sieg des schwachen über das starke Element.

Besondere Talente, magische Gaben oder Helferfiguren stellen den glücklichen Ausgang der Geschichte sicher. Gute Hauptfiguren⁵³ wie Aschenputtel, Dornröschen, Rapunzel oder Schneewittchen tragen Konflikte mit bösen Gegenspielern aus, meistens monströsen oder gewalttätigen (Stief-)Mutter- bzw. Hexen-, Feen- oder Nixenfiguren. Zu den wichtigsten männlichen Antihelden des Grimmschen Korpus gehören Blaubart, der Räuberbräutigam oder der *Rotkäppchen*-Wolf. Eine langjährige Lektüre von Horrorliteratur zeigt, dass gerade das oben benannte Personal – es sind die besonders bekannten und beliebten bzw. besonders brutalen Märchenfiguren⁵⁴ – auch auffällig häufig im Horror-Roman auftritt. Dies soll der Analyseteil (Teil II.) näher betrachten.

Drei Kernmerkmale des Märchens fallen auf. 1.) Wunder, also positive Magie, prägen das Genre; es ist berühmt für sein *happy end*. Im Kontrast dazu herrscht im Horror negative Magie vor, sie prägen nicht Wunder, sondern Flüche grundlegend; diese ermöglichen kaum je ein echtes, reines *happy end*. 2.) Das Märchen durchdringen zauberhafte Atmosphäre, unbeschwerter Wirklichkeitsferne und der Eindruck von Zeitlosigkeit. Hingegen machen Düsternis und Pessimismus den Horror aus, er wird räumlich und zeitlich klar definiert, was den Eindruck von Realitätsnähe schafft. Unter anderem hierdurch entsteht – dies ist Hauptmerkmal 3.) – Angst bei Lesern und Figuren des Horrors. Das folgende Kapitel erörtert diesen letzten Aspekt näher, wobei es die für diese Arbeit gültige Horrordefinition herausarbeitet. Sie basiert auf dem letztgenannten und wichtigsten Unterschied zwischen beiden Gattungen: Angsterzeugung im Horror versus Angstfreiheit⁵⁵ im Märchen.

3.2 Welche Horrordefinition liegt dieser Arbeit zugrunde?

Der Begriff Zaubermärchen liegt klar auf der Hand, in der Forschung finden sich meines Wissens keine widersprüchlichen Definitionen. Im Gegensatz dazu existiert eine unübersichtliche Vielfalt an Beschreibungen dessen, was Horror sei. Ein Teil der Forscher zieht etwa Motivik oder Themenschwerpunkte zur Definition heran, ein anderer strukturelle oder stilis-

Übergänge in eine (angebliche) Elfenwelt. *Encounter*: Begegnung mit Elfen, Teilo oder menschlichem Bösen. *Conquest*: Hier siegt aller Wahrscheinlichkeit nach das Böse über das Gute; *Celebration* (Fest bzw. irgendein Ausdruck von Freude) enthält der Roman nur noch als Negation, da ein *happy end* entfällt, wie im zeitgenössischen Horror häufig der Fall.

⁵¹ Vgl. dazu Fußnote 50.

⁵² Vielfach nehmen Motive Symbolcharakter an. Eine überaus nützliche, vollständige Auflistung von Märchensymbolen findet sich bei Felix von Bonin: *Wörterbuch der Märchensymbolik*, Ahlerstedt 2009.

⁵³ Zu Märchenfiguren siehe auch: Freund 2005, S. 96-107, 153-157.

⁵⁴ Vgl. auch Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

⁵⁵ Märchenfiguren scheinen nicht nur frei von Angst, sondern von Gefühlen überhaupt (Ekel, Liebe usw.). Selbst körperliche Empfindungen wie Schmerz verspüren die Figuren offenbar nicht bzw. sie erreichen den Leser nicht, was am abstrakten Märchenstil liegt (vgl. vor allem Lüthi 1997, 1996). Das Gegenteil ist bei den Figuren des Horrors der Fall, deren Leid praktisch gattungsbildend ist.

tische Elemente. Somit gilt: "The notion of what constitutes Gothic is a contested site."⁵⁶ Der Horror ist sogar solch ein "slippery term"⁵⁷, dass darunter unterschiedlichste Texte subsumiert werden, von Friedrich Schillers *Geisterseher* bis zu Splatterromanen mit kannibalischen Antihelden.

Das Problem beginnt bereits beim Namen: Sind die Begriffe Horror und *Gothic* für die heutige Literatur noch klar voneinander abgrenzbar? Die einen bejahen, andere verneinen die Frage. Da ich mich der zweiten Gruppe anschließe – der Grund wird nachfolgend erläutert –, werden in dieser Arbeit die Begriffe Horror und Gotik (*Gothic*) synonym verwendet.

Weil der Horror ein "highly unstably genre"⁵⁸ darstellt, erwies sich auch die Abgrenzung gegen andere Gattungen schon früh als strittiges Thema. Tatsächlich kann man beispielsweise Werke wie Shelleys *Frankenstein*, *The Time Machine* von Wells oder Mathesons *I am Legend* sowohl als Horror als auch Science Fiction betrachten. Und *Fahrenheit 451* gilt überwiegend als Science Fiction, während etwa Stephen King seine Einschätzung des Werks als Horror, als den "Alptraum eines Lesers"⁵⁹, nachvollziehbar begründet. Es gäbe zahllose weitere Beispiele der Verschmelzung beider Genres.

Der Begriff des Horrors mag ein "weit gefasster"⁶⁰ sein. Aber es geht zu weit, ihn als "weitgehend subjektiv"⁶¹ einzustufen oder gleich ganz auf einen Definitionsversuch zu verzichten, weil das Gotische angeblich nie ein Genre gewesen sei.⁶² Denn eine klare Definition des zunächst unscharf scheinenden Terminus wird möglich, wenn man sein wichtigstes Stilelement betrachtet, das auch gleich die Abgrenzung zum verwandten Märchengenre ermöglicht.

Obwohl beide Genres zur Fantastik gehören, vermittelt sich die Angst der Märchenfiguren nicht, diejenige der Horrorfiguren hingegen sehr wohl. Grund ist die Eindimensionalität der Märchenwelt im Gegensatz zur Zweidimensionalität im Horror. Der selbstverständliche, furchtlose Umgang der Märchenfiguren mit jenseitigen Phänomenen wie Hexen, Kobolden oder Feen verrät, dass diese gar nicht als Jenseitige erlebt werden. Vielmehr bilden Diesseits und Jenseits eine einzige Dimension.⁶³ Beim Horror hingegen sind diesseitige und jenseitige Figuren Bewohner zweier gegensätzlicher Welten. Nur so ist erklärbar, dass der Einbruch Horror-Jenseitiger in die zunächst alltäglich anmutende fiktionale Welt bei den Helden, die das Übernatürliche als etwas gänzlich Anderes wahrnehmen, mindestens für Unbehagen, Beklemmung oder Verstörung sorgt; es kann sich bis hin zu Grauen, Entsetzen, Schock oder Panik steigern. Dieses Zweiwelten-Phänomen des Horrors gilt als Cailloischer "Riss".⁶⁴

Die Angst der Horrorfigur überträgt sich durch die Identifikation des Lesers auf ihn: Horror ist "an emotion that ... runs parallel to the emotions of the characters."⁶⁵ Gleichermaßen wird die Furchtlosigkeit des Märchenhelden auf den Rezipienten übertragen. Zumindest scheinen ihm die Helden dieser Gattung angstfrei, was an oben erläuterten Aspekten des Märchenstils liegt.

⁵⁶ David Punter (Ed.): *A New Companion to the Gothic*, Oxford 2015, S. 1.

⁵⁷ Chaplin 2011, S. 2.

⁵⁸ Jerrold Hogle (Ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge 2010, S. 1.

⁵⁹ King 1988, S. 195. (King bezieht sich hier auf den Film, was jedoch keinen Unterschied macht.)

⁶⁰ Birgit Grein: *Von Geisterschlössern und Spukhäusern – Das Motiv des Gothic castle von Horace Walpole bis Stephen King (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 7)*, Wetzlar 1995, S. 13.

⁶¹ Hans J. Alpers (Ed.): *Lexikon der Horrorliteratur*, Erkrath 1999, S. 5.

⁶² Joanne Watkiss: *Gothic Contemporaries – The Haunted Text*, Cardiff 2012, S. 1.

⁶³ Vgl. Lüthi 1997, 9ff.

⁶⁴ Roger Caillois: "Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction". In: *Phaicon 1*, Frankfurt a.M. 1974, S. 45.

⁶⁵ Strengell 2005, S. 23 (Zitat Carroll).

Der größte Teil der aktuelleren Forschungsliteratur betrachtet Kinder, die sich vor Märchenmonstern fürchten, offenbar eher als eine Minderheit. Dies gilt sicherlich für die Rezeptionsdauer der Geschichten, auch da sie ja mit dem Sieg über die Monster enden. Dennoch ist vorstellbar, dass ein Märchenbösewicht mittelfristig, also mit zeitlichem Abstand zur eigentlichen Geschichte, im Kopf gerade eines kleinen Kindes furchterregende Ausmaße annimmt, so dass beispielsweise ein Spaziergang im Wald zur Schreckidee wird, da dort womöglich die *Hänsel und Gretel*-Hexe lauern könnte. Auch dieser Gedanke findet sich vielfach in der Literatur, die aber auch einräumt, dass dieses Faktum mehr mit psychologischen Gegebenheiten zusammenhängt als mit denen der Märchen.

Selbst Mordszenen im Märchen, die den Rezipienten eigentlich schockieren müssten, bewirken – normalerweise und solange sich dieser im Bann der Geschichte befindet – nur ein Schulterzucken. Schließlich wird nicht geschildert, sondern nur knapp benannt. Es ist, als zeige der Märchenerzähler einen Scherenschnitt, anstatt eine realistische Szene zu beschreiben. Der Wolf verschlingt Rotkäppchen? Na und, schreibt Warner: "This is as it is ... no more no less."⁶⁶ Denn Rotkäppchen wird nicht wie ein realer Mensch gefressen, sondern wie die eindimensionale Märchenfigur, die es faktisch ist, und die in einer jenseits der Wirklichkeit angesiedelten Geschichte lebt, eben einem Zaubermärchen. Das Kind wird mit einem Happs verschlungen. Weder verliert es Gliedmaßen⁶⁷, noch blutet es oder scheint Schmerz zu leiden. Schlussendlich hat Rotkäppchen, jedem gesunden Menschenverstand spottend, doch überlebt, ähnlich einer Cartoonfigur. Angst hatte es nie, wenigstens ist diese nicht für den Leser spürbar. Diese ursprünglich von Lüthi stammende Einschätzung des Märchenstils scheinen inzwischen praktisch alle Forscher zu teilen.

Im Horror hingegen ist Angst die zentrale Emotion. Dies wurde mehrfach festgestellt. Die affektive Wirkung des Schreckens, dieses "identifying mark of horror"⁶⁸, beschreibt Carroll als konstituierendes Genremerkmal. Laut Baumann kommt es "auf dieses Gefühl der Angst beim Rezipienten wesentlich an [...]"⁶⁹ "The feeling most consistently evoked in Gothic ... is the terror of the life threatened creature, wholly at the mercy of forces that are neither controllable nor understandable."⁷⁰ Fischer geht es in seiner Feststellung zwar um den Film, doch auf Romane trifft sie ebenso zu: Horror sei hauptsächlich "mit Elementen des Schreckens, der Angst, des Unheimlichen"⁷¹ beschäftigt. In keinem anderen Genre kommt die Angst auch nur annähernd so durchgängig und als Kernelement zum Tragen. Folglich rechtfertigt sich eine Definition des Horrors als Literatur der Angst.

Diese Horrordefinition erscheint mir nicht nur einleuchtend, sie stützt auch Lovecrafts Feststellung: "The one test [...] is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread."⁷² Trotzdem teilten bisher wenige Forscher diese Erkenntnis des Autors Lovecraft. Einer davon ist Carroll, dessen Belesenheit im Genre unübertroffen scheint: "The genre of horror can be defined in terms of the emotion that such works are designed to

⁶⁶ Warner 2014, S. xx (= römische Ziffern).

⁶⁷ Und selbst wenn dies der Fall wäre, wie es in anderen Märchen auch vorkommt: "Es ist, wie wenn die Märchengestalten Papierfiguren wären, bei denen man beliebig irgend etwas wegschneiden kann, ohne dass eine wesentliche Veränderung vor sich geht. In der Regel äußert sich bei solchen Verstümmelungen weder körperlicher noch seelischer Schmerz; nur wenn dies für die weitere Handlung wichtig ist, werden Tränen vergossen." Quelle: Lüthi 1997, S. 14.

⁶⁸ Noël Carroll: *The Philosophy of Horror*, New York 1990, S. 14.

⁶⁹ Hans D. Baumann: *Horror – Die Lust am Grauen (Ein Psychologie-Heute-Buch)*, München 1993, S. 94.

⁷⁰ Valdimir Clemens: *The Return of the Repressed – Gothic Horror From The Castle Of Otranto To Alien*, New York 1999, S. 3.

⁷¹ Jens M. Fischer: "Phantastischer Film und phantastische Literatur". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Stuttgart (et.al.) 1978, S. 21.

⁷² H. P. Lovecraft: *Supernatural Horror in Literature*, New York 1973, S. 16.

elicit from audiences."⁷³ Und Marriott äußert: "Horror definiert man, wie mir scheint, am besten eher durch die Effekte – Angst, Schock ..."⁷⁴ Der so definierte Horror tritt außer in reiner Horrorliteratur natürlich auch in Form von einzelnen Horrorelementen innerhalb anderer Genres auf.

Für die These vom Horror als Angstliteratur sprechen zwei weitere Fakten. Erstens ist die Gattung sogar nach der von ihr ausgelösten Emotion benannt, so bedeutet "Horror" im Lateinischen "Grausen", "Schrecken", "Erschauern" – ein Indiz für die hohe Priorität der Angst. Zum zweiten Indiz führt die Frage, weshalb Rezipienten freiwillig Texte mit derart negativem Inhalt konsumieren. Forscher aller Fachrichtungen geben hier übereinstimmend wie auch primär die Antwort: Es ist Angstlust, die im Reiz des Grauensvollen, Bösen, Hässlichen besteht. Um dieses bemerkenswerte Phänomen geht es im Kern in Brittnachers wegweisender historisch-systematischer Analyse, der *Ästhetik des Horrors*.⁷⁵

In die oben getroffene Horrordefinition gehören alle Formen von Angst⁷⁶ sowie ihre unterschiedlich starken Ausprägungen. Die Palette reicht von kaum furchterregenden Texten, die rein suggestiven Terror beinhalten (wie *The Turn of the Screw* von Henry James), bis hin zur akuten Panik von Figuren aufgrund von Lebensgefahr. In seiner Abhandlung über Horror nennt King als die drei omnipräsenten Stufen des Horrors: unsichtbares Grauen (Terror), sichtbaren Schrecken (Horror) und zuletzt den "Würgereflex des Ekels."⁷⁷

Viele bekannte Horror-Autoren verwenden die letzte Stufe überhaupt nicht. Somit wird die Abscheu nicht Kernelement des Horrors sein. Der Ekel tritt auch erst seit wenigen Jahrzehnten massiv im Horror auf, vor allem in bestimmten Subgenres. Folglich kann er nicht dazu beitragen, den Horror von anderen Genres abzugrenzen. Daher werden Ekel und auch Gewalt⁷⁸ in dieser Dissertation im Unterschied zu den beiden ersten Stufen nicht als definitorischer Bestandteil erachtet.

Vielfach versuchte die Forschung, die Subgenres der Horrorliteratur voneinander abzugrenzen. Diese Arbeit hingegen verwendet den Terminus "Horror" als Oberbegriff für *Gothic*, *Gothic Horror*, Schauerroman, Terror, Geistergeschichte, Grusel, *Gothic Romance*, Mystery usw. Denn eine begriffliche Separierung aller möglichen Unterformen würde weniger Erkenntniswert beisteuern als zur Verwirrung beitragen. Schließlich müssten definitorische Unterschiede (vor allem inhaltliche Heterogenität) zwischen den Subgenres diskutiert werden, die für mein Thema, die Funktionen von Märchelementen, gar nicht relevant sind. Für meine Horrordefinition ist lediglich wichtig, dass es in allen Untergattungen des Horrors letztlich um irgendeine Form der Angst geht. Was als Horrorliteratur, Horrorgeschichte, *Tale of terror*, *Tale of mystery*, *Gothic Novel*, Spukgeschichte usw. bezeichnet werde, so Dégh, stehe seit den frühesten Quellen bis heute mit Angst als einer "Konstante des Menschen" in symbiotischem Zusammenhang.⁷⁹ Tut man Aussagen wie diese nicht reflexartig als zu stark

⁷³ Carroll 1990, S. 52.

⁷⁴ James Marriott (et.al.) *Horror – Meisterwerke des Grauens von Alien bis Zombie*, Wien 2007, S. 9.

⁷⁵ Hans Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt a.M. 1994.

⁷⁶ Die Angst – sie hat per gängiger Definition keinen konkreten Auslöser – umfasst als Oberbegriff alle mit ihr verwandten Zustände wie Furcht (per definitionem vor etwas Bestimmtem), Entsetzen, Schock, Grauen, Gruseln, leises Bedrohungsgefühl usw.

⁷⁷ King 1988, S. 47, zur Erläuterung der drei Ebenen siehe auch S. 43-45.

⁷⁸ Gerade Horrorkritiker behaupten gern die Allgegenwart von sinnloser Gewalt und Blut im Genre. Doch diese Aussage lässt sich leicht angesichts anspruchsvollerer Horrortexte falsifizieren. Selbstverständlich spielt Gewalt in der Gattung durchaus keine seltene Rolle; sicher auch in Form zweckfreier Effekthascherei, mindestens ebenso häufig aber als Auslöser von Angst. Allerdings besitzt der Horror kein Monopol auf Gewalt. Vielmehr manifestiert sich das Motiv bekanntermaßen in diversen Genres, darunter Drama, Western, Krimi oder Kriegsstück. Somit wird die Gewalt als Definitionsmerkmal nutzlos.

⁷⁹ Dégh 1990, Sp. 1257.

vereinfachend ab, lässt sich erkennen: Es ist tatsächlich nur dieses eine Kriterium, das so unterschiedliche Texte von den Gotischen Romanen bis hin zu Splattermachwerken verknüpfen kann, obwohl sie sich in anderen Punkten selbstverständlich extrem unterscheiden, was ja gerade eine Definition des Genres, wie oben erläutert, so stark erschwert bis verunmöglicht. Das Einzige, was alle im weitesten Sinn horrorhaften Texte gemeinsam haben, ist lediglich ein Gefühl, nämlich das der Angst. Indem ich also, das möchte ich betonen, die Angsterregung als das wohl einzige verbindende Merkmal allen Horrors bezeichne, streite ich keineswegs generische Unterschiede der Subgattungen ab oder spiele sie auch nur herunter.

Gegen Ende des folgenden Kapitels 4. wird die Definition des Horrors als Angstliteratur erneut aufgenommen und anhand von Textbeispielen aus aktuellen benachbarten Genres, etwa des Krimis, geschärft. So wird deutlich gemacht werden, dass Werke nur als Horror gelten können, wenn die Angsterzeugung ihr primäres Ziel ist. Obwohl auch Krimis vielfach brutale Szenen und weitere Horrorelemente enthalten, spielen Emotionen bei typischen Werken des Genres eine Nebenrolle. Denn im Vordergrund steht die rationale Freude beim Lesen, sie entsteht aus dem Miträtseln über die Täteridentität mit einem Ermittlerhelden und wird verstärkt durch die Identifikation mit dieser Hauptfigur. Schon etwa bei Shakespeare existieren viele Horrorelemente, die aber eine untergeordnete Rolle einnehmen, verglichen mit den im Zentrum stehenden Fragen von Macht und Legitimität. Das Primärziel der Angsterzeugung konnte auch erst mit Entstehung des Horrorgenres (1764) wichtig werden, da frühestens im 18. Jahrhundert Individualphilosophie und Empfindsamkeit eine Rolle spielen; erst damals begann die Erforschung des Individuums und seines Gefühlshaushalts (Locke, Shaftesbury, Hume usw.). Der Beginn der massenhaften Vermarktung von Romanen in dieser Zeit flankierte diese Entwicklung.

So unterschiedlich die für den Analyseteil ausgewählten zeitgenössischen Horror-Romane sind, so geht es darin doch zuallererst und stringent um irgendeine Variante der Angst. In den späteren Einzelanalysen wird es vielfach Sinn machen, den Angstausröser als Unterscheidungskriterium zu untersuchen. Er ist auch innerhalb eines Subgenres selten derselbe: Mal fürchten die Figuren übernatürliche, mal natürliche Vorfälle. Trotzdem handelt es sich in beiden Fällen um Horrorgeschichten – zumindest in der für diese Arbeit gültigen These. Lovecraft hatte zwar aus seiner Horrordefinition "the literature of mere physical fear and the mundanely gruesome"⁸⁰ ausgeschlossen. Doch hier soll das Lovecraftsche Modell erweitert werden, indem mit King definiert wird, dass das Übernatürliche nicht als notwendiger Horrorbestandteil erachtet werden muss.⁸¹ Eine ähnliche These stellt Alpers im maßgeblichen deutschsprachigen Horrorlexikon auf. Das Genre erstreckte sich auch auf "Bereiche, die ohne übernatürliche Phänomene auskommen und dennoch eine Atmosphäre des Unheimlichen, Bedrohlichen ... Morbiden ausstrahlen."⁸² Natürliche Auslöser (Serienmörder, gefährliche Tiere usw.) können schließlich ebenso Todesangst erzeugen wie übernatürliche Auslöser. Basierend auf dieser Definition wird die vorliegende Dissertation auch solche Romane untersuchen, die nichts oder nur potentiell Übernatürliches aufweisen (wie etwa Atwoods *The Robber Bride* oder Granvilles *Gretel and the Dark*).

Ein Attribut gerade der gelungenen Exemplare der Gattung ist es, dass sich rein körperlicher, also natürlicher Horror manchmal nicht trennscharf vom übernatürlichen Horror abgrenzen lässt.⁸³ Deutlich wird dies etwa anhand jener Romane, deren Antiheld (in diesem

⁸⁰ Lovecraft 1973, S. 15.

⁸¹ King 1988, S. 111, 242 (King meint hier zwar Horrorfilme, die These lässt sich aber genauso auf Horrorkliteratur beziehen).

⁸² Alpers 1999, S. 5.

⁸³ So kann z. B. über das Textende hinaus unklar bleiben, ob es sich um übersinnlichen oder natürlichen Horror handelt bzw. manchmal obliegt dies der subjektiven Einschätzung von Figuren/Rezipienten. Beispiele: Ist die

Punkt folge ich Seeßlen) ein Serientäter ist.⁸⁴ Er kann auch ein Stalker sein, obwohl Seeßlen sich auf den Killer konzentriert. Thomas Harris' Hannibal, ein Serienmörder, besitzt hellseherische und telekinetische Fähigkeiten. Solche übersinnlichen Talente verleihen dem Serienkiller ein quasifantastisches Attribut. Es kann verstärkt werden von den Masken, die Antihelden gern etwa in *Slasher*-Filmen (*Scream*-Reihe, *Halloween*-Serie usw.) tragen. Die Unbeweglichkeit der Maske erhöht den Eindruck der Unmenschlichkeit. Wer weiß schon, was dahinter steckt? Eine menschliche Bestie? Oder gar kein Mensch mehr? Für letztere Annahme spricht, dass getötete Serienmörder manchmal auf unerklärliche Weise verschwinden, um in einer Fortsetzung als quicklebendige Killer erneut Panik zu verbreiten. Bleibt die Frage "Wie das?" unbeantwortet, greift wiederum die These vom übersinnlichen Täter. Selbst Gewalt-horror kann also übernatürliche Züge annehmen.

Meistens sind die übernatürlichen Elemente aber nur diffus. Auf fast schon leitmotivische Weise scheint der Täter in den deutlich schematisierten und daher einander ähnelnden Serienmörder-Romanen kaum oder gar nicht fassbar zu sein, da er oft keine Spuren hinterlässt (Fingerabdrücke, Hautschuppen, Haare) – ähnlich einem Geist, wohingegen er sich schließlich doch als Mensch erweist.

Auch die üblicherweise unerhörte Scheußlichkeit der Verbrechen von Serienmördern im Roman impliziert den Eindruck eines nicht menschlichen Täters. Da dieser nur Fremde tötet, können den Taten kaum die typisch menschlichen Motive wie Eifersucht, Rache oder Wut zugrunde liegen. Der Antiheld scheint also nicht emotional oder rational nachvollziehbar zu handeln, sondern wirkt wie eine inhumane Tötungsmaschine. Zudem geht er stets nicht nur mit extremer, sondern häufig auch kreativer Grausamkeit vor, die in den Romanen selbst für erfahrene Ermittler ein Novum darstellt. Die Brutalität wirkt sinnlos, eben unmenschlich, weshalb sie textinterne Figuren erschüttert und bei ihnen Grauen erregt.

Wird der Täter gefasst und stellt sich als Mensch heraus, verweigert er sich gern der gängigen soziopsychologischen Erklärung einer schweren Kindheitstraumatisierung. Waren indes doch ungünstige frühere Umweltbedingungen vorhanden, scheinen sie praktisch nie Ursache der Taten zu sein. Dies passt zu neueren Erkenntnissen der Forensik, in der sich mittlerweile die These durchsetzt, dass beim Serienmörder eine Art angeborener Defekt zugrunde zu liegen scheint, den die Experten als mangelndes Gewissen, Gefühllosigkeit oder Bössartigkeit bezeichnen – kurz: als Psychopathie bzw. Soziopathie.⁸⁵ Der Täter im Roman erweist sich damit als nicht (im eigentlichen Sinn) psychisch erkrankt und dadurch gleichzeitig auch als Opfer, wie etwa der schizophrene Norman Bates in Robert Blochs *Psycho*, sondern als "entkernter Mensch ohne Seele."⁸⁶

Ein solcher Mensch erscheint auf so unverständliche Weise als "anders", dass es eine kognitiv-seelische Erleichterung darstellt, ihn in die Kategorie des reinen Bösen einzuordnen. Hierbei handelt es sich um ein vielfach in der Psychologie beschriebenes Denkphänomen. Es spiegelt sich auch in Romanen wider. Darin wird der Vielfachmörder häufig – weil "das Böse"

Kinderfrau in James' *The Turn of the Screw* nur überreizt, oder existieren in ihrer fiktionalen Welt wirklich Geister? Ist der Patient in Kraussers *Der große Bagarozzy* wirklich der Teufel, oder bildet er sich das ein bzw. behauptet er es nur?

⁸⁴ Da Seeßlen ebenfalls übernatürliche Aspekte am Serienkiller auffielen, wenn auch bezogen auf den Horrorfilm, folge ich ihm im laufenden Absatz in Grundzügen (Georg Seeßlen (et.al.): *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg 2006, S. 34, 912.). Auch Marriott (2007, S. 213) bemerkte den "übernatürlichen Glanz" des Serientäters.

⁸⁵ Robert D. Hare: *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*, New York 2011. Oder: Kevin Dutton: *The Wisdom of Psychopaths – Lessons in Life from Saints, Spies and Serial Killers*, London 2012.

⁸⁶ Seeßlen 2006, S. 912.

schwer begreiflich ist – verbal zum Dämon stilisiert und etikettiert, um ihn einer bekannten, wenn auch fiktionalen Schublade zuweisen und sein Handeln besser einordnen zu können.

In vielen Fällen vermischt der Serienmörder-Roman also Übersinnliches und Rationales derart, dass zunächst ein quasi übermenschlicher Täter angenommen wird, der sich zuletzt als menschliche Figur herausstellt. Dies ist im Kern kein postmodernes Phänomen, vielmehr kann man es unter dem Oberbegriff der *Supernatural-explained*-Romane subsumieren, die Ann Radcliffe erfand.

Bleibt die Frage, weshalb die Hauptrolle der Angst im Horror, die unsere Horrordefinition rechtfertigt, von der Literaturwissenschaft nicht ausreichend zur Kenntnis genommen wird. Liegt es daran, dass ein Gefühl ungern als wissenschaftliche Kategorie akzeptiert wird, da Emotionen als subjektiv gelten? Allerdings sind Angstzeichen bei einer Figur im Text objektiv lesbar (Gefühlsbeschreibung, Mimik, Gestik usw.). Dazu kommt, dass jedem intuitiv klar ist, was Horror bedeutet: "We perfectly well know the Gothic when we see it."⁸⁷ Der Praktiker King schreibt: "Wesentlich scheint ... zu sein, dass Horror ... einfach *ist*, ungeachtet von Definitionen."⁸⁸ Dies leuchtet unmittelbar ein. Aber möglicherweise ist gerade dieses prompte Verstehen, das keiner weiteren Begründung bedarf, das Problem. Schließlich siedelt die westliche Welt, deren Wurzeln nach wie vor patriarchalisch geprägt sind, die Intuition als "weibliche" Eigenschaft tendenziell immer noch unter der angesehenen, "männlichen" Ratio an. Diese Einstufung gilt wohl noch mehr für intuitiv als negativ empfundene Gefühle wie Angst oder gar Angstlust.

4. Aktuelle Erscheinungsformen von Horror-Roman und Zaubermärchen

Alle Subgenres des Horrors erzeugen, wie oben diskutiert, primär Angst. Dies ermöglicht eine, wenn auch zugegebenermaßen weit gefasste, Definition des Genres. Eine solche ist aber nicht zwangsläufig schlechter als eine enge Begriffsbestimmung, an der sich aufgrund der Breitgefächertheit der Werke der Gattung schon viele Generationen die Zähne ausgebissen haben. Die oben eingeführte weite Definition ist auch gerade für unsere Zwecke nutzbringend, da sie tatsächlich alle Horrorwerke einbezieht und somit keinen für mein Thema potentiell spannenden Primärtext aus der Untersuchung ausklammern muss. Einen solchen definitorischen Spitzfindigkeiten zu opfern, die lediglich in einer Debatte Erkenntniswert hätten, welche im Kern die nuancenreichen Feinheiten der einzelnen Subgenres des Horrors erforscht, ergibt keinen Sinn. Eine Betrachtung aller existierenden Unterarten des inhaltlich vielgestaltigen Genres würde mein Thema nicht weiterbringen.

Allerdings möchte ich im Folgenden, unabhängig von bisherigen in der Forschung erfolgten Kategorisierungen der Erscheinungsformen des Horror-Romans, zumindest die derzeit auffälligsten, auf eigenen Beobachtungen des Genres basierenden Horrorströmungen vorstellen. Es handelt sich um vier Bündel von Eigenschaften bzw. Kennzeichen von Hauptströmungen des Genres.

Sie tangieren das Dissertationsthema. Und zwar deshalb, weil in jeder dieser zentralen Strömungen jeweils von vornherein grundlegende und unterschiedliche Ähnlichkeiten mit Märchen angelegt sind, die ich ebenfalls benennen werde. Die Verbindung der herausarbeitenden Horrorströmungen mit den Märchen wurde bisher von der Forschung nicht zusammenhängend beleuchtet. Hier sollen sie kurz beachtet werden, da die Märchenbezüge Auswirkungen haben, welche im späteren Roman-Analyseteil dieser Dissertation eine der

⁸⁷ Hogle 2010, S. 209.

⁸⁸ King 1988, S. 42.

impliziten Grundlagen der praktischen Untersuchungen bilden. Wo sinnvoll, werden die Wirkungen expliziert und in die Analysen einbezogen; wo nicht, bleiben sie implizit.

Die folgenden Horrorströmungen scheinen für die aktuelle Literatur, die ich ja behandle, relevanter als die meisten in 3.2 benannten Horror-Subgenres (*Gothic Novel*, *Tale of terror* ...), die teilweise mehr von historischem Interesse sind. Mehr noch, die folgenden vier Varianten scheinen derzeit sogar die bedeutendsten innerhalb der Gattung zu sein. Es handelt sich um drei inhaltlich bzw. thematisch zu definierende Strömungen, wohingegen das vierte Merkmalsbündel den Stil betrifft. Einem möglichen Einwand zuvorkommend, dass unten völlig unvermittelt und unsystematisch diese vier Varianten nebeneinander gestellt würden, entgegne ich, dass diese, obgleich sie sich phänotypisch verschieden darstellen, derzeit nun einmal die zentralen Horrorströmungen zu sein scheinen. Weiteres Indiz dafür: Meine Primärtexte sind allesamt Vertreter einer (oder mehrerer) Hauptströmung(-en), die unten beschrieben ist/werden.

Dies ermöglicht eine prinzipielle gedankliche Einordnung der Romane. Bereits in diesem Theorieteil werden die späteren Primärtexte den Horrorströmungen zugeordnet. Dadurch erfolgt die Eingliederung dieser im zweiten Teil der Dissertation zu analysierenden Romane in ein übergeordnetes Denkschema. Unabhängig davon, dass alle Horror-Subgenres primär irgendeine Angst auslösen, soll also nun auf den Inhalt der zur Zeit dominantesten Horrorströmungen eingegangen werden, da dieser unmittelbar Zusammenhänge zu meinem Thema aufruft.

Die erste der zentralen Horrorströmungen ist der bereits unter dem Gesichtspunkt natürlicher versus übernatürlicher Angstauslöser angesprochene Roman vom Serientäter. Horrorthaft ist am Serientäter die typische Eigenschaft als janusköpfiger Antiheld, der wie ein Werwolf zwischen zwei gegensätzlichen Seiten seiner Person hin- und herschwankt; dies stellte King fest.⁸⁹ Einerseits repräsentiert der doppelgängerhafte Serientäter den freundlichen Nachbarn oder guten Vater, dem niemand etwas Böses zutrauen würde, in einem anderen, geheimen Lebensbereich artet sein Verhalten ins Monströse aus. Exemplarisch für diesen Romantyp wird im Analyseteil Kendals *The Book of You* analysiert, in dem sich der Konflikt mit einem mörderischen Serienstalker, der im bürgerlichen Leben als harmloser Dozent arbeitet, gefährlich zuspitzt. Häufiger handelt es sich beim Antihelden dieser Romanart um eine Figur, die ein Doppelleben als Killer führt, wie Teri, die böse Schwester in Sauls *Second Child*; der Roman wird ebenfalls in dieser Arbeit analysiert. Ob Atwoods Zenia, die titelgebende *Robber Bride*, eine Stalkerin bzw. Serienmörderin von Männern ist, bleibt ungewiss.

Zwar ist es schwierig, sich einen Überblick über die heutige Massenbuchproduktion zu verschaffen. Aber diese Form des Horror-Romans mit Serientäter scheint mittlerweile einen hohen Prozentsatz der Horrorkliteratur auszumachen. Dies ergab eine intensive Recherche auf den Websites von Belletristikverlagen und ausgewählten Buchhandlungen.⁹⁰ Auch Seeßlen hat die Omnipräsenz des Serienmörders bemerkt, meint er doch diesen Stereotyp, wenn er von dem "Horror-Monster am Ende des Jahrtausends"⁹¹ schlechthin spricht. Möglicher Grund für

⁸⁹ King 1988, 110ff. Auch Stevensons klassisch gewordener Dr. Jekyll/Mr. Hyde sei prototypisch für eine solche Figur.

⁹⁰ Genauere Mengen-Angaben in Prozentzahlen zu machen, die längerfristig gültig wären, bleibt dennoch heikel. Dies liegt nicht nur an der quantitativ unübersichtlichen Bücherproduktion, sondern auch an kurzfristigen und häufigen Schwankungen des Angebots usw.

⁹¹ Seeßlen 2006, S. 912.

die Beliebtheit des Serientäter-Romans: Er ist so unterhaltsam wie spannend⁹², manchmal bringt er durchaus komplexe Figuren hervor.

Interessant scheint die Frage nach der generellen Schnittmenge dieses häufigen Horror-Roman-Elements mit dem Zaubermärchen. Vielfach wird sinngemäß behauptet, dass Horrorgeschichten im Grunde nichts anderes seien als Märchen. Dies äußern Horrorleser in Onlineforen, Belletristik-Autoren und Forscher. Semiologe Seeßlen schreibt: "Horror – das ist das Märchen zur falschen Zeit am falschen Ort".⁹³ Nicht nur TV-Zeitungen kündigen Horrorfilme häufig als "Horormärchen" an – ohne weitere Erklärung. Dass auch viele Wissenschaftler Märchen und Horror nur stichwortartig verbinden, um sodann das Thema zu wechseln, wurde schon erwähnt. Scheint die Märchenhaftigkeit des Horrors so selbstverständlich, dass sie vermeintlich nicht begründet werden muss? Im Folgenden soll diese Begründung versucht werden.

Woher also rührt der omniprésente Eindruck der Märchenanmutung des Horrors; und zwar sogar desjenigen, der gar keine expliziten Märchenelemente enthält? Eine mögliche Antwort für Texte mit dem Serientäter als zentralem Antihelden: Er ist, wie im vorigen Kapitel beschrieben, das reine Negative, und besitzt, wie offensichtlich auch die Märchenmonster, eine unmenschliche bzw. übersinnliche Komponente. Viele Serienkiller-Romane nehmen wiederholt Bezug auf den *ice-cold stare* des Täters oder seine innere Kälte. Vielleicht kann man die dem Täter zugeschriebene Inhumanität oder "verlorene Seele" in gewisser Weise als motivische Reminiszenz an das versteinerte Herz sehen, wie es in Märchen vorkommt.

Elemente der beliebten und bekannten Märchen erscheinen in allen Arten des Horror-Romans. Indes finden sich Zitate, Personal oder Szenen der eher unbekannten Mädchenmörder-Märchen *Der Räuberbräutigam*, *Fitchers Vogel*, *Blaubart* und *Das Mordschloss* in unterschiedlich veränderter Form am häufigsten, so scheint es, im Serientäter-Roman. Auf das Phänomen des Märchen-Serienkillers, der zum postmodernen Horror-Serientäter wird, wurde in der Forschung bereits hingewiesen: "The fairy tale ... foreshadows thriving twentieth-century fantasies about serial killers and Jack the Rippers." *Blaubart*, heißt es ebenda, habe sich quasi in Hannibal Lecter aus *The Silence of the Lambs* verwandelt.⁹⁴

Manchmal ist eine solche Intertextualität zweifelsfrei belegbar. Manchmal muss sie hingegen mangels expliziter Märchenreferenz Spekulation bleiben. Denn Ähnlichkeiten zwischen Serienmörder-Märchen und Serienkiller-Roman entstehen ja auch aufgrund inhärenter, fast zwangsläufiger Übereinstimmungen beider Subgenres. So ist das Opfer in beiden normalerweise weiblich, der Mörder männlich. In beiden Subgenres erscheinen die Morde häufig als regelrechte Kunstform, vermutlich um den raffinierten und kalten Planungscharakter der Mehrheit der Untaten zu betonen. Wie ein Mädchenmörder des Märchens⁹⁵ richten auch viele Serienkiller im Horror ihre Opfer auf nie dagewesene Weise zu bzw. drapieren sie in einer makaber-originellen Szenerie für den späteren Finder. (Beispiele finden sich en masse: In einem Roman fehlt allen Ermordeten das linke Auge, in einem anderen tragen sie ein in den Nacken geritztes Kreuz, die Mordopfer werden mumifiziert, auf Federn gebettet oder mit Tierköpfen versehen.) Wer die Toten entdeckt, muss den furchtbaren Anblick dann ertragen bzw. ihn als erlebende Figur im Text schildern, um beim Rezipienten einen Schock-

⁹² Beispiel: In *The Good Samaritan* (2017) lebt eine Mutterfigur, die sich rührend um ihren behinderten Sohn kümmert, ihre andere, bössartige Seite als Mitarbeiterin der Telefonseelsorge aus. Als solche verleitet sie depressive Menschen zu Dutzenden zum Suizid. Was aber treibt den Leser durch den Plot? Es ist, wie so oft im Serientäter-Horror, die Frage, ob der Täter entlarvt (wenn ja, wodurch?) und bestraft werden kann.

⁹³ Seeßlen 2006, S. 40.

⁹⁴ Marina Warner: *From the Beast to the Blonde – On Fairy Tales And Their Tellers*, London 1995, S. 241, 269.

⁹⁵ In *Blaubart* hängen tote Frauen an den Wänden, in *Fitchers Vogel* liegen zerhackte Menschen in einem großen Becken voller Blut, der Räuberbräutigam im gleichnamigen Märchen zerstückelt und salzt seine Opfer, usw.

effekt zu erzielen. Bei *Blaubart* oder im *Räuberbräutigam* werden die Antihelden schließlich von einer mutigen Frau gestoppt, die eigentlich das letzte Opfer hätte sein sollen; mittlerweile ist sie häufiges Schlussmotiv auch des Serienmörder-Romans (*final girl*). Sicher spielt das Rachemotiv in dem Genre so sehr eine Rolle wie im Märchen. Dort ist das siegreiche Ende des weiblichen Opfers gleichzeitig als Realisierung des typisch märchenhaften Strukturelements vom Sieg des Schwachen über den Starken zu verstehen. Im Horror bewirkt der Schluss gleichzeitig ein Überraschungsmoment. Denn obwohl das *final girl* kein unbekanntes Phänomen mehr im zeitgenössischen Horror darstellt, scheint das reine *unhappy end* noch ungleich häufiger.

Da der Serientäter-Roman seit etwas über 20 Jahren gehäuft vorkommt, liegt es nahe, einen grundlegenden zeit- und kulturbezogenen Interpretationsansatz für diesen Horrortyp zu suchen. So sieht Seeßlen im Menschenschlächter, dem Antihelden der Serientäter-Romane, eine implizite "Kritik an der sozialdarwinistischen Yuppie-Ideologie."⁹⁶

Eine dem Serienkiller-Roman verwandte Strömung des Horrors, mit dem sie große Schnittmengen aufweist, beschreibt einen ähnlich unmenschlichen Täter bzw. eine ganze Mördergruppe. Diese zweite Form des zeitgenössischen Horror-Romans, der Splatter, soll hier nur der Vollständigkeit halber vorgestellt werden, im späteren Analyseteil dieser Arbeit kommt er nicht (in Reinform) vor. Der Splatter erscheint seltener als Roman, häufiger als Film. Der Splatter erkundet, anders als der Serienkiller-Roman, nur selten die Psyche des Mörders. Vielmehr wird überwiegend per Außenansicht die Dezimierung einer Gruppe von Opfern in einer Art "Zehn kleine Negerlein"-Modus präsentiert, typischerweise bei einfallloser Handlung. Die Plots sind zumeist stark repetitiv, die Figuren stereotyp, die Texte insgesamt trivial. Beim handelsüblichen Splatter sorgt die Frage "Sterben die Opfer? Wenn ja, wann und wie?" für Spannung, oft auch das Rätsel um den Täter (Wer ist es? Was sind seine Motive?).⁹⁷

Das Grimmsche Splatter-Märchen *Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben* ist dem typischen Splatter nicht unähnlich, es hätte sogar Pate dafür stehen können. Leichtfüßige Erzählweise und abstrakte Stilisierung stehen aber im Kontrast zu den inhaltlichen Grausamkeiten. Trotz maximaler Morbidität, welche dieses Märchen genauso aufweist wie der Splatterhorror, entsteht immer wieder eine gewisse verbale oder szenische Komik, weshalb der recht unbekannte Grimmsche Text offiziell als Schwankmärchen firmiert. Auch im Splatter versuchen groteske Elemente in Verbindung mit derbem oder schwarzem Humor die Geschichten in mehr oder weniger passender Weise aufzulockern.

Vielfach wurde versucht, den Splatter mittels politischer oder sozialpsychologischer Ansätze als Produkt der Postmoderne und ihrer sozialen Kälte zu begreifen. Für den reinen, brutal sadistischen Gewalthorror-Roman des 21. Jahrhunderts wurde vor allem ein "New Nihilism"⁹⁸ diagnostiziert. Erkenntnis, Sinn oder Wert zählten buchstäblich nichts mehr, der Täter folge lediglich seinen Trieben und Aggressionen. Als Beispiel wäre die Subkategorie des vermutlich kaum auszuhaltenden *Torture Porn* zu nennen.

⁹⁶ Seeßlen 2006, S. 912.

⁹⁷ Zum Splatter gehören Jack Ketchums Hinterwäldler-Gewalthorror oder die überraschend im Plot auftauchenden, übelkeitserregenden Ekelszenen von Richard Laymon. Gelegentlich entstehen aber auch trickreichere oder psychologisch interessante Werke im Bereich Splatter. Dies gilt derzeit etwa für den Zombie-Horror. Ein Beispiel: *The Girl with all the Gifts* (2015) von M. R. Carey ist zwar apokalyptische, teils blutige Horror-Dystopie, aber auch philosophisch unterfüttertes Drama mit differenzierten Charakteren. Hier ängstigen menschliche Figuren den Leser manchmal so sehr wie die eigentlichen Monster. Wo andere Zombiefilme nur ekeln, da erzeugt *The Girl*, wie auch in Filmkritiken zu lesen war, Gänsehaut.

⁹⁸ Catherine Spooner: "Preface". In: Brigid Cherry et.al. (Ed.): *Twenty-First-Century Gothic* (Cambridge Scholars Publishing), Newcastle upon Tyne 2010, S. x (= römische Ziffer).

Eine dritte Spielform des Horrors entstand aus dem Teil der historischen *Gothic Novel*, die zur *Female Gothic* bzw. *Gothic Romance* gehört. Sie umfasst Werke wie die von "Charlotte und Emily Brontë und Daphne du Maurier", es sind "haunted love stories"⁹⁹, die eine Schnittmenge mit "Liebes- und Schicksalsroman"¹⁰⁰ aufweisen.

In ihrem aufschlussreichen Essay *Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband* hat Russ die spätestens seit *Jane Eyre* auffällig repetitive Struktur und Figurenkonstellation dieser Romane herausgearbeitet – die schlechte Mutter oder Stiefmutter, der schwache oder tote Vater der jugendlichen bis kindlichen, sich zurückhaltenden oder schüchternen, nicht schönen, aber hübschen und guten Heldin. Die weibliche Figur ist hier zwingend. Deren *happy end* mit dem sozial höherstehenden Wunschpartner ist bedroht aufgrund eines Geheimnisses oder Problems.¹⁰¹ Dies sind Puzzlesteine, die an die typische Grundkonstellation zahlreicher Märchen erinnern.

In diesen Romanen – der Gotischen bzw. Horror-Romanze – finden sich praktisch immer zumindest lose Verweise auf Märchen. So wird häufig die eigene Situation als Märchen oder der Traumprinz als ein solcher bezeichnet. Beispiel: In Alafair Burkes *The Wife* (2018) zeigt sich die sozial schwache Heldin perplex angesichts des liebevollen Interesses eines Wirtschaftsprofessors: "I wasn't the main character in a fair tale, ready to be saved by Prince Charming. I was a mother to a six-year-old who didn't speak until he was three."¹⁰² In einem anderen Roman, der ebenfalls eindeutig der alten *Gothic Romance* nacheifert, entstammt die neue Frau eines reichen Anwalts mit herrschaftlichem Anwesen zwar der Unterschicht, besitzt aber ein Elfengesicht.¹⁰³

Russ beschreibt, dass in solchen *Gothic Romances*, welche zumeist etwas melodramatisch ausfallen, durch Identifikation mit der Heldin eine Mischung aus Sentimentalität, Abenteuergefühl, Spannung und Furcht entstehen soll. Diese Eindrücke treten je nach Text in unterschiedlicher Zusammensetzung auf. Dementsprechend zeigte das Cover älterer Gotischer Romanzen – sie erschienen vielfach als Groschenhefte – häufig eine sich fürchtende oder flüchtende junge Frau, im Hintergrund ein Schloss oder Herrenhaus, Nacht oder Nebel, Mond oder Gewitter als fixe Stilelemente. Solche Geschichten werden seit den 1970-ern, als Russ' Essay publiziert wurde, wieder verstärkt in Buchform veröffentlicht.¹⁰⁴ Heute scheint mir die Gotische Romanze eine ähnlich häufige Horrorströmung wie der Serientäter-Roman darzustellen. Sie funktioniert wie die historischen Vorbilder mit oder ohne übernatürliche Elemente.

Hauptunterschied zur klassischen Gotischen Romanze: War die Heldin in der *male Gothic* einst passiv, wo Aktivität gefordert gewesen wäre, und war zu leiden ihre einzige Aufgabe, so sind neuere Protagonistinnen durchschnittlich aktiv bis mutig. Ohne die lähmende Furcht der altmodischen Heldinnen lösen sie das zentrale Problem oder ein Rätsel, das sich häufig um eine andere Frau entspinnt, oft die Exfrau.¹⁰⁵

Gern scheint es, als hätte der Traumprinz die Vorgängerin(-nen) der Heldin ermordet. Auch wenn sich dieser potentielle, an *Blaubart* erinnernde Horror als unwahr erweist, verlässt die Heldin heutiger Gotischer Romanzen in vielen Fällen ihren Mann, nunmehr aus unterschiedlichen Gründen desillusioniert; oder sie verliert diesen. Dieser für zeitgenössische

⁹⁹ Brian Attebery: *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, New York 2014, S. 99.

¹⁰⁰ Alpers 1999, S. 5.

¹⁰¹ Joanna Russ: "Somebody's Trying To Kill me and I think it's my Husband: The modern Gothic". In: *Journal of Popular Culture* 6.4 (1973), S. 667f., 679, 684, 687.

¹⁰² Alafair Burke: *The Wife*, New York 2018, S. 17.

¹⁰³ S. K. Tremayne: *Fire Child*, London 2016, S. 42.

¹⁰⁴ Russ 1973, S. 666, 678, 685.

¹⁰⁵ Ebd., S. 669, 686.

Romane typische Schluss wirkt aber nicht wie ein eindeutiges *unhappy end*. Häufig gehen die Protagonistinnen sogar gestärkt oder zufrieden aus dem unterschiedlich gearteten horrorhaften Konflikt hervor. Ältere Texte dieses Subgenres hingegen endeten normalerweise noch auf die klassische *Und wenn sie nicht gestorben sind*-Art des Märchens.

Der zentrale Aspekt der Gotischen Romanze ist eine Liebesgeschichte, die einen im weitesten Sinn düsteren Verlauf nimmt, häufig getragen von einigen unwahrscheinlich wirkenden Wendungen. Eine reine *Gothic Romance* kommt im Analyseteil dieser Arbeit nicht vor, hauptsächlich weil es bereits diverse Untersuchungen etwa zu Märchenelementen in *Rebecca* gibt.¹⁰⁶ Dieser Roman du Mauriers ist einer der größten Vorbilder dieser Horrorströmung; tendenziell besteht sie aus schematisierten Texten.

Die drei oben benannten und derzeit häufigen Hauptströmungen des Horrors bzw. Bündel von Horrorelementen – Serientäter, Splatter und Gotische Romanze – erscheinen in einzelnen Romanen auf verschiedene Weisen miteinander verflochten. Als Beispiel dienen die acht Romane des Analyseteils: Atwood, Lessing und Kendal spielen deutlich mit der Gotischen Romanze. Indes befinden sich alle der acht untersuchten Texte irgendwo auf der Gewaltskala. Am exzessivsten, aber ohne explizit zu werden, thematisiert Granvilles Roman Grausamkeit. Serientäter treten bei Atwood, Kendal oder Hill auf.

Für alle drei der oben vorgestellten Spielformen gilt: Ein häufiges inhaltliches Puzzlestück besteht in einer übernatürlichen Erscheinung: Im Horror kann der (oder ein wichtiger) Antiheld anstatt natürlicher Herkunft (menschlicher Killer, Stalker usw.) alternativ übernatürlichen Ursprungs sein (Hexe, Geist, Vampir, Zombie usw.) – soweit selbstverständlich. Interessant ist, dass es sich im Märchen genauso verhält (menschlicher Blaubart oder Räuberbräutigam versus Zauberin, Teufel usw. als übersinnliche Gegenspieler); hierin liegt also die allgemeine Parallele zum Zaubermärchen. Nun scheint der übernatürliche Liebhaber in den letzten zwei Jahrzehnten zu einer literarischen Modeerscheinung geworden zu sein. Dennoch kommt das Übersinnliche als Kernthematik im Horror-Roman der fortgeschrittenen Postmoderne eher selten vor.¹⁰⁷ So enthalten auch nur zwei der im Praxisteil analysierten Texte (*NOS4A2*, *The Shining*) zentrale klar außerweltliche Gestalten, bei Saul existiert als Randfigur eine übernatürliche Helferin.

Nicht immer kommt die paranormale zeitgenössische Kultur so düster daher, wie die drei vorgestellten zentralen Horrorspielarten und -elemente (Serienkiller, Splatter, Gotische Romanze) suggerieren. Eine weitere wichtige Tendenz des aktuellen Horrors besteht in einem neuartigen Stil, den Forscher bereits *New Lightness*¹⁰⁸ nannten. Diese Strömung mischt übersinnliche Horror-Komponenten mit Versatzstücken anderer Genres, wie Comedy, urbaner Fantasy oder paranormaler Liebesgeschichte. Häufig pflegen Menschen (wie die populäre Heldin in *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003)) Beziehungen zu Werwölfen oder Vampiren. Diese wirken auf ihre menschlichen Freunde größtenteils wie Diesseitige, fast wie normale Menschen, also Wesen aus derselben Dimension. Daher ist die Angst – in 3.2 für den Horror als gattungsbildend definiert – in Drehbüchern oder Romanen, die mit dieser "Neuen Leichtigkeit" (oder "Neuen Helligkeit"?) spielen, auch nicht mehr zentral. Oft entsteht Angst gar nicht, dann kommt es zur stilistischen Schnittmenge mit dem Märchen. Als Beispiel für eine

¹⁰⁶ Vgl. z. B. Verena-Susanna Nungesser: "Die Schattenseiten der Institution Ehe: Daphne du Mauriers moderner Schauerroman *Rebecca* (1938) als Blaubart-Transformation im Sinne einer Failed Romance". In: *Verfolgte Unschuld und Serienmörder. Strukturen, Funktionen und transmediale Transformationen des Blaubart-Märchens in angloamerikanischer Literatur und Film*, Diss. Berlin 2012, S. 125-141.

¹⁰⁷ Häufiger tritt das Übersinnliche im Film als Hauptthema auf, wie auch der Splatter im Film häufiger vorkommt als in der Literatur. Bei den übrigen hier erörterten Horrorströmungen scheint das mengenmäßige Verhältnis von Roman und Film ausgewogener.

¹⁰⁸ Spooner 2010, S. xi.

solche Gattungshybridisierung wird im Hauptteil dieser Arbeit Hills *NOS4A2* analysiert. Der Roman erkundet die Grenze zwischen Horror und Fantasy, hauptsächlich dieser Sachverhalt führt zu seiner speziellen "Leichtigkeit".

Ein allgemeines Kennzeichen des Horror-Romans an sich wird in den späteren Roman-Analysen wichtig werden. Gemeint ist ein variabler Weltbezug, der sich auf einer Skala zwischen den Polen realistisch : fantastisch erstreckt. Ein Sonderfall stellt derjenige Horror dar, der offenlässt, ob sein Grauen übernatürlich oder menschengemacht ist oder der mit diesem Aspekt als Hauptmerkmal spielt. Es bildet in Form einer unauflöslichen Ambivalenz das zentrale Problem im Analysebeispiel *Don't breathe a Word* von McMahon. Am Rande spielt das Merkmal eine Rolle in *The Fifth Child*, wo mit der Idee einer übernatürlichen Herkunft des fünften Kindes Ben (ist er Teufel, Kobold oder Wechselbalg?) gespielt wird. Letztlich klärt sich seine wahre Identität. Genau umgekehrt funktioniert Bentley Littles *The Store*, in dem sich der übernatürliche Charakter der Ladenchefs erst allmählich herauskristallisiert. Das Spiel zwischen Realismus und Fantastik kennzeichnet eindeutig den modernen Horror, ist jedoch den Märchen, insbesondere den Zaubermärchen, fremd.

Horrorliteratur ist kein Nischenphänomen mehr, erfahren doch sogar Teenager-Romanzen inzwischen eine deutliche "Horrifizierung" (hier drängt sich Stephenie Meyers *Twilight* als prägnantestes Beispiel auf). Auch der Horror im Film ist präsenter geworden. Früher wurden etwa nur vereinzelt Weltuntergangs-Blockbuster produziert¹⁰⁹, mittlerweile gehen sie in Endlosserie.¹¹⁰ Van Bebber untersucht in einem aufschlussreichen Band neue, vielfältige "Angstdiskurse", nicht nur in Film und TV, sondern auch in Comics, Videospielen oder der Rockmusik.¹¹¹ Der Horror als Gesamtphänomen wurde bereits als "the dominant mode of the twenty-first century"¹¹² bezeichnet. Gemeint ist damit eine Zunahme der Angstdiskurse. Diese wurde innerhalb der Kunst und der Kulturprodukte seit etwa Ende der 1990-er Jahre mehrfach beobachtet. Nicht zufällig heißt van Bebbers soeben angesprochener kulturwissenschaftlicher Band *Dawn of an Evil Millennium*.

Ganz anders stellt sich die Situation zu Beginn der Postmoderne dar. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Horror jahrzehntelang vom *mainstream* eher unbeachtet überdauert. Erst in den 1960-er Jahren nahm er in Literatur und Film mehr Raum ein. "Die Rolle des großen Bahnbrechers" hatte Stephen King inne, "der es schaffte, ein breites Publikum in den Bann zu ziehen."¹¹³ Eng verknüpft ist das Phänomen des zu jener Zeit zunehmenden Horrors, dies ist bekannt, mit damals sehr erfolgreichen Kinofilmen wie *Rosemary's Baby* (1967), *The Exorcist* (1973) oder *Jaws* (1975).

Seit Beginn der Postmoderne lauert das Böse oder Unerklärliche, wie ebenfalls vielfach in der Forschung festgestellt, nicht mehr an eher fremden Orten, sondern häufiger im Alltäglichen; bei King etwa in zunächst harmlos wirkenden amerikanischen Kleinstädten, bei *Rosemary's Baby* in der Nachbarwohnung, bei *The Exorcist* in einem 12-jährigen Mädchen. In *Jaws* wandelt sich fröhlicher Badespaß von einem Moment zum anderen zum lebensgefährlichen Horrorerlebnis.

Noch deutlicher offenbart sich dieses Phänomen vom Grauen im gewöhnlichen Alltag seit der Genese des sogenannten *Found-Footage*-Films. Dieser besteht aus vorgeblich gefundenem, "echtem" Filmmaterial verschwundener oder toter Dokumentarfilmer. Die beiden

¹⁰⁹ Linnie Blake: "Vampires, Mad Scientists and the Unquiet Dead". In: *The Gothic in contemporary literature and popular culture*, New York 2014, S. 37-56.

¹¹⁰ Als aussagekräftiges Beispiel soll hier die Zombie-Apokalypse *The Walking Dead* genügen, von der 2018 bereits Staffel 8 erschien.

¹¹¹ Jörg van Bebber (Ed.): *Dawn of an Evil Millennium – Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011.

¹¹² Spooner 2010, S. 0.

¹¹³ Alpers 1999, S. 24.

Meilensteine des *Found-Footage*, *The Blair Witch Project 1* (1999) und *Paranormal Activity 1* (2007), können in einem Atemzug genannt werden mit einer seit etwa Anfang des Jahrtausends sprunghaft anwachsenden Zahl englisch- und deutschsprachiger Spukhaus-Dokumentationen und *Ghosthunter*-Serien, die ebenfalls angeblich "wahr" sein sollen.

Solche Werke sind darauf getrimmt, möglichst echt zu erscheinen. Viele implizieren – oder es wird explizit behauptet –, dass sie auf tatsächlichen Wahrnehmungen beruhen.¹¹⁴ Gelegentlich wurde diese Behauptung als von den Filmemachern verbreiteter Mythos entlarvt.¹¹⁵ Er suggeriert, dass jeder Zuschauer in seinem Leben den im Film gezeigten "verfluchten Wald" oder das fragliche "Spukhaus" aufsuchen und den gleichen Grusel erleben könne wie die Filmdarsteller. Fiktion und Realität verwischen weiter, indem die Filmemacher Orte wählen, die auch in der Realität als Spukorte gelten. Oder indem sie für solche Filme bewusst keine bekannten Schauspieler verpflichten. Es sind, ähnlich vielen Märchenhelden, "Typen von nebenan", was die Identifikation des Rezipienten erleichtert.

Durch diese neue Realitätsanmutung des Horrors, zu dem auch ein sich klar verstärkender Trend von *True Crime* gehört, verschwimmt die Grenze von Fiktion und Wirklichkeit. Manchmal verschwimmt sie sogar zwischen passivem Konsum gotischer Medien und aktivem Tun. Unter eine Art von *Outdoor*-Beschäftigung mit dem Horror fällt unter anderem der *dark tourism*. Über dieses Phänomen regelrechter Pilgerreisen zu makabren Orten von Katastrophen, ehemaligen Schlachtfeldern oder Konzentrationslagern liefern Sharpley und Stone¹¹⁶ die bisher informativste Übersicht.

Dieser kurze Einblick in die Art der Verschränkung von Horror und zeitgenössischer Kultur kann in dieser Arbeit nicht vertieft werden. Bei Interesse am Phänomen empfiehlt sich Jenzens und Munts vielfältige, hochaktuelle und lesenswerte Essaysammlung¹¹⁷, die zusätzliche soziologische, psychologische und philosophische Aspekte westlicher *paranormal cultures* untersucht.

Zum Thema der Erscheinungsform des heutigen Horrors gehört auch ein Aspekt, der wiederum das Problem der Gattungsfrage bzw. -bezeichnung betrifft. Ich hatte angedeutet, dass der Horror – neben Kriminal- oder sonstigen Unterhaltungsromanen – einen großen Teil der Unterhaltungsliteratur bildet. Dennoch wird das Etikett "Horror" meiner Beobachtung nach von Verlagen und Buchläden zumindest innerhalb der letzten gut 20 Jahre kaum noch verwendet. So erhält der Serienkiller-Roman zumeist die Genrebezeichnung "Thriller", "Psychological Thriller", "Suspense"; seltener sind "Novel", "Horror" oder "Horrorthriller". (Im Deutschen entsprechend: "Thriller", "Psychothriller", seltener "Spannungsroman", noch seltener "Roman" oder "Horror" bzw. "Horrorthriller".) Das Etikett "Horror/Horrorthriller" wird im Englischen und Deutschen mittlerweile zumeist für eindeutige Splatterromane aufgespart. Allenfalls Werke sehr bekannter Genreautoren wie King werden noch so benannt, seltener Grusel-Romane unbekannter Schriftsteller – vielleicht aus der Befürchtung heraus, diese dann schlechter verkaufen zu können. Die Gotische oder Horror-Romanze firmiert heute nach

¹¹⁴ Hier nur einige von unzähligen möglichen Mystery-Doku-Beispielen: *A Haunting* (USA, ab 2005), *Paranormal Witness* (USA, ab 2011), *Haunted - Seelen ohne Frieden* (D, ab 2016), *Paranormal Survivor*, *Paranormal Lockdown*, *Alaska* usw.

¹¹⁵ Beispiel *Blair Witch Project 1*: Für diese Pseudo-Dokumentation entwickelten Filmstudenten in jahrelanger Arbeit die fiktive Legende um eine Hexe, sie fingierten Artikel und Interviews und streuten sie in Medienkanälen. Dies erweckte den Anschein, dass der Film eine reale Doku sei. Quelle: Philipp Stroh: *Eine Reise durch den Horrorfilm – von Zombies, Monstern, Serienkillern und dem ultimativen Bösen*, [Verlagsort unbekannt] 2014, S. 128.

¹¹⁶ Richard Sharpley (Ed.): *The Darker Side of Travel. The Theory and Practice of Dark Tourism*, Bristol (et.al.) 2009.

¹¹⁷ Olu Jenzens et.al. (Ed.): *The Ashgate Research Companion to Paranormal Cultures*, New York (et.al.) 2018.

meiner Beobachtung meistens als "Thriller" oder "Psychological Thriller" (deutsch: "Thriller", "Psychothriller"), selbst dann, wenn sie Geistererscheinungen beinhaltet. Die Bezeichnung "Gothic" (deutsch: "Gotik/Schauerliteratur" oder "Grusel") kommt praktisch nur noch bei wiederaufgelegten Klassikern vor.¹¹⁸ Wohl weil dieses Etikett aufgrund seiner historischen Patina ein Werk adelt, legitimiert es die wissenschaftliche Untersuchung, dem allgemeinen Publikum sind einschlägige Texte hingegen kaum noch bekannt. Übernatürlicher Horror wird häufiger als "Thriller" oder "Novel" bezeichnet, seltener als "Mystery fiction" (deutsch: "Thriller", "Roman", selten "Mystery"). Texte der *New Lightness* erscheinen als "Thriller", "Romantic Thriller", "Fantasy" oder "Novel" (deutsch: "Thriller", "Romantikthriller", "Fantasy" oder "Roman").

Manchmal verzichten Verlage auch auf eine Genre-Bezeichnung, so dass sich das Buch im Handel wahlweise bei den Krimis, Thrillern oder Romanen findet. Auch die in dieser Arbeit verwendete Primärliteratur firmiert größtenteils offiziell nicht als "Horror". *The Book of You* etwa wird vom Verlag als "Novel" bezeichnet, von Literaturkritikern "Thriller" genannt.

Wer die Probe aufs Exempel machen will, ruft bei einem beliebigen, online vertretenen Buchhändler das Horror-Angebot auf. Auf *amazon.com* (englischsprachig) kommt unter "Books" nur der Reiter "Mystery, Thriller & Suspense" als horrorrelevant in Frage. Dieser unterteilt sich in "Thrillers & Suspense" sowie "Mystery". "Thrillers & Suspense" enthält Bücher aus den Rubriken "Crime" (eine der Unteroptionen lautet: "Serial Killers") sowie "Supernatural" (mit den Unteroptionen "Psychics" oder "Witches & Wizards" oder "Vampires") und "Psychological Thrillers". "Mystery" entpuppt sich indes ebenfalls als Oberbegriff für Detektivgeschichten, eine *Mystery*-Unteroption lautet "Supernatural" (mit den Unteroptionen: "Ghosts", "Vampires, Werewolves & Shifters", "Psychics", "Witches & Wizards"). Nicht einmal fällt also der Begriff "Horror". Wer aber den Reiter "Mystery, Thriller & Suspense" anklickt, erhält mit einer Zusatzoption namens "Moods & Themes" die Möglichkeit, "Horror" als Differenzierungskriterium zu wählen. Daraufhin erscheinen sämtliche Werke, die zwar nicht oder selten auf Cover oder Buchrücken als "Horror" deklariert sind, sondern als "Thriller", "Psychological Thriller", "Novel" usw., die aber nichtsdestotrotz zum Genre gehören.

Beim deutschsprachigen Äquivalent *amazon.de* verhält es sich ähnlich. Unter Belletristik gibt es etwa die Reiter "Krimis & Thriller", "Romane & Erzählungen", "Fantasy, Science Fiction und Vampirromane" sowie "Horror". "Horror" listet mehrheitlich Kitsch und Hardcore (Splatter, triviale Comicbücher) oder King, aber nur vereinzelt Schauerliteratur anderer Autoren auf. "Fantasy, Science Fiction und Vampirromane" enthält überraschenderweise auch Horror, der weder Fantasy noch Science Fiction oder Vampirroman ist. Stichproben ergaben: Diese Horrorliteratur ist mal als "Thriller", mal als "Roman" deklariert, mal fehlt die Genrebezeichnung ganz. Unter "Romane & Erzählungen" finden sich über die Unterkategorie "Gegenwartsliteratur" sowie "Unterhaltungsliteratur" vielfach (Psycho-)Thriller, die sich auch so nennen, aber zum Horror gehören; zudem sammelt sich hier Anspruchsvolleres von eindeutigen Horror-Autoren, die auch als solche kanonisiert wurden (Lovecraft usw.). Häufig fehlt letzteren trotzdem der korrekte Genreferweis "Horror". Das Horror-Etikett zielt hingegen Werke, deren Horror bereits im Titel überdeutlich anklingt, etwa durch Begriffe wie "Exorzismus". "Krimis & Thriller" schließlich untergliedern sich in Krimis (enthält neben Unterkategorien wie "Polizei", "Detektivinnen", "Hobbydetektive" etc. – und hier stutzt man leicht – auch "Übernatürliches", das sodann in "Geister", "Parapsychologie", "Dämonen" usw.

¹¹⁸ Möglicherweise klingt *Gothic* nach Ansicht der Verlage zu altmodisch. Oder sie befürchten, dass der Kunde das Etikett fälschlich mit der gleichnamigen schwarzgekleideten, friedhofsaffinen Jugendbewegung assoziiert und deshalb Abstand vom Buchkauf nimmt.

aufgesplittet wird) sowie "Thriller & Suspense" (Unteroptionen: "Psychothriller"; "Suspense" und "Übernatürliches", letzteres wiederum untergliedert in "Geister" oder "Parapsychologie").¹¹⁹

Obige Recherche verstärkte meinen Eindruck, dass die Bezeichnung "Horror" beim Roman wo irgend möglich vermieden wird. (Nicht so übrigens beim Horrorfilm.) Die Analyse von Webseiten zufällig ausgewählter Buchhandlungen verfestigte den Eindruck. Die Homepage von *Thalia* etwa spricht folgende Empfehlung aus: "Serienmorde, Entführungen (...) – das ist der harte Stoff, aus dem Krimis und Thriller gemacht sind ... [Sie] verursachen sicherlich eine extra Portion Gänsehaut."¹²⁰ Gänsehaut? Diese passt weniger zu Krimis oder Thrillern als zum Horror; Stichwort Angst als zentrales Horrormerkmal. Dennoch wird der Terminus "Horror" auch hier nicht gewählt.

Baumann sieht ebenfalls eine recht willkürliche Genre-Zuordnung von Texten, die faktisch Horror sind: "Wenn es dem Verlag ... in den Kram passt, wird aus einem Thriller Horror, oder Horror landet im ganz normalen Programm."¹²¹ Baumann vermutet als Grund eine marketingtechnische Entscheidung der Verlage. Diese Einschätzung scheint logisch, denn "Horror" verkauft sich beim Gros der Leser sicherlich eher schlecht, wohl hauptsächlich bedingt durch den negativen Ruf des Genres. Dieser verstärkt sich jedoch gerade dadurch, dass es sich beim größten Teil der heute als Horror deklarierten Texte faktisch um *trash* handelt. Folglich wird der Horror weiter mit Trivialität, Funktionslosigkeit sowie sinnfreier Grausamkeit assoziiert. Auch von Literaturwissenschaftlern oder Pädagogen, Soziologen, Literaturkritikern sowie in Mediendebatten wird gern in undifferenzierter Weise unterstellt, bei Horror handele es sich um dünne *stories*, die blutige oder ekelerregende Gewaltexzesse transportierten. In der Konsequenz gilt das Genre oft in seiner Gesamtheit als geschmacklos.

Diese vielfach zu beobachtende Abwehrreaktion angesichts des Begriffs "Horror" beruht aber auf einem Missverständnis. Vielfach begutachten Kritiker unterschiedlicher Fachrichtungen keine repräsentative Bandbreite verschiedener Horroretexte, sondern greifen den als typischen Horror empfundenen, kleineren Teil des Genres heraus, nämlich die brutalen oder ekelerregenden Geschichten. Dies stellte bereits Stock¹²² fest. Dieser Teil wird dann zum Ganzen erklärt oder zum Kern der Horrorliteratur.

Diese zu enge Genre-Definition führt zum eigentlichen Problem: Indem sich die Forschung selbst beschränkt, da sie den tatsächlichen Umfang ihres Gegenstands nicht wahrnimmt, beraubt sie sich von vornherein der Chance auf einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn. Die Menge an aktuell publiziertem und konsumiertem Horror steht in umgekehrt proportionalem Verhältnis zur literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Genre.

So blieben bisher auch spannende intertextuelle Aufgaben praktisch unbearbeitet, wozu auch die hier vorliegende Untersuchung der Funktion von Märchenelementen im Horror-Roman zählt. Auch befriedigende Antworten auf interdisziplinäre Fragen stehen überwiegend noch aus, wie jene nach der Attraktion etwa von Serienkiller-Romanen beim Leser und möglichen psychologischen, soziologischen oder politisch-kulturellen Bezügen.

Um auf die korrekte Etikettierung von Horror-Romanen zurückzukommen: Sie wird zudem erschwert durch wachsende Genre-Durchmischung. Gerade die Gotik war immer schon eine Gattung, die man als in verschiedener Weise "dependent on other texts"¹²³ bezeichnen konnte (der Klassiker: das berühmte *lost manuscript*). Diese Eigenschaft, die es dem

¹¹⁹ Die Informationen auf *amazon.com* und *amazon.de* wurden zuletzt im April 2019 verifiziert.

¹²⁰ <https://www.thalia.de/shop/krimis-thriller-14/show/> (zuletzt abgerufen im April 2019.)

¹²¹ Baumann 1993, S. 31.

¹²² Zwar für den Horrorfilm, genauso gültig ist die Beobachtung jedoch für die Literatur. Quelle: Walter Stock (Ed.): *Faszination des Grauens*, Frankfurt 1987, S. 56-58.

¹²³ Punter 2015, S. 3.

Horror übrigens stets erleichtert haben wird, auch Märchenelemente zu adaptieren, verstärkte sich seit Beginn der Postmoderne. Spätestens nachdem diese zu verstärkter Genre-Ver-mischung führte, sprechen die Forscher vom Horror vielfach nicht mehr als "a fixed genre", sondern von "a mode"¹²⁴, der lediglich "a set of linked elements"¹²⁵ besitzt.

Umso sinnvoller scheint eine Definition, die so weit als nötig, aber so präzise wie möglich ist, und wie sie auch in Kapitel 3.2 gewählt wurde: Horrortexte sind "Angstliteratur". Herrscht trotz Science-Fiction- oder Krimi-Bestandteilen die Furcht bei Figuren oder Lesern als die zentrale Emotion vor, so handelt es sich nach meiner Begriffsbestimmung ungeachtet der enthaltenen Intertexte aus anderen Genres um Horror oder um ein Horror-Hybrid. Beispiel für einen Horrorkrimi: Mary Higgins Clarks *The Sleeping Beauty Killer* (2016). Zwar widmet sich der nur leise und offensichtlich zu ornamentalen Zwecken an *Dornröschen* anklingende Roman der Aufklärung eines einzigen, vor 15 Jahren geschehenen Mordes, insofern scheint er – eine Genrebezeichnung existiert nicht – ein Krimi zu sein. Allerdings herrschen als zentrale Emotion Anspannung und Angst vor, und zwar durchgängig. Denn die den Fall untersuchende Journalistin fürchtet um die Qualität ihrer Sendung. Fürsprecher, welche die Verurteilte für unschuldig halten, verweisen wiederholt darauf: Sie bleibt als Mörderin sozial erledigt, sollte ihr Fall nicht aufgeklärt werden. Auf dem Buchcover lässt sich ein *Guardian*-Reporter zitieren: "Scared the hell out of me". Aufgrund der stringenten Rolle der Angst würde ich das Werk als Horrorkrimi bezeichnen. Am häufigsten scheint übrigens die Unterkategorie Serien-täter-Horror Schnittmengen mit dem Krimi aufzuweisen: Held ist häufig ein Profiler, der den Antihelden jagt.

Bildet die Furcht indes nur eine Emotion von mehreren, so besitzt ein fraglicher Text lediglich Horrorelemente. Exemplarisch dafür ist Umberto Ecos Krimi *Der Name der Rose*. Der Roman ist zwar eine "romantische Schauergeschichte"¹²⁶, stammen doch Ort und Figuren "aus dem Schauer-Archiv" (abgelegenes Kloster, seltsame Mönche, Labyrinth Bibliothek, Inquisitor), und die wichtigen Ereignisse scheinen übernatürlichen Ursprungs.¹²⁷ Allerdings macht die Geschichte aufgrund der pfiffig-verschmitzten Art des Helden, dem Franziskaner-Mönch William von Baskerville, kaum einmal Angst. Die rationalen Überlegungen des Detektivs William, viele historische Passagen und lateinische Einschübe zielen auch eher auf den Intellekt des Lesers als auf dessen Emotion. Und doch zeigt Ecos Text als eines von vielen Beispielen, dass der Krimi, im 19. Jahrhundert unter anderem hervorgegangen aus den im 18. Jahrhundert entstandenen "gothic shivers"¹²⁸, "has returned to its roots in horrors."¹²⁹

Nicht nur der Horror, auch andere Untergattungen der Fantastik wie die Fantasy¹³⁰ brechen in der Postmoderne zunehmend auf und verschmelzen mit anderen Subgenres oder Genres. Beim Horror findet dieser Genremix verstärkt in Grenzbereichen statt. Krimi und Science Fiction wurden kurz besprochen. Aufgrund der mittlerweile mehr oder weniger in den meisten Horror-Romanen vorhandenen "generic confusion"¹³¹ scheint "Thriller", die wohl häufigste Bezeichnung für zeitgenössischen Horror, tatsächlich ein gut gewählter Oberbegriff, deckt er doch alle Horror-Unterarten ab. Allerdings mehr schlecht als recht, indem er quasi alles und nichts besagt. Genau dies ist das Problem mit "Thriller". Der Terminus gibt keinen

¹²⁴ Strengell 2005, S. 3, 9.

¹²⁵ Hogle 2014, S. 3.

¹²⁶ Baumann 1993, S. 45.

¹²⁷ Ebd., S. 154.

¹²⁸ Clive Bloom: *Gothic Horror – A Guide for Students and Readers*, New York (et.al.) 2007, S. 297.

¹²⁹ Ebd., S. 297.

¹³⁰ Ein Beispiel für Fantasy ist Rowlings *Harry Potter*. Die Romanserie enthält Märchen-, aber auch Horrorelemente.

¹³¹ Dominic Strinati: *An Introduction to Studying Popular Culture*, Abingdon 2014, S. 241.

Aufschluss darüber, welche Art Text sich genau hinter dem Etikett versteckt. Ist es ein Spannungsroman ohne Horrorelemente? Die bluttriefende Geschichte eines Serienkillers? Oder ein poetischer Schauerroman? Oft verrät die Inhaltsangabe auf dem Buchrücken mehr, manchmal klärt sich das Problem erst beim Lesen. "Thriller" scheint also ein ähnlich umfassender Begriff zu sein wie "Horror". Nur ist "Thriller" eben (noch?) nicht negativ assoziiert und somit im Hinblick auf Marketing-Aspekte das ideale Etikett für Romane, die faktisch Horror sind.

Soviel zur aktuellen Erscheinungsform des Horror-Romans, aber auch des Horrors generell, für den oben ein gegenwärtiger Anstieg postuliert wurde. In diesem Kapitel soll aber auch nach der zeitgenössischen Situation des Zaubermärchens gefragt werden. Wie also stellt sie sich dar? Seit der Horror existiert, enthält er Märchenelemente. Das Phänomen scheint mit der Postmoderne zuzunehmen. Dieser Zuwachs liegt aber nicht nur an der generell stärkeren Durchmischung des zuvor stärker fixierten Horrorgenres. Forscher konstatieren auch einen grundsätzlichen Anstieg der Märchen(-elemente) innerhalb der westlichen Kultur.¹³² Tatsächlich, so liest man oft, würden in mindestens so großer Zahl wie in früheren Jahrhunderten Kunstmärchen verfasst (sie sind normalerweise Zaubermärchen); auch solche, die mit Horrorelementen spielen. Beispiel: Neil Gaimans *Coraline*, eine Gruselvariante von *Alice in Wonderland*.

Zwar entstehen keine Volksmärchen mehr. Es gibt aber verwandte postmoderne Phänomene. Dazu gehören die urbanen Legenden, auch moderne Sagen/Mythen oder Großstadtmärchen genannt. Sie werden oral tradiert, dabei transformiert – ähnlich wie früher die Märchen – und auch aufgezeichnet. Man denke vor allem an die von 1990 bis 2004 veröffentlichte, sechsbändige Edition des Volkskundlers Rolf W. Brednich. Als erstes Buch erschien *Die Spinne in der Yucca-Palme*, dessen Titel zum geflügelten Wort wurde. Aus gutem Grund: Brednichts Anthologien nennt der herausgebende Beck-Verlag "die populärsten volkskundlichen Sammelwerke seit den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm."¹³³ Moderne Sagen kursieren variantenreich, auch im Internet. Online findet, wie in der Fachliteratur vielfach erwähnt, ein neuartiges Verschwimmen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit statt. Die modernen Sagen befassen sich, wie Stehr feststellt, meist mit Ängsten und einer irgendwie gearteten Norm- oder Grenzverletzung.¹³⁴ Beide Gegebenheiten teilen sie mit den Genres Horror und Zaubermärchen. Vielleicht werden moderne Sagen deshalb auch als moderne "Schauermärchen" bezeichnet.

Die Grimmschen Zaubermärchen werden (im Unterschied etwa zu den weniger beliebten und bekannten Schwänken) neu interpretiert, umgeschrieben und vielfach neu erzählt. Diese postmodernen Neufassungen erscheinen in Form von Modernisierung, Parodie, Negation usw. Solche Märchen *retellings* setzen unterschiedliche Genre-Schwerpunkte wie Horror, Krimi, Drama, Romantik oder Erotik. Manche Werke benutzen gleichzeitig Elemente mehrerer Gattungen. So enthält Angela Carters *Bluebeard's Chamber* horrorhafte, erotische Neuerzählungen diverser Märchen, die für Erwachsene bestimmt sind. Andere *retellings* sprechen Kinder als Rezipienten an. Märchen-Neufassungen für ein unterschiedliches Zielpublikum er-

¹³² Jack Zipes: *The Irresistible Fairy Tale – The Cultural and Social History of a Genre*, New Jersey 2012, S. xi.

¹³³ <https://www.beck-shop.de/rolf-wilhelm-brednich/creator/7971> (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

¹³⁴ Vgl. Johannes Stehr: *Sagenhafter Alltag – Über die private Aneignung herrschender Moral*, Frankfurt a.M. (et.al.) 1998: Der größte Teil der urbanen Legenden bestehe aus spektakulären Gefahren-Geschichten. Es gehe darin um Ängste, z. B. vor unbekannten Situationen oder dem hilflosen Ausgeliefertsein an fremde Mächte, z. B. wirtschaftliche, politische, soziale, animalische ("Tierdämonen") usw. Die urbane Legende arbeite zentral mit dem Moment der Grenzüberschreitung und einer irgendwie gearteten Normverletzung sowie daraus resultierender Moral.

scheinen außer in der Literatur in vielen Kulturbereichen, von Oper oder Theater bis zum Film.

Das Thema Film wird in einem eigenen Kapitel im Schlussteil dieser Arbeit besprochen. Denn aufgrund der Allgegenwärtigkeit der Neuverfilmungen von Zaubermärchen (zucker-süßer Disney-Movies genauso wie horrorhafter *retellings*, etwa *Snow White and the Huntsman* (2012)) wie auch der Bekanntheit vieler Horrorfilme mit Zaubermärchen-Elementen ist die Einordnung beider Phänomene in mein Thema geboten.

Für ein tieferes Verständnis des Zusammenhangs von Horror und Märchen wird im Folgenden ein Blick in die Literaturgeschichte geworfen und der miteinander verknüpfte Ursprung von Zaubermärchen und Horror beleuchtet.¹³⁵

5. Die alte Verbindung von Zaubermärchen und Horror – ein historischer Exkurs

5.1 Vor Entstehung der *Gothic Novel*: Märchenreferenzen in frühen Texten mit Horrorelementen

Als Stammväter der meisten Literatur gelten Mythen und Märchen.¹³⁶ Es scheint Konsens in der Forschung, dass bereits vor den ersten mündlich und schriftlich tradierten Märchen, ob in anderen Texten, Liedern oder Träumen, einzelne Märchenelemente aufgetreten sein müssen, etwa märchenhafte Motive, Figuren, Strukturen oder Szenen. Denn Märchenelemente bilden über Jahrtausende omnipräsente, gleich gebliebene anthropologische Konstanten ab. Zu diesen zutiefst existentiellen menschlichen Anliegen oder Problemstellungen zählen vor allem Phänomene wie Gut/Böse, Geschwister-Rivalität, Eltern-Kind-Konflikte, Kampf/Sieg oder Niederlage/Kontrollverlust, Grausamkeiten, Tod, Mangel/Gefahr sowie Suche nach Glück, Liebe usw.¹³⁷ All diese Aspekte bilden, wie der Genrekonsument weiß, Kernelemente auch des Horrors.

Somit verwundert nicht, dass auch Horrorelemente bereits in Texten auftraten, die lange vor dem eigentlichen, im 18. Jahrhundert geborenen Horrorgenre entstanden. Die Forschung spannt unter anderem den Bogen von der Ilias bis zu Macbeth und sagt über solche "Klassiker der Literaturgeschichte[:]" ... Wer den Horror rausnimmt, dem bleibt wenig übrig."¹³⁸

Auch in diesen frühen Texten mit Horroranteil finden sich Märchenelemente. Horror und Märchen sind offenbar alte Bindungspartner, verknüpft in so langer Tradition, dass sicher von einer teils zusammenhängenden Entwicklungsgeschichte gesprochen werden kann. Diese These scheint vertretbar, wobei ich zur literaturhistorischen Verbindung von Märchen- und Horrorelementen keine chronologisch aufeinander aufbauende Forschung auffinden konnte. Es gibt lediglich seltene Einzelbeispiels-Analysen und häufige allgemeine Feststellungen.

¹³⁵ Obgleich der Ursprung der Gattungen nicht mein eigentliches Thema darstellt, musste er zumindest in groben Zügen erfasst und die teils gemeinsame Entwicklung beider Genres anhand aussagekräftiger Beispiele zusammengestellt werden. Eine vollständige gemeinsame Traditionslinie von Märchen und Horror wurde meines Wissens bisher nicht in der Forschung dargestellt, die kombinierte Genese und Evolution beider Genres nur schlaglichtartig betrachtet.

¹³⁶ Tim Underwood et.al. (Ed.): *Fear itself – The Early Works of Stephen King*, San Francisco 1993, S. 45.

¹³⁷ Diese immer gleichen Kernpunkte kristallisierten sich nicht nur bei meiner Lektüre der Märchen heraus. Auch die Märchenforschung bezeichnet diese zentralen Aspekte schon lange und vielfach als anthropologische Konstanten.

¹³⁸ Moldenhauer et.al. (Ed.): *On Rules and Monsters – Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*, Hamburg 2008, S. 176.

Im Folgenden soll auf einige wichtige Texte kurz eingegangen werden, die deutliche Horrorbausteine wie auch Märchenanteile enthalten. Hierbei werden nicht nur englischsprachige Werke betrachtet, da nur so der weitreichende literaturhistorische Kontext des zeitgenössischen Themas dieser Dissertation skizziert werden kann.

Natürlich können Epen, Mythen, biblische Bücher oder Dramen keineswegs als eigentlicher Horror eingestuft werden, aber sie enthalten vielfach Horrorelemente. Dies gilt bereits für den vermutlich ältesten Text der Welt, das im 2. Jahrtausend v. Chr. aufgeschriebene sumerische *Gilgamesch-Epos*. Rilke nannte es ein "Buch der Todesfurcht."¹³⁹ Die Auseinandersetzung mit ihr liegt typischen Horrorgeschichten zugrunde. In diesem Epos fallen auch viele märchenhafte Passagen auf. Zentral ist die märchenhaft anmutende Suche des titelgebenden Königs Gilgamesch nach dem Kraut der ewigen Jugend. Ein weiteres Beispiel: Homer berichtet im 11. Gesang der *Odyssee* (8. Jahrhundert v. Chr.) von Menschenblut trinkenden Seelen. Sind es Vorläufer der Vampirfigur?¹⁴⁰ Vielfach wird Odysseus von Krieg und horrorhaften Monstern bedroht wie den häufig als Todesdämonen interpretierten allwissenden Sirenen. Der Abstieg in eine von Jenseitigen bevölkerte Unterwelt, wie von Odysseus gewagt, ist Horrormotiv wie Märchenelement (siehe etwa *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*). Die Männer des Odysseus erleben eine märchenhafte Verwandlung in Schweine, herbeigeführt von der Zauberin Circe, die als "predecessor of the wicked witch"¹⁴¹ gelesen werden kann. "Wie in vielen späteren Märchen ist auch hier schon die Rede von der elementaren Bedrohung des Menschen, durch einen bösen Zauber seine Gestalt und seine Identität zu verlieren."¹⁴² Eine andere, die Schiffsbesatzung bedrohende Kreatur, der Riese Polyphem, entwickelte sich zum Ahnvater einer Vielzahl menschenfressender Monster in den Märchen vieler Völker¹⁴³, von der russischen Baba Jaga bis zur *Hänsel und Gretel*-Hexe. Polyphem wird letztlich betrunken gemacht und geblendet. Das trickreiche Überlisten des Kannibalen ist natürlich märchentypisch.

Wie bereits erwähnt, enthalten auch Mythen häufig Märchen- und Horrorelemente. Zeus dringt in Form eines Goldregens in den Turm ein, in dem die adelige Danae gefangen gehalten wird; vermutlich vergewaltigt Zeus die junge Frau. Der Mythos ist nicht nur als Horror lesbar, sondern erinnert auch an *Rapunzel*. Die gleichnamige Hauptfigur hat Sex mit dem Prinzen (der als sublimierte Form des mythischen Gottes gelesen werden kann), welcher die Herausforderung des Turms wie Zeus bewältigt hat. Weiteres Mythen-Beispiel: Die Märchenfigur Frau Holle geht nach allgemeinem Konsens auf eine germanische Göttin zurück, die Holla, Holda oder Hulla genannt wurde. Auch folgende Fakten sind bekannt: Im Jahr 1821 forschten die Brüder Grimm vor Ort auf dem Hohen Meißner in Nordhessen, der angeblichen Heimat von Frau Holle. Ein dort befindlicher Teich wurde 2000 Jahre lang als Wunschbrunnen genutzt – die erste Verbindung zum Märchen. Frau Holle gilt als germanische Variante der global verehrten "Großen Mutter". Als Erdgöttin stand sie für Fruchtbarkeit; sie unterrichtete im Volksglauben Ackerbau, Pflanzenzucht und Magie. Im Märchen erscheinen die drei Disziplinen als "Brotbacken lernen", "sich um den Apfelbaum kümmern" und "Betten ausschütteln", wodurch Schnee fällt. Bereits die germanische Holla, die auch als Göttin der

¹³⁹ Oswalt von Nostitz (Ed.): *Rainer Maria Rilke, Helene von Nostitz: Briefwechsel*, Frankfurt 1976, S. 99.

¹⁴⁰ Vampire sind generell älter als das eigentliche Horrorgenre. So wird etwa in alten jüdischen Texten Adams erste Frau (nicht Eva, sondern eine Lilith) u.a. als Vampir gefürchtet. Und osteuropäischer Volksglaube, der lange vor dem 18. Jahrhundert existierte, inspirierte Bram Stokers *Dracula* (1897) – bis heute wichtigster Meilenstein der Vampirliteratur.

¹⁴¹ Warner 2014, S. xviii.

¹⁴² Freund 2005, S. 15.

¹⁴³ Christian W. Thomsen: *Menschenfresser in Mythen, Kunst und fernen Ländern*, Erfstadt 2006, S. 96-99.

Unterwelt galt¹⁴⁴ und die häufig mit der nordischen Totengöttin Hel gleichgesetzt wird (die klangliche Ähnlichkeit von "Holla"/"Hel" und "Hölle" ist kein Zufall), verhielt sich mal grausam, also wie eine Horrorfigur, und mal freundlich. Noch im Märchen belohnt sie ja einerseits reich und bestraft andererseits gnadenlos.

Ovids *Metamorphosen* (fertiggestellt ca. 8. n. Chr.) enthalten mythische, aber auch sagenhafte Geschichten voll grausiger Gewalttaten. Die ungerechte Bestrafung des Marsyas, er wird lebend gehäutet, liest sich wie eine Splatterszene. Weil der griechische König Lykaon Zeus Menschenfleisch aufischt, verwandelt der Gott ihn zur Strafe in einen Wolf. Lykaon gilt damit als eine Vorgängerfigur des späteren Werwolfs.¹⁴⁵ Ein älteres Ehepaar bei Ovid wird, da es den Tod des jeweils anderen nicht erleben will, in Bäume verzaubert, und zwar auf spürbar märchenhafte, positive Weise, als eine Art *happy end*. Im *Goldenen Esel* (ca. 170 n. Chr.) finden sich ebenfalls "models for fairy tale as well as for the gothic"¹⁴⁶, darunter etwa Hexen, eine Zaubersalbe, eine Werwolfsverwandlung und Geistergeschichten.

Auch die biblischen Bücher (endgültig kanonisiert im 4. Jh.) verfügen über zahlreiche Elemente, die an Horror erinnern. Hier eine Auswahl an Beispielen: Die gruselige Personifikation einer Seuche in Psalm 91,5-6 ("... dass du nicht erschrecken musst ... vor der Pest, die im Finstern schleicht") oder die willkürliche Verfluchung Hiobs. Auch die Passion Christi kann als "einzige Schauergeschichte" gelesen werden, folgt doch auf "Gemetzel, Ungerechtigkeit, Brutalität" schließlich ein Leben nach dem Tod".¹⁴⁷ Ergänzend sei auf die wie Fantasyhorror wirkenden Endzeitvisionen in der *Offenbarung des Johannes* hingewiesen. Andere Texte der Bibel laden zu Märchenassoziationen ein. So kann Bileams Eselin sprechen¹⁴⁸; Mehltopf oder Ölkrug versiegen nie.¹⁴⁹ Vielfach erscheint (etwa in der Abrahamsgeschichte bei Sara, Rebekka und Rahel) das auch in Märchen verwendete Motiv der unfruchtbaren Frau, der eine Schwangerschaft angekündigt wird. Andere biblische Stücke enthalten Märchen- und Horrorelemente; so lässt eine Hexe vor König Saul einen Geist erscheinen.

Als der angelsächsische Beowulf (700 n. Chr.) dem Monster Grendel einen Arm ausreißt, weil dieses nicht aufhört, die Dänen zu tyrannisieren, erreicht das uralte Motiv "Held tötet Monster" einmal mehr einen literarischen Höhepunkt. Ebenso wenig wie *Beowulf* sind die folgenden, bekannten Werke im kollektiven Gedächtnis nicht als mit Elementen ausgestattet verankert, die später zu Kernmotiven des Märchens und Horrors werden sollten. Dante Alighieris *Göttliche Komödie* (1321) enthält als zentralen Topos die schon in der *Odyssee* thematisierte Unterweltsreise. Es ist eines von vielen klassischen Motiven der Weltliteratur¹⁵⁰, die sich später zum eindeutigen Horror- und Märchenelement entwickeln. Auch etwa Geoffrey Chaucers *Pardoner's Tale* aus *The Canterbury Tales* (1387) ist Horror und Märchen zugleich.¹⁵¹

¹⁴⁴ Vgl. Matthias Schulz: "Auf der Spur von Frau Holle". In: *Der Spiegel*, 10.04.2017.

¹⁴⁵ Der Begriff Lykanthropie bezeichnet heute die Verwandlung eines Menschen in einen Wolf/Werwolf innerhalb der Literatur; in der Psychiatrie steht "Lykanthropie" für die Wahnvorstellung, sich in ein Tier zu verwandeln.

¹⁴⁶ Bridgwater 2003, S. 79.

¹⁴⁷ Paul Duncan et.al. (Ed.): *Horror Cinema – Die besten Gruselfilme aller Zeiten*, Köln 2017, S. 11.

¹⁴⁸ 4. Buch Mose, Kapitel 22, Vers 28.

¹⁴⁹ 1. Buch der Könige, Kapitel 17, Vers 7-16.

¹⁵⁰ Elisabeth Frenzel (*Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1999) thematisiert Topoi wie Unterweltsbesuch, Teufelsbündner, Doppelgänger, Weissagung oder dämonische Verführerin als gehobene Motive klassischer Werke. Dass die benannten Motive (und viele mehr) später aus Mythos, Bibel oder frühen/früheren Klassikern in Horror und Märchen eingingen (aus der dämonischen Odysseus-Verführerin Circe, so kann man zuspitzend sagen, wird etwa die schöne Vampirin), erwähnen Literaturwissenschaftler durchaus, allerdings eher am Rande.

Die *Aschenputtel-Story* in *King Lear* ist eindeutig.¹⁵² Diffuser zeigen sich die Märchenelemente in Shakespeares *Macbeth*. In dem vor Blut, Mord, Wahnsinn, Rache und Geistern strotzenden Drama brauen drei Hexen ähnlich wie im Märchen Zaubertänke und verkünden Prophezeiungen. Die Hexen, obwohl ein Märchenelement, sorgen hier für unheimliche Momente.

Für die Hexen lässt sich meines Wissens nicht feststellen, ob es sich um Entnahmen Shakespeares aus bereits schriftlich fixierten Märchen handelt. Möglich wäre es, diese gingen ja bereits im Mittelalter in die Literatur ein.¹⁵³ Genaugut könnten die Hexen ein Element oral tradierter Märchen sein. Diese existierten laut Bridgwater mindestens seit der Antike.¹⁵⁴ Nach der aktuellen These einer Anthropologin und einer Völkerkundlerin wurden einige Märchen sogar schon in der Frühgeschichte vor 2500 bis 6000 Jahren erzählt, "möglicherweise in einer ausgestorbenen indoeuropäischen Sprache"¹⁵⁵, der gemeinsamen Ahnin aller europäischen Sprachen.

Aufschlussreiche Überlegungen zu Funktionen von Märchenanteilen in alten Texten mit Horrorelementen finden sich in der Forschung praktisch nicht.

5.2 Ab Entstehung der *Gothic Novel*: Märchenelemente im Horror

Dieses Kapitel führt die Aufgabe fort, das Auftreten von Zaubermärchen-Elementen im Horror innerhalb der Literaturgeschichte chronologisch zu verorten und nach Möglichkeit auch historische Funktionen der Märchenreferenzen vorzustellen. Das Kapitel beginnt mit der Entstehung des Horrorgenres und endet mit Beginn der zeitgenössischen Horrorliteratur um 1960, da diese später im Hauptteil der Dissertation anhand ausgewählter Beispiele untersucht werden wird.

War der Horror zuvor nur ein Element literarischer Werke, entstand er im 18. Jahrhundert als eigenständige Gattung in Form der *Gothic Novel*. Darin setzte sich die gemeinsame Entwicklung von Horror und Märchen fort. Gut erforscht ist die Tatsache, dass Merkmale damals bekannter Märchen bereits in die erste *Gothic Novel* einfließen, *The Castle of Otranto* (1764). Als typisch märchenhaft können zentrale Elemente gelesen werden wie binäre Figuren (Schurke Manfred, der das unschuldige Mädchen Isabella vergewaltigen will), Settings (Schloss, Wälder) und Hauptmotive (Flucht der bedrohten Frau, Fluch, Ungerechtigkeit, Mord, Helferfigur). So oder ähnlich erscheinen diese Märchenelemente auch in anderen *Gothic Novels*. Einschränkend ist natürlich zu sagen, dass der alte Schauerroman prinzipiell entwicklungsfähige, komplexere Figuren enthält als das ausschließlich von Typen geprägte Märchen. Obwohl Settings vielfach übereinstimmen, kann der Schauerroman sie natürlich realistisch gestalten oder konkrete Orte der Realität entnehmen (Beispiel: Otranto; Genf, Ingolstadt, Nordpol in *Frankenstein*). Die Ähnlichkeiten betreffen auch die formale Ebene. Dorner-Bachmann postuliert, wenigstens anhand einiger Beispiele, eine Märchenstruktur des

¹⁵¹ Jon Erickson: "Chaucer's Pardoner's Tale als Anti-Märchen". In: *Folklore* Bd. 94, Nr. 2, Oxfordshire 1983, S. 235-239.

¹⁵² Daher wurde in der Forschung bereits vielfach auf sie verwiesen. Das Drama enthält einen Liebestest (märchenhafte Prüfung), es folgt die (märchenhafte) Verstoßung der missverstandenen dritten Tochter (der Cinderella-Figur) Cordelia durch den königlichen Vater; und die Wiedervereinigung von Tochter und geläutertem Vater in Akt vier. Diese Informationen finden sich u.a. bei: Alan Dundes: "To Love My Father All. A Psychoanalytic Study of the Folktale Source in King Lear". In: Dundes 1988, S. 229-244.

¹⁵³ Bridgwater 2003, S. 76.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Matthias Heine: "Es war einmal vor 6000 Jahren". In: Tageszeitung *Die Welt*, 23.01.2016.

Schauerromans.¹⁵⁶ Etwa in *The Mysteries of Udolpho* (1794) werde, so Bridgwater, am Ende mittels der "they both lived happily ever after" formula of fairytale¹⁵⁷ die Ordnung wiederhergestellt. Für die *Gothic Novel* insgesamt wäre es wohl treffender, statt von *happy end* besser von *poetic justice* zu reden, die am Ende der *Gothic Novel* tatsächlich noch häufiger eintritt als im zeitgenössischen Horror-Roman, ähnelt sie insgesamt doch noch stärker einem Schauernmärchen. Für Radcliffes Romane wurde gesagt, dass diese "could equally well be described as fairytales for grown-ups."¹⁵⁸ Dies gilt meines Erachtens aufgrund der oben angeführten Fakten für die alten Schauerromane generell deutlicher als für den aktuellen Horror.

Die Ursprünge der englischen *Gothic Novel* liegen unter anderem in deutscher Schauerliteratur.¹⁵⁹ Daher ist zu vermuten, dass auch nach Entstehung des Genres in Großbritannien beide Literaturen einander und darüber hinaus die entstehende amerikanische Horrorliteratur befruchtet haben.¹⁶⁰ Um diesem kulturellen Klima der Zeit gerecht zu werden und die Schauerliteratur als umfassendes, generell westliches Phänomen zu verstehen, scheint ein weniger rigides Vorgehen sinnvoll, das sich hinsichtlich der Literaturgeschichte nicht auf englischsprachige Texte beschränkt.

Der Blick auch auf deutschsprachige Literatur der damaligen Zeit ist interessant, da sie die Grimmschen Märchen hervorbrachte, die auch außerdeutsche Einflüsse adaptierten. Die Märchen wirkten wiederum zurück auf englischsprachige Horrorliteratur und Literatur mit Horrorelementen. Deshalb soll im Folgenden erstens gezeigt werden, wie sich der mit Märchenanteilen verknüpfte Horror nach Entstehung des Genres weiterentwickelte. Zweitens wird die Fortschreibung gotischer Tendenzen außerhalb des eigentlichen Horror-Romans im Zusammenhang mit Märchenelementen beachtet. Beide Strömungen werden zur Kenntnis genommen, da beide die nachfolgende Literatur beeinflussten.

Goethe, obwohl selbstverständlich kein Horror-Autor, wird manchmal in der Horror-Forschungsliteratur benannt. Alpers¹⁶¹ erwähnt in seinem Lexikon *Die Braut von Korinth* (1797). Darin kehrt ein Mädchen für eine Nacht aus dem Grab zurück, um ihrem Verlobten den Tod anzukündigen; ebenda bezeichnet Alpers den *Erlkönig* (1797) als "unheimliche Ballade". Zwar halluziniert das Kind im Text den Naturgeist nur, aber die wahnhaftige Angst – ich hatte Angsterzeugung als Kernmerkmal des Horrors definiert – tötet das Kind trotzdem. Viele von Goethes Werken werden geprägt – wohl auch aufgrund der durch die neue *Gothic Novel* entstandenen literarischen Mode der damaligen Zeit – von Horrorfiguren wie Zauberern (Zauberlehrling), Hexen (Walpurgisnacht, Hexenküche in *Faust I*), Geistern (wie in *Die Sängerin Antonella*; das hingerichtete Gretchen in *Faust I*), Teufel (Mephisto) und Teufels-Paktlern, die für einen bestimmten Wunsch etwas Essentielles hergeben. Sie alle – man denke nur an das letztgenannte Beispiel, den Vertrag mit einer dämonischen Figur, wie er auch in *Rumpelstilzchen* (Stroh zu Gold spinnen im Austausch gegen Erstgeborenes) oder *Rapunzel* (Gemüse im Austausch gegen Erstgeborenes) vorkommt – sind gleichzeitig Märchenfiguren. Dasselbe gilt für den Erlkönig, der nichts anderes ist als ein Elfenkönig.

Anhand von Goethes Ballade lässt sich eine zentrale historische Funktion von Märchenelementen veranschaulichen: *Der Erlkönig* wurde als Allegorie der Aufklärung in Gestalt des Vaters ("Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. [...] In dürrn Blättern säuselt der Wind [...] Es scheinen die alten Weiden so grau [...]")¹⁶² gegenüber dem noch immer herrschenden

¹⁵⁶ Dorner-Bachmann 1979.

¹⁵⁷ Bridgwater 2003, S. 80.

¹⁵⁸ Ebd., S. 81.

¹⁵⁹ Carroll 1990, S. 4.

¹⁶⁰ Vgl. auch: Worley 2009, S. 69.

¹⁶¹ Alpers 1999, S. 5, 145.

¹⁶² Der neue Conrady: *Das große deutsche Gedichtbuch*, Düsseldorf (et.al.) 2000, S. 281.

Aberglauben interpretiert.¹⁶³ Diesen verkörpert der Sohn, da er in den vom Vater benannten Natur-Phänomenen den übernatürlichen Elfenkönig und dessen Töchter erkennt. Die Ohnmacht der Aufklärung zeigt sich im vernünftigen Vater, der seinen Sohn an die abergläubische Furcht verliert. Eine gängige These der Horrorforschung erblickt nicht nur im *Erlkönig*, sondern im Entstehen des gesamten Horrorgenres im Jahr 1764 ein Aufbäumen der Irrationalität gegenüber der Raum greifenden Ratio der etwa um 1700 beginnenden Aufklärung. Märchenelemente, die ja ebenfalls aus "irrationalen", fantastischen Texten stammen, unterstützen hierbei sicherlich den Horror in seiner Funktion.

Die Märchenelemente in Tiecks *Der blonde Eckbert* (1797) haben einen genau umgekehrten Effekt. Das Zusammenspiel horrorhafter und märchenhafter Elemente in diesem "Gespenstermärchen"¹⁶⁴ – ab hier folge ich Brittnacher¹⁶⁵ – lässt sich auf den Punkt bringen: "Die planende ... Macht des Volksmärchens" verkehre sich in ein "Verschwinden der metaphysischen Ordnung", da im Zuge der Aufklärung alte religiöse und soziale Gewissheiten erodieren. Daher kehre Tieck den "Optimismus des Märchens" um. Hierfür ein Beispiel: "Im Märchen gehen Wünsche bekanntlich in Erfüllung ... in Tiecks haarsträubender Geschichte [jedoch] vornehmlich solche, die dem Wünschenden Unglück bringen." Märchen stünden für ein naives Weltbild, dessen "Zusammenbruch" Tieck illustriere. Zu diesem Zweck werden im *Eckbert* also Märchenelemente aufgerufen und verfremdet. Diese Funktion tritt auch in anderen düster-phantastischen Texten mit Märchenelementen der damaligen Zeit zutage, etwa in Adalbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* oder bei E.T.A. Hoffmann.

Beide oben angesprochenen Funktionen historischer Märchenreferenzen – Sieg der Irrationalität (*Erlkönig*) versus Entzauberung von Irrationalität (*Der blonde Eckbert*) – spielen auch in der Schwarzen Romantik eine Rolle. Diese nahm ab dem späten 18. Jahrhundert immer mehr Raum ein. Sie thematisiert Heimsuchungen des Bösen und brachte sowohl in Deutschland als auch in England und den USA makabre Werke hervor, die für die spätere Literatur bedeutsam wurden. Sie sind häufig märchenhaft geprägt, wobei Motive nicht zwingend aus Märchen stammen: "Romantics ... revived the fairies whom they encountered in ballads, nursery songs, local legends, and superstitions."¹⁶⁶

Zu den zentralen Werken gehörten in England zwei besonders gruselige wie auch märchenhafte Texte von Coleridge für die *Lyrical Ballads* (1798). *The Rime of the Ancient Mariner* ist die Ballade von einem Seemann, der wegen eines grundlosen Mords an einem Albatros verflucht wurde. Sowohl Mord als auch Fluch vermitteln hier eher eine gruselige als märchenhafte Stimmung. Später wird der Vogelmörder auf märchenhafte Weise erlöst, als er die Schönheit der Seewesen erkennt. Des Weiteren stammt von Coleridge das erzählende Gedicht über *Christabel*, die glaubt, ihre tote Mutter wache über sie – ähnlich wie bei Aschenputtel –, und die im Schlaf verhext wird. Dieses Motiv wirkt sowohl horror- als auch märchenhaft.

Poe, der Coleridge bewunderte, beschrieb vielfach schlafende (*The Sleeper* 1831), aber auch untote und lebendig begrabene Frauen (*Morella* (1835), *Berenicë* (1835), *The Fall of the House of Usher* (1839)). "The death of a beautiful woman" hielt er für "the most poetical topic".¹⁶⁷ Es soll die in "schön/jung" versus "tot" enthaltene Polarisierung sein, die eine Ästhetisierung der benannten Schauertexte bewirkt. Brittnacher erkennt im Horrormotiv der schönen Toten das Märchenmotiv der komatösen bis scheinbaren Frauenfigur, wie es das

¹⁶³ Richard Alewyn: "Die literarische Angst". In: Hoimar von Ditfurth: *Aspekte der Angst*, München 1972, S. 50.

¹⁶⁴ Alpers 1999, S. 15.

¹⁶⁵ Brittnacher 1994, S. 30-47.

¹⁶⁶ Warner 2014, S. 8.

¹⁶⁷ "The Philosophy of Composition" (ab S. 328). In: Edgar Allan Poe: *The Ultimate Collection*, Los Angeles 2016, S. 332.

hundert Jahre schlafende Dornröschen oder Schneewittchen im Glassarg verkörpern. "Aufbewahrungs-Voyeurismus"¹⁶⁸ nennt Brittnacher das Phänomen. Objektifizierter und passiver denn als Tote kann die Frau tatsächlich nicht dargestellt werden. Auch im weniger bekannten Grimms Märchen *Der gläserne Sarg* wird die Frau ausgestellt wie ein Kunstwerk. Wiederum richtet sich ein männlicher Blick auf eine zum Anschauungsobjekt degradierte Frau. Feministische Ansätze liegen insofern richtig, als der Mann im Sarg als Bild für extreme Handlungsunfähigkeit offenbar nur im Schwankmärchen denkbar ist, so wie in einem norwegischen Text, der übersetzt *Dumme Männer und närrische Weiber* heißt. Das "Bild der schönen Leiche", so Brittnacher, zeige sich in der Vampirin, erscheine aber auch außerhalb des Horrors wie bei Goethes *Ottolie* oder in Richardsons *Pamela*.¹⁶⁹ Inwiefern ein anderes Werk Richardsons, *Clarissa*, die Figur der eine *Dornröschen*-Version lesenden und sich selbst mit Betäubungsmitteln in komaähnlichen Schlaf versetzenden Clarissa in Kendals *The Book of You* beeinflusste, wird im Analyseteil gezeigt werden. Noch in *Unbury Carol* (2018), das einige Jahre nach *TBoY* erschien, spielt Autor Josh Malerman mit dem Poeschen Motiv der todesgleich Schlafenden. Hier rettet nicht der zukünftige Partner die Dornröschenfigur wie bei Grimms, vielmehr wird das Märchenelement in sein horrorhaftes Gegenteil verkehrt, denn Carols Ehemann, der um ihren bloß scheinbaren Zustand weiß, beerdigt sie, um ihr Vermögen an sich zu reißen.

In der Forschung wurden zumeist nur vereinzelte historische Werke im Hinblick auf die Fragestellung Märchen im Horror betrachtet; darunter der mit deutlichen Schauermotiven versehene Entwicklungsroman *Jane Eyre*, worin vielfach Elemente aus *Blaubart* und *Aschenputtel* bemerkt wurden. Häufiger finden sich lediglich stichwortartige Verweise auf Märchenelemente in Schauerliteratur. Noch seltener ging die Forschung auf Märchenfunktionen innerhalb des Horrors ein. Es folgt ein kurzer Überblick über eine Auswahl jener Texte, die in dieser Hinsicht von der Literaturwissenschaft zur Kenntnis genommen wurden.

Für die 1830-er bis 1860-er Jahre sind als Beispiel Romane von Charles Dickens zu nennen. Gemeinhin gelten diese zwar als realistische Werke. Und doch kann man von tendenziell schaurigen Texten sprechen: "Dickens ... is a writer whom we might hesitate to call Gothic; indeed, we might feel that his work would be in some way demeaned by such a label. But the prevalence of claustrophobia in Dickens, the foreclosure of escape from institution or destitution, the grotesque exaggeration of character and location, are all ... Gothic features".¹⁷⁰ Die genannten Elemente – klaustrophobische Gefühle aufgrund nicht Flüchtenkönnens, extrem polarisierte Figuren und wenige, aber stark stilisierte Schauplätze – sind ebenso Märchenelemente.

Es gibt zahllose Märchenkonnotationen bei dem viktorianischen Autor. Man denke an den Waisenjungen Oliver Twist, der im Armenhaus aufwächst. Als er um mehr Essen bittet, wird er für eine Woche in den Kohlenkeller gesperrt. Insgesamt kann Twist als männliche Aschenputtelfigur gelesen werden, die sich als etwas Besonderes erweist, daher Hilfe erhält und sozial aufsteigt.¹⁷¹ Trotz traumatischer Kindheit bleibt er vertrauensvoll und naiv, was oft als unrealistisch kritisiert wurde; mir scheint dies vielmehr ein Märchenelement zu sein.

¹⁶⁸ Brittnacher 1994, S. 168.

¹⁶⁹ Brittnacher 1994, S. 165, 167f., 170.

¹⁷⁰ Punter 2015, S. 1f.

¹⁷¹ In einem horrorhaften Psychothriller wird Twist in einem Atemzug (u.a.) mit Aschenputtel genannt: "Good things happened to orphans and they often turned out to be special children. Like ... Oliver Twist, Cinderella ... In the stories there was often someone who would see their specialness and help them find what they needed – a fairy godmother or a kind stranger." Quelle: Emma Curtis: *One Little Mistake*, London 2017, [S. unbekannt].

Anklänge an *Blaubart* finden sich bei Dickens etwa in *Our Mutual Friend*. Nur dass die "geheime Kammer" des John Rokesmith im übertragenen Sinn existiert; es handelt sich um seine tatsächliche Identität als reicher Erbe.¹⁷²

A Christmas Carol, um ein letztes Dickens-Beispiel zu nennen, gilt als "schaurig-schöne Erzählung."¹⁷³ Die Geister, die Scrooge heimsuchen, muten durchaus in manchen Details gruselig an, und auch Scrooge fürchtet sich. Insofern kann tatsächlich von einer Schauergeschichte gesprochen werden. Zumindest teilweise, denn der vornehmlich pffiffig-leichte Ton der Geschichte und ihr leiser Humor verhindern beim Leser eher die Entstehung von Furcht. Auch wollen die Geister Scrooge nichts Böses, es sind vielmehr numinose Helferfiguren, ähnlich wie auch die Geister im *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*. Daher wurden Scrooges Geister häufig als Märchenelemente gelesen. Der Unterschied zum genannten Märchen ist aber: "Im Gegensatz zu jenem Märchen ... lernt hier einer das Gruseln, indem er in sich geht" anstatt auszuziehen; funktional seien die Gespenster "Verkörperungen seines [Scrooges] unterdrückten Gewissens."¹⁷⁴ Ohne Unterstützung der eher märchenhaften Geister wäre Scrooge nicht aus dem Horror seines bisherigen Lebens erlöst worden. Sie führen zur Läuterung des geizigen, kaltherzigen, lieblosen Geschäftsmanns, die Läuterung bewirkt ein märchenhaftes *happy end*. *A Christmas Carol* beginnt zwar nicht mit *Once upon a time* wie ein Märchen; diese märchenhafte Anfangsformel tritt etwas später auf. Aber die Handlungsdynamik der Geistergeschichte entsteht erst nach: "Once upon a time – of all the good days in the year, on Christmas Eve – old Scrooge sat busy in his counting house".¹⁷⁵ Zur generellen Funktion von Märchenelementen bei Dickens ist zu sagen:

Dickens used the fairy tale as a shorthand for communicating social ideas. He used it in a variety of ways: nostalgically, whimsically, seriously, and ironically. It may seem odd that he, a strong supporter of fairy tales, often presents the form ironically ... His intention [...] is to show how far from the fairy tale Victorian society was, how far it was from fulfilling the wishes of its people, how far from realizing its social dreams.¹⁷⁶

Vor dem Fin de Siècle traten gotische Elemente in der Literatur zurück; erst allmählich wuchs das Interesse am Horror wieder. Als Hauptgrund werden in der Forschung Ängste benannt, die Darwins Evolutionstheorie auslöste. Obwohl das in Wells' *The Time Machine* (1895) dominante Genre eindeutig Science Fiction ist, enthält das Werk doch Horrorelemente. Es illustriert zwar eine negative Zukunftsvision und ist damit eine Dystopie, auch muss der Zeitreiseplot als originär fantastisch gelten, und doch fallen gotische Elemente auf: Degenerierte, schwache, geistlose Menschen, Eloi genannt, werden von der zweiten Gruppe brutal dezimiert, zu welcher der Rest der Menschheit geworden ist: den tierischen Morlocks. Die Horrorwesen hausen unterirdisch, der Zugang zu ihnen führt über Brunnen. Brunnen als Weg zur Unterwelt sind eine Horror- und Märchenreminiszenz.¹⁷⁷ Märchen- und horrorhaft ist auch der krasse Gut-Böse-Kontrast zwischen unschuldigen Eloi und Morlocks, die außerdem Kannibalen sind, gängige Figuren des Horrors und Märchens. In der Forschungsliteratur wird zwar oft am Rande auf Märchenelemente in *The Time Machine* verwiesen, eine ausführliche Untersuchung ihrer Funktionen existiert bisher aber meines Wissens nicht.

¹⁷² Shuli Barzilai: *Tales of Bluebeard and His Wives from Late Antiquity to Postmodern Times*, New York 2009, S. 34-42. (Dort finden sich weitere Gedanken zu *Blaubart* in *Bleak House* und *Hard Times*.)

¹⁷³ https://www.deutschlandfunkkultur.de/vor-175-jahren-a-christmas-carol-von-charles-dickens.932.de.html?dram:article_id=436365 (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

¹⁷⁴ Volker Klotz: *Das Europäische Kunstmärchen*, München 2002, S. 265.

¹⁷⁵ Charles Dickens: *The Christmas Books*, London 1994, S. 8.

¹⁷⁶ Elaine Ostry: *Social Dreaming – Dickens and the Fairy Tale*, Diss. New York 2002, S. xii.

¹⁷⁷ Vgl. etwa die japanischen und US-amerikanischen Ring-Filme; ein Märchenbeispiel ist *Frau Holle*.

Dasselbe gilt etwa für *Dracula* (1897), das als zentrales Werk der englischen Literatur ausführlich zur Kenntnis genommen wurde, allerdings nicht im Hinblick auf enthaltene Märchenelemente. Eine interessante Arbeit erörtert die Initiationsriten im Roman, ohne diese jedoch klar als Märchenelement wahrzunehmen.¹⁷⁸ Enthaltene Märchenbezüge wurden auch bei drei weiteren Texten meiner Kenntnis nach praktisch nicht untersucht, die neben *Dracula* als die wichtigsten Schauerromane des 19. Jahrhunderts gelten: *Frankenstein*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* sowie *The Turn of the Screw*. Alle vier beeinflussten die spätere Horrorliteratur, indem sie vier prototypische Horrorgestalten erschufen bzw. so nachhaltig prägten, dass diese im kulturellen Gedächtnis verblieben: Vampir, Ding ohne Namen, (werwolfhafter) Doppelgänger, Geist.¹⁷⁹ Ihre bis heute anhaltende Bedeutung und Bekanntheit haben laut King sicherlich damit zu tun, dass diese vier Romane nicht nur mit politischem, sozialem oder kulturellem Horror zu tun haben, dass sie also rein zeitgenössische Themen ansprechen. Sie behandelten zusätzlich ewige, tiefe, allgemein menschliche Ängste, von denen es nur eine Handvoll gäbe, allen voran die Angst vor der Dunkelheit; Ängste, die King "mythisch-märchenhaft"¹⁸⁰ nennt. Diese Art von Horror, hier zeigt sich die Verwandtschaft beider Genres, laiere bildhaft gesprochen "im dunkelsten Teil des Waldes" und könne "mit der ... Märcheneinführung eröffnet werden: 'Es war einmal ...'"¹⁸¹

Eine für mein Thema aufschlussreiche Arbeit existiert zu Kafka. Sie zeigt die bekanntesten seiner zwischen 1908 bis 1924 entstandenen Texte, die am sinnvollsten wohl als generell fantastisch bezeichnet werden, in neuem Licht: "Kafka both fits into and bursts out of the Gothic context ... his work is both fairytale-like and the very denial of fairytale."¹⁸² Möglicherweise liegt in dieser unauflösbaren Paradoxie einer der Gründe dafür, dass Kafkas Texte sich endgültigen Interpretationen hartnäckig zu entziehen scheinen – ähnlich wie das im Analyseteil vorgestellte *Don't breathe a Word* von McMahon.

Die chronologisch folgende Horrorliteratur (bis 1960) scheint nur selten bzw. vereinzelt im Hinblick auf ihre Märchenelemente untersucht worden zu sein.

5.3 Horror im Zaubermärchen

Glück, Mut und Zauberei verhelfen den Protagonisten zu Reichtum, zum Königsthron, dem Prinzen bzw. der Prinzessin – soweit die häufigste, etwas verkitschte Vorstellung von den Zaubermärchen, den eigentlichen Grimms Märchen.

Das Hauptaugenmerk auf den Optimismus der Zaubermärchen zu legen, aber die enthaltene Negativität auszublenden, scheint inzwischen üblich.¹⁸³ Vielfach herrscht diese Betrachtungsweise – deren wichtigste Ursache liegt wohl in der im 19. Jahrhundert üblichen Reduktion von Horroranteilen in den bekannten Märchen – selbst bei Literaturwissenschaftlern oder Literaturexperten vor.¹⁸⁴ In diesem Kapitel wird deshalb auf den heute kaum noch

¹⁷⁸ Michaela Schäuble: *Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger: Rites de Passage in Bram Stokers Dracula*, Berlin (et.al.) 2006.

¹⁷⁹ King 1988, S. 113.

¹⁸⁰ Ebd., S. 77f. Vgl. auch S. 232-250.

¹⁸¹ Ebd., S. 237f. (King bezieht sich an diesen Stellen zwar auf den Horrorfilm, die Beobachtungen sind jedoch logischerweise auch für die Literatur gültig.)

¹⁸² Bridgwater 2003, S. 188.

¹⁸³ Tatar 1990, S. 18f.: "Das war wie im Märchen." Unsere Alltagssprache spiegelt die gängige Meinung wider, dass Märchen erfüllte Wünsche und wahrgewordene Träume darstellen."

¹⁸⁴ Es gibt allerdings auch die gegenteilige, ebenfalls extreme Position, Märchen für zu grausame Texte zu halten. Offenbar müssen sich Märchenerzähler regelmäßig rechtfertigen; gerade für Texte, in denen vollzogene – nicht nur versuchte – Morde oder Verstümmelungen vorkommen (Quelle: http://www.maerchengesellschaft.ch/xml_1/)

kollektiv bewussten, aber im Märchen nach wie vor erkennbaren, tiefverwurzelten Horrorgehalt verwiesen und dieser belegt.

Zu ihm gehört nicht nur körperliche Grausamkeit, die natürlich auf den ersten Blick ersichtlich wird. So lässt Autorin Elisabeth Herrmann eine Figur in ihrem Thriller *Die Mühle* denken: "Ich hatte völlig vergessen, dass Märchen ... die grausamsten Geschichten sind, die es gibt."¹⁸⁵ Subtilere Horroranteile werden oft erst bei eingehender Beschäftigung mit den Märchen registriert. Für Bridgwater sind zumindest "some of the Grimms' Nursery and Household Tales ... in effect Gothic tales."¹⁸⁶ Strengell schreibt: "The Gothic atmosphere prevails in the majority of classic fairy tales."¹⁸⁷ Alpers gelten diese Märchen insgesamt als "einzigartiger Fundus meisterhaft erzählter ... Weird Fiction"¹⁸⁸, und auch King hält Märchen für "the scariest existing stories", die "form a conduit leading to what adults call horror stories."¹⁸⁹ In diesem Kontext ist interessant, dass der TV-Sender ZDFneo in der Dokumentation *Die glorreichen 10 – Die gruseligsten Geschichten der Geschichte* nebst Frankenstein und Dracula auch Schneewittchen vorstellte.¹⁹⁰ Mehrfach wird in der Literatur beiläufig erwähnt, dass Grimms Märchen (1857) die ersten Horrorgeschichten seien, die Kindern erzählt würden.¹⁹¹

Noch mehr waren die alten schriftlichen Zaubermärchen-Versionen (des Italieners Giambattista Basile, des Franzosen Charles Perrault und die Grimmsche Erstausgabe 1812) gruselige und grausame Geschichten. Ein Streifzug vorbei an zufällig ausgewählten europäischen Urfassungen liefert den Beweis. In älteren Versionen von *Der Froschkönig* etwa wird das Tier wahlweise geköpft oder verbrannt, während es später nur noch gegen die Wand prallen muss, um in seine menschliche Gestalt rückverwandelt zu werden. Weiteres Beispiel: *Rotkäppchen*. In der Märchensammlung des Franzosen Charles Perrault bleibt das Mädchen Wolfsbeute. In anderen alten Varianten bietet der Wolf dem Rotkäppchen Fleisch und Rotwein an. Was das Kind nicht weiß: Es sind Fleisch und Blut der zuvor ermordeten Großmutter. Auch in alten *Dornröschen*-Versionen herrscht mehr Gewalt als in der letzten Grimmschen Version: An die Hochzeit mit dem Prinzen knüpfte Perrault einen zweiten Teil, in dem Dornröschens Schwiegermutter sich als Kannibalin entpuppt, die beide Kinder Dornröschens kochen und verspeisen will. In einer anderen Variante, derjenigen von Basile, erwacht Dornröschen erst, als einer ihrer Zwillinge an ihrem Finger saugt. Die Kinder kamen zur Welt, nachdem der Prinz das Dornröschen in komatösem Zustand missbraucht hatte. Im weiteren Verlauf der Geschichte heiratet Dornröschen ihren Vergewaltiger. Auch in dieser Fassung droht ihren Zwillingen Lebensgefahr, allerdings durch die kannibalische erste Ehefrau des Prinzen. Sowohl in der französischen als auch italienischen Version geht die Sache für Heldin und Kinder im letzten Moment gut aus, während die Schurkin beide Male einen furchtbaren

internet/de/application/d43/f255.cfm; zuletzt abgerufen im Mai 2019). Eine Einschätzung in Prozentzahlen von "Märchengegnern" und "-befürwortern" abzugeben, aber auch jenen, die Märchen in ausgewogener Weise wahrnehmen, ist aufgrund der Masse an Forschungsliteratur wie auch der Vielfalt von Meinungsäußerungen seitens der Bevölkerung über diverse Medien seriös kaum möglich. Die Anzahl der "Märchengegner" scheint aber in den letzten Jahrzehnten abgenommen zu haben. Märchen galten vor allem Pädagogen bis in die 1970-er als schädlich für Kinderseelen.

¹⁸⁵ Elisabeth Herrmann: *Die Mühle*, München 2016, S. 37.

¹⁸⁶ Bridgwater 2003, S. 79.

¹⁸⁷ Strengell 2005, S. 111.

¹⁸⁸ Alpers 1999, S. 151.

¹⁸⁹ Strengell 2005, S. 111.

¹⁹⁰ Die Folge ist in der Mediathek bis 8. März 2020 abrufbar unter:

<https://www.zdf.de/dokumentation/dokumentation-sonstige/die-gruseligsten-geschichten-der-geschichte-102.html>

¹⁹¹ Erwähnt etwa bei Ursula Vossen (Ed.): *Horrorfilm (Reclam Filmgenres)*, Stuttgart 2004, S. 17.

Tod stirbt, der einem Splatterfilm entstammen könnte: Bei Perrault kommt die Böse in einer mit Schlangen gefüllten Tonne um, bei Basile verbrennt sie im Feuer.

Die zentrale Funktion der horrorhafteren alten Märchenfassungen bestand in Unterhaltung, irgendwo angesiedelt zwischen Spannung und Angstlust, gepaart mit Schockmomenten. In der bäuerlichen, nicht alphabetisierten Gesellschaft wurden Märchen, auch das ist bekannt, zur Ablenkung bei eintönigen Arbeiten wie dem Spinnen erzählt, oder man gab die Geschichten am abendlichen Kaminfeuer zum Besten. Einzelne Texte, so Mallet, schienen ein Ventil für Eltern zu bieten, das die Abreaktion von Ärger auf die eigenen Kinder ermöglichte. Beispiel: *Frau Trude* (darin verwandelt eine Hexe ein vorlautes Mädchen in ein Holzstück und wirft es ins Feuer).¹⁹² Um die Vermittlung einer pädagogischen Moral ging es in den alten Versionen noch nicht, waren die Texte doch größtenteils nicht zur Erziehung und für Kinder gedacht. Die Ausnahme bilden Kinderschreck-Geschichten, die tatsächlich dem Nachwuchs erzählt wurden und die Fehlverhalten vorbeugen sollten.¹⁹³

Auch die Grimms betrachteten ihre Märchenversionen nicht als eigentliche Kinderliteratur. Vor allem Jacob Grimm sah sie eher als Unterhaltung für Erwachsene. Da die Texte aber als "Kinder- und Hausmärchen" firmierten, beschwerten sich Leser und Fachleute über brutale Stellen in der Erstausgabe des Jahres 1812. Nicht nur der romantische Autor Achim von Arnim empfand etwa *Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben* als für Kinder ungeeignet. Die Geschichte, in der Kinder einander beim Spielen versehentlich umbringen, liest sich tatsächlich wie Splatterhorror, "its pitilessness aroused shock and horror in the first readers of Children's and Household Tales, and the Grimms came under pressure to drop it."¹⁹⁴ Ab Ausgabe zwei von Grimms Märchen wurde der Text daher eliminiert. Auch der sich bei Perrault anschließende zweite *Dornröschen*-Teil mit der hochadeligen Kannibalin erschien als *Die Schwiegermutter* nur in der Grimmschen Erstausgabe.¹⁹⁵ Die Serienmörder-Märchen, die nachfolgend noch ausführlicher thematisiert werden, finden sich ab der zweiten Ausgabe meistens nur noch im Anmerkungsband oder Anhang. Des Weiteren strichen die Brüder diverse grausige Schlüsse und ersetzten sie durch *happy ends*. Böse leibliche Mütter mussten – zwecks Schaffung größerer Distanz – bösen Stiefmüttern weichen (etwa bei *Hänsel und Gretel* oder *Schneewittchen*). Auch neu zugefügte Verniedlichungen durch die berühmten Endungen "-chen" und "-lein" trugen zur Horror-Reduktion bei. Mit jeder Auflage wandelten sich die Märchen also stärker zu kindgerechten Vorlesegeschichten und, dank hinzugefügter biedermeierlicher Moral, zu pädagogisch wertvollen Lehrstücken: Gute Taten wurden belohnt, schlechte bestraft. Anders ausgedrückt: Die Märchen verloren an Horror.

Zudem spickten die Grimms ihre Texte mit christlichen Bezügen. Und eine fortschreitende Passivierung von Frauenfiguren betonte die biedermeierliche Geschlechterrollen-Verteilung.¹⁹⁶

Im Horror existieren vor allem zwei Kategorien der Grimmschen Zaubermärchen. Erstens diejenigen mit offensichtlichem Horrorpotential, wichtig sind hier hauptsächlich die Serienmörder-Märchen (*Blaubart*, *Räuberbräutigam* usw.). Zweitens finden sich im Horror,

¹⁹² Mallet 1990, S. 82f.

¹⁹³ Wie *Rotkäppchen*, *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein* oder *Hänsel und Gretel*. U.a. diese Beispiele nennt Jaana Kaiste: *Das eigensinnige Kind – Schrecken in pädagogischen Warnmärchen der Aufklärung und der Romantik* (*Studia Germanistica Upsaliensia* 49), Diss. Stockholm 2005, S. 13-33, 71-85, 86-104.

¹⁹⁴ Warner 2014, S. 90.

¹⁹⁵ Später wurde das Stück, nun mit dem Titel *Die böse Schwiegermutter*, im Anmerkungsband versteckt und somit kaum noch zur Kenntnis genommen.

¹⁹⁶ Die bis hierher vorgestellten Fakten zur Editionsgeschichte sind Konsens in der Märchenforschung. Den durchgängigen Bezug zum Horror habe ich auch hier selbst hergestellt, da die Märchenforschung nur hin und wieder stichwortartig auf das andere Genre verweist.

wie sich im Lauf meiner Forschungsarbeit zeigte und wie auch zu erwarten war, häufig Elemente aus den bekannten sowie beliebten Märchen. Am häufigsten vorzukommen scheinen *Hänsel und Gretel*, *Aschenputtel*, *Rotkäppchen* und *Dornröschen*. Das spiegelt sich auch in der für diese Dissertation verwendeten Primärliteratur. Das in praktisch jeder Umfrage an vordersten Stellen benannte *Hänsel und Gretel* beeinflusst als zentraler Intertext gleich drei der in dieser Dissertation behandelten Romane: *The Shining*, *Gretel and the Dark* und *NOS4A2*. *Second Child* ist in erster Linie eine *Aschenputtel*-Geschichte (wovon es im englischsprachigen Horror-Roman zahllose gibt), weite Teile von *Gretel and the Dark* leben von *Rotkäppchen*; Anklänge von *Dornröschen* fanden sich in *The Fifth Child* oder *The Book of You*. Seltener oder auch undeutlicher kommen im Horror Verweise auf *Rumpelstilzchen* vor. *Don't breathe a Word*, das durchdrungen ist von diesem Märchen, bildet damit eher die Ausnahme. Ebenfalls in kleinerer Zahl finden sich Assoziationen an *Frau Holle* (wie in *Second Child*) oder an *Rapunzel*. Diese drei Märchen erscheinen tatsächlich häufiger auf den unteren Plätzen, wenn die Top-Märchen abgefragt werden.

Zu den bekannten Märchen zählen, wie jedes von mir aufgefundene Umfrageergebnis zeigte, nur maximal ein Dutzend der Grimms Märchen.¹⁹⁷ Als bei Kindern und Erwachsenen besonders beliebte Märchen werden regelmäßig praktisch dieselben drei bis zwölf Texte aus dem Korpus der über 200 publizierten Märchen der beiden Germanisten benannt. Im Jahr 2015 erwiesen sich in einer Umfrage¹⁹⁸ als am bekanntesten: 1. *Hänsel und Gretel*, 2. *Rotkäppchen*, 3. *Aschenputtel*, 4. *Schneewittchen*, 5. *Dornröschen*. Am populärsten waren: 1. *Aschenputtel*, 2. *Schneewittchen*, 3. *Hänsel und Gretel*. Nach einer Forsa-Befragung von 2007¹⁹⁹ waren am bekanntesten: 1. *Schneewittchen*, 2. *Hänsel und Gretel*, 3. *Rotkäppchen*. Die Favoriten: 1. *Schneewittchen*, 2. *Aschenputtel*, 3. *Hänsel und Gretel*. Eine Allensbach-Studie von 2003²⁰⁰ nennt als die bekanntesten Märchen: 1. *Schneewittchen*, 2. *Hänsel und Gretel*, 3. *Rotkäppchen*, 4. *Aschenputtel*, 5. *Dornröschen*, 6. *Frau Holle*, 7. *Der Wolf und die sieben Geißlein*, 8. *Rumpelstilzchen*.

Die Resultate ähneln sich in englisch- und deutschsprachigen Ländern auffallend. Häufig variiert lediglich die Reihenfolge der benannten Top-Märchen, so landet *Aschenputtel* etwa in Großbritannien und den USA häufiger auf Platz eins und *Schneewittchen* auf Platz zwei²⁰¹; in Deutschland scheint die Rangfolge beliebiger. Ergebnisse von Meinungsforschungs-Instituten und deutsch- oder englischsprachigen, nicht repräsentativen Online-Abstimmungen unterscheiden sich dabei kaum. Obwohl letztere keinen wissenschaftlichen Anspruch stellen, ist es interessant zu sehen, wie solche Umfragen in Foren, Blogs usw. die anderswo ermittelten, seriösen Studienergebnisse konsequent untermauern.

Während das Grimmsche Lektorat jeden Anklang von Erotik strich²⁰², ließ es andererseits einigen Horror übrig. Böse Magie sowie Grausamkeiten vielerlei Art wurden mit jeder Ausgabe weniger spürbar, aber präsent sind sie immer noch. Vor allem, weil die so geschätzten Märchen *Schneewittchen*, *Hänsel und Gretel*, *Aschenputtel*, *Rotkäppchen* und *Dornröschen*

¹⁹⁷ Unabhängig davon, ob nach Buchmärchen oder Verfilmungen gefragt wird.

¹⁹⁸ http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/29_2016_1/Goetz-Aschenputtel_ist_da_beli_bteste_Maerchen.pdf (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

¹⁹⁹ <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/maerchen-umfrage-schneewittchen-schlaegt-rotkaeppchen-a-519966.html> (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

²⁰⁰ https://www.ifd-allensbach.de/uploads/tx_reportsdocs/prd_0312.pdf (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

²⁰¹ Diederichs 1999, S. 10.

²⁰² In älteren *Rapunzel*-texten etwa wird noch anhand einer Liebesgeschichte mit dem Prinzen klar, wieso die Hauptfigur schwanger wird. Hingegen heißt es in der letzten Version unvermittelt, ohne vorherige Erwähnung einer Schwangerschaft: "... wo Rapunzel mit den Zwillingen, die sie geboren hatte, ... lebte." Historische Rotkäppchen legen sich noch auf Wunsch des Wolfs zu ihm ins Bett. Märchenmädchen wurden auch sukzessive jünger und verloren dadurch an erotischer Konnotation.

allesamt Helden präsentieren, die gefressen oder auf andere Art vernichtet werden sollen. "Even the most beloved stories involve intense images of torture, cannibalism, and dismemberment."²⁰³ Dieser Horror wird wohl vor allem deshalb erst auf den zweiten Blick wahrgenommen, weil die Figuren aufgrund des speziellen Märchenstils quasi schmerzfrei zu sein scheinen und nicht realen Individuen nachempfunden.²⁰⁴ Zur weiteren Verharmlosung trugen gewaltfreie, aber auch süßliche und oberflächliche Disney-Filmversionen²⁰⁵ der beliebten Grimmschen Märchen bei.

Neben dieser ersten Gruppe bekannter, beliebter Märchen existiert eine zweite Kategorie Grimmscher Märchen, deren Horrorpotential offensichtlicher blieb.²⁰⁶ Relevant sind hier vor allem Serienmörder-Märchen wie *Fitchers Vogel*, *Der Räuberbräutigam* und *Blaubart*. Döblin bezeichnete etwa *Blaubart* als "ausgezeichnete Gruselgeschichte."²⁰⁷ King nennt das Märchen gar die "grässlichste aller Horrorgeschichten."²⁰⁸ Es verwundert also nicht, dass die Serienmörder-Märchen viel eher als der restliche Grimmsche Korpus aus einem Interesse am Horror heraus erforscht wurden: *Blaubart* wurde schon als Horrortext analysiert²⁰⁹, ebenso *Der Räuberbräutigam*.²¹⁰ Auch finden sich die Serienmörder-Märchen häufig im Horror. So wurden bereits Parallelen zwischen horrorhaften Thrillern wie du Mauriers *Rebecca* und *Blaubart* bzw. *Der Räuberbräutigam* herausgearbeitet.²¹¹

Aber weshalb werden die "Gothic scenes"²¹² in Serienmörder-Märchen eher erkannt und diskutiert als jene in beliebten, bekannten Märchen? Sie enthalten teilweise quantitativ mehr Brutalität, etwa Hinweise auf ganze Gruppen Ermordeter, während in beliebten oder bekannten Märchen "nur" die Helden in Gefahr schweben. Obwohl beispielsweise auf Schneewittchen mehr Mordanschläge verübt werden als auf jede andere Märchenfigur²¹³, entfaltet sich durch die zügig abgehandelten Mordversuche keine morbide Atmosphäre wie in den Serienmörder-Märchen, die teils längere Szenen von Vergewaltigung und Folter bieten. Im *Räuberbräutigam* zum Beispiel wird eine Frau betrunken gemacht, zerstückelt und gesalzen, während die Heldin still zusehen muss, um unentdeckt zu bleiben.

Sicherlich spielen auch die unterschiedlichen Mordmotive in Märchen wie *Schneewittchen* versus Serienmörder-Texten eine Rolle für die Empfindung von mehr oder weniger Abscheu im Leser. So hat die Stiefmutter für ihre Mordversuche einen psychologisch wenigstens einigermaßen nachvollziehbaren Grund: Neid und Eifersucht, die in ihrer offensichtlichen, vom Spiegel symbolisierten, narzisstischen Persönlichkeitsstörung wurzeln. Blau-

²⁰³ Rankin 2007, S. 12.

²⁰⁴ Lüthi 1997, S. 14.

²⁰⁵ Dazu nur zwei Beispiele: In Disneys Zeichentrickfilm *Schneewittchen* (1937) wird nicht deutlich, dass die böse Königin ihre Stieftochter umbringen und ihre Eingeweide fressen will. In *Cinderella* (1950) verstümmeln sich Aschenputtels Stiefschwestern nicht mehr die Füße, um in den Schuh zu passen, deren Trägerin der Prinz heiraten will.

²⁰⁶ Dazu gehört neben der Splatter-Geschichte *Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben* auch *Von dem Machandelboom*. In diesem wahren Horrormärchen (Mutter köpft Sohn und serviert ihn dem ahnungslosen Vater als Mahlzeit) erfolgt ein unfreiwilliger Kannibalismus, er wird vollendet (nicht nur angedroht, wie etwa in *Hänsel und Gretel* der Fall) und findet auch noch unter Blutsverwandten statt. Trotzdem hinterließ *Von dem Machandelboom* so wenig Spuren im späteren Horror wie *Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben*. Viel häufiger finden sich im Horror – gerade im englischen Sprachraum – die Serienmörder-Märchen.

²⁰⁷ Alpers 1999, S. 17.

²⁰⁸ King 1988, S. 504.

²⁰⁹ Anne Williams: "The House of Bluebeard – Gothic Engineering". In: *Art of Darkness – A Poetics of Gothic*, Chicago (et.al.) 1995, S. 38-48.

²¹⁰ Worley 2009, S. 67-80.

²¹¹ Nungesser 2012, S. 214-224.

²¹² Warner 2014, S. 84.

²¹³ Mallet 1990, S. 129.

bart und ähnliche Figuren hingegen schreiten scheinbar grundlos oder aus reinem Blutdurst zur Untat. Und sie gefährden eine größere Zahl von Mädchen. Bei Märchen wie *Schneewittchen* läuft ein familiäres Problem aus dem Ruder, hingegen dominieren potentiell gemeingefährliche Vielfachkiller die Serienmörder-Märchen. Diese Texte sind somit klarer als Horrorgeschichten erkennbar als romantische Liebesgeschichten à la *Aschenputtel*, wo die erlittene Ungerechtigkeit durch die schlussendliche Vermählung mit einem Prinzen ausgeglichen wird – zusätzlich zur Bestrafung der Übeltäter! Die Serienmörder-Märchen hingegen begnügen sich größtenteils mit der Bestrafung der Mörder als *happy end*.

Eine Behandlung des Horrors im Märchen kommt nicht ohne einen Verweis auf zwei weitere Grimmsche Gruselmärchen mit übersinnlichen Elementen aus, die mir jedoch nie in der Horrorliteratur begegnet sind. Beide Stücke sind auch kaum bekannt. In *Der singende Knochen* verraten die Gebeine eines Erschlagenen seinen Mörder. Im zweiten Märchen, *Das Totenhemdchen*, stirbt ein Siebenjähriger, die Mutter weint so sehr, dass das Kind keine Ruhe findet. Erst als es sie als Geist heimsucht und mitteilt, sein Totenhemd könne wegen ihrer Tränen nicht trocknen, finden beide Ruhe.

6. Welche Schnittmenge weisen Zaubermärchen und Horror auf?

Die lang andauernde literaturhistorische Verknüpfung von Märchen bzw. Märchenhaftem mit dem Horror bzw. Horrorelementen, die oben nur grob skizziert werden konnte, wurde sicherlich begünstigt durch die ausgeprägten strukturell-stilistischen sowie motivisch-thematischen Gemeinsamkeiten der Gattungen. Im Folgenden soll diese Schnittmenge ebenso beschrieben werden wie die sich oft nur in Nuancen unterscheidenden Elemente. Dieser Überblick bildet die theoretische Basis für die späteren "praktischen" Roman-Analysen. Denn für sie muss vorab belegt worden sein, welches eigentlich Märchenelemente bzw. Horrorelemente sind, um im zweiten Schritt auf Basis dieser Theorie die Funktion des Einen im Anderen untersuchen zu können.

Kapitel 6. basiert in Grundzügen auf Bridgwater, der die bisher aufschlussreichste Untersuchung zu Ähnlichkeiten und Differenzen der Genres geleistet hat. Bridgwater bezieht sich zwar auf Märchen im Zusammenhang mit älteren und deutschsprachigen gotischen Texten von Goethe und Schiller bis zu Kleist, E.T.A. Hoffmann und Kafka, aber viele seiner Beobachtungen²¹⁴ sind – mal zur Gänze, mal nur im Kern – ebenso gültig für den aktuellen englischsprachigen Horror. Als weitere wertvolle Quelle für das folgende Kapitel erwies sich Hubner.²¹⁵ Die interessante Arbeit erschien allerdings erst gegen Ende meiner eigenen Beschäftigung mit diesem Thema; sie bestätigte oder ergänzte viele meiner Ergebnisse.

Da Hubner den Horrorfilm behandelt, nicht die Literatur, und sich ja auch Bridgwater nicht mit zeitgenössischer englischsprachiger Horrorliteratur auseinandersetzte, gibt es bis dato noch keine Zusammenstellung der wichtigsten formalen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Zaubermärchen und postmoderner Horrorliteratur (bzw. der Horrorliteratur im Allgemeinen). Sieht man von Bridgwater und Hubner ab, finden sich Fakten zum Thema bisher hauptsächlich verstreut in Märchen-Forschungsliteratur oder Horror-Sekundärliteratur. Aber die Verbindung beider Genres wird selten geknüpft. Deshalb soll hier erstmals ein Überblick erarbeitet werden, der so umfangreich wie nötig ausfällt.

²¹⁴ Bridgwater 2003, Bridgwater 2013.

²¹⁵ Hubner 2018.

6.1 Vornehmlich Formales

Beide Genres werden stilistisch in auffälliger Weise und wesentlich konsequenter als andere Gattungen von prägnanten Zahlen geprägt. So tritt im Horror etwa Geisterspuk oft exakt um Mitternacht auf. Wer die Horrorsagen-Gestalt *Bloody Mary* rufen will, muss dies um null Uhr tun und dreimal ihren Namen sagen. Dämonen terrorisieren ihre menschlichen Opfer gern Punkt drei Uhr morgens, um die angebliche Todesstunde von Jesus um drei Uhr nachmittags zu verhöhnen. Auch zu den häufigsten Stilformeln des Zaubermärchens²¹⁶ gehören die Zahlen Zwölf oder Drei.

Sie finden sich aber auch als gliedernde Bauformeln, am häufigsten in Form dreier sich nacheinander abspielender Episoden: Drei Aufgaben werden nacheinander gelöst, dreimal taucht ein Gegner auf oder greift ein Helfer ein. Ein ähnlicher Stilzwang herrschte nicht nur in der historischen Gotik, die Kraft der ursprünglich als magisch geltenden Dreizahl existiert auch überdurchschnittlich oft im aktuellen Horror-Roman. Dieser erzählt mit Vorliebe die Geschichte dreier im Mittelpunkt stehender Figuren. Nicht nur ihre Dreiheit lässt sie einprägsamer wirken als die übrigen Charaktere im Text. In vielen Horror-Romanen und in allen Märchen herrscht auch eine klare Rollenverteilung: Held, Helfer und Monster. Das Personal erscheint stereotyp oder, wertfreier ausgedrückt, repetitiv.

Weitere Stilmittel sind die sowohl im Horror als auch Märchen zahlreichen Zaubersprüche oder Beschwörungen, die nur in ihrer festen, häufig streng gereimten Form in der Fiktion funktionieren. Beispiel: Vermutlich dürfte kein Wort in folgender Formel aus *Die Gänsemagd* fehlen, da der Windstoß ansonsten nicht kommen würde: "Weh, weh, Windchen, nimm Kürdchen sein Hütchen, und laß'n sich mit jagen, bis ich mich geflochten und geschnatzt und wieder aufgesetzt."²¹⁷ Ähnlich strenge Regeln, konserviert durch wiederholte Anwendung in ihrer unveränderlichen Form, gibt es im Horror-Roman, etwa zur Abwehr von Dämonen oder beim Geisterrufen per Hexenbrett (nie allein spielen, nie zu Hause spielen usw.).

Zu den häufigsten stilistischen Aspekten des Märchens wie meistens auch des Horrors gehört eine schnörkellose Handlung, zumindest das Märchen entfaltet keine Nebenhandlungen. Märchen und meist auch Horror besitzen handlungsfreudige Plots. Ebenso typisch und daher repetitiv in beiden Genres ist das zentrale Stilmittel der Isoliertheit der Bösewichte. Im Märchen leben Hexen oder Menschenfresser im Wald, außerhalb der Gesellschaft. Der Horror hält dies genauso, bzw. die zunächst isolierten Unholde brechen in die Gesellschaft ein. Verstärkt entwickelt der zeitgenössische Horror-Roman Monster, die nur innerlich isoliert sind, da sie eingebunden in ihrem fiktionalen gesellschaftlichen Umfeld entstehen (etwa der Familie). In beiden Genres erweisen sich auch die typischen Helden als isoliert. Das gilt etwa für den typischen *Gothic hero* als "social outcast"²¹⁸ wie für den Vampir als "charismatischen Einzelgänger"²¹⁹, es gilt beispielsweise für die auch im Horror oft vorhandenen männlichen und weiblichen Aschenputtelfiguren von Shirley Jacksons Eleanor in *The Haunting of Hill House* bis zu Stephen Kings Figur Carrie im gleichnamigen Roman. Es gilt auch für Märchenfiguren, die zur Bewährungsprobe in die Welt hinausziehen, in einen Turm gesperrt werden oder hundert Jahre lang schlafen. Die generelle prägnante Isoliertheit und Herauslösbarkeit

²¹⁶ Alle in 6.1 erörterten Stilaspekte des Märchens beziehen sich auf die nach wie vor aktuellen Erkenntnisse von Max Lüthi, wie sie in dessen Werken von 1976, 1990, 1996 und 1997 enthalten sind.

²¹⁷ Brüder Grimm 2001, Bd. 2, S. 27.

²¹⁸ Bridgwater 2003, S. 33.

²¹⁹ Brittnacher 1994, S. 172.

auch der restlichen Motive in beiden Genres erleichtern ihre Neuverwendung als fremde Inter-texte in anderen Werken.

Weitere auffällige und sich wiederholende Stilmerkmale beider Genres: Das "Gerade noch"-Element, das sich häufig in der im letzten Moment gelungenen Flucht zeigt. Mit seiner Eindrücklichkeit steigert es Lesereiz und Spannung. Dazu kommt eine auffällige Passgenauigkeit, die sich im Horror oftmals wie folgt realisiert: "Das grausame Halbwesen ... und seine Opfer sind so füreinander bestimmt, dass andere Teile der Menschheit in dieses Spiel nicht einbezogen sind: Sie wissen das Schloss, die Höhle, den verbotenen Raum zu meiden, von denen die so magisch angezogen werden, die 'es betrifft.'" ²²⁰ Die Passgenauigkeit im Märchen besteht vor allem daraus, dass die Helden immer gerade das erhalten, was sie benötigen und wann sie es benötigen.

Die konsequente Vorliebe des Märchens für die Farben Rot, Weiß und Schwarz ist bekannt. Es verwendet die drei Farben hauptsächlich wegen ihrer Klarheit und Prägnanz. Die ursprüngliche Symbolik kommt aber praktisch nicht mehr zum Tragen. Denn das Genre hat die aus Brauchtum, Volkskunde usw. stammenden Motive seiner stilistischen Umgebung stark angepasst und sie dadurch semantisch entleert, so dass beispielsweise nur noch unterschwellig der archaische Glaube an Blutmagie aufscheint, wenn etwa Blut spricht (*Die Gänsemagd, Der liebste Roland*). Blutrote Farbe verweist nur noch implizit auf Maturität bei Frauen. ²²¹ So gilt die rote Kappe des jungen Mädchens Rotkäppchen vielfach als nunmehr sublimiertes Symbol ihres sexuellen Erwachens. In Perraults Version zeigt es sich noch deutlicher, weil Rotkäppchen darin Sex mit dem sprechenden Wolf hat, der somit als Verführer, wenn nicht als Vergewaltiger – der archetypische "sexually predatory boogeyman" ²²² – aufgefasst werden kann. (Im Übrigen scheint der menschlich wirkende Märchenwolf der Forschung weniger als Tier, sondern eher als Werwolf zu gelten. Er ist somit eine Figur, wie sie im Horror noch heute stereotyp vorkommt.)

Horror hingegen stützt sich auf Rot und Schwarz. Schwarz durchdringt ihn noch stärker als das Märchen, bedingt durch die extreme Häufigkeit von Horrormotiven wie Nacht und Dunkelheit. Im Horror, den Rot schon deshalb prägt, weil Blut ein repetitives Horrorelement ist, zeigt sich noch die "rituelle Vorstellung von Blut und seiner geheimen Verbindung mit Leben, Tod und Eros." ²²³ Der eigentlich tote Vampir etwa existiert nur weiter, wenn seine Zähne in einer Art pervertiertem Geschlechtsakt in die Hälse Lebender eindringen und er deren Blut trinkt. "Inheritance is bound by blood" ²²⁴; das gilt im übertragenen Sinn zwar auch noch im Märchen, etwa wenn Frauen ihr Blut in den Schnee tropfen lassen und sich ein Kind wünschen (*Schneewittchen, Von dem Machandelboom*). Aber im Horror ruft dieser Blutmythos zusätzlich Vorstellungen von Identifikation und Identität auf. Das war so im alten Schauerroman, der immer wieder auf die Topoi Erbe, Nachfolge, Väter/Söhne usw. rekurriert, und findet seinen Widerhall noch in Kings *Shining*. Blutverlust hingegen signalisiert Gewalt, Opfer, Tod. Alle drei sind im Horror mit stärksten Emotionen wie Angst und Entsetzen verknüpft. Anders als im nur benennenden, eindimensional gehaltenen, flächenhaften, kurz: abstrakt stilisierten Märchen, das keinerlei Schock in Figuren oder Lesern auslöst.

Der Horror verknüpft gern Rot und Schwarz. Diese relativieren einander, beispielsweise im Fall von Draculas Mantel, der außen schwarz ist und innen rot. Die Farbe des Todes steht der Farbe von Leben und Liebe entgegen ²²⁵, fungiert der todbringende, aber auf Frauen an-

²²⁰ Seeßlen 2006, S. 15.

²²¹ Strengell 2005, S. 39.

²²² Ebd.

²²³ Brittnacher 1994, S. 23.

²²⁴ Watkiss 2012, S. 6.

²²⁵ Seeßlen 2006, S. 62.

ziehend wirkende Vampir doch gleichzeitig als Don Juan und eine Art verführerischer Märchenwolf. Dies sind nur einige Beispiele dafür, wie Farbsymbolik vor allem im Horror Einblicke in das Wesen von "Eros und Tod"²²⁶ ermöglicht. Ein Stück weit gilt dies auch für das verwandte Genre. Schließlich geht es im Märchen ebenso zentral um Existentielles wie Liebe und Heirat, Lebensgefahr und Tod.

Leben/Tod, Glück/Unglück, Ungerechtigkeit und Willkür/Rache sowie Bestrafung bilden wiederkehrende, krasse Dualitäten in Märchen und Horror. Beide Genres durchdringen weitere, wie mit dem Skalpell scharf geschnittene Polaritäten und Extreme als sich wiederholendes Stilmerkmal. Die wichtigsten sind Wunder im Märchen und negative Wunder/Flüche im Horror. Als zentrale, ewige Gegenpole stehen sich außerdem extrem gut/extrem böse und schön/hässlich gegenüber. Im Märchen sind die Guten schön, die Bösen abstoßend. Eine Ausnahme, Schneewittchens vom Spiegel besessene Stiefmutter, bestätigt nur die Regel. Auch im Horror sehen die Monster traditionell unansehnlich aus, ihr Abweichen von irgendeiner optischen Norm ängstigt. Mit der Postmoderne entstehen zunehmend spannungsgeladene Ausnahmen, etwa die seelenlosen Psychopathen, die ihre Opfer aber dank Attraktivität blenden und mittels Charme verführen können. Sie sind zeitgenössische Dr. Jekylls und Mr. Hydes, weil Doppelgänger-Figuren mit in zwei Extreme gespaltenen Persönlichkeit; unauffällig bei Tag, aber blutrünstig bei Nacht, wie auch der Werwolf.²²⁷

Aktivität/Stärke und Passivität/Schwäche bilden weitere wiederkehrende Gegenpole in beiden Genres. Die biedermeierlichen Heldinnen der Grimmschen Märchenfassung letzter Hand sind tendenziell passiv. Zwar ist dies bei näherem Hinsehen nicht in allen Texten der Fall, obwohl feministische Ansätze das behaupten.²²⁸ Gretel etwa besiegt die Hexe, Aschenputtel besucht trotz Widerstands ihrer Familie einen Ball. Und zunächst entkommt Schneewittchen ihrer kannibalischen Stiefmutter, die erst später das Mädchen außer Gefecht setzen kann, was den männlichen Retter auf den Plan ruft. Wenn sich auch die Konstellation schwächere/passivere Frau, stärkerer/aktiverer Mann nicht, wie vielfach behauptet, stringent durch die Märchen zieht, so findet sie sich doch ausgerechnet in den bekannteren Märchen. Auch der vorpostmoderne Horror präsentierte eher hilflose, eingesperrte, fliehende oder schwache Frauengestalten. In diesen Zusammenhang gehört die ausgeprägte Krankheitsmetaphorik der Romantik²²⁹, wie sie sich etwa in Madelines "gradual wasting away"²³⁰ in Poes *The Fall of the House of Usher* zeigt oder in den "wan fingers" seiner Morella, welche in der gleichnamigen Erzählung "pined away daily."²³¹ Für Brittnacher beginnt diese "Ästhetik des Anämischen"²³² bereits in der Antike (in Phlegons *Die Braut von Amphibolis* etwa besucht der Geist der Verstorbenen ihren Bräutigam) und findet mit Goethes blutsaugender *Braut von Korinth* längst nicht ihr Ende.

Der zeitgenössische Horror steuert hingegen zunehmend in Richtung des anderen Extrems, das der hyperaktiven, starken Frau. Ein Beispiel ist Mutter Vic in *NOS4A2*. In diese

²²⁶ Brittnacher 1994, S. 24.

²²⁷ Sinngemäß gelesen bei King 1988, S. 110ff.

²²⁸ Auf die selektive Wahrnehmung einiger Kritiker wurde bereits hingewiesen, allerdings nur vereinzelt. Vgl. etwa Lüthi 1990, S. 174: "Dass bei Geschwistermärchen oft das Mädchen die aktivere Rolle spielt als die Brüder (bei Grimm: *sieben Raben*, *Brüderchen und Schwesterchen*, *Hänsel und Gretel*), dass bei der magischen Flucht die Braut das Entscheidende leistet, nicht der Bräutigam, ebenso bei der Bewältigung der vom Jenseitsdämon dem Helden auferlegten 'unlösaren' Aufgaben, dass ferner aktive männliche und weibliche Bösewichter gleich gewichtig vertreten sind, belegt, dass das Märchen die Rollen keineswegs so einseitig verteilt wie manche meinen."

²²⁹ Brittnacher 1994, S. 164.

²³⁰ Edgar Allan Poe: *Selected Tales*, Oxford 1998, S. 55.

²³¹ Ebd., S. 22.

²³² Brittnacher 1994, S. 167.

Kategorie gehört auch die von der Forschung *final girl* genannte Figur. Diese tendenziell stereotype, postmoderne Heldin überlebt als einzige einer Opfergruppe den Killer, oft tötet sie ihn zum Schluss der Geschichte.

Nicht nur ähneln sich Grimms Märchenfrauen und die älteren gotischen Heldinnen, deren Figurendarstellung ja häufig von Märchenelementen geprägt wurde. Auch das tapfere zeitgenössische *final girl* ist nicht nur meistens ein junges Mädchen, ähnlich vielen Märchenheldinnen, es erscheint zudem vielfach als in Märchenreferenzen eingesponnen. Beispiel: In einem Horror-Roman, der auch noch *Final Girls* heißt, überlebt Quincy als einzige das Massaker in einer Waldhütte. "At first, the idea of the cabin made Quincy think of a fairy tale, mostly because of its whimsical name. Pine Cottage. Hearing it conjured up images of dwarfs and princesses and woodland creatures eager to help with chores."²³³ Diese Vorstellung stellt sich später als verkitscht heraus: "A dark forest. That was the fairy tale Quincy had been looking for, only it was more Brothers Grimm than Disney ... The middle of nowhere ... creepy."²³⁴

Tatsächlich wird Quincy in *Pine Cottage* kein süßliches Disney-Märchen erleben, sondern eine horrorhafte Grimmsche Fassung. Durch den obigen Verweis im Roman auf Grimms *Schneewittchen* erscheint dieses als Äquivalent zu Quincys Horror. Der Märchenverweis bildet die Parallele zum Beinahemord an Quincy, der im Wald stattfand, wie mindestens der erste Mordversuch an Schneewittchen. Das Verbleiben der Märchenfigur im Glassarg steht aber im Kontrast zur entschlossen fliehenden Quincy: "The forest had claws and teeth. All that rocks and thorns and branches bit at Quincy as she ran screaming through the woods. But she didn't stop."²³⁵ Der Horror-Roman um Quincy nutzt also den assoziativen Vergleich mit dem unterlegenen Schneewittchen, um durch den Kontrast die Wehrhaftigkeit des *final girl* noch deutlicher herauszustellen.

Mit dieser Überlegung zu Schwäche/Stärke, Passivität/Aktivität kann die Betrachtung der wichtigsten stilistischen Zusammenhänge von Horror und Zaubermärchen beendet werden. Wichtig ist, ihr repetitives Auftreten in beiden Genres als Auffälligkeit zu notieren.

Es folgen Beobachtungen zur Handlungsstruktur, deren Grundzüge in Horror und Zaubermärchen stets wiederkehren.²³⁶

Die Gotik ist seit ihrer Entstehung zuallererst ein Narrativ der Verbote und darauf folgender Überschreitungen. Beispielhaft für das zentrale Strukturmerkmal der Grenzüberschreitung ist die im Genre immer wieder erscheinende Metapher von der verschlossenen Tür. "The dark passage that leads to the locked door becomes the paradigmatic scene, symbolic of the meeting of different worlds, the journey to the 'other side'."²³⁷ Das Grenzelement kann auch dargestellt werden in Form eines verbotenen Buchs, eines Spruchs, einer Formel usw. Beinahe zwangsläufig folgt die fast zwanghafte Übertretung des jeweiligen Verbots, die im Zusammenhang steht mit der Aufdeckung von Geheimnissen. Diese Ursituation ist nun ebenso horror- wie märchenhaft.

Zahllose Helden des Horrors reizt die ewige Formel "Geh da nicht rein" gerade erst zum Betreten des Spukhauses, Friedhofs, verfluchten Waldes oder sonstwie illegitimen Gebiets. Solche Übertritte von Figuren beider Genres werden vielfach als symbolische Jenseitsreise

²³³ Riley Sager: *Final Girls*, [Verlagsort unbekannt] 2019, S. 37.

²³⁴ Ebd., S. 38.

²³⁵ Ebd., S. 1.

²³⁶ Bei der Erörterung der folgenden Strukturmerkmale stütze ich mich auf: Hogle 2010, S. 263; Seeßlen 2006, S. 64-69, 83; King 1988, S. 391f., 505; Strengell 2005, S. 160-167; Cashdan 1999, S. 32-38. Die eingangs zu Kapitel 6. erwähnten Bridgwater und Hubner bilden ebenso wie der schon mehrfach zitierte Strukturalist Propp Grundlage meiner Überlegungen.

²³⁷ Punter 2015, S. 221.

interpretiert. Am einleuchtendsten scheint diese Lesart, wenn die Unterwelt betreten wird (wie in *Die Göttliche Komödie* und noch im Horrorfilm *The Other Side of the Door* (2016); im Märchen wird bei *Frau Holle* via Brunnen in eine Anderswelt abgestiegen, in *Die zertanzten Schuhe* befindet sie sich am Ende einer Treppe, vgl. auch *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*). Das neugierige Marienkind kann nicht anders, es betritt die verbotene Kammer, ebenso Blaubarts Frau. Häufig provozieren die Figuren die genretypische Begegnung mit dem Bösen oder Unheimlichen also selbst. Anders formuliert, ist der Horror, ebenso wie das Märchen, ein Land der Tabus. Und diese existieren nun einmal, um gebrochen zu werden.

Das Böse kann aber auch von sich aus beginnen, einen Ort zu behelligen (böse Stiefmütter im Märchen; im Horrorgenre: unzählige Spukschloss- und Spukhausgeschichten; böse Schwester in Sauls *Second Child*, Zenia in Atwoods *The Robber Bride*, Ben in Lessings *The Fifth Child* usw.). Der Horror kann den Geist befallen (etwa in Form von Wahnsinn wie in *Shining*) oder auch den Körper (eine Vergewaltigung in Kendals *The Book of You*, die dämonische Besessenheit in Blattys *The Exorcist*; Alieninvasion, Verletzungen usw.). Häufig erscheint der Tabubruch in beiden Gattungen zusätzlich als moralische Grenzüberschreitung (seelische bzw. körperliche Unversehrtheit, verletzender Gewaltakt von Inzest bis Mord). Ein krasser Tabubruch ist auch die Totenrückkehr (im Horror sind es Geister, Zombies, Vampire, Mumien, Frankenstein usw.; im Märchen *Brüderchen und Schwesterchen* erscheint die tote Königin als Gespenst, in *Machandelboom* wird der ermordete Sohn wieder lebendig). Im Märchen wird der Grenzübertritt nicht als solcher spürbar. Indes verletzen die Horrormonster, für Figuren und Leser fühlbar, irgendeine Norm, häufig eine biologische: Eigentlich Lebloses lebt (Mörderpuppen, -autos oder -spiegel usw.), Menschen werden zum Tier (Werwolf), sind oft zugleich tierhaft und menschlich wie der dank Schlangenzähnen reptilienhafte Vampir, der sich auch in eine Fledermaus verwandeln kann.

Im Horror besteht der Tabubruch häufiger in irgendeiner Form von Vergangenheit, die eine Grenze zur Gegenwart überschreitet und sie heimsucht.²³⁸ Egal, ob es sich um historische Objekte handelt (verlorene und wiedergefundene Manuskripte; Gegenstände und Gebäude mit negativer Historie usw.) oder in die Gegenwart wirkende Sachverhalte wie etwa Flüche. Ein altes "Erbe der Väter" belastet vielfach die Gegenwart, wenn auch variabel realisiert, in Form negativer Familiengeheimnisse, unangenehmer Pflichten, Traumata usw. Findet jemand oder etwas keinen Frieden, liegt dies häufig an ungesühnter Schuld, die etwa aus schlimmem Fehlverhalten resultiert, häufig Mord. Die Schuld bricht in die Gegenwart ein, entweder auf individueller oder familiärer Ebene (etwa in Form der Geisterfrau in Kleists *Bettelweib von Locarno*) oder kollektiv. Beispiele dazu liefern US-amerikanische Geschichten vom Spukhaus auf dem Indianergrab (*Poltergeist*-Filme) und schwarzer Rache (etwa *Candyman*) oder deutsche Film-Drehbücher von rachedurstigen chinesischen Opfern des Nationalsozialismus (*Tian – das Geheimnis der Schmuckstraße*).

So unterschiedlich Horrortexte sind, diese sich aufdrängende psychoanalytische These verbindet sie: "[they] represent the return of the repressed in its most literal and paradigmatic form."²³⁹ Die These geht im Kern auf Freud zurück, der schrieb: Es sei das Verborgene, welches wieder ans Licht komme, das unheimlich wirke.²⁴⁰

Man könnte auch sagen, dass der Horror ein Drinnen versus Draußen abbildet. Zum einen existiert ein realistisches fiktionales Universum der soziokulturellen Norm, welches das buchstäblich Normale, Akzeptable, Rationale und Gute darstellt. Dieses Limit wird im Genre

²³⁸ Siehe z. B. Chaplin 2011, S. 131.

²³⁹ Punter 2015, S. 178. (Hier zwar nur bezogen auf Geistergeschichten, gültig aber prinzipiell für den Horror im Ganzen.)

²⁴⁰ Sigmund Freud: "Das Unheimliche" (Bd. 12). In: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M. 1999, S. 227-278.

vom Monster und/oder Helden auf irgendeine Art überschritten. Anschließend kann sich das Abnormale, Inakzeptable, Irrationale und Böse manifestieren.²⁴¹

Die draußen hinter der Grenze lauernden Bedrohungen teilt King²⁴² in zwei Kategorien ein. Zum einen postuliert er ein zeit- bzw. kulturabhängiges Böses (soziale, politische, ökonomische Bedrohungen). Zum anderen existiere Gefahr durch jenes Böse, das durch Zeiten und Kulturen hinweg eine anthropologische Konstante bilde und daher weitaus tiefer verwurzelt sei als die kulturabhängige Bedrohung. Zu diesen permanenten Gefahren gehören vor allem Grausamkeit, Kontrollverlust, Überlebenskampf, Ungerechtigkeit, Triebhaftigkeit, bestimmte Familiendynamiken, Verlassen-, Verfolgt- und Deformiertwerden sowie verschiedene Tiere.²⁴³ Diese zweite, nicht kulturabhängige Art der Bedrohung kommt außer im Horror auch in den Grimmschen Märchen repetitiv vor. Daher nennt King diese Gefahren typisch mythisch-märchenhaft.²⁴⁴ Sie scheinen Rezipienten intensiver anzusprechen und tiefer zu berühren als das kulturabhängige Böse.

In beiden Gattungen wird die Handlung typischerweise ausgelöst durch einen irgendwie gearteten Mangel (eine Aufgabe muss erledigt werden, ein Objekt (wieder) gefunden, ein Problem bewältigt, ein Rätsel gelöst usw.) oder Wunsch (Kinderwunsch, Neugier befriedigen, mit Toten kommunizieren wollen usw.). Die Figuren widmen sich der Aufhebung des Mangels oder Erfüllung des Wunsches. Dazu muss gereist, ein Test bestanden oder ein sonstiger Aufwand geleistet werden.

In beiden Genres findet zwingend ein Kampf zwischen Gut und Böse statt. Wobei "the same monster ... can figure in both a work of horror and a fairy tale"²⁴⁵, darunter etwa Hexen, Kannibalen, Serienmörder. Der wichtigste Unterschied besteht in der Emotionslosigkeit der Märchenfiguren (zumindest erscheinen sie – wie bereits erläutert – aufgrund des Märchenstils angstfrei, und selbst in Märchen, die Gefühle von Helden benennen, ist das so; in diesem Punkt scheint sich die Forschergemeinde so einig wie selten der Fall), aber der starken Emotionen von Horrorfiguren²⁴⁶, die sich via Identifikation auf den Rezipienten übertragen. Blendet man diesen zentralen Unterschied aus, erscheinen beide Genres plötzlich quasi identisch. Dass beide im Grunde auf formaler Ebene stets dieselbe Geschichte erzählen (obgleich Horror-Subgenres "surface variations"²⁴⁷ aufweisen), zeigt sich auch darin, dass Propps Strukturanalyse des Märchens ebensogut auf den Horror-Roman anwendbar ist. Strengell hat dies exemplarisch für Stephen King gezeigt.²⁴⁸

Grimms Märchen enden normalerweise mit dem Sieg des Protagonisten, der Aufhebung des Mangels, Erfüllung des Wunsches. Für den Horror war das *happy end* bis in die 1960-er typischer als heute, wiewohl es normalerweise einen bestimmten Preis kostete, selbst wenn das nur den Verlust von Gutgläubigkeit und Naivität bedeutete. Seit der Postmoderne ver-

²⁴¹ Zum Stichwort des Inakzeptablen vgl. auch: Michael Braun (Ed.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007. Hier werden die wichtigsten Formen von Grenzüberschreitungen herausgearbeitet, die kulturell immer wieder neu verhandelt werden. Braun erörtert Tabus im Kontext Sexualität (Pornografie, Homosexualität, Inzest, Pädophilie), Tod (Suizid, Euthanasie, Mord) und Gewalt. Bei Braun wird nur marginal auf den Horror bzw. das Märchen eingegangen. Dabei erscheinen in diesen Genres die drei Tabus Sex, Tod und Gewalt zentraler und repetitiver als in anderen Gattungen.

²⁴² King 1988, S. 182, 185, 188, 196f., 237.

²⁴³ Vgl. auch Moldenhauer 2008, S. 174.

²⁴⁴ King 1988, S. 182, 185, 200.

²⁴⁵ Carroll 1990, S. 53.

²⁴⁶ Sie entstehen, wie in der Horrordefinition (siehe 3.2) bereits erörtert, indem sich fiktionale Alltagsrealität und Alpträumerhaftes reiben; beim Märchen hingegen befinden sich fiktionales Dies- und Jenseits in einer einzigen Dimension.

²⁴⁷ Carroll 1990, S. 98f.

²⁴⁸ Strengell 2005, S. 112, 115.

schwinden *happy end* bzw. *poetic justice* zunehmend aus dem Horror: "Mehr und mehr Werke erlauben zum Schluss dem Bösen, den Sieg davonzutragen."²⁴⁹ Dass sich die Gattung nunmehr der "Erlösungsstrategie" verweigere, sei ein "fulminanter Paradigmenwechsel."²⁵⁰

Alle oben besprochenen formalen Merkmale kommen natürlich auch in anderen Gattungen vor, besonders in Fantasy oder Mythos.²⁵¹ Dort prägen sie Stil und Struktur aber auf andere Weise, nicht unbedingt in solcher Vielfalt und auch nicht so stringent. Hingegen kehren alle Attribute zuverlässig in praktisch jedem Grimms Märchen und Horror-Roman wieder. Daher lassen sich diese beiden stark formelhaften Genres unter dem Oberbegriff einer Art von Wiederholungszwang zusammenfassen, den Figuren und Rezipienten erleben.

Ein Wiederholungs-Charakter wurde in der Forschung vielfach entweder für Horror oder Märchen festgestellt, aber auch schon mehrfach als Gemeinsamkeit deklariert. Im Folgenden soll diese These vertieft werden, indem nun auch für den Inhalt beider Genres ein solcher Wiederholungsdrang konsequent belegt werden soll. Welche Funktionen diese Wiederholungstendenz im Allgemeinen in Märchen und Horror-Romanen zeitigt, erörtert Kapitel 7.

6.2 Eher Inhaltliches

Repetitive Struktur-Schablone und wiederkehrender Stil in Horror und Zaubermärchen werden, hier folge ich wiederum Seeßlen, mit variierenden und sich im Lauf der Zeit auch langsam erneuernden Motiven befüllt. Diese stünden jedoch als Symbole für dieselben gleichbleibenden und wenigen Grundängste, von denen – Seeßlen deutet es an – beide Genres stark geprägt sind.²⁵² Es wird gezeigt werden, dass auch viele andere inhaltliche Aspekte typisch für Horror wie auch Märchen sind und repetitiv in beiden Gattungen auftreten.

Welche sind das? Das bereits unter dem Oberbegriff Stil als ein Extrem angesprochene Böse ist nach Baumann gleichzeitig auch einer der wenigen Angstausröser. Insofern handelt es sich um eines der immerwährenden Urmotive bzw. einen der "Archetypen des Grauens."²⁵³ Als weitere Archetypen nennt Baumann das Alte (hier denkt man sogleich an die oft "steinalten" Hexen im Märchen; uralte Dämonen im Horror, etwa der Antiquitätenhändler in Kings *Needful Things*), das Fremde (ominöse Verehrer wie Räuberbräutigam oder Blaubart; Lovecrafts schleimige Monster, die keine evolutionäre Verwandtschaft mit Menschen haben und ihr Echo noch in der *Alien*-Filmreihe finden), das Zerschneiden der Familie bzw. Eltern als Bedrohung²⁵⁴ (Märchenkinder werden wahlweise dem Hungertod ausgeliefert, der Willkür anderer überlassen oder sonstwie schlecht behandelt. Auch Kinder des Horrors leiden vielfach

²⁴⁹ Mindestens aber enden sie mit einem offenen Ende, dies scheint gerade für den Horrorfilm typisch. So werden "die neuen Horror-Monster ... zwar vorübergehend geschlagen, aber spätestens, wenn es die Fortsetzung verlangt, sind sie wieder da." (Baumann 1993, S. 52, 141f.)

²⁵⁰ Seeßlen 2006, S. 401.

²⁵¹ Bei Interesse an den von Mythen vorgegebenen "universellen Erfahrungsmustern" empfiehlt sich die Beschäftigung mit dem Mythenforscher und Ethnologen Joseph Campbell. Eine hervorragende Zusammenfassung seines Lebenswerks findet sich in den Gesprächen mit dem Journalisten Bill Moyers (Joseph Campbell: *The Power of Myth*, New York (et.al.) 1988). Weitere Details zur Reise und der Transformation des archetypischen mythischen Helden in: *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton 1973. Ebd. benennt Campbell etwa den Unterschied des *happy end* im Mythos versus Märchen: "Typically, the hero of the fairy tale achieves a domestic, microcosmic triumph; and the hero of myth a world-historical, macrocosmic triumph." (37f.)

²⁵² Seeßlen 2006, S. 31.

²⁵³ Baumann 1993, S. 288. Siehe auch: "Märchen erzählen von ... der Begegnung mit dem Bösen", heißt es im Vorwort bei: Mario Jacoby (et.al.): *Das Böse im Märchen*, Fellbach 1985, S. 8. Dass diese Aussage auch für den Horror gilt, ist zu selbstverständlich, als dass dafür ein Beleg notwendig wäre.

²⁵⁴ Bis hierher genannte Archetypen des Grauens orientieren sich an der Auflistung Baumanns 1993, S. 288-295.

unter den Eltern, ein besonders interessanter Fall ist Norman Bates in *Psycho*: Er wird nur zum Mörder, wenn die halluzinierte Mutter sein Bewusstsein flutet). Nacht und Dunkelheit prägen den Horror²⁵⁵, aber auch das Märchen.²⁵⁶ Seeßlen²⁵⁷ ergänzt diese Liste um Einsamkeit bzw. Isolation (Gefangennahme, Einkerkierung mit klaustrophobischem Element), bestimmte Tiere (Furcht auslösende Wesen wie Wolf, Hai und Schlange oder als eklig empfundene wie Insekten oder Nager), "phallische" Symbole (sie erscheinen als Klauen, Zähne, Messer usw.) und "vaginale" Symbole (Räume, Labyrinth, Keller usw.).

Auch Gewalt spielt eine Hauptrolle, also die Bedrohung, körperlich und/oder seelisch überwältigt bzw. vernichtet zu werden. Tatsächlich zeigt sich das Motiv in einer Fülle von Varianten, darunter als sexuelle Gewalt (Kindesmissbrauch, Vergewaltigung), aber auch Kannibalismus, Mord oder Todesstrafe. Gerade solche Motive werden mittels "Ablösung und Verselbständigung ... als spannende und grausige Details weitergereicht"²⁵⁸ und befruchten die Literatur immer neu. Vor allem im Horror lassen sie sich naturgemäß gut einsetzen und steigern, was im späteren Analyseteil für die einzelnen Romane ersichtlich wird.

In diesen Kontext gehören auch Formen subtilerer Gewalt wie etwa langfristiges Redeverbot (sechs Jahre muss die Schwester in *Die sechs Schwäne* schweigen, um ihre Brüder zu erlösen). Damit verwandt ist das Sehverbot in Malermans Horror-Roman *The Bird Box*, hier können die Protagonisten nur mit verbundenen Augen ihre Häuser verlassen. Die Begründung: Draußen geht irgendetwas um, dessen Anblick jeden Menschen in den sofortigen Suizid treibt. Auch *Nightmare on Elmstreet* bildet leitmotivisch die Verweigerung eines dringenden menschlichen Bedürfnisses ab. Da das Monster Freddy Krueger Zugang zu seinen Opfern über deren Alpträume findet, wollen sie möglichst wach bleiben.

Eine Variante von Gewalt stellt auch die Verwandlung/Verzauberung dar (Lähmung/Versteinerung²⁵⁹, Metamorphose in ein Monster: Vampir-, Werwolfs- oder Zombiebiss als Katalysator). Im Horror dauert die Verwandlung einige Zeit und ist eher schmerzhaft, im Märchen geschieht eine Verzauberung prompt und scheinbar schmerzfrei. Eng verwandt sind Fluch/Verwünschung. Auch das in beiden Genres zentrale Motiv Lebensgefahr bzw. Tod²⁶⁰ wirkt als Angstausröser; der Topos steht für die wohl größte menschliche Urangst innerhalb des soeben erörterten Urängste-Repertoires.

Neben obigen variierenden Motiven, die gleichbleibende Grundängste symbolisieren, zeigen sich weitere zentrale Motive, die ebenfalls beiden Genres eigen sind – zumindest im Grundsatz. Auch für diese Motive gilt, wie vielfach in den separaten Forschungsliteraturen erwähnt: Ihr Sinn bleibt stets als tieferliegender Kern erhalten, obwohl motivisch auf der Oberfläche unterschiedlich realisiert wird. Was hier variiert, ist die Erscheinungsform der Motive im kulturellen Wandel. So wird es beispielsweise immer neue Monster geben, aber das Monster an sich bleibt als Sinnbild des Bösen. Auch stark unterschiedliche Eigenheiten

²⁵⁵ Vgl. z. B. King 1988, S. 242-250.

²⁵⁶ Eine prägnante Zusammenfassung des Phänomens der Nacht im Märchen findet sich bei Tilman Spreckelsen: "Von der Prinzessin, die nicht erlöst werden wollte". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.12.2018, S. 16.

²⁵⁷ Seeßlen 2006, S. 31.

²⁵⁸ Thomsen 2006, S. 101.

²⁵⁹ Die Lähmung/Versteinerung erscheint im Märchen (*Jorinde und Joringel*, *Der treue Johannes*, *Die zwei Brüder* ...), zunehmend aber auch im Horror: Vgl. Filme wie *The Skeleton Key* (2005), die körperliche Lähmung und Ausgeliefertsein thematisieren. Vgl. auch Filme, die mit dem Phänomen der Schlafparalyse spielen wie *Dead Awake* (2016) oder *Mara* (2018). Die Schlafparalyse gibt es wirklich, sie ist ein nicht krankheitswertiger Zustand, der in Verbindung mit akustischen, visuellen oder haptischen Pseudo-Halluzinationen auftritt. Die Schlafparalyse ist eine gar nicht seltene Erscheinung. Das macht die benannten Horrorfilme, welche die Trugbilder natürlich dämonischer Herkunft zuordnen, umso unheimlicher.

²⁶⁰ Tony Magistrale (Ed.): *Stephen King – The Second Decade, Danse Macabre to The Dark Half*, New York 1992, S. 22.

beider Genres (Textlänge, Atmosphäre, Optimismus/Pessimismus usw.) prägen die Motive. Wenn beispielsweise das Übernatürliche, das Horror und Märchen eigen ist, in Form verzauberter Objekte erscheint, so sind das im einen Genre oft Mordinstrumente wie silberne Kugel, Kreuz, Auto usw., im anderen treten eher positive Dinge auf wie Lebenskraut, ein Wünsche erfüllender Ring oder Siebenmeilenstiefel.

Das Spiegel-Motiv erscheint leitmotivisch in beiden Genres. Doch seine Anlage und Funktion ist im Horror eine andere als im Märchen. In beiden Gattungen bildet der Spiegel zwar eine Tür zu einer anderen Welt. Hat er im Märchen aber zumeist als numinoser Helfer von Zauberern hellseherische Funktion (*Schneewittchen*, *Von dem Sommer- und Wintergarten*), so entlässt der Spiegel jenseitige Monster in persona in zahllose Horrorgeschichten, damit das Böse darin seinen Lauf nehmen kann. In Vampirgeschichten besitzt das Objekt entlarvende Funktion, indem es dem Monster sein Spiegelbild verweigert und so dessen Unmenschlichkeit markiert. Gleichzeitig kommt im übertragenen Sinn allen Märchen- und Horror-Monstern eine Spiegelfunktion zu, stellen die Monster doch eine Projektion des im Innern lauernden menschlichen Bösen dar.²⁶¹ Ben in Lessings *The Fifth Child* fungiert etwa als Spiegel der negativen Eigenschaften seiner Eltern. Er ist damit Werkzeug zur Selbsterkenntnis, was der Spiegel ja bereits im einfachen, ursprünglichen Sinn darstellt.

Der Spiegel von Schneewittchens Stiefmutter ist Symbol ihrer übersteigerten Eitelkeit. An diesen Punkt knüpft das postmoderne Horrormotiv Spiegel an. Für King symbolisiert es eine Gesellschaft, die zunehmend in den Bann des Ich-Kults gerate. Fast alle Personen des neuen amerikanischen Schauerromans seien in der einen oder anderen Form narzisstisch. Als Beispiel nennt King die Figur Eleanor aus Shirley Jacksons Horrorklassiker *The Haunting of Hill House*. Eleanor, schon vorher auf selbstbezogene Weise mit sich beschäftigt, findet im Haus ausgerechnet einen monströsen Spiegel, der ihr Gesicht reflektiert.²⁶² Eleanor imaginiert sich als Prinzessin und das Luxushaus als "fairyländ", wo "the queen waits, weeping, for the princess to return ... and we shall live happily ever after."²⁶³ Tatsächlich will das Anwesen Eleanor behalten, auch sie will es nicht verlassen, schließlich verunglückt sie und bleibt vermutlich als Geist darin zurück. Ob sie dieses Ende wirklich als so märchenhaft erlebt, wie zuvor imaginiert, bleibt unklar.

Auch zentrale Schauplätze kommen unverändert oder minimal verändert schon lange in beiden Genres vor. Der Wald oder verzauberte/verfluchte Schlösser stehen ikonografisch für Märchen und Gotik. Die Geistergeschichte braucht ein Setting mit böser Vergangenheit; häufig sind es leerstehende Krankenhäuser, Fabriken, Villen oder einfache Wohnhäuser. Im Grunde entsprechen alle diese Spukhäuser dem Märchen-Hexenhaus:

Das märchenhafte Geisterhaus, von dem das Kino nicht müde zu erzählen wird ... ist ein Nachklang jenes Hexenhauses, an das Hänsel und Gretel geraten, nachdem sie von ihren Eltern in den Wald gelockt worden sind. Dieses Haus wartet auf jeden, der hinausziehen muss ... so wie die böse Mutter, die Hexe, auf den wartet, der sich von der guten Mutter getrennt hat. Im verwunschenen Haus wartet die böse Mutter und ihre Menschen fressenden Söhne.²⁶⁴

Das Märchen bevölkern vollkommen stereotype Figuren; im Horror waren sie früher normalerweise auch eher stereotyp, wobei komplexere und entwicklungsfähige Charaktere durchaus vorkamen. Held, Antiheld/Monster, Opfer und Helfer erscheinen aber in beiden Genres. Seit dem 19. Jahrhundert treten im Horror verstärkt Doppelgängerfiguren auf, seit der Postmoderne verschwimmen die Rollen weiter, zumindest im anspruchsvollen Horror.

²⁶¹ Baumann 1993, S. 129; Seeßlen 2006, S. 82.

²⁶² King 1988, S. 363, 366, 368.

²⁶³ Shirley Jackson: *The Haunting of Hill House*, New York 2009, S. 20.

²⁶⁴ Seeßlen 2006, S. 552.

Für den größten Teil des Horrors gilt genau wie für das Zaubermärchen: Die formalen und inhaltlichen Merkmale erweisen sich, wie oben beschrieben, als gegenpolig (Dualitäten) und prägnant (Grenze, magische Zahlen, Formeln, wenige Farben, Angstauslöser und Symbole, Isolation, Passgenauigkeit, "Gerade noch"-Element, einsträngige und straffe Handlungsführung, wiederkehrende Struktur vom Mangel zur misslungenen/gelungenen Aufhebung des Mangels bis zum *(un-)happy end*). Diese Gegenpoligkeit und Prägnanz wecken Aufmerksamkeit und vermitteln dem Leser intensive Reize.

7. Funktionen des Zaubermärchens im Horrorgenre

Die meisten der Funktionen, die ich im Folgenden in elf Kategorien einteile, wurden in der separaten Horror- bzw. Märchen-Forschungsliteratur bereits für das jeweilige Genre postuliert. Meine nachfolgende vergleichende Betrachtung versucht nun, beide Gattungen und ihre Funktionen zu verbinden.²⁶⁵ Dabei wird sowohl auf die wichtigsten gemeinsamen Wirkungen von Horror und Märchen hingewiesen werden als auch auf zentrale Unterschiede. Denn sowohl die Differenz als auch die Verwandtschaft der literarischen Genres erzeugen – durch Konterkarierung oder gegenseitige Verstärkung – Wirkung. Die folgenden Funktionen gelten im Übrigen auch für Märchenelemente im Horrorfilm.²⁶⁶

Wirkungen repetitiver und vertrauter Elemente

Im vorigen Kapitel wurde erörtert, dass sich Struktur, Stil und inhaltliche Aspekte von Horror und Zaubermärchen in ihren Grundzügen stark ähneln und konsequent wiederholen. Doch zu den repetitiven Elementen zählen nicht nur Text-, sondern auch Kontextaspekte. So finden Zaubermärchen stets von neuem Niederschlag in anderen Genres. Auch entstehen immer neue *retellings*. Sich ähnelnde Horror-Romanhandlungen werden quasi wie am Fließband produziert. Ein Serientäter-Roman scheint nicht ausreichend, auch ein Dutzend ist nicht genug, es müssen hunderte und tausende solcher Texte geschrieben, publiziert und gelesen werden. Im Folgenden beschäftige ich mich mit der Frage nach den Gründen, also mit der Überlegung, welche Funktionen mit dieser Wiederholung verbunden sind.

Wenn Hogle für den Horror eine aus psychoanalytischer Sicht angenehme "repetition compulsion"²⁶⁷ postuliert, ist damit im Grunde dieselbe "psychische Erleichterung" gemeint wie bei King: "Diese Aufforderung, uns in Vereinfachung ... zu flüchten, ... wird ... so selten geboten."²⁶⁸ Ähnlich stellt sich der Sachverhalt im Märchen dar. Schwarzweiß-Denken und Konstanten geben dem Leser Sicherheit, indem er "ihre gliedernde Wirkung spürt, und ... weil sie ihm vertraut sind."²⁶⁹ Laut King leben wir "in einer existentialistischen Welt ... einem planlosen Irrenhaus."²⁷⁰ Die gewohnte Formelhaftigkeit von wiederkehrenden Märchenelementen auf formaler und inhaltlicher Ebene, vom *Es war einmal* über bekannte Figuren und Abläufe bis zum erleichternden *Und wenn sie nicht gestorben sind*, stellen Koordinaten bereit, an denen sich Geist und Gemüt festhalten und so den Wirrnissen und der Beliebigkeit des Alltags kurzzeitig entkommen können.²⁷¹ Auch der Horror muss ja angenehme Seiten besitzen, sonst würden ihn wenige freiwillig konsumieren. Ungeachtet des inhaltlichen Horrors und *unhappy ends* bietet das verwandte Genre zum Beispiel repetitive Elemente, die auf ausschließlich angenehme Weise vertraut sein können (Wiederkehr bestimmter Figurentypen, Hauptmotive, Strukturbausteine usw.). Die Freude am bloßen Wiedererkennen und Wiedererleben repetitiver Elemente ist, die Literatur stimmt hierin überein, nicht zu unterschätzen.

²⁶⁵ Meines Wissens wurden lediglich Kurzvergleiche der Funktionen von Horror und Märchen angestellt. So finden sich immer wieder stichwortartige Beobachtungen. Hervorzuheben ist Strengell, deren prägnanter Vergleich mir als Ausgangspunkt meiner eigenen Forschung diente: Strengell 2005, S. 108-115.

²⁶⁶ Worauf das Kapitel 9. noch Bezug nehmen wird.

²⁶⁷ Hogle 2010, S. 6, 272.

²⁶⁸ King 1988, S. 234.

²⁶⁹ Lüthi 1990, S. 57.

²⁷⁰ King 1988, S. 401f.

²⁷¹ Besonders deutlich wird dies etwa, wenn das Vorlesen von Märchen für Kinder zur (z. B. abendlichen) Alltagsroutine wird. Noch vor Jahrzehnten wird es vor allem das Vorlesen häufiger gegeben haben, allerdings scheint der Trend wieder aufzuleben.

Beide Genres versprechen also, jedes auf seine Art, altbekannte, geläufige, gewohnte Elemente, was gerade in irritierender Zeit wie der Postmoderne wohltuend sein wird. Dieses Faktum trägt sicherlich zur Beliebtheit von Märchen und Horror bei. Die Kombination der Genres, also die Aufnahme von Märchenelementen in eine Horrorgeschichte, führt aller Logik nach zu einer gegenseitigen Verstärkung der beschriebenen Wirkung.

Unabhängig vom Inhalt mag die in beiden Genres auftretende Wiederholung tröstlich wirken. Denn im Repetitiven schwingt nicht nur eine entschleunigende Komponente mit, was die Psyche beruhigt und von Tempo und Druck des Alltags befreien mag, sondern auch eine gewisse Ritualhaftigkeit. Über die gesundheitsstabilisierende Wirkung des Rituals an sich wurde vielfach geforscht. Es kommt seit etwa dem Beginn der Postmoderne aus der Mode; Bräuche und Feste im Jahreslauf verschwinden, Traditionen, Religion, familiäre Strukturen usw. fallen weg. Da die Neigung zu Ritualen dem Menschen aber nachweislich angeboren ist²⁷², fühlen sich Leser möglicherweise instinktiv zu übrig gebliebenen, wiederkehrenden oder neu entstehenden Phänomenen hingezogen, die im weitesten Sinn Ritualcharakter aufweisen. Dazu könnte auch "ritualhafte" Lektüre gehören, wie sie Märchen und Horror mit ihren formelhaften Elementen bieten. In der Forschung werden vier Merkmale für das Ritual beschrieben.²⁷³ Diese gelten, so meine ich, auch für Märchen und Horror²⁷⁴, allerdings in unterschiedlichem Maß.

Denn natürlich bieten die Märchen, anders als der Horror, vor allem eine sozusagen positive Ritualhaftigkeit. So wirkt etwa Wiederholung im Märchen stets tendenziell poetisierend, ästhetisierend, beruhigend, und sie vermittelt eine Art "klimpernder Leichtigkeit". Hingegen wirkt Repetition im Horror vielfach unangenehm auf Rezipienten, atmet so etwas wie fatalistisches Gefangensein. Ein Beispiel: Horrorfiguren, die auch am dritten Morgen nicht aus einem Hexenwald herausfinden, spüren und vermitteln dem Rezipienten Emotionen, welche denjenigen einer Märchenfigur, die etwa beim dritten Versuch magische Hilfe erhält, genau entgegengesetzt sind. In vielen meiner Primärtexte (etwa in *The Fifth Child*, *Don't breathe a Word* oder *Shining*) nimmt die durch Märchenelemente verstärkte Repetition des Horrors gerade nicht beruhigende, sondern beunruhigende Funktion an, wie in Teil II. gezeigt werden wird.

Beide Genres, die von den meisten Forschern als konservativ angesehen werden, bestätigen bewährte Wahrnehmungsmuster, etwa von gut/böse, stets von Neuem. Diese unbestechliche Zuverlässigkeit äußert sich jedoch vollkommen oppositär: Das optimistische Märchen blickt zuversichtlich auf seine Helden, die es in eine Welt universaler Gerechtigkeit einbettet. Zwar entsendet auch das Märchen seine Protagonisten routinemäßig in lebensgefährliche Situationen, aber sie können den Helden, da es Sonntagskinder sind, letztlich nichts anhaben. Hingegen vermittelt das pessimistische Horrorgenre eher Gewissheit resignativer oder fatalistischer Art. Die Helden bewegen sich in einer grundsätzlich ungerechten Welt. Sie scheinen häufig von vornherein verdammt. In diesem Fall gehen sie, egal wie sie

²⁷² "Ebenso ist die Neigung zu Ritualen dem Menschen angeboren, wobei sich dann jeweils kulturell verschiedene Formen bilden. Denn Rituale sind überall und in allen Gesellschaften anzutreffen." Quelle: Axel Michaels: "Wozu Rituale?" In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial*, 1/2011, S. 13.

²⁷³ Zum Ritual gehören: Verkörperung, Förmlichkeit, Modalität und Transformation. Eine knappe, aber gute Zusammenfassung findet sich bei: Michaels 2011, S. 6-8.

²⁷⁴ Denn beide Genres stützen sich auf das Element der Verkörperung (sie leben von starker Handlungsdynamik), Förmlichkeit (Stereotype, Wiederholbarkeit ...), Modalität (Figuren des Märchens und Horrors müssen vielfach auf die Art und Weise ihrer Handlungen achten, da sonst etwas Gutes nicht eintrifft bzw. etwas Schreckliches geschieht) und Transformation (nach dem Lesen oder Anschauen eines Films ist man ein "anderer Mensch"; Stichwort: Katharsis).

Ritualhandlungen verweisen oft auf eine andere Welt. Dasselbe gilt für das fantastisch-utopische Märchen, aber auch für den Horror, der vom Einbruch des "Anderen" in seine realistische Welt lebt.

handeln, nur ihrem Unglück entgegen. Dennoch scheinen mir beide Genres, wenn auch auf konträre Weise, regelrecht Lebensbewältigungshilfe zu bieten: Der Horror präsentiert den Helden als Leidensgenossen (mal als potentielle Identifikationsinstanz, mal stark hyperbolisch), das Märchen hingegen ermöglicht die Identifikation mit den schlussendlich glücklichen Heroen.

Bewältigung von Ängsten und Konflikten

Beide Genres stellen auch auf andere Weise psychische Entlastungsräume her, sowohl für die Rezipienten als auch für die Figuren innerhalb der Texte. So wurde anhand der in 6.2 aufgeführten variierenden Motive, die gleichbleibende Symbole darstellen, gezeigt, dass "both forms ... share ... a symbolical approach."²⁷⁵ Strengell spricht von einem "symbolic subtext."²⁷⁶ Dieser inkorporiert vor allem Urängste, was es dem Leser ermöglicht, die eigenen Befürchtungen aus sicherer Distanz, eben anhand einer Fiktion, zu konfrontieren.²⁷⁷ Das gilt für den Horror, weniger für das Märchen. Zumindest insofern, als seine Stilmerkmale normalerweise die Erzeugung von Furcht verhindern (dieses Phänomen wurde anlässlich der Horrordefinition in 3.2 als Hauptunterschied der Genres erörtert). Auch identifiziert sich der Rezipient mit dem angstfreien Märchenhelden. Weil das klassische Märchen, anders als das verwandte Genre, auf ein *happy end* hinausläuft und diese Tatsache im kollektiven Wissen verankert ist, vermittelt das Märchen dem Leser ein unumstößliches Sicherheitsgefühl. Das Wissen um den guten Ausgang der Geschichte erhält dieses Sicherheitsgefühl an wohl jeder Stelle der Handlung, selbst beim lebensgefährlichen Kampf des Helden mit dem Monster.

Während der Horror Lesern und Zuschauern vor allem hilft, mit zentralen menschlichen Ängsten umzugehen²⁷⁸, lehren Märchen eher den Umgang mit menschlichen Kernkonflikten, die mit klugen Worten nicht so gut umrissen werden könnten, wie die Gattung sie bildhaft spiegelt; für Kinder sind Märchen zudem entwicklungsfördernd.²⁷⁹ Diese psychoanalytischen Funktionen werden vielfach so und so ähnlich in der Märchenforschung bzw. der Horroranalyse erwähnt.

²⁷⁵ Bridgwater 2003, S. 81.

²⁷⁶ Strengell 2005, S. 29. Sie bezieht sich zwar explizit nur auf King, allerdings zeigt sich implizit im Kontext ihrer Überlegung, dass die Diagnose des symbolischen Subtextes generell für Horror und Märchen gelten muss.

²⁷⁷ Bernard J. Gallagher: "Reading Between the Lines: Stephen King and Allegory". In: *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*, Ohio 1987, S. 37-48.

²⁷⁸ Siehe etwa Baumann 1993, S. 339. King 1988, S. 486: Der Horror fange den "Wahnsinn" in einem "Marmeladenglas" ein; das Monster sei konkret, fassbar, persönlich; anders als der nicht kontrollierbare, diffus bedrohliche Horror der Realität (Familien- oder Umweltzerstörung, potentiell mögliche Arbeitslosigkeit, Einsamkeit, Krankheit usw. und letztlich der drohende Tod). In Form des Monsters wird der Horror visualisiert und für die Psyche verarbeitbar. Baumann 1993, S. 83: "Die hervorragenden Werke des Genres schaffen es, dass wir uns neu mit den in uns schlummernden Ungeheuern auseinandersetzen können, nachdem wir sie ... quasi von außen haben erleben können." Gelungen ist Kings Vergleich des Horrorautors mit einem Psychiater, des Horrors mit Therapie (King 1988, S. 496ff.). Indem der Horror den Tod zeige, helfe er gerade, die "Freuden unseres ... Lebens neu zu entdecken" (Ebd., S. 263).

²⁷⁹ Vgl. Bruno Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*, München 1991. Wenn auch zu Recht wegen ödipuskomplexlastiger und die weibliche Entwicklung ausklammernder Sicht auf die kindliche Entwicklung kritisiert, so stimmt seine grundlegende Beobachtung doch im Kern. Vgl. auch Cashdan 1999.

Häufig wird für beide Gattungen eine kathartische Wirkung postuliert.²⁸⁰ Ob dieser Effekt für alle Horror-Subgenres gilt, auch für eher funktionslose Splatter-Orgien, ist mindestens diskussionswürdig. Für den Horror generell scheint die Katharsis-These derzeit entschiedener vertreten zu werden als diejenige vom grausamen Horror als alleinigem Auslöser gewalttätiger Impulse bis hin zum Amoklauf. Das Genre stelle, so der aktuelle Forschungsstand, nur einen weiteren Auslöser für schon vorher zu Gewalt neigende Menschen dar.²⁸¹ Spielt brutaler Horror eine Rolle bei Straftaten, so scheint er maximal ein zusätzlicher Anstoß gewesen zu sein, aber kaum die Ursache.²⁸² Früher galten sogar die Märchen als mitursächlich für Gewalttaten. So wurde ihnen nach dem Holocaust "eine Hauptschuld an der Entwicklung der KZ-Methoden"²⁸³ zugeschrieben, was ein zeitweiliges Verbot des Nachdrucks des Grimmschen Korpus durch die Alliierten nach sich zog. Und dies ungeachtet der Tatsache, dass Märchen, per se grausam, ein weltweites Phänomen darstellen.

Notwendige Rückkehr des Verdrängten

Nur wenn ein Märchen das Verlangen vieler Menschen nach sozialem Aufstieg, Partner, Glück oder Reichtum virtuell befriedigte, wurde es immer wieder erzählt.²⁸⁴ Beim Horror sieht es ähnlich aus: Hier spielen Wünsche eine Rolle, die als moralisch oder gesellschaftlich verboten gelten und daher von den Lesern im Alltag verdrängt werden müssen; zentral sind auch Dinge, die zuvor verloren worden waren (siehe das repetitive *lost-object*-Motiv) – so ein Ansatz des psychoanalytischen Zugangs zu den Genres.

Oft wurde zu Recht kritisiert, dass psychoanalytische Interpretationen teils zur Küchenpsychologie verflacht angewendet würden oder dass die Gefahr bestünde, literarische Werke wie klinische Berichte zu lesen. Zugleich gelten aber, ebenfalls zu Recht, etwa die These von der Verdrängung oder das Modell der Dreiteilung der Psyche in ein triebhaftes Es, Ich, sowie ein das Ich kontrollierendes, ultrarationales Über-Ich seit Freud als die *conditio humana* prägend. Das Dreierschema ergibt somit, hier scheint die Forschung einig, eine fruchtbare Analysegrundlage für das Märchen, vielleicht kommt es noch etwas deutlicher im unverblümteren Horror zum Tragen: Das böse Monster steht für das Es. Nicht umsonst heißt etwa Kings Monstercrown *It* und repräsentiert alles, was "im Zivilisationsprozess an Tabuisiertem und Ungewolltem an den Rand gedrängt wird."²⁸⁵ Baumann spricht von "kognitiver Distanz"

²⁸⁰ Als Funktion wurde die Katharsis bereits von Aristoteles beschrieben, allerdings für die Tragödie, und später vielfach auf den Horror übertragen (siehe z. B. Carroll 1990, S. 206). Der literaturwissenschaftliche Katharsis-Begriff wurde für Horror und Märchen auch schon stärker psychologisch gefasst, als Sichbefreien von extremen psychischen Konflikten (vgl. z. B. Mallet 1990, S. 136: "Ihre fiktive Gewalt dient zur Abreaktion realer Gewaltwünsche ...").

²⁸¹ "Es gibt ... Hinweise darauf, dass Gewaltverbrecher Medien teilweise für das Ausleben sogenannter prädeliktischer Fantasien nutzen ... Es liegen bislang aber keine Belege dafür vor, dass Gewaltdarstellungen in den Medien oder das Ausleben von aggressiven Fantasien in Videospielen einen entscheidenden Einfluss darauf haben können, dass es zu einer schweren Gewalttat kommt." Quelle: Tobias Rothmund (et.al.): "Macht Gewalt in Unterhaltungsmedien aggressiv?" In: *Gehirn und Geist*, 10/2015, S. 33. (Hier findet sich eine prägnante Zusammenfassung aktueller Forschungsergebnisse zum Thema mit Quellen-Nachweisen.) Bereits Baumann 1993 (S. 375f.) schrieb, dass Horror vielmehr eine Therapie sein könne, um sich mit einer Gesellschaft zu arrangieren, die Aggressionen entstehen lässt. Figuren im Text hätten dabei eine Stellvertreter-Funktion für den Leser.

²⁸² Ähnlich argumentieren auch Forscher, die den Effekt gewaltverherrlichender Musik (*Death Metal*) auf ihre Fans untersucht haben. Quelle: David Noonan: "Was die Fans an Death Metal lieben". In: *Spektrum Psychologie*, 4/2019, S. 66-71.

²⁸³ Röhrich 1955, S. 178.

²⁸⁴ Bettelheim 1991, S. 45.

²⁸⁵ Moldenhauer 2008, S. 7.

gegenüber Tabus wie Tod, Gewalt, Blut usw; "Barrieren der Künstlichkeit"²⁸⁶, die aber dem triebhaften Es und seiner Energie nicht konsequent standhalten. "The Return of the Repressed"²⁸⁷ gilt als grundlegende Dynamik des Gotischen. Illustriert wird diese Rückkehr eines Wunsches, Gefühls oder Wissens aber in jedem Werk individuell – etwa in Gestalt eines Geistes, Vampirs, Zombies oder anderen Monsters (Frankenstein, Rochesters wahnsinnige Frau in *Jane Eyre* usw.). Da sich in dem Genre ablagert, was erlebt wird und verarbeitet werden muss²⁸⁸, ist es wahrscheinlich, dass "Gothic fiction ... can perform some kind of exorcism on us."²⁸⁹ Dieser wirkt aber nur kurzfristig. Das erzwingt eine baldige Wiederholung der Lektüre. Deshalb erfolgt die "compulsive return to ... fixations, obsessions ... blockages ... [and] repressions"²⁹⁰ seitens der Rezipienten: Unterschiedlichste verdrängte Anteile, Inhalte des Es, bleiben nie dauerhaft unter Verschluss, sondern möchten sich nach dieser Theorie stets von Neuem im Zerrspiegel des Horrors betrachten.

Im Horror sucht Vergangenes auf viele Arten immer wieder zwanghaft die Gegenwart heim. So wird Kings Carrie im gleichnamigen Roman selbst brutal, nachdem sie jahrelang unterdrückt wurde; in *Shining* bemächtigt sich die Vergangenheit in Form des Hausmeistergeists des aktuell im Hotel wohnenden Jack. Denn im Horror bleiben Begrabene nicht tot, sie kehren als Geist, Vampir usw. zurück. Auch die böse dreizehnte Fee in *Dornröschen* kann nicht auf Dauer ausgeschlossen und ihr Fluch gebannt werden, er verschafft sich Macht und wirkt.

Positive versus negative Fantastik als Unterhaltung

Eine weitere allgemeine Funktion beider Genres besteht natürlich von jeher in der Unterhaltung. Beide generieren aber auch Spannung bis Aufregung. Vor allem die drastischen Grenzüberschreitungen in Märchen und Horror erlauben auf emotionaler Ebene den Ausbruch aus dem Alltag; beim Horror ist dies natürlich in sehr viel stärkerem Maß der Fall. Ein Teil der Werke des Horrorgenres befriedigt Sensationsgier.

Generell entsteht beim Horrorkonsum Angstlust, anders als bei der typischen Märchenrezeption. Die "Ambivalenz von Lust und Schrecken ist ... konstitutiv für die Gattung" Horror.²⁹¹ Auf diese Doppelbödigkeit der Angstlust weist bereits der lateinische Terminus "Horror" hin, der später ins Englische und Deutsche übernommen wurde. Er bedeutet sowohl "Grausen", "Entsetzen" als auch "Wonneschauer". Das Schaurige, Schreckliche, Böse, löst aber nur dann Angstlust aus, solange es nicht tatsächlich gefährlich werden kann, also nicht real ist – das Prinzip wurde "Art Horror"²⁹² genannt. Angstlustvoll bleibt die Unterhaltung nur, wenn der Rezipient jederzeit die Lektüre beenden oder den Schluss der Geschichte absehen kann. Es ist das "Prinzip Geisterbahn"²⁹³ (Augen zu oder baldiges Fahrtende abwarten).

Laut allgemein gültiger These entstand das Horrorgenre im Jahr 1764 als Reaktion auf die seit etwa 1700 den (vor allem europäischen) Westen sukzessive rationalisierende Aufklärung: Die irrationale Gattung entwickelte sich als wahre "explosion of that which is denied"²⁹⁴, Furcht und verwandte Emotionen. "Je unbedingter sich die Literatur in den Dienst

²⁸⁶ Baumann 1993, S. 87.

²⁸⁷ Vgl. das gleichnamige Buch (Clemens 1999), vor allem das Kapitel "Introduction".

²⁸⁸ Moldenhauer 2008, S. 176.

²⁸⁹ Hogle 2010, S. 272.

²⁹⁰ Ebd., S. 261.

²⁹¹ Brittnacher 1994, S. 143.

²⁹² Carroll 1990, S. 53f.

²⁹³ Baumann 1993, S. 32-37.

²⁹⁴ Carroll 1990, S. 56.

von Aufklärung, Vernunft und Schönheit stellte, desto resoluter drängten ... das Düstere, das Irrationale und das Hässliche zur Darstellung."²⁹⁵ Je massiver der "volkspädagogische Zorn" der Aufklärung Fantasterei verbannen wollte, so Brittnacher, desto hartnäckiger habe sie sich in neuen literarischen Gattungen wie dem Schauerroman gehalten.²⁹⁶

Die irrationale Fantasterei des Horrors sieht Brittnacher "in erklärter Opposition zur Aufklärung".²⁹⁷ Stellt der Horror die negative Form dar, so kann das Märchen als positive, aber ebenso irrationale Fantasterei aufgefasst werden, es wirkt wie die andere Seite der Medaille. Tatsächlich suggerieren viele, dass das Märchen, ein Fantastik-Genre wie der Horror, dessen Gegenmodell sei. Nicht zufällig schätzten die aufklärerischen Philosophen Locke oder Rousseau die verträumten Utopien der Zaubermärchen überhaupt nicht. Und nicht zufällig begann in der um 1770 einsetzenden Romantik, der Gegenbewegung zur Aufklärung, ein intensives Sammeln von Märchen.

Initiation

Auch die letzte Funktion für die Psyche des Rezipienten, die Initiationswirkung, kommt in den späteren Roman-Analysen zum Tragen. Mal schwingt eine Initiationserfahrung spürbar mit (wie bei Lisas gescheiterter Initiation in *Don't breathe a Word*), mal wird sie deutlicher (wie etwa im jähen Ende von Vics Kindheit durch den Kampf mit Manx in *NOS4A2*), daher möchte ich auch die Initiationsfunktion hier vorab theoretisch zur Kenntnis nehmen. Die dem Märchen zugrunde liegende initiatorische Struktur hat Eliade beschrieben. Der Religionswissenschaftler zeigte, wie das Genre Initiationserfahrungen auf die Imaginationsebene transportiert. Von den in symbolische Tode und Auferstehungen gekleideten *Rite of Passage*-Erfahrungen profitierten auch heutige Leser, obwohl sie nur in der Fantasie stattfinden: "Every man wants to experience certain perilous situations, to confront exceptional ordeals, to make his way into the Other World – and he experiences all this, on the level of his imaginative life, by hearing or reading fairy tales."²⁹⁸

Einweihungs-Erlebnisse (der Jugendliche tritt in die Erwachsenenwelt ein, der Ledige in die Ehe, der Mensch macht die existentiell notwendige Erfahrung des Überwindens eines bestimmten Hindernisses usw.) sind elementar für die menschliche Psyche.²⁹⁹ Doch seit dem Wegfall vieler klassischer Initiationsriten in der westlichen Kultur findet die Einübung in vorhandene Strukturen entweder nicht mehr statt oder dauert lange. Dadurch entkoppeln sich Aufwand und Ertrag in unbefriedigender Weise.³⁰⁰ Anders ist es, so die Forschung, im handlungsfreudigen Märchen. Dieses reagiert auf die absolvierten Prüfungen (Kämpfe mit Ungeheuern und andere Mutproben, Lösen scheinbar unlösbarer Aufgaben usw.) zeitnah mit der Belohnung des Helden (Heirat mit Prinzessin, Thronbesteigung, Reichtum usw.).

Rapunzel, das im Turm isoliert lebt wie ein pubertierendes Mädchen bei Naturvölkern³⁰¹, das noch unschuldige Rotkäppchen, dem eine erste Ahnung von "carnal knowledge"³⁰² dämmert, als es seinem tierischen Verführer gegenübersteht, oder der Dornröschenkuss als

²⁹⁵ Brittnacher 1994, S. 10.

²⁹⁶ Ebd., S. 236.

²⁹⁷ Ebd., S. 275-299.

²⁹⁸ Mircea Eliade: *Rites and Symbols of Initiation*, New York 1958, S. 126. (Vgl. auch das Unterkapitel "Patterns of Initiation and Literary Themes", S. 124-128.)

²⁹⁹ Mircea Eliade: "Mythen und Märchen". In: *Mythos und Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1988.

³⁰⁰ Thomas Wegner: "Die psychologische Funktion des Horrors". In: Stock 1987, S. 25f.

³⁰¹ Therese Poser: *Das Volksmärchen. Theorie – Analyse – Didaktik (Analysen zur Sprache und Literatur)*, München 1980, S. 51.

³⁰² Warner 2014, S. 114.

offensichtliche Darstellung sexuellen Erwachens – Märchenfiguren erleben einschneidende Momente ihres Erwachsenwerdens in Form von Symbolen. Es sind bekanntermaßen anthropologische Konstanten, die unbewusst noch auf heutige Menschen wirken.

Dass auch der Horror initiatorische Merkmale aufweist, wurde vielfach festgestellt; nicht nur für Kings Texte, dessen Protagonist oft ein "fairy tale Everyman"³⁰³ ist und der dadurch identifikatorische Projektionsfläche für alle Leser bieten kann. Nur wenn diese Voraussetzung erfüllt ist, gilt beispielsweise: "Horror allows us to prove bravery without risking our lives."³⁰⁴ Der Horror erlaubt, natürlich nur auf Ebene der Fantasie, "to penetrate the mystery of death ... and ... suggests what might happen beyond death."³⁰⁵ Zwar für den Horrorfilm festgestellt, aber genauso gültig für die Literatur ist diese Aussage:

Jugendliche suchen und finden in den neuen Medien genau die Themen, die die Erwachsenen versuchen, aus der jugendlichen Lebenswelt zu verbannen: Sexualität und Aggression. Somit hat ... Video für Jugendliche den gleichen Stellenwert wie der Initiationsritus in primitiven Gesellschaften: Das Eingeweihtwerden in die Geheimnisse der Erwachsenenwelt. Nur inszeniert der Jugendliche in der westlichen Industriegesellschaft diesen Initiationsritus selbst.³⁰⁶

Natürlich geschieht die Initiation im Märchen mit scheinbarer Leichtigkeit, während Horrorfiguren spürbar – oft buchstäblich – durch die Hölle gehen. Aber unabhängig vom Inhalt: Werden die mit initiatorischen Merkmalen verknüpften Märchenelemente in den ähnlich gestrickten Horror übertragen, verdoppelt sich dann nicht quasi die Wirkung einer generellen fiktionalen Initiationserfahrung beim Rezipienten (egal, ob sie gut oder böse endet)? Hieraus mag ein Teil des intensiven Reizes resultieren, den die Rezipienten angesichts vom Horror mit Märchenelementen verspüren.

Während das Märchen gerade wegen seiner "überindividuellen Figuren" und der poetischen Stilisierung als Dichtung gilt³⁰⁷, werden die konsequent schematisierten Figuren und die repetitive Machart des Horror-Romans ja umgekehrt oft als wertlos eingestuft. Dieser Einschätzung scheint die oben erläuterte Tatsache zu widersprechen, dass der Horror – genau wie das Märchen – immerhin fähig sei, eine Initiationserfahrung zu vermitteln, also den Rezipienten in der Tiefe seines Wesens zu berühren.

Soweit die Funktionen beider Genres im psychoanalytischen Kontext. Wenden wir uns nun einer weiteren Facette der Märchen- und Horrortheorie zu, der soziopolitischen Lesart, die für ein möglichst umfassendes Verständnis unseres Themas unumgänglich ist.

Thematisierung kollektiver Krisen oder Problematiken

In der Horror- wie auch der Märchenforschung findet sich innerhalb eines soziopolitischen Ansatzes der Literaturtheorie die These, dass beide Genres unterschiedliche gesellschaftliche Zustände widerspiegeln können, häufig Ängste oder Krisenzeiten.

Wenn etwa Märchenfiguren anfangs in einer drastischen ökonomischen Lage stecken (Armut, Hunger usw.), sollen Klassenkonflikte innerhalb der feudalen Gesellschaft anklingen, in der die Märchen entstanden sind.³⁰⁸ Des Weiteren wird angenommen, dass kollektive oder einschneidende Tragödien von Märchenerzählern verarbeitet wurden. In der Märchen-Sekundärliteratur heißt es, dass der Verschlinger in alten *Rotkäppchen*-Versionen noch ein

³⁰³ Strengell 2005, S. 13.

³⁰⁴ Magistrale 1992, S. 22.

³⁰⁵ Strengell 2005, S. 108.

³⁰⁶ Baumann 1993, S. 336 (Zitat Reß).

³⁰⁷ Lüthi 1997, S. 89f.: "Das Märchen ist reine Dichtung und kann schon aus diesem Grunde nicht primitiv sein."

³⁰⁸ Poser 1980, S. 68.

Werwolf gewesen sei. Die These erscheint auch angesichts der vielen Strafprozesse im 16. und 17. Jahrhundert plausibel, bei denen angebliche Werwölfe angeklagt und – größtenteils ausgerechnet als Kindermörder (!) – hingerichtet wurden. Diese Vorkommnisse in Frankreich und auch Deutschland³⁰⁹ mögen im Märchen vom sprechenden und Kinder fressenden Wolf ihren Niederschlag gefunden haben. Und wirklich: Wo die "Werwolf"-Prozesse stattfanden, hatten sich mündliche *Rotkäppchen*-Versionen am effektivsten verbreitet.³¹⁰ Ein ähnlicher Zusammenhang wird für historische Hexenverfolgung und Märchenhexen postuliert.³¹¹ Wie die Märchen inkorporiert auch die Gotik problematische reale Verhältnisse:

A "national brand" of Gothic fiction seems to proliferate whenever the political and economic dominance that a given country has acquired appears to ... decline: England in the late eighteenth, as well as early and late nineteenth centuries, and America in the late twentieth century. Although writers have been producing Gothic fiction fairly continuously for the last two centuries, the readership for Gothic horror has expanded significantly in such crisis periods, when the public mood becomes uneasy ...³¹²

(Dass die erwähnten Krisen alle an den Jahrhundertgrenzen stattfanden, ist Zufall.) Vertreter der obigen, auf objektiven Beobachtungen beruhenden These – gesellschaftliche Krisen schlagen sich in Horror bzw. Märchen nieder (Zunahme des Textkonsums, Themenwahl usw.) – nehmen weiter an, dass das Hineinwirken schwieriger sozialpolitischer Verhältnisse in die Kunstprodukte eine psychische Funktion hat, dass sie beispielsweise nicht nur individuelle, sondern auch eine Art kollektiver Lebenshilfe leisten: Die Genres, so der Tenor der soziopolitischen These, arbeiten Problematiken der jeweiligen Epoche auf. Wiederum deutet sich also ein allgemein menschlicher Nutzen beider Gattungen an. Auch mit ihm hängt die ungebrochene Popularität von Märchen und Horror möglicherweise zusammen. Wobei auch hier die Rede vom eher klassischen oder typischen Horror ist. Doch sogar spezielle Subgenres wie den Splatter interpretiert die Forschung bereits als Spiegel einer anonymen, gleichgültig-grausamen Gesellschaft.

Dass der soeben erörterte soziopolitische Zugang zur Literatur selbstverständlich harsche Kritiker hat, wie jede andere Theorie auch, soll nicht unerwähnt bleiben. Besonders die streng formalistische Literaturwissenschaft blendet ja tendenziell den mir offensichtlich scheinenden Sachverhalt aus, dass Autoren und deren Texte als Kinder ihrer Zeit schlicht auch von dieser geprägt werden können; und dass die Texte zugleich auf den Rezipienten zurückwirken und diverse und komplexe Eindrücke in ihm hinterlassen. Dieses Abstreiten einer solchen Wechselwirkung seitens der Formalisten scheint so wenig verifizierbar wie der oben offerierte soziopolitische Ansatz. Er versteht sich im Übrigen nur als Ergänzung weiterer Thesen, etwa der formalistischen. Immerhin scheinen kultur- bzw. soziopolitische Ideen neue Gedankenspielflächen zu eröffnen, die zumindest versuchsweise betreten werden sollten. Solche Vorstöße ebnen Wege zu weiterführendem, mehr interdisziplinärem Denken, das in der Postmoderne zunehmend sinnvoll scheint.

Wie wichtig die Funktion "Thematisierung gesellschaftlicher Krisen" für unser Thema ist, wird sich außerdem bei den Analysen der Romane zeigen. Zahlreiche ihrer Autoren ver-

³⁰⁹ Im wohl bekanntesten Werwolfprozess der Kriminalgeschichte (1589) wurde Bauer Peter Stump in Bedburg bei Köln gerädert und geköpft, da er in Gestalt eines Werwolfs u.a. zahllose Kinder ermordet haben soll.

³¹⁰ Quellen: Jack Zipes: *Rotkäppchens Lust und Leid – Biografie eines europäischen Märchens*, Frankfurt a.M. (et.al.) 1985, S.18f.; Marianne Rumpf: "Ursprung und Entstehung von Warn- und Schreckmärchen". In: *FF Communications 151*, Helsinki 1955, S. 5-13.

³¹¹ Ebd., S. 12.

³¹² Valdimir Clemens: *The Return of the Repressed – Gothic Horror From The Castle Of Otranto To Alien*, New York 1999, S. 5.

wenden – ob unabsichtlich oder absichtlich, bleibt unklar – Märchenelemente, um sozial-kritische Botschaften zu transportieren. Diese knüpfen sich häufig an das in Horror und Märchen vorhandene Moment der Grenzüberschreitung, die normalerweise in irgendeinem massiven Regelbruch besteht. Dieses Faktum führt zur Frage, inwiefern eine generelle Wertevermittlung in beiden Gattungen eine Rolle spielt.

Wertevermittlung?

Generell lässt sich für den Horror feststellen, dass einige ihn als rein destruktiv betrachten (subversive Gattung) oder zumindest als wichtige Normen nicht affirmierend. Andere Forscher argumentieren umgekehrt, dass der Horror eben gerade durch die letztlich gescheiterte Ordnungswiederherstellung (vor allem in der Postmoderne fehlen *poetic justice* bzw. *unhappy end*) auf den Wert der Norm verweise. Gerade dadurch, dass der Horror die Norm letztlich nicht wiederherstelle (Unschuldige sterben oder bleiben als Opfer des Horrors ihrer Geschichte zurück), werde implizit erfahrbar, wie schmerzlich ihr Fehlen sein könne (reaktionäre Gattung). Beide Thesen scheinen plausibel. Beide werden auch benötigt, um den gesamten Horror-Textkorpus abzudecken. Aber gleichgültig, welche These man vorzieht: In keiner der beiden ist die Herstellung der Norm durch den Horror augenfällig. Explizit vermittelt die Gattung natürlich keinerlei Norm im Sinne einer universal gültigen Goldenen Regel.

Hingegen stellen die meisten Märchen die Norm am Schluss wieder her (*happy end*), indem die Schwächeren oder Guten siegen. Sie erfahren allerdings eine unrealistisch übertriebene *poetic justice* (Königsthron, Heirat mit Prinzessin, extremer Reichtum). Sie hängt mit den stilistischen Gepflogenheiten (vor allem der Liebe zum Extremen) des Märchens zusammen. Übertrieben wirken auch die an den Bösen vollzogenen, vielfach die *Happy end*-Herstellung begleitenden Strafen (Verstümmelung, Hinrichtung). Da sie von den Guten vollstreckt werden, erfolgt in den Texten keinerlei Negativbewertung der unmäßigen Strafen.³¹³ Sie sind natürlich auch Relikt der Entstehungszeiten der Märchen. Der allzu plastische Gegensatz extremster Strafe/Belohnung demonstriert zudem, dass es den Märchen ursprünglich eher um reine Unterhaltung ging als um die Vermittlung einer einsichtigen Moral. Die biedermeierlichen Moralisierung der Grimms fügen sich jedoch nahtlos in die Märchen ein, anstatt wie zugefügt zu wirken. Dies hängt wiederum mit dem strukturellen Hauptelement der Grenzüberschreitung zusammen: Die eklatanten Regelbrüche des Genres (Mord, Mordversuch, Grausamkeiten) provozieren geradezu eine abschließende Wertung.

Einmal davon abgesehen, ob Märchen und Horror nun als Wertevermittler betrachtet werden oder nicht, besitzen sie aufgrund ihrer Anlage doch grundsätzlich das Potential dafür. Auf den Grenzübertritt der Bösen oder Guten folgt *unhappy* oder *happy end*, beides verführt zu einer moralischen Wertung des Figurenverhaltens.

Märchen und Horror – säkularisierte Ersatzreligionen?

Bevor die Aufklärung die Religion zu verdrängen begann, hatte diese die offensichtlich von Menschen kollektiv benötigten Schreckensszenarien artikuliert. Subtrahiert man nämlich das theologische Fundament, bleibt viel Grausiges übrig³¹⁴, wie es auch für Horror oder Zaubermärchen typisch ist.

³¹³ Vgl. Wilhelm Solms: *Die Moral von Grimms Märchen*, Darmstadt 1999, S. 165.

³¹⁴ Vgl. dazu etwa Baumann 1993, der im Unterkapitel "Grauen und Religion" (S. 37-41) ähnlich argumentiert.

Mit plastischen Bildern waren in Predigten – als Klassiker gilt Edwards *Sinners in the Hands of an Angry God* von 1741³¹⁵ – mittelalterlich anmutende Höllenszenarien beschworen worden.³¹⁶ Baumann verweist darauf, dass ein Gekreuzigter an einem Folter- und Hinrichtungswerkzeug in der plastischen Darstellung des Menschenopfers als dem zentralen Symbol der christlichen Religion eigentlich ungeheuerlich sei³¹⁷, eben eine Horrorvorstellung. Dasselbe gilt für das Verspeisen des "Leibs des Herrn" in Form einer Hostie und für die Idee vom Messwein als Blut, denn beides ist, wie in der Wissenschaft vielfach festgestellt, symbolischer Kannibalismus. Nicht nur Kannibalismus erscheint ja als häufiges Motiv in Märchen und Horror, sondern auch Gewalt von Inzest bis Vergewaltigung und Mord – alles Topoi, auf die auch die alttestamentarischen Texte permanent und massiv rekurren.

Nach der Aufklärung herrschte anstelle der tendenziell überwundenen Gottesfurcht und Teufelspanik nun eine Monsterangst, die das neue literarische Horrorgenre vermittelte. Infolge der Säkularisierung strafen jetzt nicht mehr Gott, Fegfeuer und Höllenteufel, sondern gotische Ungeheuer. Geister rächen sich für erlittenes Unrecht, Vampire verwandeln Menschen in lebende Tote. Sie füllen damit gewissermaßen ein von der Religion hinterlassenes kulturelles Vakuum. Der Bezug zum überwundenen Glauben zeigt sich noch deutlicher, wenn sich etwa Serienmörderfiguren innerhalb eines Romans zum grausamen Gott stilisieren: "Create. Execute. Escape. ... this was the Holy Trinity for all killers."³¹⁸ Der Horror malt, wie zuvor die Religion, die Konsequenzen von falschem Handeln aus und zwar "in grotesque imagery that has a grimly medieval vividness."³¹⁹ Man denke an Dantes teils horrorhafte *Göttliche Komödie*, in der Sünder im Eisregen stehen, von einem wilden Hund zerfetzt werden oder auf ewig in ein Feuerkleid gehüllt sind. Auch Märchen porträtieren die Folgen der sieben Todsünden. Jeder dieser Texte thematisiert eine der ungesunden Prädispositionen: *Schneewittchen* steht für Eitelkeit, *Hänsel und Gretel* für Völlerei, *Aschenputtel* für Neid, *Rumpelstilzchen* für die Gier.³²⁰

Die Aufklärung hatte den Jenseitsglauben erschüttert. Folglich konnte der Tod endgültig und damit schrecklicher als zuvor erscheinen. Brittnacher spricht vom neuen "Überfallcharakter der Angst."³²¹ Nur ein Beispiel: Geister verstoßen gegen naturwissenschaftliche Grundsätze, seit die Aufklärung die Existenz einer menschlichen Seele bezweifelt. Damit wirken Gespenster furchterregender und faszinierender als zuvor. Folglich erscheinen ab etwa 1800, in der Hochromantik, mehr Geister in der Literatur denn je.³²² Wird aus der alten Höllenangst der neue säkularisierte Monsterhorror des soeben erfundenen Genres Schauerroman, so geht es im anderen, neu entstandenen Genre namens Buchmärchen eher um einen "neuen Himmel", die säkularisierte Märchenutopie.

³¹⁵ Das späte Veröffentlichungsdatum des Textes darf nicht verwundern: Die Amerikaner blieben stärker im Religiösen bzw. Spirituellen verwurzelt als die Europäer. "Hier, in der Nation der Improvisation, führte die von der Aufklärung geschürte individuelle Freiheit zu einem gewissen Fanatismus, was das Finden Gottes betraf." Einer aufklärerischen Ratio fühlten sich die Amerikaner viel weniger verpflichtet als die Europäer. Quelle: Kurt Andersen: *Fantasyland – 500 Jahre Realitätsverlust. Die Geschichte Amerikas neu erzählt*, München 2018, S. 105.

³¹⁶ "Dem heimlichen Genuss an den Schilderungen der Hölle bei der Predigt" seien *Gothic Novel* oder Horrorfilm nachgefolgt, nachdem die Religion einen großen Teil ihrer "Faszinationskraft" verloren hatte, so van Bebber 2011, S. 23. Mittlerweile seien es die Horrorwerke, die imaginäre Höllenfahrten ermöglichen.

³¹⁷ Baumann 1993, S. 37.

³¹⁸ John Katzenbach: *Red 1-2-3*, New York 2014, S. 9.

³¹⁹ Clemens 1999, S. 6.

³²⁰ Die Beispiele stammen von Cashdan, der in seinem gesamten Buch explizite Parallelen von Fehlverhalten in Märchen zu den sieben Todsünden zieht. Quelle: Cashdan 1999.

³²¹ Brittnacher 1994, S. 50, 55.

³²² Brittnacher 1994, S. 28.

Nach der Aufklärung im westlichen Kulturkreis begann die zurückgedrängte, aber natürlich weiterhin existierende Religiosität, sich inhaltlich zu verändern. Der Soziologe Hubert Knoblauch konstatiert eine etwa um die Jahrtausendwende einsetzende Wiederverzauberung unserer Gesellschaft. Dabei stehe die individuelle Suche nach Spiritualität im Vordergrund. Was genau zum Transzendenzvehikel für den Einzelnen taugt, werde zur persönlichen Entscheidung, wichtig scheine nur die Verbindung zu einem irgendwie gearteten Übersinnlichen.

So könne sich der individuelle Zugang zur Transzendenz öffnen beim Wandern auf dem Jakobsweg, durch Engelskult, Aberglaube und Esoterik (Pendeln, Wünschelrutengehen, Astrologie, Tarot, Geistheilung usw.), die Beschäftigung mit Nahtoderfahrungen (himmlichen wie höllischen) oder Neopaganismus. Sogar Halloween, das an religiöse Feste wie Allerheiligen anknüpft oder auch Karneval (Stichwort: engelhafte bis dämonische Maskierungen), scheine Sinnbedürfnisse jenseits der materiellen Welt zu befriedigen. Die neue Beliebtheit von Hexenfiguren, welche die Nachfolge der eher aufklärerischen Pippi Langstrumpf angetreten hätten, gehöre ebenfalls zum Thema, so Soziologe Knoblauch.³²³ Für viele andere Fachleute, etwa Kulturwissenschaftler, können beispielsweise auch Satanskulte quasi-religiöse Bedürfnisse erfüllen. Die Grenzen des Begreifbaren werden immer wieder gesprengt von Kannibalismusfällen, in denen der Täter den Verzehr menschlicher Körperteile offenbar als mystisch erlebte. Vieles wurde bereits, auch von Experten, zur Ersatzreligion erklärt, darunter der Sport³²⁴, der "Sinnstifter" Konsum³²⁵, Lebensstile wie Veganismus³²⁶ und zahllose sonstige Ernährungsformen, die ja stets auf irgendeinem Verzicht fußen, oder extremer Gesundheits"wahn".³²⁷ Wird die Optimierung des Äußeren übertrieben, können auch Schönheitsideal³²⁸ und Körperkult³²⁹ zur "Diesseitsreligion" mutieren.

Nachdem die traditionelle Religion in der Postmoderne weiter an Überzeugungskraft und Akzeptanz eingebüßt hat, der Mensch aber nichtsdestotrotz ein *Homo religiosus* ist, scheint sogar die Digitalisierung spirituelle Merkmale angenommen zu haben. Universitätsdozent und Kommunikationswissenschaftler Christian Hoffmeister spricht von einer neuen digitalen Religion, der "Digiligion".³³⁰ Auch das Internet dient wie die oben genannten Beispiele sicher nicht allen westlichen Menschen als Transzendenzvehikel, aber möglicherweise vielen. Denn: Es kontrolliere wie vormals die Religion zunehmend das Denken, schaffe neue Symbole³³¹,

³²³ Hubert Knoblauch: *Populäre Religion – Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2009, siehe besonders: S. 10, 100-108, 106, 236-247, 255-264.

³²⁴ Vielfach wurde konstatiert, dass z. B. Fußball zur Ersatzreligion werden könne, das Spiel voller religiöser Rituale stecke; es gibt den Begriff "Fußballgott", die Bezeichnung Diego Maradonas als "Hand Gottes" usw.

³²⁵ <http://www.taz.de/!5186452/>; <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2012/03/Werbung-Manipulation-Kaufrausch/seite-4>; <https://www.manager-magazin.de/magazin/artikel/a-519254-2.html>

³²⁶ https://www.aerztezeitung.de/medizin/krankheiten/neuro-psychiatrische_krankheiten/article/954963/radikalisierung-ernaehrung-vegane-kost-ersatzreligion.html

³²⁷ <https://www.welt.de/gesundheit/psychologie/article13770583/Der-Gesundheitswahn-ist-die-neue-Religion.html>

³²⁸ Schreiben etwa *Stuttgarter Nachrichten* (<https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.neue-staffel-germany-s-next-topmodel-musikvideo-gegen-den-schoenheits-terror.de26c499-2f17-4625-a606-ae90c239eb21.html>) oder *Hamburger Abendblatt* (<https://www.abendblatt.de/vermisches/article107657158/Und-die-Schoenste-im-ganzen-Land-ist-Heidi-Klum-zum-Fuenften.html>), dass das Castingformat *Germany's Next Topmodel* die "Schönste im ganzen Land" suche oder gefunden habe, wird der Märchenbezug besonders deutlich.

³²⁹ https://www.deutschlandfunk.de/die-neue-lust-am-koerperkult.1148.de.html?dram:article_id=258874 (Alle Presse-Quellen zum laufenden Kapitel wurden zuletzt abgerufen im Mai/Juni 2019.)

³³⁰ Christian Hoffmeister: *Google Unser*, Hamburg 2019.

³³¹ Kapitel "Der angebissene Apfel und das Kreuz von Facebook [...]". In: Hoffmeister 2019, S. 86-90.

Propheten sowie Ikonen³³², neue zehn Gebote³³³, eigenständige Gemeinschaften (Online-Netzwerke, Gruppen und Foren) sowie Rituale³³⁴, neue Gläubige³³⁵ und sogar eine neue Weltlichung.³³⁶

Obige Liste der Religionsersätze erhebt längst keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Märchen- und Horrorelemente für die genannten Transzendenzvehikel herauszuarbeiten würde in einer literaturwissenschaftlichen Dissertation zu weit führen. Wichtig ist nur: Ob die persönliche Spiritualität zauberhaft (wie im Märchen?) oder sonstwie positiv erhaben daherkommt, oder ob sie sich düster, grausig oder teuflisch gibt, also (horrorhaft) negativ, das scheint in der Postmoderne vielfach von sekundärer Bedeutung.

Es ist herauszustellen, dass obige Befunde der benannten Wissenschaftler sicherlich interessant sind. Höchst diffus bleibt aber natürlich, welche Wertigkeit meine Untersuchungsgegenstände Horror- und Märchenliteratur in diesem größeren Kontext weiterer möglicher soziokultureller Transzendenzvehikel besitzen. Dennoch schien mir die kurze Skizzierung einer Auswahl der wichtigsten – teils märchenhaft, teils horrorhaft anmutenden – Optionen, die sich dem postmodernen Menschen auf "Sinnsuche" eröffnen, zwecks Erweiterung der Perspektive meines eigentlichen Themas interessant.

Auch unterstreichen obige Beobachtungen die bereits in 4. getroffene Aussage, dass mit Beginn der Postmoderne ein Erstarken des Horrors, aber auch ein gleichberechtigtes *revival* der Märchen festgestellt werden kann. Die Märchen mit ihrer ausgleichenden Gerechtigkeit wurden schon mehrmals als eine Art Religionsersatz bezeichnet. Und dies, obwohl im Zaubermärchen – anders als im Horror, dessen Wesen (Besessene, Teufel, Geister usw.) häufig zumindest per Implikation ein Weiterleben nach dem Tod suggerieren – kein Jenseits existiert. Laut dem praktizierenden Katholiken Tolkien sendet das Märchen vielmehr ein "far-off gleam or echo of evangelium in[to] the real world."³³⁷ Da Märchen zumindest für das Diesseits himmlische Utopien erschaffen, können sie laut Zipes "as a redeemer of humankind"³³⁸ betrachtet werden. Natürlich würden Religionswissenschaftler oder Theologen der Behauptung von Zipes in ihren soziopolitischen oder sonstigen Ausmaßen widersprechen; Zipes selbst ordnet die Idee ja laut Untertitel seines Werks den *radical theories* zu. Trotzdem gibt es keinen Grund, weshalb die Einschätzung von Zipes, obwohl kaum kollektiv zutreffend, nicht für Individuen gültig sein könnte. Nach meiner These gehört in die obige Liste zeitgenössischer Transzendenzvehikel oder "Ersatzreligionen" neben dem Märchen auch der Horror. Wohl mit doppeltem Recht gehört der von Zaubermärchen-Elementen durchsetzte Horror in diese Kategorie.

Eliade verwies auf die initiatorischen Elemente der Religion.³³⁹ Nachdem diese im Westen in den Hintergrund gerückt war, konnten Horror und Märchen wie viele andere Transzendenzvehikel eine Art "initiatorische Krücke" bilden. Weiter vorn wurde die Initiationsfunktion beider literarischer Genres besprochen.

³³² Kapitel "Und Steve Jobs sah, dass es gut war – Die Mythen um die Gründer aus dem Heiligen Tal", S. 79-85, 67-72 sowie "Influencer – die Ikonen der Neuzeit", vgl. S. 149-152. In: Ebd.

³³³ Google und Facebook haben jeweils zehn Glaubensgrundsätze aufgestellt. Zufall? Nicht laut Hoffmeister, vgl. 101-108. In: Ebd.

³³⁴ Etwa das Posten von Mahlzeiten als "neues Tischgebet", vgl. S. 118-121; neue rituelle Systeme von Google Inc. & Co., vgl. 91-100. In: Ebd.

³³⁵ Viele glauben, dass das Internet Liebe bringe (Stichwort: Partnerbörsen), Geld oder Glück. Vgl. S. 114-117. In: Ebd.

³³⁶ Man kann nicht mit dem Körper ins Internet gehen, Internet als neues diesseitiges Jenseits, S. 54-61. In: Ebd.

³³⁷ Verlyn Flieger et.al. (Ed.): *Tolkien: On Fairy Stories – Expanded edition, with commentary and notes*, London 2014, S. 77.

³³⁸ Jack Zipes: *Breaking the Magic Spell – Radical Theories of Folk & Fairy Tales*, Kentucky 2002, S. 163.

³³⁹ Vgl. das Unterkapitel "Christianity and Initiation". In: Eliade 1958, S. 115-121.

Betrachten wir nun die numinosen Eigenschaften der Transzendenzvehikel Horror und Märchen näher. Von Anfang an transportierten beide Magie, Zauber, Übersinnliches; und damit eben ein Transzendenzgefühl. Im Neuen Testament stand beispielsweise noch der "Sohn Gottes" von den Toten auf. Nachdem Himmel und Hölle jedoch als Idee wegfielen, blieb das menschliche "Bedürfnis nach einer Welt der Transzendenz hinter der realen Welt"³⁴⁰ unbefriedigt. Märchen und Horror füllten dieses Vakuum. Etwa die Totenrückkehr in Horror und Märchen habe ich an früherer Stelle ebenso erörtert wie die Grenzüberschreitung als symbolische Jenseitsreise, mitsamt der späteren Rückkehr der grenzübertretenden Helden. Das Zaubermärchen wurde nicht zufällig in der Zeit nach der Aufklärung, etwa ab der Romantik, verstärkt gesammelt und gelesen. Und für den Horror wurde gesagt: "Horror fiction fills a gap where religion has lapsed, namely that there is an eternal sphere."³⁴¹

Zum ganzheitlichen Erleben von Transzendenz gehören die Gegenpole des numinosen Göttlichen und Teuflischen, Guten und Bösen. Im Märchen findet eine deutlich positive, im Horror typischerweise die negative Säkularisierung statt. Die Verbindung beider Gattungen durch die Aufnahme von Märchenelementen in den Horror vermittelt somit normalerweise eine tiefgreifende Spannung zwischen beiden Polen, das gütige Numinose konfrontiert das bösertige Numinose.³⁴² Hier prinzipielle Geborgenheit innerhalb der Märchenwelt, dort existentielle Verunsicherung im Horror; hier liegt der Fokus auf dem guten Zauber, dort der Schwerpunkt auf der bösen Magie. Märchenhaft gute Magie versus unheilvoller Fluch des Horrors liegen im Widerstreit, gern bis zum Plotende in Form von *happy* bzw. *unhappy end*.

Gleichzeitig aber ist der Horror nur auf den ersten Blick ausschließlich von negativen und das Zaubermärchen lediglich von positiven Wundern geprägt. Auf den zweiten Blick stellt sich die Sachlage komplizierter dar. Das positiv Numinose gewinnt im Märchen erst in letzter Konsequenz (*happy end*), denn an früheren Stellen in seinen Plots kommt ja auch negative Magie (Verwünschung usw.) vor; ohne sie wäre das Märchen kein Märchen. Wie sieht es umgekehrt mit positiv Numinosem im Horror aus? Negative Magie (Verfluchung) durchtränkt zwar den Horror und resultiert im typisch zeitgenössischen *unhappy end*. Und doch suggerieren die Horrorwesen der Hölle aller Logik nach die fiktionale Existenz des himmlischen Gegenpols.

Auch wenn Horror und Zaubermärchen also im Grunde beide numinose Gegenpole besitzen, wie auch die Religion, so vermittelt diese doch viel klarer beide zugleich, sie stellt beide Seiten stärker nebeneinander. Auf die meisten Bibelrezipienten wirkt das furchtbare Numinose wohl ebenso stark wie das wunderbare Numinose.³⁴³ Es ist anzunehmen, und das markiert den großen Unterschied zu den literarischen Genres, dass Himmelsversprechen und Höllenangst, Glücksutopie und Bestrafungsangst, Gläubige gleichermaßen beeindrucken. Nach der Erörterung psychologischer, soziopolitischer und quasireligiöser Funktionen wenden wir uns zuletzt den ästhetisierenden Wirkungen zu.

³⁴⁰ Kurt Schier: "Überlegungen zur Funktion von Phantasie und Wirklichkeit im Volksmärchen unserer Zeit". In: Karl E. Maier (Ed.): *Phantasie und Realität in der Jugendliteratur*, Bad Heilbrunn 1976, S. 60.

³⁴¹ Punter 2015, S. 222.

³⁴² Natürlich gilt dieser spezielle Aspekt nur für Zaubermärchen im übersinnlichen Horror, nicht aber für die rein "körperliche" Variante des Horrors.

³⁴³ So wird Gott, vor allem der alttestamentarische, ja nicht durch reine Güte geprägt, sondern durch Ambivalenz. Man denke an das Einbrechen des erschreckenden Göttlichen in die Menschenwelt (Sintflut, zehn Plagen usw.) und an das gleichermaßen existierende herrliche Göttliche (Gottesvisionen, Teilung des Meeres usw.).

Intensivierung und Distanzierung des Horrors durch Märchen

Die gegenseitige Verstärkung von Märchen und Horror (Doppelung/Intensivierung infolge von Themengleichheit, Antizipation/Analepse usw.), die normalerweise zur Steigerung des Schreckens führt, kommt in den nachfolgenden Roman-Analysen häufig vor. Etwa in Atwoods *The Robber Bride* sollen positive Märchenschemata die drei Frauen zu noch bedauernswerteren Opfern formen. Aber auch das Gegenteil ist gängig, die Schreckensreduktion. Wie funktioniert sie?

Horror rückte etwa mit dem Beginn der Postmoderne näher an den Leser heran. Herrschte früher häufiger Distanz, indem sich der Plot an einem räumlich entfernten Ort abspielte, so scheint er heute öfters in der bürgerlichen Alltagswelt aufzutreten. Auch kommt der Horror immer seltener von außen. Eher entsteht er innerhalb einer dargestellten Familie oder des Umfelds des Helden. Darüber hinaus setzen sich *Slasher*-Elemente zunehmend durch. All das macht den Horror schwerer erträglich als in früheren Jahrzehnten. Nun werden Märchenelemente ja mit stilisierter Abstraktheit und zeitlich-räumlicher Ferne assoziiert. Dies führt dazu, dass sie verfremdende, distanzierende und damit Horror reduzierende Funktion haben können (siehe etwa Granvilles *Gretel and the Dark*). Häufig brechen Märchenbezüge den Horror sogar. Ein Beispiel ist *Don't breathe a Word*, worin die Familie das Inzest-Grauen mittels Märchenschema zu einer schönen Geschichte umdeutet – so zumindest eine Lesart dieses doppeldeutigen Romans. Darin wird der verstärkte Realitätsbezug des Horrors vom realitätsfernen Märchen zurückgenommen, es mindert den ansonsten möglicherweise überwältigenden Horror. Eine solche Notwendigkeit der Horror-Reduktion wird einer der vielen Gründe für die Zunahme von Märchenschemata in der zeitgenössischen Literatur sein.

Die Reduktionen entstehen vielfach durch Kontraste. So reibt sich die von Märchenelementen evozierte Angstfreiheit an der Angsterzeugung des Horrors und lässt sie unter Umständen scheitern. Die weiter oben angesprochene, grundsätzliche bzw. wenigstens ansatzweise Wertevermittlung, wie man sie für das Märchen postulieren kann, konfrontiert ihr im Horror abgebildetes Gegenteil und kann dieses in Frage stellen. Die grundlegende Positivität der Märchenelemente rührt daher, dass sie Ursprungsquellen entnommen wurden, die sozusagen als "Glückstexte" gelten.

Um kurz auf ihr Hauptmerkmal einzugehen, das *happy end*: Es steht – gleichgültig, ob man darin eine konstruktive³⁴⁴ oder evasive³⁴⁵ Utopie erkennen möchte – in Opposition zum *unhappy end* des Horrors und zu dessen durchdringender Negativität überhaupt. Beiden kann das Märchen entgegenwirken, das gelingt ihm meistens aber nur bis zu einem gewissen Grad. Zwar wächst allein durch das Auftreten der mit utopischen Assoziationen verknüpften Märchenelemente im von Illusionslosigkeit geprägten Horror eine gewisse Erwartungshaltung an Horrorminimierung oder sogar an ein *happy end*. Doch der für heute typische Horror – er präsentiert ja eine feindselige oder nihilistische fiktionale Welt, in der die Figuren mit jeder Aktion nur dem Tod näher kommen – realisiert völlige poetische Gerechtigkeit höchstens noch in billigen Machwerken.³⁴⁶ Nichtsdestotrotz sorgen die Märchen vielfach für eine den Horror herausfordernde ästhetische Spannung, die unterschiedliche Formen annimmt, etwa ironisierende oder partiell den Horror negierende.

³⁴⁴ Zipes 2002 (S. xiii, 150) benennt das "potential of the tales to designate ways for creating ... concrete utopias in the here and now" und diagnostiziert in den Märchen ein "subversive element of revolutionary hope."

³⁴⁵ Etwa Freund (2005, S. 158) hält die Märchen für eine Form der Realitätsflucht, eine "Poesie der Habenichtse": Tagelöhner, Waldarbeiter, Knechte, Handwerker und Dienstmägde bräuchten "ausgleichende Glücksentwürfe angesichts einer kärglichen Wirklichkeit."

³⁴⁶ Baumann 1993, S. 142.

Die beiden erwähnten Formen, Horrordistanzierung und -intensivierung dank Märchen, treten in praktisch allen Primärtexten des Analyseteils auf, allerdings in unterschiedlichen Schattierungen und Ausmaßen, wie gezeigt werden wird.

Ikonisierung

Die diskutierte strukturelle und stilistische Formelhaftigkeit der Märchen trägt zur Ästhetisierung des Horrors bei. Dasselbe gilt für die inhaltlichen Komponenten, wozu der bekannte Motivkanon der Märchen gehört, besonders ihre Figuren, von denen viele bereits Ikonen geworden sind. Dies leuchtet am besten anhand des Bezugs zur verdrängten Religion ein. Existiert wie in der Postmoderne kein verbindlicher Gott mehr, kann vieles vergöttert – anders ausgedrückt: für das kollektive Gedächtnis mythologisiert oder ikonisiert – werden. Nicht mehr religiöse Figuren wie Heiligengestalten (Maria mit Jesuskind; der Gekreuzigte) oder Engel geben in der Postmoderne die zentralen Ikonen ab. Längst wurden sie ersetzt durch andere, hauptsächlich medial vermittelte wiederkehrende Bilder.

Ikonisierungsprozesse innerhalb der Fantastik wurden bereits festgestellt.³⁴⁷ Sie spielen sich im Kontext Horror wie auch Zaubermärchen ab. Die bekanntesten Märchenfiguren bilden heute, herausgelöst aus ihrem jeweiligen ursprünglichen Grimms Märchen, zeitgenössische Ikonen. Zipes spricht von Märchen, aber auch Märchenteilen oder -figuren als *universal memes* oder *memetic icons*.³⁴⁸ Wer den Titel *Rapunzel* hört, denkt wahrscheinlich prompt an ein Mädchen im hohen Turm, dessen lange blonde Haare herunterfallen. Auch Rotkäppchen ist eine solche kulturelle Ikone, die praktisch jeder kennt. Und Schneewittchen wird unmittelbar mit einer Schwarzhaarigen im Glassarg assoziiert. Gäbe es das Phänomen ikonisierter Märchenelemente nicht, würden etwa Märchen in der Werbung wenig Sinn machen, da dem Adressaten die Pointe entginge. Beispiel ist ein Edeka-Spot (2015) für Äpfel aus der Region, in dem Schneewittchen sagt, sie habe "keine guten Erfahrungen mit Obst aus unbekannter Herkunft."³⁴⁹ Dass der Handlungsablauf der Märchen (wenn überhaupt) erst an zweiter Stelle erinnert wird, nachdem sich zentrale Bilder (wie Schneewittchen mit dem giftigen Apfel in der Hand) schon im Geiste visualisiert haben, hat die Forschung festgestellt.³⁵⁰ Nicht nur die postmoderne Werbung lehrt es: Dank Stileigenschaften wie Isoliertheit und Prägnanz können sich Märchenmotive "in der Erinnerung vieler Märchenhörer und -leser verselbständigen [und] ... unabhängig von dem Ganzen, in das man sie eingebettet hatte, weiterleben."³⁵¹ Zumindest dieser Teil des Phänomens, die Fortexistenz von aus Ursprungstexten heraus-

³⁴⁷ Klimek 2017, S. 148f., 151.

³⁴⁸ Zipes 2012, S. 17ff., 42. Siehe aber auch Diederichs 1999: Märchenfiguren seien "Bestandteil eines kollektiven Bewusstseins" (S. 7), wenngleich sie "ungenau erinnert werden." (S. 8.)

³⁴⁹ Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=24wHwQOtAXU> (zuletzt abgerufen im Juni 2019.) Dies ist meines Erachtens ein Beispiel für eine wirksame Werbung. Eine solche (ab jetzt folge ich der allgemeinen Definition von Imdahl) ist erinnerbar und berührt den Adressaten. Beides funktioniert ideal, wenn eine Information seelisch relevant ist. So relevant, wie es etwa die Märchen sind. "Jenseits einer glattgebügelter und oft langweiligen Werbeglitzerwelt packt uns Werbung, wenn sie ... existentielle Dilemmata und zeitgemäße Werte aufgreift – wie Märchen es tun." ... "Würde sie [die Werbung] sich die Prinzipien der Märchen häufiger zunutze machen, könnte sie uns auch viel öfter berühren oder faszinieren." Gelesen bei Ines Imdahl: *Werbung auf der Couch – Von Verwandlung, Magie und Heldengeschichten*, Freiburg (et.al.) 2017, S. 10ff.

³⁵⁰ "Häufig genügt ein Bild, um eine ganze Geschichte zu transportieren, wie zum Beispiel die Szene von Aschenputtel mit den Tauben am Herd oder Rotkäppchen und der Wolf allein im Wald. Ganze Generationen sind geprägt von den Bildern in ihren Märchenbüchern, die ihnen bis ins hohe Alter vor Augen stehen, über die sie die Geschichten dann ggf. sogar erst wieder erinnern." Quelle: Dose 2013, S. 186. Zur Ikonisierung im Allgemeinen vgl. auch Ruth Bottigheimers Essay über Märchen-Illustrationen: "The Face of Evil". In: *Fabula* 29 (1988), S. 326-341.

³⁵¹ Lüthi 1990, S. 139.

geschälten Figuren, gilt auch für den Horror. Brittnacher beschreibt Ausformungen des *Mad Scientist* (Dr. Frankenstein, Dr. Moreau oder Dr. Mabuse) als "Ikonen der Wissenschaftsverachtung."³⁵² Vampir, Werwolf usw. – auch diese Figuren hätten nicht Jahrhunderte überlebt, wären sie nicht äußerst eindrücklich, würden also ihre Namen nicht sofort ein plastisches, griffiges Bild vor jedermanns Augen zaubern; so wie in der Vorpostmoderne beim Stichwort "Maria mit Jesuskind" wohl noch spontaner als heute die Pietà vor das geistige Auge trat.

Vielleicht lässt sich unter dem Strich eine neue Macht der Bilder diagnostizieren, die geprägt ist von den als prägnant, gegenpolig und bildhaft beschriebenen Elementen sowohl des Gotischen als auch Märchenhaften. Eine ähnliche Bildermacht herrschte auch im Mittelalter vor, das vor allem durch religiöse Symbole geprägt war. Die damalige Situation war bedingt durch Analphabetismus, die heutige durch mediale Bildgewalt. Auch im Aspekt der Ikonisierung zeigt sich, wie Märchen und Horror beim Zusammenwirken eine ästhetische Intensivierung oder Kontrastierung erreichen können.

Die Ikonen beider Genres stehen einander auf der Skala von Gut und Böse klar gegenüber. Dies weckt natürlich konträre Empfindungen beim Leser. So rufen Märchenhelden, die typischen Ikonen des Genres, eher Sympathie bis Bewunderung hervor, es sind Objekte der Sehnsucht, vielleicht der Identifikation. Indes erzeugen die Horror-Ikonen mehr Furcht, Ekel oder sonstige Abneigung, sie bieten Projektionsfläche für negative Eigenschaften und sie laden, eingedenk möglicher Ambivalenzen, stärker zur emotionalen Distanzierung ein. Dies wird zumindest beim typischen Rezipienten der Fall sein.

Ein der Ikonisierung verwandtes Phänomen scheint die Rolle der Märchenelemente als Ornament, also Erzählschmuck, zu sein. In all meinen Primärtexten übernehmen die Märchenelemente diese Rolle eines solchen Erzählschmucks, der den Horrortexten eine gewisse "märchenhafte" Ästhetik verleiht. Allerdings sind die meisten Märchenelemente nur zusätzlich Ornament, sehr wenige Märchenelemente sind es ausschließlich.

Generell verdichten³⁵³ Märchenelemente die Horrortexte. Auch geht stets etwas von der grundsätzlichen positiven Ästhetik des Märchens auf die grundlegend negative Ästhetik des Horrors über.

Im Grenzbereich zwischen den ästhetischen und den leserorientierten Funktionen ist eine rasche Wiedererkennbarkeit tradierter Formelemente sowie inhaltlicher Bausteine des Märchens durch den Rezipienten festzustellen. Eine solche Wiedererkennbarkeit darf postuliert werden, da zumindest gängigere Märchenelemente im kollektiven Gedächtnis verhaftet sind und dadurch unmittelbar vertraut sein werden.

Marketingstrategie, Aufmerksamkeit und Kanonisierung

Unabhängig von den oben beschriebenen psychologischen, soziopolitischen, quasi-religiösen und ästhetischen Funktionen mag der Griff in das Repertoire existierender literarischer Figuren, Bilder oder Handlungsschemata auch Arbeitserleichterung für Schriftsteller sein, mal mehr, mal weniger; oder zumindest eine Anregung für eigene Ideen. Zahllose Schreibratgeber für Belletristik-Autoren raten ausdrücklich, sich von Märchen und anderen bekannten Werken inspirieren zu lassen. Horror-Autoren, darunter Stephen King, welche die

³⁵² Hans Richard Brittnacher: "Die Bilderwelt phantastischen Schreckens". In: Christine Ivanovic (Ed.): *Phantastik: Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film* (2003), S. 276.

³⁵³ Tatar 1990, S. 61: "... findige Schriftsteller können aus ihren Erinnerungen an mündliche Märchen schöpfen, um ihre Texte zu verdichten." (Auf diese Weise verschwamm übrigens schon immer die Grenze zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.)

Verwandtschaft der beiden Genres bemerken und sich zugleich von deren starken Kontrasten fasziniert zeigen, verarbeiten oft Märchenelemente in ihren Texten. Hills *NOS4A2* wird unter dem Blickwinkel des offensichtlichen Zusammenhangs zwischen *Creative Writing* und Märchen betrachtet.

Vielfach wird der Einsatz von Märchenanteilen im Horror auch Marketingstrategie von Autoren sein. Indem sie an Beliebttes und Bekanntes anknüpfen, spüren Leser eine Art Wiedererkennungsfreude, ihr Anfangsinteresse wird geweckt, die so präparierten Texte erschließen sich leichter, und unter Umständen werden sie häufiger verkauft und gelesen. Eigene Texte mit dem als Poesie anerkannten Märchen zu verbinden, mag also einen Versuch von Autoren darstellen, Aufmerksamkeit zu erregen oder sich sogar selbst in den literarischen Kanon und dadurch in das kulturelle Gedächtnis einzuschreiben. Durch die Verwendung der lange tradierten Märchenelemente lässt sich unmittelbar ein Eindruck von kultureller Tiefe herstellen.

Die im obigen Kapitel 7. genannten Funktionen scheinen mir im Horror am häufigsten aufzutreten. Viele davon zeigen sich in praktisch jedem Horror-Roman mit Märchenelementen – mal dominant, mal marginal; explizit oder implizit. Jeder Roman entfaltet diese Funktionen auf individuelle Weise neu, variiert und nuanciert sie. Dies soll nun anhand acht detaillierter Analysen illustriert werden.

Teil II. Roman-Analysen

8.1 Märchenwelt und Genderproblematik: Margaret Atwoods *The Robber Bride* (1993)

Wie die vorliegende Dissertation zeigt, verwenden populäre Autoren bereitwillig Märchenelemente, die sie dann mit formalen und inhaltlichen Funktionen versehen. Als Beispiel für dieses Phänomen soll zunächst Margaret Atwoods Roman *The Robber Bride* (TRB) betrachtet werden.

Bisher klammerte die Forschungsliteratur Märchenelemente in diesem Roman entweder vollständig aus den Betrachtungen aus³⁵⁴ oder behandelte sie einseitig aus feministischer Sicht.³⁵⁵ Zur zweiten Perspektive laden durchaus einige Aspekte ein. Margaret Atwood bekannte sich häufig als Feministin; so besteht denn auch das Hauptthema ihres Romans in der Schilderung eines jahrzehntelangen Umgangs von vier Frauen miteinander und gegeneinander, einschließlich zahlreicher Irrungen und Wirrungen. Die feministische Betrachtung von Atwoods Werk schloss zwar die Wahrnehmung der Märchenelemente ein, bei der Bewertung führte sie jedoch zu Fehleinschätzungen von deren Funktionen.

Deshalb folgt hier eine Auseinandersetzung mit TRB. Sie wird sich mit der vorhandenen Literatur zu den Märchenelementen des Romans beschäftigen und versuchen, diese Elemente auf Basis des aktuellen Forschungsstands ideologisch weniger belastet zu analysieren und zu bewerten.

Zusammenfassung des Plots

Der Roman erzählt die Leidensgeschichte dreier Frauen, die von einer vierten Frau namens Zenia über Jahre hinweg verletzt und betrogen wurden. Zenia gefährdete nicht nur die Berufskarriere ihrer Opfer, sie verführte und entführte auch deren Partner oder Ehemänner. Zu Anfang des Romans ist die Widersacherin Zenia vermeintlich bereits tot. Die drei Opferfiguren Tony, Charis und Roz, durch die Bedrohung der Feindin eng miteinander verbunden, treffen sich regelmäßig zum Essen und reden über Zenia. Bald tauchen die ersten Horrorelemente auf, beispielsweise in einer Szene, in welcher die drei Frauen nichtsahnend zusammensitzen, während sich die Tür öffnet und die Totgegläubte erscheint.

In den weiteren Kapiteln erfährt der Leser zahlreiche Details aus der Kindheit und Jugend der drei Frauen. Die Berichte sind in Einzelkapitel aufgeteilt, Tony, Charis und Roz erzählen nacheinander ihre Erlebnisse und vermitteln ihre Sicht auf Zenia. Erst dann folgt der endgültige *showdown*. Er besteht aus drei kurzen Duellen. Am Ende des Romans ist die Widersacherin gestorben – diesmal, so hoffen die drei Heldinnen, für immer.

TRB als *Gothic Novel*

Der Roman wurde in einigen Interpretationen als Horroretext bzw. *Gothic* definiert. Er kursierte auch wegen seiner eventuell untoten Figur Zenia als *Ghost Story*.³⁵⁶ Zenia könne, so heißt es im Roman selbst, nicht vollständig tot sein, denn "There was too much of her: all that

³⁵⁴ Zuletzt bei Barbara Zimmerman: "Shadow Play: Zenia, the Archetypal Feminine Shadow in Margaret Atwood's *The Robber Bride*". In: *Pleiades* 15.2 (1995), S. 70-82; sowie Kathy Miller: "Cultural Geography – Nomadism, Friendship and War in Margaret Atwood's *The Robber Bride*". In: *Dedalus* 6, (1996), S. 71-80.

³⁵⁵ Sharon Wilson: *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction*, New York 2008, S. 13-33; sowie Stephen Benson (Ed.): *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Detroit 2008, S. 98-120.

malign vitality must have gone somewhere." (11) Aber "maybe she would stay buried ... [mittels] a bowl of blood ... a bowl of pain, some death." (15)

Da *TRB* jedoch wegen dominanter Gender-, Berufs- und Alltagsthematik sowie pseudo-biografischer Elemente nicht sogleich wie ein typischer Horror-Roman anmutet, fällt tatsächlich erst auf den zweiten Blick auf, dass es sich hier faktisch um eine Horrorgeschichte mit Zenia als "zentraler Höllengestalt"³⁵⁷ handelt.

Charis, eine der drei Freundinnen, hält sie für eine übersinnliche Figur; Tony und Roz ziehen diese Möglichkeit immerhin in Betracht. Roz überlegt, dass sie Zenia, die immer noch in ihren Räumen anwesend zu sein scheint, gern exorzieren lassen würde, sofern sie von der Wirksamkeit dieses Rituals überzeugt wäre. (113) Zenia wird wiederholt als eine Art Gespenst, als Zombie, Werwölfin oder Monster bezeichnet.

Wie eine Vampirin erscheint Zenia mit Vorliebe an Türen und Fenstern. So fühlt sich Tony eines Nachts in schönster *Gothic*-Manier "too paralyzed to scream" und "goes cold all over" (202), als Zenia bei ihr einsteigt. Ein anderes Mal heißt es: "Zenia will appear, her white face looming in the glass oblong". (58) Daraufhin wird thematisiert, dass alle drei Frauen Zenia eingeladen hätten. Charis denkt beispielsweise: "Come in, she will say, for the third and crucial time, and Zenia will drift through the doorway". (59) Andernfalls hätte die Feindin gar nicht in typischer Vampir-Manier in ihr Leben treten und dieses verpfuschen können, denn Vampire müssen ausdrücklich hereingebeten werden: "People like Zenia ... can never enter and entangle themselves in your life, unless you invite them." (134) Auch erscheint Zenia wiederkehrend als Blut trinkende und Männer verspeisende Kannibalin.

Insgesamt erinnern Zenias zentrale Eigenschaften frappierend an die Persönlichkeit klassischer Psychopathen, wie sie in der Psychologie definiert wird.³⁵⁸ Wie der als typisch zu bezeichnende Psychopath schmarotzt sich auch Zenia vorzugsweise durchs Leben, sucht immerzu neue Abenteuer und fühlt sich trotz ständiger Abwechslung offenbar rasch gelangweilt. Ihre hervorstechenden Eigenschaften sind Skrupel- und Reuelosigkeit, Kaltblütigkeit, mangelnde Empathie und pathologische Verlogenheit. Als manipulativer Charakter kann Zenia hervorragend schauspielern und reichlich Charme versprühen. Diese Eigenschaften lassen sich etwas plakativ unter dem Oberbegriff "böse" subsumieren.

Diese Bösartigkeit gegenüber drei Frauen, die nach eigener Aussage Zenia niemals ein Leid zugefügt hatten, ist an keiner Stelle des Romans schlüssig erklärt. Sofern Zenia tatsächlich ohne jeden Grund und ohne früher erfolgte Traumatisierung "böse" ist, insofern also eine geborene Psychopathin wäre, würde dies ihr Verhalten umfassend erklären. Allerdings wäre *TRB* dann keine übersinnliche Horrorgeschichte mehr, sondern Psychohorror.

Als weiteres Horrorelement in diesem Roman finden sich immer wieder Zerteilungsszenen. Neben dem Sezieren der Psyche wird wiederholt auch physisches Zerstückeln und Zerfetzen thematisiert. Das fantasierte Aufplatzen der Figuren geschieht manchmal entlang imaginiert vorhandener Nähte à la Frankenstein's Monster.³⁵⁹ Die drei Frauen fühlen sich, jede auf eigene Art, von Zenia pulverisiert, sie hegen Rachepläne und sogar Mordgedanken. In diesen von Kampf bestimmten Szenarien handeln nur die Frauen als Akteure, während die

³⁵⁶ Donna Bontatibus: "Reconnecting with the Past: Personal Hauntings in Margaret Atwood's *The Robber Bride*". In: *Papers on Language and Literature*, Vol. 34.4 (1998), S. 359f.

³⁵⁷ So wird Zenia etwa im Klappentext der deutschen Übersetzung bezeichnet (Margaret Atwood: *Die Räuberbraut*, Frankfurt a.M. 1996.).

³⁵⁸ Vgl. die Beschreibung in der aktuellen Forschung; vor allem den derzeit wohl wichtigsten Psychopathie-Forscher Dr. Robert D. Hare (2011).

³⁵⁹ "She knows the fault lines where Zenia might crack open." (121) "It's her [Tony's] seam, it's where she is sewn together, it's where she could split apart." (21)

Männer eine passive, kaum lebendige Kriegsbeute darstellen. Sie werden als "a zombie" bezeichnet, "hypnotized" von Zenia. (217)

Hinter dem Alltagskrieg der Figuren unter- und miteinander tauchen reale Kriege auf und bilden eine ständig präsente Horrorkulisse. Tony ist Dozentin für Militärgeschichte; sie ist besessen von historischen Schlachten, die sie in ihrem Keller nachstellt. Roz erfährt, dass ihr Wohlstand teilweise auf Raubstücken aus einem Krieg basiert. Charis, die Krieg und negative Ereignisse und Gedanken auf beinahe obsessive Weise meidet, geht dennoch das Wagnis ein, in ihrem Haus einen Kriegsflüchtling zu verstecken.

Es gibt weitere Horrorelemente, die sich durch den Roman ziehen: *lost objects*, vor allem die von Zenia entführten Männer, aber auch entwendetes Geld, gestohlene Zeit und Energie. Auch Isolation gehört dazu. In ähnlicher Einsamkeit wie Zenia, nach deren Tod nicht einmal ein einziger Angehöriger auffindbar ist, leben im Grunde auch die drei Opfer. Nur Tony "besitzt" noch ihren Mann, allerdings existiert zwischen beiden keine echte Verbindung. Charis und ihre Tochter trennen Welten; das ist auch bei Roz und ihren Kindern der Fall. Selbst der Kontakt der drei Frauen untereinander ist ein Zweckbündnis. Obwohl Tony, Roz und Charis nichts gemeinsam haben, treffen sie sich regelmäßig. Die gemeinsame Feindin hat sie zusammengeschweißt.

Die drei nacheinander erzählten Handlungskapitel definiere ich als Einzelgeschichten, denn sie stellen vollkommen voneinander isolierte Plots dar. Verbunden werden sie allenfalls oberflächlich durch die gemeinsame Hassfigur Zenia und eine Kriegsmetaphorik. Diese bildet den Grundton der Sprache aller drei Opfer. Unaufhörlich ist von Mord und Totschlag die Rede. Selbst Charis, die Brutalität eigentlich verabscheut, wird von Margaret Atwood als eine Figur beschrieben, die freimütig über Grausamkeiten nachdenkt.

Solche Gedankenspiele werden ebenso wie tatsächliche Horrorszene in einem lockeren, fast schon trockenen Ton erzählt. Die Stimme der Autorin wirkt distanziert und spöttisch, so als nähme sie das existentielle Drama ihrer drei Opferfiguren nicht sonderlich ernst. Das echte oder imaginierte, immer aber grausame Aufeinanderprallen und Fragmentieren der Figuren wird stets in nur wenigen Worten präzisiert. Insofern wirkt es quasi karikaturesk verzerrt und vermittelt sich dem Leser als eine Art cartoonhafter Bildablauf. Roz träumt beispielsweise von Zenia, "reassembling herself from the fragments of her own body after the bomb explosion: a hand, a leg, an eye." (84) Tonys Partner West kehrt nach einer Affäre mit Zenia reumütig zu ihr zurück und sieht aus "as if he'd been on the rack, as if every one of his bones had been disconnected from every other bone, leaving ... anatomical jelly". (224) Derartig makabre Kollisionen von Horror und Scherz sind funktionslos, sie erschaffen allenfalls schwarzen Humor.

Aufgrund solcher Elemente kann der Roman streckenweise auch als Horrorparodie verstanden werden. Das parodistische Element entsteht, indem Frauen die schwächeren Männer jagen, rauben oder gelegentlich auch beschützen. Es handelt sich also um das Gegenteil einer traditionellen Rollenzuweisung. Die "real world ... of women ... is far too harsh a place [für Tonys Freund]." (131)

Auch findet kein wirklicher Kampf zwischen Gut (Tony, Roz und Charis) und Böse (Zenia) statt, wie er im Horrorgenre üblich ist. Vielmehr sind die drei Frauen bei ihren Auseinandersetzungen von vornherein chancenlos. Jede ficht zwar ihr verbales Duell mit Zenia aus, aber jedes dieser Wortgefechte endet ohne Aussicht auf Erfolg. Die drei Frauen verlassen die Kampfstätte als Verliererinnen. Wesentlich ist, dass nicht sie es sind, die Zenia töten und insofern siegen. Vielmehr stirbt die Antagonistin am Romanende von selbst und ohne Beteiligung der drei Kontrahentinnen.

Momente wie diese werden mit komisch wirkenden Sprachwendungen geschildert, die unter formalen Aspekten einen Genuss darstellen. Was den Inhalt betrifft, fühlt sich der Leser eher in ein von Atwood konstruiertes PC-Spiel versetzt, in dem die drei Frauen, ähnlich klischeehaften *Game*-Figuren, nacheinander (emotional) erledigt werden. Zenia, die Jägerin, ist als Person frei von jeglicher Moral und sitzt grundsätzlich immer am längeren Hebel. Eine Begründung für dieses Gewinner-Gen erfolgt jedoch nicht. Die Motivation und der Antrieb der psychopathisch bösen Täterin bleiben letztlich im Dunkeln.

***TRB* als *Gothic Novel* mit Märchenelementen**

Im Horror-Roman *TRB* finden sich zahlreiche Märchenelemente.³⁶⁰ Sie deuten darauf hin, dass der Roman auf einer speziellen Ebene als Märchen verstanden und gelesen werden möchte. Der Text enthält eine postmoderne und bisweilen leicht flickenteppichhaft wirkende Vielfalt der Genres, Querverweise und Perspektiven. Viele Bezüge werden nur einmal und quasi im Vorbeigehen erwähnt, sie sind somit für das Verständnis des Textes nicht wesentlich. Anders verhält es sich mit den Märchenelementen, da diese durchgängig auftreten. Zunächst erscheinen sie im Zusammenhang mit den drei Frauen.

"Elf-nosed" (8) und "tiny Tony" (470) wird als Zwergin vorgestellt, ihre "swinging ... short legs" (9) erreichen im Sitzen nie den Boden, sie lebt also quasi in einem "land of giants". (221) Tony fürchtet sich manchmal vor ihren als "gigantic" bezeichneten 15-jährigen Paten-töchtern. Und sie lebt in einer "turreted fortress" (470), einer "stronghold". (43) Charis besitzt Heilkräfte wie schon ihre Großmutter. Die beiden können miteinander telepathisch kommunizieren. Beide werden als gute Hexen porträtiert, so scherzt die Großmutter: "I'm not going to eat you ... You're too skinny ... I'd have to fatten you up." (279) Charis wurde einst von ihrem Onkel missbraucht. Eine Szene erinnert an ein Rotkäppchen, das vom Wolf gefressen wird: "Then he falls on top of Karen ... a dark mass, worrying at her, like an animal eating another animal." (311) Charis' Mutter arbeitete sich von einer Art Aschenputtel zur Lehrerin hoch. Als "down-market Cinderella" (86) beschreibt auch die strebsame Roz ihre Rolle als Kind, inzwischen hat sie sich zur erfolgreichen, wohlhabenden Geschäftsfrau gemausert.

Diese Märchenverweise erzeugen vorrangig Sympathien des Lesers für die drei Frauen. So lässt die zwergenhafte, körperlich wehrlose Tony das Bedürfnis aufkeimen, sie beschützen zu wollen. Charis ist eine gute Hexe, die keinem Lebewesen auch nur ansatzweise schaden will; ungeachtet dessen, dass ihr selbst (vom "Wolf") sehr wohl geschadet wurde. Einer Aschenputtelfigur wie Roz fliegen ohnehin die Herzen zu. Dafür liefern Umfragen nach den beliebtesten Märchen einen Hinweis: Im *Selfmade*-Land USA belegt die fleißige Cinderella typischerweise Platz eins³⁶¹, in Deutschland landet *Aschenputtel* vielfach auf ersten oder zweiten Plätzen.³⁶²

Die drei Frauen verkörpern eine magisch-märchenhafte Zahl und eine trinitäre Einheit im Kampf gegen Zenia. Diese vierte Frau im Roman, die charakterlich so abweicht, erweist sich als sogenannter Quantitätskontrast. Das ausgerechnet im 13. Stockwerk lebende Monster wütet scheinbar aus reiner Bössartigkeit im Leben des sympathischen Trios und fungiert somit als Mittel, um die Antipathie des Lesers auf sich zu lenken.

Wie eine Märchenfigur zeigt Zenia trotz ihrer 50 Jahre weder äußere Zeichen des Alterns, noch besitzt sie eine greifbare Vergangenheit. Zwar berichtet sie ihren Kontrahentinnen von

³⁶⁰ Dazu gehören die bereits erwähnten verlorenen bzw. erwünschten Objekte, die Isolation und der Kampf zwischen Gut und Böse, die nicht nur typische Horrorelemente, sondern auch märchenhaft sind.

³⁶¹ Diederichs 1999, S. 10.

³⁶² Vgl. Kapitel 5.3.

verschiedenen Horrorversionen ihrer Kindheit, alle jedoch erweisen sich als erfunden. Weder arbeitete sie als eine weißrussische Kinderprostituierte (so ihre Behauptung gegenüber Tony), noch ist sie das Kind einer zu Tode gesteinigten rumänischen Zigeunerin (Charis) oder die Tochter von Berliner Juden (Roz).

Zenias Antrieb und ihre Taten bleiben ein blindes Motiv, das Märchen auszeichnet. Die menschliche Figur Zenia wird in überspitzt negativer Art dargestellt, als eine Art abstraktes, übermenschliches Böses, welches in einem Roman, der sich dem Maßstab realistischer Darstellung verpflichtet und seine Geschichte differenzierter darstellen will als es in Trivialliteratur möglich ist, kaum glaubwürdig zu beschreiben wäre. An diesen kritischen Punkten greift die Autorin deshalb zu mythischen Bildern (böse Venus usw.), biblischen (Hure Babylon, Jezebel usw.) und filmischen Verweisen (Westernschurkin, Piratin usw.). Auch die Märchenelemente benutzt sie als Stilmittel, um ihre Antagonistin in wenigen Worten als übermenschlich böse markieren zu können.

So kombiniert Atwood Märchenfiguren (etwa "Hexe" (346)) mit märchenhaften Fähigkeiten (beispielsweise Zauberkraft wie etwa Zenias "thrall" (191)) in auffällig knappen Erwähnungen. Sie beruft sich also auf das grundlegende, fast allen Lesern vertraute Vokabular des Märchenwissens in der westlichen Kultur. Indem der Leser unvermittelt Eigenschaften abrufen kann, die er mit der ikonischen Hexe und ihrer Magie verbindet, füllt er die Figur Zenia aus eigener Imagination mit Leben. Dieser Kunstgriff dient dazu, dem Leser keine Details über Zenia vermitteln zu müssen, wie schon die erwähnte Begründung für deren Börsartigkeit ausbleibt. Ohne das Informationsdefizit zu kompensieren, wird die Figur Zenia nur mittels Schlagworten charakterisiert und negativ rezipiert. Die Kategorisierung aller vier Frauen in "unsympathisch oder sympathisch", "böse oder gut" erfolgt sozusagen mit wenigen Federstrichen – aber nicht nur durch die erwähnten Märchenelemente, wie später ausführlicher dargelegt wird. Insgesamt entsprechen Zenia (das schöne Luder), Tony (die Kluge, aber Hässliche), Roz (die betrogene Ehefrau) und Charis (die abgehobene Esoterikerin) eher Typen als Charakteren. Dozentin Tony ist der Kopf, die sensitive Charis die Seele, und die stämmige, sinnliche und pragmatische Roz der Körper³⁶³ der Dreiergruppe, die wie eine Einheit wirkt.

Obwohl jede dieser verbündeten Frauen eine Erzählstimme im Roman besitzt, jede ausschweifend beschreibt, fantasiert oder erinnert, bleiben sie trotzdem auffallend schemenhaft. Entweder werden sie auf märchenhafte Weise positiv gezeichnet, oder sie kippen unvermittelt ins Negative. So werden alle drei wiederholt als Räuberbräute markiert³⁶⁴, die anderen Figuren das Leben rauben. Sie imaginieren morbide Mordpläne für die Entführerin ihrer Männer; gleichzeitig ringt ihnen die Ruchlosigkeit der Feindin, die sich Aussagen wie "Fuck the Third World! I'm tired of it!" (115) getraut, immense Bewunderung ab. Sie spüren die Sehnsucht, mehr wie Zenia sein zu wollen: schöner, stärker, nicht mehr so liebenswert nett. Daraus resultiert die grenzenlose Besessenheit von Zenia. Sie zeigt sich bei den drei Frauen darin, dass sie ständig über die Gegnerin reden und an sie denken. Diese Widersprüchlichkeiten treiben den Roman voran. Mehr noch: Ohne diese würde die Handlung zunehmend ermüden und schließlich in sich zusammenfallen.

Die Dynamik, welche Zenia zu ständiger Präsenz verhilft, wird bildhaft mittels durchgängiger Spiegel motive – erneut ein Märchenelement – verstärkt. Schon als Zenia erstmals in der Handlung auftaucht, wird sie in einem Spiegel gesehen: "Tony ... looks up, and into the mirror. Zenia is standing here ..." (37) Zudem postiert Atwood die märchenhaft schöne Zenia ("When she's in the room, who can look at anything else?" (190)) gern vor spiegelnden

³⁶³ Dass die drei Frauen als Geist, Seele und Körper einer einzigen Einheit gelesen werden können, wurde in der Forschungsliteratur mehrmals festgestellt.

³⁶⁴ Wie zuletzt konstatiert von Wilson 2008, S. 19.

Oberflächen. Bei einer solchen Gelegenheit sinniert beispielsweise Roz: "Mirror, mirror on the wall ..." (473) Sich mit Zenia einzulassen kommt der Einnahme von Gift gleich. (233) Daneben spielt die Farbe Rot ("tight red suit" (115)) immer wieder eine Rolle. Indem die Spiegel- mit Gift- oder Farbsymbolik kombiniert wird, entstehen im Kopf des Lesers Assoziationen mit dem Bild der bösen Märchenstiefmutter, jener von Schneewittchen zum Beispiel. So wird der Rezipient an das offensichtliche Thema des Romans erinnert: Neid unter Frauen. Manchmal blitzt – ausgelöst durch Neid auf die schöne Widersacherin – auch in den drei Opferfiguren eine "böse", zeniahafte Seite auf. "Roz, you're envious of Zenia", kritisiert Roz sich selbst, weil sie ihre Figur unförmig findet. (125) Tony, die kriegsgerissene Schlächterin, liebt, sofern diese aus der Vergangenheit stammen und damit nicht akut gefährlich sind, überlegt bei passender Gelegenheit, wie gern sie doch teilhaben würde an "her [Zenias] daring, her contempt ... her rapacity and lawlessness". (218) Aber im Gegensatz zu Zenia empfindet sie Skrupel, ihre Wünsche in Taten umzusetzen.

Aufgrund der Kriegsmetaphorik von Tony, Roz und sogar Charis sowie deren mordlüsternen Gedanken drängt sich der Eindruck auf, dass die drei bedauernswerten Opfer durchaus härter gegenüber Zenia sein könnten, wenn sie denn wollten. Aber Atwood lässt ihre Heldinnen, jede einzeln, erst zum Ende des Romans feststellen: Ja, auch wir wollen endlich einmal selbstbezogen, gemein und hedonistisch sein!

Auch die drei vermeintlich passiven Opfer tragen also das Böse, "another self" (486), virulent in sich. "Are we in any way like her?", fasst Tony die neue Einsicht im vorletzten Satz von *TRB* zusammen. Mit dieser rhetorischen Frage im Kopf geht sie dann bezeichnenderweise zu Charis und Roz, als wolle sie dieses "we", die weibliche und im Roman durchweg vorhandene geistig-seelische Trinität, endgültig räumlich und körperlich vervollständigen.

Zenia diene den dreien als ein Reflektor ihrer eigenen Bösartigkeit.³⁶⁵ Kaum dass die drei Frauen das negative Element in sich selbst erkennen und damit umgehen können, wird dieser "Spiegel" in Gestalt von Zenia nicht mehr benötigt. Und tatsächlich: Die Antagonistin ist einige Szenen zuvor gestorben. Dies ist nur eines von vielen Beispielen für das im Roman durchgängige Prinzip Zufall sowie die starken Stilisierungen. Beide Phänomene sollen im folgenden Unterkapitel analysiert werden.

Grimms *Der Räuberbräutigam* als Bauplan für Atwoods *TRB*

Schon der Romantitel *TRB* verweist intertextuell auf das Grimmsche Märchen *Der Räuberbräutigam*.³⁶⁶ Darin zerstückelt, salzt und verschlingt ein im Wald lebender Kannibale junge Mädchen.

Mit *Robber Bride* ist natürlich Zenia gemeint, die womöglich nicht nur im übertragenen Sinn männermordende Verkörperung des Bösen. Immerhin tauchte nur Tonys Freund nach seiner Zenia-Episode wieder auf, die beiden anderen Männer blieben vermisst; ob Mord oder Selbstmord vorliegen, bleibt im Ungewissen. Klar ist hingegen, dass Zenia die Schuld an ihrem Verschwinden trägt.

³⁶⁵ Dass Zenia eine Projektionsfläche für die drei verdrängenden Frauen darstellt, benannte: Sellers 2001, S. 129.

³⁶⁶ Märchen *retellings* nennen normalerweise ihr Vorbildmärchen bereits im Titel. Auch *The Robber Bride* bezieht sich schon dem Namen nach auf das Grimmsche Märchen *Der Räuberbräutigam*. Somit scheint zunächst diskussionswürdig, ob der Roman alternativ als Märchen-Neuerzählung gelten könnte anstatt als Horrorgeschichte mit Märchenelementen. Mir scheint das Werk aber eher letzteres zu sein (vgl. Unterkapitel "*TRB* als *Gothic Novel* mit Märchenelementen") und nicht deutlich genug ein typisches *retelling*. Eher fungiert das Grimmsche Märchen hier als Bauplan für einen hochgradig artifiziellen Horror-Roman, vgl. laufendes Unterkapitel.

Sie wird durchgängig als männerraubendes Monster dargestellt. Hier nur ausgewählte Belege: "She ... tucks West under her arm and walks off with him" (217), "Zenia's on the prowl" (518), "likes hunting ... relishes it." (43) Danach zerfetzt sie ihre Beute: "West ... would not survive another slice cut out of his heart" (486), "Billy lies shattered ...". (515) Zenia verschlingt Männer wie Mahlzeiten: "She wants him fresh and wriggling ... as if he were a snail ... speared on the end of her fork" (497), "maybe she's sucking out his life's blood" (490), "Zenia is back, and hungry for blood". (225)

Es gibt einen unmissverständlichen Hinweis, dass sich der Buchtitel nicht nur allgemein auf das Grimmsche Märchen und dessen Hauptfigur, sondern explizit auf Zenia bezieht: Roz' Töchter verlangen stets, dass ausnahmslos alle männlichen Figuren in den Geschichten, die ihnen erzählt werden, weiblich sein sollen. Auch von ihrer Patentante Tony, die ihnen Grimms *Der Räuberbräutigam* vorliest, fordern sie, den Bräutigam in eine "Robber Bride" zu verwandeln. Diese Figur erinnert nun klar an Zenias extreme Grausamkeit ("preying upon the innocent ... like Zenia" (352)).

Solche Szenen und Aussagen adressieren sozusagen auf Metaebene die Konstruktion, Funktion und Organisation des Romans, indem sie verdeutlichen, dass Atwood sich des Grimms-Märchens als Bauplan für einen eigenen Roman bediente. In klar ersichtlicher Umkehrung schrieb sie Grimms frauenmordenden Räuberbräutigam zu einer männermordenden Räuberbraut um, die ebenfalls Serientäterin ist. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass die Autorin die Vorlage – die Handlung ihres Romans kann ja in wenigen Sätzen zusammengefasst werden – quasi wie einen Baukasten für einen eigenen, synthetischen Roman verwendete, der folgerichtig nicht als lebendige, abgerundete Geschichte gelingen konnte.

Dieser artifiziellen Baukasten-Methode ist immanent, dass die drei Männer in Form einfach gestrickter Typen auf wenig realistische Art als bloße Objekte fungieren. Zenia kann sie, kaum dass sie auf der Bildfläche erschienen ist, ohne Gegenwehr vereinnahmen. Selbst wenn Zenias umwerfende Schönheit diese Vereinnahmung ermöglicht hätte, stellt sich doch die Frage, ob erwachsene Männer nicht irgendwann bemerken müssten, dass die attraktive Frau eine gefühllose und grausam agierende Persönlichkeit besitzt. Denn auch ihnen gegenüber verhält sie sich abstoßend kaltschnäuzig.

Wären die Männer jedoch nicht als kopf- und willenlose Beute des Geschlechterkriegs der Frauen gezeichnet, könnte Atwoods Plot in dieser Form nicht funktionieren. Ihre Männerfiguren müssen der an die Grimmsche Figur angelehnten Räuberbraut auf irgendeine Weise verfallen. Die Autorin entschied sich offenbar, den Männern keinerlei Entscheidungsmöglichkeit einzuräumen und beschrieb sie vielmehr als Beute oder Werkzeuge. Gelegentlich sind sie auch nur Hunde mit "wagging tail". (336)

Mitch, der Mann von Roz, ist zwar Anwalt, Tonys Freund West arbeitet als Musikforscher, doch ungeachtet der intellektuellen Fähigkeiten, die solchen Figuren eigen sein müssten, entwirft Atwood sie als kopflose Marionetten. Auch diese Methodik – Männer sind nur Objekte, die Zenia nach Belieben entwenden ("taking things that aren't hers" (335)) und als "occupied territory" (220) besitzen kann – ist kennzeichnend für die Konstruktion eines Romans, der sich wesentlicher Märchen- und Horrorelemente wie aus einem Baukasten bedient.

Selbst die handelnden Frauen sind, wie bereits angesprochen, eher Typen als individuelle Charaktere. Der dem Roman zugrunde liegende synthetische Charakter wird auch darin deutlich, dass die Hauptfiguren durch nichts anderes miteinander verbunden sind als durch ihre Opferrolle. Obgleich die verkopfte Autorin Tony, die beseelte Aura-Leserin Charis und die harte Geschäftsfrau Roz sich in Wahrheit nichts zu sagen haben, treffen sie sich regelmäßig. Etwas holzschnittartig wirkt auch die Szene, in der ihre Feindin nach langer Abwesenheit aus-

gerechnet bei einem solchen Treffen wie aus dem Nichts auftaucht. Diese gekünstelte, eben baukastenhaft wirkende Art des Aufeinandertreffens ist ein Element, das vorrangig dem Fortgang der Handlung dient.

Um bei drei Lebensläufen, drei Zenia-Konflikten und drei Genesungs*stories* den Überblick zu behalten, lässt Atwood die Frauen ihre Geschichten nacheinander erzählen. Weil jede Frau ihr eigenes Jahrzehnt für die Abwicklung ihrer Geschichte erhält, die in keiner Verbindung zu den Geschichten der anderen Frauen steht, bleiben die Plots voneinander isoliert.

Zu den Kennzeichen dieses nach dem Baukasten-Prinzip geschriebenen Romans gehört weiter, dass keine der Frauen ihrer Feindin eine ebenbürtige Gegnerin sein darf. Kaum hat Zenia die Schwachstellen ihrer Kontrahentinnen erahnt, ist das von vornherein chancenlose Spiel vorbei: Tony, Roz und Charis sind nur noch wehrlose Spielfiguren in Zenias Hand. Es genügen bereits einige bissige Bemerkungen oder unverschämte Taten der Feindin, um die drei Frauen sozusagen umkippen zu lassen. Gleichzeitig will Atwood aber vermitteln, dass Zenias Opfer im beruflichen Alltag ausgesprochen patent und stark agieren. Solche letztlich widersprüchlichen Darstellungen verdeutlichen die Diskrepanz zwischen einem bündig erzählten, aus lebendigen Figuren bestehenden Roman, und einem aus künstlich aneinandergereihten Abschnitten bestehenden Plot, dessen Bestandteile nicht unbedingt zueinander passen. So erzeugen sie, wie es Diskrepanzen häufig tun, vielfach Komik.

Die willkürlich erscheinende Macht Zenias über die drei Frauen wird letztlich ebenso wenig begründet wie die willkürliche Ohnmacht der Opfer. Tony beispielsweise schreibt während des Studiums eine Hausarbeit für Zenia. Prompt dankt Zenia ihrer Freundin Tony mit Erpressung für die Hilfe, stiehlt deren Geld und verschwindet mit deren Freund. Aber eines Tages steht sie ungerührt wieder vor Tonys Tür – doch die traut sich nicht, Zenia auf ihr kriminelles und unsoziales Verhalten anzusprechen. Mehr noch, sie verbringt einen langen Abend mit ihr im Gespräch.

Atwood muss der intelligenten Tony so viel gutmütige Dummheit zuschreiben, um ihre Konstruktionsbasis "Zenia schlägt alle, so oft sie will" aufrecht erhalten zu können. Auch wenn der Leser die Antagonistin als äußerst charmante und manipulative, eben psychopathische Figur wahrnimmt, erscheint die absolute, jahrzehntelange Fixierung der drei Frauen auf Zenia doch realitätsfern. Diese Verschränkung der vier Figuren ist Teil von Atwoods Methode eines künstlichen Zusammenfügens verschiedener Märchen- und Horrorelemente und ihrer Verklebung mit postmodernen Bezügen. Auf dieser Grundlage können die Widersprüche im Roman funktionieren, darunter die offen geäußerte Bewunderung des verletzenden Verhaltens der Feindin. Tony denkt: "Maybe she [Zenia] lied and tortured just for the fun of it." Und dies löst bei Tony "admiration" aus, "a part of her ... wanted to cheer Zenia on ...". (218)

***The Robber Bride* und der literarische Feminismus**

TRB, fußend auf Grimms Märchen, wirft Fragen zu *Gender Studies* auf. Bereits der Titel soll auf das zentrale Thema der Geschlechterrollen verweisen. Allein die Tatsache, dass die Autorin den *Räuberbräutigam* als Inspiration verwendete und ihn zu einer Räuberbraut umformte, wird von der feministisch inspirierten Literaturkritik als erfreuliche *gender inversion* interpretiert. Beim Studium der Forschungsliteratur fällt mehrfach die Einschätzung auf, Gewalt müsse in geringerem Maße verurteilt werden, wenn weibliche Figuren sie ausüben. Bei Atwood dürften Frauen auch mal böse sein, heißt es sinngemäß.³⁶⁷ Allerdings ist der Roman gemäß meiner These alles andere als ein Plädoyer für den Feminismus. Dies soll nachfolgend begründet werden.

³⁶⁷ Vgl. etwa Wilson 2008, S. 21.

Einleitend ist zu sagen, dass feministische Kreise gern die pauschale Meinung vertreten, "die" Märchen seien prinzipiell "frauenfeindlich". Dabei bezieht man sich vorwiegend auf Textfragmente, die dem Zusammenhang entrissen und isoliert wahrgenommen wurden. Prototypisch dafür stehen besonders passiv scheinende Figuren wie das schlafende Dornröschen oder das scheintot im Sarg ruhende Schneewittchen. Starke Frauenfiguren wie beispielsweise die tapfere, aktive Gretel, die auf sich allein gestellt ihre Rache an der Hexe und die Rettung ihres Bruders bewerkstelligt, oder auch die das Rumpelstilzchen überlistende Müllerstochter bleiben in diesen Interpretationen unbeachtet, sie scheinen nicht ins Bild zu passen. Häufig beruhen feministische Beurteilungen gar auf der völlig verzerrten Darstellung prinzessenhafter Märchenfrauenfiguren zeitgenössischer *Walt-Disney*-Filme, die mit traditionellen Buch- oder Volksmärchen nur noch wenig zu tun haben.

Jenes Grimms Märchen, auf das sich Atwoods Roman stützt, ist mitnichten so unemanzipiert, wie selbst die jüngere Forschungsliteratur noch unterstellt.³⁶⁸ Der Grimmsche *Räuberbräutigam*, obwohl wegen der Frauenmorde als diffus misogyn in der kollektiven Erinnerung verhaftet, ist nach meiner Ansicht feministischer als Atwoods Roman. So entdeckt das Mädchen, das Grimms Räuberbräutigam heiraten soll, rechtzeitig dessen grausiges Treiben und versteckt sich. Die Entdeckung verdankt es überdies dem Hinweis einer alten Frau. Später verrät die Braut den Serienmörder, indem sie ihre Beobachtungen recht raffiniert als Traum hinstellt, um dem eventuellen Zorn ihres Bräutigams zu entgehen. Als Folge ihrer Schilderung wird der Räuberbräutigam exekutiert. Das klug handelnde Mädchen siegt also, obwohl es keine Stimme im Text hat, sondern nur durch den Märchenerzähler "lebt".

Bei Atwood hingegen verlieren die als Gegenpol zu Grimms starker Braut entworfenen Figuren Tony, Roz und Charis den Kampf gegen Zenia, die ohne deren aktives Zutun stirbt. Die drei Romanhauptfiguren bleiben in ihrer Passivität und Schwäche ohne Wirkung gegenüber der überlegenen Täterin.

Die weibliche Opfer-Trinität ist auch für den Leser keine starke – im Sinne von verlässliche – Instanz, denn die drei Frauen sind aus mehreren Gründen keine *reliable narrators*. Als Tony Zenias Geschichte aufschreibt, empfindet sie sogar, dass sie "saw what [she] wanted to see ... The story of Zenia is insubstantial, ownerless ... a rumour only, drifting from mouth to mouth and changing as it goes." (553) Was wird Tony tun? Besitzt sie die Stärke, eine objektive Version zu schaffen, die Zenia gerecht wird? Der Leser erfährt nicht, ob *TRB* eine faire Darstellung der Feindin liefert, die sich ja an keiner Stelle selbst erklären kann. Mit der Ehrlichkeit von Roz, die beispielsweise ihren untreuen Ehemann äußerlich ungerührt gewähren lässt, während sie ihn gedanklich zerfleischt, ist es generell nicht weit her. Charis' Ausgeglichenheit muss ebenfalls angezweifelt werden, kommt sie doch mit ihrem seit ihrer Kindheit ausgeprägten Wutpotential und dem Rachebedürfnis nicht zurecht. Deshalb hat sie beides von sich abgespalten und in ein externes imaginiertes Wesen verschoben, das sie mit ihrem früheren Namen "Karen" benannt hat.

Ob Figuren mit einer solchen Persönlichkeit nun ausgerechnet ihre Erzfeindin in ausgewogener Weise charakterisieren? Die Schilderungen Zenias aus dem Mund der drei Frauen weichen jedenfalls stark voneinander ab. Die subjektiv vermittelten Wahrheiten lassen erahnen, dass die drei Protagonistinnen keine zuverlässigen Erzählerinnen sind. Somit bleibt die Zenia-Darstellung insgesamt nebulös, umso mehr, als auch jede der drei Wahrheiten in sich immer wieder erschüttert und verändert wird.

Keine der drei Frauen stellt sich der Frage, wieso sie von ihrem Partner verlassen wurde, keine von ihnen zeigt Selbstkritik. Der Grund liegt auf der Hand: Es ist weniger schmerzhaft, an willenlose Männer zu glauben, die wie Objekte entwendet wurden, statt an bewusste Un-

³⁶⁸ Zuletzt behauptet Ebd.

treue der Männer. Zusätzlich wird die Konkurrentin bis ins Absurde überzeichnet und als mächtige bis übernatürliche Männerräuberin präsentiert.

Zenia, die omnipotent wirkende weibliche Höllengestalt, weist allerdings bei näherer Betrachtung keine – im feministischen Sinn – starken Eigenschaften auf. Sie ist keine handelnde Person, sondern nur erzähltes Objekt. Sie besitzt keine eigene Stimme, sondern wird vollständig aus der Sicht der drei Frauen präsentiert; von Frauen, die ihr augenscheinlich in allen Belangen unterlegen sind. Wenn Zenia auf Gefühlen und Beziehungen herumtrampelt, ist festzuhalten, dass solche Aktivitäten keine innere Stärke und wahre Größe erfordern.

Atwoods vermutete Absicht, mit Hilfe von Horror- und Märchenelementen eine Geschichte von aktiven und tapferen Frauen zu erzählen, wurde nicht glaubwürdig realisiert, denn der Roman enthält in Wahrheit keine einzige wirklich starke Frau. Insofern ist die aktuelle feministische literaturtheoretische Einschätzung, die bereits den Umstand, dass drei Frauen über eine Erzählstimme verfügen, als emanzipativen Fortschritt betrachtet³⁶⁹, zu oberflächlich. Überhaupt stellt sich die Frage, inwiefern es "feministisch" sein soll, vier Frauen fast 600 Seiten lang vorwiegend einen Kampf um Männer führen zu lassen. Oder warum es ein Gewinn für die frauenspezifische Sicht sein soll, wenn "böse" Taten eines Gegenspielers (in diesem Fall Zenias) ohne ersichtlichen Grund drei sprunghafte und untreue Männer – so wirkt es zumindest – weniger schmerzhaft treffen als die drei vorgeblich unschuldigen Heldinnen.

Die Umdeutung eines Märchenprotagonisten zu einer Romanprotagonistin versucht zwar, das "sex-role stereotyping" (373) aufzulösen, das als Begriff auf Metaebene in Atwoods Roman häufig vorkommt. Es auflösen zu wollen, heißt aber nicht zugleich, dass die *gender inversion* auch gelungen ist. Emanzipation erschöpft sich nicht darin, einen Plot zu erschaffen, in dem in schlichter Umkehrung traditioneller Verhältnisse eine Frau Krieg gegen andere Frauen führt und Männer als Beute dargestellt werden, die ein weiblicher Räuber auf dem Gewissen hat. Nach diesem Rollentausch haben zwar die Frauen das vermeintliche Sagen, doch die Welt ist so schlecht wie zuvor, als Männer bestimmten. Noch immer herrschen also "Krieg" und Unterdrückung, lediglich das Geschlecht der Unterdrücker hat gewechselt.

Ein Teil der feministischen Kritik blendet solche Elemente aus, die offensichtlich nicht zum Interpretationsmuster passen, wie auch die bereits beschriebene zweifelhafte Stärke der drei Hauptfiguren. Ein anderer Teil der Kritik bewertet Aspekte wie Frauenkrieg, männliche Beute und weiblicher Räuber im ersten Schritt als feministisch, rettet sich im zweiten jedoch über die nicht ins Bild passenden, aber durchaus bemerkten Widersprüche mit dem dehnbaren Schlagwort einer postmodernen Dekonstruktion von Sinn hinweg.³⁷⁰

Die Feministen vermuten auch, dass Atwood binäre Kategorien (die Unterdrücker auf der einen Seite, die Unterdrückten auf der anderen) grundsätzlich ablehnt. Dies zeige sich darin, so diese Interpreten weiter, dass Atwood die Unterdrückerin Zenia andere Figuren traumatisieren lässt, um mit dieser Geschichte zu demonstrieren, dass eine räuberische Frauenfigur ebenso viel Leid verursache wie der bössartige männliche Räuber in Grimms Version. Die brutale Zenia handele genauso wie ein brutaler Mann, was Atwood gewiss nicht gutheiße. Die Interpreten meinen, dass Atwood in Wahrheit die generelle Aufhebung binärer Kategorien fordere.³⁷¹ Es dürfe also, wenn es nach der Autorin gehe, generell keine unterdrückenden Instanzen mehr geben, egal ob männlichen oder weiblichen Ursprungs.

Diese nicht weiter begründete Annahme hängt wohl mit der Vermutung der feministischen Kritiker zusammen, dass die Kanadierin Atwood sich schon aus Gründen post-

³⁶⁹ Ebd., S. 22.

³⁷⁰ Ebd., S. 22.

³⁷¹ Ebd., S. 22.

kolonial-politischer Korrektheit gegen reale oder virtuelle Unterdrückung habe wenden müssen. Eine solche Unterstellung halte ich für überinterpretiert, sie wird vom Text faktisch nicht gestützt.

Schließlich wird Zenias Verhalten keineswegs durchweg negativ geschildert. Die drei Frauen sind, wie bereits erwähnt, von ihr fasziniert. Teilweise bewundern sie Zenia trotz oder wegen ihrer Boshaftigkeit. Zenia wird sogar als "magnificent ... unique" (495) beschrieben, was allenfalls teilweise ironisch gemeint ist. Die Protagonistinnen verbringen den Abend nach Zenias Bestattung damit, sich liebevoll-sehnsüchtige Geschichten über sie zu erzählen, wie es eigentlich nur nach dem Tod geliebter Menschen üblich ist. Immer wieder verdeutlicht Atwood die an eine Initiation erinnernde Entwicklung, welche die drei Frauen dank Zenia gemacht hätten.³⁷² Und anstatt binäre Kategorien als eine ungute Erfindung des Patriarchats darzustellen, wie es für eine feministische Inversion nötig wäre, führt die Autorin schematische Gegenüberstellungen kritiklos bei den Kindern der Frauen fort.

Die drei Töchter der beiden Frauen Charis und Roz werden als eine Art Nachwuchs-Zenias gezeichnet. Es wird deutlich, dass sie eines Tages weibliche Unterdrückerinnen sein könnten, die vielleicht in die Fußstapfen Zenias treten werden. So sind die Kinder alles andere als "self-effacing", mit "timidity that used to be so built in, for women" (482) haben sie ebenfalls nichts zu tun. Charis' Tochter Augusta ist ein "hard girl". (47) Die Zwillinge von Roz repräsentieren keineswegs liebliche Prinzessinnen, die feministische Autoren gern als unterdrückte Geschöpfe ablehnen; vielmehr zeigen sie "heartless heart-crushing smiles" (88) im Stil prototypischer Unterdrücker. Sie sind derart "huge" (88), "gigantic" und "careless" (482), dass ihre Patentante Tony ernsthaft fürchtet, sie könnten körperlich auf sie treten. Hier wird das plastische Bild von Personen vermittelt, die nicht nur durchsetzungsfähig sind, sondern auch im übertragenen Sinn andere niedertrampeln.

Tony imaginiert die drei Mädchen in einem Reitermotiv als eine Art Amazonen ("all three would be at home on horses, riding astride, hairy flying ... giving no quarter" (482)). Ein solches Etikett klingt zunächst nach weiblicher Emanzipation, Freiheit und Unabhängigkeit. Doch dann wird deutlich, dass die drei auf dem besten Weg sind, keine positiv "starken" Frauen zu werden, sondern monsterhafte neue Zenias. Denn Tony erklärt sie ausdrücklich als rücksichtslos, allerdings erneut auf bewundernde Weise. Immer wieder werden die Zwillinge, die "bloodthirsty" (351) Geschichten von ausgehöhlten Augen und aufgespießten Köpfen lieben oder "violent games" (466) spielen, als "gorgeous" (88) oder "so wonderful!" (91) bezeichnet. Der Stolz auf die erst 15-jährigen neuen Zenias schwingt im Text ständig mit. Spürbar ist ein Wohlgefallen daran, dass diese Frauenfiguren später wahrscheinlich ihre Männer dominieren werden und nicht umgekehrt.

Die Haupthandlung hat bereits demonstriert, dass die Umkehrung der Geschlechterrollen (Frauen beschützen Männer, Frauen rauben Männer) zu nichts anderem führt als zu neuem Unglück, zu Geschlechterkrieg und Liebeskummer. Im Fall der Zwillinge bleibt die konventionelle Rollenbesetzung auch weiterhin vertauscht (Unterdrücker = weiblich). Jedoch werden die Kategorien des binären Denkens (es muss Unterdrücker geben) beibehalten und somit zementiert. Die in Roz' Zwillingen angedeutete Fortführung von *TRB* stellt also ebenso wenig eine befriedigende *gender inversion* dar wie es die *Zenia-Story* war.

³⁷² Das Element der Initiation in *TRB* wurde bereits ausführlich beschrieben (Bontatibus 1998, S. 358-370).

Die vordergründig positive, märchenhafte Zeichnung von Tony, Roz und Charis samt ihren fließenden Übergängen ins horormäßig Böse übt zunächst einen spezifischen Reiz aus. Dennoch befriedigt die unerklärte Ambivalenz der Figuren nicht vollständig. Als Abschluss einer 564-seitigen Erzählung wird von den mit reichlich Intelligenz und Tüchtigkeit ausgestatteten Hauptfiguren lediglich eine banale Erkenntnis angeboten, die sich überspitzt so formulieren ließe: "Niemand kann nur nett sein".

Die Literaturwissenschaftlerin Sharon Wilson, die sich ausgiebig mit Märchen und Mythen in zeitgenössischer Literatur von Frauen befasste, weist allerdings Kritik an Atwoods Roman von vornherein zurück; sie lobt die Ambivalenz der Figuren und unterstreicht, dass Atwood keine "exclusively positive female role models"³⁷³ liefere. Wilson blendet jedoch aus, dass Atwoods Frauenfiguren eher schwarz-weiß und faktisch insofern unglaublich dargestellt werden. Komplexere Figuren als Tony, Roz und Charis könnten nicht zuletzt zu einem spannenderen Verlauf der Romanhandlung führen.

Die Hauptschwierigkeit liegt jedoch in der Darstellung von Zenia. Wenn diese Figur ein betrügerischer und manipulativer Charakter sein soll, dem Männer und Frauen verfallen, dann müssten in einem postmodernen Roman auch Gründe ersichtlich werden. Die blinden Flecken mit Zenias zahlreichen "secrets" (190) abzutun – Geheimnisse oder Rätsel können ebenfalls als Märchenpuzzelstück gelten – oder oberflächliche Stichworte zu ihrem kurvigen Körper und den glänzenden dunklen Haaren zu liefern, reicht nicht aus, um die Figur der Täterin oder gar einen als fiktionalen Kosmos entworfenen Roman mit Leben zu füllen.

Hingegen stützen die vielfältigen Sub- und Intertexte, kulturellen Zitate, *views* und eine Metaebene, die, über der eigentlichen erzählten Geschichte stehend, ständig auf diese rekurriert, die These, dass es sich um einen synthetischen Plot handelt. Der Erklärungsversuch, Zenia sei eine Art Märchenhexe mit einem *spell*, dem niemand widerstehen könne, wirkt nicht überzeugend. Anderen Autoren (wie Stephen King oder Eliza Granville) gelang es in weitaus überzeugenderer Weise, Märchenbestandteile als Inspiration zu verwenden, aber mit ihnen ein eigenes Werk zu erschaffen. Sie begnügten sich nicht damit, ihre Figuren einem Märchen zu entnehmen und diese nur in einen neuen Kontext zu stellen. Ihre Figuren erhielten vielmehr ein vollständig eigenes Leben und Profil, sie entwickelten sich zu komplexen Charakteren mit Fleisch und Blut. Bei Atwoods *Personal* handelt es sich um vergleichsweise künstliche Wachsfiguren, die in einem Kabinett vor einer märchenhaften Kulisse stehen und für den Leser ermüdend reflektieren, was ihnen durch den Kopf geht.

Der *spell* erschöpft sich also nach meiner Ansicht in vielen aufgepropft wirkenden Märchenversatzstücken, die sich an keiner Stelle nahtlos in den realistischen Handlungsstrang einfügen. Die Genese der Bösartigkeit Zenias als primärer Übeltäterin eines zeitgenössischen Romans, der mit seiner turbulenten Beschreibung von Alltagsleben und dessen Interpretation betont vielschichtig sein will, hätte zumindest im Ansatz begründet werden müssen. Doch nachdem Atwood trotz großer Liebe zum Detail auf anderen Ebenen ausgerechnet diesen Aspekt ausspart und ihre zentrale Figur ein Rätsel bleiben lässt ("Zenia is ... a puzzle" (4)), bleiben nur Vermutungen: Ist Zenia das von den drei Erzählerinnen zu-rechtfantasierte Geschöpf einer Märchen- oder Horrorwelt? Ist sie schlicht ein zweifelhafter Charakter, der von Tony, Roz und Charis aus Gründen des emotionalen Selbstschutzes ins Übersinnliche projiziert wurde? Ist Zenia emotional krank oder sogar eine Psychopatin?

Viele Passagen wirken so, als hätte die Autorin keine realistisch erscheinende Begründung für die extreme Ausprägung des Zenia-Charakters gefunden, weshalb sie vorzugsweise

³⁷³ Wilson 2008, S. 21.

auf einige die Handlung scheinbar illuminierende Horror- und Märchenelemente zurückgriff. Diese schwirren jedoch wie lose Bauteile im Plot umher, ohne mit anderen Erzähl-Elementen befriedigend verbunden worden zu sein. In einem Märchen entfalten flächige, isolierte, formelhafte Elemente ihren eigenen poetischen Reiz, in einem postmodernen Roman ist das aber nicht per se der Fall. Werden sie, wie in *TRB* geschehen, nicht für eine realistische Rahmenhandlung ausdifferenziert, verstärken sie als tendenziell blinde Motive eher den experimentellen Eindruck, den Atwoods Werk hinterlässt.

Insgesamt wird die zentrale Gestalt Zenia nicht einmal dem feministischen Anspruch gerecht. Die Figur bleibt dem Leser trotz vieler Vermutungen verschlossen, ihre wahre Natur ist ungreifbar, die Tatmotive werden nirgends erhellt. Zenia ist einseitig böses Horrormonster oder märchenhafte Schwarzmagierin. Ebenso willkürliche, weiteren Genres entlehnte Zuschreibungen konnten in diesem Kapitel nur angedeutet werden. Ob Horrormonstrum oder Schwarzmagierin – an beiden wird die bekannte Attraktion des Bösen ebenso wie der bekannte Hass auf das Böse lediglich schablonenhaft sichtbar, ohne neue Einblicke zu liefern.

Eine singuläre Figur wie Zenia kann nicht "a metaphor for myth, magic, art, artifact, history, puzzle, and all human constructs"³⁷⁴ darstellen, ohne literarisch hoffnungslos überfordert zu werden. Weil Zenia infolge einer artifiziellen Anhäufung von Referenzen wie eine Art literarischer Versuchsaufbau wirkt, typenhaft und noch stärker begrenzt als ihre drei auch nicht sonderlich komplexen, aber doch etwas ambivalenteren Zeitgenossinnen, hat Atwood einiges an Potenzial verschenkt.

Doch nicht nur die feministische Literaturkritik vertritt die Meinung, der Roman sei gelungen. Auch die allgemeine Leserschaft scheint fast durchgehend dieser Ansicht zu sein, wie Online-Kundenbewertungen glauben machen. Gewiss liegt das am Thema der jahrzehntelangen Feindschaft der vier Frauen, die durchaus Unterhaltungswert bietet.

³⁷⁴ Ebd., S. 31.

8.2 Märchenelemente als Werkzeug von Ideologiekritik: Doris Lessings *The Fifth Child* (1988)

Die britische Autorin Doris Lessing wurde vor allem durch ihren Roman *The Golden Notebook* (1962) bekannt. Die erzähltechnisch komplexe Geschichte zweier politisch engagierter, ungebundener Frauen avancierte zu einer Art Klassiker des Feminismus, ungeachtet der Tatsache, dass die Verfasserin sich stets gegen eine solche Vereinnahmung des Romans verwahrt hatte. Sie kämpfte zwar für Frauenrechte, empfand den klassischen Feminismus jedoch als zu vereinfachte Sicht auf die Probleme.

Als Kind britischer Eltern wuchs sie im heutigen Simbabwe auf. So lag es nahe, dass sie sich mit Themen wie Afrika und Kolonialismus intensiv auseinandersetzte. Als ihr erstes bedeutendes Werk wird *The Grass is Singing* (1950) betrachtet, das ihr den internationalen Durchbruch bescherte. Der Roman gilt als engagierter Appell gegen Rassismus, gegen den die Nobelpreisträgerin, welche vorübergehend einer kommunistischen Partei angehörte, zeit lebens anscrieb.

Lessing verfasste insgesamt über fünfzig Werke, neben Romanen auch Gedichte, autobiografische Erinnerungen oder Essays. In ihrem Gesamtwerk bildet der im Jahr 1988 erschienene Kurzroman *The Fifth Child* (TFC) hinsichtlich seiner Gattung eine Ausnahme, wurde er doch in der Forschungsliteratur als *Neogothic Romance*³⁷⁵ bzw. *Horror Story*³⁷⁶ deklariert. Lessing selbst bezeichnete ihr Werk, das den genretypischen Einbruch des Bösen oder Unheimlichen in eine Alltagswelt zeigt, als "horrible book".³⁷⁷ Die Märchenelemente von TFC wurden mehrfach in der Forschung benannt. Eine Funktionsanalyse der Märchenversatzstücke aber erfolgte nur punktuell. Diese Untersuchung soll im vorliegenden Kapitel stattfinden.

Zudem wird analysiert werden, inwiefern Märchen- und Horrorbausteine als Grundlage für Doris Lessings Kritik an einer überholten Ideologie von Familie dienen. Nach meiner Kenntnis wurde diese Lesart noch nicht aufgestellt, daher erweitert sie das Spektrum der TFC-Interpretationen. Einige der tendenziell originellen Ansätze in der bisherigen Forschungsliteratur gingen sogar der Autorin viel zu weit; dazu später mehr.

Die Haupthandlung

Zwei junge Leute, Harriet und David, begegnen sich auf einer Feier und fühlen sich spontan voneinander angezogen. Von ihrer identischen Zukunftsvision einer Ehe in traditioneller Rollenverteilung mit zahlreichen Kindern beflügelt, heiraten sie nach kurzer Zeit und erwerben ein für ihre finanziellen Verhältnisse viel zu großes und zu aufwändiges Haus. In kurzen Abständen werden vier Kinder geboren, allesamt Wunschkind. Als bald erweist sich die finanzielle Unterstützung durch Davids Vater als zwingend notwendig für einen ausreichenden Unterhalt der Familie. Das Eheglück hält nur bis zur Geburt von Ben, dem titelgebenden fünften Kind. Bereits als Kleinkind terrorisiert Ben sowohl Eltern als auch Geschwister. Sein von der Normalität abweichendes Verhalten, das als monströs gewertet wird, zerstört am Ende Harriets und Davids Ehe und den Zusammenhalt der Familie.

³⁷⁵ Isabel C. Anievas Gamallo: "Motherhood and the Fear of the Other. Magic, Fable and the Gothic in Doris Lessing's *The Fifth Child*". In: *Theme Parks, Rainforests and sprouting Wastelands. European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*, Amsterdam 2000, S.113.

³⁷⁶ Albert Rau: "Living with the Alien. Approaching Doris Lessing, *The Fifth Child*". In: *Advanced EFL-courses. Neusprachliche Mitteilungen* 50.1 (1997), S. 30.

³⁷⁷ Ebd.

Märchenhafte Liebe

Bemerkenswert ist, dass Harriet und David auf einer Bürofeier ihr Interesse aneinander zum selben Zeitpunkt bekunden: "[They] set off from their respective corners towards each other at the same moment ... Yes, at exactly the same time". (10) Diese Simultaneität mutet magisch an. Auch liegt in diesem Motiv eine Andeutung der klassischen "Liebe auf den ersten Blick". Beide empfinden einen so starken Wunsch nach Zweisamkeit, dass sie frühzeitig miteinander die Party verlassen. Harriet und David unterhalten sich unter vier Augen in einem anderen Raum, "facing each other ... sitting there, close, talking, until the noise began to lessen in the rooms across the corridor". (11) Anschließend setzen sie die Unterhaltung in Davids Wohnung fort. Außer Händchenhalten und Küssen geschieht allerdings nichts, obwohl sie bereits auf dem Bett liegen: "There they lay on his bed holding hands and talked and sometimes kissed". (11) Dann heißt es "and then [they] slept". (11) Mit dem Bild des gemeinsamen Einschlafens wird ein Höchstmaß selbstgenügsamer, also nichtsexueller, und spontaner Intimität zweier Menschen beschrieben, die sich vor kurzem noch völlig fremd waren.

Dieses Element der Unvermitteltheit zeigt sich auch darin, dass Harriet "moved into his flat ... almost at once" (11) und die beiden zügig ihre Hochzeit planen. Das Verhalten des Paares wird von Familie und Umfeld als voreilig beurteilt: "You two ... rush into everything". (21) Die beiden erwerben, ohne lange zu kalkulieren, eine viktorianische Villa, bald darauf wird Harriet schwanger. Sie und ihr Mann sind überwältigt von dem glücklichen Umstand, in den 1960-er Jahren einen Partner gefunden zu haben, der noch ein traditionelles Rollenverständnis vertritt und den Wunsch nach zahlreichen Kindern hat. Also: "Why wait? They were made for each other." (11) Die starken Äußerungen einer romantischen Liebe erscheinen Außenstehenden seltsam, sie werten diese als Zeichen von Verrücktheit: "You are both rather mad." (18) Trotzdem sind sich beide ihrer Sache sicher und rücken keinen Zentimeter von ihren Plänen ab. Das Paar, "these two eccentrics" (10), grenzt sich deutlich gegen seine Umwelt ab.

Soziologen wie Barbara Kuchler³⁷⁸ vertreten die Ansicht, dass das klassisch-romantische Liebesmodell von folgenden Hauptmotiven geprägt ist:

- 1.) Einer schnellen, fast magischen gegenseitigen Anziehung ("Liebe auf den ersten Blick").
- 2.) Einer Zweisamkeit mit emotionalen Elementen (Händchen halten, Küssen, gegenseitiges Verstehen ...), zugleich geistiger Erfüllung (verbaler Austausch: Gespräche/Diskussionen).
- 3.) Dem Element der Gemeinsamkeit, das sich zum starken Bollwerk gegen Außenstehende entwickelt.
- 4.) Der Verbindung über soziale Klassen hinweg, wobei der Mann einer höheren Gesellschaftsschicht angehört.

So wie 1.) bis 3.) trifft auch Punkt 4.) auf Harriet und David zu. Entsprechend heißt es in *The Fifth Child*: "On that powerful ... yardstick, the English class system, Harriet scaled rather lower than David." (24)

In ihren Kernkomponenten ähneln das klassisch-romantische Liebesmodell und die Darstellung von Liebe im Märchen³⁷⁹ einander. Eine Untersuchung darüber, wie, warum und wann genau eine Verschränkung des romantischen Liebeskonzepts mit Märchenmotiven ge-

³⁷⁸ Barbara Kuchler: "Wahnsinn zu zweit". In: *European. Das Debatten-Magazin*, Nr. 2/2014.

³⁷⁹ Im Märchen wird Liebe vor allem durch 1.) dargestellt, dem prompten Interesse zweier Figuren aneinander, das extrem ausgeprägt ist; und zwar trotz 4.) sozialer Kluft. Im Märchen wird das Liebes- bzw. erotische Interesse dem Leser aufgrund des gattungstypischen Stils lediglich von außen ersichtlich (durch Äußerungen, Handlungen). Somit wird 2.), der emotionale und geistige Aspekt der gelebten passgenauen Zweisamkeit, im Märchen wenig bis gar nicht verbalisiert. 3.) Ist jedoch gegeben, da sich die Verbindung der Verliebten häufig als – wie auch immer geartete – profunde Waffe gegen Antihelden oder Monster erweist.

schah, würde den gesetzten Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Wichtig ist aber, dass das schon mindestens Jahrzehnte vorher in der Literatur dargestellte romantische Liebesmodell tatsächlich mit Beginn der Romantik, also Ende des 18. Jahrhunderts, auch reale Beziehungen deutlich zu beeinflussen begann. In der Romantik begannen einige Gelehrte gleichzeitig, Märchen zu sammeln und zu popularisieren, das Genre wurde salonfähig. Für die vorliegende Untersuchung reicht es aus, den Einfluss der Märchen auf das romantische Liebesmodell zu konstatieren.

Aktuell liefert die Suche nach dem Stichwort "Märchenprinz" beim Online-Versandbuchhändler *Amazon* 210 Ergebnisse. Aber kaum eines davon hat primär mit Märchen zu tun. Vielmehr entfällt der größte Anteil (48) auf schematisierte Liebesromane sowie ernstgemeinte oder humoristische Ratgeber (15) für das Liebesleben. Ein typisches Cover zeigt den Froschkönig mit goldenem Krönchen. Auch die Google-Treffer "Märchenprinz" (227.000), "Liebe wie im Märchen" (524.000) oder "märchenhafte Liebesgeschichte" (50.300)³⁸⁰ bezeichnen nur in Ausnahmefällen ausschließlich Figuren oder Szenen aus Grimms Märchen. Dass die Märchenbezüge stattdessen auf Beziehungen realer Menschen oder fiktiver Figuren (aus Romanen oder Filmen) verweisen, gehört derart selbstverständlich zum täglichen Sprachgebrauch und zum Kollektivwissen der westlichen Kultur, dass es nicht näher erläutert werden muss. Die Verbindung von Märchen und Liebe ist also evident. So bildet, wie häufig von Forschung sowie Film- und Literaturkritik beschrieben, beinahe jede Liebeskomödie und Romanze in Film- oder Buchform nur eine mal mehr, mal weniger originelle *Aschenputtel*-Neuaufgabe. Eine generell märchenhafte Idee von Liebe prägt reale Beziehungen.³⁸¹

Tatsächlich werden auch in den Gesellschaftswissenschaften die Märchen und das romantische Liebeskonzept wie selbstverständlich miteinander in Bezug gesetzt: "Die hohe Zahl von Enttäuschungen und Trennungen hängt systematisch mit dem Vorherrschen des romantischen Liebeskonzepts zusammen. Die allgegenwärtige Verklärung der Liebe ... führt dazu, dass wir fast zwangsläufig von unserer eigenen Beziehung enttäuscht sind. Denn diese stürzt unweigerlich aus den Höhen romantischer Ekstase in die Niederungen täglichen Zusammenseins ab, und der Partner ist unweigerlich nur ein ganz normaler Mensch und kein Märchenprinz."³⁸²

Soziologe Niklas Luhmann, der sich gleichfalls mit der omnipräsenten Überhöhung persönlicher Liebesbeziehungen beschäftigt hat, erklärt diese als Resultat des spätestens im aufklärerischen 18. Jahrhundert evidenten Gottesverlusts:

Die Religion ... hatte ein System in der Umwelt anderer Systeme verwirklicht, das für diese anderen Systeme die Welt interpretieren konnte. Ihr Symbol Gott bedeutete "einer und alles", was sie selbst zu leisten beanspruchte. Diese Funktion der Weltrepräsentanz ... wird durch die Reformation und durch weit darüber hinausgehende Transformationen des Gesellschaftssystems im 16. und 17. Jahrhundert tangiert. Man kann die Ausdifferenzierung des Codes für Intimbeziehungen als Komplementärgeschehen sehen. Das heißt nicht, dass die Liebe an die Stelle der Religion tritt ... Aber das Vakantwerden dieser Position, von der aus ein System in der Umwelt die Umwelt repräsentieren konnte, gibt für alle Funktionsbereiche besondere Probleme auf ... es geht um den anderen Menschen, der ... meiner Welt Sinn zuführen könnte.³⁸³

³⁸⁰ Alle *Amazon*- und Google-Trefferanzahlen stammen vom März 2018.

³⁸¹ Vgl. z. B. auch Daniela Otto: *Lieben, Leiden und Begehren – Wie Filme unsere Beziehungen beeinflussen. Hollywoods geheime Liebesbotschaften entschlüsselt*, Berlin 2018. Hier beschreibt die Literaturwissenschaftlerin Otto, wie die fiktionale Darstellung von Liebe reale Beziehungen beeinflusst. In der Postmoderne existierten mittlerweile mehrere Beziehungs-Grundkonstellationen, eins der zentralen Liebesmodelle scheint jedoch nach wie vor die idealistische, märchenhafte Liebe (Kapitel 5, S. 68-81.).

³⁸² Kuchler 2014.

³⁸³ Niklas Luhmann: *Liebe als Passion – Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1994, S. 218f.

Ein solcher Anspruch stellt selbstverständlich eine extreme Überforderung für jeden Lebenspartner dar. Wird von einem Menschen erwartet, wie von Luhmann beschrieben, dass er die spirituelle Leerstelle in der Seele des Anderen füllen soll, muss er quasi die permanente Verzauberung der Alltagsrealität des Partners übernehmen. Der vergötterte Mensch wird nicht mehr realistisch, also mit Stärken und Schwächen wahrgenommen. Aber nur aus der Kenntnis des wahren Wesens des Anderen würde echte Liebe resultieren. Der auf ein Podest gestellte Partner kann der exagierten Anforderung des Anderen unmöglich langfristig gerecht werden. Solange die erste Verliebtheit andauert, "funktioniert" das romantische Liebesmodell. Mittelfristig provoziert die unrealistische Idealisierung unweigerlich das Scheitern der Beziehung. Soziologen oder Psychologen haben vielfach einen Zusammenhang postuliert zwischen der Tatsache, dass jede zweite bis dritte Ehe geschieden wird, und dem Glauben in der westlichen Kultur an die märchenhaft wirklichkeitsfremde, romantische Idee von Liebe. Häufig mutet dieser Glauben quasireligiös an, wird die märchenhaft romantische Liebe doch, solange sie andauert, als Lebenssinn stiftend erlebt. Im Theorieteil (unter 7.) wurden verschiedene postmoderne Religionsersätze oder Transzendenzvehikel benannt. Ich möchte diese Auflistung um die märchenhaft romantische Liebe erweitern, die ja eine "ewige" Verliebtheit einschließt.

Die Bausteine dieses Liebesmodells sind für Harriet, die es gleichsetzt mit "der Liebe" schlechthin, so selbstverständlich existent, dass sie es als zu redundant empfinden würde, sie ausdrücklich zu artikulieren. Dass es für Harriet im Leben nur eine einzige "right person" (9) geben kann, ist selbstverständlich. Im Märchen ist die Beständigkeit der Liebe bis zum Tod im typischen Schlusssatz *Und wenn sie nicht gestorben sind ...* komprimiert. Obwohl das Bild eines wie im Märchen lebenslangen, romantischen Glücks mehr einer poetischen Vorstellung als der universellen menschlichen Erfahrung entspricht, obwohl Prinz und Aschenputtel oder andere Märchenpaare keine realitätsnahen Figuren sind, sondern Stereotypen, wird "märchenhafte Liebe" – obgleich jedermanns Erfahrung sowie die Fakten sie längst disqualifiziert haben – unbeirrt weiter zum Prototyp der Liebe schlechthin überhöht, vor allem in Popkultur und Populärliteratur.

Auch die Liebe von Harriet und David wird von Lessing sowohl als romantisch wie auch als märchenhaft gekennzeichnet. Zwar wurde *TFC* bereits in der Literatur als *Fairy Tale Romance*³⁸⁴ bezeichnet, allerdings wurde diese Charakterisierung nicht ausreichend belegt; sie bedarf also einer intensiveren Betrachtung. Dasselbe gilt für die Funktion der Märchenelemente. Harriet, das älteste von drei Kindern, ist wie jede heiratsfähige Märchenheldin "attractive" und "young". (33) Wie Märchenfiguren lebten sie und ihr späterer Mann isoliert, bevor sie zueinander fanden: "thoughts ... they had not expected to share with anyone else". (8) "The spirit of the times ... had been so ready to ... isolate [them]". (29) Beide Romanfiguren hatten als "freaks and oddballs" (9) gegolten.

Liebe wird im Märchen nicht reflektiert; sie geschieht einfach. Fast immer gibt es einen eindeutigen äußerlichen Katalysator für sie; normalerweise ist es äußere Schönheit, oft auch ein hoher sozialer Rang oder Reichtum. Ein eigentliches Innenleben haben Märchenfiguren nicht. Als wäre *TFC* in Reminiszenz an Märchen entstanden, wird die Liebe des Paares nur mit einem sehr knappen Blick in das Innere von Harriet und David beschrieben. Die beiden Charaktere bleiben wie im Märchen typisiert. Und wie im Märchen sind es klar umrissene Ereignisse, die beide zueinanderführen. Harriets und Davids Geschichte wird nach dem Muster märchenhafter Liebesgeschichten anhand von Aktionen vermittelt. Sie haben deshalb etwas Bezwingendes, weil Handlung eher dargestellt anstatt reflektiert wird. Dies erzeugt

³⁸⁴ Debrah Raschke: "Doris Lessing's *The Fifth Child*: From Fairy-Tale to Monstrosity". In: *Doris Lessing Studies* 23.1, Baltimore County 2003, S. 10.

prägnante Bilder. Die erzählerische Schärfe entsteht, ähnlich wie im Märchen, aus der schnellen Abfolge: Harriet und David erblicken einander, nehmen sich an den Händen, reden miteinander, schlafen ein, sie zieht zu ihm, sie kaufen ein Haus.

Ihr Haus ist eine Art Märchenpalast, eine "fortress" (30) und "their kingdom". (14, 17, 30, 74) Liebe und Fülle innerhalb des Hauses werden in Form des ständig besetzten "very large table" (17) greifbar, der sich regelmäßig unter "long pleasant meals" (25) biegt. Diese werden trotz finanzieller und organisatorischer Schwierigkeiten immer wieder herbeigeschafft; man könnte durchaus formulieren herbeigezaubert, ähnlich wie im Märchen *Tischlein deck dich*. Wahlweise erscheint die Villa auch essbar wie ein Lebkuchenhaus: "the house was a large fruit-cake". (113)

Harriets schon früh beschriebener Kinderwunsch weist Parallelen zum gängigen Handlungsauslöser oder -beginn bekannter Märchen auf. Die wohl vertrautesten Beispiele sind *Schneewittchen* (die Königin sticht sich in den Finger und denkt an das erhoffte Kind, "rot wie Blut ..."), *Rapunzel* (ein Paar wünscht sich zunächst vergeblich Nachwuchs) oder *Dornröschen* (ein Frosch prophezeit einer badenden Königin die künftige Schwangerschaft).

Welche Funktion haben nun die beschriebenen märchenhaft-romantischen Elemente? Es entsteht ein Eindruck der Romantisierung, der dadurch verstärkt wird, dass Harriet und David ihre Liebe sehr ernst nehmen und sie gegen den Rest der Familie verteidigen. Der Leser kann sich mit dieser klaren Emotion leicht identifizieren, zumal es sich um ein bekanntes ideelles Kulturgut handelt.

Das, wie oben ausgeführt, als unrealistisch anzusehende Liebesmodell des Paares wurde aus gutem Grund in den 1960-er Jahren – in dieser Zeit spielt die Handlung – in Frage gestellt (und allmählich in Teilen der Gesellschaft von der Idee "freier, ungebundener" Liebe abgelöst). Lessing bildet mit ihrer Erzählerstimme diesen Sachverhalt dadurch ab, dass sich eine den Kopf schüttelnde, spottende Umwelt über das konservative Lebens- und Liebesmodell des Paares lustig macht. Die außerhalb der Handlung stehende Erzählerin distanziert sich also vom märchenhaften Anspruch des Paares an das gemeinsame Leben. Diese Ironie der Erzählerin reicht von leisen Hinweisen (das Haus sei "absurd" (13) in seiner Größe) bis zu deutlichem Hohn: "Tears and misery had not ever been on their agenda!" (45)

Dank der beiden kontrastierenden Standpunkte – kritische Erzählerin versus naive Harriet als Fokalisierungsinstanz – weist die Geschichte einen Riss auf. Es handelt sich um eine Funktion ähnlich einem Reißverschluss in einem Kleidungsstück. Dieser Kniff erzeugt eine doppelte Wirkung der Märchenelemente. Der Gegensatz zwischen Romantisierung der *Love Story* (Harriet) und ihrer gleichzeitigen Ironisierung (Erzählerin) spielt geschickt mit der Lesererwartung: Wird die Liebesgeschichte von Harriet und David glücklich ausgehen, oder wird sie scheitern?

TFC als Antimärchen

TFC weist deutliche Züge eines Antimärchens auf. Denn bereits früh deutet sich an, dass die Liebesgeschichte scheitern wird.

Nur anfangs besitzt der Text die Struktur eines klassischen Märchens, in dem sich die Handlung vom Mangel zum Glück entwickelt: Harriet und David hegen kaum noch die Hoffnung, einen passenden Partner zu finden, doch dann treffen sie einander. Eine Liebesheirat und lebenslanges Glück bilden das Ende zahlloser Märchen. In der Geschichte von David und Harriet erscheint hingegen dieses Märchenschlussmotiv schon auf Seite 28 von insgesamt 159 Seiten, die Hochzeit stellt also nicht das *happy end* des Romans dar. Zum Zeitpunkt der Hochzeit nimmt die Handlung vielmehr erst richtig Fahrt auf. Es erinnert an die typischen drei-

fachen Repetitionen der Märchen, wenn die Erzählerin betont: "Happiness. A happy family. The Lovatts were a happy family". (28) Diese Nachdrücklichkeit, die ansonsten für den Romanstil untypisch ist, lässt den Leser stutzen. Das klingt fast so, als solle der Leser vom dauerhaften Glück der Familie überzeugt werden, obwohl die ersten Zweifel daran längst entstanden sind.

Tatsächlich verkehrt sich ab der Heirat die zuvor konventionelle Struktur in ihr Gegenteil. Fortan wird vom Glück zum Mangel hin erzählt; der größte Teil des Plots nimmt damit eine antimärchenhafte Struktur an. Der weitere Verlauf erinnert verblüffend an Grimms *Von dem Fischer und seiner Frau*. Beide Geschichten sind sozusagen mehrstufig aufgebaut. In beiden werden fünf aufeinanderfolgende Wünsche erfüllt. In beiden Texten erhalten die Hauptfiguren als Erfüllung des ersten Wunschs ein Haus. Dem Märchenpaar wird dieser Erstwunsch mit der Hilfe eines Fisches erfüllt, im Roman ist die Hilfe finanzieller Art. Danach wünscht sich die Fischerfrau nacheinander ein Schloss, die Position eines Königs, eines Kaisers und schließlich des Papstes. Bei Harriets Wünschen Nummer zwei bis fünf handelt es sich um nacheinander geborene Kinder. Jedoch hat das Paar nicht prinzipiell so kurz aufeinanderfolgende Schwangerschaften geplant. Deshalb weist es die eigene Verantwortung von sich und schreibt die kurze Abfolge halb ironisch, halb ernst seinem "verzauberten Schlafzimmer" zu. David scherzt: "There's something progenitive about this room" (25) oder "It's this room, I swear it's a baby-maker!" (40) Auch die übrige Familie lässt sich "about the influences of their bedroom" (47) aus. Hier ist der magische Helfer also ein Zimmer, dort ein menschliche Wünsche erfüllender Fisch.

Beim letzten Ziel verlässt in beiden Texten die Wünschenden das Glück. Die Fischersfrau hatte in ihrem sechsten Wunsch verlangt, nun auch noch Gott zu werden. Statt diesen Wahn zu erfüllen, wirft der Butt das Fischerpaar zurück in dessen armselige Hütte vom Beginn. Parallel zum Größenwahn der Fischerin wird das ungezügelte Verhalten des Romanpaares als "too much ... excessive" (40) etikettiert. Tatsächlich endet auch Harriets und Davids Glück mit dem sechsten und letzten Wunsch, in ihrem Fall bezieht er sich auf ein fünftes Kind. Die Wende besteht in Harriets fünfter und letzter Schwangerschaft, derjenigen mit dem titelgebenden Ben; sie erweist sich als ungewöhnlich schmerzhaft und kräfteraubend und belastet die gesamte Familie über Gebühr.

Das Personal beider Geschichten besteht aus drei Hauptgruppen. Erstens handelt es sich um die Wünschenden (Fischersfrau/Harriet und David). Zweitens um warnende Instanzen, welche die Wünschenden nur kopfschüttelnd unterstützen (der Fischer übermittelt dem Butt die immer dreister werdenden Forderungen seiner Frau/Davids spendabler Vater ermöglicht die Realisierung der übertriebenen Wünsche, Harriets Mutter unterstützt sie im Haushalt). Die dritte Instanz besteht aus einem magischen respektive rätselhaften Wesen (Butt/Monsterkind Ben).

Im Märchen wie auch im Roman geht es zentral um Gier, ein "nicht standesgemäßes" Verhalten. Der Status eines Königs oder gar Kaisers steht einer Fischersfrau so wenig zu³⁸⁵ wie Harriet ein Palast "full of rooms, corridors, landings ... full of space." Trotzdem hält Harriet es für ihr "birthright ... that a man hand her the keys of her ... perfect! ... kingdom" (13) mit royalen "red curtains". (39) Harriet stilisiert sich somit quasi als Prinzessin.

Was die Erzählerin als Maßlosigkeit bezeichnet ("enormity of their demands on the future" (13)), zeigt sich auch darin, dass Harriet und David "a lot of children" (13) wollen –

³⁸⁵ Anders als das Antimärchen *Von dem Fischer und seiner Frau* kennt das typische Märchen natürlich den gelungenen sozialen Aufstieg. Doch die siegreichen Figuren erbringen dafür eine irgendwie geartete Gegenleistung (Klugheit, Bestehen schwieriger Prüfungen, Ausdauer, Leidensfähigkeit, Schönheit ...). Bei der Fischersfrau aber ist von keiner Gegenleistung die Rede. Sie scheint von Gier angetrieben, die nicht zu rechtfertigen ist.

und das als Mittelklassepaar. Die Umwelt warnt: "The aristocracy – yes, they can have children like rabbits, and expect to, but they have the money for it. And poor people can have children, and half of them die, and expect to. But people like us, in the middle, we have to be careful about the children we have so we can look after them." (23) Trotz dieses Wunsches nach vielen Kindern ist nirgends explizit die Rede davon, dass es beiden um ein "Geben wollen" im Sinn von Fürsorge geht; vielmehr wollen sie "etwas haben". Das Element des elterlichen sich Kümmerns um den Nachwuchs wird allenfalls durch ihren Nachnamen "Lovatt" impliziert. Der Name klingt wie eine Wortschöpfung aus "Where Love is at".³⁸⁶ Doch er wirkt ironisch, denn das Paar ist weniger liebevoll und mehr egoistisch: "You are very selfish, both of you" (42), heißt es wiederholt explizit. Sowohl Harriet als auch David werden vielfach als raffgierig beschrieben. Es heißt: "You two go on as if you believe if you don't grab everything, then you'll lose it". (22) Und weiter: "It was what they ... deserved" (28), "They defended a ... view of themselves, which was that they were ... in the right of it". (7) Harriets Mutter urteilt über die Tochter: "The trouble is that her eyes have always been bigger than her stomach." (34) Wiederholte Warnungen von Harriets Mutter oder Davids Vater, keinen weiteren Kinderwünschen nachzugeben, beachtet das Paar nicht, es bleibt "stubborn" (17, 29), "wrong-headed" (17f.) und "incorrigible". (40) Diese Eigenschaften macht es zu den Antihelden eines Antimärchens – wie auch die immer gieriger werdende Fischerfrau eine Antiheldin ist.

Lange Zeit trifft in *TFC* nur andere das Unglück: "Outside this fortunate place, their family, beat and battered the storms of the world". (29) Es scheint, als wollten Schicksalsstürme Harriet und David an die Realität des Lebens erinnern und sie vorwarnen; ähnlich, wie der mit jedem Wunsch der Fischerfrau stärker werdende Sturm im Märchen mit dem möglichen *unhappy end* droht. Im Märchen wird das, was sich letztlich als Unheil erweist, in Form des Fisches heraufbeschworen, eines Wasserwesens. Im Roman naht es in Gestalt des fünften Kindes aus Harriets Unterleib. In beiden Texten entsteigt das Numinose oder "Andere" also der gleichen Quelle, wenn man die Symbollehre heranzieht: "Wasser; Sinnbild des Fließenden, noch nicht Geformten ... ist Ursprung des Lebens und deshalb mit dem Mütterlichen, Gebärenden verbunden."³⁸⁷

Durch das böse Ende entwickelt sich *Von dem Fischer und seiner Frau* endgültig zum Antimärchen. Das Werk wird in der Forschungsliteratur als Bestrafung übertriebener Ansprüche interpretiert, als Exempel für das bekannte Sprichwort, Hochmut komme vor dem Fall.³⁸⁸ Auch *TFC* wurde schon als "morality tale"³⁸⁹ gelesen. Diese Interpretation des nur knapp 160 Seiten schlanken Kurzromans legitimiert sich dadurch, dass er von schablonenhaften Figuren, einem einzigen, rasch fortschreitenden Handlungsstrang und vor allem von etwas getragen wird, das wie die Lehre einer Parabel wirkt: Auch wenn die Eltern faktisch kein Verbrechen begangen haben, das irgendeine Bestrafung nach sich ziehen müsste, sieht der Sachverhalt auf symbolischer Ebene anders aus. Harriet beklagt sich, sie werde wegen ihres exzentrischen Kinderwunsches, den sie ohne finanzielle Hilfe Unbeteiligter gar nicht hätte umsetzen können, irgendwie zur "criminal" (34) gemacht. In dieser Form erscheint erstmals im Text die moralische Schuldfrage. Sie wird noch häufig aufgeworfen, bis sie schließlich beginnt, fast leitmotivisch zu wirken. Als Strafe kann das fünfte Kind gelesen werden.

³⁸⁶ Dies hat auch die Sekundärliteratur mehrfach festgestellt.

³⁸⁷ Bonin 2009, S. 346.

³⁸⁸ Hans-Jörg Uther: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*, Berlin (et.al.) 2013, S. 45.

³⁸⁹ Diese Lesart wurde vielfach in der Sekundärliteratur genannt, z. B. bei Barbara Almond: *The Monster Within: The Hidden Side of Motherhood*, Kalifornien 2011, S. 109.

"'We are being punished'" (141), sagt Harriet zu ihrem Mann. Und er weiß, dass sie Ben meint, den Katalysator der Zerstörung ihrer Familie.

Ausgerechnet nur wenige Sätze, bevor Harriet von ihrer fünften Schwangerschaft mit Ben erfährt, heißt es: "It [happiness] was too much ... excessive". (40) Die Lovatt-Villa, die voll überschwänglich feiernder und beinahe in hysterischer Weise ihr Glück bekundender Menschen steckt, erinnert an die zügellos ausgelassene Schlossgesellschaft in Poes ebenfalls parabelhaftem Text *The Masque of The Red Death* – kurz bevor die personifizierte Pest den Saal betritt und alle tötet. Das Äquivalent der Pestfigur ist in *TFC* der Embryo Ben; durch ihn wandelt sich bereits im Lauf der fünften Schwangerschaft ein Gutteil familiären Glücks in Unglück.

Am Ende, sobald Ben sein zerstörerisches Werk vollbracht hat, wird sich das "fortunate place" (29) der Familie endgültig zum "misfortuned house" (130) gewandelt haben. Diese mit Schicksalsbezügen arbeitenden bzw. an die Schicksals- und Glücksgöttin des römischen Mythos (Fortuna) anknüpfenden Gegenpole verweisen erneut in das semantische Umfeld der Parabel.

War das Familienprojekt zum Scheitern verurteilt, weil die Eltern schlicht mehr besitzen wollten, als ihnen zustand? Mehr Kinder? Mehr Glück auf Kosten anderer? Sofern man diese gleichnishafte Lesart akzeptieren will, hätten die oben herausgearbeiteten strukturellen und motivischen Parallelen zwischen der Moralparabel *Von dem Fischer und seiner Frau* und *TFC* die Funktion, auf die Lesart des Kurzromans als eine ebensolche Moralparabel hinzuweisen und sie zu unterstreichen.

Das märchenhafte Horrorkind Ben

Das anfangs märchenhaft wirkende Glück der Familie Lovatt wird zunehmend von negativ assoziierten Märchenelementen absorbiert. Sie zentrieren sich um das fünfte Kind Ben, das schon bei der Geburt anders aussieht als seine älteren Geschwister: Ben "did not look like a baby at all" (60), vorwiegend wegen seines "heavy-shouldered hunched look ... His forehead sloped from his eyes to his crown. His hair grew in an unusual pattern ... His hands were thick and heavy, with pads of muscle in the palms". (60) Er besitzt "[a] stoop". (89) Dadurch wird das fünfte Kind als ein "troll, or a goblin or something" (60f.) wahrgenommen, als "squat little gnome" (86) oder "dwarf" (68) etikettiert: "One could easily imagine him, in the mines deep under the earth, with his kind". (85)

Allmählich verlieren diese Märchenelemente etwas an erzählerischem Gewicht, indem sie von Horrorelementen überlagert werden. Im Zeitraum zwischen dem ersten und dritten Lebensjahr verbreitet der anfangs nur ungewöhnliche Junge zunehmend Schrecken in der Familie. Das Kind mit den "stony ... eyes" (89) nimmt Gefühle wie Zuneigung, Mitgefühl oder Traurigkeit nicht wahr. Ohne sein Verhalten als unmoralisch zu empfinden, verhält sich das Kleinkind äußerst grausam; es bricht dem Bruder den Arm und tötet Haustiere. Harriet hält ihren Jüngsten infolgedessen für einen "hostile" (69), "malevolent" (64) "enemy" (54) mit "cold triumphant grin". (69) Dieser habe ihre Familie "invaded". (71) Alle, die Ben begegnen, fürchten sich vor ihm. So mehren sich die Belege für den Horror. "How they all looked at Ben. There would be a long thoughtful stare, puzzled, even anxious; but then came fear". (70) Harriets Ärztin blickt mit "horror" (128) auf Ben. Harriets Schwester sagt: "That Ben gives me the creeps" (68), "Ben gave her [Harriet] the horrors". (72) Sogar "every day [with Ben] was a long nightmare" (76), er wird als "monster" (58) bezeichnet.

Bens "Unmenschlichkeit" wird markant unterstrichen, indem er als tierisch beschrieben wird. "'Down, Ben, down' ... said Harriet ... As if to a dog". (131) Das Kleinkind verhält sich

wölfisch: Er "bared his teeth to snarl ... his mouth opened, and Harriet saw that he could have emitted a long, animal howl". (123) Manchmal wirkt Ben schlangenhaft: Er "backed away, hissing" (109) und erscheint außerdem "fighting ... like a monster fish". (77) Vor allem Wolf, "Monster"fische wie etwa der Hai, aber auch Schlangen fungieren im Horrorgenre als animalische Repräsentanten des Bösen.

Harriet stellt die wesentliche Bewusstseinsinstanz innerhalb des Figurenpersonals im Text dar. Sie greift zurück auf in der westlichen Kultur bekannte Inhalte (Vorstellungen von Trollen, Zwergen, Monstern usw.), die lediglich die Funktion von Etiketten haben, die aus Schubladen wie "Märchen" und "Horror" geholt und dem fünften Kind quasi aufgeklebt werden. Ihre Ben-Assoziationen stellen nur Annäherungen an das gänzlich fremde, rätselhafte Verhalten des Kindes dar, aber keine definitiven "Wahrheiten". Harriet ist schließlich keine auktoriale Erzählerin, die über dem fiktionalen Universum stünde und wüsste, wer Ben tatsächlich ist. Was ihr Sohn denkt oder fühlt, erfahren Harriet und damit der Leser an keiner Stelle. Da das Kind nur rudimentär und schwerfällig kommuniziert, fragt sich Harriet: "What was he thinking? How did he see himself?" (132) und "*What was he?*" (81)

Bens wahres Wesen bleibt also nebulös. Klar ist nur: Er ist kein im eigentlichen Sinn behindertes Kind; dennoch scheint seine Intelligenz, auch die emotionale, weit unterdurchschnittlich. Klar ist auch: Ausgerechnet die oben benannten Erklärungen aus dem kulturell bekannten Gedankengut von Märchen und Horror fallen der Mutter deshalb ein, weil sie zu ihrem eigenen Wesen passen. Als eher verträumt wirkende, weiche und klischeehaft denkende Frau entscheidet sie sich anfangs für die Selbstwahrnehmung als eine Art märchenhaft liebende Prinzessin im Märchenschloss. Passend dazu deklariert sie später den Sohn als märchenhaftes Wesen (Troll, Zwerg ...). Das Hin- und Herspringen von Harriets Ben-Rezeption zwischen Märchen- und Horrormonster, das innerhalb ihres persönlichen hermeneutischen Zirkels ganz selbstverständlich vonstatten geht, ist im Übrigen ein Indiz für eine grundsätzliche Wesensverwandtschaft der Monster beider Genres.

Welche Funktion haben nun diese Verweise? Für eine Mutterfigur hat es natürlich eine Ventilfunktion, wenn sie ihr Kind, dessen Wesen eigentlich unbegreiflich ist, wenigstens behelfsmäßig einordnen und dadurch besser begreifen kann. Die von Harriet produzierten und auf Ben projizierten Märchen- und Horrorbilder dienen aber nicht nur Harriet als Vehikel zur Erklärung ihrer Welt. Ihre märchen- und horrorhaften Projektionen fungieren gleichzeitig ein Stück weit auch kognitiv-emotional entlastend für die Leser. Denn diese werden anfangs ebenso irritiert vom Auftauchen Bens wie Harriet als Figur des Textes. Immerhin erschien das seltsame Kind ja in einer Romanwelt, die zunächst – trotz Märchenverweisen – vornehmlich realistisch anmutete. Man muss sich angesichts von Bens Verhalten und Aussehen unweigerlich fragen, ob der Text plötzlich zum Horror-Roman geworden ist. Oder ob Ben eventuell gar nicht so außergewöhnlich hässlich, grausam und gefräßig ist, sondern nur von seiner überlasteten, vielleicht mit postnataler Depression geschlagenen Mutter so wahrgenommen wird? Doch dann wird allmählich anhand der Reaktionen der übrigen Familie auf Ben klar, dass mit dem Kleinen tatsächlich etwas "nicht stimmt". Ab diesem Punkt sucht der Leser nach einer Erklärung für Bens Abnormität. Damit beginnen die Horror- und Märchenbilder, die Harriet präsentiert, die Identifikationsinstanz des Rezipienten, auch für diesen eine hermeneutische Funktion anzunehmen.

Im Übrigen erscheint die ungewöhnliche Kennzeichnung Bens als monströses Märchenwie auch Horrorwesen passend, da Optik und Wesen des so andersartigen Kindes ebenso aus dem Rahmen fallen, da es so schwierig im Umgang ist wie die Monster der Vorbildgenres Horror und Märchen. Die sprachlichen Bezüge ermöglichen es auf formaler Ebene, das buchstäblich a-soziale Kind außerhalb seiner Gemeinschaft zu platzieren. Das geschieht zudem in

Form eines Einsperrens und schließlich in Form der Übergabe an die Motorradgang, die außerhalb sozialer Regeln lebt. Auch Horror- und Märchenmonster, menschliche und nicht-menschliche, stehen entweder a priori außerhalb der fiktionalen Gesellschaft, oder sie werden typischerweise im Handlungsverlauf ausgestoßen, so wie Ben.

Die Wahrnehmung Bens als märchenhaftes Horrorkind führt nicht nur zu einer Problem-Annäherung, sondern gewissermaßen bereits zu einer Problem-Lösung: Harriet akzeptiert diese bloßen Projektionen als ihre subjektive Wahrheit. Sie gibt sich ein Stück weit zufrieden mit Fantasien, die sie als Realität anzunehmen bereit ist. Sonst würde Harriet nicht nur darüber grübeln, was wohl "an anthropologist of an unusual kind" (158) von Ben halten würde. Vielmehr würde sie tatsächlich Kontakt zu Experten wie Anthropologen aufnehmen, um endlich Klarheit über das tatsächliche Wesen ihres Kindes zu gewinnen. Stattdessen konsultiert sie nur Hausarzt und Nervenarzt, die beide mit Ben fachlich überfordert sind, was auf der Hand lag. Doch vermutlich will Harriet die Wahrheit gar nicht wissen.

Gegen Ende äußert sie einen Verdacht, der wohl eher zufällig die Wahrheit trifft. Harriet fragt: "How do we know what kinds of people – races, I mean – ... different from us, have lived on this planet? In the past, you know?" (127) Sie vermutet, dass ihr fünftes Kind gar kein *Homo sapiens*, sondern ein genetischer "throwback" (127) sei. Dass Harriet damit richtig liegt, bestätigt sich erst im Fortsetzungsroman von *TFC*, der den Titel *Ben, in the World* (2000) trägt. Darin findet das fremdartige Geschöpf heraus, dass es tatsächlich ein Steinzeitmensch ist. Endlich erhält der Leser Einblick in Bens Gedankenwelt. Aufgrund der traurigen Kargheit und Instinktgesteuertheit dieser Gedankenwelt entsteht beim Leser Mitleid für Ben. Dadurch minimiert sich die vormals empfundene und dem Horror-Roman angemessene Beklemmung über dieses Kind, die vorwiegend aus Ungewissheit gespeist wurde. Im Ergebnis wirkt der Folgeroman um den einsamen kleinen Steinzeitmann eher als Außenseiterdrama. Doch in der Horrorgeschichte *TFC* ist Ben noch das unbegreifliche, irreale "Andere", das wie oft in diesem Genre die reale Alltagswelt konfrontiert: "[Ben] was so different from them all; of a different substance, so it seemed". (62) Ben erscheint als eine Art *black box* in persona.

"Spieglein, Spieglein ..." – Reflexionseffekte in *TFC* und ihre Funktion

Nicht nur projiziert Harriet ihre Vorstellungen in den rätselhaften Sohn. Gleichzeitig fungiert Ben auch als Spiegel seiner Eltern. Dies wird vereinzelt in der Forschungsliteratur erwähnt, meines Wissens aber nirgends näher beleuchtet. So karikieren und pervertieren Bens troll- und zwergenhaftes Aussehen sowie sein rüdes Verhalten nicht nur die vorherige zarte Märchenliebe seiner gutaussehenden Eltern. Ben spiegelt auch zentrale Eigenschaften wie die Gier Harriets und Davids. Es ist jene negative Eigenschaft des Paares, die von den Umstehenden unüberhörbar kritisiert wurde, die Harriet und David aber nie als Gier begreifen wollten. Aus ihrer Sicht äußerten sie nur legitime Wünsche. Nun taucht der nie korrigierte Wesenszug der Eltern bei Ben auf, so als ob er diesen bildhaft vor Augen geführt werden sollte, überbetont und bezogen auf körperliche Bedürfnisse.

Schon als Säugling trinkt Ben doppelt so viel wie seinem Alter angemessen. Der Fünfjährige hockt eines Tages "on the big table, with an uncooked chicken he had taken from the refrigerator, which stood open, its contents spilled all over the floor ... Grunting with satisfaction, he tore the raw chicken apart with teeth and hands ... He ... looked up over the partly shredded and dismembered carcass at Harriet, at his siblings, and snarled ... 'Poor Ben hungry', he whined." (117) In dieser Szene mutet Bens Gier tierisch, vielleicht wölfisch, an. Sie drückt sich auch darin aus, dass Bens allererste Worte nicht etwa soziale Begriffe sind, die größtenteils andere Lebewesen bezeichnen, wie beim kindlichen Spracherwerb üblich.

Normalerweise sprechen Kinder als erstes Wort "Mama", darauf folgt am häufigsten "Auto", "Wauwau" und "Papa".³⁹⁰ Bens erste Worte hingegen beziehen sich, ganz untypisch, auf ein körperliches Bedürfnis: "I want cake." (82f.)

Bens Unmäßigkeit und Unbezähmbarkeit erscheinen bedrohlich, wild, unzivilisiert, was dadurch verstärkt wird, dass er über ungewöhnliche Körperkraft verfügt und sich wie "a real little wrestler" (60) gebärdet. Elemente seines Charakters scheinen zum Teil in seinem Vater präfiguriert: "He [David] gripped her upper arm with a hand she had not believed could be so strong, insistent." (16) Harriet nimmt sowohl Davids als auch Bens Augen als ähnlich boshaft glimmend oder strahlend wahr. Den Blick ihres Kindes beschreibt sie so: "[Ben's] eyes gleaming with hard pleasure" (73), "a gleam of pure malice". (86) Über Davids Augen heißt es: "His eyes gleamed ... he laughed. A loud, reckless, unscrupulous laugh". (16) Harriet fragt sich, was beide wohl in solch einem Kontext empfinden, in dem Härte, Boshaftigkeit oder Skrupellosigkeit die Oberhand gewinnen: "Harriet often wondered what he [Ben] saw when he looked at her". (73) Aber auch: "She felt she did not know him [David]". (16)

David wendet sich seiner Familie mit einer "fierce possessiveness" (24) zu. Harriet spürt, dass ihr Mann "[is] taking possession of the future in her". (15) In ähnlich drastischer Weise ergreift auch Ben Besitz von ihr; so empfindet sie die Schwangerschaft mit ihm eher als Bessenheit: "Harriet ... was possessed ... in this battle with the foetus". (50) "Phantoms and chimeras inhabited her brain". (52) Sowohl David als auch sein Sohn Ben sind fähig, sich wie ein böser Geist zu gebärden, der von Harriet Besitz ergreift.

Häufig verwendet die Erzählerin zur Beschreibung des Empfindens, Verhaltens oder der Eigenschaften beider Parteien identische Begriffe. Beispielsweise wird nicht nur Ben als "freak" (74) eingestuft, auch Harriet und David galten früher als "freaks" (9), weil sie schon als junges Paar ungewöhnlich konservativ waren. Die altmodisch wirkenden Eltern bekommen ein "altmodisches" Baby, das aussieht und sich verhält, wie man sich einen typischen Steinzeitmenschen vorstellt. Vater David scheint bei Ben gelungen zu sein, was Davids progressive Exfreundin, bezogen auf sich selbst, einst im Spaß konstatierte: "... you imagine you are going to put the clock back, starting with me!" (9)

Doch David distanziert sich explizit von Ben. "... He certainly isn't mine" (90), sagt er. Auch Harriet kann Ben schlecht als ihr Kind akzeptieren, sie empfindet nur Bens Geschwister als "her own, real children". (100) Die zentralen, bei Ben so störenden Eigenschaften stellen ein unheimliches, allerdings stark übersteigertes Echo der Persönlichkeit seiner Eltern dar. Doch die verdrängen dieses Faktum konsequent, wie ihre Abwehrreaktionen zeigen. Diese Verdrängung wird schließlich plastisch in Form von Bens Einkerkierung illustriert. Zunächst geschieht dies in einer schon äußerlich düster und gotisch anmutenden Klinik. Dort vegetiert Ben einige Zeit zusammen mit anderen "freaks" dahin; sämtliche kleinen Patienten werden "literally drugged out of their minds". (98) Kaum ist er der "nightmare ward" (99) entkommen und wieder zu Hause, muss Ben die Nächte wegen seiner unberechenbaren Grausamkeit und Stärke in einem "half dark ... room" (76) eingesperrt verbringen. Dies versinnbildlicht, wie sehr Harriet und David die von Ben verkörperten und damit ans Licht gezerzten Anteile ihrer selbst ignorieren. Sie sperren sie fort, indem sie deren Träger Ben wegsperren. Ben, das Fleisch gewordene Verdrängte, das ihnen plötzlich wieder unter die Augen tritt, ist unerträglich. Ihrer Furcht vor dem Kind mit seinem "long ... chilling ... stare" (76) wird also erneut ein Riegel vorgeschoben – und zwar wörtlich: "there were heavy bars on the door as well". (78)

³⁹⁰ Josepha Ege: *Spracherwerb des Kindes. Spracherwerb am Beispiel eines Kindes im Alter von zwei Jahren*, München 2012, S. 33.

Nicht nur wird Ben immer wieder eingesperrt, auf- oder festgehalten, das fünfte Kind erstarrt auch ohne äußere Einwirkung. So heißt es auffallend häufig: "He spent most of the time standing ... staring" (76), "Ben did not move" (100), "standing silently" (115), "petrified" (126) usw. Er besitzt "stony unblinking eyes". (89) Während Bens Zeit zu Hause paaren sich in ihm Bewegungslosigkeit mit "Unmenschlichkeit". Nicht nur die "inhuman eyes" (132) ihres Kindes bringen Harriet zu der Frage: "He's not human, is he?" (126) Auch aufgrund seiner beschriebenen Reflexionsfunktion ist Ben eine Art Auge und gleicht somit einem Spiegel: Das Objekt ist starr, nicht menschlich, und es bildet nonverbale Wahrheiten ab – wie Ben. Vielleicht kann man Ben auch als einen Spiegel für den Rezipienten ansehen, der sich angesichts des Problemkindes fragen mag: "Was würde ich eigentlich anstelle der Eltern mit Ben machen?"

Spiegel offenbaren auch im Märchen, was Figuren ohne ihn nicht sehen können. Der aufgrund seiner Minderbegabung fast stumme Ben ist natürlich kein "sprechender" Märchenspiegel wie etwa derjenige der Zauberin in *Schneewittchen*, die weiß, "dass der Spiegel die Wahrheit sagte"³⁹¹, sondern ein rein reflektierender "Spiegel". So wie in Grimms *Die Kristallkugel*, wo es heißt: "...schau in den Spiegel, der lässt sich nicht irremachen, der zeigt dir mein Bild, wie es in Wahrheit ist."³⁹²

So wie Ben als Spiegel der Eltern funktioniert, hält eine in *TFC* eingebettete Binnengeschichte der Rahmenhandlung den Spiegel vor. Die Binnengeschichte ist ein Märchen, das David – basierend auf typischen Märchenversatzstücken – erfunden hat. Davids Erzählung erinnert an *Hänsel und Gretel*: "A boy and a girl ... went ... into the forest" (54), "it was a magic forest", "when the children got hungry, they found a bush covered with chocolate sweets" (55) usw. David erzählt die Geschichte mündlich, was an die Oraltradition der Märchen erinnert.

Zunächst besitzt Davids Märchen rein unterhaltende Funktion für die bisher nur vier Kinder der Familie. "A story", hatte eins der Kinder verlangt, "a story, Daddy". (54) Doch dann nimmt die Geschichte die Zusatzfunktion der Spiegelhaftigkeit an. Als das Mädchen in Davids Märchen seinen Bruder verliert, beugt es sich über einen Teich und sieht das "nasty smile" (56) eines Spiegelbilds; es "was going to reach up out of the water and pull her down into it." (56) Hier wirkt David plötzlich verwirrt und bricht die Erzählung ab. Nach dem seltsamen Spiegelbild gefragt, antwortet er, es sei vermutlich "a magic girl. She just materialized." (57)

Davids Geschichte spiegelt seine Situation und die seiner mit Ben schwangeren Frau wider. Davids Verwirrung signalisiert, dass er es unbewusst bemerkt hat: Das Märchenmädchen ist Harriet³⁹³, die ihren Bruder im Wald verliert; so wie sie sich in der fiktionalen Realität mit David auseinanderlebt, der aufgrund ihrer Unheil verkündenden fünften Schwangerschaft Abstand von ihr nimmt. Das scheint recht offensichtlich. Interessant ist, dass in Davids Geschichte erneut Mutterschaft mit dem Symbol Wasser zusammenhängt. Ben, der letztlich das *unhappy end* einläutet, wie auch der Butt in *Von dem Fischer und seiner Frau*, erscheint anfangs ebenso wie dieser Fisch im Wasser. Harriets Spiegelbild ist nur oberflächlich gesehen das, was sie visuell hervorbringt. Auf tieferer Interpretationsebene versinnbildlicht es, was sie materiell hervorzubringen im Begriff ist, nämlich Ben mit seinem *nasty smile*. Das noch ungeborene Kind, das auf so märchen- und horrorhafte Art "anders" wirken wird, ist

³⁹¹ Brüder Grimm 2001, Bd. 1, S. 269.

³⁹² Brüder Grimm 2001, Bd. 2, S. 417.

³⁹³ Was in der Forschung bereits einige Male erwähnt wurde, vgl. z. B. Andrea Bartl (Ed.): *Der andere Blick auf die Literatur. Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit*, Würzburg 2014, S. 70f.

ähnlich *magic* wie das Mädchen im Teich. So wie es sich unversehens materialisiert, wird Ben mit der Geburt plötzlich existent.

Das schlussendliche Alleinsein des Märchenmädchens im Wald nimmt Harriets spätere Einsamkeit vorweg. Weil sie sich entgegen Davids Wunsch für die innerfamiliäre Betreuung Bens entschied ("she had turned the back on them all and chosen to go off into alien country, with Ben" (108)), wird sie zunehmend vereinsamen: Während Davids *magic girl* das Mädchen am Teich ins Wasser ziehen will, ist auch Ben im Begriff, "to ... pull her [Harriet] down into it [aber nicht ins Wasser, sondern in die Isolation]." (56) Davids Märchen fungiert also als Vorausdeutung der Romanhandlung. So wie der positiv märchenhaft begonnene Roman allmählich ins negativ Märchenhafte und Horrormäßige kippt, so wandelt sich auch Davids Geschichte nach einem klassischen Märchenanfang zur düsteren Horrormär.

Obwohl in *TFC* kein einziger gegenständlicher Spiegel vorkommt, erscheint er doch wiederkehrend im übertragenen Sinn und überdies in unterschiedlicher Form. Er bildet als Leitmotiv den Rahmen der Geschichte. Es läutet zunächst die märchenhafte Liebesgeschichte der Eltern bei deren erster Begegnung ein. "Harriet ... knew his [David's] look ... mirrored her own." (8) Ihre charakterliche Ähnlichkeit bringt sie zusammen. Als die spiegelbildlichen Lebenspläne gescheitert sind, schließt das Motiv die Geschichte auch ab. Harriet, deren Ehe zu Ende ist und deren Kinder sich in alle Winde zerstreut haben, spiegelt sich als Übriggebliebene im einstigen Familientisch: "When she leaned forward, she could see herself ... [if only] dully ..." (155) Harriets schlussendliche, mittels Spiegelmotivs bebilderte Isolation unterstreicht das *unhappy end* ihrer märchenhaften Liebesgeschichte, die zum Antimärchen und schließlich zur Horrorgeschichte wurde.

Innerhalb der Geschichte dienen auch Figuren als Spiegel. Trotz täglichen Zusammenseins werfen die drei Hauptfiguren Harriet, David und Ben einander hauptsächlich Spiegelbilder und Projektionen zu, während sie sich innerlich immer fremder werden. Selbst ihre Augen, die angeblichen Spiegel der Seele, geben nichts mehr preis. Als sich zum Schluss alle Familienmitglieder auseinandergelebt haben, begreift der Leser das wiederkehrende Spiegelmotiv als eigenständiges Symbol. Der Spiegel, ein glattes, kühles Objekt, dessen Glas man normalerweise nicht anfasst, ist Abbild der mangelnden emotionalen Wärme und der eklatanten Distanz innerhalb der Familie.

Zahlreiche projizierte und zurückgeworfene Bilder in *TFC* verkomplizieren die Spiegelsymbolik weiter. Indem beispielsweise die Teichoberfläche aus Davids Märchen als doppelte Spiegel-Ebene fungiert, erblickt das Mädchen einerseits ein *magic girl*, andererseits steht das Mädchen am Teich für Harriet, die Ben im Spiegel sieht, der bereits in ihrem Bauch wächst. Durch die vielen Projektionen und Reflexionen in *TFC* entsteht eine vor multiplen "Spiegelungen" schillernde Gesamtgeschichte von ungewöhnlicher literarischer Ästhetik.

Ermöglicht wird diese vom Spiegelmotiv, das zugleich Märchen- und Horrorelement darstellt. Ob der Spiegel in der Literatur zuerst das eine oder andere war, ist kaum festzustellen. Wie um dieser Tatsache zu entsprechen, wechselt das Motiv auch in *TFC* – wie schon erwähnt – immer wieder zwischen Assoziationen des Märchens und Horrors und verknüpft diese auch miteinander.

Exkurs: Widersprüche des Kurzromans und deren Effekte

Ein Teil der literarischen Ästhetik des Romans besteht aus der an Märchen erinnernden, unter formaler Einfachheit versteckten inhaltlichen Komplexität. Auch die Genrevielfalt von *TFC* ist beachtlich. Der Text beginnt als Liebesgeschichte, wird zu einer Art Familiendrama

und umspannt – neben den Gattungen Märchen, Horror und Moralparabel – zusätzlich die Kategorie Science Fiction.

So werden Bezeichnungen von Ben als "alien" (62) angeboten; außerdem erscheint der Junge als evolutionäre Zwischenstufe von Tier und Mensch. In anderem Kontext imaginiert Harriet, die sich außerhalb ihres Hauses vor Gewalttättern fürchtet, die derzeit Schlagzeilen machen: "It seemed that two peoples lived in England". (30) Harriets Gedanke weckt die Assoziation zum Science-Fiction-Klassiker *The Time Machine* von H.G. Wells. Wie sich ein hilfloser Eloi bei Dunkelheit vor den kannibalischen Morlocks verstecken muss, so würde "Harriet ... not dream of walking at night by herself". (30) Am Ende wird Ben, der nie recht in seine Familie passte, zu diesem auch in *TFC* existierenden "anderen Volk" überlaufen, das den aggressiven, plumpen, wenig intelligenten Morlocks nicht unähnlich sowie tatsächlich kriminell ist, wie das Textende nahelegt: "These days the local newspapers were full of news of muggings, hold-ups, break-ins. Sometimes this gang, Ben among them, did not come into the Lovatt's house for a whole day, two days, three ... The gang [obwohl zumeist arbeitslos] always seemed to have plenty of money". (147) "They were restless, and went off ... Next morning the news was that a small shop had been broken into ... The shopkeeper ... bound and gagged. The postmistress ... beaten up and left unconscious." (152) Obwohl Bens Bande offenbar nicht wie die Morlocks mordet, so erzeugt sie doch leise *Time Machine*-Anklänge. Die Science Fiction gehört zur generischen Vielfalt, welche ohne nennenswerte Widersprüchlichkeiten in dem organisch wirkenden Kurzroman *TFC* aufgeht.

Neben dem Spiegel spielen weitere Leitmotive in *TFC* eine zentrale Rolle, etwa Tisch/Essen und Bett. Indem auch sie in märchentypischer Weise ständig repetiert werden, strukturieren sie die Handlung zugleich. Ebenfalls als strukturierende Elemente fungieren Familientreffen, die im Rhythmus der Jahreszeiten stattfinden, und die sich ständig ereignenden Schwangerschaften. Auch *Von dem Fischer und seiner Frau* lebt von strukturellen Wiederholungen, muss doch der Mann auf Wunsch seiner Frau den Fisch immer wieder aufsuchen.

TFC verwendet eine relativ schlichte Sprache. Die streng chronologisch aufgebaute Handlung findet an wenigen Orten statt. Es existiert nur ein Erzählstrang, in dem sich unterkomplexes Personal tummelt – alles wie im Märchen. Die Trinität an Hauptfiguren (Harriet, David und Ben) wird lediglich grob skizziert. Sie besitzen keine psychologische Tiefe oder Individualität, sondern werden in flächiger Zweidimensionalität belassen. Diese märchenhaften Figuren stehen in einem Spannungsverhältnis zu der mit realistischen Details ausgestalteten Umwelt. Dieser Gegensatz wirkt auf den Leser als auffälliger Widerspruch.

Zur Widersprüchlichkeit von *TFC* gehört auch, dass sich die Figuren eindeutigen Charakterisierungen entziehen. Trotz ihres holzschnittartigen Entwurfs passen vor allem die drei Hauptfiguren nur auf den ersten Blick in die eindeutig märchenhafte Schublade "gut" oder "böse". Wie bereits gezeigt wurde, verschwimmt der zunächst klar wirkende Gegensatz zwischen "guten" Eltern und "bösem" Ben bei näherem Hinsehen auf spannungsvolle Weise. Die Tatsache, dass das Kind das Wesen der Eltern spiegelt, bedeutet eine Quelle des Unbehagens für den Rezipienten. Er mag sich beispielsweise fragen: Wie werden sich die Eltern, die in ihrer Ambivalenz nicht endlos geduldig sind, im weiteren Verlauf Ben gegenüber verhalten? Immerhin befinden sie sich ja in einem Horror-Roman. Davids Gedanken werden dem Leser größtenteils vorenthalten. Augenscheinlich ist nur, dass er seinen Sohn immer misstrauischer beobachtet. Was wäre, wenn er sich entschließen würde, Ben zu beseitigen? Oder wird vielmehr Ben eine Bluttat begehen? Dazu scheint er ja aufgrund seiner Empathielosigkeit fähig zu sein. Sie wird häufig artikuliert und auch anhand emotionsloser Tötungen von Tieren und der gleichgültigen Brutalität gegenüber den Geschwistern demonstriert.

Letztlich ertrinkt die Geschichte aber nicht in Blut, sondern lebt – dies ist eines ihrer Qualitätsmerkmale – bis zum Schluss vom Grauen der unguten Andeutung. Erkenntnisse aus der Psychologie legen nahe, dass wir uns gerade dann fürchten, wenn wir uns nicht ganz sicher sind, ob tatsächlich eine Gefahr besteht.³⁹⁴ Was im realen Leben gilt, stimmt in diesem Fall auch beim Lesen. Gerade weil das Schlimmste jederzeit passieren könnte, gerade weil die von Widersprüchen erzeugte Spannung so konsequent gehalten wird, ohne in *Splatter* und *Gore* abzustürzen, ist *TFC* nicht als triviale, sondern eher als gelungene Horrorgeschichte lesbar.

Zur Besonderheit des Textes tragen weitere Widersprüche bei. So tritt Ben zwar einer – von außen betrachtet – üblen Bande bei. Doch das fünfte Kind, das gar nicht zu begreifen scheint, warum deren Überfälle und Diebstähle falsch sind, fühlt sich erstmals immerhin einer Gruppe zugehörig. Während Ben in seiner Familie stets Fremdkörper blieb und nicht versteht, was mental und emotional von ihm erwünscht ist, fühlt er sich augenscheinlich wohl in der unkommunikativen Bande, deren allenfalls ruppige Zuneigung er zu genießen scheint. Die neuen Freunde bedenken Ben mit wenig schmeichelhaften Quasi-Kosenamen, die Bezug nehmen auf seine Horror- bzw. Märchenanmutung: "Dwarfey, Alien Two ..." (114) Sogar von dieser fragwürdigen Gemeinschaft wird Ben also als sehr spezielles Kind wahrgenommen, gleichwohl aber endlich akzeptiert und integriert. Inzwischen entfremden sich Bens Eltern zunehmend voneinander. David will Ben weggeben, Harriet sich um ihn kümmern. In der Folge stehen sich beide immer unversöhnlicher gegenüber, schließlich zerfällt die Familie im *unhappy end*. Ben tangiert dies nicht. Denn der vormals in einer glücklichen Familie Unglückliche blüht in der Gangsterbande auf. Immer wieder zeigt sich also, dass der bei oberflächlichem Lesen antimärchenhaft schlichte Kurzroman in Wahrheit von starken Spannungsverhältnissen lebt.

Doris Lessings Kritik an konservativer Familienideologie

Widersprüchlichkeit und der daraus resultierende Spannungsreichtum von *TFC* veranlassten Forschung und Kritik zu einer erstaunlichen Bandbreite an Interpretationen. In einer Anzahl an Romanen wurden Parallelen zu *TFC* entdeckt, darunter in Mary Shelleys *Frankenstein*³⁹⁵, in dem das Monster ebenfalls eine Art "Missgeburt" darstellt. Doch anders als Ben ist dieses Monstrum anfangs empathisch und gütig. Erst die Abscheu der Menschen vor seinem abstoßenden, aus Leichenteilen zusammengenähten Körper pervertiert seinen Charakter.

Gelegentlich gilt *TFC* auch als Echo auf den Stoff von *Rosemary's Baby*.³⁹⁶ Tatsächlich existieren interessante Parallelen zwischen beiden Handlungen, allerdings liefern sie kaum fruchtbare Erkenntnisse. Auch *Rosemary's Baby* enthält Märchenelemente; so wurden Ira Levins Text und Roman Polanskis Verfilmung als *Rumpelstilzchen*-Geschichten gelesen.³⁹⁷ Auch in Ira Levins Roman dient eine schwierige und schmerzhaft Schwangerschaft als Vorbote eines Monsterkindes, das im Romantitel ebenso als eigentlicher Protagonist genannt wird. Die hochschwangere Rosemary war zu ihrem Arzt geflüchtet, der sie aber wieder den teuflisanbetenden Nachbarn und dem von ihnen bereits indoktrinierten Ehemann auslieferte; Harriets Klagen über ihren bösen Sohn stoßen bei Ärzten gleichfalls auf taube Ohren. Mög-

³⁹⁴ Francis McAndrew (et.al.): "On the Nature of Creepiness". In: *New Ideas in Psychology* 43 (2016), S. 10-15.

³⁹⁵ Norma Rowen: "Frankenstein Revisited. Doris Lessing's *The Fifth Child*". In: *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2.3 (1990), S. 41-49.

³⁹⁶ <https://www.nytimes.com/1988/03/30/books/books-of-the-times-family-relations-society-and-a-monstrous-baby.html> (zuletzt abgerufen im Sept. 2019.)

³⁹⁷ Kapitel 6. In: Walter Rankin: *Fairy Tale Archetypes in Eight Horror and Suspense Films*, Jefferson (et.al) 2007, ab S. 118.

licherweise enthält die Beschreibung der Hilflosigkeit bzw. der menschlichen oder fachlichen Überforderung der Ärzte in beiden Texten eine Kritik an der Gesellschaft, die mit dem Andersartigen, von ihr Abweichenden, nicht umgehen will oder kann. Jedenfalls erleben sowohl Harriet als auch Rosemary die für Märchen- und Horrorprotagonisten typische Isolation. Beide Romanfrauen sind innerlich und wegen ihrer Rolle als Hausfrauen auch äußerlich isoliert. Zudem fühlen sich beide hin- und hergerissen zwischen unwillkürlichem Mutterinstinkt und Abscheu ihrem fremdartigen Kind gegenüber.

Bei Harriet reicht diese Abneigung gegenüber dem genetischen Sonderfall Ben bis zu rassistischen Überlegungen, die auf imperialistisch-ideologisches Gedankengut des 19. Jahrhunderts rekurren.³⁹⁸ Harriets Gedanke "his forehead sloped from his eyebrows to his crown" (60), wird in der Forschungsliteratur bezeichnet als "a description recalling the racist craniology of Petrus Camper, with its central notion of the 'facial angle'".³⁹⁹ Der rassistische Bezug wird weiter nuanciert, als Harriet Ben als Teil eines fremdartigen, historischen Menschenschlags einstuft, indem sie über "Ben's people" grübelt, "a race ... thousands and thousands of years before humanity". (156) Bens Zeit der Einkerkierung in einer Anstalt löst Assoziationen an Konzentrationslager aus. Das brutal durchgreifende Personal erscheint paradoxerweise furchterregender als die als "monsters" (98) bezeichneten missgestalteten Insassen. Diese erregen eher Mitleid als Furcht. Umso mehr, als angedeutet wird, dass die eingesperrten Kinder nicht sehr alt würden: "None of them last long." (103) *TFC* wurde häufig als antirassistisches Plädoyer gelesen. Dennoch scheint mir Bens Andersartigkeit vom unterschwelligen Rassendiskurs im Text unter dem Strich nicht stimmig erklärt. Denn Ben ist eben kein Opfer von Diskriminierung, also willkürlicher Verachtung. Schließlich zeigt das Kind ja – obwohl es keine klassische Behinderung aufweist – starke emotionale und mentale Defizite und benötigt daher faktisch eine sehr spezielle Fürsorge.

Die Autorin war generell bekannt für ihre Bodenständigkeit. Sie kritisierte vehement Abseitigkeit und mangelnde Realitätsnähe der existierenden *TFC*-Interpretationen. Hier nennt sie, spürbar sarkastisch, nur einige Beispiele: "In the case of the 'Fifth Child' I was informed that it was 'about' the Palestinian problem, Aids ... genetic experiment, and the problem of the delinquent working class child."⁴⁰⁰ Auch zum Gedanken des "feminism"⁴⁰¹, den Lessing in Bezug auf *TFC* ablehnte, finden sich tatsächlich wenig Anknüpfungspunkte im Text. Der Roman beschreibt das Schicksal einer gescheiterten, stets sich auf Familienmitglieder und andere Helfer stützenden Heldin. Zudem wird erwähnt, dass Harriet ihre Ausbildung als "way of spending her time until she married" betrachtete. (11) Möglicherweise orientierten sich einige Interpretationen schlicht an dem Umstand, dass Lessing als Feministin galt, da sie für Frauenrechte eintrat. Jede Interpretation, auch eine originelle, hat trotz Lessings *Veto* sicherlich ihre Daseinsberechtigung. Denn das bewusst Negierte ist die eine Seite; das in einem Roman sich immer unfreiwillig manifestierende Unbewusste aber die andere Seite.

Mir scheint eine weitere These möglich. Lessings Kritik an einer bestimmten konservativen Familienideologie, die von den Figuren Harriet und David in teilweise aggressiver Form vertreten wird, ist unübersehbar: Das Umfeld des Paares passt nicht zu dessen Vorhaben, dem hartnäckigen Bestehen auf der Gründung einer Großfamilie. Die beiden Protagonisten befinden sich nicht in der richtigen Zeit ("This was the sixties!" (9)), um den Wunsch nach einer Großfamilie ("old style ... happiness" (28)) zu verwirklichen. Die Autorin hat das

³⁹⁸ Gamallo 2000, S. 121.

³⁹⁹ Susan M. Squier: *Liminal Lives: Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Durham (et.al.) 2004, S. 100.

⁴⁰⁰ Albert Rau (Ed.): *Doris Lessing: The Fifth Child. Diesterwegs Neusprachliche Bibliothek – Englische Abteilung*, Bd. 165, Frankfurt a.M. 1993, S. 4.

⁴⁰¹ Ebd.

Paar auch nicht in ein dafür "passendes" Land versetzt. In diesen Kontext gehört Harriets Bemerkung: "Perhaps we ought to have been born into another country ... having six children, in another part of the world, it would be normal, nothing shocking about it". (22) Außerdem gehören sie zur falschen sozialen Klasse und können sich den Unterhalt von fünf Kindern gar nicht leisten. Folglich muss Davids wohlhabender Vater James trotz großer Bedenken einspringen: "He had said he would pay for it ... [but] he was making it clear he thought that Harriet had chosen this life and now should not expect everyone to foot the bill." (48) Das Großfamilienprojekt steht also von vornherein und aus mehreren Gründen unter keinem günstigen Stern.

Und wirklich verwandelt sich das fröhliche Miteinander in traurige Einsamkeit. Bens Geschwister ziehen weg; zuvor füllten ständig viele Besucher das Haus, "until his [Ben's] presence affected people, and they tended to go away". (69) David arbeitet immer länger und lässt seine Frau immer häufiger allein. Das ursprüngliche Bild von kulinarischer Fülle und seelischer Erfüllung wird abgelöst vom Bild der am leeren Familientisch sitzenden, abgemagerten ("haggard" (78)) und verbrauchten Mutter: "Invisible substance had been leached from her: she had been drained of some ingredient that everyone took for granted, which was like a layer of fat but was not material." (155) Die Eltern sind nur noch formal zusammen, wegen der Erinnerung an "the ghosts of young Harriet and young David". (135) Den eigenen Geist als vom noch lebenden Selbst abgespalten zu empfinden und ihn als Metapher vergangenen Glücks zu imaginieren – diese Idee zeugt von so viel resignativer Traurigkeit, dass sie einen Horror eigenen Charakters erschafft. Der Verkauf des Hauses steht als zeitlich letztes Symbol für den Familienzerfall.⁴⁰² Dass dieser von Ben verursacht wurde, ist wie gesagt evident. Schließlich verknüpft die Autorin den Beginn allen Übels und den Zerfall der Familie ausdrücklich mit dem Erscheinen des letzten Kindes, mit "the horror that was Ben". (131) Warum aber wandelt sich die zunächst märchenhaft angehauchte Geschichte ausgerechnet mit der Geburt des fünften Kindes?

Allgemein üblich ist die Bezeichnung "Mehrkindfamilie" für ein Paar mit drei Kindern. Mit vier Kindern gilt man gemeinhin als "kinderreich". Harriet und David überschreiten diese Schwelle. Und ausgerechnet an diesem Punkt, mit der Geburt des fünften Kindes, geht ihr Leben in die Brüche. Monster liefern typischerweise Hinweise auf eine gesellschaftliche Norm, die sie zeichenhaft verletzen⁴⁰³, "Gothic is all about boundaries."⁴⁰⁴ Das fiktionale Schicksal des Paares, ein textinterner Gott oder die Autorin, egal welche kritische und die Figuren strafende Instanz, hat also die Grenze nach dem vierten Kind gesteckt, dem Symbol eines nicht mehr haltbaren, da veralteten Großfamilienmodells.

Eine für diesen Zusammenhang wichtige Spur führt in die Biografie der ihrer Zeit vorausdenkenden Autorin, die sich möglicherweise im Text niederschlug. Insgesamt zweimal ließ Lessing sich scheiden. Sie bestand stets auf Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung. Ihre Erfahrungen als Mutter fasste sie in dem Satz zusammen: "... trapped in a persona that she feared would destroy her."⁴⁰⁵ Im realen Leben verließ Lessing ihre Kinder. Die "destroy"-Vokabel taucht wiederholt in *TFC* mit Bezug auf Ben auf: "This baby was not six months old yet ... he was going to destroy their family life." (72) "Harriet ... silently addressing Ben: 'I'm not going to let you destroy us, you won't destroy me ...'" (80) Genau das geschieht jedoch am Ende der Geschichte: "Ben ... the destroyer." (157) Lessing verwendet hier regel-

⁴⁰² Gamallo 2000, S. 122.

⁴⁰³ Hubert Filser: *Menschen brauchen Monster. Alles über gruselige Gestalten und das Dunkle in uns*, München 2017, S. 82.

⁴⁰⁴ Punter 2015, S. 8.

⁴⁰⁵ <http://www.dorislessing.org/biography.html> (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

recht Kriegsvokabular. Dessen Nachdrücklichkeit verweist auf die Brisanz der zitierten Textstellen.

Der "Zerstörer" dringt nicht etwa von außen ein, wie das wahrscheinlich vom Teufel statt vom Vater gezeugte Kind in *Rosemary's Baby* oder wie das künstlich geschaffene Monster des Wissenschaftlers Frankenstein. Beide Kreaturen haben als Außenseiter im Grunde wenig mit der Gesellschaft zu tun, in die sie zufällig geraten sind. Hingegen wächst Ben sozusagen aus der Saat seiner eigenen beiden Eltern. Nur weil Ben auf diese Weise seiner Familie entstammt, kann er auch als inhärente Kritik an ihr gelesen werden.

Die Eltern sind bereits seit dem Kauf ihres riesigen Hauses, also vor dem ersten Kind, finanziell von Davids Vater abhängig. Dennoch geben sie wider jede Vernunft ihrem Fortpflanzungstrieb nach. Die Villa eingerechnet, steht das fünfte Kind schließlich für den sechsten Elternwunsch, der endgültig einer zuviel ist. Er entspricht dem sechsten und letzten Wunsch der Grimmschen Fischersfrau, die nun auch noch Gott sein will, was der Butt als unerfüllbar ablehnt. Ausgerechnet aus dem fünften Sprössling also wird ein Gierhals, der sich ebenfalls nicht zügeln kann, wenn er etwas haben will – nur Zufall? Das ist nicht anzunehmen. Mir erscheint die Lesart des monströsen Kindes als Symbol eines Großfamilienbilds sinnvoll, das im vorliegenden, speziellen fiktionalen Kontext sogar als finanzielles Schmarotzertum erscheint – als monströs eben. In diesem Zusammenhang der Anspruchshaltung vor allem Harriets ist auch wichtig, dass sie die mit fünf Kindern und einer überdimensionierten Villa verbundene Arbeit nicht allein schafft, weshalb Verwandte helfen müssen.

Bereits der Romantitel *The Fifth Child* verweist auf eine zentrale Funktion Bens. Die in Ben kombinierten negativen Elemente des Märchen- und des Horrorgenres haben die Funktion, ein intensiveres Leseerlebnis und mehr Dramatik zu erzeugen. Die Doppelrolle des fünften Kindes als *monster* nicht nur im Märchen-, sondern auch im Horrorsinn innerhalb eines ansonsten realistisch anmutenden Romans charakterisiert es umso klarer als maximal auffälligen Dreh- und Angelpunkt der Lessingschen Kritik: Monster Ben ist in einer Familie "normaler" Menschen so fehl am Platz, wie die Großfamilie im postmodernen England der Mittelschicht irregulär wirkt.

Die von Harriet und David erwünschte "old style ... happiness" (28) gipfelt nicht zufällig in einem Steinzeitkind, das außerdem von zwei sozusagen reaktionären Genres charakterisiert wird: Der Horror gilt zu Recht meistens als konservative Gattung; der Kanon der Volksmärchen, die einer anderen Zeit entstammen, ist abgeschlossen. Ben, der als genetischer Rückschlag ein "altmodisches" Kind ist, lese ich als Figur gewordene Kritik an der altmodischen, nicht mehr zeitgemäßen Großfamilienideologie seiner Eltern.

Realistisch gedacht, kann ein *genetic throwback* wie Ben natürlich ebensogut als Einzelkind auftreten wie in der Mehrkindfamilie. Realistisch gedacht, müsste ein Autor auch die zunehmende Aushöhlung der sich zersetzenden Familie deutlicher konturieren, als es Lessing tat, um diese zu kritisieren. Doch Lessing erzählt eben keinen realistischen Gesellschaftsroman, sondern eine Horrorgeschichte mit Märchenelementen und Anteilen einer *morality tale*. Dementsprechend denkt sie die Figur Ben, so meine These, als ein Bild. Er kann als Symbol der wahren Natur seiner Eltern diese ebenso plastisch zeigen wie das Bild von Dorian Gray dessen tatsächliches Wesen verrät. Um diese These verifizieren zu können, muss man aber die parabelhafte Einfachheit der unterm Strich gültigen Aussage von *TFC* beachten: Harriet fühlt sich wegen der Gründung einer Großfamilie stets wie eine Kriminelle (74, 94, 105 usw.); wie um die Richtigkeit ihrer Empfindung abzubilden, wird später ausgerechnet ihr fünftes – also letztes – Kind tatsächlich kriminell. Das Vielkinder-Konzept war von Anfang an als fragwürdig markiert. Es ist bezeichnend, dass nicht das erste oder vierte, sondern gerade das letzte Kind sich als eine Art Strafe entpuppt, indem es das Fass (finanziell, emotional und

kräftemäßig) zum Überlaufen bringt. Hier besteht ein quasi allegorischer Zusammenhang. Einen Hinweis darauf stellen bereits die schablonenhaften Figuren und die knappe, straffe Erzählweise des Kurzromans dar. Die Allegorie erschließt sich erst zur Gänze, wenn man die bereits (in "*TFC* als Antimärchen") erläuterte Deutungsebene als Moralparabel einbezieht.

Sie kulminiert in Bens zerstörerischer Wirkung. Ben endet als bloßes Werkzeug der Kritik. Hauptsache ist, dass dieses Werkzeug funktioniert. Doch wie genau es beschaffen ist – ist Ben Märchenkobold, animalisches Horrorkind oder Neandertaler? – wird eigentlich unwichtig. Vielleicht endet *TFC* deshalb ohne die vom Leser erhoffte Auflösung, weil sie gar nicht notwendig ist. Bens Zerstörung der Familie ist das metaphorische schwarze Loch im Text. Es schluckt definitorische Subtilitäten, sie werden vor dem Hintergrund der eingetretenen Katastrophe ausgelöscht. Harriets jahrelanger Alptraum namens Ben hat nun einen weiteren Horror ausgelöst, das Scheitern der Familie. Dieses Scheitern wiegt schwerer als die Gründe, die dazu geführt haben, denn diese liegen in der Vergangenheit, aber mit dem Scheitern ihres Lebensglücks muss Harriet in Zukunft leben.

Somit ergibt auch Sinn, dass die romantische, hauptsächlich von Harriet auf irrationale Weise märchenhaft verklärte Liebesgeschichte des Paares schon früh durch die rationale, kritische Erzählerin ironisch beäugt wurde, wie eingangs ausgeführt. Ihr leiser Hohn angesichts von Harriets Idealisierung verwies auf deren Realitätsfremdheit und bereitete bereits den Boden für das Scheitern der Großfamilienideologie. Weiter vorn wurde beschrieben, inwiefern *TFC* als Antimärchen begriffen werden kann. Als ein solches endete es nun auch negativ.

Allerdings kann meine These von der Kritik an Großfamilie im England der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur gleichberechtigt neben anderen Lesarten stehen. Meine These steht unter anderem in Spannung, wenn nicht in Widerspruch, zum biologisch-anthropologischen Thema, das im Folgeroman zum Tragen kommt. Des Weiteren scheint möglich, dass *TFC* eine Ästhetik des Horrors zu perfektionieren sucht, ohne eine klare Botschaft zu transportieren. Darauf lassen die erörterten Paradoxa ebenso schließen wie die einander überlagernden Reflexionseffekte, die mindestens so viel Atmosphäre herbeizaubern, wie sie semantische Auswirkungen kreieren. Aber auch wegen Lessings Beteuerung, sie habe keinen didaktischen Anspruch verfolgt, drängt sich bei der Untersuchung von *TFC* gelegentlich der Eindruck auf, die Autorin habe in diesem Roman Figuren gegeneinander antreten lassen, mit der Inspiration gespielt und dieser freien Lauf gelassen. Ohne theoretische Reflexionen wären die textuellen Widersprüche damit sozusagen "natürlich" entstanden. Vielleicht projizieren Literaturwissenschaftler ihre eigene Arbeitsweise zu stark in teils eher praktisch arbeitende Belletristik-Autoren, die nicht zwingend schon zu Anfang an mögliche Interpretationen ihrer eigenen Geschichten denken müssen. Immer wieder äußern sich auf ganz unterschiedlichem Niveau schreibende Autoren dahingehend, lediglich Geschichten zu verfassen – nicht mehr und nicht weniger. Viele zeigen sich dementsprechend verblüfft angesichts interpretierender Literaturkritiken oder wissenschaftlicher Analysen ihrer unterhaltenden Texte. Vielleicht klingt die Frage aus literaturwissenschaftlicher Sicht fast schon ketzerisch, aber dennoch muss sie gestellt werden: Gehört *TFC* möglicherweise genau zu dieser Gruppe von Werken, die allerdings spätestens seit Edgar Allan Poe durchaus ihre Legitimation hat. In Bezug auf die Funktionalisierung von Märchenelementen eröffnet der Roman somit zwei Perspektiven: Eine rein ästhetische, die wie bei Poe auf die zweckfreie Intensivierung von Schock-Effekten zielt, und eine der Sozialkritik dienende.

8.3 Die Ästhetisierung der Horrorfiktion mittels Märchen: Claire Kendals *The Book of You* (2014)

The Book of You (TBoY) wird vom Verlag als "Thriller" deklariert. Tatsächlich kann man TBoY als Psychothriller lesen, eher scheint er jedoch Horror-Roman zu sein. Grundlage für diese Lesart sind diverse *Gothic elements*, auf die ich im Folgenden immer wieder verweise.

Die Autorin legt vorwiegend das Märchen *Blaubart* wie eine literarische Folie über TBoY und verankert diese Referenz an vielen Stellen ihres Textes. Diese märchenbezogenen Nahtstellen haben funktionale Auswirkungen, indem die *Blaubart* entlehnten Motive und Szenen sich in der Handlung verketteten und Kendals Romanfiguren Rafe und Clarissa jeweils eine zweite Identität annehmen, also zum Blaubart des 21. Jahrhunderts und zu seiner Frau werden.

Alte und ältere Werke mit *Blaubart*-Elementen hat die Forschung bereits analysiert. So wurden Horror-Romane bzw. Texte mit Horrorelementen wie *Jane Eyre* (1847), *Rebecca* (1938) oder der Horrorfilm *The Silence of the Lambs* (2001) als Teile dieser Traditionslinie begriffen. Denn sie beruhen auf den drei *Blaubart*-Hauptmotiven: Eine neugierige Frau, die verschlossene, tabuisierte oder metaphorische verbotene Räume betritt; tote/ermordete oder ominöse Frauen, normalerweise sind es Vorgängerinnen; sowie blutrünstige oder wenigstens geheimnisvolle männliche Hauptfiguren. Diese drei innerhalb des postmodernen Thrillers noch heute fortgeschriebenen Elemente basieren auf der alten *Gothic Novel* und letztlich auf dem *Blaubart*-Stoff.⁴⁰⁶ TBoY fiel mir als eines der neuesten Beispiele dieser Traditionslinie auf. Der Roman wurde meines Wissens noch nicht literaturwissenschaftlich untersucht.

Haupthandlungslinien

Protagonistin des Romans ist Clarissa, eine Sekretärin an der Universität von Bath in England. Die Trennung von ihrem Freund Henry hat sie noch nicht überwunden. Henry erhielt einen Ruf als Professor nach Cambridge, verließ seine Geliebte Clarissa und lebt nun wieder mit seiner Ehefrau zusammen.

Dass Clarissa als höchst konventionelle Hauptfigur gezeichnet wird, liegt sicher sowohl an ihrer Rolle als *Gothic victim* bzw. *heroine* als auch an der Trivialität von TBoY und einer nur geringen stilistischen Kunstfertigkeit. Clarissa träumt von einem klassisch "weiblichen" Lebensentwurf. Sie näht ihre Kleider gern selbst, die geistig anspruchsvollere Arbeit an einer Dissertation gab sie hingegen auf. "I was spending all my time recreating ... dresses instead of writing my PhD thesis." (87) Clarissa ist mittlerweile knapp vierzig Jahre alt und unverheiratet; sie leidet darunter, keine Kinder zu haben.

Clarissas Romanleben ist von der typischen mangelhaften Ausgangssituation des klassischen Märchens gekennzeichnet. In dieser aktuellen Lebensphase besucht sie die Buchpräsentation von Rafe, eines Dozenten ihrer Universität. Anschließend kommt sie mit dem Autor ins Gespräch. Obwohl sie kein Interesse an ihm hat, gelingt es der nachgiebigen Frau nicht, den zudringlichen Menschen abzuwehren. Clarissas zögerliche Ausrede wischt Rafe beiseite. Er dringt in ihre Wohnung ein und vergewaltigt sie, offenbar mischte er zuvor betäubende Drogen in ihren Wein.

Von nun an entwickelt sich Rafe zum fanatischen Stalker. Bis zu vierzig Mal am Tag spricht er auf Clarissas Anrufbeantworter. Er bombardiert sie mit Briefen, Blumen und Geschenken. Aus krankhaftem Interesse an seinem Opfer durchsucht er dessen Abfall oder pos-

⁴⁰⁶ Nungesser 2012.

tiert sich stundenlang vor Clarissas Wohnungstür. Rafe wirkt auf unheimliche Art allwissend, da er stets ihre genauen Aufenthaltsorte kennt. (Mehr zu diffus übernatürlichen Eigenschaften des Serientäters im Theorieteil unter 3.2, aber auch 4.) Rafe's ans Übernatürliche grenzende Omnipräsenz kann als Äquivalent der in der Blaubartfigur nachhallenden jenseitigen Qualität⁴⁰⁷ gelten. Gleichwohl ist die Quelle des Horrors sowohl in *Blaubart* als auch in *TBoY* nicht übersinnlicher Art.

Rafe akzeptiert nicht, dass die Angebetete keinerlei Interesse an ihm zeigt, im Gegenteil. Clarissas Abwehr oder ihre gelegentlich schüchtern geäußerten Bedürfnisse blendet er empathielos aus. Gleichgültig, ob sie ihn ignoriert, während er das à la *Gothic Novel* fliehende *victim* verfolgt – wie schon Manfred der armen Isabella im Schlosslabyrinth des allerersten Schauerromans der Literaturgeschichte nachstellt, Walpole's *Castle of Otranto* (1764) –, ob sie ihn von einer Taxifahrerin aus dem Auto werfen lässt oder Spaziergänger im Park bittet, den lästigen Rafe zu vertreiben; das krankhafte Stalking eskaliert von Woche zu Woche und gipfelt schließlich in Morddrohungen.

Diese kleidet Rafe in die Form von Märchen, genauer: Mädchenmörder-Märchen. Einem der Texte, Grimms *Die drei Schlangenblätter*, in welchem der König seine untreue Frau mit ihrem Geliebten in einem löchrigen Boot aufs offene Meer treiben lässt, fügt er die rhetorische Frage hinzu: "Do you think he was foolish, that king, giving her those last moments alone with her lover?" (272)

Clarissas Reaktion ist psychischer und physischer Natur. Sie kämpft mit Panikattacken und Übelkeit, zittert häufig am ganzen Körper und verbarrikadiert sich in ihrer Wohnung. "You imprison me" (93), sagt sie einmal. In dieser Bemerkung hallt die Tradition der weiblichen im *Gothic castle* eingesperrten Opfer wie in einem Echo wider. Um Ruhe zu finden, schluckt sie Schlaftabletten. (188) Einmal schläft sie bezeichnenderweise über der Lektüre einer *Dornröschen*-Version ein. (158f.)

Am Beispiel der hilflosen und verzweifelten Clarissa demonstriert die Autorin das erst in den späten 1990-er Jahren in der Öffentlichkeit bekannt gewordene Phänomen "Stalking". *TBoY* wirkt wie ein Aufklärungsbuch über das in seinen pathologischen Ausmaßen unterschätzte und teilweise noch immer als übertriebene Liebesbekundung verharmloste Phänomen, sind doch immer wieder Kursivzitate aus Selbsthilfebroschüren in den Roman eingewoben. Durch sie erfährt Clarissa, dass Stalkingopfer zahlreiche Beweise sammeln müssen, bis sie die zwanghafte Nachstellung als Straftat zur Anzeige bringen können. Kendal macht zudem deutlich, dass betroffenen Frauen oft unterstellt wird, ihre Verfolger indirekt zu ermutigen. In Wahrheit erweisen diese sich meist als psychisch gestört. Wie sich herausstellt, gilt das auch für Rafe.

TBoY schreibt mittels des postmodernen Stalkingmotivs die Tradition der *male Gothic* fort. Denn als typisch für diese galt die "persecution" durch einen Mann sowie der weibliche "struggle for autonomy".⁴⁰⁸ Und beides beschreibt Kendals Roman. Indem Clarissa in einen Kampf um Autonomie eintritt, erinnert sie gleichzeitig an zahlreiche Märchenheldinnen.

Clarissa archiviert konsequent Rafe's verhasste Nachrichten, Briefe und Geschenke als Beweismittel. Darüber hinaus beginnt sie, ein Tagebuch zu schreiben, in dem sie alle Kollisionen mit ihrem Peiniger detailliert festhält. Das Tagebuch nennt sie *The Book of You*. Der Titel ist identisch mit dem vorliegenden Roman.

⁴⁰⁷ In der Forschungsliteratur wird die den Blaubart ursprünglich prägende Figur vielfach als "dämonisches, nichtmenschliches Wesen" angesehen, "das aus ... unbekannten Gründen Jungfrauen ... tötete"; diese Gründe seien wohl magischer Art gewesen, so Lutz Röhrich (1955, S. 183). Erst die neuere Überlieferung habe vermutlich die "Entwicklung zu einem ... vermenschlichten Mädchenmörder gebracht, der seine Verbrechen aus [rein] sadistischen Motiven begeht."

⁴⁰⁸ Chaplin 2011, S. 208-211.

Neben dem Hauptplot, dem Stalkinghorror, entfaltet sich sukzessive eine Binnengeschichte, die optisch durch einen anderen Schrifttyp abgesetzt wird. Dieser Nebenplot schildert Clarissas Tätigkeit als Mitglied einer Jury bei Gericht. Verhandelt wird der Fall einer vergewaltigten Frau, der in frappierender Ähnlichkeit zu Clarissas Problem den Hauptplot spiegelt: Die männlichen Täter gaben genau wie Rafe nicht auf, sie verdrehen die Wahrheit und schieben dem Opfer Lotta die Schuld zu.

Zumindest äußerlich erscheint Lotta mit ihren "two low ponytails", die wie Zöpfe eines "little girl's" (58) wirken, kindlich. Die eher charakterlich unreife Hauptfigur Clarissa besitzt hingegen kaum eigene Erfahrungen, Prinzipien und Standards; zumindest wird das nirgends deutlich. In der *childlike* Clarissa ("I am my parents' daughter" (49)) wirken sogar noch im fortgeschrittenen Erwachsenenalter die biederer Ratschläge ihrer Eltern wie ein Gesetz: Sie darf nicht fluchen (268), sie vertraut naiven Erziehungsformeln ("Her parents had brought her up not to believe in evil" (189)) und akzeptiert absurde Meinungen ihrer Eltern ("My mother has told me ... that taxi drivers see it as part of their job to be protective" (32)). Bei abweichender Ansicht fürchtet sie, "her mothers's wrath" (268) auf sich zu ziehen. Die Protagonistin, die als wahre *damsel in distress* wie in der alten *Gothic Novel* gerne mal in Ohnmacht fällt, ist den Konventionen des Genres entsprechend auch körperlich dünn und schwach.

Obwohl sie mit Lotta leidet, beginnt Clarissa, die Stunden ihres Aufenthalts im Gerichtssaal herbeizusehnen – sie fühlt sich von ihrem Mit-Juror Robert angezogen. Dem Prinzip "Aller guten Dinge sind drei" folgend, scheint der Feuerwehrmann nach den Begegnungen mit Exfreund Henry und Stalker Rafe nun der lang erhoffte *Prince Charming* zu sein. Natürlich bleibt Rafe die sich anbahnende Romanze nicht verborgen. Seine Eifersucht und Enttäuschung wegen der "Untreue" seines Opfers (327) kulminiert in einem Mordanschlag auf Clarissa, den diese abwenden kann: Sie mutiert vom zuvor hauptsächlich leidenden *victim* zur handelnden *heroine* und tötet Rafe mit einem Messerstich ins Herz. Generell handelt es sich hier wieder einmal um den Kampf zwischen guter und böser Instanz, der die Literatur vielfach prägt, auch die fantastische Literatur, der aber praktisch nirgends so stringent als Kernmerkmal auftritt wie in Märchen und Horror. Im Anschluss an den Kampf erhält die Siegerin Clarissa, sozusagen als Belohnung, ihr Leben zurück.

Zwar stellt sich später heraus, dass Mit-Juror Robert bereits verheiratet ist, ebenso wie es Henry war. Aber dies tut Clarissas *happy end* keinen Abbruch. Denn nun findet sie im sprichwörtlichen Sinn den lange gesuchten Schatz, ähnlich wie im Märchen: Endlich ist sie schwanger. Vater des Kindes ist, natürlich, Liebhaber Robert, nicht Vergewaltiger Rafe.

Märchenfiktion plus Stalkingrealität: Die Macht Blaubarts über sein Opfer

Eine solche Märchenterminologie mit Begriffen wie "Mangel", "Kampf, in dem das Schwache siegt" und "gefundener Schatz" zu verwenden, wie oben geschehen, ist angebracht, da in *TBoY*, wie bereits erwähnt, mehrere Märchen eingearbeitet wurden.

Anders als etwa in *Second Child*, worin ein märchenhafter Subtext ohne explizite Verweise im Roman mitfließt, dessen Figuren gar nicht um ihre Märchenhaftigkeit wissen, setzen sich vor allem Rafe und Clarissa ausdrücklich mit Märchenfiguren gleich. Sie beziehen Szenen ihres Lebens auf Märchenszenen, wie es zum Beispiel auch in *Don't Breathe a Word* geschieht. Anstatt jedoch wie bei McMahon schlaglichtartig mal diesen, mal jenen Bezug aufzurufen und alle Texte zu einem verspielten Flickenteppich des Poststrukturalismus zu verknüpfen, entwirft *TBoY* klare Muster und Linien.

So wird von Anfang an explizit und häufig wiederkehrend auf *Blaubart* Bezug genommen. Bereits vor Beginn des Romans platziert die Autorin Kendal ein Zitat aus der *Blaubart*-Version von Charles Perrault.⁴⁰⁹ Sie entscheidet sich für den bekannten Ausschnitt des Märchens, in dem Blaubart seiner Frau den Schlüssel zu einer Kammer überreicht, ihr aber gleichzeitig deren Betreten unter Androhung der Todesstrafe verbietet. (Natürlich schließt die neugierige Frau im Märchen trotz der Drohung das verbotene Zimmer auf.⁴¹⁰ Darin liegen die Leichname von Frauen. Vor Entsetzen entgleitet ihr der Schlüssel, er fällt in das Blut der Opfer. Weil es nicht abzuwaschen ist, bemerkt Blaubart den Ungehorsam der Frau und will sie auf der Stelle töten.)

Die Ahnung, dass das Zitat auf eine zeitgenössische *Blaubart*-Geschichte einstimmen will, bestätigt sich bald. Gleich zu Anfang von *TBoY* fragt Clarissa Rafe angesichts dessen vollgestopfter Aktentasche: "Have you got a body in that briefcase?" (10) In dem Buchkapitel, über das der Anglistik-Dozent Rafe referiert, geht es um Blaubarts *Test of the true Bride*. (10) Als sich im Anschluss an seine Buchpräsentation ein Gespräch zwischen Rafe und Clarissa ergibt, liegt es für sie nahe, folgende Frage zu seinem Forschungsthema zu stellen:

Do you ever think about Bluebeard's first wife? She isn't specifically mentioned, but she must be one of the dead women hanging in the forbidden chamber [because] if there was a secret room right at the beginning, and he commanded the very first Mrs. Bluebeard not to enter it, there wouldn't have been any murdered wives in there yet. There wouldn't have been the stream of blood for her to drop the key into, and no stain on it to give her away. So what reason did he think he had for killing the first time? (12)

Rafe vertritt die Theorie, dass die Verfehlung von Blaubarts erster Gattin Untreue gewesen sei, ebenso wie es bei der ersten Frau des Sultans in den *Märchen aus Tausendundeine Nacht* der Fall war. Dieser Standpunkt wird tatsächlich fast übereinstimmend in der Literatur vertreten.⁴¹¹ Nach dem ersten Geplänkel der beiden folgt die Vergewaltigung durch Rafe, wonach dieser bizarrerweise ein Anrecht auf die sexuelle Treue seines Opfers zu haben glaubt. Aber Clarissa erhört den krankhaften Verehrer Rafe nicht, sondern trifft sich mit ihrem Jury-Kollegen Robert. Offenbar entspricht die Romanze der beiden aus Raves Sicht metaphorisch dem unerlaubten Betreten der tabuisierten Kammer namens "Untreue". Statt des Verbots, ein bestimmtes Zimmer zu betreten, lautet das Verbot hier: "Stay away from that fireman". (141) Clarissa gehorcht Rafe erwartungsgemäß nicht und schürt dadurch die maßlose Eifersucht des Stalkers.

Eine spätere Eskalation wird immer wahrscheinlicher. Zum einen, weil das zunehmend massive Stalking in logischer Konsequenz auf "den großen Knall" hinarbeitet. Zum anderen, weil das als *Blaubart*-Geschichte markierte *TBoY* ein mörderisches Ende heraufbeschwört. Der Höhepunkt des Plots gipfelt dann auch tatsächlich im Anschlag auf das Leben der Protagonistin und dem anschließenden Mord an der männlichen Hauptfigur – beides Handlungen wie in *Blaubart*.

⁴⁰⁹ Perrault hat vor den Brüdern Grimm eine *Blaubart*-Version niedergeschrieben.

⁴¹⁰ Sowohl die verbotene Kammer als auch die Verbotsübertretung sind nicht nur märchenhaft, sondern auch Schauermotive (sehr schön realisiert in Charlotte Brontës *Jane Eyre*, aber etwa auch bei Autoren wie Ann Radcliffe, E.A. Poe oder R.L. Stevenson).

⁴¹¹ In diesem Zusammenhang weist etwa Bruno Bettelheim (1991, S. 353) als einer von vielen Experten auf Folgendes hin: "In gewissen Teilen der Welt wurde in früheren Zeiten nur eine Form des Betrugs, den eine Frau an ihrem Mann begehen konnte, mit dem Tode bestraft – die sexuelle Untreue." Diese Tatsache mag *Blaubart* beeinflusst haben. Entsprechend soll die Kernszene des Märchens metaphorisch das Fremdgehen der Ehefrau Blaubarts zeigen; der Schlüssel wird wenig überraschend als Phallus-Symbol gedeutet, die Kammer als weibliches Geschlechtsmerkmal, das Blut als jungfräulich.

Im Folgenden wird eine Auswahl weiterer ausdrücklicher Verweise auf *Blaubart* besprochen. Beispielsweise schickt Rafe Clarissa ein selbstgebasteltes Buch in Postkartenformat, in das er außer *Blaubart* drei weitere Märchen aufgenommen hat: *Fitchers Vogel*, *Der Räuberbräutigam* und *Das Mordschloss*. Ich beschränke mich der Übersichtlichkeit halber in meiner Analyse auf *Blaubart*, da er *TBoY* dominiert, die übrigen drei Mädchenmörder-Märchen eng mit ihm verwandt sind und sie allesamt übereinstimmende Funktionen im Roman haben.

Rafe hat in seinem Märchenbuch jene Auszüge unterstrichen, in denen Frauen teils betäubt werden, stets aber ein Gewaltexzess zu deren Tod führt. Die Auszüge sollen mittels klarer, eindrücklicher Bilder antizipieren, wozu der Stalker möglicherweise noch fähig ist. Clarissa muss sich zwangsläufig fragen: Er hat mich unter Drogen gesetzt, er hat mir Gewalt angetan, wann macht er wohl den Rest wahr?

Denn der Sadist Rafe jagt ihr nicht grundlos Angst ein ("Are you frightened? ... I like that" (326)). Wie der Protagonistin bald klar wird, handelt es sich bei seinen Märchen um verkappte Hinweise auf mindestens einen real begangenen Mord: den an seiner verschwundenen Exfreundin Laura. Zusätzliche Indizien für weitere Morde wird es in der Zeit nach Erhalt von Raves Postkartenbuch geben; womöglich ist der Dozent also ein Serienkiller, ein wahrer neuzeitlicher *Blaubart*. Ein Serienvergewaltiger scheint er in jedem Fall zu sein. Dafür spricht ein perverses Magazin, das er Clarissa zuschickt, gespickt mit offenbar von ihm fotografierten pornografischen Aufnahmen verschiedener Frauen. Sie sind von ähnlicher Machart wie jene, die Rafe von der betäubten Clarissa angefertigt hat. Letztlich aber bleiben Art und Ausmaß seines tatsächlichen Frauenkonsums ein *Gothic secret*. Daher läuft Clarissas Fantasie auf Hochtouren, in ihrem Kopf spielt sich ein "Gothic film of chopped-up bodies" (188) ab.

Die von Rafe in die Handlung eingespeisten Mädchenmörder-Märchen dienen dazu, seine *madness* in greifbaren, plakativen Bildern zu illustrieren. Die Frage nach den Ursachen seines Wahns wird jedoch nicht beantwortet; die Stalkerfigur bleibt wie ein typischer *Gothic villain* sehr blass und ist wie die Ungeheuer der Märchen, mit denen Clarissa ihren Peiniger vergleicht ("There's the tread of an ogre on the stairs, so that the building seems to wobble. It must be you [Rafe]" (118)), einseitig gezeichnet, bar jeden aufschlussreichen, familiären oder psychologischen Hintergrunds.

Hingegen lassen sich die Funktionen, die Raves Märchenverweise für ihn selbst haben, qua logischer Schlussfolgerung teils vermuten, teils anhand konkreter Erwähnungen in *TBoY* nachweisen. So entsprechen Drohungen, die in poetischer Märchenform daherkommen, sicherlich eher dem Bild des gebildeten Dozenten von sich selbst. Alternativ könnte er ja auch – befreit vom literarischen Gewand – in nackten, brutalen, proletenhaften Worten drohen. Stattdessen entscheidet er sich für die stilvollere Option, quasi die Ästhetik (Märchenform) des eigentlich Unästhetischen (Androhung von Folter und Mord). Er mag das eigene morbide Handeln auch auf verquere Weise rechtfertigen, indem er es auf immerhin kanonisierte Märchen stützt. Dadurch verleiht Rafe seinen Untaten ein Stück weit Existenzberechtigung, eben diejenige einer von Märchenreferenzen aufgerufenen, langen literarischen Tradition.

Diese inkorporiert männliche Serienkiller, die nichts anderes sind als die mörderischen Subjekte einer "story of sex crime and murder, repeated and patterned"⁴¹² (156), wie Clarissa selbst erkennt. Für den Dozenten, der in seinem fiktionalen Leben unter einem vermeintlich

⁴¹² Es ist eine *story*, die sich zumindest über die Dauer einiger Jahrhunderte hinzieht. Diese Tradition reicht von den oral tradierten, jeweils vielfältigen Versionen einzelner Mädchenmörder-Märchen bis zu den schriftlich fixierten sogenannten Buchmärchen. Beispiel: Die erste Publikation des *Blaubart*-Märchens (Perrault (1697)) mag zurückgehen auf u.a. mündlich weitergegebene Erzählungen vom Serienmörder Gilles de Rais (1404-1440) sowie auf weithin "verbreitete ... Balladen vom Mädchenmörder ..., deren Motivik auf unsere Märchen eingewirkt hat" (Scherf 1987, S. 224).

zu niedrigen Rang leidet ("I'm not a professor ... [I had] not much chance against a prize-winning poet" (11)), wirkt die Realitätsflucht in die dominante und bestrafende Rolle eines Blaubarts sicher wie ein Pflaster für die verwundete Seele. Rafe, zu dessen Lesung "only a couple of ... colleagues have turned up" (17), die ihm nur einen "smattering of applause" (10) gönnten, tut es vermutlich gut, sich selbst in seiner Fantasie durch Gleichsetzung mit äußerst machtvollen Märchenmännern zu erhöhen.

Er scheint sich daran zu delectieren, Schwächere in ein virtuelles Dämonenland zu führen, wo er ihnen Fallen stellt, sie seelisch terrorisiert und körperlich foltert. Mit Vorliebe wählt Rafe Märchen aus, in denen "sex crime disguised as fairy tale" (157) daherkommt, in denen es also einen grausamen Aggressor gibt, mit dem er sich identifizieren kann. Clarissa setzt er dem Opfer gleich. So errichtet der Stalker eine imaginierte Wirklichkeit als passende Parallele zur fiktionalen Stalking-Realität. Letztere wäre für die Hauptfigur schon beängstigend genug. Um herauszufinden, ob die Kombination aus Stalking-Realität und Märchengedanken Clarissa wunschgemäß entsetzt, fragt er zynisch: "Been reading any good fairy tales lately, Clarissa?" (175)

Augenfällige Referenzen wie die oben beschriebenen belegen, dass sich der Roman auf *Blaubart* stützt. Es gibt weitere, nur implizit aufscheinende Gemeinsamkeiten zwischen dem Märchen und *TBoY*: Ebenso wie der reiche Schlossbesitzer Blaubart seiner ärmeren Braut sozial überlegen ist, kann unterstellt werden, dass auch Dozent Rafe höheres gesellschaftliches Ansehen genießt als Sekretärin Clarissa. Rafe's Einsamkeit – er besitzt weder Freunde (238) noch Familie (241) und lebt in einem "remote ... house" (182) – entspricht Blaubarts Isoliertheit in seinem Waldschloss. Fotografiert Rafe Clarissa, fühlt sich das Blitzlicht in einer Vorwegnahme des versuchten Mordes wie Messerstiche an ("the flash ... stabbed through her eyes" (328)). Auch Blaubart tötet mit einem Messer. Beide Frauenfiguren werden in ihrem Zuhause, das eigentlich Sicherheit gewährleisten sollte, mit dem größtmöglichen Terror konfrontiert, der Todesgefahr. Nicht zuletzt führt in beiden Texten das letzte potentielle Opfer den Tod des bösen Antagonisten herbei. Die rettenden Brüder erreichen Blaubarts Frau im letzten Moment. Dieses märchentypische "Gerade noch rechtzeitig"-Element deutet sich auch in *TBoY* an, als Clarissa Rafe tötet, kurz bevor er den ihr zur Hilfe geeilten Robert umbringen kann ("The next time the ... knife went into Robert it would kill him" (337)). Wie die Märchenfrau mit Blaubarts Reichtum das blutige Finale überlebt, so geht auch Clarissa aus der schlussendlichen Splatterszene mit einem "Schatz" hervor – dem langersehnten Kind im Bauch.

Folgender assoziativer Zusammenhang ist interessant: In Blaubarts Kammer hängen die Frauen an der Wand⁴¹³, so wie Jagdtrophäen. Tatsächlich scheint es eine grundsätzliche Verbindung zwischen Begriffen aus dem semantischen Umfeld der Vokabel Jagd und erotischem Interesse zu geben. Begriffe aus dem Alltagswortschatz von Männern, etwa *trophy wife*, "Frei-Wild" oder "auf die Pirsch gehen", knüpfen daran an. In diesen Kontext gehört auch die moderne soziologische Verwendung des Begriffs "Stalking", der ursprünglich aus der Jägersprache stammt und das Anschleichen an Wild benennt.

Von Anfang an ist klar, dass "böse Märchen" wie *Blaubart* Rafe's Metier sind. Mittels dieser Märchenfiktion plus der Stalking-Realität schreckt er sein Opfer Clarissa und gewinnt immer mehr Macht über sie. Die Protagonistin, die sich seit dem sexuellen Übergriff am An-

⁴¹³ Vgl. Clarissas Aussage (S. 12) über die hängende Position von Blaubarts ermordeten Frauen. In Wahrheit jedoch liegen die Frauenleichen in der Perraultschen Version, auf die sich Kendal in *TBoY* bezieht. Allerdings hängen die Frauen bei Grimms an den Wänden. Hier handelt es sich entweder um eine Verwechslung der Autorin oder um eine gewollte Abänderung. Möglicherweise wurde sie vorgenommen, um die Assoziation mit Jagdtrophäen zu provozieren?

fang des Stalkings unweigerlich mit Rafes Gedankenwelt befasst, wird auch in diese hineingezogen. Halb abgestoßen, halb fasziniert, beginnt sie etwa auch, *Blaubart*-Bezüge zu setzen. Beispiele: Als sie später die Szene notiert, in der Rafe sich in ihre Wohnung drängt, während sie schon halb bewusstlos ist, denkt sie an "Bluebeard and his bloody chamber. Did he carry each new bride over the threshold and into his castle ...? After that came the room of torture". (14) Angesichts einer der Überschriften in Rafes Zeitschrift, die auf Blaubarts Kammer anspielen ("Realms of Torture: Inside Our Readers' Forbidden Rooms"), fragt sich Clarissa zum Beispiel: "Do you have such a room?" (197) Doch anders als der Blaubart des Märchens gibt Rafe den Schlüssel dazu nicht freiwillig her, weshalb Clarissa in ihrem Tagebuch festhält: "Suspiciously little is known about you. Maybe there is a missing key⁴¹⁴... that can help me." (134) Aus eigener Kraft glaubt sie nicht, hinter Rafes *Gothic* "secret" (113) kommen zu können. So nennt sie sich in einem anderen Kontext "hardly a key⁴¹⁵ worker". (20) Später erweist sich Rafes T-Shirt der Universität von Kalifornien als "Schlüssel". Erst fragt sich Clarissa, was Rafe mit Kalifornien zu tun hat, bald darauf begreift sie: "There was a message in that sweatshirt". (113) Und wirklich, Rafes letzte Freundin verschwand in Kalifornien.

Ähnlich wie nach der Hochzeit Blaubarts Frau in dessen Lebensraum und patriarchale Dominanzsphäre eintritt, so beginnt Clarissa nach der Vergewaltigung durch Rafe, die den Beginn des Stalkings markiert, gedanklich nur noch um ihn zu kreisen. Die Nachstellungen Rafes werden zum Zentrum ihres Daseins, indem sie diese permanent fürchtet, wenn sie ausbleiben, und indem sie schockiert ist, wenn sie eintreffen. Ihr kompletter Alltag dreht sich darum, Rafes Aktionen präzise in ihrem Tagebuch *TBoY* festzuhalten, um es später der Polizei als Beweismittel übergeben zu können. *Blaubart* und *TBoY* verbindet neben dem Gefühl des Sicherheitsverlustes der Frauenfigur auch das im Grunde identische *Gothic secret*. Hier ist es das Innere von Blaubarts Kammer, dort heißt es: "Did he [Rafe] have his own bloody chamber filled with corpses?" (182) Tatsächlich deuten einige Indizien (Informationen von Lauras Eltern, oben erwähntes T-Shirt etc.) darauf hin, dass Rafe im übertragenen Sinn eine solche Kammer besitzt, dass er also mit Lauras Verschwinden zu tun hat, und dass zudem der Tod weiterer Frauen auf sein Konto geht.

Heraus aus der Stalking-Realität: Die Flucht des Opfers

Sicherlich wählt Kendal *Blaubart* als Bezugstext für ihren Roman, um die noch zwischen Clarissa und Rafe vorhandene kulturelle Signifikanz des Kontrolle-statt-Beziehung- bzw. des Macht-Ohnmacht-Verhältnisses aufzuzeigen, wie es bereits in dem Märchen vorhanden ist. Rafe versucht gar nicht erst, Clarissa zu verführen und eine "normale" Liebesbeziehung zu beginnen, es geht ihm um ein Beherrschen, nicht um Zweisamkeit. Clarissa gibt die komplementäre Figur ab. Ihr Tagebuch dreht sich hauptsächlich um Männer, so ist sie verängstigt von Rafes *madness* und gefangengenommen vom Reiz Roberts.

Das 2014 erschienene *TBoY* trägt zwar seiner Entstehungszeit in der gegenwärtigen Vereinzelungsgesellschaft Rechnung, indem es kein verheiratetes Blaubartpaar mehr präsentiert. Doch zeigen Blaubart wie auch Rafe ein gestörtes Verhältnis zu Frauen. Die Frauenfigur lebt in der dominanten Obhut Blaubarts in dessen Schloss bzw. wird in *TBoY* permanent von ihrem Stalker überwacht; zum Schluss will der in beiden Fällen körperlich überlegene Mann die Frau ermorden. Es ist, als habe die Autorin *Blaubart* als zentralen Referenztext gewählt, um die bedauerliche Aktualität des Themas "Frau in Bedrängnis" zu belegen und die Leser dafür zu sensibilisieren, wie leicht die Quintessenz des alten Märchens in einem heutigen Text

⁴¹⁴ Meine Hervorhebung.

⁴¹⁵ Meine Hervorhebung.

aufgehen kann, ohne wie ein Anachronismus zu wirken. Acht Frauen, so notiert Clarissa, sterben jeden Monat in England aufgrund häuslichen Missbrauchs. Somit mag es die Funktion von *Blaubart* sein, aufzuzeigen, dass sich gesellschaftlich seit den 1970-er Jahren nicht genug verändert habe; ein Zeitraum, der an einer Stelle (93) als Hoch-Zeit der Feministinnen erwähnt wird. Der Roman beschreibt, wie sehr Frauen noch heute, nachdem einige Zeit vergangen ist (daher wählt Kendal vielleicht keine junge Protagonistin wie im Märchen, sondern eine Frau fortgeschrittenen Alters), männlichem Zwang unterliegen können. Nach wie vor schüchtert eine Androhung von Gewalt seitens des körperlich stärkeren Mannes ein:

You slide your ... hand beneath ... my dress and press it between my legs.

"This is what you want ... Isn't it?"

[Clarissa antwortet gezwungenermaßen:] "Yes."

[Rafe:] "Tell me again."

[Clarissa:] "Yes. It's what I want."

You [Rafe] finally take away your hand and release my arms. (100)

Und nach wie vor fürchten sich viele Frauen, allein unbekannte Wege zu erkunden, was im Bild von der Angst vor dem bösen Wolf steckt: "I will not let myself be lured from the path like Little Red Ridinghood. I understand all too well the lessons those stories teach" (93) – das jeweils am Anfang wiederholte "I" unterstreicht die Botschaft stilistisch und verstärkt sie dadurch.

Märchen werden – trotz diverser aktiver bis starker Heldinnen⁴¹⁶ – von einer enormen Anzahl von Autoren dafür kritisiert, dass sie angeblich samt und sonders eine partriarchale Gedankenwelt abbilden. Kendal, der als Dozentin der Literaturwissenschaft die feministische Literaturtheorie nicht fremd sein wird, will diese These offenbar untermauern, indem sie Märchen als Domäne des Maskulinen kennzeichnet. So war es nicht etwa die Mutter, sondern Clarissas Vater, der "read to her ... volumes of complete fairy tales ... when she was a little girl." (114) Als genüge diese Implikation nicht, so ist die weiter vorn schon als kindliche Persönlichkeit beschriebene Clarissa (offenbar nach wie vor) Vaters "fairy-tale child". (114) Dieses kam einst nach sechzehn kinderlosen Jahren schließlich doch noch zur Welt.

Ihr Vater "liked to tease her that he'd had all the spindles in the kingdom burnt, to keep her safe". (114) Hier spricht der Vater die auf Dornröschen wartende Gefahr an (rächende Fee, hundertjähriger Schlaf als Strafe für elterliches Versäumnis). Die meisten von Clarissa evozierten Märchenelemente sind negativ assoziiert. Kein Wunder, verbindet Clarissa die Märchen doch frühzeitig mit Negativem. Schließlich wird ihr durch die Gleichsetzung mit Dornröschen die Rolle einer Bedrohten und Erleidenden auf den Leib geschneidert. Die vom Vater antizipierte beklemmende Fortsetzung des Märchens wird später ähnlich einer *self-fulfilling prophecy* durch Rafe realisiert. Er, der dadurch die Rolle der bösen Fee übernimmt, betäubt Clarissa, um anschließend als Horrorversion eines *Prince Charming* über die schlafende Frau herzufallen, wie übrigens auch der Königssohn in älteren Varianten von *Dornröschen*.

Clarissa, die in ihrer Naivität den mit Drogen versetzten Wein Rafes getrunken hat, fühlt sich zudem an *Schneewittchen* erinnert: "Opening the door to the wicked queen and practically grabbing the poisoned apple out of her hands" (14) – das war dumm, wie sie jetzt weiß. Dabei führt sie ihre eigene Vergiftung freiwillig fort: In den Wochen nach der Vergewaltigung versetzt sie sich mit Schlafmitteln "that work as well as any witch's spell" (232) makabrerweise immer wieder selbst in den von Rafe gewollten Zustand eines komatösen

⁴¹⁶ Das bekannteste Beispiel: Gretel stößt die Hexe in den Ofen und befreit Hänsel. An weitere "Märchen von der starken Frau" erinnert Barbara Gobrecht: *Märchenfrauen. Von starken und schwachen Frauen im Märchen*, Freiburg 1996, S. 21-68.

Schneewittchens. Indem sie aus der beklemmenden Realität in den Schlaf flüchtet, verschenkt sie aktive Lebenszeit. Es ist kein Wunder, dass die Frau sich angesichts ihres selbst herbeigeführten Kontrollverlusts fühlt wie Schneewittchen im Glassarg, nämlich in klaustrophobischer Enge. Sie klagt: "my chest squeezes". (172) Ein andermal träumt sie, lebendig in einem goldenen Sarg zu liegen, aber kein Wort sprechen zu können. (233) "You imprison me" (93), schreibt sie und weckt damit Assoziationen vom kontrollsüchtigen Blaubart und seiner Frau.

Im Theorieteil wurde unter 5.2 eine Art poetischer "Aufbewahrungs-Voyeurismus"⁴¹⁷ als Märchen- und Horrormotiv angesprochen. Die unterlegene, äußerst passive oder sogar (schein-)tote Frau erlebte einen literarischen Höhepunkt bei Poe und wird noch etwa im Jahr 2014 von Kendal aufgerufen; verknüpft doch die unterwürfige Clarissa ihre Situation mit passenden Referenzen auf kanonisierte Märchen wie *Schneewittchen*. Rafes Perspektive kommt im Text nicht zum Tragen, doch es scheint, als wolle der literarisch gebildete Dozent seine Nachstellungen für sich, auch ästhetisch befriedigend, als eine Art erhabenes Kunstwerk gestalten, was leise Assoziationen zu Poes Philosophie des *death of a beautiful woman* als *the most poetical topic* provoziert.

Auch in anderen neueren Horror-Romanen mit Märchenbezug lebt der Topos "Frau, Tod und Kunstwerk" weiter. Deutlich erscheint er etwa in Katzenbachs *Red 1-2-3*. Hier stilisiert sich der männliche Antiheld als *Rotkäppchen*-Wolf, stellt drei rothaarigen Frauen nach und plant, sie zu ermorden. Die Opfer haben außer ihrer Haarfarbe und der Tatsache, dass sie sich im Wald verirrt haben (die Formulierung stammt vom Antihelden, der damit meint, dass sich alle drei in einer schwierigen Lebenssituation befinden), nichts gemeinsam. Auch kennen sie ihn nicht, weshalb der Täter in spe meint, nie gefasst zu werden – ein perfekter Dreifachmord. Dieser soll ein kunstvolles *masterpiece* ergeben und dem Mann, einem eher erfolglosen Schriftsteller, endlich ein Denkmal für die Ewigkeit setzen: "A hundred years from now, your name will be as well known as ... Jack the Ripper"⁴¹⁸, so freut sich der "böse Wolf" – allerdings zu früh.

Die Märchenbezüge werden durch Inkorporation in den Horror-Roman *Red 1-2-3* ebenso in der Gegenwart verankert wie die in *TBoY* evozierten Märchen *Blaubart*, *Dornröschen* oder *Schneewittchen* nicht mehr im Rahmen eines klassisch märchenhaften *Once upon a time* räumlich und zeitlich undefiniert bleiben. Vielmehr konkretisieren sich die Märchenbezüge durch genaue Tages- und Zeitangaben, die Clarissas Tagebuch erfordert, in ihrer fiktionalen Realität. Infolgedessen verfliegt der größte Teil des Ungewissen, das zur Zauberhaftigkeit der Märchen so stark beiträgt, dass selbst bloße Märchenreferenzen noch an diese Eigenschaften erinnern. Lüthi hat festgestellt, dass alle Schrecken des Märchens, alle darin vorkommenden Gewalttaten, Morde oder Strafen dank stilistischer Gegebenheiten nicht wirklich grausam auf den Leser wirken.⁴¹⁹ Zu diesen Stilelementen gehört eben auch die räumlich-zeitliche, also situative Ungewissheit der Märchen. Da die vielfach an Brutalität gekoppelten Märchen-elemente nun in *TBoY* aufgrund der räumlich-zeitlichen Konkretisierung des Romans mit größerer Klarheit und Gewissheit einhergehen, wächst das Entsetzen bei den Lesern, zugleich steigert sich Clarissas Horror.

So wie Lisa in *DbaW* völlig eingenommen von Märchenreferenzen ist, die sie als eine Art "magischen Feenstaub" auf ihr Leben streut und die sie selbst idealisieren, so scheint Clarissa umgekehrt vollkommen fixiert auf negative Märchenbezüge, die stets ihre Schwäche und Er-

⁴¹⁷ Brittnacher 1994, S. 168.

⁴¹⁸ John Katzenbach: *Red 1-2-3*, New York 2014, S. 6f.

⁴¹⁹ Lüthi 1997 (S. 67). Vgl. auch Röhrich 1955 (S. 184, 186, 194), für den das Grausame weitgehend "epische Spannungsformel" und "Retardierungsmoment" darstellt.

niedrigung untermauern. So politisch unkorrekt es wäre, einem realen Stalking-Opfer Masochismus zu unterstellen, so deutlich hat die Autorin ihrer Hauptfigur diese Eigenschaft mitgegeben, wovon später noch die Rede sein wird.

Trotzdem haben die Märchenbezüge für Clarissa auch eine positive Funktion. Möglicherweise ist es eine Erleichterung für sie, sich als zu Unrecht bestrafte Dornröschen oder verfolgtes, vergiftetes Schneewittchen zu verstehen, da sie so ihre eigene Not auf die Märchenfiguren transponiert und dadurch etwas Distanz gewinnt. Die Märchenmädchen hätten folglich eine Art Ventilfunktion, wodurch Clarissa einen Teil ihrer Ängste abladen könnte. Sie mag die harsche Stalking-Realität leichter mit Märchenbezügen ertragen. Clarissa, die sich lange niemandem persönlich anvertraut, aber Unterstützung bräuchte, ist also nicht mehr allein mit ihrem Leid, sondern gewinnt quasi Mitleidende, selbst wenn es nur imaginäre Figuren sind. Indem die Heldin ihr Leben "literarisiert", sublimiert sie ihr Leid.

Nicht nur Rafe, der sich gegenüber Kollegen unterlegen fühlt, entlastet sich also via Märchen. Während er sich in die Identifikation mit dominanten männlichen Figuren flüchtet, nutzt auch Clarissa Märchen als eine Art zauberhaftes Transportmittel. Es trägt sie wie ein Hexenbesen gedanklich heraus aus der weder schönen noch bedeutungsvollen Realität, in der sie eigene Kinder vermisst, und hinein in eine Welt der Märchen. Dieses archetypische Moment verleiht ihrem individuellen Leben neben Sinnhaftigkeit vielleicht auch kulturelle Tiefe.

Clarissa, Annie und Rowena: Der wertende Blick des Patriarchats

Wie gezeigt wurde, existieren Märchenfiguren für Clarissa schon lange, bevor sie Rafe kennt, als Teil ihrer Vorstellungswelt, etwa als Identifikationsinstanz. Rafe, der *villain*, holt sie an diesem Punkt ab, indem er seine Besessenheit von Mädchenmörder-Märchen entfaltet, die beiden jeweils wichtigsten Variablen der Texte (Täter, Opfer) mit sich selbst und Clarissa besetzt und die derart individualisierten Fantasien wie ein Netz immer enger um sein Opfer zieht. Clarissa fragt sich, wie sie in Raves Träumen gelandet ist. Und ob sie wieder herauskommt, wenn sie versteht, wie das passiert ist. (167)

In ihrem Tagebuch versucht sie, die eigene Verstricktheit zu entschlüsseln. Ziel des weiblichen Schreibens von Clarissa ist die Selbstfindung in einer schwierigen Lebenssituation, das "sich selbst als Subjekt im eigenen Leben neu platzieren", während ihr Stalker sie nur objektiviert, kontrolliert und benutzt. So wird das Vergewaltigungsopfer Clarissa auch als Sprechpuppe missbraucht: "She parroted all of this". (331) Zudem bugsiert Rafe sie einmal wie einen leblosen Gegenstand an den gewünschten Ort: "You are ... aiming me in the right direction ... pushing or pulling me, half-carrying me" usw. (14) Raves Annahme, er habe das Recht, Inhalte seiner Märchenforschung und seines Vortrags über den *Test of the true Bride* in seinem fiktionalen Alltag auf Clarissa anzuwenden, die er damit zur *tested bride* deklassiert, ist ein morbider Erziehungsversuch. Er etabliert Rafe als überlegene Instanz. Da sich Clarissa nicht Raves Wünschen gemäß verhält, also durch seine "Tests" fällt, versucht er sie am Ende sogar zu töten.

Weil mit Rafe die totale Willkür in Clarissas Leben einzieht, geben ihr die exakten Daten (Tag, Uhrzeit) ihres Tagebuchs sicherlich ein Stück weit Halt. Sie dienen, metaphorisch gesprochen, während ihrer fiktionalen Reise auf der stürmischen See des – natürlich ausgerechnet märchenhafte sieben Wochen dauernden – Stalkinghorrors als Koordinaten. Sie sollen dem späteren Leser, der Polizei, aber wohl auch Clarissa selbst als Indiz ihrer *reliability* gelten. In ihrem Tagebuch besitzt Clarissa, anders als die Heldinnen im auktorial erzählten Märchen, immerhin als *first-person-narrator* eine Stimme, ihr *experiencing I* nimmt wahr, und als *narrating I* erzählt sie zeitnah, ist Subjekt des Textes.

Einerseits will sie nachvollziehbar und rational gegen ihre vom Stalker hervorgerufenen Emotionen anschreiben, andererseits rotiert sie (fast) nur um ihn. Inhaltlich ist dies zwangsläufig der Fall. Aber dass sie ihn formal als Ansprechpartner führt, sowohl im Titel ("The Book of You") als auch vom ersten Satz an ("It is you." (3)) und durch den gesamten Text hinweg, erstaunt doch. Die Anrede *you* baut verbal – und damit doch auch emotional? – eine Art Brücke zum Adressaten. Verstärkt wird der Eindruck noch, indem die Protagonistin das Wort *you* streckenweise in jedem Satz wiederholt: "Of course it is you. Always it is you. Someone is catching me up and I turn and see you." (3) Von einem Stalking-Opfer würde man eher erwarten, dass es über den Täter schreibt ("er sagt, er hat ..."), und sich so distanziert, anstatt in einem Tagebuch freiwillig einen imaginären Dialog mit dem Peiniger zu führen. Schließlich ist es schwierig genug, sich auch noch freiwillig im Rahmen eines Tagebuchs mit dem Täter zu befassen. Den Widerspruch bringt Clarissa selbst auf den Punkt: "Doing this keeps you with me, which is exactly where I don't want you to be." (9)

Dass Clarissa ihren Peiniger als adressiertes Gegenüber behandelt und ihn dadurch so nah wie möglich an sich heranholt – übrigens auch durch das Schreiben im Präsens statt im Präteritum –, dass sie also auf die erzwungene Intimität reagiert, indem sie diese auf formaler Ebene bejaht, scheint auf eine merkwürdige, freiwillig-unfreiwillige Bezogenheit hinzuweisen, darauf, dass sich Clarissa gar nicht distanzieren will. Auch in anderer Hinsicht zeigt sich bei der Heldin eine Art masochistischer Zug. So erniedrigt, beschimpft oder beschuldigt sie sich häufig. Beispiele: "I'm jabbering. I know I'm jabbering" (14), "... she couldn't pay attention ... She was the worst juror ever" (321f.), "she wasn't ... sure she deserved them [her old friends]." (18) Unter dem Strich entsteht beim Leser der Eindruck eines Auskostens der Opferrolle, einer halbwegs genießerischen Qual-Lust. Ist es somit gar nicht Clarissas dringlichstes Anliegen, Rafe loszuwerden? Dafür spricht auch die mehr als vielsagende Reihenfolge der drei Wünsche, die sie einer *fairy godmother* nennen würde, die aussähe wie Miss Norton, ihre Vermieterin: "One. I wish for a baby. Two. I wish for Robert. Three. I wish you would go to some place far away for ever." (128).

Sicher will Clarissa nicht nur keine Distanz schaffen, dies wird ihr auch aufgrund extremer gefühlsmäßiger Involviertheit erschwert. Womöglich lassen Angst, Stress und Ärger Clarissa kaum noch los, weshalb sie sich im ständigen inneren Monolog mit Rafe befindet. Diese Fixierung prägt selbstredend ein Tagebuch. Die stilistische Besonderheit der Stalker-Anrede weist darauf hin, dass Rafe sein Opfer augenscheinlich völlig besetzt und mental versklavt hat. Er ist somit auch in Zeiten, wo er nicht von sich hören lässt, präsent. Damit hat er das Ziel seiner Nachstellungen erreicht: totale Aufmerksamkeit und Kontrolle über sein Opfer. Dass sie ständig an Rafe denkt, gibt Clarissa ja wiederholt ausdrücklich selbst zu. Auf verdrehte Weise behält der Stalker folglich Recht, wenn er vermutet: "You've been thinking about me, haven't you?" (326) In gewisser Weise verliert Clarissa dadurch an eigener Präsenz, für die Dauer des Tagebuchschreibens sogar an eigener Identität.

Dies geschieht dadurch, dass sie von einem Rafe berichtet, der ständig ihren Namen sagt, an ihrer Persönlichkeit aber in Wahrheit kein Interesse hat. So nimmt er ihre Wünsche überhaupt nicht zur Kenntnis. Clarissa fragt sich: "Do you not hear the things I say to you ... ?" (57) Mit "Clarissa" bezieht er sich nicht auf deren Identität, sondern auf das künstliche Bild, das er sich – auch mittels Märchen – von ihr macht und das er besitzen will. Aus diesem Grund reagiert die Heldin wohl auch so ungehalten darauf, ständig von Rafe mit Namen angesprochen zu werden: "It makes me want to scream, the way you say my name all the time". (4) Aber ändern kann sie es nicht. Die irgendwo im Spannungsfeld zwischen Realität und Märchen, Aufbegehren (ihr Hilferuf an die Polizei, Tagebuch, Rafes Hinterlassenschaften als

Indizien) und Unterwerfung zappelnde Clarissa schrumpft immer mehr zu dem Opfer, das Rafe sich wünscht.

Clarissa war noch nie stark. Nachdem sie beispielsweise erfährt, dass Henry verheiratet ist, erträgt sie die Trennung von ihm für genau drei Wochen. Sie erweist sich als ein hilflos und passiv im Glassarg der eigenen Grübeleien eingesperrtes Schneewittchen; sie ist ein im eigenen Leben mental fast nicht mehr anwesendes, bildlich gesehen schlafendes Dornröschen.

All dies leuchtet anhand der Märchenbezüge von *TBoY* ein. Was nicht einleuchtet: Der Roman soll ein Stalking-Tagebuch darstellen, das natürlich alle sachbezogenen Details und Daten enthalten muss, um als Beweismaterial zu taugen. Aber für Clarissa bestünde kein Grund, in diesem Kontext derart ausgiebig im Rahmen einer Selbstaussprache in ihren privatesten Gedanken, Wünschen, ihrer Vergangenheit und nicht zuletzt in Märchenverweisen zu schwelgen. Dies stellt eine unnötige Selbstentblößung vor der Polizei dar. Es stellt sich die Frage: Wieso notiert Clarissa nicht nur die Vorfälle, die mit dem Stalking zusammenhängen, sondern schreibt Intimes in ein Tagebuch, das für die Polizei irrelevant ist, das sie den *officers* aber als Indizienbeweis auszuhändigen gedenkt? Die Antwort scheint naheliegend: Autorin Kendal wollte einen Stalker-Roman in Tagebuchform schreiben, nicht nur die nüchterne Auflistung von Stalker-Aktivitäten; dafür brauchte sie irgendeine formale Begründung. Diejenige, die sich fand, erscheint unlogisch. Logischer wäre gewesen, *TBoY* als Clarissas privates Tagebuch zu definieren und sie für die Polizei eine separate Liste zu Stalker-Vorfällen erstellen zu lassen.

Clarissa erörtert in ihrem für die Polizei gedachten Tagebuch *TBoY* auch ihre die innere Schwäche ergänzende körperliche Zartheit. Ein Jury-Kollege weist darauf hin, dass Clarissa mit ihren nur 45 Kilo und 1.60 Meter Größe nicht allzu wehrhaft sein könne. (303) Die fragile Protagonistin ist wenig. "You look as if all that passes your lips is mineral water from enchanted springs ..." (126), sagt Jury-Mitglied Annie; sie selbst müsse in der Pause aber Nahrung zu sich nehmen. Das könnte soviel bedeuten wie: Ich bin im Gegensatz zu dir keine Märchenfigur, sondern ein normaler Mensch. Die einzige wichtigere Frauenfigur, die nie in Märchenkontexten erscheint und auch nie als von einem Mann dominiert geschildert wird, ist tatsächlich Jurorin Annie. "There was something about Annie that made Clarissa certain that Rafe wouldn't dare mess with her" (126), schreibt die Protagonistin. Zwischen diesen beiden Sachverhalten, also Darstellung als weibliche Märchenfigur und tendenzielle Unterlegenheit, scheint somit nicht nur bei Clarissa, sondern auch bei Annie ein Zusammenhang zu bestehen. Tatsächlich verbindet Kendal beides funktional sehr stark.

Dies wird anhand einer dritten Frauenfigur noch deutlicher, Clarissas Freundin Rowena. Um auch mit Ende dreißig die Schönste im ganzen Land zu bleiben, ließ Rowena sich allerlei Körperteile operieren, zum Beispiel den Busen vergrößern. Nach ihren Schönheits-OPs fragt sie Clarissa: "Did I do the right thing ... ?" (43) Für wen Rowena die Eingriffe vornehmen ließ, ist unzweifelhaft, denn sie erklärt: "It's not just to attract men". (40) Mindestens teilweise hat sie sich also unters Messer gelegt, um Männern besser zu gefallen. Clarissa glaubt sogar, dies sei der einzige Grund gewesen, denn: "The emotion behind the ... sentence is too strong ... Rowena ... seeming to need to convince herself more than me." (47) Rowenas vollständiges Motiv bleibt zwar unklar, aber die Autorin lässt Clarissa sich an den Fall erinnern, den sie bei Gericht beobachtet. Darin hatten die männlichen Angeklagten das Opfer wegen ihres nicht perfekten Busens verhöhnt. Dies spricht dafür, dass Kendal das Patriarchat für den weiblichen Körperverbesserungswahn verantwortlich macht, was ja der feministischen Sicht entspricht.

Dieser Verschönerungswahn mündet häufig, wie auch im Fall Rowenas, in regelrecht selbstverletzendem Verhalten. Das führt zu einem interessanten Aspekt. In Rowena, dem Al-

ternativentwurf zu der von einer Blaubartfigur gestalkten Clarissa, deutet Kendal eine weitere Gesellschaftskritik an: Im 21. Jahrhundert braucht Blaubarts Frau ihren gewalttätigen Gatten als Aggressor gar nicht mehr, sie verstümmelt sich selbst. "She has mutilated herself ... I work hard to disguise my horror ..." (41), notiert Clarissa. Und zwar ließ sich Rowena freiwillig aufschneiden, weil die Männer – implizit gleichgesetzt mit postmodernen Blaubärten – das Ergebnis vermeintlich goutieren werden. Ob dies stimmt oder nicht, bleibt fraglich. Bedeutsam ist aber, dass Rowena dies glaubt und dementsprechend in vorauseilendem Gehorsam handelt.

Hauptsache ist, einem imaginierten männlichen Blick zu gefallen. Folgender Märchenverweis ist vielsagend: Rowena zückt den Spiegel, "examining her face ... so worried it makes me [Clarissa] think of the queen in *Snow White*." (39) Der Spiegel in diesem Märchen wird von der feministischen Kritik gern als Blick des Patriarchats interpretiert.⁴²⁰ Kendal, die Literaturwissenschaftlerin, kreierte sicher nicht zufällig, sondern mit Absicht die vielen aufeinander abgestimmten Bezüge von "Frau schwach/Mann stark" im Roman. Auch hier scheint eindeutig: Nicht Rowena selbst betrachtet sich, sondern es ist die als überlegen deklarierte Instanz des Patriarchats, an deren Vorgaben und Maßstäben sie ihr Äußeres anpassen möchte. Auch sonst hat dieser Blick in *TBoY*, der sich auch im Dauerstarren des Stalkers manifestiert ("There is nowhere to hide from your eyes" (117), schreibt Clarissa), die absolute Macht: "It [beobachtet zu werden] makes me feel stolen" (117), so das resultierende Gefühl der Hauptfigur. Besonders eindrücklich ist die Aussage: "Somehow, she had to resist letting that [Rafes Darstellung] overwrite the way she saw herself." (213) Nach Rafes Tod heißt es: "He could never look at her any more". (339)

Erst legt sich Rowena neue Körperteile gegen Bezahlung zu, als seien es Kleider oder Taschen. (47) Dann werden die weiblichen Attribute auch wie gekaufte Objekte zur Schau gestellt. Rowena trägt – immerhin herrscht Winterwetter – ein ärmelloses Kleid und betont ihr Dekolleté mit Glitzerpuder. Wie um diese Selbstentblößung zu unterstreichen, wählt Rafe als Treffpunkt mit Rowena und Clarissa ein Lokal mit Bildern von Frauenakten, die an der Wand hängen – wie die Opfer des Märchenblaubarts. Mit den Aktdarstellungen, das spürt Clarissa, will Rafe sie demütigen: "You look at me, then at the naked woman ... you're getting off on this public porn: on seeing me surrounded by these pictures. That's why you chose this place." (51) Beides, diese postmoderne, subtilere Demütigung wie auch die archaische, tödliche Erniedrigung durch Blaubart, sind Metaphern der Herabwürdigung, obgleich sie sich in Angriffspunkt (hier Psyche, dort Körper) und Schweregrad unterscheiden.

Vom *Spinning Girl* zum "Mädchen mit den neuen Händen" – Wertungsversuche

Lange Zeit war Clarissa aus falsch verstandener Höflichkeit nicht in der Lage, ihren Stalker konsequent zu ignorieren, obwohl einschlägige Selbsthilfetexte ihr dazu rieten. Auch wehren konnte sie sich nicht. Trotz Handlungen in Form von Tagebuch-Notizen, dem Zusammentragen von Beweisen und einem Hilferuf bei der Telefonhotline, der im Grunde einzigen echten Aktion, blieb sie bis fast zum Schluss das passive, sich selber bedauernde Objekt von Rafes Aktionen. Erst als er Clarissa zu töten droht, ist sie unversehens fähig, aus der Rolle der Dulderin zu schlüpfen, zu rebellieren und sich beherzt zu wehren. Der Höhepunkt besteht

⁴²⁰ "... the voice of the looking glass [is] the patriarchal voice of judgment that rules the Queen's – and every woman's – self evaluation. He it is who decides, first, that his consort is "the fairest of all", and then, as she becomes ... witchlike, that she must be replaced by his angelically innocent and dutiful daughter, a girl who is therefore defined as 'more beautiful still' than the Queen." Quelle: Sandra M. Gilbert (et.al.): *The Madwoman in the Attic – The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 2000, S. 38.

im spontanen Mord an Rafe. Er geschieht, ohne dass eine spürbare Entwicklung Clarissas stattgefunden hätte. Man kann diesen überraschenden Befreiungsschlag als märchenhaftes Stilmittel des Abrupten interpretieren oder auch einer mangelhaften Kunstfertigkeit der Autorin zuschreiben.

Anfangs wird Clarissa als *spinning girl* vorgestellt. Das Spinnen, Sinnbild weiblichen Fleißes, wird auch als "Instrument der Unterdrückung"⁴²¹ betrachtet, da die mühsame Erwerbstätigkeit wenig galt und Frauenarbeit war. Ähnliches gilt für das Nähen, Clarissas Hobby, auf das sich der Name von Kapitel eins ("The Spinning Girl" (1)) bezieht. Weil eintönige Arbeiten die Fantasie beflügeln können, galten Spinnstuben früher als typische Orte des Märchenerzählens.⁴²² Auch das *spinning girl* Clarissa präsentiert sich ja als Märchenerzählerin, indem es in den Plot seines Tagebuchs nicht nur Erlebtes einbringt, sondern auch Märchenelemente teils aus eigenem Wissensfundus mit dem Tagesgeschehen verbindet. Wie von einem Stoff kann man auch von Geschichten (wie *TBoY*) sagen, dass sie sich "entspinnen", indem sie langsam Gestalt annehmen. Clarissa, die sich beim Nähen von Stoff mit der Nadel sticht, wird von ihrem Stalker vergewaltigt und mit einem Messer verletzt. Hier versucht die Autorin vielleicht, eine Form von märchenhafter *artistic unity* zu erschaffen.

Bis zum Schluss unterliegt Clarissa männlicher Kontrolle, mit Querverweisen auf die Märchen *Blaubart*, *Dornröschen* oder *Schneewittchen* wird sie als gehetzt und unterdrückt dargestellt. Als sich die Heldin schließlich selbst helfen muss, weil Polizei und Robert versagt haben, anders als die rettenden Brüder in *Blaubart*, wird sie mit der Protagonistin aus *Das Mädchen ohne Hände* gleichgesetzt, dem am Ende des Märchens neue Hände wachsen. Mit dem Bild der neugewachsenen Gliedmaßen will Kendal offenbar signalisieren, dass ihre Heldin sich schließlich doch vom weiblich Schwachen zum weiblich Starken entwickelt habe – von der konventionellen Spinnerin, die für das Patriarchat tätig wird, zum Mädchen, dessen neue Hände für den Anbruch anderer, aktiver Zeiten stehen. Am Ende des Romans kann Clarissa ihr Leben buchstäblich in die eigenen, neuen Hände nehmen. Dem Märchenmädchen und Clarissa wachsen diese so überraschend, wie letztere auch ihren Stalker besiegt. Nun, da der *villain* tot ist, kann sie endlich wieder selbst über ihr eigenes Leben entscheiden, sich mit Menschen eigener Wahl treffen. Statt zu Schlaftabletten zu greifen, kann sie wieder aktiv werden. Die neuen Hände sind ein Märchenbild femininer Stärke, ein Bild für neue Handlungsmöglichkeiten und für Selbständigkeit. Erste Aktion dieser neuen Hände: Clarissa zwingt Rafe dank eines weiteren Elements weiblicher Stärke. Clarissa ist "extremely good at human biology" (337), wodurch sie Rafe besiegt: "She knew that there was a gap between his ribs, just above the right ventricle. She knew that was the deadliest place." (337) Ihr Anatomiewissen kann als weiblich interpretiert werden, Heilkunde galt traditionell als Frauen-domäne.⁴²³

Zwar gelangt Clarissa von der Objektifizierung durch Rafe (Vergewaltigung) zur sexuellen Selbstbestimmung (Liebesnacht mit Robert). Diese erfüllt Clarissas größten Wunsch, eine Schwangerschaft, die metaphorisch für die Möglichkeit neuen Lebens steht. Jedoch ist diese Lösung ein wenig innovatives Bild für schlussendliche weibliche Freiheit, da es auf tradierte Aspekte wie Biologie und Fortpflanzung rekurriert statt auf individuellere Möglichkeiten und Chancen, etwa des Intellekts.

⁴²¹ Bonin 2009, S. 285.

⁴²² Tatar 1990, S. 163.

⁴²³ Wie etwa eine Ethnologin ausgeführt hat: Claudia Müller-Ebeling (et.al.): *Hexenmedizin – Die Wiederentdeckung einer verbotenen Heilkunst. Schamanische Traditionen in Europa*, Aarau 2013, Kapitel "Die Hagezusse als Schamanin" (ab S. 48), Kapitel "Hexenmedizin – das Vermächtnis der Hekate" (ab S. 95).

Clarissa bleibt tatsächlich auch am Ende stark verhaftet in konventionellen Kategorien. Die bis zum Schluss in *TBoY* verwendeten Märchenelemente sind an keiner Stelle mit frischen Ideen aufgeladen. So reaktiviert Kendal für Clarissa gegen Romanende hin noch die Kinderwunschszenen aus *Schneewittchen* ("She pricked herself with the needle. A drop of blood fell from her finger and onto the fabric" (320)), ohne das Märchen auf neuartige Weise im Roman einzubinden. Clarissa bekommt, das wird suggeriert, ebenso wie die Königin, vermutlich ein sehr schönes Mädchen mit dunklem Haar. Statt der individuellen Zeichnung eines lebendigen Charakters präsentiert Kendal wiederum ein Klischee; zu einem solchen erstarrten ja viele Märchenbilder aufgrund ständigen, unveränderten Wiederaufrufens.

Nicht nur Clarissas schlagartige "Erlösung", die auf keiner echten Entwicklung fußt, wirkt etwas gewollt. Schon von Anfang an schien die Zeichnung der Hauptfigur psychologisch unausgereift. Beispiel: Obwohl Clarissa sich als Stalkingopfer in einer extrem angespannten Lage befindet, soll sie gleichzeitig so entspannt sein, dass sie bereit ist für eine neue Liebesbeziehung, die dann auch prompt parallel zum Stalkinghorror beginnt. Bei glaubwürdigen Figuren erschiene dies kaum nachvollziehbar. Selbst wenn die Protagonistin meint, ein neuer Mann könne sie vor Rafe schützen, handelt sie für eine intelligente Frau unglaublich vertrauensselig, indem sie ohne besondere Vorsichtsmaßnahmen einen anderen Mann trifft, den sie kaum kennt.

Damit nicht genug, blendet Clarissa sogar deutliche Warnzeichen aus, die auf Roberts Herzlosigkeit verweisen. "Is it very hard ... when a child dies?", fragt sie. Er antwortet: "It's just another body, Clarissa." (178) Kendal lässt den – wie Clarissa nicht ahnt – verheirateten Mann sagen: "I might have a few skeletons in my own cupboard."⁴²⁴ (108) Robert scheint also – unbemerkt von der ihn kritiklos anhimmelnden Clarissa – tatsächlich als weitere Blaubartfigur markiert. So gibt ihm die Autorin derart blaue Augen ("the brightest sapphire blue she'd ever seen in human eyes"), als wolle sie ihn ähnlich wie mit einem blauen Bart als außer-menschlich, quasi jenseitig markieren. Die Augen vermitteln auch eine gewisse Blaubartsche Gefahr: "She [Clarissa] thought she might be blinded if she looked too long at them". (61)

Auch Rafe hat übrigens blaue Augen. (32) Und schließlich werden Robert und Rafe (auch die Alliteration weist auf eine Gemeinsamkeit der beiden hin) in ihrer Eigenschaft als Blaubartfiguren in einer einzigen Szene verknüpft: Clarissa träumt von einer Liebeszene mit Robert im Trockenraum der Feuerwache, als dieser Raum sich plötzlich in Blaubarts Kammer mitsamt toten Frauen verwandelt. Nun wacht Clarissa auf, weil jemand mit seinem ganzen Gewicht auf ihr liegt – Rafe! (324f.)

Die zuerst als lamentierendes *victim* dargestellte, dann völlig unvermittelt als kämpferische *heroine* ein *happy end* herbeiführende Clarissa ist eher schwarzweiß gezeichnet. Obwohl Clarissa als *first-person-narrator* ihres Tagebuchs eigentlich als Identifikationsfigur prädestiniert wäre, hat der Leser Schwierigkeiten, sich in die Heldin einzufühlen. Höchstens der beklemmende Eindruck von Clarissas Dauerbedrohung überträgt sich auf den Leser, da der Hauptplot ausschließlich aus der begrenzten Sicht der bedrohten Frau erzählt wird. So entsteht Spannung auf oberflächlicher Handlungsebene. Kendal folgt der *Gothic tradition*, indem sie eine junge Frau auf der Flucht vor einem *villain* zeichnet, hinter dessen mörderisches Geheimnis sie kommen will. Die in *TBoY* eingeflochtenen Mädchenmörder-Märchen antizipieren jeweils eine Eskalation auf dem Höhepunkt des Plots; Clarissa bereitet sich regel-

⁴²⁴ Der Vollständigkeit halber muss gesagt werden: Anders als *villain* Rafe und der *victim-heroine* Clarissa ist Robert zwar keine komplexere Figur, aber eine, die sich immerhin an entgegengesetzten *stereotypes* bedient: Von Clarissa unbemerkt, wird ihr "Held" durch sein Aussehen und tendenzielle Gefühlskälte als die Blaubartfigur (*villain*) der Gerichts-Nebengeschichte gezeichnet. Gleichzeitig ist der Feuerwehrmann trotzdem ein *hero*, denn er eilt Clarissa beim Kampf gegen Rafe zu Hilfe.

recht auf diese vor: "Escalation. That's what the checklists in the stalker leaflets all warn of. That's what they all say will happen." (214)

Durch die Märchenverweise profitiert Kendal quasi per Zitat von der archetypischen Tiefe ihrer Ursprungsquellen. Die Verweise verschaffen einen pragmatisch erleichterten Zugang zum Roman, da viele der Szenen, Motive oder Figuren als kulturelle Chiffren im kollektiven Unbewussten abgespeichert und somit selbst Lesern ohne vertieftes Märchenwissen gewiss bekannt sind. Punktuell also funktioniert die Technik der Autorin. Romanübergreifend hat sie allerdings ihre Grenzen, wenn nicht genug in eine innovative Gestaltung der die Handlung tragenden Figuren investiert wird. Natürlich erschließen die Märchenbezüge dennoch eine weitere Referenzebene, zusätzlich zur postmodernen Ebene bloßen Stalkerhorror. Des Weiteren generiert die Autorin beim Publikum eine erhöhte Aufmerksamkeit. Die Anwendung von Märchenbezügen ist somit sicherlich auch eine kluge Marketingstrategie.

Origineller und subversiver als Kendal geht beispielsweise Anne Sexton in ihren von Clarissa gelesenen *Transformations* (1971) mit patriarchalen Rollenbildern der Märchen um und entmachtet diese dadurch auf kecke, schwarzhumorige Weise. So illustriert Sexton eine "Cinderella turned Stepford wife, condemned to a life of utter banality: 'Cinderella and the prince ... like two dolls in a museum case / never bothered by diapers of dust, never arguing ... their darling smiles pasted on for eternity.'⁴²⁵ Sextons Parodie eröffnet der folgamen, sich mit passiven Märchenfrauen ernsthaft identifizierenden Clarissa womöglich eine neue Art des Umgangs mit Märchen.

Keinen solchen Gegensatz zu *TFC* bildet Richardsons Werk *Clarissa* (1748), an das Kendal ihren Roman überdeutlich anlehnt. Richardsons naive, unter Drogen gesetzte und vergewaltigte Unschuld soll den ihr unangenehmen Roger Solmes heiraten (auch Kendals Rafe heißt mit Nachnamen Solmes). Der Briefroman *Clarissa* ähnelt formal dem Tagebuch *TFC*. Richardsons *Clarissa* scheitert jedoch, anders als ihre zeitgenössische Namensvetterin, letztlich an ihrer Entehrung, an den Wünschen ihrer Eltern und an der patriarchalen Gesellschaft. In der Folge benötigt sie immer weniger Raum zum Leben, erst noch ihr Zimmer, dann nur noch einen Stuhl, zuletzt endet sie als *beautiful skeleton* im Sarg. Kendals *Clarissa* hingegen schafft den äußerlichen Befreiungsschlag. Sie muss nicht, wie ihr Äquivalent aus dem 18. Jahrhundert, an ihrer "Entehrung" zugrunde gehen. Trotzdem entspricht Kendals *Clarissa* der Moral ihrer Eltern (die als naiv und hochkonventionell angedeutet ist und die lange vor Handlungsbeginn zu ihrer eigenen geworden war) noch über den Schluss hinaus ebenso sehr wie Richardsons Heldin. Den einzigen Widerspruch zur elterlichen Moral bildet vielleicht, das wird im Roman allerdings nicht deutlich, Clarissas uneheliche Schwangerschaft.

Kendals Methode der Verwendung von Märchenelementen hinkt der gesellschaftlichen Entwicklung hinterher. *Clarissa* wird als Rafe unterlegen dargestellt und als Abbild realer Frauen. Dass "die Frau" "dem Mann" unterlegen sei, wurde in Texten diverser Genres, nicht nur des Horrors, schon so oft mittels Bezug auf konkrete, passive und schwache Märchenfrauen unterstrichen, dass eine solche Ästhetik mittlerweile auch kontrastarm und farblos wirkt, also klischeehafte Züge annimmt.

Neben den benannten konkreten Volksmärchen finden sich in *TBoY* zahlreiche generelle Märchenverweise. Letztere helfen, die neben der fiktionalen Realität von *Clarissa* und Rafe errichtete zusätzliche Verständnisebene der Märchen *Blaubart*, *Dornröschen* und *Schneewittchen* auch wirklich deutlich zu markieren. So gibt es eine auffällige Menge weiterer märchentypischer Zahlen. *Clarissa* sitzt in Gerichtssaal zwölf (16), die Verhandlung dauert sieben Wochen (17), vor sieben Jahren verschwand eine von Rafe ebenfalls gestalkte Frau. Um die

⁴²⁵ Warner 2014, S. 137.

drei Hauptfiguren Clarissa, Rafe und Robert herum entfaltet sich *TBoY*, drei Mal wäscht sich Clarissa die Haare (105) wie in einer Art magischer Abwehrhandlung gegen Rafe, drei Tage lang ist sie nach der Vergewaltigung krank. (59)

Werden Farben verwendet, handelt es sich zumeist um die märchenüblichen Farbtöne Schwarz ("the world snapped into black" (340), schwarze Rosen (225) usw.) oder Blutrot. Der Kampf zwischen Rafe und Clarissa bezeichnet den bluttriefenden Höhepunkt, wo *blood* fünfmal allein in drei Absätzen erwähnt wird (336f.); Rafe's Teint wechselt rasch zwischen Knallrot und weißer Blässe. (32)

Zusätzlich erscheint das märchenhaft Abrupte auch im Mythos der über Nacht weiß werdenden Haare. (243) Es werden märchenhafte Extreme benannt, unter denen das auffälligste das die Grenzen des Normalen überschreitende Stalking selbst ist. Schon bevor die Situation im Roman derart eskalierte, schreibt Rafe: "I will never give up". (133)

Insgesamt dienen die Märchen in *TBoY* der klaren Leserlenkung sowie der Spannungssteigerung. Sie ermöglichen, insbesondere beim *Blaubart*-Märchen, die Antizipation der dramatischen Handlung und des Höhepunkts sowie durch Inversion die Markierung feministischer Positionen.

8.4 Märchenwelt als fragwürdiger Fluchtraum: Joe Hills *NOS4A2* (2013)

Der vorliegende Roman ist unzweifelhaft als Horror angelegt. Vor allem der zentrale Kampf zwischen der Hauptfigur Vic und ihrem Gegner, dem vampirischen Monster Manx, begründet diese These, ebenso wie andere Horrorelemente, die in diesem Kapitel aufgezeigt werden. So ist das Motiv des böartigen Kindes seit Beginn der Postmoderne wiederkehrendes Horrorversatzstück.⁴²⁶ Und nicht zuletzt fungiert der Romantitel, der wie "Nosferatu" ausgesprochen wird, als klarer Horrorverweis.

Was Hills Werk jedoch von den anderen in dieser Arbeit untersuchten Romanen unterscheidet, ist eine spezielle Variante von Horror. Trotz einer Vielzahl vorkommender Grausamkeiten wirkt der Horror in *NOS4A2* lässig, verspielt und stellenweise auch poetisch. Diese überraschende Paradoxie zu entschlüsseln und festzustellen, wodurch diese Spielart generiert wird, schien einer detaillierten Analyse wert zu sein. Dass die Forschung Hills Roman bisher unbeachtet ließ, machte dessen Untersuchung umso reizvoller.

Dabei zeigte sich, dass die zahlreichen Märchenelemente im Text eine unterschiedliche Rolle bei der Abschwächung derjenigen erzählerischen Bestandteile spielen, die Grauen, Grusel oder Angst erzeugen könnten. Mit dieser Diagnose der Distanzierung vom Horror ist zunächst keinerlei negative Wertung verbunden. Tatsächlich soll *NOS4A2* als ein originelles Gegenstück zu Sauls *Second Child* vorgestellt werden, in dem die Märchenelemente umgekehrt die Funktion hatten, Furcht zu erzeugen und zu stärken. Dem Autor Saul gelingt dies, indem er mittels Märchenschemata besonders böse Antagonisten kreiert, die einen extremen Gegenpol zu den hypermoralischen Figuren seines Romans bilden. Auch diese *goodies* gestaltet der Autor anhand von Märchenelementen. Im Buch von Joe Hill hingegen, Sohn des vielfachen Bestsellerautors Stephen King, lockern neben Märchenelementen auch zahlreiche humorvolle Passagen, absurde, groteske oder frivole Stellen, den Horror auf.

Wichtig für die Erzeugung des Eindrucks Grauen reduzierender, beweglicher und eher fantasyhaft wirkender Verspieltheit sind die märchenhaften Fahrzeuge von Vic – ihr Fahrrad bzw. Motorrad – sowie das Auto von Manx. Woraus die extreme Handlungsdynamik des Werks insgesamt resultiert, wird zu zeigen sein. An dieser Stelle nur soviel: Sie erinnert an jene der Märchen. Der Eindruck der Lebhaftigkeit der Märchen entsteht aufgrund ihrer Struktur: Propp entdeckte darin 31 stets wiederkehrende Handlungen⁴²⁷, was eine starke Aktionslastigkeit erzeugt. Weiterhin wird untersucht, in welcher Weise Märchenelemente, die mit den beiden Hauptfiguren Vic und Manx sowie dem Ort Christmasland verwoben sind, den Horror schwereloser gestalten.

Außer Märchenelementen verwendet der Autor eine Vielzahl von Genrereferenzen und Intertexten mit literarischem, filmischem, historischem oder popkulturellem Bezug. Auch diese kulturelle Buntheit mildert funktional das reine Grauen in *NOS4A2*. Dasselbe gilt für die starke Lebhaftigkeit in Stil und Färbung der Charaktere. Solche Aspekte fördern die Komplexität von *NOS4A2* genauso wie der Plot des Romans. Er weist eine geradezu epische Länge auf, umfasst er doch eine erzählte Zeit von Jahrzehnten.

⁴²⁶ *Midwich Cuckoos* (1957) führte das böse Kind endgültig als Horrormotiv ein. Verfilmt wurde der Roman von den überlegenen Alienkindern als, so der deutsche Titel, *Das Dorf der Verdammten* (1960). Aus *The Omen* (1976), einer Geschichte über den Sohn Satans, wurde ebenso sukzessive eine Filmreihe wie aus Stephen Kings Kurzgeschichte *Children of the Corn* (1977). Infolgedessen setzte sich das mörderische Kind als Horrormotiv durch. Trotz einiger Romanbeispiele (Kings *Pet Sematary* usw.) geschah dies deutlicher im Horrorfilm. Nach dem Erscheinen des Films *The Brood* (1979) wurde das Motiv stetig in modernisierter Form aktualisiert, neuere Filme sind etwa *Orphan* (2009) oder *Case 39* (2009).

⁴²⁷ Propp 1975.

Zusammenfassung des Plots

Das Mädchen Vic entdeckt zufällig, dass sie über die magische Gabe verfügt, verlorene Gegenstände zu finden. Dazu muss sie mit ihrem Fahrrad zu einer nahe gelegenen Holzbrücke radeln. Diese Brücke führt sie zuverlässig an den Ort des jeweils verlorenen Objekts, selbst wenn dieses meilenweit entfernt ist. Eines Tages begegnet Vic ihrem Kontrahenten Manx, dem Monster des Plots und Serienentführer von Kindern. Es kommt zu einem ersten Kampf zwischen Vic und Manx. Manx fällt in ein Koma, Vic überlebt mit einem Schock. Das Trauma markiert das Ende ihrer Kindheit.

In der Folge entwickelt sich Vic, die als Kind von ihrer Mutter vernachlässigt und vom Vater verlassen wurde, zu einer Frau mit zahlreichen Problemen. Äußere Anzeichen sind, dass sie in einem Wohnwagen haust und gegen ihren Alkoholismus kämpft.

Zudem leidet sie unter unheimlichen Anrufen der von Manx entführten Kinder. Diese leben an einem magischen Ort namens Christmasland. Dort herrscht jeden Tag Weihnachten, die Kinder erkranken und altern nicht, erhalten Süßigkeiten und erleben Spaß im Überfluss. Für diese märchenhaften Gaben zahlen sie jedoch einen außerordentlich hohen Preis: Sie verlieren ihre Gefühle, die Manx ihnen als eine Art seelensaugender Vampir raubt.

Am Ende rettet Vic alle Kinder aus Christmasland, darunter auch ihren Sohn, den Manx ebenfalls entführt hatte. Die erlösten Kinder verwandeln sich von seelenlosen Ungeheuern in Menschen zurück. Manx stirbt, auch Vic überlebt den Kampf nicht.

Action und Fantasy statt Grauen: Die märchenhaften Fahrzeuge

Den zentralen Topos des Romans bilden drei magische Fahrzeuge: das Auto der Negativfigur Manx und das Fahrrad sowie das Motorrad der Positivfigur Vic. Diese Fahrzeuge stellen aus der Märchenwelt transferierte Elemente dar. Ein erstes Indiz dafür ist die für Märchen typische Dreizahl von Auto, Fahrrad und Motorrad.

Wesentlicher ist, dass die Fahrzeuge ähnlich den magischen Vehikeln im Märchen nur als reine Transportmittel dienen. Auch Fernstiefel, fliegende Teppiche oder Ringe – um lediglich einige Beispiele zu nennen – befördern handelnde Figuren nur von einem Ort zum anderen. Autor Joe Hill wählt zwar Fahrzeuge, die für unsere Zeit typisch sind, aber sie übernehmen immer die klassische, märchenhafte Funktion, die in der reinen Transportaufgabe liegt. Das magische Fahrrad, später das Motorrad, bringen Vic an alle Orte, zu denen sie in ihrer realen Welt gelangen muss, aber auch ins magische Christmasland. Dieselbe Funktion hat Manx' Auto, ein alter Rolls Royce, der dazu dient, ihn zu den realen Adressen seiner Entführungsoffer zu bringen und diese Kinder anschließend ins jenseitige Christmasland zu fahren. Der Rolls Royce selbst ist per se genauso wenig böse, wie Vics Vehikel gut sind. Sie verfügen über keinerlei Bewusstsein oder Eigenleben.

Im klassischen Horrorgenre hingegen fungieren Fahrzeuge mit zentraler Rolle oft nur sekundär als Transportmittel.⁴²⁸ Primär werden diese eindeutig als böse, manipulativ oder unheimlich gekennzeichnet.⁴²⁹ Hills Vehikel müssen also weniger als magische Horror-, sondern eher als Märchenelemente verstanden werden.

⁴²⁸ Soweit dies bei der kaum überschaubaren Vielzahl von Horror-Romanen jeder Qualitätsstufe zu beurteilen ist.

⁴²⁹ Baumann (1993, S. 327) etwa bestätigt, dass Autos zu der "Vielzahl unheimlicher Gegenstände" im Horror gehören. Es gibt zahllose böse Autos im Horrorgenre. Eine Anthologie von Geschichten über sie: *Car Sinister* (1979). Manx' Auto erinnert an Stephen Kings *Christine* mit dem titelgebenden, manipulativ-übelwollenden und vom Vorbesitzer besessenen Auto. In Kings Roman löst das Transportmittel den Horror aus und steigert ihn, bei Hill hingegen schwächt das Auto das Grauen.

Hills Fahrzeuge unterliegen der magischen Kontrolle ihrer Fahrer. So sagt Manx: "The car ... an extension of my thoughts ... can take me to roads that ... exist only in my imagination." (379) Als Vic das Fahrrad nicht mehr zur Verfügung hat, funktioniert das nächstbeste Motorrad ebenso gut als ihr magisches Transportmittel. Erst eine besondere Zauberkraft der Figuren weckt das magische Reisetalent der Fahrzeuge. Sie bleiben ohne ihre begabten Fahrer magielos, wie auch im klassischen Märchen magische Vehikel nur dem jeweils "richtigen" Fahrer nützen.

Die Vehikel dienen als verbindendes Element zwischen der "positiven" Figur Vic und der "negativen" Figur Manx; wie auch als Verbindungsglied zwischen der Realwelt der jeweiligen Figur und ihrer imaginierten Welt, in die sie mittels ihres jeweiligen Fahrzeugs gelangt. Nur mit diesen Vehikeln überwinden beide die Grenze zu jenseitigen Orten wie Christmasland, nur die Fahrzeuge erlauben beiden die magische Transgression in eine übernatürliche Welt.

Die Vehikel stellen somit unverzichtbare Handlungsträger dar, ja, die Handlung des Romans wird erst von den Fahrzeugen ermöglicht. Anfangs funktionieren Vics Suchwanderungen, welche die Handlung auslösen, nur dank ihres Fahrrads. Später trägt es seine Besitzerin in eine andere Dimension; Vic gelangt nur dank Fahrrad zu Manx, was zu dem traumatisierenden ersten Zusammenprall beider Figuren führt. Zuletzt läuten die Vehikel das Romanende ein: Nur mit Hilfe ihres Motorrads findet Vic ihren Kontrahenten Manx wieder, das Wiedersehen führt zum finalen Kampf und dem Sieg der Heldin über Manx.

NOS4A2 erzählt vorwiegend entlang der permanenten Bewegung dieser drei Fahrzeuge eine Geschichte von vielschichtiger Suche, Verfolgung, Entführung und Flucht. Damit ist der Roman eine Art *journey narrative*⁴³⁰, so wie auch ein großer Teil der Volksmärchen. Das umtriebige Umherreisen zieht die auffällige Nutzung einschlägiger Verben nach sich: Da wird regelmäßig ein- oder ausgestiegen, mit Fahrrädern oder Motorrädern geflitzt, in Autos wird aufs Gas gedrückt und um Kurven gerast. Wird auf einer Buchseite einmal nicht gefahren, herrscht trotzdem Dynamik. Bereits der erste Satz von *NOS4A2* lautet: "Nurse Thornton dropped into the ... ward". (3) Das zweite Kapitel beginnt so: "The Brat was eight years old the first time she rode over the ... bridge" (12); und das dritte mit folgenden Worten: "Vic walked past a row of motorcycles ..." (21) Dies sind lediglich willkürliche Beispiele des vorherrschenden Verbalstils, wie er sich in beinahe jedem Absatz findet.

Geht man auf diese Weise per Zufallsprinzip vor und öffnet den Roman etwa auf Seite 296, findet man: "What if Bing forced the boy into the house? ... was out in the street screaming ... before the cops were going door-to-door ... never take Bing to Christmasland ... The boy climbed the first step ... readied himself to act ... cocked the hammer on the big-pistol ... someone was in the street, shouting ... the gun came dangerously close to slipping out of ... a car rolled down the road ... pulled to a halt".

Generell wird im Roman viel mehr getan als gedacht. Und selbst die Reflexionen sind von imaginierten Handlungsabläufen durchsetzt. Die daraus folgende generelle Aktionsbe-tontheit beschleunigt quasi druckvoll die Lektüre und lässt die Handlung schneller ablaufen. *NOS4A2* wirkt auch deshalb über weite Strecken wie ein ungestümer Ritt durch Hills Gedankenwelt, die Konzentration auf Tempo bestimmt wesentlich die Geschichte. Das Märchen-element "Fahrzeuge" dynamisiert als Verursacher des Tempos funktional den Roman und verleiht ihm große Lebendigkeit.

Die schnell stattfindenden Übergänge der jeweiligen Figuren in hauptsächlich imaginäre Welten mittels magischer Transportmittel – und auch mit Hilfe eines Kanals wie Vics Brücke

⁴³⁰ *NOS4A2* steht damit in einer langen Tradition, denn das Reise-Narrativ reicht bis zum Anfang der Literaturgeschichte zurück. So ist etwa Homers *Odyssee* eine *journey narrative*, aber auch Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* oder beispielsweise Joyces *Ulysses*.

– erinnern an den Rutsch von Lewis Carroll's Alice durch das berühmte Kaninchenloch ins Wunderland, wo die Protagonistin vielfältige Abenteuer erlebt. Solche raschen Eintritte in eine irrealen Sphäre sind ein fantastisches Element, ähnlich wie etwa in Carrolls Kunstmärchen.

Die Schlussfolgerung lautet: Die magischen Fahrzeuge dynamisieren die Romanhandlung von Anfang bis Ende und lassen Action entstehen. Die Fahrzeugmagie erscheint fantastisch. So entsteht naturgemäß ein Schwerpunkt, der nicht auf klassischem Grauen beruht, obwohl *NOS4A2* ein Horror-Roman sein will und das auch bis zum Schluss ist, allerdings auf eine eher poetische, leichtfüßige, verspielte Weise.

Vic, Manx und Christmasland – Märchenhaftigkeit statt Grauen

Während die magischen Fahrzeuge bloße Märchenobjekte sind, rufen die komplexeren Charaktere und Orte wie Vic, Manx und Christmasland ein Gemisch von Märchen- und Horrorelementen auf. Wie diese Elemente in allen drei Fällen ineinandergreifen und auf welche Weise die Märchenelemente jeweils zum Eindruck des verspielten Horrors beitragen, wird im Folgenden untersucht.

Vic besitzt einen märchenassoziierten Namen, nämlich Victoria (lat. "Siegerin") McQueen ("Königin"). Schon während ihrer Kindheit häufen sich die Märchenbezüge. So wird zu Beginn der Erzählung ein Mangelereignis beschrieben, wie es im Allgemeinen auch klassischen Märchen zugrunde liegt. Vics Mutter verliert ein Schmuckstück. Daraufhin entdeckt die Tochter ihr Talent, verlorene Gegenstände mittels Magie wiederzufinden. Im weiteren Verlauf unternimmt Vic immer neue Suchwanderungen – ein klassisches Märchenmotiv – auf ihrem Fahrrad. Die Bibliothekarin Maggie, eine Helferfigur, erklärt Vic, was es mit deren Talent auf sich hat, und schenkt ihr "Armor", einen magisch-märchenhaften Schutz. (107) Das magische Helferobjekt und die magische Helferin sind gleichfalls märchentypisch.

Vic verbirgt zunächst ihr besonderes Talent vor ihrem Umfeld. In der Folge entwickelt sie sich zur isolierten Heldin wie im klassischen Märchen. Sie empfindet eine "certain aloneness". (173) Zu ihrer Isolation tragen auch ihre auf typisch märchenhafte Art schlechten Eltern bei: Die Mutter vernachlässigt die Tochter, der Vater verlässt beide.

Die Konfiguration der Hauptfigur richtet sich also nach Märchengesetzen (märchenhaft sind Anlage, Talent und Isolation); auch die Geschehnisse (das Glück des "guten" Mädchens beim Kampf mit dem bösen Monster) und das märchenhafte Verhalten (stete Handlungsorientierung anstatt reflexive Innenschau) weisen in die selbe Richtung.

Je nachdem, ob Märchenelemente zur Passivierung oder Aktivierung einer Figur eingesetzt werden, führen sie üblicherweise zu einer Schwächung oder Stärkung ihrer Rolle. Wenn im traditionellen Märchen die Heldinnen aufbrechen, wurden sie zuvor häufig fortgeschickt, um einen Dienst zu verrichten (*Rotkäppchen*, *Frau Holle*), für den künftigen Ehemann zu arbeiten (*Rumpelstilzchen*) oder im Wald zu verhungern (Gretel in *Hänsel und Gretel*). Eine weibliche Märchenfigur gerät in Not, die von anderen verursacht wurde, aber sie weiß sich zu helfen (*Aschenputtel*) – das sind offensichtliche Ingredienzien für beliebte Märchen.

Zwar gibt es auch Heldinnen, die aus eigenem Antrieb aktiv werden (*Die zwölf Brüder*, *Die zertanzten Schuhe*). Allerdings tauchen solche Texte selten auf den internationalen Ranglisten bekannter Märchen auf. Wesentlich vertrauter sind Mädchenfiguren, die für ihre Aktivität und Neugier bestraft werden (*Dornröschen*) oder die nur deshalb aktiv werden, weil sie

in typisch weiblicher Manier fliehen müssen, beispielsweise aus Angst vor Ermordung (*Schneewittchen*).⁴³¹

Es existiert nur ein bekanntes Märchen, in dem ein Junge fortgeschickt wird (*Hänsel und Gretel*). Üblicherweise agieren männliche Märchenhelden aktiv, selbst die Dummchen brechen aus eigenem Antrieb zu Suchwanderungen auf (*Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*). Während Heldinnen oft körperliche oder "typisch weibliche" Arbeiten erledigen sollen, obliegen den Helden häufiger anspruchsvolle Aufgaben: Gern muss ein essentielles Objekt (Wasser des Lebens) gefunden oder ein wichtiges Rätsel gelöst werden (*Der goldene Vogel*).

Märchen sind also an traditionelle Geschlechterrollen angepasst. Zumindest gilt das für die weltweit bekannt gewordenen Grimmschen Versionen letzter Hand, denn sie mussten mehrheitlich dem Zeitgeist des Biedermeier entsprechen. In diesem über 200 Texte umfassenden Grimmschen Korpus entwickelten sich ausgerechnet viele jener Märchen zu den weltweit geläufigsten, in denen passiv fortgeschickte, für ihre Aktivität bestraft oder fliehende Mädchen die Hauptrolle spielen. Die Titel wurden oben genannt.⁴³²

Diese tradierte Rolle kehrt Hill um, indem er seine märchenhaft angelegte Hauptfigur Vic mittels der klassischen Märchenelemente zur Abenteurerin aus Eigeninitiative macht. Weil das Mädchen zuvor nie weiß, wo sich die verlorenen Gegenstände befinden, weiß es natürlich auch nicht, wo die Suchwanderung enden wird. Die kaum planbaren Reisen erfordern also einigen Mut von einem Kind wie Vic. Immer wieder fährt sie mit ihrem Fahrrad über die von den Eltern verbotene Brücke, um an ihre Ziele zu gelangen. Sie besitzt somit genügend Courage, um Tabus zu brechen – typisch für eine Märchenfigur.

Vic stößt während einer solchen Suchwanderung auf Manx' Behausung. Ab diesem Moment deutet eine subtextuelle Ebene Parallelen zwischen ihr und Grimms Figur Gretel an. Ähnlich wie diese Hänsel aus dem Hexenstall befreit, will Vic einen Jungen aus Manx' Auto retten. (151ff.) Auch die Grimmschen Ofen-Bilder sind vorhanden: Manx versucht in seinem Haus, Vic zu rösten, ähnlich wie es die Hexe mit Gretel vorhatte. Manx' Speisekammer wird fast zum Vic verbrennenden, klaustrophobischen Ofen: "She caught ... smoke ... she turned in a circle. There was hardly space in the pantry to do more than that ... The iron door [of the pantry] was as hot as a skillet left on high heat." (169)

Manx' Speisekammer erinnert an das Hexenhaus mit seiner Essmotivik, so ist auch das Haus des Monsters als Hexenhaus markiert. In der Konsequenz kann Eigentümer Manx mit der Hexe aus *Hänsel und Gretel* gleichgesetzt werden. Vic setzt das Monster – wie Gretel die Hexe ebenfalls mittels Feuer – außer Gefecht. Wie Gretel überlebt auch Vic ihren (ersten) Kampf mit dem Monster.

Die Überwindung von Märchenmonstern wird üblicherweise als Initiation der Helden gewertet. Vic empfindet den überstandenen Kampf, noch während sie aus dem Wald flieht und

⁴³¹ Bernhard Lauer, Leiter des Grimm-Museums in Kassel, sagte im Jahr 2012 in einem Interview mit dem Deutschlandfunk: "Ich denke mal, die ... berühmtesten Märchen in aller Welt, das sind wahrscheinlich *Schneewittchen*, *Hänsel und Gretel*, *Aschenputtel*, *Rotkäppchen*, *Frau Holle*." Quelle: http://www.deutschlandfunk.de/die-maerchen-sind-heute-in-aller-welt-beruehmt.694.de.html?dram:article_id=231702 (zuletzt abgerufen im Juni 2019.) Lauers Einschätzung passt zu den Ergebnissen repräsentativer Umfragen in Deutschland, Großbritannien und den USA (vgl. Theorieteil, Kapitel 5.3).

⁴³² Diese oder eine ähnlich geartete Auswahl ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht rein zufällig, da sie viele Märchen des ca. 200 Texte starken Grimmschen Korpus ausschließt. Auch ältere Versionen (oder abweichende Varianten aus anderen europäischen Ländern) mit evtl. stärkeren Heldinnen werden ignoriert. Dennoch werden regelmäßig hauptsächlich die beliebtesten/bekanntesten Grimmschen Märchen letzter Hand von Pädagogen und der Mehrheit der feministischen Literaturtheoretiker als Beweis für eine Misogynie herangezogen, die in "den Märchen" generell vorhanden sei. Hill scheint in seinem Roman entschlossen, jedwede Misogynie in ihr Gegenteil zu verkehren.

Manx' brennendes Haus im Augenwinkel sieht, als das Ende ihrer Kindheit: "It seemed to her ... that her ... escape through the trees was as long as all the rest of her childhood. By the time she saw the highway, she had left her childhood well behind her. It smoldered and burnt to nothing, along with ... [Manx'] House." (177) Vic wird also im Rahmen einer originär märchenhaften Initiationsszene erwachsen, genau wie Gretel.

Im Grimmschen Märchen wandelt sich die schwache, von den Eltern ausgesetzte Gretel im Handlungsverlauf zur kämpferischen Heldin. Die Assoziation mit dieser Figur verstärkt beim Rezipienten per Implikation, also ohne sonstiges Zutun des Autors Hill, die aktive Rolle Vics. Hill adaptiert quasi die populär gewordene Gewitztheit der Märchenfigur.

Die Gretel-Assoziationen antizipieren Vics späteren Sieg über das Monster. Das Grauen im Roman wird weiter dadurch vermindert, dass Vic ähnlich der Märchengretel keine Angst empfindet. In Märchen kann zwar erwähnt werden, dass eine gegen Antagonisten antretende Figur starke Angst habe. Dennoch spürt der Märchenleser nie dieses Gefühl. Ein Grund dürfte sein, dass Märchenhelden per se die Eigenschaft der Unbesiegbarkeit anhaftet.⁴³³ Auch deshalb sind Märchen nicht furchterregend.

Im Horror-Roman hingegen entwickeln tragende Figuren normalerweise Angstgefühle, die sich auch vermitteln. Dies steigert die Horrorempfindung des sich identifizierenden Rezipienten.⁴³⁴ Vic aber, obwohl Heldin eines Horror-Romans, empfindet laut Erzähler keine Angst. So heißt es: "She was seventeen and unafraid ... She could shut her eyes and let the Raleigh carry her forward toward whatever waited" (147); sie fühlte sich, als ob "no harm could come to her." (150) Eine solche Lässigkeit der Hauptfigur mindert die Anspannung beim Leser. Indem er sich mit einer furchtlosen Vic identifiziert, wird er bei der Lektüre selber kaum Angst entwickeln.

Zwar wird gelegentlich erwähnt, Vic sei "afraid". (149) Jedoch wird dieses Gefühl nur kurz und quasi im Vorbeigehen bzw. Vorbeifahren benannt. So nimmt der Leser zwar von der Benennung dieser Empfindung Notiz. Aber durch die knappe Etikettierung vermittelt sich der emotionale Eindruck, der hinter dem bezeichneten Gefühl steckt, nicht intensiv. Die Handlung wendet sich nach der Erwähnung des Angstgefühls augenblicklich anderen, kreativ durcheinandergewirbelten Eindrücken, Gedanken oder Aktionen zu. Obwohl die Angstmomente also ausdrücklich verbalisiert werden, wirken sie nicht nachhaltig auf den Rezipienten.

Auch Manx umgeben Märchenbezüge. So wird er als Herrscher eines vor Süßigkeiten überquellenden Kinderparadieses vorgestellt und mit unverkennbaren Parallelen zur *Hänsel und Gretel*-Hexe versehen. Vics Sohn Wayne wird Manx später fragen: "Are you eating me?" (503) Tatsächlich: "He [Manx] can feed off... children." (105) Allerdings tötet er die Kinder nicht physisch, sondern "verzehrt" ihre seelische Energie.⁴³⁵

⁴³³ Dies liegt am speziellen Stil des Märchens, so z. B. Lüthi 1997, S. 9ff.

⁴³⁴ Dieser Zusammenhang wurde in der Fachliteratur mehrfach beschrieben.

⁴³⁵ Vertreter der biografischen Literaturtheorie würden in der Figur Manx vermutlich Hills Vater sehen, Stephen King. Häufig scheinen die Thesen dieser Experten etwas überinterpretiert. Aber zwischen King/Manx und Hill/den nach Christmasland entführten Kindern fallen einige doch interessante Parallelen ins Auge: Manx will seinen Entführungsoffern ursprünglich helfen, bei dem Versuch raubt er jedoch das, was sie ausmacht, ihre Menschlichkeit. King förderte seinen Sohn nachweislich bei dessen Schreibversuchen, aber man könnte sich vorstellen, dass der berühmte Vater auf den Sohn auf einer Ebene erdrückend wirkt, ihn mit seinem "monströsen" Erfolg von vornherein demotiviert, ihm Energie entzieht, so wie der Psycho-Kannibale Manx den Kindern. Zu dieser These passt, dass Hill anfangs verheimlichte, wer sein Vater ist, um nicht mit diesem verglichen zu werden und nicht in dessen monumentalem Schatten zu stehen. In einem Artikel des *Telegraph* mit dem Titel: "Joe Hill: 'How I escaped the shadow of my father, Stephen King'" (<http://www.telegraph.co.uk/men/the-filter/joe-hill-how-i-escaped-the-shadow-of-my-father-stephen-king/>; zuletzt abgerufen im Sommer 2018) erläuterte Hill den Vorgang des sich Loslösens vom berühmten Vater. An anderer Stelle dieses Kapitels wird gezeigt, dass Hill angesichts seiner Hauptfigur Vic an seine Mutter dachte, ihr *NOS4A2* widmete. Der Vater hat aufgrund seines gigan-

Ferner gibt es verschwommen märchenhafte Gift-Bezüge. Wayne denkt: "I am poisoned [by Manx]". (528) Von Manx heißt es: "This man is poison". (433) Dies weckt eine lose Assoziation mit Schneewittchens Stiefmutter. Daneben verwendet Hill mehrfach *Dornröschen*-Referenzen. So ähnelt das Koma von Manx einem "deep, endless sleep", er wirkt wie "under a[n]... enchantment". (207)

Während Märchenbezüge Vics Rolle – sie ist ja eigentlich Opfer – stärken, schwächen die Manx betreffenden Märchenbezüge dessen Täterrolle. Er wirkt nicht angsterregender, sondern komisch bis grotesk, wenn er – eine alte, hässliche Gestalt – etwa mit dem jungen und schönen Dornröschen verglichen wird. Hill heftet ihm feminine Züge an, wenn er ihn als (per Implikation stiefmütterlichen) Vergifter seiner Opfer oder als Hexe darstellt. Indem diese Märchenreferenzen funktional das vom Monster verursachte Grauen reduzieren, kreieren sie einen tendenziell "leichten" Horror.

Wie die beiden Gegenspieler umgibt auch Christmasland, das Reich der entführten Kinder, eine Aura des Märchenhaften. Das vermeintliche Kinderparadies aktualisiert zunächst das Hexenhaus aus *Hänsel und Gretel*. Das zu Christmasland gehörende *House of Sleep* "was a little pink cake of a place, with white trim ... It was a place where a kindly old woman would invite a child in for gingerbread cookies, lock him in a cage, fatten him for weeks, and finally stick him in the oven." (431) Kurz, das Haus ähnelt einem "witch's cottage in a fairy tale". (484) Christmasland selbst besteht wie das Grimmsche Hexenhaus äußerlich aus Leckereien: Tor und Straßenlaternen wurden aus Zuckerstangen erbaut, es gibt Gummibonbon-Bäume und Schneeflocken aus Rohrzucker. Im Schokoladengeschäft geht die Schokolade nie aus, es hat mehr Zuckerwatte vorrätig, als man in hundert Jahren essen könnte, außerdem Pfefferminz, Kakao oder Lebkuchen (411f., 413, 505) im Überfluss.

Es wurde bereits erwähnt, dass Manx, der Beherrscher von Christmasland, als eine Art Hexe gelten kann. Auch die Kernmotive der Christmasland-Szenen stimmen mit denjenigen von *Hänsel und Gretel* überein: Im Märchen wird das Elternhaus der Kinder vom Mangel gekennzeichnet; im Roman glaubt Manx, die Kinder von armen, sozial schwachen und schlechten Eltern erlösen zu müssen. Im Märchen droht den Kindern der physische Tod, in *NOS4A2* die psychische Auslöschung und eine fortan zombiehaft-vampirische Existenz. Beide Monster werden durch Feuer vernichtet: Die Hexe stirbt im Ofen, Manx endet in einer Explosion.

Bei *Hänsel und Gretel* währt die Gefangenschaft bei der Hexe vergleichsweise kurz, hingegen drohen die Kinder im Hillschen Roman dauerhaft zu Opfern des Monsters zu werden. Aufgrund seiner magisch-manipulativen Fähigkeiten verlieren sie Kraft und Eigeninitiative (wie die monstertötende Gretel sie besaß). Es ist eine Situation äußerster Passivität, aber auch monströser Entmenschlichung. Denn Manx behält seine Opfer als entseelte Zombievampire auf Dauer bei sich. In diesen beiden Aspekten – Dauerabhängigkeit statt temporären Festhaltens und Entseelung statt Tod – liegt Hills zentrale Verfremdung der alten Hexenhausgeschichte.

Hiermit kann die Verlagerung von Existenznöten auf die psychische Ebene thematisiert werden. Eine der westlichen Kultur immanente Gefahr ist die Abhängigkeit von Waren, Konsumwünschen, Verhaltensweisen und damit einhergehendem Persönlichkeits-Verlust. Eine gesellschaftskritische Funktion der von Hill invertierten Märchenelemente ist es, diese Ge-

tischen Erfolgs im Genre einen stärkeren Bezug zu Hills Arbeit als die Mutter. Hill verwendet im vorliegenden Roman auch Elemente aus King-Romanen, z. B. stammt die Idee vom Oldtimer als Vehikel des Bösen aus *Christine*. (Einzigster Unterschied: Bei Hill ist das Auto Gefährt des Monsters, bei King ist es böse.) Da wäre es nur logisch, dass auch King, wie schon Hills Mutter, in persona eine Rolle für den Roman bzw. im Roman spielt. Meine These ist nun, dass Hill das Heraustreten aus dem Schatten seines Vaters im Töten der monströsen Manxfigur verbildlicht und dadurch auch literarisch fixiert. In dieser Lesart hätte das Märchenelement des letztlich besieigten Hexen-Manx also die Funktion einer Art schreiberischen Katharsis für Hill als eigenständigen Autor.

fahren der Postmoderne zu verdeutlichen. Zu diesem Zweck erlaubt der Autor den Christmasland-Kindern zwar jeglichen Besitz, den Kinder klischeehaft anstreben, also Süßigkeiten satt und Spaß rund um die Uhr. Aber er zeigt diese Kinder als unselbständige, in monströser Abhängigkeit stehende, willenlose Wesen. Dadurch kennzeichnet Hills Horror metaphorisch die Spielarten moderner Verdinglichung und Entseelung.

In einem weiteren Zusammenhang kann man Manx und die Kinder in Christmasland möglicherweise als Illustration des *overprotective parenting*⁴³⁶ lesen, einer absurden gesellschaftlichen Entwicklung vor allem in den USA. Dort versuchen Eltern, ihre Kinder vor den Gefahren des Lebens (Unfälle, Terror, Kriminalität) zu schützen, indem sie sie zu Hause quasi einsperren, sie nicht einmal mehr im Garten spielen oder allein zur Schule gehen lassen. Die Kinder sind dieser Schutzmaßnahme ihrer Eltern ebenso wehrlos ausgeliefert wie Manx' Opfer sich nicht selbst befreien können. Hill veranschaulicht das Phänomen des Überbeschützens noch einmal im Kleinen anhand der Szene mit Wayne, in der dieser wiederholt versucht, aus Manx' Auto zu fliehen, aber stets auf magische Weise auf den Rücksitz zurückgeworfen wird.⁴³⁷

Manx' Opfer, die vor den Gefahren der Außenwelt bewahrt werden, erhalten – ähnlich wie die überbehüteten Kinder im realen Leben – scheinbar alles, was für ihre Existenz nötig ist. Allerdings reifen Kinder, die wie unter einer Käseglocke aufwachsen, wohl kaum zu selbstständigen Persönlichkeiten heran. Eine solche Lesart muss allerdings ausklammern, dass es sich bei Hill vor allem um von den Eltern vernachlässigte Kinder handelt, "Overprotection" in *NOS4A2* also als nachträgliche Kompensation von Verwahrlosung dient.

Weiterhin lässt sich Christmasland als offensichtliche und passgenaue Kritik an der US-amerikanischen Konsumgesellschaft und vor allem an der Weihnachtsindustrie interpretieren. Eine Szene gegen Ende des Buchs, in der übriggebliebener Weihnachtsschmuck zerstört und zertrampelt wird, ist auffällig ausführlich geraten. (682-685) Es liegt nahe, dass Hill damit den übertriebenen Weihnachtskommerz kritisiert. Häufiger als in Europa bedeutet Weihnachten in den USA wenig Substanz, aber reichlich glitzernde Oberfläche. Das Fest wird so ähnlich entwertet, wie Manx' schillerndes Versprechen der Erfüllung aller Bedürfnisse nichts taugt. Und wirklich: Von Christmasland bleibt am Ende des Romans nur Weihnachtspulver übrig, kein wirklicher Schatz wie in *Hänsel und Gretel*. In dem Märchen steht die Mitnahme des Schatzes stellvertretend für die Reifung der Kinder, bei Hill profitieren die Kinder hingegen gerade durch die Zerstörung der glänzenden Gegenstände, denn durch sie bekommen sie ihre Seele zurück.

Christmasland ist ein Pseudoparadies. Das wird anhand eines weiteren Bildes deutlich, das einem bekannten Märchen entstammt: In Christmasland rieseln Schneeflocken, "goose-feather-flakes" (411), welche die Assoziation mit *Frau Holle* wecken. In Frau Holles jenemseitigem Paradies müssen Dienstmädchen die Betten ausschütteln, die Federn rieseln als Schnee auf die Welt hinunter. Dasjenige Mädchen, das die Arbeit zufriedenstellend erledigt, wird mit Gold belohnt. Im Märchen stehen die fliegenden Federn also stellvertretend für Arbeit; sie wird die Fleißige bereichern. Anders in Hills Roman – hier fliegen den Kindern die aus Rohrzucker bestehenden Schneeflocken direkt in den Mund, ohne dass sie dafür arbeiten

⁴³⁶ Hier nur zwei exemplarische Belege für die rege gesellschaftliche Debatte um das US-amerikanische Phänomen des Überbehütens:

<https://www.salon.com/2018/01/07/free-range-kids-are-the-norm-in-germany-are-american-parents-over-protective> oder <https://www.nytimes.com/2015/03/20/opinion/the-case-for-free-range-parenting.html?mcubz=1> (beide Artikel wurden zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

⁴³⁷ Vic hingegen konnte sich als Kind noch selbst aus Manx' Fängen befreien. Wayne jedoch steht zum Zeitpunkt seiner Entführung im Roman für die aktuelle Kindergeneration, die bei Veröffentlichung von *NOS4A2* vom Phänomen des Überbehütens betroffen ist.

müssten. Spätestens gegen Ausgang der Geschichte, bei der Explosion von Christmasland, verneint Hill implizit die Frage, ob auf Konsum bezogene "paradiesische" Zustände auf Dauer wirklich haltbar und erstrebenswert sind. Bei diesem Autor scheinen sie eher Krankheits-symptome einer übersättigten Gesellschaft zu sein.

Überdies kritisiert Hill auch zeitgenössische Infantilisierungstendenzen. Die horrorhafte Stasis der Christmasland-Figuren wird durch Bilder der Zeitlosigkeit symbolisiert, die nicht rein märchenhaft sind wie die oben angesprochenen Bilder, sondern zwischen Horror und Märchen changieren. Manx trägt die Züge eines komatösen Dornröschens ebenso wie die eines untoten Vampirs. Seine märchenhafte Horrorexistenz verschafft auch seinen kindlichen Entführungsopfern ewiges Leben, sie altern vom Zeitpunkt ihrer Entführung an nicht mehr, aber werden zu Monstern.

Monster haben eine Funktion, was bereits ihr Name andeutet. Überwiegend wird "Monster" etymologisch auf das lateinische Verb "monstrare" zurückgeführt, also "zeigen", "bezeichnen" und "auf etwas hinweisen". Was signalisieren Hills zeitgenössische Monster? Die in ewiger Jugend erstarrten Kinder deuten auf die zwischen Anti-Faltencreme und Schönheits-OP angesiedelte Sehnsucht der *Forever-young*-Gesellschaft, immer jung zu bleiben. Die Kinder im "Hexenhaus" Christmasland bezahlen für ihre ewige Jugend, indem sie als Untote auf jegliche Entwicklungsmöglichkeit verzichten müssen. Weil Märchen Reifungsgeschichten sind, fällt die Einbettung ihrer Elemente in eine völlig gegensätzliche, horrorhafte Illustration, die der total passivierten Christmasland-Kinder, besonders auf.

Intertextuelle Vielfalt anstatt Grauen

Zusätzlich zu den Märchen finden sich weitere Genres und kulturelle Referenzen im Roman. Das einstige "Märchen"kind Vic wird nach dem Kampf mit Manx, der sie in die Erwachsenenwelt katapultiert, zur *Gothic woman*. Vic überlebt diesen Kampf beinahe nicht und gibt sich danach auf. Sie unternimmt keine Suchwanderungen mehr und glaubt sogar, ihr magisches Talent sei pure Einbildung gewesen. So bleibt ihr Name, der einer "siegreichen Königin", wie ein Fremdkörper im Plot stehen, als eine Art ironisches Mahnmal. Statt äußerer, märchenhafter Fehden ficht sie jetzt innere, an Psychohorror erinnernde Kämpfe aus. Ihre Erlebnisse mit ihren Eltern und das Duell mit Manx bewirkten statt märchengerechter Initiation und einem Reifungsfortschritt eine Traumatisierung à la Horror-Roman. In der Folge lebt Vic als "unwed mother" (195) zusammen mit ihrem Freund, einem "fat delinquent", in einem "trailer". (197) Sie entwickelt sich zu einer Außenseiterin der Gesellschaft, kann etwa ihren Alkoholkonsum nicht kontrollieren. Zudem erhält Vic Anrufe von Kindern, bei denen sie nicht sicher ist, ob sie diese nur halluziniert. Die Umwelt hält Vic für verrückt.

Isolation, loss of control und *madness* waren klassische Eigenschaften des *Gothic heros*, der männlichen Hauptfigur im konventionellen Schauerroman des 18. und 19. Jahrhunderts. Diese Attribute verleiht Hill jedoch Vic, was ihre Frauenrolle maskuliner wirken lässt. Allerdings stärken diese *Gothic*-Elemente nicht das Grauen im Roman. Vielmehr entwickelt der Leser durch sie mehr Verständnis für Vics persönliche Situation, wodurch eher dramatische Effekte entstehen.

Auch abseits von *Gothic*-Referenzen schreibt Hill seiner Heldin auffällig viele traditionell männliche Attribute zu; fast so, als habe er vermeiden wollen, sie als eine zu feminine Frauenfigur zu beschreiben. Schon als Kind verhält sich die abenteuerlustige Vic wie ein Junge (Beispiel: "If ... the bridge ... was imaginary, she might be able to throw herself back in time to keep from falling" (147)), und sie kleidet sich auch so. (123) Vic wird leicht aggressiv, verbal ausfallend und gibt sich stets unbeugsam. "Hundred-degree fever and falling

down, and she wants to argue with me", sagt Vics Vater. (29) Mit "bulky motorcycle jacket" (352) sitzt die Motorradfahrerin Vic auf ihren "... life-threatening ... four hundred pounds of rolling iron" (461); sie benutzt sogar Sprengstoff als Waffe. Vic wirkt also wie eine Superheldin, in jeder Lebenslage äußerst *tough*, die prototypische Wunschfigur feministischer Literaturkritikerinnen und Leserinnen. Wollte Hill seiner Mutter, die als Feministin gilt⁴³⁸, mit diesem Roman besonders gefallen? Die Widmung des Buchs lautet: "To my mom – here's a machine for the story queen."⁴³⁹

Die markante Vic ist unzweifelhaft die kämpferischste weibliche Hauptfigur in der für diese Arbeit untersuchten Horrorliteratur. Ein kurzer Vergleich zeigt: Die auf Männer und Kinderwunsch fixierte Clarissa in Kendals *The Book of You* kreist wie eine Frau der älteren gotischen Literatur als *victim* um den *villain*. Die drei Frauen in Atwoods *The Robber Bride* leben im Bann des Monsters Zenia und werden von ihren Partnern für dumm verkauft. Auch die naive Lisa in *Don't breathe a Word* wird zum Opfer. Melissa in *Second Child* wächst zu einer konformistischen jungen Frau heran. Wendy in *Shining* ist ihrem zuerst alkoholkranken, später verrückten Mann ausgeliefert und wird zum Schluss von einem anderen Mann gerettet. Und die traditionell denkende Mutter in Lessings *The Fifth Child* kann sich noch nicht einmal von ihrem Sohn lossagen, nachdem dieser ihre Familie zerstört hat.

Einzig bei Granville befreit sich eine zähe, kluge und individualistische weibliche Hauptfigur aus schwierigsten Umständen und trägt den selbst errungenen Sieg davon, wenngleich seelisch gezeichnet, was jedoch realistisch wirkt. Für die Roman-Analysen dieser Arbeit wurden sehr unterschiedliche Horroretexte gewählt. Dass die meisten darin zentralen Frauenfiguren noch immer eher Stereotype abbilden, ist auffällig. Vorwiegend stellen sie *femme fatale*/Täterin oder *femme fragile*/Opfer dar bzw. schwanken zwischen beiden Gegenpolen (wie die drei Frauen bei Atwood). Natürlich gibt es zunehmend auch abweichende Beispiele. Ein solches zu entwerfen, hat neben Granville offensichtlich auch Hill versucht.

Die Wandlung Vics vom Märchenkind zur *Gothic woman* endet in einer Dimension, in welcher die Figur sozusagen über den Gattungen steht. Auf Vic bezogene Märchen- und Gotik-Referenzen werden, obgleich bis zum Ende vorhanden, ab der zweiten Hälfte des Romans immer nebensächlicher. Von hier an tritt die Planung des Finalkampfes in den Vordergrund, wodurch die Fahrzeuge weiter an erzählerischem Gewicht gewinnen. Mit ihnen wird die Action- und Fantasyhaftigkeit der Geschichte verstärkt. Auch werden zusätzliche Genres als Referenzen herangezogen. Bevor Vic das Monster tötet und zahlreiche Kinder rettet, darunter ihren eigenen Sohn, setzt Hill sie mit dem mythischen Siegfried gleich, da sie eine vermutlich aus Drachenhaut bestehende ("made out of ... presumably ... dragon hide" (344)) Glücksjacke trägt. Denn: "Maybe this will keep you from getting killed." (318) Am Ende gerät Vic zur tragischen Heldin, die bei der Rettung der Kinder ihr Leben verliert. Die generelle Referenzvielfalt schafft einen Eindruck hoher Komplexität, verwässert allerdings das Grauen.

Auch Manx ist eine komplexe Gestalt. Hill zeichnet ihn in klassischer Manier als mit scharfen Eckzähnen ausgestatteten Vampir. Manx gebietet über einen unterwürfigen und brutalen Helfer, den Hill offenbar an Draculas Figur "Renfield" anlehnte. Gleichzeitig setzt der Titel *NOS4A2* die zentrale Monsterfigur als Nosferatu, die zweite archetypische Vampirfigur.

⁴³⁸ Strengell 2005, S. 15.

⁴³⁹ Mit "Maschine" ist natürlich Vics Motorrad gemeint, mit "story queen" die Hauptfigur Vic. Gleichzeitig wird durch die Widmung "to my mom" deutlich, dass sich "story queen" auch auf Hills Mutter bezieht, die ja selbst Romane schreibt. "Machine" meint dann möglicherweise den erzählerischen Motor (das Bild passt, da die Vehikel so viel Action hervorbringen!) von *NOS4A2*, also quasi die "Seele" des Romans. In dieses interessante Sprachbild kleidet Hill also seine Widmung. Die benannte Parallele – *story queen* bezieht sich auf Vic und Hills Mutter – ist ein starkes Indiz, dass Vic der Mutter Hills nachempfunden ist.

Auch das Zitat zu Romanbeginn aus Gottfried A. Bürgers Ballade *Lenore* ("Hurrah! Die Todten reiten schnell!") referiert – passend zum Titel *NOS4A2* – auf die Vampirgeschichte. An anderer Stelle wird Manx, dessen Stimme wie das Gesumm von tausend Fliegen klingt, als Teufel präsentiert (415), und schließlich mit einem "John Wayne Stacy" (242) in Beziehung gesetzt, womit nur der reale Jungenmörder John Wayne Gacy⁴⁴⁰ gemeint sein kann. Der vollständige Name des Monsters, Charles Manx, erzeugt zuguterletzt eine Assoziation mit dem realen Massenmörder Charles Manson. Auch wegen dieser Vielfachverweise, in die Hill die Figur Manx einspinnt, springt die Wahrnehmung des Lesers eher spielerisch hin und her, somit baut sich kaum Gruselstimmung auf. Auch drängt die intertextuelle Inkonstanz den klassischen Horror an den Rand der Wahrnehmung: Hill schafft etwa Bezüge zur Popkultur, indem er beispielsweise von Manx sagt, dass dieser älter aussehe als *Rolling Stones*-Sänger Keith Richards. (5)

Dieselbe intertextuelle Vielschichtigkeit findet sich auch im Topos Christmasland. Es ist außer Märchen- und Horror-Ort auch sozusagen ein großer Jahrmarkt mit Achterbahn; ein verzaubertes Weihnachtsland, in dem die nunmehr bösen Kinder täglich Geschenke erhalten. Eine Anregung dazu könnte Hill möglicherweise vom Horrorfilm *The Children* (2008) erhalten haben. Dieser handelt von Kindern, die zu Weihnachten krank und mörderisch werden. Deutlicher sind Anspielungen auf Andersens bekanntes Kunstmärchen *Die Schneekönigin*. Dort und in *NOS4A2* existieren ein kaltes Pseudoparadies, eine manipulative Herrschaft und eine weibliche Retterin. Die Christmasland-Gefangenen sind "cold dolls" (642) ohne Gefühle, ähnlich dem von der Schneekönigin gefangenen Kay. Die sichelbewehrten Kinder erinnern aber auch an Stephen Kings Feldmonster, die *Children of the Corn*. Manx gleicht dem Verkäufer-Dämon aus Kings *Needful Things*. Auch dessen Angebot erfüllt eigentlich unerfüllbare Wünsche seiner Kunden, auch hier stürzt die Bezahlung der Preise die Kunden ins Unglück. Verkäufer-Dämon und Manx sind gleichermaßen uralt und haben unschöne Zähne. Das Grauen bei Hill wird durch die Vielfalt dieser ins Motiv Christmasland eingestreuten Ideen weiter abgeschwächt. Sie regen allerdings die Leserfantasie an. Zahlreiche, zum Teil divergierende Interpretationsansätze sind möglich.

So lässt sich im Bild der immer fröhlichen Kinder eine Kritik an der Spaßgesellschaft und dem amerikanischen "Keep on smiling" erkennen: Das Dauergrinsen der Kinder ist unnatürlich, ihr permanentes Herumalbern trägt hysterische bis geistesranke Züge. Dieser Eindruck komprimiert sich in dem Jungen, der lächelt, während er auf Vic einsticht. Am Romanende steht die Botschaft, dass Traurigkeit zum Leben dazugehöre.

Daneben reflektiert der Autor, so scheint es, tradierte Jenseitsvorstellungen. Christmasland liegt im Westen des Landes – "go west" ist eine bekannte Umschreibung für "sterben". Laut Manx können die Kinder des also auf einer Ebene als Totenreich vorgestellten Christmaslands "happy forever" (6) sein; der Ort wird an anderer Stelle mit dem Himmel verglichen ("like heaven" (68)). Und dies ausgerechnet von Manx, obwohl dieser auf einer Ebene, wie bereits erwähnt, als teuflisch dargestellt wird. Er scharft auch keineswegs blonde Kinderengel um sich (wiewohl er für jedes entführte Kind einen Weihnachtsengel in einen Baum hängt), sondern höllische Wesen. Hierin mag sich der Zweifel Hills an einem jenseitigen Glück als Dauerzustand zeigen.

⁴⁴⁰ J.W. Gacy war ein US-amerikanischer Serienmörder (1942-1994). Er wurde am 10.05.1994 für die Vergewaltigung und Ermordung von 33 jungen Männern bzw. Jungen mit der Giftspritze hingerichtet. Gacy, der gern im selbstgenähten Clownskostüm auf Straßenfesten und Geburtstagen Kinder bespaßte, weckt Assoziationen zum Kindermörder in Stephen Kings Kultroman *It*, einem teuflischen Clown. *It* ist der zentrale Dämon im gleichnamigen Werk, wie auch der mit "Killerclown" Gacy in Bezug gesetzte Manx die übersinnliche böse Hauptfigur darstellt. In diesem Zusammenhang (Kings *It* mit Manx) zeigt sich sicherlich ein weiterer Verweis auf den berühmten Vater Hills.

Manx sagt: "With all due respect to Mr. Walt Disney, Christmasland is the *true* happiest place in the world." (68) Manx vergleicht hier seine Wirkungsstätte mit den Disney-Vergnügungsparks, aber explizit nennt er nur die Person Walt Disney. Insofern kann dieser Satz auch Hills Kritik an jenen Märchen enthalten, wie sie Disney produziert. Disneyfilme, die überlieferte Märchen für den *mainstream* umformen und zu liebreizenden Geschichten abflachen, mit viel Zuckerguss, aber ohne wahrhaftige Initiationsszenen, wurden oft kritisiert.⁴⁴¹ Sowohl Disneyfilme als auch Christmasland wirken sozusagen wie für den Kinderkonsum gemachte Paradiese. Zumindest auf den ersten Blick, da beide der kindlichen Psyche nicht nützen. Disney besitzt noch Unterhaltungswert, aber Christmasland, der die Kinder zombifizierende Horror-Ort, ist schädlich für sie. Es ist einer der schlimmsten Orte, an den Kinder gelangen können, man könnte sagen, der schlimmste Ort überhaupt. Darin liegt die Ironie der obigen Manxschen Aussage vom "*true* happiest place". (68)

Handlungsdynamik statt allmählicher Erzeugung von Grauen

Die oben analysierte Abwechslung der Intertexte tritt regelmäßig in *NOS4A2* auf, sogar innerhalb von Absätzen und Sätzen. Die raschen Übergänge von Gattungs- und stilistischen Elementen oder Themen verstärken die Lebhaftigkeit der Erzählung. Diese besteht vollständig aus sich andauernd abwechselnden Szenen, Bildern, Aussagen oder Sprüchen. Der Autor bleibt also auch in punkto Handlung nie konstant auf dem Druckpunkt des jeweiligen Angstmoments⁴⁴², das Gefühl von Grauen, das grundsätzlich Stetigkeit benötigt, um sich entfalten zu können, baut sich daher auch aus diesem Grund kaum auf. Stattdessen dominiert die für Hill spezifische Flexibilität und Lockerheit. Dass die Handlungsdynamik die Angsterzeugung unterdrückt, soll im Folgenden an Beispielen veranschaulicht werden, die sich so oder ähnlich auf fast jeder Seite des Romans finden.

Als Wayne beginnt, aufgrund der Manxschen Einflüsse seine Bösartigkeit zu entwickeln, entdeckt er ein Mädchen mit langem "smooth, golden hair". (526) Prompt verfällt er auf die Idee (nun folgt eine Rapunzel-Inversion), eine "silky golden noose" zu machen; dann heißt es "hang her with it". (526) Dieses Ansinnen müsste eigentlich grausig wirken. Aber das Grausige verflüchtigt sich umgehend, erzeugt durch die darauffolgende prägnante Entwertung "That was a wild idea!" (526) Es folgt unmittelbar darauf eine kurze Reflexion: "Wayne

⁴⁴¹ Bettelheim (1991) und nachfolgende Autoren kritisieren, dass den Protagonisten zum Beispiel das *happy end* wie geschenkt in den Schoß fällt. Solche Märchen sind laut dem Großteil heutiger Experten für die Psyche vollkommen nutzlose Geschichten. Anders die eigentlichen Märchen, die Volksmärchen. Sie wurden zwar überarbeitet als sogenannte Buchmärchen veröffentlicht, aber in dieser Form sind es immer noch die alten Reifungsgeschichten. Zugespißt ausgedrückt, geht es darin um innere Nöte des Menschen, die im Märchen durch Besiegen des Gegners bildhaft dargestellt werden. Märchen lehren Leben, indem sie grundlegende menschliche Konflikte aufwerfen, die jedes Kind kennt, und diese Konflikte in Bildsprache verpackt lösen. Daher gelten Märchen zahllosen Psychologen und Pädagogen als wichtiges Erziehungswerkzeug. Märchen schaden Kindern nach dieser Auffassung nicht nur nicht, sie brauchen sie sogar für ihre seelische Entwicklung. Kindern Märchen zu ersparen, die von einigen Autoren als "zu grausam" bezeichnet werden, hieße, sie auf krankmachende Weise in Watte zu packen und ihnen keine Hilfe zur Unterstützung ihrer seelischen Entwicklung anzubieten. "Märchen sind nicht grausam, sondern bereiten auf das Grausame im Leben vor." "Kinder, die dem Märchen nicht begegnet sind, trifft das Grausame im Leben unvorbereitet." (Quelle: Ottokar Wittgenstein: *Märchen, Träume, Schicksale – Autorität, Partnerschaft und Sexualität im Spiegel zeitloser Bildersprache*, Frankfurt a.M. 1989, S. 146, 285.) Keine Märchen für Kinder – das hieße, ihnen die "psychic enrichment" dieser "educational tools" (Abbruscato 2014, S. 8f.) vorzuenthalten, sie künstlich fernzuhalten vom wahren Leben, sie zu passivieren. Genau das geschieht mit den Kindern in Christmasland, das in Wahrheit unmenschlich ist. Auch Disneymärchen bilden solche Glamourparadiese ohne Kampf und Prüfung ab.

⁴⁴² Stephen King spricht in seiner theoretischen Abhandlung über den Horror (1988) von "phobischen Druckpunkten" (S. 22f.), deren stetige Bearbeitung für Angsterzeugung beim Rezipienten notwendig sei.

wondered if anyone had ever been hanged with their own hair." (526) Sodann springt der Text zu einem völlig anderen Thema.

Ein anderes Beispiel: Hill nennt einen Ort "awful place" (149), begründet diese Charakterisierung aber nicht, geschweige denn, dass er das Thema fortführt; der Blick des Erzählers schwenkt augenblicklich weiter. Solche Gedankensprünge vertreiben den Schauer, der von diesem Ort ausgeht. Die aufkeimende Sorge des Lesers um die Figur Vic, die sich an diesem *awful place* befindet, wird verdrängt von Rückblenden: "When she had entered the bridge, she had felt ..." (150), von Gedankenketten: "... the sensation was no longer pleasant" (150), von Beobachtungen: "slivers of brightness hung in the surrounding pines" (150) sowie nebensächlichen Details: "from somewhere came the faint sound of a TV or a radio". (150) Das lebhaftes Fabulieren lässt jedweden Horror im Ansatz verpuffen.

Als Vic fast im Rauch des Monsterhauses erstickt, wird der Leser von ihrer Todesangst nur zaghaft berührt. "Vic was, for a moment ... close to panic", heißt es. Anstatt die Panik zu beschreiben, um sie den Leser spüren zu lassen, sie vielleicht zu sezieren und so zu steigern, lässt der Autor seine Heldin sich einer Aktion zuwenden: "She began to jump ... never mind that the top was well out of reach". Dann wird es eklig: "She ... spit a long stream of saliva that tasted of bile". (173) Schließlich folgt eine längere Rückblende, die an die Szene angefügt wird. Man fragt sich: Weshalb denkt Vic, die sich in einem Schacht voller Rauch wiederfindet und um ihr Leben kämpfen muss, ausgerechnet jetzt so ausgiebig über ihre Mutter nach? Weil sie in diesem Moment so einsam ist wie ihre Mutter in ihrer Rolle als Alleinerziehende? Oder weil sie Todesangst verspürt und eine Art Rückblick auf ihr Leben erfährt? Das bleibt unklar. Trotzdem setzt sich der Gedankenfluss fort: "What had her mother screamed at her father? 'But you're not raising her, Chris! I am! I'm doing it all by myself!' It was awful to find yourself in a hole, all by yourself. She could not remember the last time she had held her mother: her frightened, short-tempered, unhappy mother, who had stood by her and put her cool hand to Vic's brow in her times of fever ..." (173) Dieser innere Monolog lenkt den Leser von Vics grauenhafter Situation ab, zum einen wegen seiner Aufgeregtheit, zum anderen ist der Leser mit Nachdenken über den Sinn dieses Flashbacks beschäftigt. Deshalb bleibt in seinem Bewusstsein kaum Platz für die Erzeugung von Grauen. Schon das lebhaftes Fabulieren, die Aktion und die Ekelszene besaßen dieselbe Wirkung.

In einer längeren Szene (640 bis 654) treffen Vic und Manx mit einigen Dutzend Monsterkindern zusammen. Manche der Figuren lachen hysterisch, andere lächeln, wieder andere schweigen. Zugleich herrscht eine Art freudiger Bestürzung. Die Kinder werden gleichzeitig als auf entsetzliche Art "beautiful" (646) und mit "flukeworm mouth" (654) geschildert. Manx rechtfertigt sich, er tobt, er äußert seinen Stolz auf die Kinder, Vic schreit und brüllt. Es fallen rüde Schimpfworte, ein Lied erklingt, "dirty-sweet, naughty-nice". (643) Diese keinem roten Faden folgenden Ereignisse, Fakten und Emotionen werden gleichzeitig oder unmittelbar aufeinander folgend vermittelt. Damit nicht genug, tauchen in derselben Szene Fantasyelemente auf, die den Horror endgültig verdrängen: Manx zieht an einer unsichtbaren Schnur, worauf das Licht angeht; da ist ein Mond mit Silbergesicht, der abwechselnd schnarcht (643) und übergangslos den Mord an Vic empfiehlt: "SCISSORS-FOR-THE-BITCH!" (654)

Im Märchen sind Kinder zur Selbstrettung fähig. Hills Kinder sind dazu nicht in der Lage, weil zu stark von Manx manipuliert. Die Situation der Hill-Kinder scheint also fürchterlich. Dennoch wirkt sie nicht furchterregend. Die umgedeuteten Märchenmotive könnten gruselig wirken, sie tun es aber nicht. Denn thematisch abweichende Aktionen, vielfältige Repliken, Details und Genres schon innerhalb einzelner Szenen, wofür obige Szene lediglich ein Beispiel darstellt, wechseln einander so sprunghaft und schnell ab, dass sich kein Gruselgefühl aufbauen kann. Hill kreierte vielmehr einen lebhaft-närrischen, karnevalesken und exzen-

trischen Eindruck, und das nicht nur auf den oben benannten Buchseiten, sondern vom Anfang bis zum Ende der Geschichte, die ich daher als eine Art "verspielten Horror" kategorisiere.

Zur Handlungsdynamik gehört auch der unerwartete Stimmungswechsel innerhalb einer Szene. Dies kann ein Element sein, das entstehendes Grauen im Keim erstickt. Beispiele: Vic hört während ihres Alkoholentzugs in der Klinik, dass eine Patientin ein Lied singt, mit dem offenbar sie, Vic, gemeint ist. Dieses Lied legt nahe, dass die Mitpatientin aus der Ferne irgendwie von Manx beeinflusst wurde – ein potentiell gruseliges Szenario. Aber statt es zu vertiefen, kippt Hill die Situation ins Chaos: Vic hört das Lied und flippt aus, mit ihr die ganze Station. "She [Vic] screamed for someone to shut that cunt up. Other people yelled, the whole ward would get to yelling, everyone screaming to be quiet, to let them sleep, to make it stop. Vic screamed herself hoarse ..." (265)

Auch als Vic den Anruf eines Kinderzombies erhält, der ihr mitteilt, "hungry" zu sein (200), könnte ein Schauer entstehen, sofern Hill diese Ankündigung ausbauen würde. Stattdessen entscheidet er sich für eine wütende Replik, lässt Vic antworten: "Call back and I'll put the cops on you, you deranged fuck". (200) Vic flucht häufig, so hatte sie ihre Mutter wiederholt mit dem Schimpfwort "bitch" bedacht (123, 138), in einem Satz sogar zweifach. (122) Auch Manx flucht wie der sprichwörtliche Gossenjunge, wenn er etwa unverheiratete Mütter als "whores" (72) beschimpft. Sein unflätiges Verhalten ist auf den ersten Blick "menschlich". Aber ein Monster, von Hill als übermenschlich konzipiert, müsste auch dementsprechend handeln und reden. Seine Haltung und das vulgäre Vokabular lassen jenes erhabene Grauen vermissen, das klassische Horrorfiguren wie Nosferatu oder Dracula ausstrahlen.

Möglicherweise handelt es sich bei dieser Verwendung vulgärer Ausdrücke um den Versuch Hills, sich den Ruf eines unterhaltsamen Autors zu erwerben, der nicht literarisch abgehoben schreibt. Aber wenn zwei so unterschiedliche Hauptfiguren wie Manx und Vic dieselbe Gossensprache nutzen, entsteht leicht der Eindruck von Wirklichkeitsferne, von gewollter Konstruiertheit. Dieses Spiel mit der Sprache scheint für Hill eins der Hauptanliegen seiner Geschichte zu sein, nicht aber deren Horror, sonst hätte er diesen deutlicher herausgearbeitet.

Ein weiterer Grund führt in *NOS4A2* zur Reduktion von Horror. Angsterregende Gruselromane halten die Einheit von Zeit und Ort ein. Die Handlung spielt sich häufig innerhalb eines überschaubaren Zeitraums und weitgehend an einem Ort ab (Geisterhaus, Schloss, Keller, Zimmer, Schiff, Höhle, Insel, Kleinstadt usw.). Bei Hill hingegen verläuft sich sowohl die Komponente Zeit – die beinahe episch zu nennende Geschichte zieht sich über immerhin mehrere Jahrzehnte hin – als auch der Faktor Ort. Denn jedes Kapitel ereignet sich an einem neuen Platz. So entwurzelt jedes dieser (zudem noch sehr kurzen) Kapitel den Leser immer wieder gedanklich und versetzt ihn an eine andere Stelle. Dort muss sich der Rezipient erst einmal in der neuen Szene orientieren. Angst kann er nicht sofort empfinden, weil sie mehr als eine erste Orientierung erfordert, eben die Konzentriertheit mehrerer Elemente. Dass jedes Kapitel nach dem Ortsnamen benannt wurde, in dem es spielt, erscheint als Kunstgriff, um dem Leser immerhin die Übersicht zu erleichtern.

Bereits Edgar Allan Poe bemerkte in einem literaturtheoretischen Essay, wie wichtig es für die Angst-Erregung sei, einen Eindruck der Einheitlichkeit zu erzielen, eine "unity of impression".⁴⁴³ Straffheit fördert Horror. Hingegen schafft ein Erzähler, der stattdessen – metaphorisch gesagt – möglichst viele bunte Bälle jonglieren will, kein Grauen.

Eine zu große Menge an Information kann kontraproduktiv wirken. So schmälert das umfangreiche Hintergrundwissen zu Manx' prosaischer Vergangenheit als Mensch (507f.) das Grauen. Schon Sigmund Freud formulierte, dass etwas erst unheimlich wird, wenn es uns

⁴⁴³ Poe 2016, S. 329.

nicht mehr "heimlich" ist – womit heimelig oder vertraut⁴⁴⁴ gemeint ist. Die Gültigkeit von Freuds Satz lässt sich anhand einer beliebigen Horrorgeschichte demonstrieren. In Peter Straubs gruseliger *Ghost Story* etwa wird zu Anfang ein Kind von einem Mann entführt, dessen Motiv, Pläne oder Namen man nicht kennt. Konsequenz: Beim Leser wachsen Unbehagen und Angst um das fiktionale Kind. In Richard Laymons *After Midnight* bedroht ein aus dem Wald tretender ominöser Fremder eine junge Frau, die anfangs nicht einmal weiß, ob es sich um einen oder um viele Männer handelt, was diese beabsichtigen, usw. Hill hingegen schildert schon auf Seite 4f. in Kurzfassung alles Notwendige über sein Monster (Taten, Motiv), womit dieses seine potentiell grauenregende Rätselhaftigkeit einbüßt. Der Leser weiß allzu präzise, was Manx unternimmt und warum er es unternimmt. Damit ist der Verlauf der Lektüre bis zum Ende auf Seite 686 nicht mehr unheimlich im Freudschen Sinn.

Humor und Ironie statt Grauen

Zur Verspieltheit des Hillschen Horrors trägt auch der omnipräsente Humor bei. Seine Komponenten sollen in diesem Kapitel analysiert werden.

Der Arzt, welcher Manx betreut, verkündet am Ende des allerersten Kapitels: "Christmas ... Don't you know it's the most wonderful time of the year?" (8) Mit dieser ironischen Bemerkung wird der den Roman durchdringende Weihnachtshorror eingeläutet. Ironie spielt eine ständig wiederkehrende Rolle im Roman. Manx, selbst immerhin Entführer von Kindern, urteilt über deren – nach seiner Ansicht – durchweg zweifelhafte Familien: "Such folk are unfit for children". (60) An anderer Stelle schimpft Manx: "Save them [kids] from *monsters*" (63), als sei er nicht ebenfalls eines. "The fires of hell are not enough for a man – or a woman! – who would hurt his children" (61), so Manx. Er selber verwandelt Kinder aber in Zombievampire! Dass Christmasland den Kindern weit mehr schadet als eine menschliche Existenz, realisiert er nicht. Trotz der weiter oben erläuterten Verknüpfung von Manx mit literarischen oder realen bösen Figuren besitzt er angeblich ein gutes Herz. Bing behauptet: "I'm not half so nice as Mr. Manx." (348)

Zwischen der Erwartung des durchschnittlichen Horrorlesers an einen angsterregenden Kindesentführer und der von Hill erschaffenen Figur Manx bestehen Diskrepanzen, die Ironie und Humor produzieren. Der Schurke hat edle Motive und tut wohl nur unwillentlich Böses, sein Motto: "Fair is fair". (367, 523, 367, 354) Das Monster lamentiert endlos (353f.), bedankt sich höflichst (347), es besitzt einen stattlichen Überbiss (643) und bringt den Leser auch anderweitig immer wieder zum Schmunzeln.

Hinzu gesellen sich Absurditäten. Ein Beispiel: Während eines Telefonats mit einem anzüglich argumentierenden Zombiekind knallt Vic empört den Hörer auf die Gabel, startet aber gleich darauf – unlogisch und damit eher irritierend als furchterregend – einen Rückruf bei dem Monsterkind. Einmal wirft Vic ihre Telefone in den Ofen und verbrennt sie, damit sie nicht mehr angerufen werden kann. Dieses vielleicht symbolträchtige, größtenteils aber unverständliche Verhalten lässt den Rezipienten eher überrascht zurück, statt in ihm Angst zu erzeugen. Die Telefone in Flammen gipfeln in einer Zuspitzung: Vics Haus brennt vollständig ab. Der Fokus liegt auch hier wieder auf der dramatisch wirkenden Action, auf der Bewegung im Plot, und weniger auf dem Gedanken, Horror zu erzeugen.

Die Geschichte enthält des Weiteren gewollt kuriose Dialoge. So stellt zum Beispiel Vics Mann eine zunächst unverständliche Frage: "Do you want me to bring you a blanket or a dead tauntaun ...", sie fragt: "What's a tauntaun?" Er: "Something like a camel. Or maybe a big goat. I don't think it matters." (201) Wie Vics Mann schon ausdrückt, ist die Bemerkung tat-

⁴⁴⁴ Freud 1999, S. 227-278.

sächlich irrelevant. Denn in deren thematischem Kontext ging es eigentlich um ein grausiges Ereignis. Die Albernheit um ein erfundenes totes Fabelwesen (*tauntaun*), das Vic wärmen soll, will originell sein, und mit Sicherheit soll sie Vic ablenken und trösten. Zugleich erzeugt sie beim Leser leise Verwirrung und erstickt so jeden Schauer im Keim.

Ähnlich wirkt der kleinkindhafte Nonsense von Bing, Manx' Helfer. Anstatt Vic zu erschießen, wendet sich Bing an seinen Gebieter Manx mit den Worten: "I am such an asshole! ... I should just shoot myself!" (358) und "Do you want me to cut out my tongue?" (377) Albernheiten wie der gesungene Spruch "Oh, Bing, Bing, you stupid thing!" (376) passen tatsächlich zum geistig zurückgebliebenen Bing. Bei seinen Auftritten gerät der Humor gerne auch ruppig und obszön.

Hill verwendet zusätzlich originellen Handlungs- und Sprachwitz, der den Eindruck allgemeiner Verspieltheit unterstützt. Beispiel: "Bing couldn't pour water out of a boot with instructions written on the heel". (45) In anderen Szenen, die potentiell Angst erregen könnten, wird der Horror durch fröhliches Lachen beseitigt. Vic erklärt zum Beispiel, die Christmasland-Kinder bestünden nur aus "'hate and teeth.' Lou shuddered. 'Jesus.'" (312) Der Ansatz ist also gruselig. Aber dann lachen Menschen, die sich in Vics und Lous Nähe aufhalten. "It didn't feel as if any people in their general vicinity had any right to be enjoying themselves ..." (312) Die Ablenkung nimmt also dramatische Züge an. Erneut wird die Entstehung von Horror im status nascendi verhindert.

Trotz des häufig vorkommenden Humors kann Hill seinen Roman nicht (wie vielleicht Atwood ihr Werk) als Horrorkomödie beabsichtigt haben, basiert die Handlung doch auf existentiellen Notlagen Vics und ist eindeutig zu ernst angelegt.

Der Roman als *Creative Writing*-Projekt – Gründe für die Lebhaftigkeit

NOS4A2 wirkt über weite Strecken wie ein *Creative Writing*-Projekt. Diese Schreibtechnik ist ja im angloamerikanischen Sprachraum als Schul- und Universitätsstudienfach ganz selbstverständlich verbreitet. Es lässt sich auch belegen, dass Hill mit *Creative Writing* in Kontakt kam. In einem Interview sagte er: "Because I don't outline, I don't know how it ends."⁴⁴⁵ Beim Schreiben erlebt Hill "surprises."⁴⁴⁶ Und: "The King household was a creative environment. King involved his three children in creative writing games."⁴⁴⁷ Im Text des Romans finden sich diverse Anhaltspunkte, dass er tatsächlich mittels dieser Schreibtechnik entstanden ist.

Es gibt zwar unterschiedliche Ansätze beim *Creative Writing*, aber auch Übereinstimmungen, die alle Schulen lehren. Zu den herausragenden gehört der Lehrsatz *Show, don't tell*. Tatsächlich finden sich in *NOS4A2* keine reflexiven Strecken. Es herrscht eine starke Bildhaftigkeit vor. Der "Spielcharakter" des Horrors nimmt durchgehend sozusagen auf Metaebene in einzelnen *images* Gestalt an; etwa wenn Vics Helferin Maggie Scrabblesteine verwendet, die ihr auf magische Weise Fragen beantworten, oder wenn die zombie-vampirischen Kinder Messerspiele spielen.

An anderer Stelle wird deutlich, dass *NOS4A2* nach einer weiteren wichtigen Regel des *Creative Writing* entstanden ist. Diese empfiehlt, sich nur einer Thematik zu widmen, die den Autoren persönlich interessiert oder von der er Kenntnisse besitzt. Hill verriet in einem Inter-

⁴⁴⁵ <https://www.usatoday.com/story/life/2012/11/13/joe-hill-locke-key-omega-comic-book-series/1702663/> (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

⁴⁴⁶ <http://www.avclub.com/article/joe-hill-on-his-new-novel-ilocke-key-is-end-and-why-97034> (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

⁴⁴⁷ <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3668654/Joe-Hill-How-I-took-a-shine-to-the-family-business.html> (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

view: "I got to working on a motorcycle with a friend of mine, and I thought, 'Boy, it'd be fun to write a book about a motorcycle.' And there you go, I wrote a book about a motorcycle".⁴⁴⁸

Zur Schreibtechnik des *Creative Writing* gehört, sich gedanklich und verbal treiben zu lassen. Hill hat sich, wie gezeigt wurde, tatsächlich in einen Strudel von Beschreibungen, Ideen, Eindrücken und Dialogen begeben. Statt auf den phobischen Druckpunkten zu verweilen und so die Angst zu steigern, wie es klassische Horror-Romane tun, fabuliert er über sie hinweg. Die Rolle der starken Handlungsdynamik wurde bereits an Beispielen erläutert. *Creative Writing*-Schreibschulen empfehlen die Methode des *automatic writing* ausdrücklich auch, um Schreibblockaden abzubauen. Wer ohne nachzudenken schreibt, so die Meinung, erreiche effektiv seinen eigenen "unconscious store of images and ideas ... a rich store of incidents and stories just waiting to be turned into writing. This store is your memory ... (full of) hidden treasures."⁴⁴⁹

Die Schreibtheoretiker folgen der Überzeugung, dass in jedem Unterbewusstsein zum Beispiel mehr oder weniger Märchenelemente gespeichert sind; sie fordern ihre Schüler explizit auf, sich dieser Elemente zu bedienen. Hill baute einige altbekannte Märchenmotive spielerisch um. Den Baustein des Grimm-Hexenhauses, den Lebkuchen, verwandelte er beispielsweise zum Lebkuchenduft, der Gefahr ankündigt.

Gelegentlich wird geraten, sich zwecks Vorbereitung und Strukturierung eines Romans die Frage zu stellen: Wer wünscht sich was und warum?⁴⁵⁰ Diese Frage führt zielgenau in den Kontext der Märchen, deren Einstieg traditionell eine Mangelsituation ist. Hills Roman wirkt, als habe er sich diese Lehrmeinung konsequent angeeignet und seine dem Roman zugrunde liegenden Fragen sinngemäß so formuliert: Was will Vic? Warum verlässt sie ihr Elternhaus und unternimmt abenteuerliche Fahrten? Was sucht sie?

Beim *Creative Writing* werden auch verschiedene Plot-Arten gelehrt. Eine davon ist die *journey narrative*. Dass Hill diese Art des Plots benutzt, wurde schon erwähnt, sie liegt auch einem großen Teil der Volksmärchen zugrunde.

NOS4A2 hat auch stilistisch eine starke Ähnlichkeit mit Volksmärchen, die ebenfalls nicht grauenerregend wirken. Dabei enthalten auch sie, wie *NOS4A2*, existentielle Bedrohungen, Gewalt und Extreme. Der Grund dieser emotionalen Schwerelosigkeit des Märchens wird in der Literaturwissenschaft so erklärt: Die flächenhaften Figuren seien voneinander isoliert und könnten sich daher leicht mit anderen Figuren oder Gegebenheiten verbinden. Die dadurch entstehende spielerische Wirklichkeitsferne gehöre zum abstrakten Märchenstil. Kennzeichnend für diesen Stil seien hauptsächlich die Merkmale: knappe Benennung statt detaillierter Schilderung, Extreme, starke Kontraste; wenige, aber glasklare Farben; Mineralisierungen, scharfe Konturen, Formeln wie Wiederholungen oder bestimmte Zahlen sowie Passgenauigkeit. Die Leichtfüßigkeit dieses insgesamt abstrakten Stils sorgt für eine Sublimierung der Märchenelemente; sie werden "transparent", "leicht". Gewalt oder Horror, all das, was aufgrund der existentiellen Märchenthemen eigentlich vermittelt werden müsste, ist nicht mehr spürbar.⁴⁵¹

Je mehr Elemente von diesem isolierenden, alle Elemente leicht verbindenden und abstrakten Märchenstil ein Text enthält, der einem anderen Genre angehört, desto märchenhafter müsste dieser theoretisch wirken; desto verspielter und "sublimierter" müssten also seine Elemente sein.

⁴⁴⁸ <http://www.avclub.com/article/joe-hill-on-his-new-novel-ilocke-key-is-end-and-why-97034> (zuletzt abgerufen im Juni 2019.)

⁴⁴⁹ Richard Aczel: *Creative Writing (Uni-Wissen)*, Stuttgart 2007, S. 14.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 26.

⁴⁵¹ Lüthi 1997, vgl. vor allem S. 13-76.

Tatsächlich, beim Vergleich des Stils von Joe Hill mit dem Märchenstil fallen in wesentlichen Punkten deutliche Gemeinsamkeiten auf. Die Isoliertheit Vics verbindet sich prompt und auf spielerisch wirkende Art mit immer neuen Szenen, anderen Vehikeln oder Figuren. Der märchenhafte Stil äußert sich bei Hill in knappen, schnell aufeinander folgenden Benennungen; es gibt Extreme (Kampf auf Leben und Tod, Monster etc.), starke Kontraste (gut versus böse), wenige, aber klare Farben. So sind die Kinder in den Christmasland-Szenen sowohl "blass" als auch "rot" – beides sind häufige Märchenfarben. Wie im Märchen gibt es die Mineralisierung: Tränen funkeln ("glisten" (445)), sehen aus wie Perlen (598), ein See wirkt wie ein "flat silver sheet ... melted chrome". (460)

Im Roman tauchen vielfach märchenhaft scharfe Konturen auf (scharfe Werkzeuge wie Messer, Beile, Äxte, Sicheln, Scheren; ein "lake [ist] ... a long splinter of mirror" (417), Figuren befürchten zu zerspringen: "When she hit the bottom she would smash like a vase" (488), Vics Geist besteht aus "parts ... [that] fit themselves back together" (516)). Anstatt den Horror der Bedrohungen realistisch zu gestalten, verwendet Hill den unkörperlich wirkenden Märchenstil. Laut Lüthi ähneln Märchenfiguren Papierfiguren, denen scheinbar schmerzfrei die Glieder abgeschnitten und wieder angesetzt werden können.⁴⁵² Hills Wayne erlebt eine "painless amputation". (441) Bing wird "in two pieces" (517) zerrissen, ähnlich Rumpelstilzchen. Wobei Bings Anblick "so unreal" ist, dass Vic "couldn't feel ill", also gleichgültig bleibt wie eine Märchenfigur. (519)

Typisch für Märchen ist das unverhoffte Erscheinen von Helfern oder helfenden Objekten, sobald der Märchenheld sie benötigt. Ebenso hält es Hill ("a bridge that only existed when she [Vic] needed it ..." (86)). Immer leisten Helfer oder Objekte exakt das Benötigte ("and always took her where she needed to go" (86)), um dann wieder zu verschwinden, und zwar abrupt: "When the bridge disappeared ... it went all at once, popped out of existence like a balloon pricked by a pin." (539) Eigentlich märchenhafte Passgenauigkeit zeigt sich auch darin, dass nur Vic den Kontrahenten Manx besiegen kann: "You're the only one who can find him." (287)

Es gibt zudem märchenhaft wirkende Formeln, etwa Verse wie diejenigen Bings. (563) Der Roman enthält Wiederholungen, sowohl formaler (530) als auch inhaltlicher Art (584); und die typischen Märchenzahlen Drei oder Hundert.

Das Märchen sublimiert viele fremde Elemente und Intertexte (magisch, mythisch, historisch usw.). Sie bleiben zwar erkennbar, wirken aber vollkommen märchenhaft, da sie vom Märchenstil "geschluckt" wurden.⁴⁵³ Ähnlich ist es bei Hill, wo die verschiedenen Elemente – zahllose Intertexte, Humor, vor allem aber Horrorfiguren, -motive, -themen usw. – erkennbar bleiben, wie die miteinander vernähten Rechtecke einer bunten Patchwork-Decke. Aber der Horror wirkt nicht mehr furchterregend, da der von Hill adaptierte Märchenstil ihn "entleert". Beispiel: Manx ist Serienmörder, Teufel, Vampir und böse Hexe zugleich; ihm wurde anlässlich einer Autopsie das Herz entfernt, er ist also eigentlich ein gruseliger lebender Toter. Aber das wird an keiner Stelle als gruselig empfunden. Manx wirkt so wenig furchterregend, wie es Märchenforscher bei der Hexe aus *Hänsel und Gretel* diagnostizierten.

In Märchen kommen beispielsweise auch sagenhafte oder religiöse Motive vor. Sie sind allerdings nach der Inkorporation ins Märchen wegen dessen dominanten Stils nicht mehr als sagenhafte und religiöse Inhalte spürbar. Beispiel: Die Heilige Maria in *Marienkind* ist nur noch belohnende und strafende Machtfigur ohne heilige Attribute. Ähnlich erging es etwa der

⁴⁵² Lüthi 1997, S. 14f. (Hier nennt Lüthi eins von zahllosen möglichen Beispielen: Die Schwester aus *Die sieben Raben* schneidet sich ohne jegliches Anzeichen von Leiden einen kleinen Finger ab und schließt damit das Tor zum Glasberg auf, um ihre in Raben verwandelten Brüder zu retten.)

⁴⁵³ Ebd., vor allem S. 63-75.

Idee der *inscapes*, der inneren Landschaften, im Zuge der Eingliederung in *NOS4A2*. Hill entnahm die *inscapes* der spirituellen Weltanschauung des Lyrikers Gerard Manley Hopkins und fügte sie als weiteren Intertext seinem postmodernen, atheistischen Romanmosaik zu. Dadurch ging der ursprüngliche religiöse Sinn der *inscapes* verloren. Dies kann man als eine Art ideologischer Entlastung betrachten oder auch als Banalisierung. Eins der *inscapes* ist Christmasland, der von Manx imaginierte und dadurch kreierte Ort.

Als Autor der späten Postmoderne geht Hill in Sachen Horror völlig neue Wege, wie das nächste Kapitel aufzeigen soll.

Die Dekonstruktion jeglicher Magie: Wie Hill Märchen und Horror beseitigt

Am Romanende sind jene Figuren tot, die übersinnliches Talent besaßen: Vic, ihre Helferin Maggie sowie Manx. Auch das Magiereich Christmasland existiert nicht mehr. Insofern hebt Hill die überirdischen Aspekte gänzlich auf. Er entfernt mit dem Tod dieser drei Figuren und dem Untergang von Christmasland alle magischen Märchen- und Horrorelemente. Die übersinnlichen Vehikel, reine Märchenelemente, sind zerstört oder werden mangels ihrer Fahrer Vic und Manx nicht mehr für magische Reisen benutzt. So bleibt am Ende nur nüchterne, fiktionale Realität übrig.

Eine so endgültige Dekonstruktion alles Übersinnlichen in einem Horror-Roman ist selten. Zwar geschieht in älteren Schauerromanen häufig scheinbar Übersinnliches, das am Ende durch eine wissenschaftliche Erklärung "wegrationalisiert" werden kann. Aber in diesen Fällen hat das Übersinnliche nie existiert. Daher sind solche Texte ein Sonderfall.

In Texten mit echten übersinnlichen Faktoren, zumindest im postmodernen Horror, bleibt das Böse typischerweise am Ende in der fiktionalen Realität bestehen, es kann nicht vollständig exorziert werden. Manchmal wird der untote Charakter des Bösen angedeutet. In der Schluss-Szene von Filmen taucht es hin und wieder unerwartet nochmals auf, quasi als finaler Schockmoment. Bleibt ein solches nicht auszumerzendes Böses bestehen, erhöht dies den Horror des fiktionalen Erlebnisses. Umgekehrt bedeutet der finale Tod des Bösen – wie der von Manx – eine schlussendliche Zurücknahme des Horrors, was auch ein Trivialitätsmerkmal darstellt.

Wenn es neben dem Bösen positive übersinnliche, also etwa magisch-märchenhafte Elemente in einem Text gab, werden diese sehr selten zusammen mit dem Bösen beseitigt, wie es bei Hill mit Vic oder den Fahrzeugen geschieht. Die anderen Primärtexte dieser Arbeit belegen diese These: In *The Robber Bride* überlebt die gute Hexe Charis, in *The Shining* der hellsehtig begabte Danny, und in *Gretel and the Dark* entfalten die nicht übersinnlichen, aber doch magischen Geschichten der Protagonistin ihren Reiz immer neu.

Bei Hill hingegen sind die Märchenelemente am Ende so unwiderruflich tot wie der Horror. Der Autor wählt also eine für einen Horror-Roman eher untypische Schlussvariante. Der Leser von *NOS4A2* befindet sich zuletzt in einer gänzlich realistischen Fiktion. Denn auch Vics Sohn Wayne wird vom Christmasland-Schicksal erlöst. Als der letzte Weihnachtschmuck zerschlagen ist, wandelt sich Wayne vom Monster zurück in einen Menschen; seine letzte übersinnliche Tendenz verschwindet also. Wayne spürt, dass er wieder menschlich ist, das Gefühl überwältigt ihn, und er beginnt zu weinen. Die letzten Romanseiten signalisieren: Das menschliche Dasein ist das Beste, was Wayne passieren kann, obwohl es mit dem Tod endet und nicht ewig dauert wie ein Leben im magischen Christmasland.

Angesichts dieser Einsicht überlegt sich Wayne, dass der Spruch "Gold doesn't come off" (679) nicht stimmen kann. Denn gerade das Schöne, Gute, Wertvolle vergeht ja. Er denkt an seine tote Mutter Vic, als er "out on the highway ... a ferocious roar of an approaching motor-

cycle" hört: "Wayne had an idea – a desperate ... idea – that it was his mother"; aber Vic ist und bleibt tot, es ist nicht sie, sondern "... just some dude out on the road, taking his Harley for a spin." (686)

Menschliches Leben kann bei Hill am Romanende nicht mehr auf magische Weise neu belebt werden, wie das in Horror und Märchen möglich ist. Noch nicht einmal bei Pflanzen gelingt die Wiederauferstehung. Wayne denkt: "Leaves were coming off all the time, whisking out across the road, sailing the breeze." (679) Bei Hill ist Leben – pflanzliches bis menschliches – Gold; und dieses beschreibt er als vergänglich. Hill verwendet das traditionelle Märchenmotiv Gold also in abgewandelter Form. Denn im Märchen ist nicht das normale Leben Gold, sondern das (quasi) Überirdische. Gold bezeichnet im Zaubermärchen⁴⁵⁴ – dem Magiemärchen, das der Horrorgeschichte am nächsten steht – etwas, was allenfalls durch schwere Prüfungen erreichbar ist. Beispiele dafür sind des Teufels goldene Haare oder die schwierige zu erobernde, goldhaarige Prinzessin, ein Symbol für ultimatives Glück.

Dass Hill nicht die Magie, sondern vielmehr den magiefreien fiktionalen Alltag schätzt, wird nicht erst am Ende deutlich. Es zeichnet sich schon früh ab. Manx will Kindern helfen, verschlimmert aber ihre Situation, indem er sie mittels seiner magischen Talente entmenslicht. Auch Vic versucht, ihre Probleme mit Magie zu lösen. Die anfänglichen Suchwanderungen haben ihren Preis, sie lösen Fieber und starke Schmerzen aus. Je häufiger sie die Magie anwendet, desto schlimmer werden die Symptome. Vic nutzt ihr magisches Talent zum Auffinden verlorener Dinge, kurzfristig erfreut und berauscht ihre Fähigkeit sie. Mittelfristig wird sie dadurch geschädigt; nach der traumatischen Flucht vor Manx durchlebt sie eine dramatische Suchtproblematik. Vics magisches Talent hat ihr also nicht geholfen, Probleme zu lösen. Vielmehr führte erst ihre Magie zum Zusammentreffen mit Manx und letztlich zum finalen Kampf, der mit ihrem und Manx' Tod endet. Hätten Manx und Vic nicht eingangs versucht, normale menschliche Probleme mittels magischer Aktivitäten auf magischen Fahrzeugen zu lösen, wäre ihnen wie auch den nach Christmasland entführten Kindern das erst von diesen magischen Talenten hervorgerufene Leid erspart geblieben. Der Plot des Romans wirkt aufgrund dieses Umstands wie ein starkes Plädoyer für eine ausschließlich realistische fiktionale Welt.

Zu dem im Jahr 2013 erschienenen Roman existieren zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit noch keine wissenschaftlichen Untersuchungen. So bleibt nur der Rückgriff auf Presseartikel. In Kritiken wird der Roman fast immer als Horror deklariert.⁴⁵⁵ Zu dieser Ein-

⁴⁵⁴ Eine andere Stellung hat Gold etwa im Schwankmärchen, wie bei *Hans im Glück*, wo es schlichten Arbeitslohn darstellt.

⁴⁵⁵ Hier nur wenige Beispiele: "This is a horror novel, no mistake", so das *TIME Magazine* (<http://entertainment.time.com/2013/12/04/arts-and-entertainment/slide/top-10-best-fiction-books/>). Der *Independent* hält *NOS4A2* für eine "American horror novel" und eine "homage to those big Eighties horror novels. It certainly has the feel of one, the heft and the scope", denn es sei "genuinely scary". (<http://www.independent.co.uk/arts-1entertainment/books/reviews/review-nos4r2-by-joe-hill-8640731.html>). Der Roman sei "an old-fashioned horror novel in the best sense. Claustrophobic, gripping and terrifying, this is a story that will have you on the edge of the seat while you read, and leaving the lights on while you sleep", so der *Guardian* (<https://bookshop.theguardian.com/nos4r2-2.html>). Alle Buchbesprechungen oder Inhaltsangaben bescheinigen dem Roman Gruselqualität. Er sei "spine-tingling" (<http://www.goodreads.com/book/show/15729539-nos4a2>), "one of the creepiest books ... read in a long time" (<http://www.tampabay.com/features/books/reviews-pedigree-evident-in-stephen-kings-sons-owen-kingjoe-hill/2117503>) und eine "successful exercise in spookiness" (<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/joe-hill/nos4a2/>). Auch laut dem einzigen Rezensenten, der sich auf kein Genre festlegt ("no matter the genre"), atme der Roman "a terror you won't soon forget" (<https://www.usatoday.com/story/life/books/2013/07/12/joe-hills-nos4a2-re-imagines-the-vampire-epic/2511221/isbn/9780062200570/>). (Alle Links wurden zuletzt abgerufen im Juli 2017.)

schätzung kamen die Autoren sicherlich aufgrund der – wenigstens bis zum Schluss – auffälligen inhaltlichen Aspekte des Romans.

Eingangs wurde konstatiert, dass es sich bei *NOS4A2* um eine besondere Art von Horror handelt; einen eher verspielten, "poetischen", allenfalls temporäre Schreckmomente, leichte Irritationen oder Andeutungen von beginnender Angst erzeugenden Horror. Im Verlauf der Untersuchung wurde im Einzelnen begründet, wie sich diese Sonderform des Horrors vor allem mittels Märchenbezug konstituiert. Die Märchenelemente spielen die Schwerpunktrolle, *NOS4A2* lebt aber auch von zahlreichen weiteren Intertexten und großer Assoziationsvielfalt. Das Resultat – zu dem auch Action gehören, eine starke Handlungsdynamik sowie Humor – ist ästhetisch komplex, doch die Horrorelemente dominieren durchgängig, wenigstens inhaltlich gesehen.

Am Ende allerdings werden sie, inklusive allem Bösen und aller Magie, so radikal ausgemerzt, wie es im Horror, das wurde oben erläutert, selten der Fall ist. Aufgrund dieser vollkommenen Dekonstruktion des Horrors kann *NOS4A2* am Plotende schließlich nicht mehr als eigentlicher Horror-Roman bezeichnet werden.

8.5 Irritationen der Wahrnehmung: Jennifer McMahons *Don't breathe a Word* (2011). Realistischer Familienhorror oder irreales Feenmärchen?

Haupthandlung

Don't breathe a Word (*Dbaw*) ist ein komplexer Roman, in dem sich diverse Gattungen, Perspektiven und Lesarten textinterner Figuren überlagern. Doch zunächst zur Haupthandlung: Zu Textbeginn ist die 12-jährige Lisa bereits unter seltsamen Umständen im Wald verschwunden. Ihr Bruder Sam leidet 15 Jahre danach, als die Handlung einsetzt, noch immer unter dem Schicksalsschlag. Seine Freundin Phoebe will deshalb das Geheimnis um Lisas Verbleib aufklären.

Die zentrale Ambivalenz des Romans: Entweder fiel Lisa der eigenen Familie zum Opfer, die sie jahrelang einsperrte und sexuell missbrauchen ließ. Oder das an Elfen glaubende Mädchen wurde tatsächlich von einem Feenkönig namens Teilo in dessen Welt gebracht. Zwischen den Alternativen von realistischem Familienhorror und übersinnlichem Feenmärchen springt die Handlung bis zum Ende hin und her, ohne dass sich die Lösung offenbart.

Ambivalenzen, Zweckfreiheit und die Konstruktion von Sinn

Diese konsequente Uneindeutigkeit wird durch Märchenelemente hergestellt. Das ist bemerkenswert, weil traditionelle Märchen mit ihren inhaltlichen und formalen Elementen zumeist für Eindeutigkeit und Klarheit stehen. In *Dbaw* treten sie hingegen als Erzeuger von Ambivalenz und Unklarheit auf. Wie dies funktioniert, zeigt der erste Teil dieses Kapitels.

Neben der benannten zentralen Doppelbödigkeit, dem Haupträtsel – befindet sich Lisa im Feenland oder erlebt sie Familienhorror? – existieren weitere Ambivalenzen, kleine Rätsel. Auch sie werden mit Märchenelementen unterlegt. Viele davon besitzen außer der ornamentalen keine weitere erkennbare Funktion. Offenbar dienen diese mit den kleinen Rätseln verknüpften Märchenreferenzen also einer Art selbstreferentiellen Spiel der Autorin; Hauptzweck scheint die Freude am Jonglieren mit Märchenelementen.

Damit herrschen im Roman-Universum einerseits Ambivalenz sowie andererseits Zweckfreiheit. Beides vermittelt sich dem Leser. Auch die Figuren erleben die Ambivalenz sowie eine daraus resultierende Sinnfrage. Vielleicht, um mehr Klarheit zu gewinnen, versuchen die Figuren – als Modelle en miniature des postmodernen Menschen – ihrem Universum genau wie dieser irgendeine Klarheit über die Bedeutung von Geschehnissen oder einen Zweck abzutrotzen. Auch dies geschieht mittels Märchenelementen. Sie dienen den Figuren beispielsweise zur Realitätsflucht, zur Identifikation oder als Religionsersatz. Die Figuren betreiben also Sinnkonstruktion im Gegensatz zur im fiktionalen Universum stattfindenden Sinndekonstruktion. Auch das ist einer der vielen Widersprüche im Text, der mit den Märchenelementen korrespondiert.

Doch alle Versuche der Figuren, mittels Märchenbezügen Sinn in ihre unverständliche Welt zu bringen, scheitern. Auch das Haupträtsel – Familienhorror oder Feenhorror? – und zahllose damit zusammenhängende kleine Rätsel erweisen sich als unlösbar. Lisas geheimnisvolles Verschwinden bleibt unaufgeklärt. Auch Phoebe fällt einer ominösen – natürlichen oder übernatürlichen – Machtinstanz zum Opfer. Zuvor hatten Lisa und Phoebe vergeblich versucht, Rätsel zu lösen und ihre Welt zu verstehen, um vor allem dadurch Kontrolle zu erlangen. Ihr jeweiliger Kontrollverlust wird ebenfalls mittels Märchenelementen illustriert.

Phoebe repräsentiert die zentrale Identifikationsfigur für den Leser. Denn in ihrem Handlungsstrang wird die Gegenwart erzählt und der Leser dort sozusagen abgeholt. Darin ist Phoebe mit der Mission betraut, das viele Jahre alte Lisa-Geheimnis zu lüften. Phoebes Stärken und Schwächen scheinen zunächst offen zu Tage zu treten. Erst am Schluss zeigt sich, dass Phoebe trotzdem möglicherweise nie eine verlässliche Instanz war – sie könnte unter Halluzinationen leiden.

Alle anderen Figuren waren aus Lesersicht ohnehin nie vertrauenswürdig. Selbst menschliche Figuren könnten Anhänger von Teilos ambivalenten Elfen sein. Oder sie sind Teil des Verbrechens der Familie, die Teilo und die übrigen Elfen lediglich erfunden hat und nun konsequent so tut, als gäbe es sie. Reale Menschen können unzuverlässig sein, indem sie aus unterschiedlichen Gründen Fehlinformationen verbreiten, die übernatürlichen Elfen existieren vielleicht gar nicht.

Wie Märchenelemente den Textsinn dekonstruieren

In *Dbaw* finden sich praktisch auf jeder Buchseite Märchenelemente. Ihre überbordende Vielzahl geht weit über die Zahl der Märchenelemente in den übrigen Primärtexten dieser Arbeit hinaus. Der Roman schien daher für eine Analyse von Interesse, um so mehr, als meines Wissens noch keinerlei Forschungsliteratur über ihn existiert.

Die Hauptaufgabe der vielen Märchenelemente besteht darin, neben der realistischen eine zweite Lesart, die fantastische, herzustellen. Dadurch wird die konsequente Ambivalenz der Handlung ermöglicht. Beispiel: In Lisas und Sams Familie kursieren Geschichten, die den Urgroßvater der Kinder, Eugene, als Elf beschreiben; er sei also nicht nur ein komischer Kauz. Vielfache Verweise auf dieses Familienmärchen haben die Funktion, die übersinnliche Lesart von *Dbaw* zu etablieren und aufrechtzuerhalten. Im Roman kommen zudem Märchenelemente vor, die – gedanklich zusammengesetzt – vollständige Subtexte verschiedener Märchen bilden, darunter *Rotkäppchen*. Die Subtexte offerieren zusätzliche Handlungsstränge. In ihnen werden *Dbaw*-Figuren beispielsweise implizit mit Märchenfiguren gleichgesetzt. So verstärken auch die Subtexte den Eindruck, dass die alternative irreale, märchenhafte Lesart die korrekte sein könnte.

Auch andere Märchenverweise wie Motive, Symbole, Szenen, Stil- und Strukturelemente implizieren immer wieder die Möglichkeit, dass die Figuren des Romans in einer irrealen Welt leben. Doch immer wird dieses Potential prompt von der realistischen Ebene der Romanwelt zurückgenommen. Zur realistischen Ebene zählt etwa Sam, Lisas "logical, Mr. Science, everything-can-be-explained brother". (351) Er glaubt nichts ohne Beweise und versucht immer wieder, märchengläubige Figuren für die rationale Lesart zu gewinnen. *Dbaw* ist nicht wie ein Märchen in räumlicher und zeitlicher Unbestimmtheit angelegt, sondern quasi auf dem Boden der Tatsachen verortet, im US-amerikanischen Vermont der Erzählgegenwart. Doch Orts- und Zeitangaben und vielen anderen realistischen Elementen gelingt es nie, die realitätsbezogene Lesart zweifelsfrei als die korrekte zu konstituieren. Gleichzeitig erweist sich aber auch die potentielle, fantastische Gegenwelt nie gänzlich als faktisch vorhanden. So bleibt die fantastische Märchenwelt, die Lisa zur *fairyqueen* auserkor, ebenso als Option bestehen wie die alternative realitätsnahe Lesart vom familiären Horror sexueller Perversion, der Lisa zerstörte. Doch welche der beiden Möglichkeiten trifft zu, welche dieser beiden potentiellen Geschichten wird tatsächlich erzählt? Das bleibt unklar.

Der dank der beiden Optionen – Feenmärchen und Familienhorror – destabilisierte Romansinn bewegt sich stetig zwischen diesen beiden leitmotivischen Polen hin und her, wobei die märchenhafte Feengeschichte, ausgedrückt durch das Adjektiv *chosen* (13 Mal genannt),

einer realistischen Familienhorrorgeschichte, etikettiert durch den Begriff *cursed* (neun Mal), gegenübersteht.

Die Mitglieder von Lisas Familie vertreten jede(-r) eine der beiden Lesarten, teils wechseln sie ihre Meinung oder behaupten Widersprüchliches. Statt einer verbindlichen Wahrheit gibt es also zwei "versions of the truth". (415) Der auf diese Weise zwischen den beiden Lesarten trickreich hin und her mäandernde Plot lässt den Leser für die Dauer der gesamten Erzählzeit über die zentrale Ambivalenz grübeln: Gibt es Elfen – oder nicht? Immer wenn er denkt, nun würde sich diese Frage endlich klären, schlägt die Handlung neuerlich auf raffinierte Weise einen Haken, wodurch die Hauptambivalenz – realistische Welt versus märchenhafte Gegenwelt – weiterhin bestehen bleibt. Dieses von den vielen Märchenelementen erst aufgeworfene zentrale Geheimnis führt zu einem von Ambivalenz zerrissenen Text und sorgt so für innere Spannung. Diese vermittelt sich als "Lesespannung" dem Rezipienten: Er will des Rätsels Lösung erfahren.

Ebenfalls spannungssteigernd wirken neben diesem den Roman durchgängig prägenden Haupträtsel auch zahllose kleine Geheimnisse, die nur für einzelne Romanszenen eine Rolle spielen. Diese kleinen Rätsel sind alle mit dem *Dbaw* von Anfang bis Ende durchdringenden Haupträtsel, Familienhorror versus Feenhorrer, verknüpft. Daher zeigt sich erstens auch bei den kleinen Rätseln wieder die leitmotivische Ambivalenz zwischen realer und irrealer Lesart. Zweitens werden fast alle kleinen Rätsel genau wie das Haupträtsel von Märchenelementen überformt. Hier nur eine Auswahl an Beispielen: Sam und Lisa wollen "the riddle of Dave" (118) lösen; sie rätseln also, ob ihr Vater katatonisch ist (realistischer Horror) oder unter einem "magic spell" (349) steht (irrealer Horror). Woher stammt das *Book of Fairies*? Hat Feenkönig Teilo es geschrieben? Oder waren es Menschen, die Lisa eine Feenwelt vorspiegeln wollten? Ein "secret room" (436) im Keller von Sams und Lisas Tante Hazel war entweder Lisas Gefängnis oder der Eingang in die Feenwelt. Unklar bleibt, weshalb Phoebes Mutter mit Problemen kämpfte; hetzten Elfen sie oder imaginierte sie das nur? Phoebes Freund, der werdende Vater Sam, versprach als Kind dem Feenkönig sein Erstgeborenes. Sam weiß aber nicht, ob das Opfer bald erbracht werden muss oder ob Teilo gar nicht existiert. Sams Mutter, Phyllis, sagt zu ihm: "There are things you don't know. Things I ... shield you from". (424f.) Sie scheint also zu wissen, ob der Horror von ihrer Familie oder von Elfen ausgelöst wird. (Unklar bleibt aber, ob Phyllis die Lösung tatsächlich kennt oder sich selbst oder anderen nur etwas vormacht.) Insgesamt erscheint der Begriff "riddle(-s)" vier Mal im Buchtext, "puzzle(-s)" sieben Mal und "secret(-s)" ganze 54 Mal. Das Motiv des zu lösenden Rätsels bzw. des Geheimnisses ist auch ein konstituierendes Element im traditionellen Märchen.

Mit dem Geheimnis in logischer Verkettung verbunden ist das Schweigen. Jede wichtige Figur im Roman verschweigt etwas. Phoebe "had her secrets" (224) gegenüber Sam, denn er weiß nichts von ihrer unschönen Kindheit, in der sie in der Fantasie, "ran away and was adopted into a normal family". (135) Schweigen kommt im Märchen häufig in Form eines Redeverbots vor, das besteht, während sich eine Hauptfigur auf dem Weg zur Erlösung befindet. Ähnliche Funktion hat das Schweigen in Verbindung mit Lisa: Ihr geplanter Übertritt in die Feenwelt soll ein Geheimnis bleiben, das verlangt sie von Bruder Sam und Kusine Evie: "Swear you won't breathe a word of this to anyone." (219) Diese Textstelle, die auf die zentrale Ambivalenz – Übertritt in Feenwelt oder Entführung durch Menschen? – hinweist, wird vom Buchtitel *Don't breathe a Word* wieder aufgenommen, was ihre Wichtigkeit unterstreicht. Textstelle und Titel verweisen auf das Herz des Textes, denn das leitmotivische Schweigen "vergeheimnist" das "Entweder-Oder" des Haupträtsels und die kleinen Rätsel weiter; so unterstützt es die Doppelbödigkeit des Romansinns: Was ist real? Was nicht?

Neben dieser klassischen Dichotomie (wahr versus falsch) verschwimmen im Roman manchmal auch feste Geschlechtergrenzen und lösen sich in Ambivalenz auf. Das ist deshalb interessant, weil dieser Vorgang mit Märchenelementen zusammenhängt. Sie konstruieren einerseits eine männlich/weiblich-Aufteilung, andererseits aber dekonstruieren sie diese. So ist der von sich aus aktiv werdende Glückssucher oder Wanderer im Märchen eher männlich. *Dbaw* zeigt die hübsche Lisa einerseits als Märchenprinzessin. Prinzessinnen werden in Märchen häufig mit kosmischen Bildern (Sterne, Sonne ...) verknüpft. Nun empfindet Gene, Lisas Cousin, Lisa als "the sun of the world". (417) Denn er entbrennt in Fernliebe, er "loved Lisa before he saw her". (426) Im Märchen werden nur Prinzessinnen aus der Ferne verehrt, Genes Fernliebe verklärt Lisa also zur Prinzessin. Gleichzeitig zieht Lisa als forsche, eher maskulin wirkende, märchenhafte Wanderin durch den Wald und erkundet ihn mutig trotz Verbots. Auch die in vieler Hinsicht "weiblich schwache" Phoebe erscheint nicht ausschließlich stereotyp feminin. So wird sie mit einer anderen Märchenfigur, dem König, gleichgesetzt. "I'm ... King of the Road" (26) singt Phoebe im Spaß; der Schriftzug "King of the Road" (26) prangt auf Phoebes für einen "Trucker" (26) gemachten Gürtel. Was zeichnet einen Trucker aus? Er ist wie der voranschreitende männliche Märchenabenteurer stetig in Bewegung. Tatsächlich sucht Phoebe permanent Orte und Personen auf, um das Lisa-Rätsel zu lösen.

Diverse Motive, die im traditionellen Märchen metaphorische Pflastersteine auf dem Weg ins Glück bilden, ironisiert oder negiert *Dbaw* in typisch postmoderner Weise. Beispiel: Als der Schuh im Märchen passt, verweist er auf Aschenputtels *happy end*. In *Dbaw* aber wird Lisa kein Schuh angezogen, sondern "her ... shoe came off" (354), als eine Figur Lisa holt, die sich als Elfenkönig ausgibt. Die Szene ist, wie die Schuhprobe in *Aschenputtel*, hoch symbolisch. Das merkt Lisa selbst: "It was a symbol, the sneaker". (354) Sie interpretiert den Vorfall aber so, als sei es notwendig, vor ihrem Übertritt ins Elfenreich alles Menschliche loszulassen: "she was leaving all ... behind". (354) Lisa bemerkt nicht, dass die Schuhsymbolik an *Aschenputtel* erinnert, wodurch sie in *Dbaw* ins Negative verkehrt erscheint. Diese negative Färbung negiert die feenmärchenhafte Lesart. Übrig bleibt Option zwei, die realistische, düstere Lesart. Und wirklich: Lisa wird bald eine makabre Version von Aschenputtels Ball erleben, für den sie ihr Kellergefängnis verlassen darf. Aber nur kurz, bis "The ball's over" (377), und Cousin Gene Lisa wieder einsperrt. Das Schuhsymbol ist aber nur Indiz, kein Beleg, für die realistische Lesart. Somit bleibt die irrealer als zweite Option vorhanden, in der Lisa bei Vollmond tatsächlich mit dem König der Elfen tanzt.

Ambivalenten Charakter besitzen auch die Elfen. Schließlich locken sie einerseits mit Erfüllung von Wünschen: "He [Teilo] 'll grant our wishes ... Can you believe how lucky we are?" (218), andererseits lügen sie: "remember that we lie". (433) Elfen scheinen keine verlässlichen Instanzen zu sein. In deren mysteriösem Doppelwesen liegt Ungewissheit und darin ihr Monsterpotential.⁴⁵⁶ Es steigert sich in *Dbaw* in Richtung ausdrücklichen Horror. Wahnsinn ist ein altes Horrormotiv; der Anblick der Elfen macht verrückt: "If a human being looks upon the true face of a fairy, they'll be driven mad by the pure beauty". (332) Ist nicht auch das ein seltsamer Widerspruch? Elfen mischen sich nur "without a face" (251) unter Menschen. Vermutlich darf man sich unter "gesichtslos" eine helle, maskenartige Erscheinung vorstellen. Wie gruselig "Nichtgesichter" oder Masken sind, hat Seeßlen⁴⁵⁷ beschrieben. Hinter ihnen könne alles stecken, so Option eins, oder, was die entsetzlichere zweite Option ist, gar nichts mehr: Auch darin zeigt sich die elfische Ambivalenz. Elfen sind nicht fassbar; man

⁴⁵⁶ Monsterpotential, das bereits im Märchen vorhanden ist. Beispiel: Als für die letzte Fee, die 13., in *Dornröschen* kein Teller mehr übrig ist, beschenkt sie das Mädchen nicht wie die übrigen Patinnen. Stattdessen entscheidet die Fee sich für das Gegenteil, sie verflucht das unschuldige Kind.

⁴⁵⁷ Seeßlen 2006, S. 34.

sieht die "shape-shifting being[s]" (346) höchstens aus dem Augenwinkel. "A faintest hint of movement ... then you blink and it's gone". (265) "Watching from the shadows" (413) könnten Elfen also beobachtend überall sein, aber unbemerkt bleiben – eine unheimliche Diskrepanz.

Die Ambivalenz des Romans wird weiter verstärkt, indem Figuren wie Phoebe und Lisa, deren Wissen sich dem Leser vermittelt, nicht wissen, welche der beiden Möglichkeiten wahr ist, Märchenversion oder Familienhorror. Wenn Mutter Phyllis ihren ahnungslosen Kindern, darunter Lisa, Familienmärchen erzählt, "her voice low and serious ... like she was telling a story"⁴⁵⁸ (72), fragt sich der Leser: Ist die Geschichte wahr, aber Phyllis will deren Klang eine zusätzliche ästhetische Anmutung geben? Oder verstellt die Mutter ihre Stimme, eben weil sie Erfundenes zum Besten gibt? Das bleibt unklar, auch diese Ambivalenz wird nie aufgelöst.

Vorpostmoderne Texte besaßen zusätzlich zu Haupthandlungen oft mehrere Binnenebenen, wodurch sich ein Nebeneinander von Erzählsträngen ergab (wie etwa bei Dickens der Fall). Keine solchen Parallelen, sondern eine höhere Ebene bilden Metaebenen. Sie sind ein postmodernes Merkmal. In *Dbaw* wird häufig eine Metaebene in Gestalt einer weiteren Geschichte eröffnet. Selbst wenn diese auch nur einen Augenblick lang präsentiert wird, verweist sie selbstreferentiell auf sich selbst als Geschichte. Hier begreift sich Evie als Figur in einer *story*: "Agoraphobia ... you read about it and think it's made up"⁴⁵⁹ ... but then ... you become the pathetic person in the story".⁴⁶⁰ (124) Evie fühlt sich also wie aus der *Dbaw*-Hauptstory in eine andere Geschichte versetzt, die sie zu einem früheren Zeitpunkt für erfunden gehalten hätte. Denn mit ihrem sozialen Abstieg hatte Evie nicht gerechnet, trotzdem haust sie jetzt in einer dunklen, kaputten, vermüllten Wohnung, die sie sarkastisch mit der Märchenreferenz "little palace" (124) etikettiert. Wo immer eine solche Metastory in *Dbaw* aufgemacht wird, entsteht temporär eine Gegenwelt, meist konterkariert sie die realistische Lesart, da sie märchenhaft ist; in Evies Fall liegt ein Antimärchen vor. Es steht in extremer Opposition zu ihrer mit Lisa verbrachten Kindheit voller Märchen und Hoffnungen.

Ein weiteres Beispiel für schwebende Zweideutigkeit: Lisa will sich in einer besseren *story* als der ihres eigenen Alltags wiederfinden. Sie strebt danach, bald Teil einer Geschichte mit märchenhaftem *happy end* zu werden. Also bittet sie ihren Bruder Sam: "Turn me into a story"⁴⁶¹ [which] you tell again and again. The sister who ... became a queen". (351)

Schon jetzt zieht sich Lisa häufig in *stories* zurück, findet sich etwa auf dem imaginären Pferd aus ihrer selbst erfundenen Geschichte wieder. Lisa fragt: "Aren't dreams lovely?" Das Pferd spricht mit Lisa, wie ein Märchentier: "Yes, they are". (52) Lisa schwebt gedanklich über ihrem Alltag, indem sie eine Szene erschafft, die sinnlicher scheint als dieser. In ihrer Pferdefantasie hört Lisa nicht nur, sie fühlt, sieht und riecht auch spürbar intensiv: "Lisa was on the back of the horse from the story"⁴⁶², her fingers gripping its silvery-white mane. She leaned down, smelled the warm musky scent of its coat." (52)

Solche Nebenerzählungen, welche die Lisa-Geschichte oder Phoebe-Geschichte unterbrechen, dies ist auffällig, werden von Elementen aus Märchen getragen. In den besprochenen Beispielen waren es: Familienmärchen, *little palace*, Elfenkönigin und sprechendes Pferd. Es gibt im Roman aber noch weit mehr Märchen-Bruchstücke, etwa: Lisas erfundene Märchen, Lisas Märchen auf Genes Kassetten; Evies Geschichten über Lisa, aufgrund derer der verliebte Gene die Unbekannte zur Märchenprinzessin deklariert; Märchengläubigkeit

⁴⁵⁸ Meine Hervorhebung.

⁴⁵⁹ Meine Hervorhebung.

⁴⁶⁰ Meine Hervorhebung.

⁴⁶¹ Meine Hervorhebung.

⁴⁶² Meine Hervorhebung.

einiger Stadtbewohner; *The Book of Fairies*, von dem sich einzelne Seiten in *Dbaw* finden usw.

Warum unterbrechen ausgerechnet Minigeschichten, die märchenhaft sind, wiederholt die eigentliche Romanhandlung? Die klassischen Märchen sind Geschichten, die eine besondere Magie auf Rezipienten ausüben, indem häufig eine Anfangsformel in die verzauberte Märchenwelt entführt (etwa *Es war einmal*). Eine Schlussformel (etwa *Und wenn sie nicht gestorben sind*) hebt den Erzählbann wieder auf. In *Dbaw* erfüllen die von Märchenelementen geprägten Minigeschichten genau dieselbe Funktion, sie setzen die Handlung des eigentlichen Romans kurzfristig außer Kraft. Der Leser muss innerlich loslassen und sich in eine andere erzählte Welt begeben, doch nur kurzfristig. Bevor die Handlung ihren Zauber wirklich entfalten kann, springt sie zurück in den eigentlichen Roman.

Von der ersten bis zur letzten Buchseite stellen zahllose Märchenelemente Melodie und Rhythmus her. Sie alle zu benennen, ist weder möglich noch sinnvoll. Doch um die erwähnte Vielfalt und Menge der Märchenelemente in *Dbaw* zu belegen, folgt hier wenigstens eine Auswahl klangproduzierender Wiederholungen: Refrainartige Textteile⁴⁶³; märchenhafte, "klingende" Zahlen wie drei⁴⁶⁴, seltener hundert und tausend⁴⁶⁵; oder Stilelemente wie Anapher usw. Nicht nur imaginäre Gegenwelten erzeugen in *Dbaw* Doppelungen, auch die benannten klangvollen Märchenelemente schaffen Ambivalenz.

Denn der im Roman produzierte Klang mag vom Leser auf zwei entgegengesetzte Arten empfunden werden:⁴⁶⁶ Zum einen kann der Klang als melodisch, angenehm und positiv wahr-

⁴⁶³ Die "favourite line" von Gerald ("you guys are so weird" (89)) bekommen Sam und Lisa ständig zu hören. Der Besitzer zweier verschwundener Hunde berichtet "over and over" (36), was mit den Tieren geschah. Evie erzählt so oft, dass ihr Jagdmesser ihrem Vater gehört habe, dass sie irgendwann selbst daran glaubt. (47f.) "Lisa's gone, taken, and there's nothing we can do but get on with our lives" ist "the ... line Sam had been reciting for years. (45) "You can't run from the dark man" (444), diese Worte ihrer Mutter hallen häufig in Phoebes Erinnerung wider. Phyllis' "when-are-you-going-to-settle-down-and-get-married-and-start-pumping-out-babies"-Leier (140) verfolgt Phoebe ebenso. Die Quintessenz des Familienmärchens wird in Phrasen eingefroren, die dem Leser wiederholt als "rote Fäden" in der Geschichte begegnen: "Everyone went missing" (146), "the whole town being swallowed up" (225), except for ... Eugene" (70) usw. Immer wieder wird betont, dass Lisa bzw. ihre Familie "chosen" (z. B. 213) sei. "Are you here to see the fairies?" (z. B. 8, 43, 223, 277), "I'm back from the land of the fairies" (z. B. 45, 46, 97, 125), "walk between the worlds". (z. B. 421) *Fairy gifts* sind wie die Pferdezähne "bad magic" (z. B. 208, 209, 266), "The Girl Who Would be Queen" ist mehrmals Kapitelüberschrift. (42, 44, 46, 48) Die Formel *Once upon a time* kommt über ein Dutzend Mal vor. Gerade bei zentralen Ereignissen findet sich immer wieder Nachvollzug und Vorwegnahme im Roman. Wie Lisa, Sam und Evie versprachen auch schon Phyllis und Hazel ihr Erstgeborenes Teilo, woran immer wieder, die Handlung quasi nachvollziehend, erinnert wird. Im späteren Kindsraub hallt Phoebes Traum ("the hand reaching into her belly, pulling back the door of flesh, muscle, and skin" (381)) nach, usw.

⁴⁶⁴ Häufige Dreiklänge in *Dbaw* erzeugen einen märchenhaften *sound*. Beispiele: "Somewhere out there, someone, something, was watching them". (39) "Enough ... enough ... loving Lisa was enough". (417) "The girls waited. Their bellies grew. To pass the time, they told each other stories". (390) "Good girl. good girl. good girl" (398), "a chalk, a key, and a library card" (437), "gifts and hugs and funny songs". (323) "Actual children ... not just a snake, a hedgehog, and a couple of rats". (139) "Not safe, not safe, not safe" wirkt wie "an incantation" (381), ist also eine Beruhigung, ein sich selbst Einlullen. Lisa verpackt einen großen Wunsch wie "he's not dead, he's not dead, he's not dead" (312) in ein zauberformelartiges Dreierschema, dem traditionell im Volksglauben magische Wirkung zugesprochen wurde. Wird eine Zahl benannt, ist es oft die Drei. Drei Monate sind Sam und Phoebe zusammen, als er sie seiner Mutter vorstellt. Mit Beginn der Lisa-Handlung sind es "three nights ago", dass "she went into the woods". (5) Drei Dinge liebt Lisa an ihrem Vater (181), die Fairies hinterlassen drei Pferdezähne als Geschenk usw.

⁴⁶⁵ Auch die märchenhaften Stilformeln Hundert und Tausend erscheinen gelegentlich: Indem z. B. etwas "a hundred times" (54, 59) erzählt wird, jemand von Hundert rückwärts zählt (171) oder sagt, die Kinder hätten in Reliance "hundreds, maybe even thousands of times" gespielt. (91) "A fairy kiss ... can put you to sleep for a thousand years". (331, 337)

⁴⁶⁶ Wahrscheinlich gibt es noch mehr Arten, doch die folgenden beiden scheinen zentral.

genommen werden, also im Kontrast zum Horror des Romaninhalts. Zur Verdeutlichung sei an manche Kinderlieder erinnert, die zwar fröhlich klimpernd daherkommen, aber einen grausamen Inhalt transportieren. Ein Beispiel dafür ist der bekannte Kinderreim über Lizzie Borden, die am 4. August 1892 in Fall River, Massachusetts, mutmaßlich ihre Eltern erschlug:

Lizzie Borden took an ax
And gave her mother forty whacks
And when she saw what she had done,
She gave her father forty-one.

Ein derartiger Widerspruch von Splatter-Inhalt und verspieltem Klang könnte für einen Teil der Rezipienten eine Erleichterung beim Lesen oder Hören des horrorhaften Inhalts bedeuten. Dieser kann durch den melodischen Klang ästhetisiert werden, also erträglicher oder gar bis zum Eindruck des Irrealen verzaubert erscheinen. Ein anderer Teil der Rezipienten mag gerade umgekehrt empfinden und den fröhlichen Klang als Diskrepanz zum brutalen Inhalt eher als makaber ansehen, also horrorsteigernd.

Beide Alternativen der Wahrnehmung – horrorsteigernd versus verzaubernd – scheinen auch in *Dbaw* möglich. Denn auch hier stehen märchenhafter Klang, verursacht durch oben genannte Elemente, einem schockierenden Inhalt entgegen. Neben den zahlreichen, bereits erläuterten inhaltlichen Ambivalenzen existiert also auch auf formal-klanglicher Ebene nicht "die eine" korrekte Lesart oder Bedeutung, vielmehr scheint auch hier ein Zwiespalt auf.

Klangliche und inhaltliche Ambivalenzen krönen *Dbaw* auch noch mit einem offenen Schluss, das Verfahren der Dekonstruktion fester Bedeutung wird also konsequent durchgehalten. Dies geschieht mittels Märchenelementen; paradoxerweise, denn diese stammen ja aus Texten mit eindeutigem Ende. Mini-Ambivalenzen und zentrale Ambivalenz bleiben über die letzte Buchseite hinaus bestehen. Ist Lisa tot oder Elfenkönigin? Die einen glauben: "Teilo came for her and took her to the land of the fairies." (198) Andere halten sie für das verstorbene Opfer eines familiären "fucked-up incestuous breeding project". (401) Auch das Schicksal der zweiten Hauptfigur, Phoebe, bleibt unklar. Hat der Elfenkönig ihr Neugeborenes geraubt? Oder bildet sich Phoebe das ein? Immerhin, Sam bestätigt "a history of ... mental illness in the family". (447)

Verlust der Memorierbarkeit trotz Märchenelementen

Klangerzeugende Elemente, aber auch sonstige Märchenbausteine machen Texte einprägsamer. Dank der für Märchen-Puzzlestücke typischen Präzision und Redundanz kann der Rezipient sich Inhalte leichter merken – normalerweise. Dabei ist unwesentlich, ob es sich um auffällige Merkmale in Struktur oder Stil handelt wie typisch märchenhafte Zahlen (als strukturelle Bauformeln oder als Zwei- oder Dreiheit erscheinende Figuren)⁴⁶⁷, um märchenhaft

⁴⁶⁷ Die durchgehende inhaltliche Ambivalenz im Roman wird gespiegelt von einer stringenten strukturellen Zweiheit. In Märchen dient oft die Zwei als Bauformel, *Dbaw* ist ebenfalls zweiteilig (*Lisa-Story* und *Phoebe-Story*). Die strukturbildende Zwei findet sich auch im ständigen Perspektivwechsel Phoebe/Lisa, der beiden Hauptfiguren. Basis der Phoebe-Geschichte ist die Zweierbeziehung zu Sam. In der Lisa-Geschichte werden die drei zentralen Figuren (Lisa, Sam, Evie) vom Wald mit seinen Geheimnissen absorbiert. Wie später Lisa und Gabrielle bildeten auch schon Phyllis und Hazel eine Dreiheit mit Teilo ("You can both be my brides" (374)).

abruptes Auftauchen und Verschwinden⁴⁶⁸, märchenhafte Isoliertheit⁴⁶⁹ oder aber auffälligen Inhalt wie: Extreme⁴⁷⁰, extreme Kontraste⁴⁷¹, Kontrastfiguren – in *Dbaw* vor allem: Lisa/Phoebe⁴⁷², Märchenmotive wie die magische Tür⁴⁷³, das Einsperren junger Mädchen⁴⁷⁴, prägnante Farben⁴⁷⁵ usw.

Die Tatsache, dass Märchen einst oral tradiert werden konnten, lag mehr an solchen typischen Elementen, welche die Merkfähigkeit unterstützen, als an der relativen Kürze der Märchen. Als Kontrast zu traditionellen Märchen ist *Dbaw* primär nicht deshalb schwer im Detail erinnerbar, weil es sich um einen langen Text handelt⁴⁷⁶, sondern vor allem deshalb, weil die enthaltenen Märchenelemente ihre gedächtnisfreundliche Wirkung im dekonstruktivistischen Kontext äußerster Unbestimmtheit verloren haben. Der mittels zentraler und mar-

⁴⁶⁸ Wie im Märchen tauchen Gegenstände unvermittelt auf (z. B.: Woher kommen die Pferde Zähne auf Lisas Kissen mitten in der Nacht? uvm.). Dasselbe gilt für viele Figuren. Die Shadows erscheinen spontan überall. "When I'm with you, I ... know something magical is ... to happen *any second*" (35), sagt Evie zu Lisa. Jeder Schritt könnte die Kinder abrupt in die ersehnte Märchenwelt katapultieren. Lisas Kellergefängnis "turned into a root cellar" (436), der Friedhof hinter Hazels Haus verschwindet genau wie Nachrichten auf dem Anrufbeantworter. Unverhofftes Abtreten betrifft auch Figuren: Der märchenhafte Opa Eugene starb von jetzt auf gleich durch Blitzschlag. (71) Eben erst haben Sam und Phoebe Evie besucht, jetzt steht ihre Wohnung leer und war angeblich lange nicht vermietet gewesen. (436) Die falsche Evie und ihr Freund verschwinden plötzlich spurlos; ebenso wie Phoebes Baby, Becca, Gene, die falsche Lisa, Lisas Baby (436), und nicht zuletzt das zumindest in einer Lesart abrupt komplett verschwindende Dorf Reliance. Es gibt die eine märchenhafte Ausnahme: "All that was left was one ... baby in a cradle". (70) Verschwinden ist ein Leitmotiv in *Dbaw*, weil allen voran die Hauptfigur Lisa verschwindet, deren Fehlen das große schwarze Loch in der *story* bildet.

⁴⁶⁹ Isoliertheit der Figuren herrscht zum einen in räumlicher Hinsicht. So beginnt die Haupthandlung bezeichnenderweise mit einer Reise "into thick woods" (30), die Phoebe und Sam unternehmen, um Evie zu treffen. Sie fahren durch eine menschenleere Gegend mit "no sign of civilization" (17); "It had been miles since they'd even passed a house". (30) Treffpunkt ist eine "isolated cabin ... deep ... in the woods". (18) Sam und Phoebe isolieren sich innerlich zunehmend voneinander. Lange bevor ihre Entfremdung in Sams Zweifeln an der Entführung des gemeinsamen Babys gipfelt (oder kennt er die Wahrheit und belügt Phoebe?), weiß er mehr über Lisas Verschwinden, als er Phoebe sagt. Sie wiederum verschweigt ihre Schwangerschaft. Nach einer Meinungsverschiedenheit redet er gar nicht mehr mit ihr. Auch die jeweiligen Geheimnisse, Rätsel, das Schweigen sowie Lügen (wobei die, in der übersinnlichen Lesart, zu Teilo haltenden Menschen, z. B. Phyllis oder Hazel, am massivsten lügen bzw. von einer Lebenslüge gekennzeichnet sind) der Figuren isolieren diese voneinander. So hält Lisa Evie aufgrund ihrer undurchsichtigen Motive für "a two-faced-trickster". (257) Der unterschiedliche Wissensstand von Phyllis, Hazel, Evie und Vater Da gegenüber Lisa und Sam schafft Entfremdung innerhalb der Familie. Der später demenzkranke, nicht ansprechbare Da ist in sich selbst isoliert. Lisas Familie isoliert sich vor allem aufgrund ihrer tatsächlichen oder nur subjektiv empfundenen "Auserwähltheit". Von Kontakten in die Außenwelt ist nicht die Rede. In der Außensicht einer Kioskverkäuferin ist die Familie weniger auserwählt als "cursed ... stillborn babies, missing girls, suicides". (149) Sie erzählt: "Everybody in that house was wacko"; Lisas Vater war "an odd one" (196), und Eugene für Außenstehende ein "creepy old man" (197), über den ein wenig schmeichelhaftes Lied kursierte: "Don't get sick, don't miss school, 'Cause your papa will call for Doctor O'Toole; He'll eat your heart, he'll tie you to bed, he'll put bad dreams inside your head." (149f.)

⁴⁷⁰ Extremes Ziel: Lisa will nicht nur in die Elfenwelt aufgenommen werden, sondern als Elfenkönigin ("be his queen" (5)) gleich den höchstmöglichen Rang einnehmen. Extreme Schönheit: "If a human being looks upon the true face of a fairy, they'll be driven mad by the pure beauty". (332) Beide Extreme sind typisch märchenhaft.

⁴⁷¹ Folgender auf märchenhafte Weise schlimmstmögliche Kontrast ist semantischer Dreh- und Angelpunkt beider Erzählstränge (einerseits Fluchtpunkt von Lisas Geschichte, andererseits zentrales Rätsel für Phoebe): Lisas Wunsch (Rolle der Elfenkönigin) im Vergleich zu ihrem wahren Schicksal (Gefangenschaft, Tod) laut realistischer Lesart.

⁴⁷² Lisa vs. Phoebe: Lisa, das selbstbewusste Kind aus der intakten, bürgerlichen Familie, hat objektiv gesehen zunächst außer den üblichen Frühpubertätssorgen kaum Probleme. Sie sieht sich ironiefrei als "lucky girl" (216) und Heldin ihres eigenen märchenhaften Lebens, dem sie zuguterletzt sozusagen noch wortwörtlich die Krone aufsetzen will, indem sie Elfenkönigin wird. Neben der strahlenden Lisa wirken die Farben, in denen Pechvogel Phoebe gezeichnet ist, umso düsterer. Ihr Karussell der repetitiven Gedanken ist ähnlich wie bei Lisa ständig in Bewegung. Es dreht sich aber nicht um eine märchenhafte Zukunft wie bei Lisa, sondern kreist im Hamsterrad der Retrospektive um ihre vaterlose und schwierige Kindheit und Jugend, in der die ständig betrunkene, stief-

ginaler Ambivalenzen zum Rätsel verschlüsselte Romantext ähnelt dem als "impenetrable" (223) bezeichneten Wald in *Dbaw*. Der undurchdringliche Wald veranlasst Sam zu dem Vorschlag: "Try not to get lost ... leave a trail of bread crumbs or something". (21) Phoebe hinterlässt aber keine Spur, denn Sam meint das *Hänsel und Gretel*-Zitat ja nur scherzhaft. Als Parallele zur fehlenden Brotkrumenspur bilden auch die Märchenelemente in *Dbaw* keinen roten Faden, vielmehr erscheint ihre Anordnung zerfasert und zerstückelt. Anstatt also wie im Märchen in erwartbarer Weise strukturiert⁴⁷⁷, treten Märchenanteile in *Dbaw* größtenteils unvermutet auf.

Dieser zerrissene rote Faden von Märchenelementen führt durch einen Roman, der, anders als einfach aufgebaute Texte der Oralkultur, zwei miteinander verwobene, also schwer memorierbare Handlungsstränge aufweist. Zudem werden Seiten aus dem *Book of Fairies* eingestreut. Auch existiert keine unmittelbar logische Struktur mehr (Anfang-Mitte-Schluss), die wiederum in organische, kleinere, ergo besser memorierbare Einheiten aufzusplitten wäre. Zwar wären auch die übrigen in dieser Dissertation behandelten Primärtexte sicher nicht aus-

mutterartig anmutende Mutter ihr einmal sagte, sie hätte Phoebe nach der Geburt ertränken sollen. Das eigene Grundvertrauen bestimmt die Haltung zur Welt, etwa zu den "Schatten", welche die Figuren sehen. Für Phoebe sind die Schatten "nightmares". (24) Die selbstsichere Lisa hingegen interpretiert die Schatten als positive Boten ihrer Märchenwelt. Sie denkt: "It was a good kind of haunted". (37) Phoebe sammelt Objekte in der Natur, wie um Etappen ihres Lebens mit Sam, das "too good to be true" (25) ist, abzustecken und handfeste Beweise ihres anders nur schwer be"greif"baren Glücks zu anzuhäufen. Einmal wird ein orangefarbiger Stein zum Beleg, dass Erlebnisse wirklich real waren, da sie ihrer eigenen Wahrnehmung wieder einmal nicht getraut hat. Lisa interpretiert Objekte aus der Natur indes als Feengeschenke, die ihre eigene Auserwähltheit zu bestätigen scheinen. Lisa marschiert ohne langes Nachdenken drauflos. Ähnlich einer Märchenheldin produziert sie "stories of adventures" (417), von denen Evie zehrt. Die ängstliche, unsichere Phoebe hingegen, kein "adventure-loving girl" (17), wird schon im Prolog eingeführt als eine, der ein Mann die Welt mit seiner Harley (3) zeigt. Später lotst Sam sie durch den Wald: "He ... made her feel safe". (24) "Phoebe felt safe with Sam". (25) "Phoebe held on to the back of Sam's T-Shirt, sure that if she let go, she'd be left behind, lost." Dies ist gewiss ein Symbol für die Beziehung der beiden. Mehrfach betont Phoebe, wie angenehm die Anwesenheit des dominanteren Sam sei.

⁴⁷³ Im Märchen wechselt der Held typischerweise mittels "Wunderdingen" den Ort. Im Roman erscheinen Türen zu einer anderen Welt als wiederkehrendes Motiv. (z. B. 2, 5, 225) Vermutet werden magische Türen (2, 5, 225) im Wald. Phoebe glaubt indes an eine Falltür zu einer anderen Welt, die sich unter ihrem Bett befindet. (z. B. 6, 439) Eine Falltür unter Mädchenbetten findet sich im Märchen, z. B. in *KHM* 133 (*Die zertanzten Schuhe*). Dort sind es jedoch die jungen Frauen selbst, die sich die magische Tür aktiv zunutze machen; im Roman hingegen ist Phoebe dem mysteriösen Besucher Teilo passiv ausgeliefert.

⁴⁷⁴ Im Märchen sind es junge Mädchen, die eingesperrt werden, meist in Türmen oder unterirdischen Räumen; Lisa wird in einem Kellerloch gefangengehalten.

⁴⁷⁵ Das Märchen benutzt wenige, aber kräftige Farben (v.a.: Rot, Weiß, Schwarz, Silber, Golden). Auch McMahon evoziert nur selten Farben. Wenn doch, gehören sie fast immer zu den o.g. auffälligen Märchenfarben. Golden ist z.B. eine "golden bubble" (219), Sam gibt sein Wissen an Phoebe weiter wie "golden nuggets" (224), Menschen seien "good as gold" (351) etc. Weiß: Elfengesichter sind "pale" (424), Gene hat "the palest skin Phoebe had ever seen" (421), Teilo's Zähne sind "whiter than white". (374) Schwarz: Das seltsame Evie-Elliot-Paar fährt einen "black Jeep" (29), Teilo hat "the blackest eyes ... ever". (372) Schwarze oder dunkle Schatten kehren leitmotivisch wieder: Schatten liegen auf Gesichtern (429), die Elfen sind "like our shadows" (105), Elfenkönig Teilo ist der personifizierte Schatten, der *shadow man*. Auch sprichwörtliche Schatten sind häufig. Beispiele: In anderer Leute Schatten stehende Menschen (Evie, Hazel). Rätsel und Geheimnisse werden als im Dunkeln liegend beschrieben, sowohl Phoebe als auch Sam haben ihre "own dark history". (24) Rot sind z. B. Blut, rötlicher Mond, die roten Haare der Frau im Wald, Rotwein. Rot, weiß und dunkel verschmelzen in Lisas Kind (394), das mit seinem "dark hair ... palest skin" und "a mouth as red as any ruby" (394) an *Schneewittchen* und auch an das Kind in *Machandelboom* (*KHM* 47) erinnert.

⁴⁷⁶ Selbst epische Texte etwa des Früh- und Hochmittelalters wurden ja auswendig vorgetragen, wenn auch die einzelnen *performances* voneinander abwichen. Memorierbar waren solche Texte, die hinsichtlich ihrer Länge mit Romanen vergleichbar waren, aufgrund von Elementen, welche die Merkfähigkeit unterstützten.

⁴⁷⁷ Propp hat die stark redundante, also erwartbare Struktur der Märchen eingehend analysiert. Die von dem russischen Formalisten erstmals 1928 publizierte Arbeit (*Morphologie des Märchens*) ist noch immer gültig.

wendig zu lernen. Doch dies liegt mehr an ihrer prinzipiellen Eigenschaft als Werke der Schriftkultur als an den oben genannten Merkmalen und den vielfältigen Ambivalenzen wie in *Dbaw*.

Diese "Nichtgreifbarkeit" des Romans wird verstärkt durch verstreute Märchenelemente, die immer wieder die Illusion schwebender Zeitlosigkeit⁴⁷⁸ aufkommen lassen. So lautet der Titel des letzten Kapitels: "Something that goes on forever". (431) Dies erinnert an Schlussformulierungen im Märchen, wie das *Und wenn sie nicht gestorben sind*.

Weitere destabilisierende Aspekte, etwa durch Informationslücken entstehende Unklarheiten, vernebeln die fiktionale Wahrheit weiter. Beispielsweise verfügen die beiden Hauptfiguren Lisa und Phoebe wie auch Märchenfiguren jeweils nur über eine eingeschränkte Perspektive. Diejenige Lisas, die zusätzlich ein naives Kind ist, führt den Leser durch den ersten Handlungsstrang. Während sich dem Rezipienten Phoebes begrenzte Sicht auf die Dinge erschließt, wandert er durch den zweiten Strang.

Der Roman besitzt viele Märchenelemente, die nur potentielle, aber unbeweisbare, unwichtige oder gar keine Funktion haben – abgesehen von ihrer Eigenschaft als markanter Erzählschmuck. Typischerweise erscheint dieser im Text, und einen Wimpernschlag später setzt sich die Handlung ohne Bezug auf das Ornament fort, als hätte es nie existiert. Zu diesen reinen Schmuckelementen gehören etwa Anklänge an *Dornröschen*⁴⁷⁹ oder *Schneewittchen*.⁴⁸⁰ Man könnte sie ersatzlos streichen, *Dbaw* würde dadurch nichts Notwendiges fehlen. Auch die vorhandenen Hauptmotive von *Rotkäppchen*⁴⁸¹ liefern keinerlei Deutungsmodell, das über die Identifizierung von Lisa als Rotkäppchen hinausginge. Aufgrund einer fehlenden "echten"

⁴⁷⁸ Figuren erscheinen dank einer "phantom-like quality ... ageless" (234), "Time meant nothing in the fairy world" (397), denkt eine Figur; "A few seconds (or was it minutes? hours even?) later" (146), "She'd worked at O'Brien's for forever" (148), Phyllis besitzt ein "stuck-in-time"-Haus mit "furniture that ... hadn't been changed since he [Sam]d been alive". (136) Die Möbel veranschaulichen nochmals auf Bildebene, wie stark Sams an alten Traumata laborierende Familie in der Vergangenheit verhaftet ist.

⁴⁷⁹ Ein Nachhall auf *Dornröschen* (389) ist "A fairy kiss ... can put you to sleep for a thousand years" (331), die Behauptung wird märchenhaft wiederholt (337); und außerdem überlegt, ob ein Koma in Wahrheit ein Dornröschenschlaf sei bzw. Dornröschen im Koma lag? (349)

⁴⁸⁰ Lisa überlegt, ob ihr Körper, wäre sie im Feenland, bei ihrer Familie im Koma zurückbliebe, "resting in a glass coffin"? (349, 352, 394)

⁴⁸¹ Die Hauptmotive des Märchens sind in Lisas Geschichte vorhanden: Rotkäppchen und Lisa weichen trotz Warnung (390) vom Pfad ab. Lisa übertritt das Flüsschen, die Grenze nach Reliance. Sie trifft im Wald auf etwas Böses, das sie konsumiert. Rotkäppchen und Lisa, beide naiv, halten den Wolf bzw. Gene/Teilo für ungefährlich. Der Wolf wird stets als Bild für einen menschlichen Verführer oder Vergewaltiger gelesen, Gene/Teilo sind ganz gewiss das eine oder andere. In älteren Versionen des Märchens, etwa der ersten in Frankreich publizierten Fassung, ist diese sexuelle Komponente viel deutlicher als im braven, für Kinder gedachten Grimmschen Text. Rotkäppchen wie auch Lisa werden gefressen. Rotkäppchen endet wirklich im Wolfsbauch. Lisas Gefängnis, das Kellerloch, entspricht dem Bauch des Wolfs. Interessant im Kontext Wolfsmotiv sind wiederkehrende Maul- und Kieferimages im Roman. So wirken die Ruinen von *Reliance* wie "the sockets where teeth should be" (37), also zahn- und damit irgendwie hilflos. Tatsächlich wurde "the whole town being swallowed up" (225); wobei Teilo, das Monster, das in der übersinnlichen Lesart das verschwundene Dorf verschlang, Zähne besitzt wie "kleine weiße Dolche". (261) Verführer Teilo/Gene hinterlässt Lisa als Geschenk Pferdezähne. Weil das Pferd Symbol für Körperlichkeit und Triebkräfte ist und die Zähne auf Lisas Bett lagen, sind sie einerseits Erotiksymbol. Andererseits übermitteln die großen Zähne eine ins bedrohliche changierende Botschaft, ähnlich der "Damit ich dich besser fressen kann"-Message in *Rotkäppchen*. Auch Lisa wird ja später im übertragenen Sinn gefressen, nämlich missbraucht. Lisa besitzt ebenfalls ein "red hooded" (146) Kleidungsstück. Die rote Kappe des heranreifenden Rotkäppchens halten viele Autoren für ein Menstruationssymbol; Lisa bekam kurz vor ihrem Verschwinden im Wald erstmals ihre Periode. In früheren Zeiten war die Kleiderfarbe Rot ausschließlich dem hohen Adel vorbehalten. Für ein Mädchen aus dem Volk wie Rotkäppchen muss das Tragen eines roten Samtkäppchens auch zu Grimms Zeiten noch nicht unbedingt gewöhnlich gewesen sein. Durch die rote Kappe wird Lisa also erneut als Möchtegern-Prinzessin identifiziert. Angedeutet wird auch die helfende Jägerfigur: Kusine Evie wollte Lisa retten, scheitert aber. Rotkäppchen und Lisa befinden sich im Haus einer Verwandten, der Großmutter bzw. Tante.

Funktion, eines fehlenden Sinnbezugs, sind auch solche ornamentalen Elemente schwer im Gedächtnis zu behalten.

An vielen Stellen zeigt sich eine Freude der Autorin am Verwenden zweckfreier, nur selbstreferentiell funktionierender Märchenelemente. Bereits das häufige Vorkommen von Spiel und "spielen"⁴⁸² im Roman verweist darauf. Anstatt eine nachvollziehbare Geschichte samt Auflösung zu präsentieren, werden Erzählbausteine – primär sind es Märchenelemente im Horror – in einem fulminanten Verwirrspiel durcheinandergewirbelt.

Teile anderer kanonischer Texte als die Märchen werden durch Eingliederung in den neuen Text *Dbaw* in ihrem Ur-Sinn verändert. Nicht nur wird aus der Bibel zitiert (8), es finden sich auch vielfältige Referenzen auf die Popkultur, darunter ein Rocksong (4, 58, 62), ein Kinderlied (75, 366, 422) oder ein klarer Bezug auf das zentrale Schreckensmotiv der *Alien*-Horrorfilmreihe⁴⁸³ – um nur einige zu nennen. Wichtigste Funktion dieser Elemente: Je mehr unterschiedliche Genres aller Art aufgerufen und in *Dbaw* eingebaut werden, desto widersprüchlicher und postmoderner erscheint sein Sinn. Die Memorierbarkeit von *Dbaw*, das aus unverbundenen Textfragmenten besteht, sinkt weiter.

Tragend ist ein entschiedener Dekonstruktivismus in Richtung Ambivalenz, trotz so vieler Märchenelemente, die eigentlich Eindeutigkeit schaffen müssten. Man mag diesen Zwiespalt als ironisch empfinden. Oder man misst ihm formale Bedeutung zu, will heißen: Soll die durchgängige, typisch zeitgenössische Ambivalenz von den ebenfalls durchweg vorhandenen Märchenelementen aufgefangen werden, denen zumindest der nostalgische Nachhall perfekter Prägnanz anhaftet? Dies ist allerdings nur unbelegbare Vermutung. In jedem Fall handelt es sich bei diesem Zwiespalt – von Märchenanteilen zu erwartende Klarheit versus generelle Dekonstruktion – um ein Paradoxon von vielen in *Dbaw*.

Trotz Dekonstruktion in Richtung Ambivalenz und trotz Nichtgreifbarkeiten bis hin zum völligen Sinnzerfall spielt *Dbaw* aber doch vereinzelt mit Hermeneutik. Gerade dadurch steigert der Roman seine postmoderne Unberechenbarkeit weiter. Insgesamt wirkt *Dbaw* wie ein fiktionales Abbild der postmodernen Welt. Darin steht dem Menschen keine definitive Antwort mehr auf existentielle Fragen zur Verfügung, allen voran die nach einer wie auch immer gearteten Jenseitswelt. Existiert Übersinnliches? Diese Frage wird als wichtig markiert, indem sie die beiden Hauptfiguren, Lisa und Phoebe, am stärksten umtreibt.

Man mag die These vertreten, dass *Dbaw* die postmoderne Lebenssituation nachgestaltet. Denn es herrscht eine Vielfalt der Glaubensmöglichkeiten. Dieses ontologische Problem des Lebens und Todes ohne die traditionelle Gewissheit eines Sinns entspricht dem offenen Ende des Romans. Der Leser weiß nicht, wie es danach mit den Figuren weitergeht. Da die Kapitel gegen Textende durchschnittlich kürzer werden und häufiger mit Cliffhangern enden, wird beim Rezipienten das Lesetempo wachsen, ohne dass eine teleologische Perspektive eröffnet würde.

Versuche der Sinnkonstruktion durch Figuren und mittels Märchen

Aufgrund der herausgearbeiteten Ambivalenzen, Spielereien oder Nichtgreifbarkeiten in *Dbaw* scheint eine stringente Gesamtinterpretation des Romans kaum zweckdienlich und auch angreifbar.

⁴⁸² "Game" kommt im Text 15 Mal vor, "play" 51 Mal.

⁴⁸³ Gabrielle sieht mit schwangerem Bauch aus, als ob "a monster ... couldn't wait to get out". (361) In der *Alien*-Filmreihe benutzen die Außerirdischen Menschen als Wirte, indem sie ihre Jungen in deren Bäuche pflanzen. Daraus brechen die kleinen Aliens dann in einem alle Ekelgrenzen überschreitenden Akt hervor.

Allerdings gibt es eindeutige Versuche textinterner Figuren, Bedeutung zu schaffen, auch wenn diese nur hier und da aufflackern und teils widersprüchlich wirken. Grund dieses Erprobens von Hermeneutik durch die Figuren könnte sein, dass sie auf Ambivalenzen und "Sinnlosigkeit" in ihrem fiktionalen Universum mit "Sinnsuche" reagieren. Es ist eine erwartbare Reaktion, vorausgesetzt, die Figuren sind Modelle des postmodernen Menschen. Auch sie müssen versuchen, sich ihre eigene rätselhafte Welt zu erschließen, müssen irgendwie mit ihr fertig werden, sich zu ihr verhalten, sich auf sie beziehen. Für diese Zwecke nutzen die Figuren Märchenelemente. Sie erweisen sich als auf unterschiedliche Weise hilfreich und sinnvoll. Im Einzelnen fungieren Märchenelemente für die Figuren als Mittel zur Realitätsflucht, Regression, Beruhigung, sie dienen als Religionsersatz, der Selbsterhöhung per Identifikation sowie der Unterhaltung. Viele dieser Effekte können gleichzeitig auf den Leser wirken.

Realitätsflucht

Zwar bleibt letztlich unklar, ob *Dbaw* realistischen Familienhorror oder märchenhaften Feenhorror darstellt. Trotzdem legen viele Stellen im Roman die realistische Lesart nahe. Dort scheint es, als würden Figuren Feen und weitere Elemente aus Märchen nur erfinden. Als würde eine fantastischere, schönere oder spannendere Wirklichkeit so lange herbeigesehnt, bis sie auch wahrgenommen, gefühlt, sogar visualisiert wird.

"Aren't dreams lovely?" (52) fragt Lisa an einer Stelle und meint eine selbst erfundene märchenhafte Geschichte, in die sie aus dem Alltag flieht. Auch hält Lisa die im Roman refrainartig wiederhallende Phrase *Once upon a time* für einen Schutz- oder Trostzauber. Alltagsgegenstände (Spiegel, Kamm usw.) interpretiert sie als magische Objekte. Dabei ist oft unklar, ob sich das Mädchen bewusst in kindlichen Spielen verliert oder wirklich Bruchstücke ihrer Realität für Märchenelemente hält.

Lisa und Teile ihrer Familie betreiben Realitätsflucht mittels Familienmärchen, in denen sie selbst als Figuren vorkommen: Sie beharren darauf, von einem Elfen-Wechselbalg namens Eugene abzustammen. Er, der Großvater von Lisas Mutter Phyllis, habe angeblich Elfenblut in die Familie gebracht.

Phyllis erinnert an Eugene, um etwa unangenehmen Momenten zu entrinnen. Als ihr Sohn Sam seinen katatonischen Vater anstarrt "like someone who sees an accident and can't look away" (72), Phyllis "shifted uncomfortably in her seat". (72) Das zeigt, wie peinlich berührt oder traurig sie sich fühlen muss, weshalb sie den prompten Versuch macht, die ungute Situation mittels Märchenfizierung⁴⁸⁴ wegzudrängen. Sie sagt: "I wish you kids could have met your great-grandfather. Sometimes ... I'm sure I see little pieces of him in each of you." (72) Nachdem eine kollektive mentale Flucht in Familienmärchen nicht gelingt, da die Aufmerksamkeit weiter auf den kranken Vater gerichtet bleibt, ergreift Phyllis körperlich die Flucht: "Well, if you're all set here, I think I'll go out to the garden and do some weeding." (72)

Versuche der Realitätsflucht in Familienmärchen finden nicht nur spontan statt, sie haben auch System: "It was a trick Phyllis had ... learned growing up in her own family: when things look grim, rewrite the story. Blur the line between reality and imagination." (429) Dieses Denken mag die Familienmärchen um Eugene haben entstehen lassen. Solche Geschichten "passed down from one generation to the next ... made each child feel special, like

⁴⁸⁴ Soweit mir bekannt, gibt es diesen Terminus bislang nicht. Es handelt sich um einen Neologismus, den ich in Anlehnung an den existierenden Begriff "Disneyfizierung" geprägt habe.

they were part of something much larger, much more magical than the mundane world of friends and school and rock collections." (399f.)

Die Familienmärchen werden stetig weitergesponnen. Ob Lisa im Keller eingesperrt und von Cousin Gene sexuell missbraucht wurde, bleibt unklar, da sie einen Feenkönig wahrnimmt; zusammen lebten sie in einem märchenhaften "secret room in a secret garden ... The walls were bright with flowers ... We'd laugh and dance". (331) Für Lisas Bruder Sam ist das nicht die Wahrheit, sondern ein morbides, realitätserleichterndes "twisted game of make-believe". (428) Doch seine Mutter Phyllis findet Lisas Flucht aus dem Leben (ob in eine utopische Fantasie oder eine Elfenwelt) nicht so schlimm: "Which would you rather be – the Queen of the Fairies or some poor twelve-year-old girl knocked up by your half-retarded cousin?" (429), fragt sie. Hier klingt an, dass es tatsächlich einen realen familiären Missbrauch gab. Er wird aber, um Ambivalenz und somit Spannung aufrechtzuerhalten, nie verifiziert.

Auf realistischer Ebene besteht Genes Behinderung darin, dass er sechs Finger an jeder Hand hat, ging er doch aus der inzestuösen Verbindung seiner Mutter Hazel mit deren Großvater Eugene hervor. Die Figuren können innerhalb von einer Szene aus dieser Realitätsebene in die Märchenversion ableiten und dann stur behaupten, dass die überzähligen Glieder Genes keine Behinderung seien, sondern ein Zeichen, dass er "half-fairy" (421) und daher "special" (419) sei, "a prince among men". (417)

Diese Märchenebene könnte der Familie dazu dienen, auf der Realitätsebene vorhandene unterschiedliche Opfer- und Täterrollen einzelner Mitglieder zu verdrängen oder zu verschleiern. Statt sich als bedauernswert oder kriminell begreifen zu müssen, kann man sich zu Auserwählten übernatürlicher Elfen stilisieren. Wer innerhalb der Familie welche Version glaubt oder anderen nur suggerieren will, bleibt dabei im Dunkeln. So ist völlig unklar, ob die Familie Lisa – und dem Leser – nur geschickt vorspielt, dass Märchenfeen existieren.

Vom Regressionswunsch zur gescheiterten Initiation

Im Theorieteil (Kapitel 7.) wurde gezeigt, dass Märchenelemente zu positiv empfundenem Initiationserleben auf Ebene der Imagination führen können. Im Fall Lisas hingegen scheitern Initiationsansätze: Ihr Wunsch, in eine unproblematische Fantasiewelt zu flüchten, die Elfen bewohnen, zeugt nicht nur von Realitätsflucht; die 12-Jährige sehnt sich sogar nach völliger Regression: "She wished she could go back in time ... just keep getting younger and younger until she was a tadpole inside her mom's belly, then a speck, then nothing at all, just the idea of Lisa O'Toole Nazzaro floating around out there in the cosmos." (34) Der typische Märchenheld findet im Lauf der Geschichte seinen Weg ins Leben. Bei Lisa beginnt sich hingegen ein Rückzug von dessen drohender Last und Verantwortung abzuzeichnen. Lisa ist mehr Kind als Jugendliche, nicht reif, die ersten Schritte in Richtung Erwachsenenleben zu machen. Sie sagt selbst: "This growing-up thing kind of sucked." (34)

Die 12-Jährige ist im typischen Märchenmädchen-Alter, also dem in früheren Zeiten üblichen Alter für eine Initiation, wie sie in vielen Märchen vorkommt. Weil Lisa als Märchenkennerin weiß, dass ihre Helden Prüfungen bestehen müssen, "she had these little tests she gave herself" (49), zum Beispiel "holding her breath". (49) Lisa versucht also, ihren Märchenhelden nachzueifern, was aber nicht funktioniert. Denn Lisas Test bringt sie, symbolisch betrachtet, umgekehrt dem Tod näher. Andere ihrer Tests wirken sinnlos wie: "touching raw chicken livers". (49) Lisas Prüfungen scheinen nur auf den ersten Blick Märchenschemata zu folgen, in Wahrheit aber nützen sie ihrer Entwicklung nicht. Wenn Lisa vorankommen will wie Märchenhelden – wieso unterzieht sie sich dann nutzlosen Prüfungen? Vielleicht, weil

diese Pseudotests ihr immerhin das Gefühl geben, an sich zu arbeiten. So kann sie sich als Märchenheldin fühlen, die vorgeblich Prüfungen besteht und sich dadurch entwickelt.

Gern möchte das Kind in eine Elfenwelt überwechseln, um den Anstrengungen des Menschseins, damit verbundenen Ambivalenzen und der potentiellen Sinnlosigkeit ihres *Dbaw*-Universums zu entgehen. Nachdem sie erstmals überrascht wird von "my period" (307), wandert Lisa in den Wald, um, wie sie hofft, Teilo zu treffen.

In Wäldern wurden früher die Einweihungshäuser für jugendliche Initianden errichtet; im Wald wohnten die Alten, Weisen oder Ahnen, die Pubertierende in die sozialen Regeln und Tabus der Erwachsenen initiierten. Dies galt etwa bei den Kelten.⁴⁸⁵ In *Dbaw* wird Lisa in den Keller von Tante Hazels Haus gesperrt. Allerdings findet keine initiatorische Prüfung statt, die ihr zur Reifung verhelfen würde. Vielmehr kommt es zur erzwungenen und verfrühten sexuellen Initiation. Danach muss die Jugendliche die Frauenaufgabe bewältigen, ein Baby zur Welt zu bringen. Indem Lisa bei der Geburt stirbt⁴⁸⁶, wird das endgültige Scheitern ihrer Initiationsgeschichte abgebildet.

Beruhigung

Viele *Dbaw*-Figuren berauschen oder betäuben sich. Gabrielle nimmt Drogen, Hazel trinkt Alkohol und schluckt Valium. Statt mit solchen materiellen Stoffen beruhigen sich andere Figuren mit dem immateriellen Erzählstoff Märchen. Lisa hilft ihrer Kusine mittels selbst erfundener Märchen in den Schlaf:

She could put Evie right to sleep with her own kind of magic medicine ... Evie loved Lisa's stories. When she was worried or upset they calmed her. When she was tossing and turning, they lulled her to sleep. Even when she was having the worst asthma attack ever, if Lisa pulled her close and whispered "Once upon a time" into her ear, Evie's lungs would open, her body would go limp against Lisa's like a giant doll. (50)

Gleich zu Anfang im 7. Theoriekapitel wurden repetitive, vertraute Elemente aus Märchen als eine Art Lebensbewältigungshilfe bezeichnet. Evie ist dafür ein Beispiel: Märchen helfen ihr bei Sorgen, bei Ärger und zum Einschlafen. Die alte Formel *Once upon a time* entspannt sie körperlich sogar derart, dass massive Asthma-Anfälle nachlassen.

Religionsersatz

Übersinnliche Geschichten vom heidnischen Elfenvorfahren Eugene samt Feenwelt im nahen Wald ersetzen in Lisas Familie den Glauben an eine klassische Religion mit christlichem Vatergott und Engelwelt: "No one in their family was even slightly religious". (161) Lisas Mutter lehnt "the organized religion" als "opiate of the masses" (162) ab. In dem Verweis auf

⁴⁸⁵ Quelle: Felix von Bonin: *Schamanismus und Märchen – Eine schamanische Reise durch den Zauberwald der Seele*, Ahlerstedt 2003, S. 137. Der Semiotiker von Bonin erwähnt die Kelten nur kurz, denn: Vorhandene Literatur zur Initiation – konkreter: zur Initiation im Wald – bezieht sich praktisch nur auf die Anthropologie indigener Völker außerhalb Europas, wie sie in den letzten Jahrhunderten erforscht wurde (vgl. Arnold van Gennep: *Übergangsriten*, Frankfurt a.M. 2005). Noch heute findet laut Bonin die Initiation Jugendlicher in vielen außereuropäischen Stammeskulturen im Busch statt (Bonin 2003, S. 132, 135.). Hingegen existiert kaum Forschung zur Initiation im Alten Europa. Grund: Vorchristliche schriftliche Quellen zur Initiationspraxis gibt es nicht. Das nördliche Europa wurde früh christianisiert, dadurch haben sich die "naturreligiösen Praktiken ... so tief ins kollektive Unbewusste zurückgezogen, dass sie heute nur noch mit wissenschaftlichen Vergrößerungsgläsern aufspürbar sind. Am leichtesten noch sind sie in unseren Volksmärchen zugänglich." (Bonin 2003, S. 10) Dies scheint die gängige These in der Volkskunde zu sein.

⁴⁸⁶ Zumindest geschieht dies auf der realistischen Ebene (Familienhorror).

Marx schwingt Verachtung für eine gottgläubige, dumpfe Menschenherde mit. Lisas Familie betrachtet sich lieber als exklusiv *chosen* von den Elfen, als seltene Glückspilze, als *lucky*. Die Mutter verrät Lisa: "If you're lucky ... You'll see the magic for yourself." (64)

Märchengläubigkeit vermittelt hier Lebenssinn wie ansonsten die Religion: Krankheiten innerhalb der Familie, die natürlich per se keinerlei Sinn haben, werden durch den Glauben an Elfenkönig Teilo zu funktional wichtigen Bürden, die man als *chosen people* eben tragen müsse; Tode kleiner Kinder lassen sich als bedeutungsvolle Opfer für den Elfenkönig lesen. Die Sinnggebung spendet Trost, gibt seelischen Halt in schweren Zeiten und neue Kraft. Darauf verweist Phoebes rhetorische Frage: "But if people believe in them [fairy tales] so strongly, doesn't that give them power? More power than even the truth?" (415)

In der Theorie (7.) wurde erläutert, dass es in der Postmoderne viele Transzendenzvehikel außer der klassischen Religion gibt, darunter Horror und Märchen. Für die elfengläubige Familie Lisas scheinen Elfenmärchen ein solcher Religionsersatz zu sein.

Identifikation, Selbstaufwertung und Selbstabwertung

In Deutschland wurden die "urdeutschen" Volksmärchen ausgerechnet während der französischen Fremdherrschaft gesammelt. Lisa, die als passionierte Märchenleserin ein Regal "full of fairy tales" (49) hortet, identifiziert sich nicht mit dem Märchenkorpus an sich, sondern mit seinen Heldinnen. Sie stülpt deren Glücksgeschichten ihrem eigenen Leben über: "Lisa knew her own story started just like theirs: Once upon a time". (216)

Zumindest denkt die 12-Jährige aus ihrer Kinderperspektive heraus, dass "she was fulfilling her destiny, like a girl in a fairy tale." (338) Bestimmte Phrasen äußert Lisa nur, weil diese "seemed like something a girl in a fairy tale might say." (351) Weil Lisa weiß: "In the fairy tales, the girl gets nothing unless she takes a chance" (145), ist auch sie bereit, Risiken einzugehen.

Lisa begibt sich in der Imagination bewusst in selbst erfundene Märchen und begreift sich als deren Heldin. Hingegen wissen echte Helden im Märchen nicht, dass sie Helden sind. Auch ziehen sie keine Märchen als Referenz oder zur Selbstvergewisserung heran, diese Metaebene fehlt ihnen. Das Schicksal erwählt sie zu Helden – aber nie beschließen sie selbst, Helden zu werden; höchstens entscheiden sie sich, in ein Abenteuer zu ziehen, Rätsel zu lösen etc. Im Märchenverlauf stellen sich die normalerweise bescheidenen Helden einfach als solche heraus. Indes deklariert sich die selbstbewusste Lisa selber als *chosen*, baldige *fairyqueen* oder "good as gold". (351) Sie wertet sich mittels Märchen auf, indem sie sich als die Goldmarie aus *Frau Holle* begreift, wobei sie Gold gedanklich durch andere Gaben ersetzt: "... He [her Dad] showered Lisa with gifts and hugs and funny songs". (323) Ihre schmeichelhafte Selbstwahrnehmung ergänzt Lisa durch die Abwertung anderer.

So betrachtet sie ihre mollige und weniger hübsche Kusine Evie, die "in the shadows" steht (323), als eine Art Pechmarie. Faktisch entbehrt Lisas narzisstische Selbstaufwertung⁴⁸⁷,

⁴⁸⁷ Narzissmus-These: Lisa ist als narzisstisch gezeichnet, sie besitzt einen Zauberspiegel (390), ähnlich wie die vielfach in literaturwissenschaftlichen bis psychologisch-psychiatrischen Fachliteraturen als narzisstisch klassifizierte eitle Königin in *Schneewittchen*. Auch Lisa weist die Hauptmerkmale der Störung auf: 1. Selbstüberschätzung und Überlegenheitsgefühle. Lisa hält sich für perfekt, für "good as gold". (351) Pinkie sagt: "You think you're so special, Lisa". (246) 2. Hat Lisa Fantasien von grenzenloser Macht, Schönheit oder extremem Erfolg: Lisa will Elfenkönigin sein (nicht nur irgendeine Elfe). 3. Heischt sie nach Aufmerksamkeit; will, dass man sie bewundert bzw. von ihr spricht, so möchte sie Subjekt einer immer wieder erzählten Geschichte sein. (351) 4. Wertet sich Lisa auf, indem sie z. B. Evie abwertet. 5. Besitzt Lisa offenbar keine Empathie, so denkt sie nur an sich, nicht an andere, z. B., wie sich ihre Familie fühlen würde, wenn sie für immer ins Elfenland verschwände. Ähnlich wie die mythische Figur Narziss sich im Wasser spiegelt, spiegelt Lisa sich in den ihr be-

verbunden mit der Herabsetzung Evies, jeder realistischen Grundlage. Das unreife, unsoziale Verhalten Lisas erinnert eher an böse Märchenschwestern, etwa die Schneewittchens, wodurch Lisa weniger wie die Heldin und mehr wie eine Antiheldin wirkt. Lisa selbst läge es aber fern, sich mit einer solchen zu identifizieren. Ihr fiktionales Selbstbild – *good as gold* – wird in der Wahrnehmung des Rezipienten, der Lisa objektiver sieht als sie selbst es kann, ironisch gebrochen. Märchenelemente wie der erwähnte *Frau Holle*-Bezug dienen somit der Negativ-Charakterisierung von Lisa.

Die zweite Hauptfigur, Phoebe, versteht Lisas Gefühle insgeheim. Sie denkt: "Didn't everyone ... have a secret longing to be more special than the guy next door? Didn't everyone secretly wish there was another world you could find a doorway to, step inside, and become a queen?" (400) Damit gibt die junge Frau zwar zu, selbst eine solche Tür finden zu wollen, hinter der eine extreme Belohnung wartet. Wirklich eingestehen kann sie sich das aber nicht, denn im markanten Gegensatz zu Lisa hält sich Phoebe für *nothing special*. Das wäre vollkommen normal und gesund. Aber Phoebe wertet sich zudem häufig in ungesunder, übertriebener Weise ab. So glaubt sie, ihren Freund Sam nicht zu verdienen. (25) Dinge, die er ihr beigebracht hat, empfindet sie als märchenhafte Schätze, nennt die von ihm gelernten Fakten leicht übertrieben "golden nuggets". (224)

Die Psychologie unterscheidet heute generell einen "männlichen" und "weiblichen" Narzissmus, wobei sich die männliche Form – ich fasse stark zusammen – durch Großspurigkeit definiert, die weibliche Variante durch Minderwertigkeitsgefühl. Innerlich treibt die männliche Form jedoch Minderwertigkeitsgefühl um, die weibliche der Wunsch nach Großartigkeit. Beide Formen sind zwei Seiten einer Medaille. Beide werden, ungeachtet ihrer Benennung, bei Männern und Frauen beschrieben (auch ältere Kinder wie Lisa können wohl bereits einen nicht mehr gesunden, also pathologischen Narzissmus aufweisen). Die zwei Seiten der Medaille werden von den beiden weiblichen Hauptfiguren verkörpert: Lisa kann man als männlich geprägte, sich übertrieben aufwertende Narzisstin sehen; Phoebe als die weibliche, sich übertrieben abwertende Ausprägung. Die sich für wertlos haltende Phoebe treibt ihre Hilfsbereitschaft bis zum Exzess, um sich durch die Dankbarkeit menschlicher und tierischer Pfleglinge Auftrieb zu verschaffen. Narzissten beschäftigen sich mit extremen Vorstellungen von Versagen (Phoebe) und Erfolg (Lisa). Die Narzissmus-These scheint auch deshalb zu passen, weil sich der Roman stetig zwischen den beiden leitmotivischen Polen *chosen* und *cursed* hin und her bewegt. Lisa und Phoebe äußern, reflektieren oder verhandeln ihre spezifische Problematik, die im Übrigen als typisch zeitgenössisch gilt, mittels Elementen aus "alten" Märchen. Diese eignen sich deshalb so gut zur Revitalisierung durch Narzissten, da diese Texte extremen Mangel versus extremes Glück thematisieren. Diese starke Diskrepanz spiegelt zutiefst das Empfinden des weiblichen bzw. männlichen Narzissten.⁴⁸⁸

Auch in Granvilles *Gretel and the Dark* spielt ein junges, forsches Mädchen, Krysta, die Hauptrolle. Wo sie sich allerdings mittels Märchen Handlungsfähigkeit verschafft, sich selbst mental ermächtigt, nur um psychisch gesund zu bleiben, da wertet sich Lisa durch Märchen in ihrer Selbstwahrnehmung auf ungesund narzisstische Weise auf.

kannten, aber auch selbst ausgedachten Märchen und in alltäglichen Objekten, die sie, wo immer möglich, als märchenhaft wahrnimmt, um den Bezug zur fantastischen Wunsch-Identität der Elfenkönigin herzustellen.

⁴⁸⁸ Allgemeine Sachliteratur zur narzisstischen Störung: Bärbel Wardetzki: *Weiblicher Narzissmus. Der Hunger nach Anerkennung*, München 2008 oder: Hans-W. Bierhoff (et.al): *Narzissmus – die Wiederkehr*, Bern 2009.

Unterhaltung

Märchenbezüge sorgen für Unterhaltung, diese stellt eine uralte und primäre Funktion der Märchen dar. Märchen sind auch für die Romanfiguren schlicht dazu da, "to pass the time". (389)

Mutter Phyllis wird ständig angebettelt, ihre Familienmärchen zu erzählen: Tell us again ... What happened to all the people who lived in Reliance?" (70) In dieser Geisterstadt fand man als einziges Lebewesen ein Baby, nämlich Lisas Urgroßvater Eugene, elfisches Wechselbalg und Stammvater der Familie – wenn das keine *Family Story* voll dramatischen Zaubers und Spannung ist! Lisa poetisiert den banalen Alltag, schreibt die Familienmärchen von Mutter Phyllis fort, mittels weiteren Märchenreferenzen und selbst erfundenen Märchen.

Die Mär vom Wechselbalg hat außerdem Potential zur Schauergeschichte. Denn die Elfen sind *shadow people*, deren Aussehen, Gesichtszüge und Lebenswirklichkeit die Menschen nicht kennen. Elfen sind "stronger, faster, smarter" und können "into ... dreams" (433) sehen. Menschliches Nichtwissen und die unheimliche Überlegenheit der Elfen ruft ein Gruseln hervor. Auch die im Roman enthaltene Gewalt und die in unheimlichen Wäldern verschwindenden Menschen sind Horrormotive.

Dbaw erinnert aufgrund inzestuöser Beziehungen an die alten, vor – auch grenzwertiger – Erotik strotzenden, von den Grimms noch unbearbeiteten Volksmärchen. Wie der Großteil der alten Märchenversionen, so ist auch *Dbaw* für erwachsene Leser gedacht. Als solle diese Parallele aufgezeigt werden, liest Lisas Tante Hazel leicht schlüpfrige "fairy tales for adults". (243)

Die benannten Arten von Unterhaltung – Zeitvertreib, Familiendrama, Schauermärchen, all das gewürzt mit einem Schuss Pornografie – unterhalten sicher nicht nur die textinternen Figuren, sondern auch viele Leser.

Wie Märchen den Kontrollverlust der Figuren illustrieren

Als typisch postmoderner, von Ambivalenzen geprägter Roman sträubt sich *Dbaw* gegen jeden durchgehenden Deutungsversuch. Daher konnte zwar keine den gesamten Roman abdeckende Interpretation herausgearbeitet werden, doch zumindest zeigten sich die oben beschriebenen kleinen "Bedeutungsinselfen" im Text. Diese spezifischen Deutungen verweben sich, wie gezeigt wurde, allesamt mit Märchenelementen. Mit ihrer Hilfe versuchen die Figuren kontinuierlich, ihrer Existenz Sinnhaftigkeit zu verleihen. Diese Vorstöße werden im Roman als Funktionen der Märchenbezüge erkennbar. Die Suche nach Glaubensinhalten, Möglichkeiten der Identifikation usw., lassen sich als Bestrebungen verstehen, eine individuelle Form von Kontrolle in einer unkontrollierbaren, dekonstruierten Welt zu erlangen. Betrachten wir nun, wie die Figuren dabei letztlich scheitern.

Ihre Machtlosigkeit wird schon auf Seite 15 mittels der Metapher vom Spinnennetz vorwegnehmend illustriert: Alle Figuren seien auf irgendeine Weise hilflos zappelnde Insekten in "an enormous ... spiderweb". Am deutlichsten werden die Hauptfiguren Lisa und Phoebe mit Insekten gleichgesetzt: Lisa ist eine "empty chrysalis". (145) Sams Spitzname für Phoebe lautet *Bee*. Sie beschreibt sich aufgrund ihres schlechten Orientierungsvermögens als "moth banging uselessly against a light fixture". (22) Das Mädchen und die Frau befinden sich also in einem abhängigen Zustand, sie sind "bound". (231) Der überlegene Teilo – ob er nun Elfenkönig ist oder sein Name als Platzhalter für menschliche Bösewichte steht – wird durch die Metapher mit dem Netz implizit zur darin sitzenden Spinne.

Die Achtbeiner gehören zu jenen Tieren, die als Horrormotiv im Genre gang und gäbe sind. Das Spinnennetz symbolisiert die bindende, fesselnde Macht des Weiblichen, Mütterlichen in seinem Schreckensaspekt.⁴⁸⁹ Er realisiert sich deshalb im Roman, weil Lisas Mutter ihr Kind auf der realistischen Ebene familiären Horrors hätte beschützen können. Auf der übersinnlichen Ebene erinnert Teilo, der menschliche Figuren steuert, an alte Geschichten von Feen und den von ihnen produzierten Schicksalsfaden.

"Imagine an enormous and intricate spiderweb connecting everything and everyone." (15) Dieses Zitat aus dem *Book of Fairies*, von dem einige Seiten im Roman enthalten sind, beschreibt eine märchenhafte Allverbundenheit, wie sie Lüthi als den Märchenstil kennzeichnend herausgearbeitet hat.⁴⁹⁰ Dieses Stilelement erscheint im Märchen ausschließlich als positiv, da es die jederzeitige Möglichkeit der Figuren bedeutet, blitzschnell neue Verbindungen einzugehen, etwa mit Helferfiguren, die unerwartete Lösungswege eröffnen. Anders im Roman, wo die Allverbundenheit in Sackgassen führt, und die machtlosen menschlichen "Insekten" sich in totaler, grausamer Determiniertheit wiederfinden. Gegen Romanschluss wird eine daraus resultierende bittere Ironie immer spürbarer, die Phoebes und Lisas *unhappy end* bereits andeutet. Was wie Zufälle wirkt, sind keine. "There is no such thing as an accident" (15), höhnt das *Book of Fairies*.

Neben der Spinnennetz-Metapher erscheint generelles Gefangen- oder Unbeweglichsein als häufiges Motiv. So werden gerade zentrale weibliche Figuren wie Phoebe als versteinert gezeigt, wie im Märchen: Phoebe "tried to make herself turn around but found she was frozen in place". (388) Im Märchen würde mit einem solchen Motiv der Erlösungsweg beginnen. Im Roman hingegen bezeugt es nur die bleibende Kraftlosigkeit der Phoebe-Figur.

Die früh im Text evozierte und am Schluss bestätigte Determiniertheit negiert endgültig jegliche Freiheit gerade der weiblichen Figuren. Die Schicksalsbestimmtheit erweckt auch einen unausweichlichen Eindruck von Pessimismus. Er umfasst beide Lesarten, die realistische und übersinnliche.

Ob der Leser nun der These vom Feenhorrer oder derjenigen vom Familienhorror zuneigt, die Ambivalenz bleibt bestehen. Aus diesen beiden gleichberechtigten Lesarten entwickelt sich die Geschichte eines Kontrollverlusts, den die Figuren erleiden. Ihre Machtlosigkeit wird durch Märchenelemente bebildert. Durch deren Eindringlichkeit, das ist ein technischer Kniff, erscheinen die Szenen der Ohnmacht konturierter, plastischer, bisweilen sogar alptraumhaft vergrößert.

Oben wurde gesagt, dass der Roman rigide Geschlechts-Zuschreibungen aufweicht. Dementsprechend wird Vater Da, der aufgrund seiner Erkrankung unbeweglich dahin vegetiert, verbal durch die Gleichsetzung mit Dornröschen verweiblicht. Lisa denkt angesichts des Vaters: "Maybe Sleeping Beauty was in a coma [too]. Maybe that's what a coma was, a magic spell." (349) Der Vater wird so zum makabren Zerrbild der passiven Märchenfrau.

Hazel wird nicht verzaubert, aber auch sie ist Objekt eines unerwünschten Zugriffs, der inzestuösen Absicht ihres Großvaters Eugene. Inzest ist ein Märchen- und Horrormotiv. Eugene bemächtigt sich in *Dbaw* als Monster zielsicher der verletzbaren Zentren von Hazel. Dieser Sachverhalt erscheint etwa im Bild des Klammergriffs von Eugene. In hochsymbolischer Weise packt er das Handgelenk des Mädchens, wie um zu demonstrieren, dass sie leicht greifbar sei und dass – er lauscht auf ihren Puls – Hazels Leben buchstäblich in seiner Hand liege. In dieser Szene schwingt implizit das bekannteste Inzestmärchen mit, *Allerlei-*

⁴⁸⁹ In der Bildsprache des Unbewussten wird die Spinne zur umklammernden, aussaugenden, eben furchtbaren Mutter. Quelle: Clemens Zerling: *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*, Klein Jasedow 2012, S. 295f.

⁴⁹⁰ Kapitel "Isolation und Allverbundenheit", ab S. 37. In: Lüthi 1997.

rau, dessen gleichnamige Heldin sich dem inzestuösen Zupacken anders als Hazel aber gerade noch entwinden kann. Die glücklich davongekommene Allerlei-*rau* mag als Assoziation in der Erinnerung des Lesers aufblitzen und den Kontrast zu Hazels traurigem Schicksal bilden.

Hazels Leben kreist nach dem Inzest weiter um Männer, ähnlich paralysiert wirkt ihre Schwester Phyllis. Erst kämpfen beide um die Liebe von Da. Als er erkrankt, versorgen sie ihn. Seine Bedürfnisse strukturieren das Leben seiner Ehefrau Phyllis und der Pflegerin Hazel. Insofern ist Da – obwohl "sleeping" (35), also inaktiv – auch ein "giant" (35), das heißt, ein die Frauen kontrollierender Märchenriese. Dieses sehr machtvoll Bild entmächtigt beide Frauen.

Phoebe wird schwanger, aber ohne Kinderwunsch. Im Märchen symbolisiert dieser Wunsch eine Lust auf die Zukunft, einen Neuanfang.⁴⁹¹ In *Dbaw* könnte der fehlende Kinderwunsch für Stagnation stehen. Die unreife Phoebe, die sich trotz ihrer 35 Jahre als "girly girl" (223) fühlt, aber nie als "woman", höchstens als "sexy" (25), entwickelt sich im Romanverlauf nicht. Auch ihre Suche nach Lisa bringt keine tragfähigen Erkenntnisse. Zugleich kann Phoebes fehlender Kinderwunsch als ironische Umkehrung des typischen Märchenmotivs von der Königin gelesen werden, die sinniert, wann sie endlich schwanger werden wird (wie in *Schneewittchen* oder *Dornröschen*, auf die im Roman mehrmals verwiesen wird). Phoebe grübelt nicht, weil sie ein Kind will, sondern weil sie von ihrer Schwangerschaft irritiert ist.

Laut altem Aberglauben, der sich in den Märchen manifestierte, stellen Geburten eine Zeitspanne der Schwäche dar; feindliche Instanzen könnten in das entstehende Machtvakuum eindringen⁴⁹² (wie es auch in anderen heiklen Momenten des Übergangs der Fall ist). Und wirklich wird Phoebes Kind kurz nach der Geburt entweder von Feen geraubt (Elfenhorror), oder sie bildet sich dies nur wahnhaft ein (Familienhorror). Lisa bekommt den "perfect son" mit *Schneewittchen*-Optik:⁴⁹³ "Dark hair, the palest skin ... a mouth as red as any ruby". (394) In der realistischen Lesart stirbt sie daraufhin.

Aber schon vorher waren Lisa und Phoebe als fragil markiert. Phoebe fühlte sich Sam intellektuell unterlegen, was auf räumlicher Ebene gespiegelt wurde, indem sie auf ihren Waldtouren als hilflos beschriebene Gretelfigur⁴⁹⁴ hinter ihm ging. Im Versuch, irgendeine Kontrolle zu behalten, notiert Phoebe regelmäßig "Clues & Leads" (19, 193), um ihre Gedanken zu ordnen. Aber nicht nur dazu, denn als die Listenschreiberin gefragt wird: "Mapping your plan for world peace?" antwortet sie: "More like world domination". (57) Ein Spaß mit ernster Komponente? Phoebe hilft gern anderen, ist aber "shitty at ... asking people for help, prided herself on her independence". (283) Von der unabhängigen, positiven Isoliertheit einer klassischen Märchenfigur ist sie allerdings weit entfernt. Unterwegs mit Sam, sammelt Phoebe märchenhafte "treasures" in der Natur, "their house was full of [them]". (25f.) Sie ist angewiesen auf die Gegenstände, denn nur dank ihnen kann sie buchstäblich begreifen, dass ihr Leben mit Sam real ist. Auch für Lisa ist Kontrolle ein zentrales Thema. Für die 12-Jährige eröffnen sich wenige Möglichkeiten, nur über die noch schwächere Kusine hat sie Einfluss. Die Furcht, diesen zu verlieren, zeigt ihre Verletzlichkeit, sie ist "worried"⁴⁹⁵ that somehow she might be losing her influence over Evie." (143) Lisa hat ihre Macht als Erzählerin beruhigender Märchen entdeckt, und genießt es, die Kusine um weitere Geschichten betteln zu lassen.

⁴⁹¹ Bonin 2009, S. 166.

⁴⁹² Gobrecht 1996, S. 8, 14ff., 18.

⁴⁹³ Hier zeigt sich erneut die Dekonstruktion fixer Gender-Zuschreibungen.

⁴⁹⁴ "'...try not to get lost!' he called ... 'Leave a trail of bread crumbs or something.'" (20)

⁴⁹⁵ Meine Hervorhebung.

Die Ohnmacht beider Hauptfiguren verdichtet sich in je einer Szene, in der Haus- und Heimmotivik eine Rolle spielt. Phoebes und Sams Häuschen, das sie begeistert "straight out of a fairy tale!" (95) nennt, wird durch randalierende Einbrecher vollständig "trashed ... smashed". (95) Nunmehr scheint es einer "horror novel" (95) entnommen. Vor dem Einbruch fühlte sich Phoebe im Haus "home and safe". (95) Doch nun ist das einstige märchenhafte Refugium keines mehr, weil seine Intimität unwiderruflich zerstört wurde und es auch nicht mehr sicher ist. Ein nicht mehr gut zu machender Kontrollverlust ist eingetreten. Eine im Grunde identische Szene erlebt Lisa. Sie nimmt sich selbst als im Horrorkeller sitzend wahr. Eingesperrt ohne jegliche Handlungsmöglichkeit, erkennt sie die Vorteile ihres alten familiären Zuhauses. Es nimmt die Züge eines weit entfernten Märchenlandes an: "a faraway place ... like something from a fairy tale. A place she had been once upon a time." (368) Lisa wird nie wieder nach Hause gehen können.

Geister sind Horrorfiguren, vereinzelt aber auch Märchenmotive. Lisa und Evie, lebende und – erneut – weibliche Figuren, werden mit Gespenstern gleichgesetzt: Evie, die im Leben versagt hat und "underweight in a drug-addict or terminally-ill-person kind of way" ist, wirkt wie "a pale ghost of a woman". (120) Evie ähnelt einer Toten, die nichts mehr bewirken kann, sie ist ohnmächtig. Der Vater sieht durch Lisa hindurch, als wäre sie ein Gespenst. (36) Nach ihrem Verschwinden gibt Lisa ein "ghost girl" im übertragenen Sinn ab, "[Lisa is] haunting her old room" (137f.), das Kinderzimmer ihres verlorenen Zuhauses. Die in *Dbaw* nur sporadisch auftretenden "Geister" sind also keine Totengeister. Die verzweifelte Lisa, die ohnmächtige Evie – sie sorgen nicht für Schauer. Vielmehr sind sie Vehikel für "das Erkunden extremer Gemütszustände". Diese Funktion des Geistmotivs hat Walter Göbel bereits in anderem Zusammenhang festgestellt.⁴⁹⁶

Weil Märchenelemente im Roman Zustände vor allem weiblicher Figuren zwischen Kontrollwunsch und Ohnmacht illustrieren, führen obige Überlegungen zu einem feministischen Ansatz. Immerhin unterliegen alle Frauen, unabhängig von den beiden Lesarten, der Dominanz von Männern: Lisa unterliegt Gene (Familienhorror) bzw. Teilo (Feenhorror). Phoebe ist Sam unterlegen (evtl. auch Teilo). Mutter Phyllis pflegt Da, ebenso wie Tante Hazel (die sich zusätzlich um Sohn Gene kümmern muss).

Auf der realistischen Romanebene finden die Elfensichtungen nicht wirklich statt, sondern werden erst ermöglicht durch Fantasie, Wahn oder anders geartete pathologische Wahrnehmungen der Figuren. Sieht und hört Lisas Familie Märchenfiguren, weil sie schlicht psychotisch ist? Sie wird tatsächlich von Außenstehenden als verrückt bezeichnet: "Everyone in that house was wacko." (196) Am stärksten scheint auch diese Schwäche wiederum die weiblichen Figuren zu betreffen. Beispiel Lisa: Sie "saw things, heard voices". (198) Tatsächlich macht sich Lisa selbst Gedanken, ob sie verrückt sei, da die Stimmen, mit denen der Wald zu ihr spricht, "almost give her a headache". (33) Die andere im Roman wichtige Familie besteht aus Phoebes möglicherweise halluzinierender Mutter und Phoebe selbst, die sich als "totally delusional. Not so different from her own mom" (275) bezeichnet.

Mittels eines eingeflochtenen *Hänsel und Gretel*-Subtexts bebildert McMahon zusätzlich das Thema Verlust von Handlungsfähigkeit, gerade hinsichtlich ihrer Hauptfiguren Lisa und Phoebe. Der Subtext gliedert sich erstens in den Lisa-Erzählstrang, der Lisa und Sam als Hänsel und Gretel identifiziert; und zweitens den Phoebe-Erzählstrang mit Sam und Phoebe als die Märchengeschwister. In beiden Erzählsträngen finden sich die wichtigsten *Hänsel und Gretel*-Motive. Die aus diesem positiv endenden Märchen stammenden Bilder werden

⁴⁹⁶ Walter Göbel: *Der afroamerikanische Roman im 20. Jahrhundert: Eine Einführung (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 23)*, Berlin 2001, S. 192.

ironisch gebrochen, weil jedes einen Kontrollverlust vor allem der jeweiligen Gretelfigur, Lisa bzw. Phoebe, vorbereitet oder illustriert. Es handelt sich um folgende Bilder:

Das zentrale Motiv des Märchens, das Hexenhaus, gibt es sowohl bei Lisa (Hazels Waldhaus mit Kellergefängnis, aus dem Lisa aber nicht mehr in ihr Leben zurückkehrt, anders als Gretel) als auch bei Phoebe (Hexenhaus als Ort des Kampfes mit jenseitiger Macht, der sich allerdings im Roman als aussichtslos erweist).⁴⁹⁷ In beiden Strängen kommt die Hexe vor: Phoebe hat eine schlechte, quasi hexenhafte Mutter, an der sie sich unaufhörlich innerlich abarbeitet; Lisas ebenfalls böse Mutter opfert offenbar das eigene Kind.⁴⁹⁸ Gabrielle, die sich als die erwachsene Lisa ausgibt, kehrt nur mit Pseudo-Schätzen⁴⁹⁹, die ihr nichts nützen, in den Phoebe-Erzählstrang zurück. Darin finden sich außerdem die Motive: Vogel⁵⁰⁰, hier ist es die

⁴⁹⁷ Phoebe und Sam wohnen in einer Art von Hexenhaus, einem "cottage" mit "gingerbread trim at the eaves". (94) Auf "jenseitigem Boden" zu wohnen könnte bedeuten, dass Phoebe nicht einmal daheim sicher ist. Eine Grenze hin zum Jenseitigen (in den Wald, Brunnen, über Wasser ...) muss nicht mehr, wie im Märchen, übertreten werden, das Böse ist näher gerückt, ins eigene Zuhause. Und wirklich verunsichert Teilo, indem er überall eindringt, sogar in ihre und Sams Träume. Damit nicht genug, brechen Teilos Leute bei ihnen ein. Sam und Phoebe treffen Evie und Elliot im tiefsten Wald. Hier halbt die Rolle des Waldes als Symbol für die Unterwelt nach, in der zwecks Erlösung Prüfungen bestanden werden müssen: Wie Hänsel und Gretel muss auch das Paar, nachdem sie über eine "once-upon-a-time road" (30) gefahren sind, also quasi in Richtung des Märchens, ein Abenteuer (nicht in, aber nahe) einer kleinen Hütte im Wald bestehen. Auch diese ist eine Art Hexenhaus. Werden Sam und Phoebe auch nur beinahe von der Polizei verhaftet, also nur fast eingesperrt wie Hänsel und Gretel, bleiben sie doch die aus Sicht der Polizei Schuldigen, also die Verlierer des Konflikts, anders als die siegreichen Märchenkinder. Die finale Niederlage deutet sich hier bereits qua *foreshadowing* an. Teilo, auf einer Ebene eine Art kinderraubende Hexe, wird am Ende siegen.

⁴⁹⁸ Phyllis ist die leibliche Mutter, ebenso wie die ursprüngliche Märchenmutter. Sie verwandelte sich erst in der vierten Auflage der Grimms Märchen in eine Stiefmutter. Auch in *Dbaw* opfert die Mutter ihre Kinder und rechtfertigt dies mit einem äußeren Zwang, nicht der Armut wie im Märchen, sondern der Notwendigkeit, Gene weiterhin geheimzuhalten (Familienhorror). Oder unterlag Phyllis dem Zwang durch Teilo? (Feenhorror). Die Figur Phyllis ist auch deshalb hexenhafte Figur, weil sie sich im Spaß selbst mit der Märchenhexe gleichgesetzt hat, indem sie früher, beim Vorlesen, "a sheet ... like a shawl ... over her head" zog, "speaking in a crackling voice when she read the witch's parts". (64) Phyllis ist Mutter und "Hexe" zugleich, die Hexe und Stiefmutter des Märchens werden in vielen gängigen Interpretationen als ein und dieselbe Figur gedeutet. Im Märchen plant die Hexe den kannibalen Akt an Kindern, im Roman verschlingt die Hexenmutter Kinder auf symbolischer Ebene: Phyllis raubt der Tochter ihr Leben, indem sie diese im Keller dahinvegetieren lässt. Sie konsumiert sozusagen auch Teile des Lebens ihres Sohnes, da er sich noch 15 Jahre später intensiv mit dem Verschwinden der Schwester auseinandersetzt. So raubt sie dem viel über Lisas Schicksal brütenden Sam nicht nur Lebenszeit, sondern auch -qualität. Das frisst ihn nicht auf, aber nagt doch an ihm. So wie der Vater in *Hänsel und Gretel* eine schwache Figur ist, so ist er auch bei McMahon wehrlos, kann Lisa nicht helfen.

⁴⁹⁹ Gabrielle, die mit Lisa gefangengehalten wurde, kehrt zurück, indem sie in die gegenwärtig spielende Phoebe-Geschichte tritt und behauptet, die erwachsene Lisa zu sein. Sie bringt drei Dinge mit (nutzlose Kreide, einen Schlüssel, der nie wie erhofft Glück brachte; und einen Bibliotheksausweis). Es sind Pseudoschätze, aber keine echten *Hänsel und Gretel*-Schätze, die in der Literatur übereinstimmend als Zeichen seelischen Gereiftseins gedeutet werden. Tatsächlich erweist sich die falsche Lisa als schwer traumatisiert, also in ihrer seelischen Entwicklung blockiert. Phoebe versucht vergeblich, ihr zurück ins Leben zu helfen.

⁵⁰⁰ Vögel fungieren im Märchen als eine Art Helfer für die jenseitige Hexe. Sie fressen eingangs Hänsels Brotspur, die Kinder verirren sich. Ein Vogel führt sie zum Hexenhaus. Sam und Phoebe bringt eine Eule zusammen, sie bereitet damit (in der übersinnlichen Lesart) den Boden für die Pläne des Feenkönigs. Während aber im Märchen der Kampf mit der Jenseitigen zur Erlösung führt, die Vögel also letztlich auch als Helfer für die Persönlichkeitsentwicklung der Helden bezeichnet werden können, bringen sie Sam und Phoebe am Ende Pech. Der Vogel, der Hänsel und Gretel zum Hexenhaus geleitet, ist weiß. Die Farbe der Unschuld und Reinheit kann als Vorausdeutung eines guten Ausgangs gewertet werden. Hingegen sind Eulen Nachtvögel. Es ist laut Bonin (82) traditionell ein schlechtes Zeichen, sie – wie Sam und Phoebe – bei Tag zu sichten. Ist das schlimme Ende (Kinderraub) also vorprogrammiert?

Eule, ein häufig negativ assoziierter Nachtvogel ("böses Omen"), während im Märchen ein weißes Positivsymbol erscheint; thematisiert wird auch das hilflose Verirren im Wald.⁵⁰¹

Der *Hänsel und Gretel*-Subtext in *Dbaw* beleuchtet außerdem das Thema Essen in Verbindung mit Mütterlichkeit (Fürsorglichkeit) versus böse Mutter (Abhängigkeit). So legt Phyllis zunächst Wert auf Ernährung, das Symbol für liebevolle Mütterlichkeit. Später lässt sie ihre hilflose Tochter Lisa (bei realistischer Lesart) einfach sterben. Die Parallele zum Märchen: Erst freuen sich die Kinder über das Essen der scheinbar fürsorglichen Alten; später bemerken sie, dass sie einer kannibalischen Hexe in die Falle gegangen sind. Im Märchen und Roman spielt das klassisch ambivalente Weibliche die Hauptrolle: Die Mutter, die erst nährte und versorgte, nutzt nun ihre Macht aus; indem sie ihr mörderisches Potential spielen lässt, wird sie zur Hexe. Greift Phoebe impulsiv zu *Fast Food*, scheint es sich nicht um Selbstfürsorge zu handeln, sondern um eine als ungut empfundene Gier, also eine Art Konfrontation mit der inneren Hexe – ein Bild für Kontrollverlust. Dieser kehrt regelmäßig wieder (Stichwort Abhängigkeit), anstatt sich überwinden zu lassen wie die Märchenhexe.

Generell wirkt der Roman umso bedrückender durch den Kontrast mit Glücksmärchen wie *Hänsel und Gretel*. *Dbaw* enthält außerdem einen *Rumpelstilzchen*-Subtext:⁵⁰² In beiden Märchen werden die Kinder letztlich errettet, in *Dbaw* hingegen gehen Kinder verloren (Lisa/Phoebes Baby). Die Märchensubtexte steigern das Grauen des Romans, indem das *happy end* ihrer Ursprungsquellen das *unhappy end* des Romans kontrastiert.

Die meisten der Märchenelemente in *Dbaw* stammen nicht aus konkreten Einzelmärchen. Die Elemente beider Gruppen (Märchenelemente aus konkreten Märchen und generelle Märchenelemente) zusammen genommen suggerieren – da sie ja aus typischerweise positiv endenden Märchen stammen – eine mögliche *poetic justice* auch für den Roman. Umso mehr wird diese Hoffnung beim Leser geweckt, da *Dbaw* sehr viele Märchenelemente enthält (um ihr massenhaftes Vorkommen zu belegen, habe ich sie immer wieder sinnvoll gruppiert in längeren Fußnoten ausgewiesen). Ergo ist die Fallhöhe vom Erhofften (*happy end*) zum tatsächlich Eintretenen (*unhappy end*) in *Dbaw* hoch.

Im Theorieteil unter 7. sagte ich, dass diese allgemeine Funktion einer *Happy-end*-Erwartung aufgrund von Märchenanteilen in praktisch jedem Horror-Roman mit Märchenbezug

⁵⁰¹ Während Sam sich im Wald wie Hänsel tapfer und optimistisch bemüht, sich zu orientieren ("I think we can find our way ... through the woods" (223)), gibt sich Phoebe unsicher ("It feels like we're lost" (223)), sie ist eine Gretel, die getröstet werden muss ("... tell her again and again that yes, they were going the right way" (17)). Auch im übertragenen Sinn führt Sam Phoebe auf ihrem Lebensweg weiter. Am Ende ist das aber erfolglos: Sie geht mit dem Mann, von dem sie ironischerweise "knew she'd never get lost with" (250), sehr wohl "verloren im Lebenswald". Und zwar nicht nur vorübergehend wie Gretel mit Hänsel. Denn ihr gemeinsames Kind ist fort bzw. sie glaubt dies nur. Die Beziehung zu Sam, in der sie sich so aufgehoben fühlte ("He made her feel safe" (24), "Phoebe felt safe with Sam" (25)), ist inzwischen angespannt.

⁵⁰² *Rumpelstilzchen* und *Dbaw* teilen die wichtigsten Hauptmotive: Elfenkönig Teilo kann wie Rumpelstilzchen verschlossene Zimmer betreten und so Kontakt zu beliebigen menschlichen Figuren aufnehmen, umgekehrt können diese ihn jedoch schwer finden. Bei den Grimms ist Rumpelstilzchen ein Zwerg, also deformiert; ihm steht die "mutant, six-fingered" (319) Rumpelstilzchenfigur Teilo gegenüber. Wie auch die *Dbaw*-Figuren lügen die Märchenfiguren (der Müller behauptet, dass seine Tochter Gold spinnen kann), sie schweigen oder hüten Geheimnisse (was will Rumpelstilzchen eigentlich mit einem Kind?). Wie Lisa im Keller, sitzt die Müllerstochter eingesperrt in einer Kammer, ihre ist mit Stroh vollgestopft. Aber Rumpelstilzchen kann Stroh zu Gold spinnen, wodurch die Müllerstochter Königin wird. Indes soll Teilo Lisa, weil sie sich für *good as gold* hält, zur Elfenkönigin machen. Im Phoebe-Erzählstrang stiehlt Teilo ihr Neugeborenes (Lesart: Elfenhorror), weil Sam "promised Teilo his firstborn". (284) Ähnlich Rumpelstilzchen hat Teilo es auf Babys abgesehen. Roman und Märchen klingen beide mit einer körperlichen bzw. sichtbaren Reaktion des jeweiligen Jenseitigen aus: Rumpelstilzchen zerreißt sich wütend selbst; Teilo zeigt sich erstmals am Ende des Romans deutlich, indem er Phoebe "the flash of a smile" (447) schenkt.

auftritt, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung. In *Dbaw* drückt sich dieser Effekt wie oben begründet stark aus.

Epilog

Das Jonglieren der Autorin mit Märchenreferenzen wirkt bildhaft formuliert wie der Tanz von Herbstblättern im Wind. Genau wie die Märchenelemente im Roman sind sie nicht präzise angeordnet, sondern wirbeln durcheinander. Nach dem Lesen der letzten Romanseite bleibt ein pessimistischer Eindruck zurück.

Während die wichtigste Ambivalenz – Familienhorror oder Feenhorror – über das Ende hinaus besteht, zersplittert die zentrale Angstfigur, Elfenkönig Teilo, in viele denkbare Interpretationsansätze. Ob er gemäß einem feministischen Ansatz, diesen hatte ich ja für *Dbaw* als sinnvoll erachtet, dem weibliche Figuren unterjochenden Patriarchat entspricht? Oder ob er Symbol der tendenziell ausbeuterischen, kapitalistischen Postmoderne ist? Zur Postmoderne gehört die virtuelle Google-Welt, ein gigantisches metaphorisches *network*, dem der westliche Mensch zunehmend verhaftet ist wie das Insekt dem Spinnennetz. Oder ist Teilo in die Figuren selbst inkorporiert, als jener negative und daher verdrängte Teil des Unbewussten, den Jung den individuellen "Schatten" nannte? Dann wäre der Elfenkönig ein innerer Dämon, der sich in Märchen veräußerlicht etwa als Drache darstellt und besiegt werden muss. Dafür spricht, dass Teilo als "shadow man" (251) ausgerechnet aus unterirdischen Türen klettert. Auch taucht er "everywhere and nowhere" (7) auf, ist also gleichzeitig immer beteiligt, aber unsichtbar wie das Unbewusste. Zudem drängt er sich ständig über Träume, für Freud der *Königsweg des Unbewussten*, ins Bewusstsein der Figuren. Ist deren Teilo-Wahrnehmung nur Ergebnis von Märchengläubigkeit, Fehlwahrnehmung oder gar Wahnsinn? Nachdem wir uns dem Roman mit der dekonstruktivistischen Methode genähert haben, welche nie eine einzige Lösung bietet, müssen wir konsequenterweise behaupten, Teilo sei all das zugleich.

Hingegen wollen die meisten Mitglieder von Lisas Familie Teilo für einen tatsächlichen Elfenkönig halten, eine Art echtes, Kinder stehlendes Rumpelstilzchen. Dieser Glaube von Figuren, die ja für postmoderne Menschen Modell stehen, wirft ein weiteres Licht auf *Dbaw*. Den nun folgenden Interpretationsansatz leite ich ab aus einer allgemeinen These über die USA, die in dem aktuellen soziohistorischen Werk *Fantasyland – 500 Jahre Realitätsverlust*⁵⁰³ konstatiert wird. Darin heißt es, dass der Hang zum Magischen und Übernatürlichen tiefer im kollektiven Bewusstsein der Amerikaner stecke als bei jeder anderen Industrienation der Fall: "Wie bereitwillig wir auf alle möglichen Fantasien einsteigen, unterscheidet sich in Ausmaß und Intensität deutlich von anderen Ländern." (27) Der Glaube, dass alles möglich sei, entstand bereits, als die ersten europäischen Siedler die Neue Welt betraten, im Gepäck Träume und Fantasien epischen Ausmaßes. So begannen die Amerikaner "ihr ganzes Lebensmodell auf Scheinwelten" (23) aufzubauen. Als Protestanten mit ultrademokratischer Einstellung besaß jeder seinen eigenen Zugang zu (einem individuellen) Gott.

Fantasyland verfolgt das Phänomen dieses "Anything goes-Relativismus" (84) sehr nachvollziehbar bis in die von *Fake News* geprägte Jetztzeit. Das Werk fächert auf, wie stark die großen Themen, die die Menschen immer schon beschäftigten – Politik, Religion, Wissenschaft – in den USA mit Fiktionen zusammenhängen. (23) Diese drei Punkte werden aus-

⁵⁰³ Der renommierte und preisgekrönte Kulturjournalist Kurt Andersen wurde in Harvard ausgebildet und schreibt für die renommierten Blätter *The New Yorker* und das *Time Magazine*. Im Folgenden stütze ich mich auf sein Buch: *Fantasyland – 500 Jahre Realitätsverlust. Die Geschichte Amerikas neu erzählt*, München 2018. Daraus stammen auch die folgenden Seitenangaben.

fürhlich belegt, hier nur Beispiele. Politik: Trump sei gerade wegen seiner Hirngespinnste und Lügen gewählt worden. Religion: Zwei Drittel der Amerikaner glaubten, dass Engel und Dämonen Einfluss auf unsere Welt haben; ein Viertel meine, dass der vorherige Präsident der Antichrist gewesen sei. Und ebensoviele, Wissenschaft hin oder her, hielten Hexen für real. (18f., 22) Unter dem Strich könnten die Amerikaner "real und irreal nicht mehr voneinander unterscheiden". (25) Diese Diagnose beschreibt exakt die zentrale Ambivalenz der wichtigen Figuren in *Dbaw*! Auch sie sind ja US-Amerikaner.

Seine Diagnose belegt der Autor von *Fantasyland* zwar in Form einer langen Reise durch die Vergangenheit und anhand nie dagewesener Detailarbeit, doch die Empfindung, dass diese Einschätzung auf größere Teile der US-Bevölkerung zuträfe, gab es vielfach schon zuvor. So war die amerikanische Gegenwart seit etwa der Jahrtausendwende mehrfach als postfaktisch ("post truth") etikettiert worden. Diesem Trend scheint McMahon mit ihrem im Jahr 2011 erschienenen Buch entgegenwirken zu wollen. Vor dem Romantext steht folgende Widmung der Autorin: "In memory of my grandmother ... who had a rational explanation for everything". Die außerhalb des Romans stehende Großmutter scheint also die blind gläubigen, in Fiktion gefangenen textinternen *Dbaw*-Figuren zu kritisieren. Sind sie Stellvertreter für reale Amerikaner außerhalb des Romans? Folgende These schlage ich vor: Die feengläubigen Figuren lassen sich als Kritik an der übergroßen, teils unkritischen Spiritualität der US-Amerikaner lesen, die eine rationale Perspektive auf die Welt dekonstruiert, bis sich reale und eingebildete Ebene vermischen wie ein unentwirrbares Wollknäuel. Wenn Fiktion und Fakt auf diese Art zu Synonymen werden, birgt das Gefahrenpotential. Zusätzlich zu seinem Unterhaltungsfaktor spiegelt *Dbaw* also, wie es Horror und Märchen schon immer gern tun (siehe Theorie, 7.), einen gesellschaftlichen Krisenzustand.

8.6 Märchenelemente und Diabolik: John Sauls *Second Child* (1990) – wenn stereotype Figuren ihr realistisches Setting in eine Horrorwelt transformieren

Um eine möglichst umfassende und damit aussagekräftige Analyse der Funktionen von Märchenelementen im zeitgenössischen Horror-Roman zu ermöglichen, ist es angebracht, Texte unterschiedlicher Qualitätsstufen zu betrachten. Beim Roman *Second Child* (SC) handelt es sich um den trivialsten Text in meinem Korpus. Müsste gewertet werden, wäre er Kendals *The Book of You* nachrangig einzuordnen. SC bedient die Lust auf leicht verständliche, rasch konsumierbare Unterhaltung. Autor John Saul verwendet hier einen schlichten Schreibstil und breitet vor dem Leser eine eingängige Handlung von geringer Komplexität aus. Sie enthält gelegentlich unkritisch verwendete, für den Verlauf unnötige Grausamkeiten, zum Beispiel plakative Horrormotive, auf die später eingegangen wird.

Als Konsequenz des trivialen Anspruchs von SC fallen auch die Märchenelemente nicht allzu originell aus. Vielmehr lehnen sich die Hauptfiguren an das Personal bekannter Märchen an. Die Hauptfigur Melissa wird vorwiegend zu einem neuen Aschenputtel stilisiert, ihre Hilflosigkeit wird aber auch implizit mit Dornröschens Passivität verglichen. Melissas Mutter Phyllis kann unter anderem als Neuauflage der Königin in *Schneewittchen* gelesen werden. Eine Gleichsetzung mit einer "bösen Fee" dient dazu, die sichtlich boshafte Halbschwester Melissas, Teri, unmissverständlich als grausam zu markieren. Die ambivalente D'Arcy-Figur – sie unterstützt die arme Melissa, bekämpft allerdings die bösertige Teri – kann als Reminiszenz an die rächende, aber auch helfende Frau Holle gelesen werden. D'Arcy und Frau Holle sind beides weibliche "Jenseitige"; auch dieser Handgriff John Sauls beruht also auf der Märchentradition.

Tatsächlich ergänzen Märchenelemente in SC nur das schon in Figuren oder dem Plot Enthaltene. Praktisch an keiner Stelle verwendet der Autor Märchenelemente, um innovativ oder gar subversiv mit ihnen zu arbeiten, wie dies in all meinen übrigen Primärtexten der Fall ist, wenn auch in unterschiedlicher Qualität, Deutlichkeit und Vorgehensweise. Im Ergebnis bewirken die Märchenelemente in SC weniger interessante Effekte als dies in den übrigen Primärtexten der Fall ist. Dennoch habe ich mich für eine Analyse von SC entschieden, da die Forschung zwar einen Teil der Märchenelemente im Roman entdeckt hat, deren Zweck jedoch, so wenigstens mein Kenntnisstand, bisher ununtersucht geblieben ist. Zunächst folgt aber eine Zusammenfassung des Romaninhalts.

Haupthandlungslinien

Die 13-jährige Melissa Holloway lebt scheinbar privilegiert im Städtchen *Secret Cove* an der amerikanischen Ostküste. Aber das Leben im schmucken alten Herrenhaus *Maplecrest* und der Wohlstand der Eltern machen sie nicht glücklich. Ihr geliebter Vater Charles ist häufig auf Geschäftsreise und lässt sie mit der kalten, lieblosen Mutter Phyllis allein.

Phyllis hatte vor Melissas Geburt von einer schlanken und hübschen, blonden und extrovertierten Tochter geträumt. Nach den oberflächlichen Vorstellungen der Mutter hätte die Tochter so gut aussehen und sich so souverän verhalten müssen wie die Frauen aus dem exklusiven *Cove Club*, um dort als vollwertiges Mitglied akzeptiert zu werden. Phyllis, die als Bauerntochter und ehemaliges Kindermädchen offenbar mit Minderwertigkeitsgefühlen kämpft, wäre zu gern ein Bestandteil dieser *high society*. Die aber verweigert dem unsympathischen Emporkömmling den Zutritt. Die sich krampfhaft anbiedernde Phyllis

begreift nicht, dass dies an ihrem eigenen Verhalten liegt; vielmehr gibt sie ihrer molligen, verträumten Tochter Melissa mit den strähnigen braunen Haaren die Schuld daran.

Melissa, der Gegenentwurf zur hübschen, blonden, kontaktfreudigen Wunschtöchter, zieht regelmäßig die Wut ihrer Mutter auf sich. Hat das linkische, scheue Mädchen keine Lust, mit anderen Jugendlichen des *Cove Clubs* zu feiern, wird sie geschlagen; zieht sie sich gegen den Willen der Mutter auf ihr Zimmer zurück, zerreißt sie ihr Kleid; erzählt Melissa von ihrer unsichtbaren Freundin D'Arcy, wird sie zur Strafe ans Bett gefesselt. D'Arcy existiert im Roman-Universum allerdings wirklich, und sie kann in dieses Universum eingreifen. D'Arcy ist der Geist eines toten Mädchens, das in unangenehmen Situationen Besitz von Melissa ergreift und stellvertretend für sie leidet. Soweit die Situation zu Anfang des Romans.

Vater Charles hat noch eine weitere Tochter aus einer früheren Ehe. Die 15-jährige Teri lebt bei ihrer alleinstehenden Mutter in eher bescheidenen Verhältnissen. Als diese bei einem Hausbrand stirbt, zieht Teri in das Haus von Charles, Phyllis und Melissa. Was die drei nicht ahnen: Die abgrundtief böse Teri hat das Feuer selbst gelegt, um endlich das Luxusleben bei ihrem wohlhabenden Vater führen zu können, von dem sie glaubt, dass es ihr zusteht. Phyllis ist glücklich über das unerwartete Auftauchen der schönen, schlanken, blonden Teri. In dem Prinzesschen sieht sie die lang ersehnte Traumtochter. Vom ersten Tag an zieht sie das Stiefkind der eigenen Tochter Melissa vor. Teri reicht jedoch die Anerkennung der neuen Mutter nicht. Sie ist neidisch auf die Liebe des Vaters zur Halbschwester. Also beschließt sie, die gutmütige Melissa, die sogar ihr Taschengeld opfert, um Teri zu neuen Kleidern zu verhelfen, aus dem Weg zu räumen. Dazu tötet sie Tag, den Enkel der Dienstbotin, samt dessen Hund und schiebt die Morde auf Melissa, die daraufhin in die Psychiatrie eingewiesen wird.

Indes rächt nun Melissas magische Beschützerin D'Arcy das Unrecht, indem sie Teri in den Selbstmord treibt. Nach und nach klären sich alle Missverständnisse. Vater Charles erkennt, dass Melissa keine Schuld an den Morden hat, und holt sie aus der Klinik. Als er erfährt, in welchem Ausmaß seine Frau die gemeinsame Tochter misshandelt hat, verstößt er Phyllis. Diese kehrt gesellschaftlich dahin zurück, woher sie kam – sie ist gezwungen, wieder als Kindermädchen zu arbeiten.

Melissa, ein zeitgenössisches Aschenputtel

Insgesamt enthält *SC* weit weniger Märchenelemente als meine übrigen Primärtexte; sie sind zudem übersichtlicher strukturiert. Der Roman baut auf märchentypischen Polaritäten auf, stellt er doch eindeutig böse (Phyllis, Teri) den absolut guten Figuren (Melissa, Vater) gegenüber. Ihre Interaktion erinnert an die des Personals diverser Märchen; so spielt wie zum Beispiel in *Einäuglein*, *Zweiäuglein*, *Dreiäuglein*; *Die Gänsemagd* oder *Frau Holle* auch in *SC* Geschwisterhass bzw. massive Rivalität unter Gleichaltrigen eine zentrale Rolle.

Der Konflikt solcher Grimms Märchen ähnelt demjenigen in *SC*, wo er im Zusammenspiel zwischen gutem und schlechtem Mädchen entsteht, während ein übersinnliches Wesen helfend bzw. rächend eingreift. In *SC* leistet der Geist D'Arcy der guten Tochter Melissa übernatürliche Hilfe und rettet sie aus verzwickten Situationen; hingegen bestraft er Teri mit dem Tod, nachdem sich der üble Charakter des Mädchens gezeigt hat. Wie Pechmarie hat Teri den Wohlstand, nach dem sie strebt, nicht verdient. Indem D'Arcy, bildhaft gesprochen, die Gute mit Glück überschüttet und die Böse mit Pech, fungiert sie ebenso wie Frau Holle als eine ambivalente Figur. Die Parallelen gehen weiter: Sowohl im

Holle-Märchen als auch in *SC* sehen nur die beiden Mädchen und niemand sonst das übernatürliche Wesen D'Arcy.

Andere Partien des Romans erinnern an *Schneewittchen*. Wie die Königin in diesem Märchen hat sich auch Melissas Mutter ein Kind mit einem exakt definierten Aussehen gewünscht. Schneewittchens böse (Stief-)Mutter schickt das Kind in den Wald, um es töten zu lassen; Melissas Mutter verbannt die Tochter in ihr Zimmer, wann immer sie Lust dazu hat, und fixiert sie sogar ans Bett. Die Unbeweglichkeit und dissoziative Trance, die Melissa dann überfallen, erinnern an den Todesschlaf Schneewittchens im Glassarg, wecken aber auch die Assoziation von Dornröschen im Zauberschlaf. Dasselbe gilt für die in der Psychiatrie als vermeintliche Mörderin lethargisch dahinvegetierende Heldin: "Melissa's gone to sleep and doesn't want to wake up", Andrews [der Psychiater] explained". (318f.) Heraufbeschworen hat den Zustand auch in *SC*, wenn man so will, die neidische Fee: Teri, die Melissa die Liebe ihres Vaters krankhaft neidet, besucht – ausgerechnet – als Fee verkleidet einen Ball.

Am stärksten erkennbar ist jedoch ein *Aschenputtel*-Subtext⁵⁰⁴, der im Roman von Anfang bis Ende mitfließt und *SC* in seiner Grundstruktur prägt, ohne explizit auf das Grimm-Märchen zu verweisen. Das dort im Kern dominierende Thema lautet: Die Heldin entwickelt sich mit magischer Hilfe vom erniedrigten zum erhöhten Menschen. Das unscheinbare Mädchen erstrahlt am Ende auch in *SC*. Die häufig verspottete, von der Halbschwester gemobbte, von der Mutter gezüchtigte und mit Dienstboten-Tätigkeiten bestrafte Melissa, die sich oft als "victim" (11) empfunden hatte, erscheint im letzten Bild als strahlende Schönheit auf einem Ball. Ihr rotes Kleid symbolisiert Weiblichkeit, Sinnlichkeit und damit einen Reifungsprozess, den die jetzt erwachsene Melissa abgeschlossen hat.⁵⁰⁵

She was tall as her father now, and her figure was slim and elegant, the puppy fat of her childhood long gone. Her face had an enigmatic beauty to it, with high cheekbones and a jaw that was wide and strong ... clad in a deep red dress that ... accentuated her figure to its best advantage, she could feel people staring at her. Staring at her, but not laughing at her. (352)

Meine Arbeitshypothese lautet, dass der Autor John Saul die in den USA bestens bekannte Grimmsche *Aschenputtel*-Version letzter Hand nutzt. Jedenfalls erscheinen deren zentrale Motive auch in *SC*. Sie werden wie folgt benannt, um den Märchensubtext zu identifizieren und so seine Existenz zu belegen: Wie Aschenputtels Schönheit zunächst vom Schmutz verdeckt wird, in dem sie leben muss, ist auch die misshandelte, gedemütigte Romanheldin äußerlich lange Zeit unscheinbar. Der dicklichen Melissa schmeichelt keine Kleidung, es scheint fast wie verhext. Und damit nicht genug der Unscheinbarkeit:

Her hair, an unremarkable brown, hung lankly down her back ... no matter how much she brushed [it], it always seemed unwillingly to come to shiny life. Her ... features seemed hopelessly plain ... her brown eyes, almost lashless, a little too close together. (19)

⁵⁰⁴ Paul Bail schreibt (in *John Saul. A Critical Companion – Critical Companions to Popular Contemporary Writers*, Westport 1996) im Kapitel zu *SC* (S. 113-127), dass dieses eine *Aschenputtel*-Geschichte sei. Einige seiner reinen Beobachtungen decken sich mit meinen (die Wichtigste: Die Rolle von Aschenputtels Schuh übernehmen in *SC* Ringe und Perlen). Mehrere Auslegungen Paul Bails jedoch – darunter die These, dass auch Phyllis und Teri Cinderella-Figuren seien, oder seine freudianische Lesart (ab S. 124) – gehen mir zu weit bzw. sind zu stark psychologisierend oder überinterpretierend.

⁵⁰⁵ Hingegen ist etwa Stephen King's *Carrie*, wie in der Forschungsliteratur schon häufig gesagt, als negative postmoderne *Aschenputtel*-Geschichte zu werten. Die mit paranormalen Fähigkeiten begabte Hauptfigur wird, als sie zur Ballkönigin gekrönt werden soll, von ihren gehässigen Schulkameraden mit einem vorher an der Decke angebrachten Kübel Schweineblut übergossen. Diese letzte Mobbingattacke bringt bei Carrie das Fass zum Überlaufen: Sie verrammelt mittels ihrer übernatürlichen Kräfte alle Türen und legt ein Feuer. Am Ende kommt auch Carrie um.

Melissa leidet unter einer bösen Halbschwester anstatt unter drei Stiefschwestern wie das Pendant im Märchen. Obwohl Teri schnell zum Mittelpunkt der Jugendlichen von *Secret Cove* avanciert und zu allem Überfluss auch noch die Gunst von Brett Van Arsdale, Melissas heimlichem Schwarm, gewinnen kann, entwickelt sie den heimtückischen Plan, sich Melissas Konkurrenz ein für alle Mal zu entledigen. Er wird glücklicherweise genauso vereitelt wie der Plan der Stiefschwestern, Aschenputtel als Konkurrenz auszuschalten.

Im Märchen scheitern die Schwestern an Aschenputtels toter Mutter, die dem Kind Ballkleidung herbeizaubert. Auch in *SC* erhält die gute Hauptfigur magische Hilfe von einer Toten: D'Arcy besiegt Teri. In *Aschenputtel* verraten die Tauben dem Prinzen, wenn er die falsche Braut erwählt hat; im Märchen enthüllen also Tiere die Täuschung. Als Äquivalent dazu scheint im Roman Tags Hund, der Teri stets anknurrt, ihre Boshaftigkeit zu spüren. Der ständig abwesende Charles ist als eher blasse Figur gezeichnet, ähnlich wie der Märchenvater. Die Mutter tyrannisiert die Tochter während der Abwesenheit des Vaters, wie es auch in *Aschenputtel* der Fall ist.

Bei Grimm schenkt der Vater den Töchtern unter anderem Perlen, auch Melissa und Teri erhalten von Charles eine Perlenkette. In *Aschenputtel* verrät der Schuh, wer die wahre Braut ist; im Roman bringen die Perlen, die vermutlich D'Arcy auf der toten Teri drapiert hat, den Vater auf die richtige Spur. Schließlich hatte Teri behauptet, den Schmuck nie bekommen zu haben. Dadurch erkennt Charles sie als Lügnerin und begreift schließlich die Zusammenhänge. In vielen der weltweiten *Aschenputtel*-Versionen wird das Erkennungsmerkmal Schuh durch Ringe ersetzt, also ebenfalls Schmuck. In möglichst kurzer Zeit muss Aschenputtel eine Unmenge Linsen sortieren; Melissa soll das von der Mutter zerrissene Kleid über Nacht wieder zusammennähen – im Märchen helfen die weißen Vögel, in *SC* löst D'Arcy die auf märchenhafte Weise unlösbare Aufgabe.

John Saul setzt immer wieder typische Märchenmotive wie schöne Kleider (oft in Weiß oder Rot, den starken, klaren Märchenfarben), Spiegel oder märchenhafte Zahlen ein. So beginnt die Handlung ausgerechnet an Melissas 13. Geburtstag. Und vor exakt hundert Jahren hat sich D'Arcys Tragödie abgespielt. Sie spiegelt als eine Art negative *Aschenputtel*-Geschichte die für Melissa glücklich endende Haupthandlung: Ihr reicher Freund hat dem Dienstmädchen D'Arcy die Ehe versprochen, trennt sich jedoch von ihr während des Balls, auf dem er sie eigentlich als Verlobte vorstellen wollte. Ob sich das Fiasko wirklich so abgespielt hat, bleibt im fiktionalen Roman-Universum ungewiss, es ist "only a story" (135) für die Jugendlichen von *Secret Cove*, quasi ein horrorhaftes Binnenmärchen innerhalb von *SC*.

Am Ende von beiden Texten erhalten die Bösen ihre Strafe. Aschenputtels Stiefschwestern werden geblendet; Teri muss sterben, wobei ihre abgehackte Hand auf die verstümmelten Füße der Stiefschwestern anspielt. Anschließend setzt das Ballmotiv die Erhöhung des jeweiligen Aschenputtels plastisch ins Bild. Die Märchenfigur entsteigt ihrem Schmutz und erstrahlt im Ballkleid. Das hässliche Entlein Melissa hat sich ebenfalls in einen schönen Schwan verwandelt; dies geschah auf genauso märchenhaft abrupte Weise: Der Romanautor Saul umgeht die Darstellung der Reifung seiner Hauptfigur, indem er die Geschichte einen Zeitsprung vollführen lässt. Auch wird dem Leser die neue Attraktivität Melissas präsentiert, ohne dass Widersprüche aufgelöst worden wären. So hieß es zuvor, dass ihre Augen zu nah beieinander lägen, doch am Ende "it was her eyes that people always remarked upon. Large and dark brown [...]". (352)

Das Motiv der unvermittelt schön gewordenen jungen Frau auf dem Ball ist die letzte Parallele zwischen beiden Geschichten, im Folgenden werden die Unterschiede behandelt. Während Aschenputtels Stiefmutter der Ziehtochter das Ausgehen verbietet, drängte Melissas Mutter ironischerweise die Tochter zu sozialen Kontakten. Am Ende tanzt Melissa vorerst nur

mit ihrem ehemaligen Schwarm Brett. Dass ein romantisches *happy end* à la Aschenputtels Märchenhochzeit möglich sein könnte, wird aber angedeutet: "He said ... 'i know it's too late to make it up to you, but' – Melissa pressed a finger against his lips. 'It's not too late', she said." (352) Weitere Diskrepanzen zwischen beiden Texten: Im Horror-Roman will die leibliche Mutter der eigenen Tochter Böses, hingegen ist es bei Aschenputtel die Stiefmutter. In den meisten anderen Grimm-Märchen mit Mutter-Tochter-Konflikt sind es erst in den neueren Versionen Stiefmütter, die ihre Stieftöchter quälen. Ein Beispiel: In der Erstauflage von *Schneewittchen* (1812) wird noch die leibliche Mutter neidisch auf ihr Kind und erteilt einen Mordauftrag, in der zweiten Version von 1819 war der Horror bereits abgemildert worden, indem die Stiefmutter das schöne Kind hasst. Dies ist ein Resultat der Grimmschen Textbearbeitung, die sozusagen jugendfreie Werke liefern wollte. Nur selten bleibt es dabei, dass die leibliche Mutter ein eigenes Kind hasst. Das ist etwa der Fall in *Einäuglein, Zweiäuglein, Dreiäuglein*, wo sich die dreifache Mutter gegenüber Zweiäuglein wie eine gemeine Stiefmutter verhält. In *Frau Holle* hat die Mutter zwei Töchter, zieht aber das faule Mädchen dem fleißigen vor. Indes ist mir kein Märchen bekannt, in dem die Mutter dem eigenen "guten" Kind ein Stiefkind mit böartigem Charakter vorzieht. Dies scheint eine Neugestaltung John Sauls. In ihrer psychologischen Unbegreiflichkeit dient diese Abwandlung der Steigerung des Horrors.

Forscher, die sich mit der Archäologie von Märchentexten befassen, stellen fest, dass der Mutter-Tochter-Konflikt häufig in neueren Versionen stärker betont werde, während größere Geschwister-Rivalität ein archaisches Phänomen älterer Textbearbeitungen sei. Selten werde gleichermaßen an beiden Fronten gekämpft. In *SC* aber ist das der Fall, was wiederum für mehr "Horror" innerhalb der Beziehungen sorgt, aber auch Spannung und Dynamik unterstützt.

Bei der Lektüre von *SC* begleitet den Leser permanent das Gefühl, die Geschichte im Grunde bereits zu kennen. Dieser Eindruck mag an der extremen Bekanntheit von *Aschenputtel*-Geschichten in der westlichen Kultur liegen. Im Theorieteil (unter 5.3) wurde belegt, dass *Aschenputtel* in Umfragen zu den bekanntesten und beliebtesten Märchen stets auf den ersten Plätzen landet. Die Geschichte vom unterdrückten und misshandelten Mädchen, das aus eigenem Willen, aber auch mit Hilfe sowie gegen extreme Widerstände der Umwelt den sozialen Aufstieg bewältigt und schließlich geliebt wird, hat sich als eigenständiger Subtext längst von der ursprünglichen Märchenquelle abgelöst. Bei *Aschenputtel* scheint eine solche Ablösung deutlicher der Fall als bei anderen Märchen.⁵⁰⁶ Dieser Tatsache mag es zu verdanken sein, dass Saul zwar die Handlung, Figuren und Motive aus *Aschenputtel* benutzt, aber keine eindeutigen Verweise auf das Märchen. Er benötigt sie nicht, denn die Botschaft erreicht den Rezipienten auch so.

Gegen Ende des Romans fragt Melissa: "It never changes, does it?" Der Vater antwortet: "Something to count on in a changing world." (350) Hier ist zwar die Rede von *Secret Cove*,

⁵⁰⁶ Bereits das Stichwort "*Aschenputtel*-Geschichte" genügt, um westliche Rezipienten sofort ins Bild zu setzen. Vielfach fällt dieses Stichwort im täglichen Diskurs, in der Fachliteratur oder Romanen. "Nichts war so effektiv wie Aschenputtelgeschichten. Die hässliche Raupe, aus der ein Schmetterling wird. Gerne über Nacht" (8), denkt die Heldin des Thrillers *Die achte Todsünde* (2018) von Rebecka Edgren Alden. Die schriftstellernde Protagonistin – früher unzufrieden und dick – spielt gegenüber ihren Lesern und Bekannten in unguter manipulativer Weise mit dem Märchenbezug, um Geld zu verdienen und bewundert zu werden. Ein weiteres Beispiel, das die Selbstverständlichkeit der Verwendung des Aschenputtelbegriffs belegt: Ein Medienpsychologe wird gefragt, wie der "mittelmäßig" singende Paul Potts, ein "übergewichtiger Handy-Verkäufer mit schiefen Zähnen", im Jahr 2007 den ersten Platz in der Casting-Show *Britain's Got Talent* machen konnte. Antwort des Experten: Bei Potts greife "ganz massiv das Aschenputtel-Syndrom." Quelle: Bernhard Pörksen et.al. (Ed.): *Die Casting-Gesellschaft – Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien*, Köln 2010, S. 152f.

dem Schauplatz des Romans; dieselbe Aussage kann man jedoch auch über die dort spielende *Aschenputtel-Story* treffen.

Initiation und Steigerung des Horrors – die Funktion der bösen Märchenfiguren

Der Roman spielt im Amerika des 20. Jahrhunderts und in einem realistischen Setting, angesiedelt zwischen Strandleben, schicken Villen und dem luxuriösen Freizeittreffpunkt *Cove Club*, für dessen Mitglieder vor allem gesellschaftlicher Rang und Beliebtheit zählen.

So entstehen viele Sozialkonflikte, die im Handlungsverlauf einige wichtige Fragen aufwerfen. Dazu gehören zum Beispiel: Worin besteht der Unterschied zwischen Liebe und Anerkennung? Macht die Anerkennung der Gesellschaft glücklich? Wie zufrieden machen Äußerlichkeiten? Wie weit sollte man sich anpassen? Wie definiert man "echte Freunde"? Und auch: Warum teilen sich so viele misshandelte Kinder lange Zeit niemandem mit?

Streckenweise lässt sich der Text, der Anklänge an Drama und Gesellschaftsroman aufweist, zudem als Satire lesen, etwa wenn Phyllis' Versuche vorgeführt werden, sich bei der besseren Gesellschaft anzubiedern, was grundsätzlich peinlich endet. Mal ist sie völlig übertrieben gekleidet; mal nötigt sie die Jugendlichen von *Secret Cove*, zu Melissas Geburtstagsfeier zu kommen, obgleich weder ihre Tochter noch die übrigen Teenager Lust darauf haben. Gleichzeitig kann *SC* als Entwicklungsroman Melissas verstanden werden: Eine passive ("better not try at all" (76)) 13-Jährige mit Scheu vor Menschen mausert sich im Zusammenspiel mit äußeren und inneren Schwierigkeiten zur aktiven und selbstsicheren 18-Jährigen ("I can ... go by myself ... to the ball" (350)).

Trotz dieser Ansätze bleibt Melissas Rolle als Frau tendenziell reaktionär gezeichnet. In der letzten Melissa-Szene erscheint deren neugewonnene Schönheit als größter Trumpf. Er allein antizipiert das *happy end*. Nicht erwähnt wird beispielsweise, was die 18-Jährige, außer eine Liebesbeziehung zu beginnen, derzeit und künftig mit ihrem Leben anfängt. Will sie arbeiten, vielleicht studieren? Oder vom Geld ihres Vaters leben wie damals die Mutter? Unklar bleibt also, inwieweit die inzwischen durchaus smart und durchsetzungsfähig wirkende Melissa doch in der "Zwangsjacke" eines Rollenklischees stecken bleibt, das bildhaft schon in der früheren Unfreiheit des Fixierens ans Bett ausgedrückt war. Auch auf der Handlungsebene verharnte Melissa als Teenager – abgesehen von Hilferufen (dem Telefonanruf beim Vater aus der Klinik heraus, und ihre Bitten an D'Arcy, sie vor der wütenden Mutter zu retten) – konsequent in Passivität. Niemals hätte sich das sozial gehemmte Mädchen heimlich auf Partys geschlichen, während Bälle auf das Aschenputtel des Märchens großen Reiz ausüben.

Generell prägen *SC* konventionelle Geschlechtervorstellungen. Männer arbeiten (Charles ist Anwalt), die Frauen haben offenbar keinen Beruf. Sie sind stark auf Äußerlichkeiten fixiert, verbringen ihre Tage mit Schönheitspflege, Kleiderkäufen, Sport und eleganten Clubtreffen. In diese Kreise würde die hübsche, schlanke Melissa am Ende besser passen als noch vor fünf Jahren. Genau das war Phyllis' Ziel. Hätten beide noch Kontakt, wäre die Mutter also mutmaßlich endlich stolz auf Melissa.

Auch die Killerin Teri ist auf ihre Art im traditionellen Rollenverständnis gefangen. Denn indem sie blutrünstig mordet, bricht sie gleich zwei Tabus. Zum einen verstößt sie gegen das generelle Tötungsverbot; zum anderen sind blutige Morde "Männersache", Frauen greifen traditionell eher zu Gift. In einem auf klassische Weise patriarchalisch geprägten Roman-Universum muss Teri deshalb letztlich mit dem Tod bestraft werden.

Neben diesen offensichtlichen Rollenkonformitäten ist auch eine prinzipielle Schablonenhaftigkeit der Figuren festzustellen. Diese wird weiter verstärkt durch die starre und polarisierende Anwendung der Märchenelemente. Wie gezeigt wurde, besitzen die Fami-

lienmitglieder Melissa, Phyllis, Teri und Charles Ähnlichkeit mit bekannten guten und bösen Märchenfiguren bzw. können als solche gelesen werden. Die aus Märchen übernommenen, aber nicht explizit als Märchenelemente markierten Konfigurationen – Figurenschemata und Subtext – werden nur undeutlich bis gar nicht hinterfragt oder verändert. So erhöhen die Märchenelemente die Trivialität der Geschichte.

Wo flach, plastisch und klar gezeichnete Märchenhaftigkeit auf die größere Wirklichkeitsnähe eines tendenziell differenzierten fiktionalen Universums trifft⁵⁰⁷, entsteht allerdings durchaus ästhetische Spannung. Als positiv zu nennen ist auch, dass sich erst durch die extreme, mittels Märchenbezügen maximal verdeutlichte Börsartigkeit der *baddies* der Horror im Roman entwickelt. Mutter Phyllis ähnelt, wie oben beschrieben, der klassisch bösen Stiefmutter des Märchens, vor allem der Königin in *Schneewittchen*. Teri, die märchenhaft stereotyp börsartige Halbschwester, nimmt gelegentlich Züge der Fee an, die Dornröschen schaden will. Mutter Phyllis hat die Hauptfunktion, den Familienhorror zu initiieren, der spürbarer wird und stärkere Konturen annimmt, als die boshafte, nach jeder Untat stumpfsinnig lächelnde Teri die Geschichte betritt.

Im Kontrast zu den schwachen Beziehungspartnern, den *goodies* Charles und Melissa, wirkt der Horror umso stärker: Der Vater bleibt bis zum Schluss eine blass gezeichnete Figur – was typisch für Märchenväter ist. Melissa stellt, wie erörtert wurde, vor allem ein zeitgenössisches US-amerikanisches Aschenputtel dar, sie erinnert in einigen Szenen aber auch an das noch hilflosere Dornröschen und das naive Schneewittchen. Tochter und Vater werden bezeichnenderweise gerade dann nicht aktiv, wenn es darauf ankäme. Charles verweist häufig und verschließt vor den pathologischen Strukturen innerhalb der Familie die Augen. Erst am Schluss des Romans meldet sich die offenbar soeben aus einer Trance erwachte Melissa telefonisch bei Vater Charles. Zuvor hatte sie sich weder gegen die Ungerechtigkeiten der Mutter gewehrt, noch sich damit an den Vater gewandt.

Weshalb misshandelte Kinder oft so lange schweigen, haben Experten vielfach und ausführlich begründet. Grundsätzlich also ist Melissas Verhalten verständlich. Ähnlich psychologisch nachvollziehbar ist Phyllis' Hass auf Melissa dargestellt. Die Unzufriedenheit der Mutter mit dem eigenen Leben wird auf die Tochter projiziert und in dieser Person, die nichts richtig zu machen scheint, bekämpft. Die wehrlose Melissa dient als stets verfügbares Ventil für Frust und Aggression. Hingegen leuchtet nur schwer ein, dass Teri nicht bloß den unbewusst-infantilen Wunsch eines Kleinkindes hegt, die Schwester loszuwerden (zwecks ungeteilter Vaterliebe), sondern diesen auch umsetzt. Ganz unverständlich bleibt, dass sie dazu nicht etwa Melissa selbst, sondern einen Dritten ermordet, um die Tat der Halbschwester in die Schuhe zu schieben. Aber gerade diese unmotivierte Grausamkeit wirkt märchentypisch; stellen Märchen doch viele Umstände einfach als gegeben hin und begründen sie nicht näher (blinde Motive).

Möglicherweise – letztlich kann hier nur vermutet werden – wird das Schreckliche aber auch zur Aufmerksamkeitssteigerung einbezogen und um Sensationslust zu bedienen. An einigen anderen Stellen im Roman ist dies klar der Fall; ein gutes Beispiel ist Teris abgeschlagene Hand auf Charles' Bett, eine der melodramatischen, fast groschenromanhaft wirkenden trivialen Szenen in *SC*.

Die in ihrer Börsartigkeit märchenhaften Figuren Teri und Phyllis konnten kurzfristig zwar eine Horrorherrschaft errichten und ihr Opfer Melissa schädigen. Aber schon bald schlägt der selbst produzierte Horror auf sie selber zurück. Teri stirbt; Phyllis verliert gesell-

⁵⁰⁷ Zu ihm gehören vor allem Drama, Gesellschaftsroman und damit Realismus; Sozialkonflikte werfen zeitgemäße Fragen auf; Entwicklungsroman und Satire spielen in *SC* ebenfalls eine Rolle.

schaftlich ihre Stellung als Ehefrau eines reichen Mannes, sie muss wieder in ihrem Dienstleistungsberuf arbeiten.

Trotzdem ist die *poetic justice* unvollständig: Phyllis ist nicht besiegt. Weil der allzugute Charles sie nicht verklagt, wird sie als Kindermädchen vermutlich weiter Schutzbefohlene misshandeln. Der Schluss des Romans deutet das schon an. Als Phyllis das ihr anvertraute Baby auf den Arm nimmt und das Versprechen "I'll treat her just as if she were my own" (355) äußert, wird der beklemmende Horror einer märchenhaften Wiederholung evoziert. Sollte sie das Kind wirklich wie Melissa behandeln, ihr eigenes Kind, dann bildet das offene Ende womöglich den Beginn einer weiteren *Aschenputtel*-Geschichte. Diese bleibt aber unerzählt.

Blattys *The Exorcist* – Beispiel eines weiteren Horror-Romans mit Märchensubtext

Nicht nur *SC* wartet mit einem *Aschenputtel*-Subtext auf; auch in vielen anderen Horrorgeschichten finden sich märchenhaft anmutende Handlungsabläufe, ohne dass jedoch explizit auf Märchen verwiesen wird. Dies liegt erstens sicherlich an den zahllosen grundlegenden Gemeinsamkeiten beider Genres (wie sie im Theorieteil unter 6. herausgearbeitet wurden). Zweitens transportieren die Märchen ebenso wie der Horror grundlegende Handlungs- oder Figurenkonstellationen sowie anthropologische Grundkonstanten (starke Grundemotionen wie Liebe, Angst, Neid, Wut oder Hass und daraus resultierende Grausamkeit; Mangel und Erfüllung, Kampf und Sieg/Niederlage usw.).

Horror-Romane mit nur implizit vorhandenen Märchensubtexten sind zahlreich; ich möchte hier lediglich ein weiteres Beispiel anführen, um die Analyse von *SC* zu ergänzen. In diesem Roman steht der Heldin eine Halbschwester gegenüber, die sich so extrem böse verhält, dass man sie als diabolisch bezeichnen kann. Der Titel der deutschen Übersetzung von *SC* lautet auch *Teuflische Schwester*. Diese Antiheldin weist aber keine übersinnlichen Elemente oder religiösen Bezüge auf. Hingegen erscheint die weibliche Hauptfigur in William Blattys *The Exorcist* (Regan, sie ist nur wenig jünger als Teri in *SC*) als in eine religiöse Diabolik verstrickt. Auch durch Blattys Roman laufen unterschwellige Märchensubtexte, was die Forschung nach meiner Kenntnis noch nicht festgestellt hat. Erkennbar ist die generelle Geschichte von der verzauberten und erlösten Prinzessin bzw. der Königstochter, die dem Drachen entrissen wird; auch erkennbar ist der Subtext eines Einzelmärchens: *Rotkäppchen*.

Wie in diesem Märchen spielen auch im Roman folgende Figuren eine zentrale Rolle: die Mutter (Auslöser der Handlung: Sie schickt Rotkäppchen weg bzw. lässt Regan mit dem Ouija-Brett spielen), das Mädchen (*victim*), der *villain* (Wolf/Dämon) und der *hero* (Jäger/Priester). *The Exorcist* und *Rotkäppchen* bilden im Kern dieselbe Handlung ab: Ein Mädchen an der Schwelle zur Pubertät (Regan ist zwölf Jahre alt; die rote Kappe im Märchen gilt vielen Forschern als Menstruationssymbol) kommt tatsächlich wie Rotkäppchen bzw. im übertragenen Sinn vom Weg ab: Regan geht das Risiko ein, mit dem Ouija-Brett zu spielen, was die Aufmerksamkeit eines Dämons auf sie zieht. Beide Mädchen werden vom Antihelden in Besitz genommen (Dämon fährt in Regan bzw. Wolf frisst Rotkäppchen). Der Bezug zu *Rotkäppchen* scheint bei Blatty auch an Textstellen auf, wo sich das Wolfsmotiv konkretisiert. Einmal geschieht dies in Form von Regans "demon, howling like a wolf". (352) Ein andermal werden Überlegungen zum Werwolfsyndrom in Verbindung mit geistiger Krankheit angestellt. (169) Regans rote Haare bilden die Parallele zur roten Kappe im Märchen. Das Mädchen im Roman legt der Mutter regelmäßig als kleine Aufmerksamkeit eine Rose ausgerechnet auf deren Teller; Rotkäppchen füllt sozusagen den Teller einer Familienangehörigen, indem sie der Großmutter Kuchen und Wein bringt. Jäger bzw. Priester ersetzen den in

Märchen und Roman abwesenden Vater, sie retten die Kinder. Beide Mädchen blieben bzw. erscheinen wundersamerweise unbeschadet, obwohl ihnen körperlich massiv zugesetzt worden war. Doch während Rotkäppchen die Lehre aus dem Erlebten zieht, nicht mehr vom Weg abzuweichen, hat Regan ihren Horror vergessen und sich auch überhaupt nicht entwickelt. Am Ende ist sie ebenso lieb und gehorsam wie zu Anfang.

Vielfach las die Wissenschaft den Roman deshalb als ein konservatives Anschreiben gegen gesellschaftliche Veränderungen zur Zeit seiner Erstveröffentlichung (1971). Für diese Interpretation spricht, dass im Text auch explizit Unverständnis gegenüber der jungen Generation geäußert wird, etwa mit Verweis auf Studentenrevolten. *The Exorcist* scheint also die Sehnsucht abzubilden, der Jugend könne, wie Regan, einfach "der Teufel" ausgetrieben werden, danach würde wieder Ruhe herrschen.

Parallel dazu wird im Märchen der Wolf, potentiell Symbol von gesellschaftlichen Tabus oder Konfliktstoff, einfach getötet, und alles ist wieder gut. Hier zeigt sich, wie passgenau Schemata aus Märchen jede beliebige Idee zu untermauern helfen. Grund sind, wie oben erwähnt, ihre allgemein menschlich angelegten Konfigurationen und die daraus resultierende Flexibilität. Wichtig: Da *The Exorcist* keine definitiven Märchenreferenzen enthält, kann die Behauptung, er enthielte einen *Rotkäppchen*-Subtext, selbstverständlich auch bestritten werden.

8.7 Märchenwelt und Wahnsinn: Stephen Kings *The Shining* (1977)

Anders als bei der Mehrzahl der Primärtexte dieser Untersuchung der Fall, existieren zu Kings mittlerweile klassischem Horror-Roman *The Shining* einige Essays zum Thema der Funktionen der enthaltenen Märchenelemente. Obwohl diese Texte aufschlussreich sind und überwiegend schlüssig argumentieren, stimme ich den Autoren nicht in allen Punkten zu. Zudem bedürfen ihre Interpretationen der Ergänzung. Hinzu kommt, dass die von mir aufgefundenen, für mein Thema wichtige Sekundärliteratur zu *Shining* bis auf eine Ausnahme aus den 1990-er Jahren stammt. Deshalb habe ich mich entschieden, die vorhandene Forschung zu Märchenelementen in Kings Roman aktualisierend aufzuarbeiten.

Hauptelemente des Plots

Der *Highschool*-Lehrer Jack Torrance zählt nicht zu den ausgeglichenen Zeitgenossen. Er trinkt zu viel und neigt zu Wutanfällen. Weil er einen Schüler wegen eines Fehlverhaltens schlägt, verliert er seine Anstellung als Lehrer. Jacks finanzielle Lage wird zunehmend problematisch. Zudem stagnieren seine schriftstellerischen Versuche. Der äußere Druck steigert seine Gereiztheit bis zu einem schlimmen Wutanfall, bei dem er seinem fünfjährigen Sohn Danny den Arm bricht. Obwohl Jack nach dem Vorfall entsetzt über sich selbst zurückbleibt, beginnt es in der Beziehung zu seiner Frau Wendy zu kriseln; sie zweifelt zunehmend an seinen Besserungsversprechen.

In dieser Situation scheint sich das Blatt zu wenden, denn Jack erhält ein interessantes Jobangebot: Er soll in dem über die Wintermonate geschlossenen Hotel *Overlook* eine Tätigkeit als Hausmeister übernehmen. Seine Hauptaufgabe besteht darin, regelmäßig den Heizkesseldruck zu prüfen, ansonsten gibt es wenig zu tun. Jack hofft daher, sich endlich aufs Schreiben konzentrieren zu können. Da im Hotel kein Alkohol lagert, ist die Gefahr eines Rückfalls denkbar gering. Jack will seine kriselnde Ehe retten und die Beziehung zu seinem kleinen Sohn verbessern.

Selbstverständlich kommt alles ganz anders. Die natürlichen Angstausröser für Mutter und Sohn (Jacks Temperament und Arbeitslosigkeit) werden ergänzt um einen übernatürlichen Angstausröser: Das *Overlook* entpuppt sich als Geisterhotel, das ein monströses Eigenleben entwickelt und allmählich von Jack Besitz ergreift. In einem spektakulären Finale greift der zunächst ambivalent gezeichnete, nun aber von blankem Hass erfüllte Familienvater zum Roque-Schläger (Roque ist eine Variante des Croquet) und macht, Obszönitäten brüllend, Jagd auf Frau und Kind.

Obwohl das Hotel im Winter von der Außenwelt abgeschnitten ist, können beide fliehen. Ihre Rettung verdanken sie Dannys zweitem Gesicht, das King das *Shining* nennt. Dazu gehören unter anderem telepathische Fähigkeiten, mit denen er den ebenfalls medial begabten Dick Hallorann, den ehemaligen Koch des *Overlook*, zu Hilfe ruft. Hallorann vernimmt Dannys Ruf, reist an und übersteht alle Anschläge auf sein eigenes Leben. Es gelingt ihm, Wendy und den Jungen in letzter Sekunde zu retten. Hinter den Dreien explodiert das Hotel mitsamt Jack. Der Druck des Heizkessels, von Jack schon länger nicht mehr kontrolliert, ist zu stark geworden.

Geister ihrer selbst: der Roman als *Gothic Story*

Shining beginnt mit und basiert auf dem für *Gothic Stories* üblichen *lost object*. Bei King lässt sich der Begriff auf den wegen tiefgreifender Probleme extrem gestörten Familienfrieden

beziehen. Aufgrund ständiger Spannungen steht die Scheidung von Jack und Wendy im Raum. Um das vor allem für Danny Bedrohliche der eventuellen Trennung zu verdeutlichen, taucht das Wort aus der Perspektive des Jungen fast ein Dutzendmal und dicht aufeinander folgend im Text auf, bezeichnenderweise in Versalien geschrieben. (38-41)

Das für traditionelle *Gothic Stories* übliche Aktantendreieck aus Held, Schurke und Opfer findet sich auch in *Shining*. Wendy ist die eindimensionale der drei Hauptfiguren, sie erscheint als typische, stereotype *Gothic victim*. Jacks hübsche Partnerin wird, wie bereits in der Sekundärliteratur festgestellt⁵⁰⁸, schon zu Anfang des Romans als eine Kindfrau gezeichnet, die immer wieder "close to tears" (18) ist und sich unterwürfig verhält: "If it's what your father wants, it's what I want". (20) Wie die klassische *Gothic victim* flieht sie später vor einem rasenden Mann durch die Flure und Gänge eines riesigen Gebäudes. Als Mutter ist sie zu schwach, ihren Sohn konsequent vor seinem unberechenbaren Vater zu beschützen. Erst als Danny getötet zu werden droht, rafft sich die sehr passive Wendy zum Handeln auf und sperrt Jack ein, was jedoch nur eine vorübergehende Lösung darstellt.

Einige Kommentatoren haben sie als zu flach gezeichnete Figur moniert. Wendy, schreiben sie, entwickle kaum Beschützerinstinkt, weshalb sie keine glaubwürdige Mutterfigur sei. Chelsea Quinn Yarbro zum Beispiel hält Wendy, die "takes action only when the danger is so omnipresent and so obvious that to deny its existence would be true madness", für einen "blind spot" der Geschichte.⁵⁰⁹

Aus meiner Sicht geht diese Kritik am Wesentlichen vorbei. Zunächst spricht schließlich nichts dagegen, in einem zeitgenössischen Unterhaltungsroman wie *Shining* aus Experimentierfreude eine klassische *Gothic victim* mit allen typischen Merkmalen wieder-aufstehen zu lassen, was eine schablonisierende Zuspitzung einschließt. Yarbro⁵¹⁰ behauptet weiterhin, die Figur Wendy sei das Ergebnis von Stephen Kings Unfähigkeit, eine glaubwürdige Frauenfigur zu zeichnen. Paradoxerweise räumt die Kritikerin ein, King sei eigentlich "too good to make this kind of mistake."⁵¹¹ Dem stimme ich zu und vertrete die These, dass die schwache Wendy eine simple Notwendigkeit für den Handlungsverlauf ist. Würde Wendy sich rechtzeitig und erfolgreich gegen Jack wehren, käme es wohl zur vorzeitigen Trennung des Ehepaars, weshalb die Reise ins *Overlook* gar nicht stattgefunden und die Handlung von *Shining* ein vorzeitiges Ende gefunden hätte.

Zudem muss die Darstellung Wendys in den zeitlichen Zusammenhang eingeordnet werden. In der Entstehungszeit des Romans, in den 1970-er Jahren, waren vergleichsweise passive und zudem vom Ehemann wirtschaftlich abhängige Frauen eher Normalfall als Ausnahme. Chelsea Yarbro, einer Frau mit akademischem Hintergrund und einer ungewöhnlichen geistigen Vielseitigkeit, mag diese banale Selbstverständlichkeit nicht sogleich präsent sein. Auch die Behauptung Yarbros, dass eine Mutterfigur unglaublich sei, die ihr Kind nicht zu schützen in der Lage ist, kann nur mit einer Platitüde zurückgewiesen werden: Gäbe es nur starke, psychisch stabile Mütter, würden keine misshandelten Kinder existieren. Davon, dass es sie leider doch gibt, kann man sich praktisch täglich anhand der Nachrichten oder von Zeitungsberichten überzeugen.

Anstatt dem Autor King wegen der blassen Darstellung Wendys wie Hanson eine Misygnie⁵¹² zu unterstellen, sollte ihm vielmehr der an realen Zuständen orientierte und in spätere

⁵⁰⁸ Strengell 2005, S. 98.

⁵⁰⁹ Chelsea Quinn Yarbro: "Cinderella's Revenge – Twists on fairy tale and mythic themes in the work of Stephen King". In: Tim Underwood et.al. (Ed.): *Fear Itself*, San Francisco 1993, S.49ff.

⁵¹⁰ Ebd., S. 49.

⁵¹¹ Ebd., S. 50.

⁵¹² Clare Hanson: "Stephen King: Powers of Horror". In: Brian Docherty (Ed.): *American Horror Fiction*, New York: 1990, S. 150.

Jahrzehnte vorausschauende Blick des Schriftstellers bescheinigt werden. Denn auch im 21. Jahrhundert werden ja noch unzählige Frauen von ihrem Partner dominiert oder offenkundig unterdrückt. Die nächstbeste Gewaltstatistik oder das Stichwort Frauenhäuser genügen als Indiz. Opfer hin oder her – Wendy verliert natürlich an Sympathie, indem sie Dannys Schutz zu lange vernachlässigt, den sie auf der explosiven Klimax des Romans eindeutig als notwendig erachtet.

Der kleine Danny ist aber nicht nur unschuldiges Opfer seines Vaters. Komplexer gezeichnet als Wendy, ist er gleichzeitig der Held von *Shining*. Um dies zu betonen, benennt King sein Werk sogar nach Dannys übersinnlicher Gabe, dem *Shining*. Dank dieser Fähigkeit kann der Junge verlorene Gegenstände finden, die Zukunft erkennen, Gedanken lesen oder Hilferufe an andere telepathisch Begabte verschicken. Das rettet ihm und seiner Mutter schließlich das Leben.

Nicht nur Danny ist gleichzeitig Opfer und Held, auch sonst sind die Rollen nicht eindeutig und damit keineswegs in trivialer Weise auf die drei Hauptfiguren verteilt. So changieren Jacks Rollen im Verlauf der Handlung. Anfangs neigt der Vater zwar zu Aggression, aber ein klassischer *Gothic villain* ist er nicht. Immer wieder bereut er seine im Jähzorn oder Rausch begangenen Taten. Dieses Faktum macht ihn gewissermaßen auch zu einem Opfer seiner Zustände.⁵¹³ Er liebt seinen kleinen Sohn unzweifelhaft, klaren Verstandes will er weder jemanden verletzen noch seine Familie zerstören.

Den Verstand aber raubt ihm das Hotel, das sich sukzessive als das reine Böse entpuppt. Es demontiert den guten Willen Jacks, indem es einen der Hotelgeister Alkohol an den ehemaligen Trinker Jack ausschenken lässt. Das Hotel infiziert den Vater zunehmend mit grundlosem Zorn, provoziert ihn, seine Familie zu misshandeln, treibt ihn schließlich zum Mord. Erst durch das *Overlook* also wandelt sich Jack zum echten *Gothic villain*. "This inhuman place makes human monsters" (208), heißt es im Roman.

Weil nach gängiger Überzeugung der Rechtsphilosophie aber eine Entscheidungsfreiheit zum echten Verbrecher gehört, muss man diese Feststellung einschränken. Denn Jack bemerkt gar nicht, wie er manipuliert und korrumpiert wird, wie das Hotel ihn mit seinem Furor vollpumpt ("The Overlook has gotten into your daddy", sagt Wendy zu ihrem Sohn (549)) und Jack nur noch ohnmächtig als dessen Marionette reagieren kann. Das agierende Horrorhotel indes gewinnt fortwährend an Macht. Der Hausmeister hat keine Chance gegen dieses Monster, das unaufhaltsam am Untergang des Vaters und seiner Familie arbeitet, indem es Geister auftreten lässt, die Jack gegen Frau und Kind aufbringen. Somit ist der echte reine Übeltäter, also der stereotype *villain*, das zum Leben erwachte und selbstständig handelnde Hotel.⁵¹⁴

King wählt statt des klassischen Spukschlusses dieses zeitgenössische Setting, das gleichwohl an ein *Gothic castle* erinnert, besitzt das Hotel doch noch die altbewährten Elemente wie labyrinthische Korridore, rasselnde Lifts, Geheimgänge oder verbotene Räume seiner Vorbilder aus dem 18. Jahrhundert.⁵¹⁵ Auch übernatürliche Vorkommnisse, die chronologisch größtenteils später in der *Gothic Novel* erscheinen, fehlen nicht. Das Hotel in *Shining*, der hauptsächliche Produzent des Grauens im Roman, zeigt zunehmend schaurige Züge, indem Aufzüge von allein fahren, Geister Parties feiern oder Wände von Blut triefen.

Viele der Transporteure des Horrors im Roman sind nach meiner Kenntnis ohne Vorbild und damit originell, wie etwa die in Tierform geschnittenen Hecken, die plötzlich lebendig werden und Danny jagen. Stephen King vermag es, eine eigentlich harmlose grüne Partyluftschlange oder eine karnevaleske Katzenmaske zum überzeugenden Gruselobjekt mutieren

⁵¹³ So ähnlich sieht das auch Strengell 2005, S. 97.

⁵¹⁴ Ebd., S. 88.

⁵¹⁵ Ebd., S. 96.

zu lassen. Er lässt den Horror im *Overlook* auf raffinierte Weise fantasievoll und absolut organisch wachsen; die ab einem frühen Zeitpunkt nur noch im Hotel und während eines einzigen Winters spielende Geschichte wirkt in sich geschlossen und so gegenwärtig wie von der Theaterbühne herab präsentiert. Den tieferen Gründen für diesen Sachverhalt nachzugehen, ist nicht Thema dieser Arbeit, wäre vielleicht aber eine interessante Fragestellung für andere Autoren.

Generell verstärkt sich das Unheimliche in *Shining*, indem eine Ehe zerfällt, während sich gleichzeitig zwei nicht zueinander passende Elemente vereinigen, nämlich das "leblose" Hotel und der lebende Jack.⁵¹⁶ Zum Beispiel setzt Wendy die Schmerzensschreie Jacks mit den grauenhaften Lauten des Hotels gleich. Sowohl Jack als auch das *Overlook* stehen regelmäßig unter zu hohem Druck, zuletzt fliegen Hotel und Jack gemeinsam in die Luft, als der Heizkessel explodiert.

Eine makabre Einheit wie die zwischen Haus und Jack ist Ergebnis einer Transgression (hier zwischen Materie und Mensch), also einer Form der Grenzüberschreitung, wie sie prinzipiell im Horror-Roman obligatorisch ist. Beispiele weiterer Grenzübertritte in *Shining*: Danny übertritt die Schwelle zum verbotenen Zimmer 217. Das ist natürlich in Wahrheit keine moralisch verwerfliche Handlung. Sein Vater hingegen kann sicherlich ein gutes Stück weit moralisch "haftbar" gemacht werden – trotz seiner Alkoholkrankheit –, wenn er einen Schüler schlägt, Danny misshandelt und seine Stimmungsschwankungen auslebt. Auch das Motiv der Reise zum abgelegenen *Overlook* bildet eine klassische *Gothic transgression* ab. Im Hotel überschreitet Jack die Grenzlinie hin zum absolut Bösen, um schließlich in einer aggressiven Kulmination von Hass auf Mordtour zu gehen. Häufig provoziert ein Tabubruch den nächsten, wodurch sich das Motiv der Transgression durch die Handlung zieht; es kann daher als Leitmotiv betrachtet werden.

Eine weitere für das Horrorgenre typische Wiederholung ist die Weitergabe der "Sünden der Väter" an die Söhne. Dieses Motiv der *repetition compulsion*⁵¹⁷ findet sich auch in der Familiengeschichte der Torrances. Schon Jacks Vater war ein gewalttätiger Alkoholiker, womit Jack fortwährend hadert. Das hindert ihn aber nicht daran, selbst regelmäßig zur Flasche zu greifen oder den eigenen Sohn zu bedrohen. Als wolle King eine Art von *aesthetic unity* errichten, lässt er das *Overlook* seine hauseigenen Dramen ähnlich zwanghaft wiederholen, läuft derselbe Spuk doch immer wieder ab. Dieser generiert ständig neue Opfer, also weitere Geister.

In diesem Kontext ist auffällig, dass das Hotel offenbar vornehmlich psychisch belastete bzw. süchtige Menschen in seinen Bann zieht. Vor Jack band das *Overlook* Grady als Hausmeister an sich, ebenfalls ein Trinker. Auch Grady konnte sicherlich aufgrund seiner Suchterkrankung kein erfülltes Leben führen. Bereits vor dem Tod haben die Betroffenen sozusagen als Geister ihrer selbst gelebt, indem sich alles um den Suchtstoff drehte. Nach dem Tod im Hotel existieren sie als "echte" Geister weiter, sind aber nunmehr ans Hotel gefesselt statt wie zuvor an Wein oder Schnaps. Die Abhängigkeit blieb also, lediglich der konkrete Stoff (Alkohol) wurde ausgetauscht (Hotel).

Viele der beschriebenen *Gothic elements* antizipieren entsprechend der Konventionen der Gattung einen negativen Ausgang. Dennoch erscheint die Ansicht einiger *Shining*-Kritiker ab-

⁵¹⁶ Eine Idee, die King Shirley Jacksons *The Haunting of Hill House* entnommen hat. Dieses Werk nennt er selbst explizit und mehrmals als Vorbild für *Shining*. Anders als Jack war Eleanor Vance, Hauptfigur bei Jackson, allerdings vor ihrer Symbiose mit Hill House einsam und empfindet diese deshalb als Glück.

⁵¹⁷ Vermutlich meint Strengell (2005, S 87) etwas Ähnliches, wenn sie über *Shining* schreibt, dass "the past [is] haunting the present". Ein sich im Roman abzeichnender "psychic determinism" wird erwähnt in: Ronald T. Curran: "Complex, Archetype, and Primal Fear: King's Use of Fairy Tales in *The Shining*". In: Magistrale (Ed.): *The Dark Descent: Essays in Defining Stephen King's Horrorscape*, Westport 1992, S. 33.

surd, dass "readers know the final outcome of the story in chapter 1."⁵¹⁸ Eine detaillierte Begründung meiner abweichenden Ansicht erfolgt weiter unten. Vorab: Unter anderem erzeugen die im Roman verflochtenen Märchenelemente eine gegenteilige Ahnung im Leser. Denn mit Märchen, und seien sie nur fragmentarisch vorhanden, wird sogleich das der Gattung eng zugehörige, traditionelle *happy end* assoziiert.

Everyday people im Zauberschloss: der Roman als Märchen

Im Stalker-Roman *The Book of You* beispielsweise erschienen Märchenelemente teils abrupt in der Handlung, so dass sie vom Leser wie Fremdkörper empfunden werden können. Hingegen verbindet King unterschiedliche Genres so kunstvoll, dass sie wie die Glieder einer Marionette perfekt miteinander harmonieren und nicht mehr als Einzelteile wahrgenommen werden. Im untersuchten Roman finden sich unter anderem realistische, tragische, mythische oder kunstmärchenhafte Elemente.

Prinzipiell aber erzählt der Autor "fairy tales for grown ups", wie er im Jahr 1989 in einem Interview mit Tony Magistrale berichtete.⁵¹⁹ Gewiss ist das einer der Gründe des Erfolgs seiner Bücher beim Lesepublikum.⁵²⁰ In *Shining* verknüpft King Märchenelemente mit dem Text und vertieft dadurch seine eigene Erzählung mit Teilen des kollektiven Erzählschatzes. Dieser ist gewiss deshalb so konstant beliebt, weil er überindividuelle, zeitlose Erfahrungen der Menschheit behandelt.⁵²¹ Wir werden sehen, welche davon im vorliegenden Roman zum Tragen kommen.

Zunächst ist zu sagen, dass viele der oben besprochenen Horrorelemente gleichzeitig auch klassische Märchenelemente sind. Beide Ebenen verschmelzen in der *Shining*-Geschichte so geschickt, dass ihre doppelte Beschaffenheit oft erst auf den zweiten Blick auffällt. So entspricht das *Gothic lost object* gleichzeitig dem Mangel des Märchens. Er besteht dort normalerweise aber nur zu Beginn, um dann im Handlungsverlauf aufgehoben zu werden. Entsprechend entkommt die Familie nach Jacks erfolgreichem Hotel-Vorgespräch einem Teil ihrer Probleme: Arbeitslosigkeit, Geldnot und dem "unpleasant apartment" (20) in einem Haus, wo "the hallway walls were gouged and marked with crayons, grease pencil, spray paint. The stairs were steep and splintery. The whole building smelled of sour age ... what sort of place was this [...]" (15), im Vergleich zum "Overlook", einem "palace". (29) Fern der Heimat erleben sie dort Abenteuer, ähnlich wie Märchenhelden.

In der Sekundärliteratur wird bereits erwähnt, dass es sich bei Familie Torrance nicht nur um (wenn auch nicht klar voneinander abgegrenzte) *Gothic victim*, *hero* und *villain* handelt, sondern auch um märchenhafte *everyday people*, die natürlich in die moderne Alltagswelt versetzt wurden, zusammen mit einigen ihrer nicht allzu seltenen Probleme (Alkoholismus, Arbeitslosigkeit, Scheidungsthematik, generelle Zukunftsangst). Dadurch kann sich der Leser, wenn auch nicht automatisch identifizieren, wie Kritiker gern annehmen⁵²², so doch empathisch einfühlen.

Meiner Ansicht nach machen die Schwierigkeiten zumindest anfänglich weniger die Eltern zu klassischen *Gothic outsiders* bzw. märchenhaften Außenseitern⁵²³, als vielmehr den

⁵¹⁸ Strengell 2005, S. 97; sinngemäß findet sich diese Ansicht auch bei anderen Autoren.

⁵¹⁹ Magistrale 1992, S. 4.

⁵²⁰ So ähnlich gelesen bei: Yarbro 1993, S. 55.

⁵²¹ Curran 1992, S. 43.

⁵²² z. B. Strengell 2005, S. 112.

⁵²³ Später sieht das natürlich anders aus. Wendy und Jack kommunizieren dann kaum noch miteinander; wenn doch, streiten sie. Zudem leben sie in dem völlig von der Außenwelt isolierten *Overlook* (vierzig Meilen vom nächsten Ort entfernt; monatelang eingeschneite, unpassierbare Straßen; Telefonleitung unterbrochen, Funkgerät

kleinen Danny. Er lebt schon von Beginn der Geschichte an isoliert, "spending so much time by himself ... in this neighborhood there was no one for him to play with". (18) Dannys Isoliertheit und Unschuld, sein guter Charakter und das für Märchenkinder typische Leiden unter seinen Eltern zeichnen ihn klar als *Fairy Tale hero* aus. Danny ist bezeichnenderweise mit einer das Gesicht bedeckenden, sogenannten Embryonalhülle ("caul" (76)) geboren, im Märchen "Glückshaut" genannt. Eine Figur mit Glückshaut kann im Märchen per se nicht unglücklich werden, als Beispiel sei die Hauptfigur in *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* genannt. Sie kann es nicht einmal, wenn es fürs Glücklichsein eigentlich keinen Grund gibt, wie im schwankhaften Märchen *Hans im Glück*.

Zuguterletzt besitzt ausgerechnet der fünfjährige Danny als jüngste und körperlich kleinste Figur die übersinnliche – oder märchenhaft ausgedrückt – die magische Gabe des *Shining*, die den Ausgang der Geschichte entscheidet. In dem kleinen Kind, das körperlich am schwächsten ist, entfaltet sich das Phänomen des *Shining* am stärksten: "You shine on, boy. Harder than anyone I ever met in my life" (113), sagt der sechzigjährige Hallorann. Insgesamt drei Figuren (typisch märchenhafte Zahl) besitzen die märchenhaft-magische Fähigkeit des *Shining*; Halloranns und erst recht Wendys Kräfte sind jedoch viel schwächer ausgeprägt. Nach Dannys Zaubertalent ist der Roman benannt; auch Märchen tragen oft ihre Helden im Titel.

Wie praktisch alle Märchenhelden besitzt Danny einen magischen Helfer – Hallorann.⁵²⁴ Hingegen wird Jack dem bösen Hotel ohne irgendeine magische Unterstützung ausgeliefert. Der Hausmeister gibt eine Art märchenhaften Antihelden ab, der sich durch sein Handeln verhält, das (weshalb auch immer) einfach zu oft falsch ist, weshalb Jack nicht auf Dauer gewinnen kann.

Das auf einer Ebene als *haunted house* dargestellte *Overlook* besitzt auf zweiter Ebene gleichfalls Märchenzüge. Es ist ein wunderschönes *Fairy Tale setting*⁵²⁵, wie eine Burg oder ein Schloss auf einem Berg gelegen. Als Wendy das Hotel zum ersten Mal sieht, ist sie "unable to breathe at all; the view had knocked the wind from her." Sie sagt: "Oh, Jack, it's gorgeous!", und er antwortet: "Yes, it is ... [maybe] the single most beautiful location in America." (89f.) Das Hotel verfügt über einen "topiary" (96), "wide, old-fashioned front doors" (91), eine "wide front porch" (96) und "old-fashioned high-backed chairs". (92) Die palastartige Pracht und Größe des Hotels lässt die Torrances zwergenhaft wirken ("dwarfing them" (145)).

Das Hotel ist der gotische Gegenspieler der Familie und gleichzeitig eine Art böser Zauberer, wird es doch immer wieder mit den Attributen einer Person ausgestattet.⁵²⁶ Es kann wie ein Mensch schlucken (127), es hat ein Herz, eine Seele (484) und sogar Eingeweide. (638) Das Hotel manipuliert, korrumpiert und verliert daher letztlich, weil die Bösen im Märchen aufgrund der darin wirkenden poetischen Gerechtigkeit nun einmal untergehen müssen.

Zuletzt oszillieren auch die *Gothic transgressions* wie viele andere Elemente im Roman zwischen Horror und Märchen. So stellt das als *Gothic motif* interpretierbare Eintreten Dannys in die verbotene Kammer ebenso ein Märchenelement dar (vergleiche *Marienkind* oder *Blaubart*) wie die zunehmend krassen Grenzüberschreitungen Jacks bis hin zum Mordversuch gleichzeitig märchenhafte Tabubrüche sind.

und Schneemobil defekt usw.). Das typisch gotische Eingesperrtsein sorgt für zusätzlichen Horror.

⁵²⁴ Der übrigens als eine Art gute Vaterfigur genau dann auf der Bildfläche erscheint, als Jack sich rettungslos in einen bösen Vater verwandelt hat. King präsentiert hier unterschiedliche Eigenschaften als zwei verschiedene Figuren, ähnlich wie es im Märchen der Fall ist.

⁵²⁵ So bezeichnet, aber nicht wirklich begründet bei Yarbrow 1993, S. 49.

⁵²⁶ Was übrigens für viele Häuser des Horrorgenres gilt.

Böser Vater, böse Mutter? Dannys und Wendys größte Angst und ihre Verknüpfung mit zwei konkreten Märchen

Die in *Shining* innerfamiliär stattfindende typisch gotische Grausamkeit wird durch konkrete Verweise auf hauptsächlich zwei Märchen unterstrichen⁵²⁷, die ebenfalls von Brutalität gekennzeichnet sind.

Wie schon oft in der Forschungsliteratur festgestellt, ist eines davon *Blaubart*.⁵²⁸ Vor allem in zwei längeren Abschnitten (248-251, 315-321) wird eine Parallele zu dem Märchen hergestellt. In *Blaubart* hat ein herrischer Schlossbesitzer eine schöne Frau, die ein strikt verbotenes Zimmer betritt, worauf er sie töten will. Jack hatte Danny einmal *Blaubart* vorgelesen. Jetzt, im *Overlook*, bezieht der Junge das Märchen sinngebend auf seine gegenwärtige Situation, indem er sich vorstellt, dass *Blaubart* irgendwie mit seinem Vater zu tun habe, quasi dem "König" des schlossartigen Hotels, seiner attraktiven Mutter und dem verbotenen Hotelzimmer 217.

Und wirklich: Ähnlich wie beim tyrannischen Blaubart reißt Jacks Geduldsfaden augenblicklich, wenn er Ungehorsam entdeckt. Der hellseherische Danny erahnt immer wieder den bevorstehenden Mordversuch seines Vaters, kann jedoch die auf ihn einstürmenden Bilder und Worte noch nicht einordnen, jedenfalls nicht bewusst. Möglicherweise, das vermute ich mit Curran⁵²⁹, taucht aus seinem Unbewussten deshalb ausgerechnet die zu dieser bedrohlichen Zukunft passende *Blaubart*-Geschichte auf, und nicht etwa ein anderes Märchen.

Es scheint, als habe King *Blaubart* als poetische Warnung für Danny vorgesehen. Doch der Junge begreift nicht die Information, die ihm womöglich früher und nicht erst im allerletzten Moment das Leben gerettet hätte. Sie erschließt sich Danny nicht, da ihm das korrekte Ende des Märchens einfach nicht mehr einfällt. Die Rekapitulation von *Blaubart*, die King hinter Dannys Stirn ablaufen lässt, ist zwar nur eine böse Vorahnung von vielen. So gesehen spielt sie keine zentrale Rolle. Allerdings ist es die gefühlsmäßig intensivste und intellektuell anspruchsvollste an Danny gerichtete Warnung im Roman, weil sie gedanklich abgerundet ist, dank gekonnter Verwachsenerheit des Märchens mit der Romanhandlung, die man durch die gleich folgende Beschreibung zwar nachweisen kann. Wirklich spürbar aber werden die *Blaubart*-Parallelen nur für den Leser von *Shining*.

Statt wie die Märchenheldin ihre rettenden Brüder kann Danny seinen Seelenverwandten rufen. "‘If there is trouble’, Halloran said, ‘you give [me] a call’". (450) Außerdem hat Blaubarts Frau, wie Danny denkt, "corn-coloured hair" (249) wie seine Mutter Wendy. Wie Blaubarts Frau verfügt auch Danny über den Schlüssel zum verbotenen Zimmer. Er kann der Neugier letztlich ebenso wenig widerstehen wie die Märchenfrau. Als er Zimmer 217 schließlich betritt, stößt er – statt auf getötete Frauen wie die Heldin im Märchen – auf den Geist der Selbstmörderin Mrs. Massey. Sie würgt den entsetzten Jungen, der vom Überfall der Toten Male am Hals behält. Sie zeugen vom Übertreten des Verbots, ähnlich wie im Märchen das vom Schlüssel nicht abwaschbare Blut. Blaubart und Jack entdecken an diesen Zeichen den Ungehorsam der Ehefrau respektive des Sohnes. Blaubart schreitet zur Hinrichtung seiner Frau. Jacks Wut auf seine Familie steigert sich weiter. Das *Blaubart*-Motiv Blut am Schlüssel und das *Shining*-Äquivalent der Male am Hals wirken also in beiden Texten als Handlungskatalysator, der die Geschichte in Richtung Höhepunkt vorantreibt.

⁵²⁷ Im Roman finden sich auch Verweise auf *Rotkäppchen*, die für das Verständnis von *Shining* aber weniger interessant sind.

⁵²⁸ Vor allem bei: Strengell 2005, S. 169f.; und Curran 1992, S. 38ff.

⁵²⁹ Curran 1992, S. 39.

Kommen wir zum Grund, weshalb die *Blaubart*-Episoden neben vielen anderen Teilen des Romans aus der Sicht von Danny geschildert werden. Er mag für sein Alter intelligent sein, aber trotzdem bleibt er körperlich ein kleines Kind. Deshalb ist er mit anderen Größenverhältnissen konfrontiert als ein Erwachsener.

Ein aus dem Leben gegriffenes Beispiel: Kehrt man als Erwachsener in sein Elternhaus zurück, wirkt es häufig mitsamt seiner Umgebung (Treppen, Straße ...) deutlich kleiner als früher. Denn ein und dasselbe Objekt oder gar ein Haus erscheinen einem Kind größer als einem Erwachsenen. Dasselbe Phänomen tritt im Kontakt mit Erwachsenen auf. Sie wirken körperlich fast wie Riesen, ihre Alltagsprobleme oder zumindest nicht ungewöhnlichen Schwierigkeiten scheinen weltbewegende Katastrophen (man denke nur an Dannys maßlosen Horror vor einer Scheidung seiner Eltern). Schließlich ist man ihnen als kleines Kind handlungsunfähig ausgeliefert. Wegen der eigenen Schwäche empfindet man sich als äußerst verletzlich und bedroht. Wendy denkt einmal, dass "to children adult motives and actions must seem as bulking and ominous as dangerous animals seen in the shadows of a dark forest. They were jerked about like puppets, having only the vaguest notions why." (18)

Indem nun King dem Leser streckenweise aus Dannys Erleben heraus erzählt, muss sich der erwachsene Rezipient wieder in die archaische Welt der Kindheit einfühlen, in der "parental power is absolute ... [und damit auch die] threat of being ... abandoned and annihilated."⁵³⁰ Dieser erzählerische Kniff der Identifikation mit dem hilflosen Fünfjährigen an passenden Stellen der Geschichte steigert ihr Grauen.

Übertroffen wird es nur noch von der Wirkung eingearbeiteter Horrormärchen wie *Blaubart*: Indem ausgerechnet der kleine Danny Teile davon rekapituliert oder erlebt, erscheinen sie noch furchterregender, als sie es ohnehin sind. Indem King den Leser durch die Augen eines ohnmächtigen Fünfjährigen blicken lässt, überträgt sich mehr Angst und Beklemmung auf den Leser. Der "nur" launisch-ambivalente Vater Jack wächst (lange bevor er tatsächlich Mordgelüste zeigt) in Dannys Vorstellung zum archetypisch bösen Patriarchen Blaubart heran, der zudem – dank der Perspektive des Jungen – überlebensgroß wirkt. Als wäre die Gleichsetzung des anfangs lediglich unleidlichen Jack mit einem bössartigen Serienmörder aus dem Märchen nicht genug, erzielen die *Blaubart*-Elemente dank ihrer mit dem Jungen verknüpften Verwendung die denkbar stärksten emotionalen Effekte: Größer als Dannys Furcht vor Blaubart-Jack, die sich für längere Zeit aufbaut, ist nur noch seine schlussendliche Erleichterung, dem Killer entkommen zu sein.

Darüber hinaus entsteht beim Leser Spannung, indem der Autor seine Geschichte abwechselnd aus den jeweils eingeschränkten Perspektiven der Figuren erzählt. Oft jedoch weiß der *Shining*-Leser mehr als die einzelnen Figuren, ähnlich wie im von einer auktorialen Instanz vermittelten Märchen. Ein Beispiel dafür ist das in fast übertriebener Häufigkeit in Spiegelschrift erscheinende Wort "Redrum". (etwa: 46ff., 82, 91, 189, 291) Danny nimmt es auf übersinnliche Weise wahr, liest es aber trotz seiner exzellenten Auffassungsgabe lange nicht in der richtigen Reihenfolge der Buchstaben, womöglich aus einem Nichtbegreifenwollen heraus: Der Vater soll nicht zum potentiellen Mörder werden, sondern ein "guter" Vater bleiben. Auch mittels des Märchens wird ja dramatische Ironie hergestellt, wenn Danny das korrekte Ende von *Blaubart* partout nicht einfallen will, das der Leser vermutlich kennt.

Wie bereits von der Forschung entdeckt, ist das zweite Märchen, dem King Elemente entnimmt, *Hänsel und Gretel*.⁵³¹ Der Autor verschmilzt diese Elemente insgesamt so gekonnt mit seinem Roman, dass einige Bezüge dem schnellen Leser leicht entgehen können.

⁵³⁰ Ebd., S. 33.

⁵³¹ Strengell 2005, S. 168; Curran 1992, S. 36ff., 42.

Als Hallorann der Familie die riesige Hotelküche zeigt, sagt Wendy: "I think I'll have to leave a trail of breadcrumbs everytime I come in". (102) Offensichtlich hat die Mutter das Märchen insofern im Kopf, als es ihr Erleben speist. Mittlerweile, in der späteren Postmoderne im fortgeschrittenen 21. Jahrhundert, scheint mir *Leave a trail of breadcrumbs* allmählich den Charakter einer Redewendung anzunehmen und damit eine neue Funktion zu akquirieren. Denn das neben dem Hexenhaus wohl bekannteste *Hänsel und Gretel*-Motiv, die Brotkrumen als Richtschnur, kommt nunmehr als Phrase in mehreren Romanen – häufig des Horrorgenres – vor, ohne dass das entsprechende Werk weitere *Hänsel und Gretel*-Referenzen enthalten muss. Zuletzt fiel mir die Formel mehrfach verwendet in Riley Sagers *The Last Time I Lied* (2018) auf. Weitere klare Märchenbezüge existieren in dem unheimlichen Thriller nicht, der das spurlose Verschwinden dreier Mädchen in der Vergangenheit und dreier Mädchen in der Gegenwart behandelt. Auch der aktuelle Horrorfilm *Truth or Dare* (2018)⁵³², in dem die phrasenhafte Frage *Should I lay down some breadcrumbs?* erscheint, enthält keine sonstigen deutlichen Assoziationen zu dem konkreten Märchen. Die *Breadcrumbs*-Floskel kann in dem Film also schlicht bedeuten: "Wie sollen wir hier wieder rausfinden", ohne jeglichen Bezug auf *Hänsel und Gretel*, also bereits abgetrennt von seiner Quelle. Hingegen spricht für eine bewusst mit dem Märchen verknüpfte Verwendung der Phrase in *Shining*⁵³³, dass sie zur Entstehungszeit des Romans in Belletristik und Film zumindest meinem Eindruck nach noch nicht als Sprichwort geläufig war. Oder aber dies ist meiner Aufmerksamkeit entgangen, was ich bei der umfangreichen Produktion im Horrorgenre und aufgrund meiner stärkeren Verwurzelung im deutschen Sprachraum nicht ausschließen mag.

Für einen gewollten Bezug Kings auf *Hänsel und Gretel* spricht auch, dass sein Roman zusätzliche Referenzen auf das Märchen enthält: Indem Wendy die *breadcrumbs* zitiert, ortet nicht nur sie – bewusst oder unbewusst – die Gretel in sich selbst. Auch King "allows ... to suggest a sibling relationship between Wendy and Danny"⁵³⁴, schreibt Strengell. Im Verlauf des Romans, so Strengell weiter, verstärkten sich die *Hänsel und Gretel*-Anklänge, indem Wendy und Danny ähnlich wie die Märchengeschwister von Lebensgefahr bedroht werden. Die Paare in beiden Texten müssen kooperieren, um zu überleben, was sie jeweils auch tun.

Die schwache, ihrem Mann gehorchende und häufig weinerlich präsentierte Wendy ist tatsächlich eher eine Art Schwester für Danny als die beschützende Mutter, die sie sein sollte. Hallorann denkt einmal, dass Wendy "girlish" sei. Nicht zuletzt, so fiel mir auf, heißt die Mutter eigentlich "Winnifred", wird aber "Wendy" genannt. Bei "Wend-y" und "Dann-y" handelt es sich um eine phonetische Parallele zu "Häns-el" und "Gret-el". Die Endung von "Wendy" klingt außerdem ähnlich lieblich und kindlich wie in "Danny", während "Jack" auf einen harten Konsonanten endet.

Das Hotel *Overlook*, so schreiben die Entdecker der *Hänsel und Gretel*-Parallele weiter, entspricht dem Lebkuchenhaus mit Kuchendach und Zuckerfenstern, enthält es doch gigantische Essensvorräte, "food in such amounts as Wendy has never seen before". (104) Sie denkt: "They would sit up here in this ... hotel, eating the food that had left them like creatures in a fairy tale". (104) Das Hexenhaus im Märchen enthält einen verschlingenden und daher

⁵³² Darin äußert eine Figur die Phrase auf dem von Gestrüpp bewachsenen, unübersichtlichen Weg in eine verfallene Kirche. Sie stellt insofern ein modernes "Hexenhaus" dar, als die Figuren, eine Gruppe von College-Studenten, dort auf ein mordlustiges, übersinnliches Wesen treffen. Der weitere Film handelt vom Kampf der Studenten, den grotesken Fluch des unsichtbaren Dämons wieder loszuwerden, der sie in Reminiszenz an viele ähnlich gestrickte Filmvorgänger (*Final Destination*-Reihe usw.) der Reihe nach zu töten begonnen hat.

⁵³³ Auch in McMahons *Don't breathe a Word* erscheint *Leave a trail of breadcrumbs* (McMahon: *Don't breathe a Word*, New York 2011, S. 20) in klarer Verknüpfung mit der Quelle *Hänsel und Gretel*. Vgl. das entsprechende Analysekapitel.

⁵³⁴ Strengell 2005, S. 169.

auf Hänsel und Gretel sicher gefährlich und riesig wirkenden Ofen; das Hotel besitzt ebenfalls einen gigantischen Ofen, der "filled the entire room, by far the biggest ... Jack had ever seen." (22)

Schließlich wird Jack mit der Märchenhexe gleichgesetzt, indem er zunehmend aggressiv gegenüber Wendy und Danny agiert und als *wannabe killer* einer Hänsel- und einer Gretelfigur endet, genau wie die Märchenhexe. Am Ende sperrt Wendy ihren Mann Jack in die Vorratskammer ein, ähnlich wie Gretel die Hexe in den Ofen stößt. Soweit die Erkenntnisse der Sekundärliteratur. Interessant ist weiter, dass Jacks Tod wie jener der Hexe mit dem Ofen zu tun hat: Der Hausmeister vergaß in der Aufregung der letzten Zeit, den Heizkesseldruck zu überprüfen, wodurch das Hotel in die Luft fliegt. Die Explosion beendet den Horror, der Hausmeister geht sterbend im Hotel auf, er verbrennt wie die Hexe im *gingerbread house*.

Ein weiterer Gedanke wurde in der Forschungsliteratur meines Wissens bislang nicht erwähnt: *Hänsel und Gretel*, das King immer wieder schlaglichtartig als eine zusätzliche Ebene im Roman aufscheinen lässt, dient am Ende des Romans dazu, die plötzlich entstandene Kompetenz von Wendy zu unterstreichen. Das Finale des Märchens beschreibt die in Todesgefahr schwebende Gretel als die Starke, indem sie die Hexe trickreich dazu bringt, in ihren eigenen Ofen zu kriechen. Anschließend befreit Gretel ihren Bruder. Analog dazu erweist sich auch Wendy – zuvor hat sie Jack höchstens hier und da leise widersprochen – angesichts des drohenden Todes als Hilfe für Danny. Es scheint so, als hätte die gefährliche Prüfung sie schlagartig reifen lassen. Eine graduelle Reifung im Verlauf des Plots konnte ich, anders als Strengell⁵³⁵, nicht feststellen. Denn erst am Schluss packt doch Wendy der Mut der Verzweiflung und sie wehrt sich gegen Jack wie Gretel gegen die Hexe. Auch auf Hallorann wirkt Wendy, nachdem die Schrecken beendet sind, "older ... now she was a woman". (653)

Weshalb Wendy ausgerechnet *Hänsel und Gretel* mit ihrem eigenen aktuellen Erleben verbindet, hat vor allem Curran⁵³⁶ schlüssig unter Zuhilfenahme psychoanalytischer Literaturtheorien vermutet, weshalb ich seiner These im laufenden Absatz folge. Wendy hat noch immer ein schwieriges Verhältnis zu ihrer eigenen Mutter; diese "drove her from the house, told her never to come back" (65), was ein weiterer Gretel-Anklang ist. Eine Mutter muss nicht einmal eine "grade-A bitch" (56) sein wie Wendys Mutter, damit sie unbewusst als vollkommen böse, eben hexenhaft, empfunden werden kann. Schon aufgrund der anfangs totalen Abhängigkeit des Kindes von der Mutter kann es sich auf ungute Weise vereinnahmt oder, bildhaft gesprochen, wie von ihr verschlungen fühlen. Diese zunächst etwas abwegig klingende These gewinnt an Kraft, wenn man an psychologisch unerwartet tiefgründige Sprichwörter wie "Ich könnte dich fressen ..." denkt, die meist gegenüber Kindern verwendet werden. Der empathische Danny kleidet die diffuse seelische Wahrheit in dasselbe prägnante Sprachbild, als er einmal zu Wendy sagt, es sei gewesen "like she wanted to eat you". (296) Prägende, wenn auch unbewusste kindliche Urängste vor einer Hexe, die Menschen frisst, können lange nachhallen. Es ist vielsagend, dass die erwachsene Wendy angesichts der gut gefüllten Hotelküche eigentlich abwegige Assoziationen spinnt wie Kannibalismus unter Menschen nach einem Flugzeugabsturz. (104)

Bei Wendys biografischem Hintergrund verwundert nicht, dass sie ausgerechnet das Märchen *Hänsel und Gretel* innerlich wie eine Art Lebensskript⁵³⁷ umtreibt. Vielleicht, so

⁵³⁵ Ebd., S. 99.

⁵³⁶ Curran 1992, S. 38f., 43.

⁵³⁷ Den Begriff "Lebensskript" führte der US-amerikanische Psychiater Eric Berne (1910-1970) in Psychologie und Psychotherapie ein. Berne hatte festgestellt, dass sich der Lebensplan eines Menschen im roten Faden derjenigen Geschichten wiederfindet, die ihn besonders berühren oder die er besonders liebt. Daher fragte Berne Patienten nach ihren Lieblingsmärchen, um diese therapeutisch nutzen zu können. Innerhalb der von ihm entwickelten Transaktionsanalyse wird die These vom Lebensskript stetig weiter erforscht. Vgl. auch das Konzept

meine These, ist es vielsagend, dass sie gerade einen Mann geheiratet hat, dessen Abhängigkeit schaffendes und verstärkendes sowie dominantes bis zerstörerisches Verhalten an das ihrer "hexenhaften" Mutter erinnert. Vielleicht ist auch vielsagend, dass sie den blutrünstigen Jack, der nunmehr für ihre "kannibalische Hexenmutter" steht, ausgerechnet in die Vorratskammer sperrt, womit Wendy den Spieß umdreht. Vielleicht ist Wendys schlussendlicher Reifungssprung darauf zurückzuführen, dass sie mit dem Sieg über den zur mörderischen "Hexe" gewordenen Jack zugleich auch die eigene hexenhafte Mutter gefühlt überwunden hat. Lange verknüpften sich Wendys persönliche Nöte mit *Hänsel und Gretel*. Das hochdramatische Ende von *Shining* scheint sie wachgerüttelt zu haben, so dass sie nicht weiter unbewussten Handlungsverläufen und Rollenvorgaben folgen muss. Ihr bis dato an *Hänsel und Gretel* orientiertes Lebensskript mag zuletzt also die Funktion gehabt zu haben, Wendy beim Abnabelungsprozess von Jack und ihrer Mutter zu helfen. In der Folge kann sie, bildlich gesprochen, das Märchenbuch zuklappen, ein selbstbestimmtes Leben beginnen und sozusagen ihrem eigenhändig entworfenen Lebensskript folgen.⁵³⁸

Während Wendys "inneres Drehbuch" bis zu diesem Punkt am ehesten mit *Hänsel und Gretel* korrespondierte, rekapituliert Danny *Blaubart* als dasjenige Märchen, das ihm am meisten sagt.⁵³⁹ Grund: Schon sein Vater Jack hatte eine schwache Mutter und einen tyrannischen Vater à la Blaubart, genau wie Danny selbst. Ähnlich wie Jacks Vater übermäßig trank und seinen Sohn verletzte, so macht es Jack heute mit Danny. Was oben als Last der Geschichte, als typisches *Gothic motif* herausgestellt wurde, ist auch psychologische Wahrheit. Sie gab schon Stoff für griechische Tragödien ab.

Bisher wurde die Verwendung zweier konkreter Märchen in *Shining* besprochen, von denen jedes ein zentrales Bild menschlicher Urerfahrung enthält. Bei den beiden grundsätzlich ambivalenten Archetypen erscheinen im Roman aber nur die jeweils negativen Seiten wie mit einem Scheinwerfer beleuchtet. Es sind die verschlingende Mutter und der tötende Vater: Hexe und Blaubart.⁵⁴⁰

Mir scheint, als ob für Danny und Wendy die Last ihrer individuellen Geschichte unbewusst erträglicher wird dank ihrer Transformation ins Kollektive, in die Urbilder allgemein menschlicher Erfahrung, die Archetypen. Persönliche Ängste werden zu überpersönlichen Ängsten: Probleme mit ihrer Mutter gipfeln bei Wendy im Bild der Hexe, seinen gewalttätigen Vater verknüpft Danny mit der potentiell mörderischen Blaubartfigur. Eigene, als unübersichtlich empfundene Probleme fließen damit in klar umrissene "Schablonen", wodurch zwar Ecken und Kanten – die ProblemDetails – abgeschliffen werden, die Quintessenz der Sachverhalte aber erhalten bleibt und so leichter betrachtet, gewendet und bearbeitet werden kann – das gilt wenigstens theoretisch. Denn Wendy geht "gesünder" aus ihren Erfahrungen hervor als ihr Sohn aus seinen. Dennoch zeigt sich hier, wie Märchen ihren Rezipienten psychische Erleichterung verschaffen können. Auf welche Weisen die symbolhaften, repetitiven Texte dies noch bewerkstelligen, wurde im Theorieteil (7.) erörtert.

der "Narrativen Psychologie", das der US-amerikanische Psychologe Theodore Sarbin in den 1980-er Jahren entwickelte. Die Idee dahinter: Es gibt Geschichten, darunter Mythen oder Märchen, die dem Leben des Einzelnen Sinn verleihen, da sie z. B. bestimmte Grundkonflikte thematisieren.

⁵³⁸ Ein Kerngedanke der von Psychiater Eric Berne entwickelten Transaktionsanalyse besagt, dass jeder Mensch sich des eigenen Lebensskripts bewusst werden und dieses ändern könne. In Kings Roman reflektiert Wendy zwar nicht selbst ihre Veränderung, bzw. eine solche Überlegung Wendys wird nicht beschrieben. Allerdings bemerken und benennen andere Figuren, wie im Fließtext erwähnt, ein Anderssein Wendys.

⁵³⁹ Curran 1992, S. 39.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 33.

Märchenelemente in der Horrorwelt von *Shining*: Verschmelzung und gemischtes Ende

Neben den bereits beschriebenen Funktionen der Märchenelemente in *Shining* haben weitere eine nähere Betrachtung verdient. In der Sekundärliteratur wurde mehrmals die Initiationsfunktion betont, die das Betreten des verbotenen Zimmers 217 für Danny hat. In Ethnologie, Volkskunde oder Religionsgeschichte sind vielerlei unterschiedliche Arten von Initiationen bekannt.⁵⁴¹ Dieser Sachverhalt kann an dieser Stelle nicht vertieft werden. Nur soviel: Viele Initiationen bestanden unter anderem aus Mutproben. Eine Initiation galt oft als Reise ins Jenseits, wo mit dem Auftreten von Geistern zu rechnen war. Entsprechend fürchtet sich auch Danny an der Schwelle von Zimmer 217. Er trifft darin auf eine ehemalige Selbstmörderin. Sie würgt den Jungen, was seine Initiation schmerzhaft und auch gefährlich gestaltet; Schmerz und Gefahr sind Aspekte, die weltweit bei vielen Völkern zur Initiation vom Kind zum Erwachsenen gehörten.

Der Sinn vieler Initiationsriten bestand in eben dieser Einführung von Kindern in die Erwachsenenwelt. Mit seinen fünf Jahren ist Danny zu jung für einen Pubertätsritus, aber in der Psychologie gilt dieses Alter als Phase sexueller Entdeckungsspiele, wozu natürlich Dannys Neugier vor dem "Übertreten der Schwelle" gut passt. Ich halte es aber für überinterpretiert und tendenziell zu klischeehaft, aus der Neugier eine Versuchung zu machen und die Nacktheit der Frau mit Dannys Zimmerschlüssel als Phallussymbol zu verknüpfen.⁵⁴²

Hingegen kann das Überleben von Wendy und Danny wie dasjenige von Hänsel und Gretel als die symbolische Überwindung des Bösen bzw. als symbolischer Tod durchaus initiative Funktion haben; sowohl für die Figuren, "[die] had been dragged around to the dark side of the moon and had come back" (653), als auch ein Stück weit für den sich identifizierenden Leser. Stephen King selbst suggeriert, dass "horror allows us to prove bravery without risking our lives".⁵⁴³

In der *Shining*-Forschungsliteratur nicht aufzufinden war eine Erwähnung der ornamentalen Funktion vieler Märchenelemente, die keinem konkreten Märchen entstammen. Als da wären etwa magische Zahlen. So stilisiert und ästhetisiert die formelhafte Drei den Roman; er handelt von drei Hauptpersonen, drei Figuren fliehen am Ende. Erzählerisch verbunden werden drei Generationen: Dannys Großeltern und Eltern mit ihm selbst. Abgesehen von dieser bloß schmückenden Funktion haben die benannten Zahlen auch die Handlung gliedernde Funktion.⁵⁴⁴

Die meisten Märchenelemente, das gilt nicht nur für Kings Roman, sind eben nicht ausschließlich, sondern zusätzlich Schmuckelemente. Weitere Beispiele: Typisch märchenhafte Bildmotive wie der Spiegel oder ein rauschender Ball. Und ein "wolf's head ... smeared with blood" droht Danny: "I'm going to eat you, little boy". (493) Die gefährliche Figur existiert, um Dannys Angst zu steigern, abgesehen von ihrer ornamentalen Funktion. Nur einmal taucht das stumpfe Motiv plötzlich im Plot auf, ohne dass man irgendetwas über dessen Wesen und Hintergrund erfährt.

Shining enthält zudem märchentypische Wiederholungen von Worten oder Phrasen sowie Steigerungen. Während Danny zum Beispiel nur einen verbotenen Raum betritt, bricht Jack drei weitaus größere Tabus: Er schlägt einen Schüler, er bricht Dannys Arm, und zuletzt versucht er Frau und Sohn zu töten, also die Menschen, die er wohl am meisten liebt. Mär-

⁵⁴¹ Eliade 1958.

⁵⁴² Noch gewagter scheint mir, wie hier oder da zu lesen war, Zimmer 217 generell als weibliches Sexualorgan anzusehen.

⁵⁴³ Magistrale 1992, S. 22.

⁵⁴⁴ Das gilt auch für die Drei, die in Gestalt des in *Shining* klassisch belassenen dreiteiligen Horrorplots, bestehend aus *introduction*, *pursuit* und *destruction*, die Handlung prägt.

chenhafte Kontraste⁵⁴⁵ stehen neben anderen Extremen.⁵⁴⁶ Im Rahmen eines märchenhaft extremen "Gerade noch" entkommen Wendy und Danny am Ende nur knapp. Solche Elemente tragen unter anderem zur Spannungssteigerung bei, sie sind also nicht ausschließlich reiner Textschmuck, doch das sind sie eben auch. Denn als stilistische Besonderheiten schaffen märchentypische Wiederholungen, Steigerungen, Kontraste oder Extreme im Horror-Roman ansatzweise eine märchenhafte *aesthetic beauty* und tragen insgesamt zur ständig spürbaren *fairy tale-like atmosphere* bei.

Wie oben schon angesprochen, teile ich die mehrfach vertretene Ansicht nicht, dass die *bloody climax* bei *Shining* vorhersehbar sei. Zwar antizipieren unter anderem die besprochenen *Gothic*-Elemente qua Logik ein dem Genre entsprechendes *unhappy ending*. Andererseits bieten auch Horror-Romane immer wieder unerwartete oder ambivalente Schlüsse. Das Überleben von Jack, der sogar noch kurz vor dem tragischen Ende immer wieder klare Momente hat und eigentlich ebenfalls Opfer des hochmanipulativen Hotels war, wäre meiner Meinung nach nicht unvorstellbar gewesen. Dazu kommt, dass man auch die vielen in diesem Kapitel analysierten und keinem speziellen Märchen zuzuordnenden Elemente als positive Vorausdeutungen im Sinne einer Erlösung von Jack lesen kann.

Wie schon die Parallelen zu *Hänsel und Gretel* sowie *Blaubart* erahnen lassen, überleben zumindest Wendy und Danny. Schließlich stellen sie auf einer Ebene das nach Hause zurückkehrende Geschwisterpaar dar, auf einer anderen nimmt Danny die Rolle von Blaubarts geretteter Frau ein. Auch seine Glückshaut und die titelgebende magische Gabe kennzeichnen ihn möglicherweise von vornherein als Überlebenden.

Es scheint mir, als sei es das Aufeinandertreffen der beiden Genres Märchen und *Gothic Horror*, das weder zu einem kompletten *happy end* noch zu einem totalen *disillusionment* führt; sondern vielmehr zu einem gemischten Ende, bei dem "nur" Vater Jack stirbt.

Allerdings stirbt damit nicht die oben besprochene Last der Geschichte, vielmehr setzt sie sich mit ihrem innerfamiliären Wiederholungszwang in Danny fort. Und zwar über das Ende von *Shining* hinaus: Im Folgeroman *Doctor Sleep* (2013) erzählt King, dass Danny – inzwischen im mittleren Alter und jetzt Dan genannt – zum Alkoholiker geworden ist, wie schon sein Großvater und Vater. Er hat immer noch am gewalttätigen Erbe Jacks zu knabbern. Man könnte annehmen, dass die unguten Geister von beiden jetzt quasi in Dan rumoren.

Die Sünden der Väter und die Rückkehr des Verdrängten – beides ist im Horror, seit das Genre existiert, generell omnipräsent, manchmal aber nur unterschwellig. Bei King jedoch wird beides, wie schon angesprochen, deutlich. So wie Jacks Verhalten ("Sünden der Väter") Danny noch heute belastet, würde der Vater wohl auch im *Overlook* spuken, wäre es nicht explodiert, und würde so als Geist die Rückkehr des Vergangenen bzw. Verdrängten symbolisieren. Innerfamiliäre Traumata (wie im Fall Jacks und Dannys) oder übersinnlicher Spuk wie im Hotel; die hartnäckige Langlebigkeit beider generationenübergreifender Phänomene scheinen in dieser Aussage der früheren *Overlook*-Geister zusammengefasst: "All we have is ... an eternity of *time*". (634) Ewig verdammt zu sein, das klingt nach einer grausigen Form des märchenhaften *Und wenn sie nicht gestorben sind*.

Während die Heldin in *Blaubart* als typische schablonenhafte Märchenfigur dem Leser vorspielt, dass erlebte Lebensgefahr kein traumatisches Leiden auslöse, sondern nahtlos in ein

⁵⁴⁵ Beispiele: Aus ihrem *unpleasant apartment* heraus bezieht die Familie die *most beautiful location in America*. Der schöne Ort bildet einen krassen Gegensatz zu dem im Hotel stattfindenden Grauen. Das riesige *Overlook* macht aus der Familie Zwerge, usw.

⁵⁴⁶ Etwa dem Kampf ums Überleben, der in *Shining* durch die Menschenjagd auf Wendy und Danny mit einer Art Totschläger funktional besonders schockierend und sensationell ausgestaltet wird.

happy end übergehen könne, bleibt ihr Äquivalent Danny als realistisch gezeichnete Horrorfigur noch lange nach seiner Flucht vor Blaubart-Jack verstört.

Die Horror-Erlebnisse im Hotel wirken aber auch wegen Dannys Vermischung von Jack mit Blaubart – der Vater wurde durch sie "verunmenschlicht" – besonders stark auf das Kind. Genau andersherum funktionieren die Märchen in Granvilles *Gretel and the Dark*: Sie stärken das Opfer, Krysta, für ihr Leben und zwar so nachhaltig, wie *Blaubart* Danny schwächt. Doch Krysta ist auch eine junge Frau, die natürlich reifer ist als ein gerade einmal Fünfjähriger. Daher nimmt Krysta bereits existierende Märchen (wie den mit *Blaubart* verwandten *Räuberbräutigam*) nicht nur als gegeben hin, so wie Danny, der sich offenbar als bloß reagierende Figur in einem festgeschriebenen, unveränderlichen Märchen versteht. Anders als Danny agiert Krysta, sie ist kreative Schöpferin ihrer eigenen Märchen, denn sie kann diese beliebig ändern, sie aktiv zu ihrem Vorteil und für ihre Zwecke nutzen. Und davon gibt es viele. Aus diesem Grund erweist sich *Gretel and the Dark* als ergiebiger für eine Funktionsuntersuchung der Märchenelemente als Kings Roman.

8.8 Märchenwelt als Entlastungsraum: Eliza Granvilles *Gretel and the Dark* (2014)

Inhalt und Struktur

Granville verbindet Märchen und Geschichte zu einem historischen Horror-Roman voll eigentümlicher Poesie, die gleichzeitig düster, aber auch lebensbejahend wirkt. Hauptfigur ist Krysta, ein im Deutschland der 1940-er Jahre lebendes Mädchen. Krysta begreift lange Zeit nicht, dass ihr Vater als Arzt im Konzentrationslager Ravensbrück nahe dem Haus ihrer Eltern tätig ist. Als der Vater überraschend stirbt, wird Krysta attestiert, nicht ausreichend "arisch" zu sein, also wird sie selbst ins KZ verbracht.

Zusammen mit ihrem Freund Daniel gelingt ihr viele Horrorerlebnisse später die Flucht. Während des tagelangen Fußmarsches schildert sie ihm die Geschichte eines jungen Mädchens namens Lilie. Diese wird im Wien des Jahres 1899 aufgefunden, schrecklich zugerichtet; sie ist ohne jegliche Erinnerung; jemand bringt sie ins Haus eines Psychoanalytikers. Lilie behauptet, eine mörderische Mission zu erfüllen: Ein Kind namens "Adi Wolf", das niemand kenne, müsse unbedingt umgebracht werden, sonst werde es in den 1940-er Jahren ein unvorstellbares Blutbad anrichten.

Die Krysta-Geschichte und die Lilie-Geschichte entwickeln sich in *Gretel and the Dark* (*GatD*) als zwei unterschiedliche Handlungsstränge. Sie werden abwechselnd in eigenen Kapiteln erzählt und haben über weite Strecken scheinbar nichts miteinander zu tun. Es folgen Einzelheiten der beiden Geschichten, da nur auf Basis ihrer Kenntnis im weiteren Verlauf die Funktionen der Märchenelemente besprochen werden können, die in beiden Plots enthalten sind.

Der Krysta-Plot spielt im brandenburgischen Ravensbrück der 1940-er Jahre. Krystas Mutter ist gestorben, zudem hat das Mädchen eine andere weibliche Bezugsperson verloren: das vom Vater anlässlich des Umzugs nach Ravensbrück gekündigte Hausmädchen Greet. Die neuen Dienstboten mag Krysta nicht, der Vater arbeitet viel. Zwangsläufig muss sie sich allein beschäftigen.

Krysta rekapituliert ständig die Märchen, die Greet ihr bei jeder sich bietenden Gelegenheit erzählt hat, wobei ihr die vertrauten Figuren fast näher zu stehen scheinen als die Menschen in ihrer Umgebung. Krysta schreibt zur eigenen Unterhaltung die Märchen in ihrer Fantasie um, mischt bekannte Märchenszenen mit eigenen Alltagserlebnissen und schneidert in Gedanken die Rollen verschiedener Märchenfiguren den Personen in ihrer Nähe auf den Leib.

Im Verlauf des Handlungsstrangs wird dem Leser aufgrund sich häufender, immer eindeutigerer Hinweise offensichtlich, worin die Tätigkeit von Krystas Vaters besteht. Er unternimmt medizinische Versuche an sogenannten "animal people" (36), die nebenan in einem "zoo" (36) leben. Gemeint ist das Konzentrationslager Ravensbrück.

Krystas Verhalten gegenüber Dienstboten ist unverschämt, sie ist frech zu ihrer Beinahe-Stiefmutter Johanna. Als ihr Vater überraschend stirbt, verliert sie seinen Schutz. Niemand will sich mit dem schwierigen Kind abgeben, das bei jeder Gelegenheit mit dem Fuß aufstampft, tritt und einmal in impulsiver Wut Vorhänge anzündet. Dazu kommt: Krysta's "bloodline's tainted ... the mother was a foreigner – a touch of gipsy there, or perhaps something even more degenerate". (44) An anderer Stelle heißt es: "Her greatgrand-mother was an ... *Untermensch*." (138) Krysta wird also kurzerhand ins Konzentrationslager gesteckt.

Das Grauen, das sie dort erlebt, verknüpft sie wiederum mit Märchenelementen und betrachtet es aus der Perspektive bekannter Märchenfiguren. Zuletzt gelingt ihr die Flucht.

Der zweite Plot von *GatD* spielt im Wien des Jahres 1899. In das Haus des bekannten Psychoanalytikers Josef Breuer wird ein bewusstlos aufgefundenes Mädchen gebracht. Es sieht zerschunden aus und weist Schnittwunden am Hals auf. Der Kopf ist geschoren, auf dem Unterarm prangt eine ominöse Zahlentätowierung ("a line of inked characters ... which appear to be permanent" (13)). Als das Mädchen zu sich kommt, erinnert es sich an nichts und kennt nicht einmal die eigene Identität. Dieses Rätsel versucht Breuer, der das Mädchen "Lilie" nennt – wegen ihrer "rare beauty" (19) und weil sie "so pale, so slender" (12) ist – im Lauf der Geschichte zu lösen. Wurde sie vielleicht von ihrem Ehemann, Vater oder einem Bruder misshandelt? Oder floh sie aus einem berüchtigten Wiener Bordell? Diese Annahmen soll Breuers Diensthilfe Benjamin überprüfen.

Lilies Vergangenheit bleibt weiter im Dunkeln. Jedoch prophezeit die junge Frau eine düstere Zukunft. Immer wieder erwähnt sie "a monster", das bald zu einer Gefahr für Breuer – einen Juden – und seine Nachkommen werde, wenn man es nicht beseitige, solange es noch klein und schwach sei. Der Name des "small and dark" (26) aussehenden Monsters laute "Adi Wolf", womit natürlich Adolf Hitler gemeint ist, der 1899 ein Kind war.

Die Ermordung dieses – späteren – Monsters sei ihre Mission, behauptet Lilie. In diesem Zusammenhang liegt der wichtigste Märchenbezug des Lilie-Handlungsstrangs: Ein auf den ersten Blick schwach wirkendes junges Mädchen will in bester Märchentradition das absolut Böse, verkörpert in einer konkreten Figur, überwältigen.

Dass diese beiden Handlungsstränge, die Geschichte von Lilie und diejenige von Krysta, zusammenhängen müssen, verlangt die Logik. Aber wie sie verknüpft sind, bleibt zunächst unklar. Erst nach einigen Kapiteln werden schließlich Nahtstellen ersichtlich. Eine davon besteht in einer Spracheigentümlichkeit, die sowohl Krysta als auch Lilie eigen ist. Beide sagen häufig *won't*, wenn sie irgendetwas nicht tun wollen; das Wort zieht sich fast refrainartig durch den Roman. In der Folge drängt sich immer stärker die Erklärung auf, dass Krysta und Lilie ein und dieselbe Person sein müssen. Aber dann wäre Krysta, die in den 1940-er Jahren ein Kind war, als junge Frau ins Jahr 1899 gelangt – nur wie? Das bleibt bis zum Schluss nebulös.

Die beiden Handlungsstränge fließen immer mehr ineinander, aber ihr konkreter Zusammenhang wird erst im letzten Teil des Textes angedeutet. Lilie erklärt Josef Breuer: "Perhaps I invented myself. You, me, Benjamin – she waved her arm around the bedroom – all of this. Do you think that's possible?" (303) Auf den letzten Seiten schließlich wird klar, dass es sich genau so verhält. Lilies Geschichte hat sich in Wahrheit nie abgespielt, sondern Krysta erfindet sie von Anfang bis Ende.

Nachdem Krysta mit Freund Daniel die Zeit im KZ überlebt hatte, in dem beide beinahe von menschlichen Monstern ermordet worden wären, sollte sie auf Wunsch des Jungen bezeichnenderweise eine Geschichte "about a boy and a girl who kill an ogre" (325) erzählen. Die Geschichte entwickelt sie während ihrer tagelangen Flucht zu einem sicheren Aufenthaltsort. Kurzum: Krysta erfindet sich dabei selbst als "Lilie" neu, als Daniels *alter ego* kreiert sie die Figur des Benjamin.

Dramatic Irony, Spannung und die Gattungsfrage

Im Krysta-Plot befindet sich der Leser in der Zeit des Dritten Reichs, also vollständig in einem Zeitrahmen, in dem Verbrechen an den Juden verübt werden. Im Lilie-Plot, über 40 Jahre zuvor, finden bereits antisemitische Übergriffe auf Juden statt. Beide Handlungsstränge verdanken ihre düstere Atmosphäre dem historischen Antisemitismus und seinen Folgen.

Dieser *touch of real horror* im fiktionalen Roman wird untermauert durch reale historische Figuren im Text. So hat der österreichische Arzt und Psychoanalytiker Josef Breuer (1842-1925) tatsächlich gelebt, und zwar in der Zeit, in der die *Lilie-Story* spielt. Auch Zeitgenosse Sigmund Freud wird einige Male erwähnt. Das KZ Ravensbrück, in das Krysta gebracht wird, ist ebenfalls ein historisches Element. Der Titelzug *Gretel and the Dark* auf der zweiten Seite im Buch erscheint in altdeutscher Schrift; zahlreiche deutsche Wörter und Sätze im Roman verströmen die Anmutung von Authentizität. Dieser *Germanic flavour* verankert das fiktionale, im deutschen Sprachraum stattfindende *GatD* in der realen deutschen Vergangenheit.

GatD ist also auf einer Ebene ein historischer Roman, was meinen Primärtext-Korpus um einen neuen, interessanten Aspekt bereichert. Da, wie schon gesagt, die historische Realität von Antisemitismus und Holocaust verhandelt wird, entsteht der *terror* der Geschichte, das zentrale Grauen, aus menschlichen Handlungen in Verbindung mit realen, vergangenen Schrecken. Einmal ist auf Lilie bezogen die Rede vom "horror of the experience." (196) Weil aufgrund dieser Thematik, die man nur als horrorhaft bezeichnen kann, in dem historischen Roman eine durchweg beklemmende, düstere und morbide Atmosphäre vorherrscht, kann man eigentlich nicht zwischen historischem Roman und Horror-Roman unterscheiden. *GatD* ist ähnlich aufgebaut wie die alten gotischen Romane: Eine Rahmenhandlung (*Krysta-Story*) schließt eine Binnenhandlung (*Lilie-Story*) ein.

Obwohl der (historische) Horror als Gattungsmerkmal dominant ist, tauchen übersinnliche Horrorelemente nur in einer einzigen Szene auf. In dieser sucht Benjamin im Keller eines berüchtigten Bordells Hinweise auf Lilies Vergangenheit und wird mit einer Geistererscheinung konfrontiert. (258) Ansonsten arbeitet *GatD* nur sprachlich mit Spukmetaphorik. Die zeitliche Distanz zwischen Josef Breuer und Krysta-Lilie wird am Schluss durch das Bild des langsam aus Breuers Blickfeld verschwindenden Lilie-Geistes deutlich gemacht ("every step widened the gap, until she was little more than a pale shadow, a phantom ... spun of moonlight" (314)). Krysta-Lilie denkt: "Perhaps I am a ghost to him [Josef]." (340) Träume suchen Breuer heim wie Gespenster. Er sagt: "Our dreams ... haunt⁵⁴⁷ us" (316), als er feststellt, dass er die Lilie-Geschichte nur geträumt hat. Indes sind Krystas KZ-Mithäftlinge "smoke ghosts ... settling around". (325) Nach ihrem körperlichen Tod hört Krysta immer noch ihre Stimmen, wenn auch lediglich in der Fantasie. Die Stimmen der Toten fungieren als Metapher, stehen sie doch für die Lebensgeschichten der im KZ Ermordeten, die nicht wie ihre Körper aufhören zu existieren. Vielmehr werden Details zu den Toten durch Inkorporation in Krystas märchenhafte Geschichten weitererzählt. "We will survive, we will yet survive" (294), singen die Ermordeten in Krystas Vorstellung.

Als marginales, aber bindendes Element zieht sich die Liebesgeschichte zwischen Krysta und Daniel bzw. Lilie und Benjamin durch den Roman. Sie dient unter anderem dazu, den Horror der Handlung lesbarer und aushaltbarer zu machen.

Diesen Horror spürt die handelnde Hauptfigur der Krysta-Geschichte lange nicht, dies tut nur der Leser. Das Kind Krysta vermittelt ihm die Geschehnisse aus ihrer eingeschränkten Perspektive als Erzählerin. Sie selbst ist zu jung, um zu begreifen, welches Grauen sich nebenan im Ravensbrücker *zoo* abspielt. So kann sie etwa den Grund für das an Lady Macbeth erinnernde, zwanghaft häufige Händewaschen ihres Vaters, der dadurch nach getaner Arbeit bei den *animal people* schlechtes Gewissen und Ekel abwaschen will, noch nicht begreifen, der Leser hingegen sehr wohl. Die unschuldig-naive Krysta sagt, begeistert vom Gedanken eines Zoos: "'Greet's uncle ... they let him ride on an elephant'". Entgegnet wird ihr: "'It's not that sort of zoo, Mädchen'". (36) Bei soviel *dramatic irony* fragt sich der Leser

⁵⁴⁷ Meine Hervorhebung.

zwangsläufig, wie das für Krysta unverständliche Geschehen, das sich im Verlauf des Plots immer bedrohlicher zuspitzt, wohl für das Kind enden wird.

Auch der Lilie-Plot, der abwechselnd mit dem Krysta-Plot vorangetrieben wird, wirft Fragen bis Rätsel auf. Was hat es mit der Identität von Lilie auf sich? Was ist überhaupt der Zweck der Lilie-Geschichte? Erst am Ende des Romans lösen sich beide Rätsel; damit endet ein weiträumiger Spannungsbogen. In bester *Crime*- bzw. *Mystery*-Tradition hatte der Leser automatisch begonnen, mitzurätseln.

Daneben existiert ein zentrales Science-Fiction-Element. Der Leser fragt sich bis fast zum Schluss, ob Lilie eine Art Terminator à la Arnold Schwarzenegger mit mörderischer Mission ist. "A machine isn't ruled by time" (108), sagt sie beispielsweise von sich. Außerdem deutet sie immer wieder an, aus der Zukunft zu kommen. Wurde Lilie per märchenhafter Magie in die Vergangenheit geschickt, um rechtzeitig die künftige Bedrohung Adolf Hitler auszuschalten? Was sie sagt, klingt danach: "I am not part of the human race. First I was an idea. Then I came into being charged with a very important task ... I've come to find the monster." (20f.)

In punkto Genre ist außerdem festzustellen, dass sich, typisch postmoderne Intertextualität, zahlreiche Referenzen auf kanonisierte Texte finden. Dazu zählen mehrere biblische Bücher, griechische Mythen oder Sagen.

Die angesprochenen Genres und Intertexte werden quantitativ nicht nur von den Horror-, sondern auch den Märchenelementen übertroffen. Sämtliche Elemente verschmilzt die Autorin zu einem kohärenten und vielschichtigen Ganzen.

Dessen Komplexität steigt nicht nur durch die abwechselnde Erzählung zweier in sich bereits mehrschichtiger Handlungen, sondern vor allem durch ständige Zeitsprünge, die besonders den Krysta-Plot prägen. Darin springt die junge Erzählerin Krysta ständig zwischen ihrer Zeit mit Haushaltshilfe Greet, der daheim verbrachten Zeit nach Greets Weggang und schließlich der Zeit im KZ hin und her. Verbindendes Element der drei Krysta-"Zeiten" sind meistens Märchenelemente, die das Mädchen aus der Erinnerung kramt und die sie aktuellen Situationen anpasst.

Natürlich hat Krysta ihre Gründe für diesen Umgang mit Märchen, die ihr funktional bestimmte Bedürfnisse erfüllen. Märchenelemente werden aber auch in der Lilie-*Story* raffiniert verarbeitet. Dort begleiten sie ebenfalls zahllose Gedanken und Situationen; sie helfen, schwierige Emotionen zu ertragen oder dienen als Katalysator für rettende Pläne. Wir werden sehen, wie stark sich die Funktionen aller Märchenelemente im Verlauf des Romans ändern. Zunächst betreffen die Effekte eher textinterne Figuren, später sprechen sie auch den Leser in Form einer überindividuellen, universalen Botschaft an.

Fast durchweg gilt, dass nackte Brutalitäten, die dem realhistorischen Horror entlehnt sind, durch die gnädige Verkleidung mit Märchenelementen für den Leser erträglicher und geschmackvoller gestaltet werden. An solchen Stellen kommt literarische Ästhetik zum Tragen. Dies ist einer der Hauptgründe, weshalb ich dem stellenweise sehr spannenden Roman auch poetische Qualität zuschreibe – trotz zum Beispiel abgegriffener Bildlichkeit, etwa der gelegentlichen Gleichsetzung von Frauen mit Blumen ("Lilie" als Name, weil sie "pale ... slender" ist und wie eine "broken flower" (12) wirkt).

Krysta-Story: Disziplinierung und Sozialisierung – wozu Greet Märchen erzählt

Zu Beginn des Krysta-Plots erinnert sich die mit ihrem häufig abwesenden Vater und einigen Diensthilfen lebende Krysta an die Zeit mit Hausmädchen Greet, das ihr bei jeder Gelegenheit Märchen erzählt hatte. Als der Krysta-Plot beginnt, ist die Zeit mit Greet bereits Ver-

gangenheit. Ihre Märchen sind also Teil einer früheren Lebensphase Krystas, genau wie die Märchen insgesamt als Textkorpus Teil einer früheren Zeit sind, obwohl sie stets neu literarisch bearbeitet werden.

Greet erzählt ihre Märchen jedoch aus anderen Gründen, als Krysta sie zu einem späteren Zeitpunkt zu Hause oder im KZ rekapituliert. Obwohl dem Leser die Vorgeschichte mit Greet und ihren Märchen ausschließlich durch Krystas Perspektive vermittelt wird, begreift er quasi über Krystas Kopf hinweg per *dramatic irony*, welchen Hauptzweck Greet damit verfolgte: Sie versuchte, die verzogene, disziplínlose und jähzornige Krysta durch die Vermittlung von Märchenszenen und eigenhändig zugefügter moralischer Interpretation zu erziehen. Dazu formulierte Greet die Texte teilweise erheblich um, bis sie ihr als pädagogisches Lehrstück geeignet erschienen.

So wurde etwa Fundevogel im gleichnamigen Märchen seiner Mutter von einem Greifvogel entrissen und entführt. Greet hingegen macht Krysta weis, dass der Junge so ungezogen gewesen sei, dass "his long-suffering mother let a hawk carry him off." (280) Die Moral ihrer Version von *Fundevogel* serviert Greet Krysta sozusagen mundgerecht: "No good always blaming the parents." (280)

Weiteres Beispiel: Greet behauptet fälschlicherweise, dass Hänsel und Gretel nicht nur deshalb ausgesetzt wurden, weil ihre Eltern sie nicht mehr ernähren konnten, sondern hauptsächlich, weil sie ungehorsam gewesen seien, ähnlich wie Krysta, deren Lieblingswort *won't* ist. Greet erzählt: "the children ... the little sinners ... were wild and naughty and would not do as they were told. They also threw their clothes on the floor and answered back." Greet bezeichnet die Aussetzung der Märchenkinder als "final solution"⁵⁴⁸ for their parents." (177) Hierdurch erhält der Zusammenhang zwischen *Hänsel und Gretel*, dem Hauptmärchen des Romans, und dem darin fiktional verarbeiteten Realhorror des Holocausts erstmals eine neue Schärfe und schmerzliche Intensität. Sie spitzt sich später im KZ-Teil der Krysta-Geschichte weiter zu.

Mit ihrer revidierten Version von *Hänsel und Gretel* will Greet erreichen, dass Krysta sich manierlicher verhält. Ohne Erfolg, denn später wird das Kind tatsächlich vor allem wegen seines Ungehorsams "ausgesetzt". Der dunkle Märchenwald mit Hexe und Ofen entspricht im Roman – etwas zynisch – dem KZ mit den hauptsächlich weiblichen Aufsehern und den Gaskammern und Öfen. Diesem metaphorischen "finsternen Wald" wird Krysta jedoch wie schon Vorbildfigur Gretel entkommen. Das den Romantitel prägende *Hänsel und Gretel* hat hier also bereits vorausdeutende Funktion.

Aber nicht nur Krystas schlechtes Benehmen veranlasst Greet dazu, sie mittels Märchen sozialisieren zu wollen. Auch die Dauerquasselerei des lebhaften Mädchens versucht sie abzustellen. Zu diesem Zweck beschreibt Greet die Stummheit einer bestimmten Märchenfigur als erstrebenswerte, beinahe sportliche Disziplin, als Stärke und Weg zum Glück. So sagt Greet, Krysta solle froh sein, nicht das Mädchen aus *Die sechs Schwäne* zu sein. Denn deren "six brothers were turned into swans by an evil witch. The only way to break the spell was to remain silent ... for seven years". Greet bekräftigt: "Never a word fell from her lips during that time. Not a word, nor a sigh, not even a squeak." (277) Welch eine Erleichterung wäre es für die genervte Greet, wenn Krysta sich diese Figur zum Vorbild nehmen würde.

Oft erzählt Greet die Märchen während der Hausarbeit. Das geschieht nicht nur, um der nach Geschichten gierenden oder auch lautstark darauf bestehenden Krysta die Zeit zu vertreiben. Märchen erfüllen auch für Greet ihren Zweck bei eintönigen oder anstrengenden Aufgaben. "Stories lighten any task", sagt Greet. (247)

⁵⁴⁸ Meine Hervorhebung.

Hier erinnert die Autorin implizit an die ursprüngliche Funktion der Märchen, die in früheren Zeiten vollständig ins Alltagsleben integriert waren. Damals wurden sie häufig während des eintönigen Spinnens erzählt.⁵⁴⁹ Viele von Greet's Märchen passen zu ihrer augenblicklichen Arbeit: Während sie Gänse rupft, fällt ihr *Frau Holle* ein; beim Pülen von Erbsen verfällt sie auf Andersens *Die Prinzessin auf der Erbse*. Krysta, die sich daran erinnert, erzählt: "She [Greet] had ... ones [stories] that went with most of her jobs. There were puffing, blowing wash-day stories, red-faced ironing stories. There were quick stories for making dumplings or Apfelstrudel and extra-long stories for sewing and mending afternoons." (33)

Greet erzählt ihre Märchen ebenso aus dem Stegreif wie die Märchenerzähler der oralen Tradition; auch Greet's Texte erfahren dadurch Variation, und genau wie die alten Erzähler "performt" Greet die Geschichten auch. Dabei passt sich das Hausmädchen nicht nur ihrer kleinen Zuhörerin, sondern auch dem jeweiligen Märchen mimisch, gestisch und stimmlich an. Greet agiert wie eine Erzählerin aus der klassischen Erzähltradition, deren Fähigkeiten Krysta angesichts der neuen Ravensbrücker Dienstboten nachtrauert: "They don't carry them [stories] in their heads. They can't do voices like Greet either. She did little honey-cake voices for princesses, crackly burning-paper ones for the witches, great big roars for the baddies, cheerful voices for the brave heroes. They don't sing. They don't make the right faces." (33)

Greet's Märchen beziehen sich auch immer auf Merkmale ihrer Umgebung. So soll sich Krysta die Hecke in *Dornröschen* "as high as this house ... and as thick as the length of this room" vorstellen, wobei "underneath the roses were sharp thorns as big as your little finger ..." (132) Ein ständiger Abgleich mit der Realität, ein Verschmelzen von Fiktion mit dem Alltag, bis die größtmögliche situative oder örtliche Aktualität erreicht ist, so funktioniert Greet's auf maximaler Griffigkeit, Deutlichkeit, Farbe und Authentizität basierender Erzählstil. Greet durchdringt die alten Märchen, beleuchtet das sie selbst und Krysta betreffende Tagesgeschehen und verarbeitet beide Aspekte zu neuen märchenhaften Geschichten, so gefühlt unkompliziert und einfach, wie sie Mehl und Eier zum Teig knetet.

Ähnlich wie Lisa in McMahan's *Don't breathe a Word* evoziert Greet Märchen auf spielerische Weise. Freilich ist sie nicht wie Lisa getrieben vom Bedürfnis, *chosen* zu sein wie eine Märchenheldin, oder vom Wunsch nach Realitätsflucht in eine Märchenwelt. Greet's innere Distanz zur Märchenwelt ist größer, sie benutzt Märchen stets bewusst für ihre Zwecke, nicht häufig halbbewusst wie Lisa, und sie glaubt schon gar nicht an deren Wahrheitsgehalt.

Anders sieht es bei der jungen, stark beeindruckbaren Krysta aus. Nachdem sie ein Märchen gehört hat, in dem Raben mehreren Räubern die Augen aushacken, flieht sie beim Anblick schwarzer Vögel unter ihr Bett. Und das, obwohl sie weiß, dass es sich nur um Amseln handelt. (275) Hier findet sich, eingearbeitet in den Romaninhalt, ein Niederschlag der immer wieder heftig diskutierten Grausamkeit im Märchen und deren – tatsächliche oder angebliche – furchterregende Wirkung auf Kinder.⁵⁵⁰ Der Bezug von Märchen zum Horrorgenre wird anhand solcher Fragestellungen allemal deutlich.

Krysta sagt: "Some of Greet's [stories] were nasty ..." (33f.) Wie auch Greet's Märchen waren die ursprünglichen Volksmärchen vor der Bearbeitung durch die Brüder Grimm alles andere als biedere Kindergeschichten; es handelte sich vielmehr um Erwachsenen-Unterhaltung. Es gab sie für jeden Geschmack, manche waren gruselig, andere derb mit brutalen Szenen, wie sie sich in heutigen Splatterfilmen wiederfinden.

In die Kategorie der grausamen Märchen fällt die erste Geschichte Greet's, an die sich Krysta im Roman erinnert: Greet untermalt *Als Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben* mit Messer-Bewegungen in der Küche. Dieses eher unbekannte Grimm-Märchen stimmt

⁵⁴⁹ Kapitel 5: "Das Spinnen von Märchen – Die weibliche Linie". In: Tatar 1990, S. 155-190.

⁵⁵⁰ Zentrale Überlegungen dazu stammen von Bettelheim (1991, S. 14), Mallet (1990) oder Röhrich (1955).

mit seiner Brutalität und dem nicht übersinnlichen Horror auf die Handlung des ebenso gear- teten *GatD* ein.

Im Nachwort erwähnt die Autorin Eliza Granville, dass ihr die eigene Großmutter in ähn- lich prägnanter, lebendiger Weise während der Arbeit Märchen erzählt hatte. So eröffnet sich in den Figuren Krysta und Greet auch ein biografischer Zugang zum Roman. Die Autorin weiß aufgrund ihres eigenen soziokulturellen Hintergrunds, wie es ist, wenn Märchenfiguren fast so real wirken, als wären sie Menschen, die man täglich treffen könnte. Ohne diese Er- fahrung hätte sie *GatD* vermutlich nicht oder anders geschrieben. Die von ihrer Großmutter inspirierte Figur Greet hat allerdings nur eine einzige Funktion: Sie macht Krysta mit jenen Märchen vertraut, die im weiteren Romanverlauf in vielfacher Hinsicht wichtig für das Mäd- chen werden.

Krysta-Story: Katharsis und Bestrafung – wozu sich Krysta an Greets Märchen erinnert

Nachdem Greet nicht mehr anwesend ist, erinnert sich die einsame Krysta ständig an Märchen, die ihr das Hausmädchen erzählt hat. Wie eingangs erwähnt, beschäftigt und unter- hält sie sich damit selbst. Die wesentlichere Funktion besteht aber in einer Art Katharsis für Krysta. Auf die gutmütige Greet folgen strengere Dienstmädchen. Im Trotz und Jähzorn rea- giert sich Krysta mental mittels Märchen ab. Wen Krysta nicht mag, und das sind viele, den erklärt sie prompt zur *witch*. Die verbale Beschimpfung fungiert als Ventil für Ärger und Druck. Das ist Krystas Art, sich auszutoben.

Sobald sie Personen aus ihrer Umgebung mit Märchenfiguren gleichgesetzt hat, bestraft sie diese im zweiten Schritt auf märchenaffine Weise. Ein Beispiel: Krysta kann nicht "bitte" sagen und wird daher ohne Kuchen in ihr Zimmer geschickt. Den für den Verweis verant- wortlichen Hausmädchen blüht in der Vorstellung der nunmehr zum Kuchen-Verzicht ge- zwungenen und allein gelassenen Krysta-Gretel ein grässliches Schicksal: "I tell myself the story of poor hungry Hansel and Gretel, left all alone in the dark forest. My gingerbread cottage has a very big oven and I push Elke, Ursel and the skinny old witch [die drei neuen Hausangestellten] into it and close the door." (45)

Die wehrlose Krysta geht so wenigstens in ihrer Fantasie zum Angriff über. Ihre er- zwungene Passivität wird ersetzt durch befriedigende Aktivität, die ausgleichende Gerechtig- keit herstellt, wenn auch nur in der Imagination. Dabei fällt dem unreifen, impulsiven Kind natürlich nicht auf, dass es mit Kanonen auf Spatzen schießt; ermordet Krysta doch im Geiste Dienstboten, die sie nur tadeln. Krystas Übertreibungen im Zusammenhang mit ihren Mär- chenbeschimpfungen lassen den Leser häufig schmunzeln.

Genau wie ihr Vorbild Greet, von der Krysta die Märchen kennt, schneidet sie die Ge- schichten auf ihre jeweilige Lebenssituation zu, bis sie ihr buchstäblich passen. Und dies ebenfalls, um sich damit eigene, oben beschriebene Bedürfnisse zu erfüllen.

Was Krysta allerdings von Greet unterscheidet: Das Hausmädchen hat nie an den Wahr- heitsgehalt von Märchen geglaubt. Sie bezeichnet sie als "idle chatter" (271), als tendenziell leeres Geschwätz. Krysta hingegen scheint immer ein bisschen mit sich selbst zu ringen in der Frage, ob die magischen Elemente der Märchen nicht real werden könnten. Krysta erweckt den Anschein, als glaube sie zum Beispiel an echte Hexen.

Gleich anfangs "märchenfiziert" sie ihre neue Kinderfrau als eine "very old witch". (87) Muss Krysta sich doch von dieser störenden alten Person beaufsichtigen und zurechtweisen lassen! Aber könnte sie nicht mehr sein als eine Oma am Krückstock? Krysta überlegt, dass diese sich möglicherweise nur auf ihren "magic wand" stützt, damit "people think it's a wal- king stick." (131) Aus Krystas Sicht gibt es für die Hexenhaftigkeit der Alten klare Beweise:

Frau Schwitter, so ihr Name, will, dass Krysta sich neben sie setzt, worauf das Mädchen spontan verneint und zurückweicht. Aber dann "Witch Schwitter ... starts winding up the wool, doing it widdershins, all the time keeping her eyes on my face, and it must be a pulling spell because my feet move forward without asking me ..." (87) Und als deren "skinny hands" eine Katze streicheln, weiß Krysta: "she's calling up a storm." (44)

Einerseits könnte Krysta nur das für Kinder typische magische Denken an den Tag legen. Andererseits entsteht spätestens jetzt im Leser die Ungewissheit, ob in *GatD*, immerhin einem Horror-Roman mit Märchenelementen, nicht doch übersinnliche Kräfte am Werk sein könnten. Mit dieser Ungewissheit und der daraus wiederum entstehenden Spannung wird die Autorin bis zum Ende spielen.

Erst auf den letzten Seiten zeigt sich endgültig, dass der Roman keine märchenhafte Magie enthielt. Obwohl nur möglicherweise existent, übernahm die Magie als Option bis fast zum Schluss eine wichtige Funktion. Denn der Glaube an eine potentiell durch Zauberei zu erreichende märchenhafte Gerechtigkeit hatte lebenserhaltende Funktion für textinterne Figuren im KZ-Teil des Krysta-Plots.

Krysta-Plot: Rache, Trost oder Distanzierung – weshalb Krysta sich im KZ an Greets Märchen erinnert

Im Verlauf des Romans wird die Parallele zum Märchen *Hänsel und Gretel* immer deutlicher, auf welche die Autorin schon im Titel *Gretel and the Dark* verweist. Wie die Gretel der populär geworden Grimmschen Version letzter Hand lebt auch Krystas leibliche Mutter nicht mehr. Die KZ-Aufseherin Johanna, die zu Lebzeiten von Krystas Vater an ihm Interesse hatte und sich deshalb bei dem Mädchen einschmeichelte, sieht dazu mittlerweile keine Veranlassung mehr. Perfide wie die Stiefmutter des Märchens votiert sie dafür, Krysta quasi auszusetzen. Anstatt im realen Wald landet das Kind in einem metaphorischen Wald, nämlich in Ravensbrück, dem der historischen Realität entnommenen KZ für Frauen und Kinder. Dort existiert Krysta eingesperrt wie Gretel im Hexenhaus und ist nun endgültig als neue "Gretel" in "the Dark" angelangt. Insbesondere die Fast-Stiefmutter und KZ-Wächterin Johanna erscheint wegen ihrer willkürlichen Grausamkeiten als böse Märchenhexe.

Auch das *Hänsel und Gretel*-Thema Hunger spielt im Roman eine zentrale Rolle. Wie Gretel hungert Krysta, bis einer der Nazi-Schergen ihr die Möglichkeit eröffnet, sich satt zu essen. Aber Mitinsassinnen warnen Krysta mittels *Hänsel und Gretel*-Metaphorik: "'Take nothing. If you do, there will be a high price to pay ... He's fattening you for the kill.'" (188) Hier klingt pädophiles Interesse am "Vernaschen" des Mädchens an. Erst in zweiter Instanz scheint der mögliche Mord an dem Kind gemeint.

Mit Krysta und dem Hänsel-Pendant, ihrem Freund Daniel, hungern natürlich auch alle anderen Lagerinsassen. Erzählerin Krysta: "When the other children are really hungry I can take them into even darker forests, do away with the witches in horrible ways and let them eat gingerbread." (267) "Let them eat gingerbread" – dies bedeutet, körperlichen Hunger zumindest in der Vorstellung zu stillen. "When someone tells a story", sagt Krysta über das Verhalten der Mitinsassen, "no one ever wants to know about the beautiful dresses and jewels or how big the palace was, just what they had to eat." (184) Dieses Verhalten der Figuren ähnelt demjenigen von hungernden Menschen, die sich laut wissenschaftlichen Studien stets intensiv mit dem Thema Kochen, Rezepte und Essen befassen.⁵⁵¹

⁵⁵¹ Dies ist schon lange bekannt, vgl. z. B. Kapitel 3, "Psychisches Verhalten bei Unterernährung". In: Wilhelm Trendelenburg (Ed.): *Lehrbuch der Physiologie – Stoffwechsel und Ernährung*, Berlin 1950, S. 75f.

Im Vergleich zu einer anderen Figur, die schlecht Märchen erzählt, sind Krystas Geschichten "fat, oozing caramelized sugar, bursting with currants and spice." (267) Sie dienen sozusagen als eine Art *fast food* für den Kopf, denn wie dieses schnell zubereitet und gegessen ist, sind Krystas eher kurze Märchen rasch erzählt und üben etwa aufgrund ihrer Extreme einen ebenso starken Reiz aus wie süßes oder salziges, fettiges Essen.

Abgesehen davon leiden die Insassen sicher "seelischen Hunger". Krystas Märchen hätten dann auch die Funktion, den anderen eine lang vermisste Fürsorge zukommen zu lassen, indem sie sich den Mithäftlingen zuwendet und sich Zeit nimmt, ihnen Geschichten zu erzählen, was auch tröstlichen Charakter hat.

Die KZ-Insassen haben den größtmöglichen Grund, ihre Peiniger zu verwünschen. Mittels Märchenelementen wird die kaum vorstellbare, massive Ungerechtigkeit zumindest in der Imagination umgekehrt. Die Insassen delectieren sich an einer Geschichte, die ihren Aufsehern eine gedemütigte und besiegte Rolle zuweist. Der Rollentausch kraft Fantasie macht aus den Tätern Bestrafte, wodurch ihr Täterstatus in den Opferstatus kippt. Durch die Sühne der Schuldigen erstarken Krysta und ihre Mitinsassen in ihrer Vorstellung. Hier tritt die anti-autoritäre Kraft von Märchenutopien zu Tage, die in der Forschung vielfach gesehen wurde. Die Aufseher, die sich selbst vermutlich als Helden oder wenigstens Protagonisten betrachten, wandeln sich mittels Krystas Märchenschema zu den Monstern, den Antagonisten, als die sie sich im Roman auch wirklich verhalten.

Ein Gedanke wie das obige *do away with the witches* verweist auf ein mentales Aktivwerden, die einzige Tatkraft, zu der die Romanfiguren in ihrer derzeitigen Situation fähig sind. Eine andere Waffe als die geistige Selbstverteidigung haben sie nicht. Indem die Häftlinge ihre Aufseher in der Einbildung beseitigen, gewinnen sie wenigstens ansatzweise in der Fantasie an Stärke, vielleicht retten sie einen Teil ihrer Würde, was ihr Leid erträglicher macht, ihr seelisches Überleben ermöglicht. Das funktioniert wohl noch besser, indem die Opfer so tun, als könnten sie selbst bestimmen, wie die Täter exekutiert werden sollen (*in horrible ways*). So geben sie sich eine gewisse, zumindest verbale Handlungsfähigkeit in absoluter äußerer Handlungsunfähigkeit zurück. Ihrer eigenen zu erwartenden Ermordung wird mittels Mordes am späteren Täter vorgegriffen, wenn die Tat auch nur imaginiert werden kann. Märchenelemente sorgen hier offenbar für eine wohl gesunde Selbstermächtigung text-interner Figuren infolge ihrer passivierenden, demütigenden und entmenslichenden Behandlung.

Aber es geht um mehr als Selbstermächtigung, es geht auch um Rache: Erzählerin Krysta wandelt sich vom passiven Opfer zur kreativen Schöpferin ihres blutigen Gerechtigkeits herstellenden Rachemärchens. Auch die Zuhörer verlassen ihren hilflosen Zustand, indem sie sich aktiv auf eine ihnen vorgetragene, rächende Fantasievorstellung einlassen. In Krystas Geschichten rächen sich die Opfer mit gleicher Münze, per Spiegelstrafe, an ihren Tätern. Ein Beispiel, in dem Erzählerin Krysta ihre persönlichen Erlebnisse im KZ drastisch mit dem überpersönlichen *Hänsel und Gretel* verzahnt:

Who shall we kill today? We decide all the zookeepers must die. Since they're so much bigger than us, first we need to put a magic spell on them. This makes us huge and turns them into dwarves. Then we make them line up like children in the schoolyard. Daniel has a large whip and when they won't do as they are told quickly enough he snaps their legs with it. They have to stand there a long time ... then we're tired and giddy so we ... march them through the dark forest until we get to the gingerbread cottage. We have to hurry because the magic doesn't last long and they'll soon grow back to their real sizes. This witch keeps an enormous oven, big enough for elephants and giraffes or a thousand ordinary animals, hidden behind her bathhouse ... They shuffle forward, blubbing and wailing, pretending they're sorry and saying someone else made them do the bad things. We force them all in ... When we have bolted the

door, we cover it with mud so we can't hear them howling and gather ... dead branches for the fire ... A lot of smoke comes out of the tall, tall chimney ... The ash is black ... (223f.)

Krystas Geschichten haben nicht nur die Funktion, als Rachemärchen erbaulich zu wirken oder Mut und Hoffnung zu schenken. Denn was im ersten Schritt nur in der Fantasie möglich ist, kann im späteren zweiten Schritt möglicherweise in der fiktionalen Wirklichkeit umgesetzt werden. Zudem entsteht, indem jemand erzählt und andere zuhören, indem Fragen zur Geschichte gestellt und die Antworten diskutiert werden, auch positive Bindung zwischen den Häftlingen, die negativen Gefühlen wie Verzweiflung und Angst entgegenwirkt. Zusätzlich fungieren auch die Märchen in diesem Teil des Plots ganz banal als Unterhaltung und lenken so immer wieder von der Horror-Realität im KZ ab.

Auch an anderen Stellen zeigt sich, dass die Romanfiguren Märchen benutzen, um schlicht die entsetzliche Wirklichkeit auszublenden. So erfindet Krysta andere, märchenhafte Ichs für sich selbst, als wolle sie sich, Krysta, aus ihrem grauenhaften Alltag löschen. Indem sie ein fiktionales Subjekt über ihr reales Ich schiebt, versucht sie, das tatsächliche nackte Grauen mit einem fremden Märchen-Ich zu verhüllen, das sie wie eine Spielfigur auf ihre eigenen Koordinaten schiebt.

Eine ähnliche Methode wendet Krysta an, um das Leid ihrer Mitmenschen nicht in ganz so grellem Licht sehen zu müssen. Indem sie den halbverhungerten ("very skinny") und frierenden ("big red ears") Daniel als märchenhaften "imp" (75) bezeichnet, gewinnt sie Distanz vom realen Horror seines und ihres fiktionalen Universums. Daniel verschwindet zumindest für den Augenblick gnädig hinter dem pittoresken Märchenbild. Schon als ihr Vater plötzlich stirbt, macht sie sich vor, er schliefe nur, wie Dornröschen. "It's only a spell ... You've got to kiss him and then he'll wake up" (134), sagt sie zu Beinahe-Stiefmutter Johanna. Kurzfristig profitiert Krysta sicherlich seelisch von dieser Märchenfizierung ihres Lebens, indem sie einen akuten Schock vermeidet.

Ähnlich benutzen oft auch reale Menschen, die schwierige Erlebnisse bis hin zu Traumata verkraften müssen, Elemente aus Märchen. Wie aus der Fachliteratur zu schließen ist, helfen Märchen Traumapatienten, Distanz zur Realität zu gewinnen, indem sie Fantasiebilder liefern, die temporär wie Metaphern über die Wirklichkeit geschoben werden. Die imaginierten Bilder verschleiern das Trauma und sprechen es gleichzeitig an, nur eben bei schonender innerer Entfernung. So ermöglichen die Märchenbilder paradoxerweise, dass überhaupt eine Auseinandersetzung mit dem "realen Horror" stattfinden kann, die ohne ihre lindernde Funktion zu schmerzhaft wäre.⁵⁵² Wie vielfach in der Literatur erwähnt, fördern Therapeuten sogar die assoziative Verwendung von Elementen aus Märchen oder anderen bekannten Geschichten, etwa Mythen. Wobei sich, hier herrscht Einigkeit, Bilder aus Märchen besser eignen, da sie gewöhnliche – nicht übermenschliche – Figuren zeigen, die ebenso wie der Patient extreme bis lebensbedrohliche Konflikte erleben und, das ist wichtig, diese mit *happy end* durchstehen. Märchen können also nicht nur Figuren in Fiktionen wie *GatD* helfen, seelisch zu heilen, sondern auch realen Menschen.

Zur hilfreichen Wirkung von Märchenelementen auf Kinder, speziell bei der Verarbeitung von Holocaust-Traumata, wurde bereits geforscht, sowohl von geisteswissenschaftlicher⁵⁵³ als auch psychologischer Seite. Laut Bruno Bettelheim helfen Märchen Kindern generell bei der

⁵⁵² Vgl. etwa Jacob A. Arlow: "Metaphor and the Psychoanalytic Situation". In: *The Psychoanalytic Quarterly* 48 (1979), S. 363-385.

⁵⁵³ Vgl. z. B. den aufschlussreichen Essay von Donald Haase: "Overcoming the Present. Children and Fairy Tales in Exile, War, and the Holocaust". In: Viktoria Hertling (Ed.): *Mit den Augen eines Kindes: Children in the Holocaust, Children in Exile, Children under Fascism (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur)*, Amsterdam (et.al.) 1998.

Bewältigung von Krisen. Da Märchenforscher Bettelheim Buchenwald und Dachau überlebte, hält Haase dessen Einschätzung zudem für "important in considering the relationship between the Holocaust and fairy tales"; Bettelheim stütze die Erkenntnis, dass Märchen eine grundlegende Rolle spielen als "an emotional survival strategy in the context of the Holocaust."⁵⁵⁴ Distanzierung vom Schrecken, fantasierte Rollenenumkehr von Täter und Opfer, Rückgewinn einer Handlungsfähigkeit – auch die Märchenelemente in *GatD* ermöglichen das seelisch-geistige Überleben der Kinder.

Die therapeutische Kraft von Märchen wirkt laut der Forschungsliteratur auch bei kriegstraumatisierten Kindern. Märchen helfen ihnen bei einer "recreation of normal existence", indem "familiar fairy tale heroes and heroines who – everyone a survivor – [are] brought to life again and again."⁵⁵⁵ In dieser "imaginative resurrection"⁵⁵⁶ zeigt sich sehr klar eine konkrete wohltuende Wirkung bis hin zum Lebensbewältigungs-Effekt repetitiver Elemente im Zusammenhang mit Märchen und (realem) Grauen; ein Effekt, der bereits im Theorieteil (in 7.) angesprochen wurde.

Die Germanistin, Psychotherapeutin und Religionspsychologin Ingrid Riedel sagt: "Für mich fiel die Zeit, in der ich Märchen las – das achte bis zehnte Lebensjahr – mit dem Erlebnis der Luftangriffe während des Zweiten Weltkriegs zusammen. Im Luftschutzkeller, während die Bomben ringsum einschlugen, ... da las ich Märchen, auch grausame Märchen – gegen die Angst. Sie halfen mir, weil sie das Böse kannten, weil sie es nicht ... beschönigten, und weil sie dennoch Kräfte dagegenzusetzen wussten, die stärker waren als das Böse ... Wie Eingeweihte im Umgang mit dem Bösen erschienen mir damals die Märchen, ich erlebte sie als schützende, mit mir verbündete Gegenmächte gegen das Chaos. Sie halfen mir, ... unverstört zu bleiben, auch wenn die äußere Gefahr und die Panik der Menschen um mich herum anhielten. Es war, als zeigten sie mir ein dem Chaos übergeordnetes, überlegenes, sinnhaftes Gefüge von Ereignissen und Beziehungen, in denen das Böse wohl seinen Ort und seine Zeit, aber nicht das letzte Wort hatte."⁵⁵⁷ Viele Experten meinen mit Riedel, dass Märchen helfen, mit eigenen traumatischen Erfahrungen umzugehen – nicht trotz, sondern gerade wegen der Grausamkeiten der Märchen.⁵⁵⁸

Das Deutschland des Dritten Reiches sei insgesamt eine Art "riesiges Konzentrationslager"⁵⁵⁹ gewesen. Einen solchen generellen Druck von Menschen, die in einer Diktatur zurechtkommen müssen, lindern Märchen ebenfalls. "While the educational and cultural institutions of the National Socialists appropriated the fairy tale in order to shape and control responses to it"⁵⁶⁰, adults and children victimized by the Nazis reclaimed the genre to meet their own needs and purposes." Dies sei etwa durch die Herstellung von therapeutischem Humor mittels Märchen geschehen.⁵⁶¹ Ein Beispiel: Die Rassengesetze der Nazis führten zu zahllosen Witzen, die sich mit der Suche nach deutschen Vorfahren befassten. Ein Witz

⁵⁵⁴ Haase 1998, S. 94. (Unabhängig davon sei Bettelheims stark psychoanalytische und moralische Lesart der Märchen problematisch.)

⁵⁵⁵ Ebd., S. 92.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Quelle: Jacoby (et.al.) 1978, S. 7f.

⁵⁵⁸ Zusammenfassend bei Lüthi 1996, S. 110.

⁵⁵⁹ So die Sekretärin des Propagandaministers Joseph Goebbels, Brunhilde Pomsel, im Interview-Film *Ein deutsches Leben* (2016).

⁵⁶⁰ Im Dritten Reich wurden Märchen weniger inhaltlich verändert als vielmehr zu Propaganda-Zwecken ideologisch angepasst. Beispiele: Hänsel und Gretel überlebten die Hexe dank ihres "arischen" Blutes. Rotkäppchen entsprach dem deutschen Volk, das vor dem Wolf (dem Juden) gerettet werden muss. Das Heil bringt der Jäger, ein Symbol für Hitler.

⁵⁶¹ Haase 1998, S. 90, 99.

erzählt, wie der Wolf Rotkäppchen fragt, wohin es gehe. Rotkäppchen antwortet, es suche nach seiner Großmutter. Der Wolf, seufzend: "Tun wir das nicht alle?"⁵⁶²

Um schwer Fassbares bis Unbegreifliches wie Traumata aus Diktatur und Krieg oder Holocaust-Erinnerungen einigermaßen fassbar und begreifbar zu machen, sind griffige, klar umrissene Bilder wichtig, wie sie zum Beispiel eben Märchen liefern. Weil es darin oft ebenfalls um ungeheuerere Grausamkeiten geht, diese jedoch in besonders prägnant-verknappte, holzschnittartige Symbolbilder gekleidet werden, bekommen die Schrecklichkeiten kein detailliertes Gesicht, sondern einen erträglicheren, da reißbrettartigen Charakter.⁵⁶³ In Märchen gibt es keine individuell gezeichneten Charaktere, vielmehr betrifft der Horror einseitig gezeichnete Typen, wodurch er irrealer anmutet und dadurch aushaltbarer wird.

Um sich genau dieser Wirkung zu versichern, beschreibt Krysta offenbar die eigene Vergewaltigung durch Hraban und die anschließende Massenvergewaltigung durch weitere Männer nicht in eigenen Worten, sondern deutet sie an (wenn auch in überaus verständlicher Weise), indem sie aus Greets Version vom *Räuberbräutigam* zitiert: "And then they ... uh ... after they'd finished doing evil things ... Things so bad I can't tell you. All I'll say is that it went on for a long time ..." (282)

Auch dass es sich bei den verwendeten Märchenelementen um traditionelle, altbekannte Symbole, Figuren und Szenen handelt, erweist sich für Krysta als nützlich. Indem sie beispielsweise ihr eigenes Leid mit dem der geschundenen Frauenfigur aus dem *Räuberbräutigam* verknüpft, ist sie sozusagen nicht mehr isoliert. Auch wenn es sich bei der Frau im Märchen um ein aus Krystas Sicht fiktionales Opfer handelt, so hat dieses doch das gleiche Leid "erlebt", wodurch in gewisser Weise eine Identifikation mit der Märchenfigur möglich ist. Krysta rekapituliert im Geiste die entscheidenden Stellen des Märchens mehrfach (284ff., 288, 291f.); Wiederholungen, die den tröstenden Effekt weiter steigern.

Möglicherweise nimmt Krysta auch deshalb Zuflucht zum *Räuberbräutigam*, weil sie mit einer bestimmten Parallele intuitiv etwas anfangen kann. In dem Märchen wird eine Frau nach ihrer Vergewaltigung ermordet. Auf einer symbolischen Ebene trifft dies auf alle Opfer eines solchen Übergriffs zu; immer wieder wird von betroffenen Patienten und Fachleuten geschildert, dass sich das Gefühl vermittelt, durch die Vergewaltigung sei ein Teil der Seele verloren gegangen.⁵⁶⁴ Krysta denkt direkt nach den *Räuberbräutigam*-Wiederholungen über sich selbst: "Hanna doesn't know she's talking to a dead girl." (287)

Trotz einiger geistiger Ausflüge zu anderen Märchen kehrt die Erzählerin Krysta immer wieder zu *Hänsel und Gretel* zurück. Freund Daniel und sie versprechen einander, zusammen zu bleiben (280f.); tatsächlich entkommen sie letztlich gemeinsam, so geschwächt sie auch sind. Eine weitere der vielen Parallelen zwischen Märchen und Roman: Wiederholt erscheint das Motiv des – im Roman im übertragenen Sinn – vorkommenden "Gegessenwerdens". Ein zunächst geretteter Mitinsasse ist bereits so schwach, "a shadow" (322), dass er zurückgelassen werden muss. Krysta tröstet ihren Freund Daniel mit dem Argument, dass der praktisch Tote "no meat" (322) mehr für die Feinde sei.

⁵⁶² "Aren't we all?", heißt es im Original bei Steve Lipman: *Laughter in Hell: The Use of Humor during the Holocaust*, Northvale 1991, S. 201.

⁵⁶³ Lüthi's Beschreibung dieser extremen Formbestimmtheit der Märchen ist nach wie vor aktuell. Lüthi 1997, S. 25ff.

⁵⁶⁴ Dies sei bei Vergewaltigungen wie generell bei (schweren) Traumata der Fall. Judith L. Herman etwa schreibt: "Noch lange nach dem traumatischen Ereignis haben viele Traumatisierte das Gefühl, als sei ein Teil von ihnen gestorben." Quelle: *Die Narben der Gewalt - Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*, Paderborn 2003, S. 62.

An dieser Stelle im Roman sind die Hexenbezüge für den Leser keineswegs mehr amüsant, wie noch am Anfang der Krysta-Geschichte. Mittlerweile unterstreichen sie nur noch den tödlichen Ernst der Gefahr, in der Krysta und Daniel bis zum Ende ihrer Flucht schweben. Wie im Märchen gibt es auch im Roman einen in den Alltag hinüber geretteten Schatz. Er besteht in Krystas erzählerischem Talent, sie kann das Erlebte noch Jahrzehnte später für Daniel und ihre Enkelin in Geschichten von poetischer Strahlkraft und anziehender Märchenhaftigkeit kleiden.

Zunächst gilt es jedoch, die Flucht aus dem KZ zu überleben. Um Daniel diese zu erleichtern, erfindet Krysta die Lilie-Geschichte.

Lilie-Plot: Die imaginierte Gerechtigkeit oder Wer hat Angst vor "Adi Wolf"?

Spätestens wenn die zwischen den beiden Handlungssträngen abwechselnde Erzählung im KZ-Teil der Krysta-*Story* angelangt ist, schwant dem Leser, dass Krysta niemand anderes sein kann als die überraschend aufgefundene Lilie. Dafür spricht der Zustand des Mädchens; sie ist zerschunden, ihr Kopf kahl geschoren, der Arm weist eintätowierte Zahlen auf. Der Leser kann diese Merkmale natürlich historisch zuordnen, aber die Figuren des Lilie-Plots im Wien des Jahres 1899 können dies nicht: Hausherr und Psychoanalytiker Josef Breuer, sein Diensthote Benjamin oder Hausmädchen Gudrun.

Viele Märchenelemente des Lilie-Plots dienen als Textschmuck. Daneben tragen sie zu einer größeren Bildhaftigkeit bei. Sonst haben sie höchstens die Funktion, die Märchenatmosphäre des Romans insgesamt zu unterstreichen und diese nochmals auffällig zu konturieren. Beispiele für diese Funktion sind etwa ein Junge in einer Kneipe, der als "grimy elf" (54f.) beschrieben wird, oder die Darstellung Gudruns als Hexe, die Lilie-Krysta im Haushalt wie Aschenputtel nur die "nastiest jobs" (159) überantwortet. Dabei ist Lilie natürlich "beautiful" (62) wie die klassische Märchenheldin, ihr Haar "sort of golden". (64) Überhaupt sieht sie "fairy-like" aus, wie "not of this world". (145) Benjamin, der sich umgehend in das Mädchen verguckt und ihr aus der Notlage helfen will, wird als "knight in shining armour" (61) verspottet. Breuer, ebenfalls in Lilie verliebt, bietet ihr für ihre Zuneigung märchenhaft wertvolle Gegenleistungen: Schmuck, Geld, Kleider, Reisen, eine elegante Wohnung im besten Teil Wiens. (251, 309) Diese Märchenelemente liegen sozusagen mehr oder weniger an der Peripherie der Lilie-Geschichte.

Zentral ist indes das Motiv der märchenhaften Aufgabe, die zugleich ein genretypisches Abenteuer von Gut gegen Böse verspricht. Lilie wiederholt immer wieder eindringlich, sie müsse eine mysteriöse Kreatur suchen und töten, bevor diese erwachsen und damit unsiegbar sei und mit ihrer Mordlust die Welt in den Abgrund reiße. Die Kreatur, so Lilie, heiße "Adi" oder "Herr Wolf". (153f.) Diese Assoziation vom Wolf als Hitler passt insofern, als dieser die Deutschen verführte wie das manipulative Raubtier das Rotkäppchen. Auch die *Hänsel und Gretel*-Hexenmetaphorik von Hitler ist schlüssig, da aufgrund seines Befehls die Opfer eingesperrt wurden, um schließlich in Öfen verbrannt zu werden. Obwohl beide Referenzen – Hitler als Wolf, aber auch als Hexe – jeweils passgenaue, sinnvolle Puzzlestücke darstellen, überreizt ihre Gleichzeitigkeit die Geschichte leicht. Die Doppelung wirkt aufgrund der sich widersprechenden Bilder tendenziell künstlich.

Krysta bezeichnet die böse Hitler-Kreatur des Romans zusätzlich als "monster". Funktional negieren diese märchenhaften Bezeichnungen sprechender Wolf, Hexe oder Monster die Menschlichkeit der Figur Hitler und deklarieren sie zum numinosen, also buchstäblich "unmenschlichen" Wesen. Die Erzählerin Lilie-Krysta denkt (und die Autorin Granville schreibt) Hitler praktisch von der Menschheit weg, indem sie ihn in die Rolle "böser Mär-

chengegenspieler" steckt. Hitler stellt einen "natürlichen Angstausröser" dar, Krysta aber "ver-übersinnlich" ihn mittels der benannten Märchenreferenzen. Weshalb? Dass ein Märchenmonster – anstatt eines Menschen – die Massenmorde Hitlers begangen hat, erscheint einerseits plausibler, andererseits erträglicher. Im Theorieteil wurde der aus ähnlichem Grund häufig zwischen menschlich und un- bzw. übermenschlich changierende Serienmörder erörtert (Kapitel 3.2 und 4.).

Soziologie und Psychologie kennen den Effekt auch in der realen Welt: Massen- oder Serienmörder werden von ihrer Umwelt häufig als "Monster", "Bestien" usw. beschrieben, wodurch ihre Untaten nicht mehr die eines Menschen zu sein scheinen. Dies hat mehrere Auswirkungen. Die monströsen Handlungen werden begreiflicher (ein "Monster" begeht nun einmal Morde). Außerdem kann ein monströser Mörder von der menschlichen Bevölkerung "weggedacht" werden, diese ermöglicht es sich dadurch, sich weiter als "normal" zu empfinden, sie muss das Böse nicht als Teil ihres Kollektivs aushalten. Zudem fällt das Töten eines "Monsters" leichter als das eines Menschen.⁵⁶⁵ Vielleicht denkt sich Lilie-Krysta Hitler auch deshalb als nichtmenschliches Kind, da sie dessen Mord plant.⁵⁶⁶

Da Lilie nicht weiß, wo Hitler sich im Jahr 1899 aufhält, bittet sie mal Breuer, mal Benjamin um Hilfe bei ihrer wichtigen Suche: "Help me ... It would be the greatest service to mankind you could ever undertake." (152) Dies ist eine Anleihe bei klassischen Märchenhelden, die ohne Helfer oder magische Gaben auch nicht zum Ziel kommen.

An solchen Romanstellen scheint es möglich, Hitler noch als Kind im 19. Jh. rechtzeitig aus dem Weg zu schaffen. Diese Option erweist sich später aber als reines Fantasiegebilde Krystas. Denn sie hat das märchenhafte Thema "Suche nach dem Monster Hitler" als zentrales Moment in ihren Lilie-Handlungsstrang eingebettet und diesen vollständig als Traum Breuers erzählt. Das ist auch deshalb interessant, weil Märchen in der Forschung häufig als eine Art (kollektiver) Traum gelesen werden. Da die märchenhafte Möglichkeit eines Siegs über das Böse im Roman faktisch nie bestand, ist der Text umso mehr Horrorgeschichte: Märchen helfen bei Granville "nur" der Seele von Figuren. Aber die Märchen bleiben "Träume", will heißen, sie können nicht die äußere Realität im fiktionalen Universum verändern, sie können keine tatsächliche Magie entfalten.

Krysta tut dieser Tatsache innerhalb ihres erfundenen Lilie-Handlungsstrangs Genüge, indem beide Männer der Protagonistin nicht helfen. Denn ihr ganzes Umfeld ist überzeugt: Lilie redet sich nur ein, aus der Zukunft zu kommen. "Lilie ... chooses to spin fairy tales" (145) um irgendeinem Trauma zu entkommen. Breuer nimmt an, dass Lilie von einem Ehemann, Vater oder Bruder misshandelt wurde. Er glaubt weiter, dass Lilie aufgrund des erlebten Schreckens eine Amnesie erlitten hat, kann sie doch keine Auskunft über ihren Hintergrund geben. Und deshalb, so erklärt sich der Psychoanalytiker den Sachverhalt, habe sie sich selbst in eine Empfindungslosigkeit hineinbegeben, wie sie schwere Traumata faktisch bewirken können.

Tatsächlich äußert Krysta zuvor an einer entscheidenden Stelle der KZ-Geschichte: "I've been turned to stone, a statue ..." (228) Lilie, von der Breuer ja nicht weiß, dass sie mit der traumatisierten, aus dem KZ geflohenen Krysta identisch ist, nennt sich selbst mehrfach einen Roboter oder Automaten. Sie bezeichnet sich als "created just like this ... not part of the human race". (20) Ein Automat muss ja per se als empfindungslos und angstfrei gedacht werden. Wie um sich selbst permanent davon zu überzeugen, wiederholt Lilie häufig: "nobody hurts a machine" (283), "a machine has no feelings" (26) oder "fear is a human weak-

⁵⁶⁵ Dies sind gängige, heute allgemein anerkannte Thesen zur Psychologie des "Bösen".

⁵⁶⁶ Gedankengänge wie diese – Massenmörder oder Serienkiller seien weniger menschlich als eher monströs, daher sei ihre Ermordung legitim – sind häufig. Sie beschäftigen Personen in US-Bundesstaaten, die noch Todesstrafen verhängen, wie aus Forschungsliteratur ersichtlich und in Dokumentationen vielfach berichtet wird.

ness". (27) "Curious detachment from the reality ..." (157), antwortet Breuer in Gedanken. Und er denkt, dass Lilies Märchen eine fantasievolle, sie selbst schonende Art seien, mit der Realität umzugehen. Was ja nun bezogen auf Krysta, die sich die Lilie-Geschichte ausdenkt, alles andere als unzutreffend ist. Sich selbst die extreme Stärke eines "Automaten" vorzugaukeln, dürfte zumindest vorübergehend hilfreich sein. Ebenso wie die Fantasievorstellung, dass eine märchenhaft magische Zeitreise in das Wien von 1899 und so ein rechtzeitiger Mord an Hitler möglich sei.

Die Lilie-Handlung entpuppt sich aber auch als eine Art Rettungsanker für Daniel. Er will die strapaziöse Flucht aufgeben ("Let me sleep" (6)). Also sagt Krysta, sie werde ihm wie gewünscht eine Geschichte "about a boy and a girl who kill an ogre" (6) erzählen, dies ist eben die Lilie-Geschichte. Darin neuinszeniert Krysta für Daniel das im Grunde stets gleiche Märchen von den Jungen und Schwachen, die ein übermächtiges Böses (hier ist es Hitler) zu besiegen versuchen; schon die märchenhafte Idee gibt Daniel Kraft. Die Lilie-Geschichte fungiert somit als eine Art seelischer Gehhilfe für Daniel auf der Flucht und wird ihm das Leben retten. "It was my storytelling that kept him alive" (354), soll Krysta später sagen. Denn sie erzählt nur, solange der Freund einen Schritt vor den anderen setzt: "The moment you stop, I shan't say another word." (7)

Die Lilie-Geschichte erfüllt für Krysta und Daniel den Zweck eines erbaulichen Märchens mit ähnlichen Funktionen, wie sie bereits die märchenhaften Geschichten des KZ-Teils des Krysta-Handlungsstrangs besaßen (Unterhaltung, Nahrung für die Seele, Märchen geben als imaginierte Waffe verlorene Handlungsfähigkeit zurück, Realitätsverarbeitung durch von Märchen hergestellte Distanz usw.). Eine zentrale Rolle spielt auch in der Lilie-Geschichte der Wunsch nach wenigstens fantasiierter Gerechtigkeit, die sich im konkreten Bild von Hitlers frühzeitigem Mord verdichtet. Hiermit sind bereits einige der Funktionen der Lilie-Handlung erklärt. Sie werden später noch deutlicher werden.

Exkurs: Weibliche Erzählperspektive

Gegen Ende des Romans finden sich immer mehr Meta-Überlegungen seitens der Erzählerin Krysta-Lilie über das Erzählen von Geschichten im Allgemeinen. *GatD* wird, wie bereits festgestellt, ausschließlich aus weiblicher Sicht vermittelt. Innerhalb der Krysta-Geschichte rekapituliert Krysta als Ich-Erzählerin die von Greet erzählten Märchen, immer eingebaut in ihre eigene, die Krysta-Handlung. Auch die Lilie-Geschichte stammt von Krysta. Weibliche Perspektive und Stimme der personalen Erzählerin sind das Produkt der realen Autorin, Eliza Granville, der laut ihrer Schlussbemerkung (*The Inspiration for Gretel and the Dark* ab S. 361) wiederum von einer Frau, ihrer Großmutter, die ersten Märchen ihres Lebens erzählt wurden. Granville knüpft hier also formal an die Tradition der häufig von Frauen erzählten Märchen an, offensichtlich soll aber auch inhaltlich ein weiblicher Schwerpunkt gesetzt werden.

Krystas Perspektive und Erzählstimme wirkt als Bindeglied zwischen den vier Roman-teilen: Krysta-Plot, Lilie-Plot, Prolog (der Szenen aus Krystas und Daniels Flucht erzählt) und letztes Kapitel (das sich aus Gründen, die unten erläutert werden, von den vorigen Kapiteln abgrenzt). Krysta ist die Hauptfigur, der Leser begleitet sie durch ihr ganzes Leben hindurch. Er beobachtet sozusagen ihre Entwicklung vom unreifen Kind, das sich mittels Märchen vor allem an den Dienstmädchen ihres Vaters rächen will, zum jungen Mädchen, das sich und anderen KZ-Insassen mittels Märchen zu überleben hilft, hin zur jungen Frau, die ihrem Freund mittels Märchen das Leben rettet, und schließlich bis zur Großmutter, die ihrer Enkelin die Vergangenheit ihrer eigenen Familie als identitätsstiftendes Märchen erzählt.

Gerade als KZ-Überlebende ist es Krysta wichtig, die eigene Rolle wiederzufinden, das eigene Ich, wurde sie doch durch Tätowieren einer Ziffernfolge auf ihren Arm zur Nummer und damit quasi entidentifiziert. Durch das aufarbeitende Erzählen der eigenen Vergangenheit, die mit Märchenelementen vermischt wird, versichert sie sich auf die oben erläuterte Art über die Jahre auch als erwachsene Figur, Mutter und Großmutter, ihrer eigenen Person und Biografie. Dabei schließt sie gleich ihre Enkelin als Fortsetzung des eigenen Stammbaums und der eigenen Identität mit ein. Gerade nach Krystas Entwurzelung durch die KZ-Zeit leisten die in ihrem Sprachraum schon lange verwurzelten Märchen der jungen Frau gute Dienste. Die identitätsstiftenden Texte versprechen langfristige Verbindlichkeit, da sie über die 1940-er Jahre, die erzählte Zeit des historischen Horror-Romans, hinaus präsent sind; und sicher auch weit über die heutige Postmoderne hinaus existieren werden.

Zum Thema weibliches Erzählen ist interessant, dass sich der Kreis bei Krystas Enkelin schließt, nicht etwa bei einem Enkel. Ihr obliegt es jetzt, Krystas Geschichte späteren Generationen weiterzuerzählen. Von Bedeutung ist weiter, dass Krysta – wie auch im Märchen letztendlich Gretel – die Mutige, Entschlossene und Starke ist, nicht Daniel-Hänsel. Sie ermuntert ihn zur Flucht, nicht umgekehrt. Sie sagt zu ihm: "We're not staying here, and we're not dying." (344) Diese Rollenverteilung zeigt sich erneut am Sterbebett Daniels, wo Krysta ihm diesmal Märchen erzählend keine Flucht ermöglicht, sondern sozusagen eine Reise, den Abschied von der Welt.

Insgesamt kommen im Roman mehr starke Frauenfiguren als Männerrollen vor. Krystas Vater ist überwiegend abwesend, Krysta befindet sich in der Obhut von Frauen. Josef Breuer, die zweite zentrale Männerfigur, erfindet Krysta lediglich. "Uncle Hraben", unter dem Krysta im KZ leidet, sticht in der Geschichte im Vergleich zu den grausamen Aufseherinnen, aber auch wohlmeinenden Mitinsassinnen nicht einmal sonderlich heraus.

Die seit der Christianisierung als böse verunglimpft Hexenfigur erfährt durch Granville eine angenehme Neubearbeitung bis semantische Umkehrung. Die Figur "Witch Schwitter", von Krysta zunächst als Feindin betrachtet, da sie von ihr gute Manieren lernen soll, entpuppt sich als mitfühlend. Sie versucht nachdrücklich zu verhindern, dass die plötzlich vaterlose Krysta ins KZ muss. Auch die Gudrun-"Hexe" der Lilie-Geschichte nörgelt zwar gern, ist kritisch und hält Krysta-Lilie auf ruppige Art zum Arbeiten an, aber von einer klassisch bösen Hexe ist sie weit entfernt. Es gibt unter den wichtigeren Frauenfiguren nur eine einzige "wahre" Hexe nach vertrautem Schema: Johanna. Als es Johanna zweckdienlich scheint, umgarnt sie Krysta, doch als das Mädchen ihr nichts mehr nützen kann, lässt sie es prompt fallen, verurteilt es zum KZ und damit dem sicheren Tod.

Breuer verleiht Krysta den Namen "Lilie". Wer andere benennt, symbolisiert damit immer auch eine Herrschaft über sie; das Phänomen existiert kulturell bzw. literarisch spätestens, seit Adam die Tiere in der Genesis taufte. Obwohl Breuer Lilie durch ihre Namensgebung definiert ("to name something established dominion over it" (12), sagt sich Breuer), muss man bedenken, dass es Krysta ist, die diese Geschichte erfindet, wodurch sie unter dem Strich zum steuernden Subjekt wird, Breuer hingegen zum erfundenen Objekt. Zudem verschwindet sie in der letzten Szene der Lilie-Geschichte wie ein Geist aus Breuers Blickfeld, der nur hilflos zusehen kann.

All dies erlaubt eine tendenziell feministische Lesart des Romans. Darauf scheint mir Granville selbst hinzuweisen, indem sie gegen Ende der Lilie-Geschichte implizit auf ein populäres Werk der feministischen Literaturtheorie referiert, Gilberts und Gubars *Madwoman in the Attic*: Gegen Ende der Lilie-Geschichte findet Breuer auf dem Dachboden (*the attic*) ein Märchenbuch. Es öffnet sich ausgerechnet bei *Hänsel und Gretel*, der für *GatD* so wichtigen Geschichte vom starken, mutigen Mädchen, das seinen Bruder durch einen trickreichen

Hexenmord rettet. Durch diesen neuerlichen Verweis auf *Hänsel und Gretel* stellt Granville das auktorial erzählte Märchen einmal mehr ihrem von einer mutigen und pfiffigen weiblichen Gretel-Erzählerin getragenen Roman gegenüber. Die sich während der langen erzählten Zeit vom Kind zur Großmutter entwickelnde Hauptfigur Krysta macht den Text zum "Frauenstück", überspitzt formuliert zu einer Art weiblichem Bildungsroman.

Breuer, eine Figur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, lässt das Buch nach dem Durchblättern auf dem Dachboden liegen, als hätte es unten im Haus, im Alltag, (noch) nichts verloren. Dies könnte die Autorin symbolisch meinen. Denn nicht nur schlecht erzogene, sondern auch starke Mädchen (wie Krysta/Gretel) oder sich beharrlich durchzusetzen versuchende, kämpferische Frauen (wie die erwachsene Gretelfigur Krysta und ihr störrisches *alter ego* Lilie) waren zu dieser Zeit ungern gesehen. Sie konnten zu Hause eingesperrt werden, was oft in einer Dachbodenkammer geschah⁵⁶⁷ oder als angebliche Hysterikerinnen zu therapeutischen Kuren gezwungen werden. Frauen, die sich nicht typisch "weiblich" gaben, galten mindestens bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als unweiblich, also als "anders". Vielfach wurde dieses Anderssein offenbar als regelrechte gotische *otherness* verstanden, was die geistig völlig gesunden Frauen zu *madwomen* deklarierte.

"Madness runs in the family" (137), heißt es über Krysta im Vorfeld ihrer Deportation ins KZ. Dieser Zuschreibung zum Trotz scheint Krysta/Lilie eine eher zuverlässige Erzählerin. Dass der Leser erst spät begreift, welchen Zweck die Lilie-Geschichte im Roman verfolgt, liegt nicht an Krysta, sondern an Informationen, welche die Autorin Granville absichtlich vor-enthält, um ein spannendes Rätsel zu konstruieren. Auch wenn Krystas Geschichten über Lilie und Benjamin ihr Leben lang "change ... with each retelling" (357), so betrifft dies "not the essence of the story, just the details". (367)

Prolog und letztes Romankapitel: Märchen erzählen als magische Handlung

Zunächst scheint der Lilie-Plot ein "echter" Handlungsstrang zu sein. Dass Krysta ihn sich nur ausdenkt und ihn Daniel erzählt, wird dem Leser erst am Ende gänzlich klar. Erst als sich im letzten Kapitel der Kreis unter Bezugnahme auf den Prolog schließt, wird erkennbar, wie sorgfältig die Lilie- und die Krysta-Geschichte ineinander verschachtelt und miteinander verwoben sind. Die einzelnen Handlungsstränge und Puzzlestücke verknüpfen sich zu einem komplexen Gesamtgeflecht, ähnlich der im Roman einmal ausführlich evozierten *Dornröschenhecke*. (132-133) Beide, Hecke und Geschichte, sind bis zum Schluss undurchdringlich. Doch dann plötzlich nicht mehr, denn wie sich die Hecke gegen Ende von *Dornröschen* plötzlich für den Prinzen öffnet, so löst sich auch das Rätsel am Schluss des Romans.

Erst jetzt beantworten sich alle offenen Fragen. Nun liegt, wie um das Glück des Entkommens von Krysta und Daniel auch durch formale Schönheit zu spiegeln, das vollständige Roman-Universum plötzlich begreifbar und in sich schlüssig vor dem Leser. Erst in diesem Moment der hergestellten Klarheit wird das ästhetische Gesamtkunstwerk *GatD* erkennbar. Ein ästhetischer Anspruch prägt auch die Sprachgebung auf Satz- und Wortebene; vor allem durch eine Vielzahl von Stilfiguren. Insgesamt ergibt sich so ein geradezu lyrisches Romanmosaik. Das letzte Kapitel ist seitenweise mit dem Prolog identisch, dadurch entsteht ein poetischer Refraincharakter.

⁵⁶⁷ Häufig wurden auch geisteskranken Familienmitglieder im eigenen Haus in eine Kammer gesperrt, wenn eine Anstalt zu teuer war oder man sich schämte, "das Problem" öffentlich zuzugeben. Ein literarisches Beispiel aus dem 19. Jh., also der fraglichen Zeit, ist Bertha, Rochesters auf dem Dachboden versteckte erste Ehefrau in *Jane Eyre*.

Im Folgenden wird ein Textausschnitt des Epilogs vorgestellt, der genauso im Prolog vorkommt, dort aber noch – mangels konkreter Zeit- und Ortsangaben und weil der Leser die handelnden Figuren noch nicht kannte – zum Gefühl märchenhafter Schweberei beitrug. Im Epilog kann man Zeit, Ort und Figuren des Textabschnitts aus dem zwischenzeitlich vermittelten Kontext erschließen.

In dem Textausschnitt überschreiben zauberhafte, den Märchen entlehnte Bilder, die den Realhorror nur angedeutet lassen oder ihn in den Bereich des Fantastischen rücken, kaum vorstellbaren Terror, menschliche Dramen und Abgründe. Wie so oft im vorliegenden Roman tragen Märchen also auch hier zur ästhetischen Aufwertung des Romans bei. So wird das Entkommen Krystas und Daniels vor den KZ-Aufsehern ("ogres wearing ten-league boots and cracking whips") als märchenhafte Flucht vor der Hexe inszeniert. Die Opfer stolpern durch einen "enchanted forest" und stellen sich dabei die Frage "where this last gingerbread trail is leading". Die Luft ist "threaded with icy witch breaths". Und doch: "we wake uneaten". Daraufhin fragen sich die beiden Flüchtenden: "Has the spell worked?". Anscheinend kann es aus Sicht der Kinder nur märchenhafte Magie sein, die sie das KZ hat überleben lassen.

In Gänze ist der folgende Abschnitt, der neben den zentralen Märchenbildern auch aus anderen Genres stammende Referenzen einbindet (biblische *rats in exodus*, Hitler als sagenhafter Rattenfänger (*Pied Piper*), mehrköpfiger Hund der Mythologie usw.), jedoch zu mehrdeutig, um seine Bedeutung bis ins Letzte bzw. unter Ausschluss eines individuellen hermeneutischen Zirkels für jeden Leser verbindlich klären zu können. An diesem Punkt bleibt nur noch, sich auf die bildhafte Schönheit der Sprache Granvilles einzulassen:

It is many years before the Pied Piper comes back for the other children. Though his music has been silenced, still thousands are forced to follow him, young, old, large, small, everyone ... even the ogres wearing ten-league boots and cracking whips, even their nine-headed dogs. We are the rats in exodus now and the Earth shrinks from the touch of our feet. Spring leaves a bitter taste. All day, rain and people fall; all night, nixies wail from the lakes. The blood-coloured bear sniffs at our heels. I keep my eyes on the road, counting white pebbles, fearful of where this last gingerbread trail is leading us. Has the spell worked? I think so: coils of mist lap at our ankles, rising to mute all sounds, we run blind, dragging the Shadow behind us, stopping only when my outstretched hand meets the rough bark of pine trunks. One step, two, and we're inside the enchanted forest, the air threaded with icy witch breaths. The day collapses around us. Phantom sentries swoop from the trees demanding names but our teeth guard the answers so they turn away, flapping eastward in search of the cloud-shrouded moon. Roots coil, binding us to the forest floor, where we crouch in silence punctuated by the distant clatter of stags shedding their antlers. We wake, uneaten. Every trace of mist has been sucked away by the sun. The landscape seems empty. (320)

Kommen wir zurück zur Schönheit des komplexen, aber nunmehr verständlich vor dem Leser liegenden Romans als Ganzem. Darin scheint nun klar auf, dass es nie eine Lilie gab, die in die Vergangenheit gereist ist, um einen Mord an Hitler zu begehen. Halb und halb hat Krysta, die sich den Lilie-Plot ausdachte, ja immer an Märchenmagie geglaubt, wie oben angesprochen, und somit auch, dass es möglich wäre, die Zeit zurückzudrehen. Geschichten seien dazu da, "to take you anywhere you want to go ... [sie seien] eben eine "escape route ..." (179), sagte eine KZ-Mitinsassin. Lange hat Krysta-Lilie, so scheint es, diese Aussage wörtlich genommen. Schließlich beginnt sie, ernsthaft an einer solchen konkreten märchenhaften Magie zu zweifeln. Im Epilog nach Ende der Lilie-*Story* denkt sie: "Erika was wrong ... when she promised my imagination could take me anywhere ... " (332) Reisen per Magie, das wird ihr klar, funktioniert nur in der Fantasie. Offensichtlich "erlaubt" Autorin Granville in ihrem postmodernen Roman-Universum, das sich auf den realen Holocaust bezieht, aus Gründen der ihr nötig erscheinenden Erschütterung sowie des sich aufdrängenden Fatalismus nur noch die

Existenz einer einzigen, wirksamen Magie, nämlich die des Erzählens von Geschichten, genauer gesagt von Märchen. Das reale historische Grauen des Holocausts, das die erzählerische Basis für *GatD* bildet, reicht zu tief, um es im Roman durch den Mord am Kind Adolf Hitler erzählerisch auszuradieren. Hitler, wie Daniel sagt, war "too big ... too powerful". (6) Somit ist selbst in einer fiktionalen Geschichte wie dem vorliegenden Text nur noch die Negation echter märchenhafter Magie möglich. Der reale Horror ist geschehen, er lässt sich nicht mehr rückgängig machen. Auch Krysta-Lilie wird das schließlich klar.

Doch der Roman endet nicht ausschließlich düster. So haben immerhin die Stimmen von toten Mithäftlingen überlebt, die Krysta zu hören glaubt. Das ist die gute Nachricht in all dem überstandenen Horror. Denn Stimme, Sprache, Geschichten (in *GatD* stark märchenhaft verbrämt) sind der Teil des Menschen, der die Zeit überdauern kann. Krystas Märchen, die seit Anfang des Romans Fantasie und Erlebtes vermischen, inkorporieren nun auch die "Stimmen" respektive Lebensgeschichten ihrer toten Mithäftlinge. Daraus entsteht eine noch größere Brisanz, Wichtigkeit und Universalität dessen, was Krysta zu erzählen hat.

Es wurde bereits festgestellt, dass Daniel wohl nur dank Krystas Lilie-Geschichte, die für ihn eine Art seelischer Gehhilfe darstellte, überlebt hat. Indem Krysta die Figur Wolf-Hitler als potentiell zerstörbar beschrieb, konnte sie Daniel motivieren und seine Kräfte für die Flucht mobilisieren. Neben dem körperlichen Überleben, später bekommen sie auch einen Sohn, steht die seelische Rettung. Nicht nur auf der Flucht hat Krysta die eigene Geschichte, mit Märchenelementen versetzt, erzählt. Auch später, im sicheren Zuhause, geht es noch jahrzehntelang immer wieder um *a boy and a girl who kill an ogre*. Offensichtlich stellen Krystas mit Märchenelementen vermischte Geschichten also eine Art emotionaler Stütze dar, zu der wiederholt gegriffen wird. Die poetische Schöpfung scheint spätestens jetzt stärker als der Realhorror. Das vergangene Grauen beherrscht Krysta wohl nicht mehr so sehr, es wird eher zum bearbeiteten Objekt ihrer kreativen Aktivität. Durch ihre mit Märchen gespickte Poesie hat Krysta die Deutungshoheit über das eigene Leben wiedererlangt, und durch Krysta gelang das auch Daniel. Insofern kann man Krystas Poesie im übertragenen Sinn als Schatz der Hexe betrachten, den die Kinder mit ins sichere Zuhause retten, worauf ihr "happy-ever-after fairy tale" (354) anfängt. Als alte Frau, am Ende des Romans, beginnt Krysta ihre und Daniels Geschichte noch einmal für die Enkelin zu erzählen.

Nicht nur stecken Märchentexte voll repetitiver Elemente, auch ihr Kontext ist in dem Sinn repetitiv, als sie immer neu erzählt werden. Seit der frühen Nachkriegszeit findet sich etwa eine Verknüpfung von Holocaust und Märchen – häufig wird *Hänsel und Gretel* gewählt, vor allem wegen des Ofen-Bildes; oder *Dornröschen*, weil der ein ganzes Schloss befallende Schlaf eine gute Metapher für das paralysierte Deutschland abgibt – in Romanen. Beispiele: Jane Yolens *Briar Rose* (1992) und Louise Murphys *The True Story of Hansel and Gretel: A Novel of War and Survival* (2003).

Etwa Yolens Handlung, worin eine Holocaust-Überlebende ihren Enkelinnen immer wieder *Dornröschen* erzählt, erinnert leise an einen Grundzug von *Gretel and the Dark*. Vor dem Hintergrund der generell traumatherapeutischen Wirkung der Märchen verwundert nicht, ab hier folge ich Landwehr, dass Märchenelemente auch Yolens Figuren etwa helfen, sich vom Horror zu distanzieren und ihn doch gleichzeitig zu verarbeiten. Auch bei Yolen obliegt das Märchenerzählen der Großmutter und findet seine Fortsetzung wiederum in weiblicher Nachkommenschaft; und auch dort entwickelt sich eine Holocaust-Überlebende zur Schöpferin in zweierlei Hinsicht: Sie wird (Groß-)Mutter und Geschichtenerzählerin.⁵⁶⁸ Landwehr

⁵⁶⁸ Margarete J. Landwehr: "The Fairy Tale as Allegory for the Holocaust. Representing the Unrepresentable in Yolen's *Briar Rose* and Murphy's *Hansel and Gretel*". In: Susan Redington Bobby (Ed.): *Fairy Tales Reimagined – Essays on New Retellings*, Jefferson 2009, S. 153-167.

betont stark eine erlösende Funktion der Märchen ("plots of ... redemption"⁵⁶⁹) und einen sinngebenden Effekt ("fairy tales give meaning to suffering"). Obwohl Märchen in Kapitel 7. als eine Art Transzendenzvehikel bezeichnet wurden, scheinen beide Effekte doch viel stärker für religiöse Texte zu gelten. Beides scheint mir zudem auf viele Geschichten diverser literarischer Genres, nicht nur Märchen, zuzutreffen. Dem menschlichen Leben Sinn zu verleihen, scheint sogar der Hauptzweck des Erzählens im Allgemeinen zu sein.

Insgesamt ist *GatD* in Sachen Funktionalisierung von Märchen ein bemerkenswert vielseitiger Roman. Denn zunächst wirken sich die Märchenelemente, wie oben ausführlich erörtert, funktional hauptsächlich auf textinterne Figuren aus. Greet will ihren Zögling Krysta mittels Märchen vor allem erziehen. Krysta nutzt Märchen als Ventil für ihren kindlichen Ärger. Später werden ihre Märchen zur Waffe gegen extreme Ungerechtigkeit und Grausamkeit. Auch Krystas KZ-Mitinsassen profitieren über ihre Märchenerzählerin Krysta vor allem von der distanzierenden Funktion und der Möglichkeit der Traumaverarbeitung durch Märchen. Auf der Flucht rettet Krysta ihrem Freund Daniel das Leben, indem sie ihm ein Märchen erzählt, das so zu einer Art seelischer Krückstock wird. Es handelt von ihrer beider *alter egos*, die planen, Hitler umzubringen. Im Lauf des Romans kommt eine weitere Funktion hinzu, die persönliche Holocaust-Verarbeitung innerhalb der späteren Familie von Krysta und Daniel mittels Märchen. Und am Ende will Krysta mittels ihres Vergangenheitsmärchens auch noch der eigenen Enkelin bei nichts Geringerem als deren Identitätsfindung helfen. Sie soll sich mittels Krystas Geschichte in die kollektive Historie und diejenige ihrer eigenen Familie einordnen, um sich so mit ihren Wurzeln vertraut zu machen.

Zusätzlich haben Krystas Vergangenheitsmärchen auch eine die Leser betreffende, kollektive Funktion: Der Realhorror des Holocausts wird mittels Märchen gleichzeitig verklärt und erklärt, wodurch der Roman wohl Literatur gegen Geschichtsvergessenheit sein will. *GatD* nutzt kanonisierte Märchenelemente auf die beschriebene postmoderne komplexe und innovative, zugleich aber repetitive Weise, um als Text wie schon die Märchen im Gedächtnis zu bleiben und im besten Fall, wie schon die Märchen, kanonisiert zu werden.

Abschließend ist zu sagen, dass die erläuterten Märchenelemente einen Großteil dazu beitragen, dass der Roman insgesamt eine aufwühlende und spezielle Art anspruchsvollerer Unterhaltung darstellt.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 162.

9. Exkurs: Zaubermärchen-Elemente im Horrorfilm

In der Literatur existieren einerseits Märchen-Neuerzählungen mit Horrorelementen, andererseits Horrorgeschichten mit Märchenelementen. Im Filmbereich verhält es sich ebenso. Dieses Kapitel soll Parallelen und Unterschiede zwischen der Horrorliteratur und dem Horrorfilm aufzeigen.

Eine Untersuchung des Horrorfilms gehört zwar nicht zum Kernbereich dieser Dissertation, gleichwohl machen die erhebliche Verbreitung und der große Bekanntheitsgrad einschlägiger Filme eine Einordnung notwendig. Die Frage ist, ob – und wenn ja, was – Filme wie *Mirror Mirror* (ein Märchenretelling für Kinder), *Snow White and the Huntsman* (horrorhaftes Märchenretelling) oder die *Blair-Witch*-Reihe (Horrorfilme mit Märchenelementen) mit der vorliegenden Arbeit zu tun haben.

Horrorfilme, die Märchenelemente nutzen, haben nach meiner Beobachtung seit Beginn der Postmoderne quantitativ zugenommen. Das wirft folgende Fragen auf:

- 1.) Verwendet der Horrorfilm ähnliche Märchenbezüge wie der Horror-Roman?
- 2.) Werden sie auf ähnlich vielfältige Weise verwendet?
- 3.) Welche grundlegende Rolle spielen Märchenbezüge? Gibt es auch hinsichtlich der Funktionen Parallelen zum Roman?

Zu 1.) gilt vorab, dass ich zunächst versucht hatte, möglichst unterschiedliche, im Horrorfilm auftretende Märchenelemente zu finden, da ihre repräsentative Bandbreite gezeigt werden sollte. Dabei stellte sich heraus, dass sich im Film eine Vielzahl derselben Märchenelemente stets wiederholt, ähnlich wie im Horror-Roman. Für den vorliegenden Essay ergab sich also unweigerlich eine Übersicht über häufig im filmischen Horror vorkommende Märchenanteile.⁵⁷⁰ Es zeigte sich, dass der Film häufig aus den gleichen Quellen schöpft wie der Horror-Roman: Auch der Film rekurriert größtenteils auf beliebte und bekannte Märchen wie *Aschenputtel*, *Hänsel und Gretel*, *Schneewittchen*, *Dornröschen* oder *Rotkäppchen*. Und hier wie dort werden in besonderem Maß die horrorhaften, grausamen Grimmschen Serienmörder-Märchen (*Blaubart* usw.) herangezogen.

Genau wie die Romane scheinen auch die Filme eine größere Anzahl an Märchenpuzzlestücken repetitiv zu nutzen, darunter böse Hexen und Menschenfresser, Motive wie verfluchte Elemente (Spiegel, Wald), Verwandlungen usw. Solche Elemente entstammen mal konkreten Einzelmärchen, mal werden sie nicht (nicht nachweisbar) einem oder auch verschiedenen Märchen entlehnt. In Romanen wie Filmen zeigt sich außerdem sehr häufig eine Art unspezifischer Märchenhaftigkeit (*Fairy Tale-feel*).

Zu Frage 2.) Obwohl die Märchenelemente größtenteils aus denselben Märchen stammen und auch nicht unendlich viele verschiedene eingesetzt werden, ist die Art ihrer Verwendung im Horrorfilm sehr vielfältig – wie schon im Roman der Fall.

Die Antwort auf Frage 3.) lautet: Genau wie in der Horrorliteratur zeitigen Märchenelemente natürlich auch im Horrorfilm vielerlei Funktionen. Die in Teil I.7. besprochenen Wirkungen gelten ebenso für den Film. Weil sich die Methoden der Darstellung einer Geschichte von Roman und Film stark unterscheiden, schwächen sich im Film einige Funktionen ab oder verstärken sich. Ein Beispiel: Da der Film auf Bilder angewiesen ist, kann sich der

⁵⁷⁰ Allerdings knüpft sich an diese Übersicht natürlich nicht der Anspruch, einen vollständigen Überblick über das Phänomen zu liefern. Auch kann aufgrund der riesigen Anzahl von Horrorfilmen mit Märchenelementen lediglich eine Auswahl vorgestellt werden. Diese beruht immer auch auf einer individuellen Entscheidung, was ebenso für die Roman-Auswahl des Hauptteils dieser Arbeit gilt.

ikonografische Effekt von Figuren oder Motiven im Vergleich zum Roman drastisch verstärken. Auch dies wird später näher erläutert.

Zunächst geht es um kindertaugliche Märchen-Neuerzählungen. Beispielsweise rezipierte die Kritik den auf Schneewittchen basierenden Märchenfilm *Mirror Mirror* (2012) durchweg als familiengeeignet. Denn Grimmsche Horrorelemente fehlen hier ebenso wie Schneewittchens Koma. In dieser Kategorie von Märchen*retellings* wurden praktisch seit Entstehung des Mediums Film zahlreiche Werke produziert. Am häufigsten erscheinen die kindertauglichen Märchen-Neuerzählungen meinem Eindruck nach in Form harmloser Zeichentrickversionen.

Indes scheinen Filmemacher, die sich für die zweite Gruppe der *retellings* interessieren, nämlich Neuverfilmungen von Märchen für Zuschauer ab 16 Jahre, erst vor einigen Jahren stärker aktiv geworden zu sein. Nachfolgend soll kurz gezeigt werden, auf wieviele unterschiedliche Arten diese Märchenfilme – mehr oder weniger – horrorhaft sind. Bekannt ist etwa *Snow White: A Tale of Terror* (1997). Bereits die Pressekritik nahm die Horrorhaftigkeit des Märchenfilms wahr und schrieb: "Mit einem naiv-gefälligen Märchenfilm hat dieser Grusel nichts am Hut."⁵⁷¹ Er besäße "stunning Gothic scenery and costumes" ... "Not for children, this Snow White is for thinking adults who enjoy more than one good scare", heißt es bereits in der Inhaltsangabe zur DVD. Von einem anderen Beispiel, *Snow White and the Huntsman* (2012), wurde gesagt, dass es "düstere Zwischentöne" der Grimmschen Vorlage nicht verhehle.⁵⁷² Doch dieser Märchenfilm bestehe nicht nur aus Horrorelementen, sondern sei ein postmoderner Genre-Flickenteppich. Er kombiniere auch Ritterfilm, Anleihen an Johanna von Orleans, Robin Hood und Motive aus *Herr der Ringe* sowie generelle Fantasyelemente zu einer Geschichte mit rotem Faden.

Die Absicht, Fantasyhorror abzubilden, hat auch *Rumpelstiltskin* (1995). In diesem B-Movie treffen blutige Szenen auf trivialen Horror, Comedyelemente reduzieren diesen weiter. Eine ebenfalls fantastische, mit Anspielungen auf Freud sowie einer märchenhaften Moral (Mädchen, hüte Dich vor dem Wolf/Werwolf im Mann) gespickte Neuverfilmung ist das auf Angela Carters gleichnamiger *Rotkäppchen*-Erzählung⁵⁷³ basierende *The Company of Wolves* (1984). Der Film lebt von einer melancholischen, subtil gotischen Atmosphäre.

Auch eine als (Fantasy-)Horror firmierende Neufassung – oder eher Weitererzählung – von *Hänsel und Gretel* namens *Hansel and Gretel Witch Hunters* (2013) erzeugt wenig Grusel. Dies liegt, ähnlich wie bei Hills *NOS4A2*, an grotesken Szenen, schwarzem Humor und Action, die Tempo in die Geschichte bringen und für Fantasy-Anmutung sorgen. Auch nehme dieses neue Märchen – ab hier folge ich Seeßlen –, welches die Geschwister als erwachsene Rächer an kindermordenden Hexen zeigt, dem alten Märchen gerade das, was seine "Wirkung ausgemacht hatte: Die geglückte Ablösungsfantasie." In dem Film würden nämlich aus den Figuren des märchenhaften Übergangs "zwangsneurotische Wiederholungstäter."⁵⁷⁴ Am Ende des Films beschließen die Geschwister, weiterhin Hexen zu jagen. Man könnte dieser auf der Psychoanalyse aufbauenden These Seeßlens widersprechen und interpretieren, Hänsel und Gretel, die hier keine Märchenfiguren mehr sind, sondern (tendenziell) Horrorgestalten, hätten als solche eine Lebensaufgabe gefunden, die in ihrem fiktionalen Universum einen Zweck erfüllt. Denn die beiden verhindern, dass die Schreckensfigur ihrer Vergangenheit, die sich zwischenzeitlich multipliziert hat und nun in Form vieler Hexen auftritt, weitere Opfer produziert. Der Kampf gegen Hexen mag somit helfen, ihr Kind-

⁵⁷¹ <https://www.prisma.de/filme/Schneewittchen.364211> (zuletzt abgerufen im April 2019.)

⁵⁷² <https://www.zeit.de/kultur/film/2012-05/snow-white-huntsman-rezension> (zuletzt abgerufen im April 2019.)

⁵⁷³ Enthalten in *The Bloody Chamber* (1979).

⁵⁷⁴ Georg Seeßlen: "Horrorfilme – Die Hölle sind wir". In: Wochenzeitung *Die Zeit*, 23.10.2015.

heitstrauma aufzuarbeiten. Was ist besser: Es mehr oder weniger krampfhaft aus dem Leben zu verbannen? Wohlgedenkt: Dieses Leben spielt sich nicht mehr im Märchen ab, das als simple Lösung ein *happy end* ("Ablösungsfantasie") anbietet, sondern in einem Horroruniversum. Darin sind Traumata möglich. Die ihren versuchten Hänsel und Gretel nach der eigenen Genesung sinnvoll in die Zukunft zu integrieren. Aber womöglich gehen solche Überlegungen viel zu weit. Denn es ist nicht auszuschließen, dass der Film nur den Hang eines Filmemachers zum blutigen Spektakel abbildet. In dieser Lesart liefert das zugrunde liegende Märchen nur Anlass und Begründung für aufmerksamkeitsheischende Kämpfe und abgeschlagene Köpfe.

Auch *Dornröschen* wird in der Postmoderne häufig als Horrormärchen neu erzählt. In *Maleficent* (2014) etwa spielt die böse dreizehnte Fee die Hauptrolle. Darum dient sie und nicht Dornröschen als Namensgeberin des Films. Während dieses Disney-Stück mit seiner generellen Bildgewalt sowie präzisen und eleganten Ästhetik vom Horror der gehörnten Fee mit ihren Drachenflügeln ablenkt, sorgt etwa *The Curse of Sleeping Beauty* (2016) tatsächlich für ungute Irritation: Viele Menschen verschwinden in dem Anwesen, wo Dornröschen schläft. Am Ende droht auch noch die Apokalypse. Im Gegensatz dazu siedelt sich *Sleeping Beauty* (2011) im grauen Alltag einer Studentin an. Die indifferent und abgestumpft wirkende Heldin lässt sich gegen Bezahlung betäuben und schlafend sexuell ausbeuten. Der Film firmiert als Drama, kann aber genauso gut als Horror empfunden werden, jedenfalls aus weiblicher Sicht. Die Protagonistin wird nicht überwältigt wie Dornröschen, sondern kooperiert freiwillig. Und dies "raises questions about women's complicity and self-possession, and about pornography as the norm of sexual exchange in our society."⁵⁷⁵

Die horrorhaften *retellings* enden normalerweise mindestens ambivalent, häufig im *unhappy end*. Dies trägt sicher dazu bei, dass diese horrorhaften Märchen-Neuerzählungen rasch als Horrorversion eines bekannten Märchens wahrgenommen werden, nicht nur von Fans, Bloggern oder Presse; auch Forschungsliteratur gibt es zum düsteren Märchenfilm reichlich.

Hingegen scheinen Märchenelemente im Horrorfilm zwar etwas häufiger beachtet als Märchenelemente im Horror-Roman, trotzdem blieben sie vielfach von Experten unbemerkt. Von der Forschung stark zur Kenntnis genommene Ausnahmen sind zumeist sehr populäre oder provokative Werke. Häufiger als die Forschung identifizierten bisher Pressekritiken Horrorfilme als märchenhaft, vertieften solche Beobachtungen aber selten. Daher muss im Folgenden zunächst die Existenz verschiedener Märchenanteile im Horrorfilm bewiesen werden, ehe sie analysiert werden können. Der Reihe nach werden in exemplarischen Filmen untersucht:

- Teile konkreter Märchen oder sogar ganze Einzelmärchen-Subtexte: *Schneewittchen/Dornröschen*, *Aschenputtel*, *Blaubart*, *Hänsel und Gretel*, *Rotkäppchen*, *Der Wolf und die sieben Geißlein*;

- Elemente, die keinem bestimmten Märchen entstammen: Märchenfiguren: Elfen/Trolle, Nixen, Hexen, Menschenfresser. Märchenmotive: Namensnennung, langes Schweigen, verbotene Kammer, verzauberter Spiegel/Brunnen, Wald, Verwandlung. Sowie *Fairy Tale-feel*, eine vollständige Märchenstruktur oder Elemente daraus.

Für jedes dieser Märchenelemente werden mehrere Titel von Filmen genannt, in denen es vorkommt. Aus dieser Titelauswahl wird stets je ein Film herausgegriffen und analysiert, jedoch lediglich ansatzweise, um das diese Arbeit nur flankierende Filmkapitel nicht ausufern zu lassen. Jede Kurzanalyse enthält die Benennung des zentralen Märchenelements und eventuelle weitere Märchenelemente sowie Überlegungen zu deren Funktionen im entsprechenden Horrorfilm. Für die zusätzlich genannten Filmtitel werden enthaltene Märchenelemente nur

⁵⁷⁵ Warner 2014, S. 176.

knapp benannt, eventuell auch deren Hauptfunktion. (Handelt es sich nicht um Produktionen aus englischsprachigen Ländern, steht das jeweilige Landeskennzeichen neben dem Veröffentlichungsjahr des Films, der Originalfilmtitel in einer Fußnote.)

Einzelelemente konkreter Märchen und durchgängige Märchensubtexte im Horrorfilm

In keinem Genre scheint das Motiv der untoten Schönen häufiger vorzukommen als im Märchen (am bekanntesten sind: *Dornröschen*, *Schneewittchen*) und dem Horror. Während *After Life* (2009)⁵⁷⁶ und *Autopsy of Jane Doe* (2016)⁵⁷⁷ nur mit impliziten Verweisen auf beide Märchen spielen, finden sich in den *Twilight*-Filmen (2008-2012), einer mit Action- und Thriller-Elementen angereicherten Horror-Romanzen-Saga, sowohl implizite als auch explizite Referenzen auf *Dornröschen* und *Schneewittchen*.

An einer Verwandlung zur Vampirin reizt Heldin Bella die Möglichkeit dauerhafter Schönheit mindestens so sehr wie ein ewiges Zusammensein mit ihrem Schwarm, Vampir Edward. Ihren Wunsch nach dem statischen *Forever young*-Zustand spiegeln wörtliche Verweise auf *Dornröschen* oder *Schneewittchen*. Häufiger schwingt in Bellas Sehnsucht nach einer Existenz als schöne Untote jedoch ein nur impliziter Rückverweis auf ein nicht alterndes *Dornröschen* und das im Glassarg scheinot liegende *Schneewittchen* mit. Eine dieser losen Assoziationen besteht im Motiv des Bisses. Denn der Biss in *Schneewittchens* Giftapfel und der Biss des Vampirs führen laut Sykley zum selben Ziel.⁵⁷⁸ Der untote Zustand war im Märchen von der Heldin unerwünscht und außerdem nur initiatorisches Übergangsstadium, in *Twilight* jedoch ist er das Traumziel der Heldin. Die Märchenanteile, die ursprünglich Tieferes symbolisierten, aber bleibende Schönheit nur auf der Oberfläche repräsentierten, bilden nun, auf die zeitgenössische Bella bezogen, den Jugend- und Schönheitswahn der fortgeschrittenen Postmoderne ab. Darauf verweist auch die Kombination des Vor- und Nachnamens von Bella Swan. Deren größte Angst zeigt sich schon in den Romanvorlagen. Es ist die Aussicht der 17-Jährigen, irgendwann "some sign of impending wrinkles in my ivory skin"⁵⁷⁹ zu erkennen. In der Weigerung des untoten Edward, Bella zur ewig faltenfreien Vampirin zu verwandeln, verbirgt sich womöglich eine Kritik an im Vordergrund stehender Oberflächen-Ästhetik.

In zahlreichen Details zeigt sich, dass die *Twilight*-Saga weniger auf den Grimmschen und vielmehr auf den Disney-Versionen von *Schneewittchen* und *Dornröschen* beruht, seichten und schlicht strukturierten Liebesgeschichten. Wie der typische *Prince Charming* rettet und beschützt Edward anstatt zu töten wie ein Vampir; er besitzt eine klischeehafte aristokratische Blässe usw. Solche Puzzlestücke wurden Disneyfilmen entnommen und ziemlich unverändert in *Twilight* eingesetzt. Es kann also kein Spannungsverhältnis zwischen den Disneymärchen und der ebenfalls stereotypen *Twilight*-Romanze entstehen.

Bellas Gefühle scheinen zu einem Teil, vielleicht sogar überwiegend, vom Kick diverser Risiken ausgelöst, die Edwards Nähe mit sich bringen. Eigentliche Liebe vermittelt sich dem Zuschauer trotz der beachtlichen Länge der aus fünf Filmen bestehenden *Twilight*-Saga weder kognitiv, noch vermag Bellas "Liebe" magisch zu wirken. Was die Geschichte nicht hergibt, versucht die Filmmusik herbeizuzaubern.

⁵⁷⁶ In dem melancholischen Horrordrama erwacht eine junge Schönheit nach einem Unfall im Leichenschauhaus. Ob das postmoderne *Dornröschen*/*Schneewittchen* scheinot war und daraufhin vom Bestatter ermordet wird, oder dieser nur mit Geistern reden kann, wird nicht hundertprozentig klar, was die *story* auf reizvolle Weise in der Schwebe hält.

⁵⁷⁷ Der Film erzählt die gruselige Geschichte einer aparten Untoten. Allerdings ist sie weder harmloses *Schneewittchen* noch *Dornröschen*, sondern ein Monstrum, das während seiner eigenen Autopsie mordet.

⁵⁷⁸ Julie-Anne Sykley: *The Twilight Symbols: Motifs-Meanings-Messages*, Alresford 2012, S. 14.

⁵⁷⁹ Stephenie Meyer: *New Moon*, New York 2007, S. 7.

Insgesamt kristallisiert sich ein Verlust von Tiefe heraus, den selbst flapsige Vampirkomödien wie *Love at first Bite* (1979) streckenweise herstellen konnten. Auch in dieser Parodie will die Heldin Vampirin werden. Allerdings deshalb, weil sie – so scheint es – spürt, dass sie Dracula seit Jahrhunderten kennt, seine *eternal bride* ist. Die sich daraus speisende echte Romantik vermittelt sich dem Zuschauer auf berührende, aber auch charmante, originelle und witzige Art. Dazu braucht es keine Märchenelemente, nur wenige Gesten in Einzelszenen innerhalb des 96-minütigen Films. Die *old soul* dieser Heldin steht in maximalem Kontrast zur auf Optik fixierten Bella und ihrer unterkomplexen Figuren-Anlage.

Märchenelemente, sogar Disney-Filmen entnommene, verfügen über einen überaus großen Funktionsspielraum, der im Fall von *Twilight* nicht ansatzweise ausgeschöpft wurde. Vielmehr erstarrt das Klischee der Saga endgültig, indem die assoziierten hübschen Disney-Prinzessinnen mit lieblicher 1950-er Jahre-Hausmütterchen-Anmutung nichts weiter leisten, als die brave Unterwürfigkeit der gefälligen Bella zu unterstreichen.

Twilight wurde häufig im Rahmen feministischer Literaturkritik begutachtet und dabei fast durchgehend als reaktionär bewertet. Die Märchenreferenzen unterstützen diesen Effekt.⁵⁸⁰ Die *Twilight*-Autorin Stephenie Meyer, bekennende Mormonin, schuf eine Heldin, die eine antifeministische Gegenbewegung verkörpert.⁵⁸¹

Grund für die eher kurze Beschäftigung mit *Twilight* war das Motiv, die große Beliebtheit der Geschichte⁵⁸² insbesondere bei jungen Frauen zu verstehen. Dass diese Akzeptanz mit einem generellen Erstarken des Konservatismus in den USA und Europa zu tun hat, ist nicht auszuschließen.

Finden sich in *Twilight* nur explizite Einzelverweise auf *Schneewittchen/Dornröschen*, so zieht sich durch andere Filme der ganze Subtext der beiden Märchen. Vor allem *Dornröschen* erscheint diversen Forschern aufgrund seiner komatösen Hauptfigur, die vom Prinzen begehrt wird, als zumindest unterschwellig nekrophil. Deutlicher horrorhaft als dieses Märchen setzt *Die Leiche der Anna Fritz*⁵⁸³ (E 2015) das Motiv der sexuellen Lust auf eine (Schein-)Tote um. Natürlich erinnern untote oder lebende Tote im Horror nicht automatisch an Märchenfiguren. Das ist aber der Fall, wenn weitere Märchenelemente hinzukommen wie bei *Anna Fritz*: Anna, größter Filmstar des Landes und eine der begehrtesten jungen Frauen weltweit (Motiv berühmte, schöne Prinzessin) stirbt unerwartet (märchenhaftes Stilmittel der Plötzlichkeit). In der Leichenhalle arbeitet einer der drei (magische Zahl) männlichen Antihelden. Mit seinen beiden Freunden bewundert er die nackte, wie schlafend wirkende Tote. Wie der Prinz in alten *Dornröschen*-Versionen vergehen die Männer sich an der Schönen. Während das Ur-Dornröschen erst nach der Geburt ihrer Kinder erwacht, erlangt die scheintote Anna aufgrund des drastischen "Wachküssens" ihr Bewusstsein wieder, ebenso wie Grimms Dornröschen aufgrund des Kusses aufwacht.

Wie auch in *Anna Fritz* finden sich in den nachfolgenden Horrorfilmen ganze Subtexte von Einzelmärchen. *Wish Upon* (2017) etwa weist durchgehend *Aschenputtel*-Parallelen auf. Anfangs erhält die junge Heldin vom Vater ein unscheinbar wirkendes Geschenk. Nicht nur

⁵⁸⁰ Vgl. z. B.: Janice Hawes: "Sleeping Beauty and the Idealized Undead: Avoiding Adolescence". In: Amy M. Clarke et.al. (Ed.): *The Twilight Mystique – Critical Essays on the novel and films*, Jefferson 2010, S. 163-178.

⁵⁸¹ Lauren Rocha: *Wife, Mother, Vampire: The Female Role in the Twilight Series – Journal of International Women's Studies*, 15.2 (2014), S. 286-298.

⁵⁸² "New Moon, der zweite Teil der Liebesgeschichte zwischen der jungen Bella und einem Vampir, spielte am ersten Kinotag in Nordamerika so viel Geld ein wie kein anderer Film zuvor. Mit 72,7 Millionen Dollar (rund 48,7 Millionen Euro) verdrängte die Saga am Freitag den Batman-Film *The Dark Knight* von seinem ersten Platz der Kinohits". Quelle: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/zweiter-twilight-film-vampire-brechen-rekorde-an-der-kinokasse-a-662669.html> (zuletzt abgerufen im Juli 2019.)

⁵⁸³ Originaltitel: *El Cadáver de Anna Fritz*.

die aus einem Mülleimer geklaubte Spieluhr erinnert an die bescheidene Gabe für Aschenputtel ("Vater, das erste Reis, das euch ... an den Hut stößt, das brecht für mich ab") im Vergleich zu den Luxusansprüchen ihrer Stiefschwestern ("Schöne Kleider", "Perlen und Edelsteine").⁵⁸⁴ Auch insgesamt wirkt die *story* wie eine *Aschenputtel*-Neuaufgabe mit den Figuren unterdrückte Heldin, tote Mutter, und dem fehlenden Geld. So wie aus Aschenputtels Zweig ein magischer, Wünsche erfüllender Baum auf dem Grab ihrer Mutter wächst, erfüllt auch das Präsent im Film Wünsche; sieben an der Zahl. Die Hauptfigur, ganz zeitgenössisches Aschenputtel, schafft sich beispielsweise eine mobbende Feindin vom Hals, das Pendant zu den Stiefschwestern im Märchen; die Liebe ihres Traumprinzen fällt ihr in den Schoß; während Aschenputtel durch Heirat zu Wohlstand kommt, erhält die Horrorheldin, die sich ein glamouröseres Leben wünscht, ein unerwartetes Erbe. Allerdings stirbt für jeden Wunsch ein Mensch aus ihrem Umfeld. Während das Märchen den Kontrast zwischen Aschenputtels Wunscherfüllung und Bestrafung der Bösen (die Stiefmutter stirbt) präsentierte, lassen in *Wish Upon* Unschuldige ihr Leben. In einer letzten schockierenden Szene erweist sich der Film endgültig als Horror: "Aschenputtel" wird in einem völlig unerwarteten *Jump scare*-Moment von einem Auto erfasst und getötet. Damit hat sich der glückbringende Zauber aus dem *Aschenputtel*-Subtext endgültig in den mörderischen Fluch des Horrors verwandelt. Auch in der *Wishmaster*-Reihe (ab 1997) oder der horrorkomödiantischen *X-Files*-Folge *Je Souhaite* (Staffel 7, Folge 21) erfüllen übersinnliche Instanzen – ein Dämon und ein Flaschengeist – Wünsche, deren Äußerung sich die Figuren gründlicher hätten überlegen sollen.

In *Wish Upon* ergibt sich durch die Wunscherfüllung à la *Aschenputtel* einerseits und horrorhafter Bestrafung der Filmheldin andererseits eine auffälligere, schärfere Kontrastierung und nachdrücklichere Bebilderung von Extremen wie etwa der oben genannten Todesfälle, als dies in dem Film ohne Einsatz eines *Aschenputtel*-Subtextes möglich gewesen wäre. Während im Märchen noch der magische Segen der verstorbenen Mutter wirkte, kann die tote Mutter in *Wish Upon* nicht helfen. Das Fehlen des mütterlichen Schutzes bildet eine Leerstelle, aus der heraus ein dämonisches Verhängnis seinen Lauf nehmen kann, ausgelöst von einer böartigen Spieluhr aus dem fernen China. Es ist das Gegenteil der märchenhaft gütigen und verwandten mütterlichen Instanz: Das asiatische Land repräsentiert die klassische horrorhafte Instanz des feindlichen und fremden "Anderen". Die Spieluhr ist zudem antik; das Alte wurde an anderer Stelle schon als eine der prototypischen Formen des Bösen benannt.

Zwar knüpft der Film in seiner "Einer nach dem anderen stirbt"-Dramaturgie an Vorgängerproduktionen an (vor allem die *Final Destination*-Reihe von 2000-2011). Es sind unter anderem die stärkeren, plastischere Spannungsverhältnisse schaffenden Märchenreferenzen, die dem Film doch noch einen Reiz verleihen.

Wie vielfach in der Literatur festgestellt, war das Vorbild vieler Hitchcock-Thriller der *Blaubart*-Stoff. Bis heute wird dieser immer wieder bearbeitet. Neuestes Beispiel: *Elizabeth Harvest* (2018). Auch in diesem Film heiratet eine junge schöne Braut, Elizabeth, einen deutlich älteren, sozial höherstehenden und wohlhabenden Mann. Nachdem die Braut sein luxuriöses Anwesen mit den vielen, gotiktypischen schattigen Gängen in einer Bergregion bezogen hat, die – typisch Horror und Märchen – abgelegen liegt, erfährt sie von einem verschlossenen Raum, der für sie tabu sei. Es ist alles wie bei *Blaubart*: Die toten vorherigen Ehefrauen, die Lebensgefahr der Heldin nach Betreten des verbotenen Zimmers und auch der mörderische Ehemann gehören zum Plot. Mutet die *story* deshalb einerseits konventionell an, vor allem anfangs, so nimmt sie bald eine unerwartete Wendung. Der *Blaubart*-Stoff wandelt sich zum futuristischen Science Fiction-Horror, indem er Frankenstein-Untertöne adaptiert und diese passend für das 21. Jahrhundert gestaltet. Der neue Ehemann, ein Genforscher, ent-

⁵⁸⁴ Brüder Grimm 2001, Bd. 1, S. 138.

puppt sich als Variante vom Typ genialer, aber verrückter Wissenschaftler. Diverse identische Klone von Elizabeth produziert und erntet er (daher ihr Nachname "Harvest") sukzessive im geheimen Zimmer und ermordet sie schließlich. Somit erscheint das alte Märchenelement der "nur" einfachen Bedrohung einer einzigen Blaubartgattin im Film dank des Elements des Klonens dieser Frau multipliziert, als extreme Hyperbel.

Das Märchenelement der Blaubartgattin könnte in seiner Übersteigerung zwei verschiedene Funktionen haben. Das Bild der geklonten Blaubartfrau schillert gleichzeitig vielfältig und ist doch immer dasselbe. Somit mag es von einer Metaebene aus auf die zahllosen, mittlerweile existierenden *Blaubartvarianten* innerhalb der westlichen Kultur verweisen, die doch im Kern immer gleich sind. "Manche Obsessionen sterben nie", lautet passenderweise der Untertitel der in Deutschland erhältlichen DVD. Der Film erinnert mittels der geklonten Frau an die Vielzahl der vorhandenen *Blaubartversionen*, wofür die Geklonte steht. Das Motiv dient vielleicht der Reminiszenz, vielleicht ist es auch nur ornamentaler Natur. Beides wären quasi funktionslose Funktionen einer selbstgenügsamen bis verspielten Kunst, die sich in einer solchen *L'art pour l'art*-Haltung erschöpfen würde. Möglicherweise dient die mehrfach ermordete Blaubartgattin aber auch einem Rezeptionsästhetischen Zweck, nämlich der Multiplikation des Grauens beim Zuschauer.

Seit der Postmoderne muss Horror offenbar immer schrecklicher werden, um überhaupt noch erschreckend zu wirken. Weil Raffinesse und Reflexion erforderlich sind, um plausiblen und anspruchsvollen Horror herzustellen, und dies auch noch in wachsender Anzahl, verlegen sich die Filmemacher, welche den wachsenden Markt zunehmend unter Zeitdruck und kostengünstig bedienen müssen, vielfach auf eine leichter hergestellte Art von Horror, den Splatter. Gewalt lässt sich leicht in immer noch größerem Ausmaß darstellen. Beispielsweise entstanden so aus sukzessive immer brutaler und blutiger gestalteten Machwerken erst in jüngerer Zeit Arten von Splatter (*Torture Porn* u.a.), die fast nur noch aus übelkeitserregenden Vorgängen bestehen und abstoßenden Sadismus vorführen, der in funktionslosem Nihilismus gipfelt.

Der Weiße Hai ermordete im Jahr 1975 als Einzelgänger Menschen. Spätere Haifilme wie *Open Water* (2003), *Bait* (2013), *47 Meters Down* (2016) uvm. ließen mehrere solcher Killerfische zugleich auf menschliche Opfer los. Allmählich scheint der normalgroße fiktionale Hai fast ausgedient zu haben. Im Jahr 2018 machte *The Meg*, ein prähistorisches Megalodon von ungeheuren 23 Metern Länge, im gleichnamigen Film Meer und Strände unsicher. Es stellt sich die Frage, wie solche extrem vergrößerten Reize künftig – nicht nur im Haifilm-Subgenre – noch weiter verstärkt werden sollen. Denn irgendwann überdreht die Schreckensspirale. Ab einer gewissen Ungeheuerlichkeit nähert sich der Horror aufgrund übertriebener Darstellungen, ob beabsichtigt oder unabsichtlich, der Satire oder Parodie an und wirkt dann nicht mehr furchterregend, was sich schon jetzt hier und dort abzuzeichnen beginnt. Ein Grund für die Entstehung von angeblich oder wirklich auf Tatsachen basierendem Horror mag sein, dass ein Element des Realen den Schrecken jeder Fiktion erhöht. Denn ein realistisches Element impliziert, dass der Rezipient demnächst selbst betroffen sein könnte. Der Konjunktiv ist hier zwingend, denn tatsächlich von realem Horror Betroffene empfinden natürlich keine Angstlust.

Worin liegt nun das Schrecken maximierende Moment in *Elizabeth Harvest*? Es besteht im *Blaubart*-Märchen-Motiv der nur gefährdeten Frau, das im Film zum hyperbolischen Motiv der vielfach getöteten Frau wird. Diese surreale Übersteigerung klang im Grunde schon in früheren postmodernen Horrorfilmen an. Dort waren es aber hauptsächlich zuvor besiegte Gegner (etwa Serienmörder wie Michael Myers aus den *Halloween*-Filmen), die immer neu ins Jenseits befördert werden mussten.

Fazit: *Elizabeth Harvest* erzählt trotz überraschender Wendungen keine neue Geschichte. Sie endet auch wie im Märchen: Der Heldin bzw. einem der Klone gelingt die Flucht. Der Film könnte anstatt als Horror mit Märchenelementen auch als zeitgenössische Neuerzählung von *Blaubart* durchgehen. Um als solche gelten zu können, fehlt aber ein Verweis auf das Einzelmärchen oder wenigstens eines seiner Hauptelemente im Titel, den Märchenretellings normalerweise besitzen. Erinnern wir uns an die eingangs besprochenen *Snow White: A Tale of Terror*, *Snow White and the Huntsman*, *The Company of Wolves*, *Rumpelstiltskin*, *Hansel and Gretel Witch Hunters* usw. Gegen die Verortung ins Märchengenre spricht auch ein anderer Aspekt: Obwohl *Elizabeth Harvest* bis zum Schluss von *Blaubart*-Motivik lebt, weicht der Film doch nach etwa 20 Minuten Laufzeit vom eigentlichen Märchen ab. Er bringt Wendungen hervor, von denen einige überraschen und andere an Hitchcock-Filme (Thriller, Horror) oder Frankenstein (Science Fiction, Horror) erinnern. *Elizabeth Harvest*-Regisseur und Drehbuchautor Sebastian Gutierrez sagte, dass sein Film vom italienischen Horrorfilm-Regisseur Dario Argento beeinflusst sei. Damit gehört *Harvest* wohl stärker ins Horrorgenre. Laut Gutierrez ist dessen Plot lediglich "at its roots ... a retelling of The Tale of Blue Beard."⁵⁸⁵ Insgesamt aber ist das Stück ein schönes Beispiel dafür, wie die Grenze zwischen den Märchenretellings und den Horrorfilmen mit Märchenelementen durchaus auch verwischen kann.

Auch durchgängige Anspielungen aus *Hänsel und Gretel* zeigen sich häufig im post-modernen Horrorfilm. Beispiele: *The Visit* (2015) durchdringt ein von Anfang bis Ende vorhandenes, aber leises *Hänsel und Gretel*-Echo. Am auffälligsten ist das Motiv vom Mädchen, das laut Großmutter in den Ofen kriechen soll. In *The Witch – A New England Folktale* (2015) hören ein Mädchen und ein Junge, dass ihre Eltern überlegen, das Mädchen wegzuschicken, damit die arme Familie überleben kann. Dies ist ein Anklang an das Märchen, genau wie das Motiv des ausgerechnet nächtlichen Belauschens. Eine Abwandlung des Films gegenüber dem Märchen besteht darin, dass eines der Kinder, das älteste Mädchen, unter Hexerei verdacht steht. Bis zum Ende bleibt unklar, ob es in *The Witch* überhaupt eine Hexe gibt, oder ob die Menschen Hysterie und puritanischem Aberglauben aufgesessen sind. Im Märchen hingegen ist klar, wer die Hexe ist. Im Film erschafft das umgearbeitete Märchenelement Hexe (gibt es sie? Wer ist sie? Was wird sie noch tun?) somit das Haupträtsel des Plots; dadurch entsteht die Spannung. Die zentrale Figur, die Hexe, trägt auch den Filmtitel. Damit wird der Horrorschwerpunkt der Geschichte unterstrichen, während es im nach den Kindern benannten *Hänsel und Gretel* mehr um den märchenhaften Kampf und Sieg der Kinder geht.

Stärker noch erinnert *Tales from the Darkside – The Movie* (1990) an das Märchen. Die Rahmenhandlung des Films: Eine Hausfrau fing den kleinen Jungen Timmy ein und will ihn auf einer Dinnerparty als Braten servieren. Um seine Ermordung herauszuzögern, liest Timmy der Hexe drei verschiedene Gruselgeschichten aus einem Buch vor, die jeweils in sich geschlossen sind und den Großteil der Filmspielzeit ausmachen. Außer ihrer formalen Dreierheit weisen die Geschichten keine Märchenbezüge auf, haben auch nichts mit der *Hänsel und Gretel*-Rahmenhandlung zu tun. Im Anschluss an seine *stories* gelingt es Timmy in der Rahmenhandlung, die Hexe durch einen Trick ausrutschen zu lassen; sie landet statt seiner im Ofen.

Funktion der Märchen-Rahmenhandlung ist es, die drei Horrorgeschichten um eine Metaebene zu ergänzen, die eine zusätzliche Geschichte erzählt und den Film dadurch formal komplexer macht und inhaltlich bereichert. Das grotesk-makabre Stück erinnert in seiner for-

⁵⁸⁵ Quelle ist ein Interview mit Gutierrez: <https://horrorfuel.com/2018/07/31/sebastian-gutierrez-tells-us-about-elizabeth-harvest-and-more> (zuletzt abgerufen im April 2019.)

malen Machart an das Konzept von *Tausendundeine Nacht*, in dessen Rahmenhandlung Scheherazade ebenfalls spannende Geschichten erzählen muss, um nicht getötet zu werden.

Subtileres an *Hänsel und Gretel* orientiertes Grauen herrscht in *Blair Witch Project* (1999) vor. Im Wald von Maryland mordet eine Hexe, nachts ertönen Schreie ihrer Opfer; es handelt sich wie im Märchen um Kinder, aber niemand ist zu sehen. Drei (wieder die magische Zahl) junge Filmstudenten, die im Wald eine Dokumentation über die Hexe drehen wollen, laufen ständig im Kreis, finden tagelang nicht mehr aus den Wäldern. Nachdem einer der Jungen spurlos verschwunden ist, erreichen am Ende der zweite Junge und ein Mädchen, ähnlich Hänsel und Gretel, das Haus der Hexe. Wie die Märchenhexe Gretel erfolglos zu täuschen versucht⁵⁸⁶, so täuscht sie im Film erfolgreich die Studenten: Nur wer die Hexe ansieht, wird ihr Opfer. Also imitiert sie Stimmen, worauf sich erst der Junge, dann das Mädchen umdrehen und getötet werden. Praktisch dieselbe Geschichte erzählt *Blair Witch* (2016), nur ist ihr Auslöser ein anderer: Hier filmen Kids, wie der Bruder der in *Blair Witch Project* getöteten Studentin diese sucht. In beiden Filmen aber tritt die Hexe nie vor die Kamera. Es bleibt unklar, um welche Art Wesen es sich eigentlich handelt. Damit wird das ursprüngliche Märchenelement Hexe, das im Märchen (auch) aufgrund seiner Konkretheit nicht schockierte, zur horrorhaften Ellipse. Diese fungiert als Horrorkatalysator, ist doch laut King das grauenhafteste Monster dasjenige, das man (noch) nicht sieht.⁵⁸⁷ Der Folgefilm von *Blair Witch Project* namens *Book of Shadows: Blair Witch 2* (2000) arbeitete ebenfalls mit Angst steigernen Ellipsen wie etwa: Machen einige der menschlichen Figuren mit der Hexe gemeinsame Sache? Oder suggeriert ihnen die übersinnliche Böse das nur, um Misstrauen zu säen und Morde aus Furcht zu provozieren?

Eindeutig ist auch der durchgängige Verweis auf ein Märchen in *Freeway* (1996), einer schwarzhumorigen und morbiden Horrorsatire. Der Vorspann besteht aus einem kleinen Comic, in dem ein Wolf panische Mädchen jagt, die fast immer ein rotes Kleidungsstück tragen. Das verbindet *Freeway* explizit mit *Rotkäppchen*. Im anschließenden Film wird eine ausgerissene Teenagerin auf dem Weg zur Großmutter von einem Serienkiller verfolgt. Auch dieser "böse Wolf", der mit Nachnamen Wolverton heißt, will Rotkäppchen "vernaschen"; allerdings im übertragenen Sinn, wegen seiner pädophilen Neigung. Die Filmheldin weiß sich aber, anders als das brave Rotkäppchen, blutig zu wehren.⁵⁸⁸

Funktion des Comic-Vorspanns ist es, den Zuschauer auf den Film vorzubereiten. Erstens, so lässt sich aus der Machart des Vorspanns schließen, erwartet den Rezipienten eine leicht hysterische Verfolgungsgeschichte, die zweitens auf *Rotkäppchen* basieren wird. Drittens suggeriert der kurze Trickfilm, dass ihm die nachfolgende Geschichte insofern ähnlich sein wird, als sie zwar nicht gezeichnet ist wie er, aber überzeichnet. Und dass sie daher vielleicht nicht zu ernst genommen werden soll.

Ein weiterer Film mit *Rotkäppchen*-Subtext, *Wolves at the Door* (2016), basiert auf dem Mord an Sharon Tate, der schwangeren Frau des Regisseurs Roman Polanski, und dreier

⁵⁸⁶ "Kriech hinein', sagte die Hexe, 'und sieh zu, ob recht eingeheizt ist, damit wir das Brot hineinschießen können.' Und wenn Gretel darin war, wollte sie den Ofen zumachen, und Gretel sollte darin braten ... Aber Gretel merkte, was sie im Sinn hatte ..." (Quelle: Brüder Grimm, Stuttgart 2001, Bd. 1, S. 106.)

⁵⁸⁷ King 1988, S. 155: "Nichts ist so schrecklich wie das, was sich hinter der verschlossenen Tür befindet." Gute Horrorfilme lebten von dieser Tatsache (*The Haunting of Hill House* usw.), vgl. King 1988, S. 156-159. Sobald man das Monster sieht, ist das eigentliche – diffuse – Grauen vorbei, denn nun geht es primär um die Frage: Flucht oder Kampf?

⁵⁸⁸ Der *Rotkäppchen*-Bezug von *Freeway* wurde bereits entdeckt von Pauline Greenhill (et.al.): "Little Red Riding Hood and the Pedophile in Film". In: *Jeunesse – Young People, Texts, Cultures*, Bd. 1, Nr. 2 (2009). Dies legt zumindest ein online lesbares *abstract* des Essays nahe. Leider konnte ich in den Essay selbst keine Einsicht nehmen, da er weder bestellbar noch für mich online abrufbar war.

Freunde im Jahr 1969. Nur Rahmeninformationen verweisen auf *Rotkäppchen*, nämlich der Titel sowie der Song *Little Red Riding Hood* (1966) von *Sam The Sham & The Pharaohs*. Er untermauert das Geschehen im Haus vor dem Eindringen der Mörder. Nicht nur die Filmzuschauer hören den Song, sondern auch (alle oder einzelne, das wird nicht völlig klar) Filmfiguren. Die Zuschauer wissen, wie der Film endet, da sein Untertitel lautet: *Inspired By The Infamous Manson Family Murder Spree*. Als zusätzliche Vorausdeutung dient der, wenn man so will, an Märchenwölfe gemahnende Filmtitel. Der Song *Little Red Riding Hood* zieht die Spannungsschraube im Filmverlauf weiter an. Da der Rezipient um das baldige Auftreten von "Wölfen" weiß, steigert das Lied dessen Bedrohungsgefühl. Auch einen weiteren im Haus laufenden Song, *Crimson and Clover* (1968) von *Tommy James and the Shondells*, nimmt der Zuschauer als böses Omen wahr: *Crimson* (purpur-rot) erinnert ihn an Rotkäppchens Kopfbedeckung, *clover* (klee grün) verweist auf den Wald als Tatort. Die Figuren im Film können beide Songs genießen, da sie dessen grausames Ende natürlich nicht erahnen. Schließlich sind ihnen die dem Zuschauer zur Verfügung stehenden Rahmeninformationen (Filmtitel, Untertitel) unzugänglich.

Die in dieser *dramatic irony* enthaltene Diskrepanz – Wissen versus Nichtwissen – schürt die Anspannung beim Rezipienten weiter: Er sieht sozusagen hilflos zu, wie das Unglück seinen Lauf nimmt, und fragt sich: Wann werden die Figuren die Ausweglosigkeit ihrer Lage begreifen? Die Szene, in der die Sharon Tate-Darstellerin ein Lamm aus Plüsch zur Seite legt und die Kamera es kurz in Naheinstellung zeigt, ist für die nichtsahnende Filmfigur bedeutungslos, nicht aber für den Zuschauer. Das alleingelassene oder schutzlose Lamm erscheint in vielen Mörderfilmen auf die eine oder andere Art und symbolisiert die hilflosen und unschuldigen Opfer.

Bei *Wolves at the Door* handelt es sich nicht um *Fake-Realhorror*, wie er bereits im Theoriekapitel (unter 4.) angesprochen wurde. Solche pseudorealen Geschichten, die angeblich auf wahren Begebenheiten beruhen (das wird in Vor- und/oder Abspannen suggeriert; Filmemacher verbreiten den Mythos eines wahren Kerns) wie die *Amityville Horror*-Filme, *Blair Witch Project* usw., sind ja normalerweise Fiktion. Die Möglichkeit, dass eine Geschichte wahr sein könnte, sorgt vermutlich für mehr Angstlust, also angenehmen Grusel. Sobald aber klar ist, dass der Horror nicht nur eventuell, sondern definitiv auf realen Ereignissen basiert (wie im *True Crime* der Fall, und *Wolves at the Door* ist ein Beispiel für *True Crime*), müsste sich nach meiner Auffassung eine von der Angstlust abweichende Empfindung einstellen, weil das Gezeigte wirklich stattgefunden hat. Der hohe Realitätsfaktor kann durchaus die angenehme Angstlust in ungute Emotionen verwandeln und damit die Freude an der Horrorgeschichte zerstören.

Für plausibel halte ich drei mögliche Zuschauer-Empfindungen. Erstens der Eindruck, dass der Film zu viel Realität abbildet. Dies könnte bei den Betreffenden für das Ausbleiben der Angstlust sorgen, welche Grundlage für den Genuss von Horror ist. Sie können *Wolves at the Door* nicht genießen. Sozusagen eine Unterkategorie bilden jene Zuschauer, die Mitgefühl mit den Opfern empfinden, obwohl sie bereits 1969 starben. Durchaus vorstellbar ist, dass ein Teil dieser Mitgefühl empfindenden Zuschauer gar keine Details über den Ablauf der Morde erfahren will; Mitleiden erleben sie als unangenehm bis unerträglich. Der Film steuert ohne Nebengeplänkel auf das Fiasko zu, um dieses in detail vorzuführen, zwar nicht in schwelgerischen, aber doch eindeutigen Bildern. Ein Teil der Zuschauer verlässt vermutlich das Kino vor Filmende oder schaltet den Fernseher frühzeitig aus.

Die zweite mögliche Empfindung: Gerade der Faktor des Realen kann den Horror verstärken; nach dem Motto: Das ist so passiert, also könnte es mir auch passieren. Das "könnte"

ist wichtig, denn würde der Konjunktiv zur Gewissheit ("es wird mir passieren"), entsteht logischerweise keine Angstlust mehr, sondern realer Horror.

Gerade aufgrund dieses *True Crime*-Faktors von *Wolves at the Door* besteht ein schmaler Grat hin zum Voyeurismus. Darin besteht Möglichkeit drei: Zuschauer könnten sich am Geschehen ergötzen. Tatsächlich erlaubt der Film einen problematischen Voyeurismus, da er eben auf realen Morden beruht. Deren Umstände waren bekanntermaßen besonders entsetzlich. Dass sich unter Horrorfilm-Rezipienten auch voyeuristische Menschen befinden, liegt nahe. Generell wird Voyeurismus gesellschaftsfähig, glaubt man tagesaktuellen Nachrichten. Beispielsweise nehmen Gaffer-Vorfälle an Unfallstellen nach Aussage von Polizei, Feuerwehr und Rettungspersonal seit einigen Jahren zu, und zwar quantitativ und qualitativ (Unfallopfer werden mit dem Handy gefilmt; um dies ungestört tun zu können, wird das Rettungspersonal behindert oder attackiert).⁵⁸⁹

In einem Buch mit dem Untertitel *Die neue Lust am Leid* wird dieses pervertierte Verhalten von einem Sozialpsychologen und einer Wirtschaftspsychologin analysiert. Auch thematisch dem Gaffertum verwandte, zeitgenössische Phänomene werden erörtert, darunter die in vielen Formen auftretende Lust an der Gewalt, selbst oder von anderen ausgeübt, und rezipiert aus Langeweile bzw. zur Unterhaltung (Kapitel 4). Das Phänomen ist nicht neu, die Autoren erinnern an die Formel *Brot und Spiele* im antiken Rom. Menschen, so die Autoren in Kapitel 5, könnten sich besser fühlen, wenn es anderen schlecht gehe, diese Anderen müssten aber außerhalb der eigenen sozialen Gruppe stehen (Kapitel 7, 9).⁵⁹⁰

In diesen Kontext der zwecks Stimulation gesuchten Lust am Leid Anderer gehört möglicherweise auch der *True Crime*-Horror, der in den letzten Jahren zuzunehmen scheint, sowohl im Film als auch Roman. Dieser Eindruck drängt sich zumindest auf.

Zurück zu *Wolves at the Door* und einem letzten Effekt der *Rotkäppchen*zitate in Titel und Songs: Sie unterstreichen das wölfische Element des plötzlichen Überfallen- und Ermordetwerdens. Der *Rotkäppchen*-Wolf war in vorgrimmischen Versionen höchstwahrscheinlich noch ein Werwolf, auch im Film handelt es sich um menschliche "Wölfe".

Wolves at the Door ist ein *Home Invasion*-Film wie *They*⁵⁹¹ (F 2006) oder *Funny Games* (A 1997). *Home Invasion*-Filme scheinen nichts anderes zu sein als die Neuauflage von *Der Wolf und die sieben Geißlein* als Horrorfilm. In *The Strangers* (2009) zum Beispiel finden sich neben dem eher diffusen Märchensubtext auch klare motivische Übereinstimmungen zu *Die sieben Geißlein* wie: Haus am/im Wald, Klopfen des Täters an der Tür, kein Beschützer der künftigen Opfer im Haus, deren Versuche, sich zu verstecken.

Die maskierten Mörder des Horrorfilms stehen für den Märchenwolf, der sich die schwarze Pfote mit Teig und Mehl aufhellen ließ. Während der Wolf zunächst erfolgreich als Ziegenmutter durchgeht, lässt die Verkleidung der fremden Gestalten im Film prompt Panik bei den Opfern entstehen. Im Märchen erzeugt das Element "Verwandlung" nie Terror. Im

⁵⁸⁹ Belege finden sich zahlreich auf <https://www.presseportal.de/blaulicht>. Wer Suchwörter wie "Gaffer", "Unfallgaffer" oder "Behinderung Rettungskräfte" eingibt, erhält aktuelle Meldungen von Polizei, Feuerwehr usw. aus dem ganzen Bundesgebiet. Da sich der Gaffer-Voyeurismus nach Beobachtung aller beteiligten Fachleute deutlich verschlimmert hat, wurde im Mai 2017 Absatz 2 des § 323c StGB in Kraft gesetzt, der die "Behinderung von hilfeleistenden Personen" unter Strafe stellt.

⁵⁹⁰ Zur Lust am fremden Leid gehören unterschiedlichste Phänomene wie: Gewaltvolle Videospiele, böse "Streiche" von Personen, die schwere Gegenstände von Brücken auf Autos werfen oder Hindernisse auf nächtlichen Straßen platzieren usw. Auch Autoraserei aus Langeweile, die in Kauf nimmt, dass Menschen verletzt werden, ist Teil des Phänomens. Quelle: Peter Fischer (et.al.): *Das Unbehagen im Frieden – Die neue Lust am Leid*, München 2018. Vgl. vor allem Kapitel 4f., 7 und 9.

⁵⁹¹ Originaltitel: *Ilse*.

Home Invasion-Horrorfilm hat eine Vermummung generell die Funktion, den Täter zu "verunmenschlichen" und so den Schrecken bei Opfern und Zuschauern zu steigern.

Eine Anmerkung zur allgemeinen märchentypischen Verwandlungsmotivik im Horror: Sie existiert in dem Genre häufig in Form von Masken⁵⁹², nicht nur im reinen *Home Invasion*-Subgenre, sondern auch im generellen Serienmörderfilm. Die weiße Maske des Killers in den *Scream*-Filmen (ab 1996) ist Edvard Munchs *Der Schrei* nachempfunden⁵⁹³, das Gesicht des Mörders in *Smiley* (2012) wird von einem Stück Leder verdeckt. Figuren, deren Gesicht nicht zu erkennen ist, wirken automatisch potentiell unheimlich. Das gilt auch für die Mutter in *Ich seh, ich seh* (A 2014), die nach einer kosmetischen OP mit komplett bandagiertem Gesicht wiederkehrt. Ihre verstörten Kinder halten sie für eine Fremde. In diesem Film gelingt es dem Maskentopos, die Spannung im Alleingang von Anfang bis Ende zu halten.

Zum Thema Märchensubtexte im Horrorfilm existiert kaum Forschung. Aufgefunden habe ich ein Werk von Walter Rankin, der sieben Horrorfilme auf enthaltene Einzelmärchen hin untersuchte.⁵⁹⁴ Rankin beschreibt sein Projekt so: "The analysis of the fairy tale is as important to me as the analysis of its connection to the film."⁵⁹⁵ Damit meint Rankin die Erarbeitung von Parallelen zwischen den Filmen und den jeweils enthaltenen Märchen. Dies geschieht in seinen Essays auch bis ins Detail. Doch dabei belässt es der Autor; Funktionen der Märchenelemente werden nicht behandelt. Diese Vakanz ergäbe ein Thema für eine weitere Forschungsarbeit. Basierend auf Rankins sehr genauen Beschreibungen könnte man seine Filmbeispiele auf Effekte untersuchen, die ja unweigerlich aus der Reibung beider Genres entstehen.

Märchenfiguren im Horrorfilm

Nicht nur vollständige Märchensubtexte, auch einzelne Märchenfiguren spielen im Horrorfilm eine Rolle. Gelegentlich sind es Feen bzw. Elfen, die allerdings längst nicht so lieblich daherkommen wie die im kollektiven westlichen Bewusstsein verankerten Cartoon-Elfen, die Bilderbücher verschönern. Die Elfen des Horrorfilms ähneln jenen des Märchens, Beispiel: *The Hallow* (2015). Der Vater bestreitet die Existenz von Elfen, indem er ein Buch, das von ihnen handelt, "a book of fucking fairy tales" nennt. In seinem fiktionalen Universum existieren böartige Elfen aber doch. Nachbarn warnen ihn und seine Familie vor diesen sogenannten Hallows, die im Wald wohnen, den sie als ihr Hoheitsgebiet betrachten. Fühlen sie sich bedrängt oder in ihrer Ruhe gestört, entführen die Hallows menschliche Kinder. Die Funktion dieser nach Märchenvorbild gestalteten Horror-Elfen ist es, reines Grauen auszulösen, das die Atmosphäre von *The Hallow* zur Gänze ausmacht.

Auch der Horrorfilm *Trollhunter*⁵⁹⁶ (N 2010), eine Pseudo-Dokumentation im Stil von *The Blair Witch Project* und anderen, bewirkt wie diese Vorbilder Angst, aber nicht ausschließlich. *Trollhunter* ist auch keine der reinen Parodien, die den Pseudo-Dokumentationstrend verballhornend kommentieren. Ohne sich lustig zu machen, ist der norwegische Film

⁵⁹² Besonders intensiv wird das gängige Motiv in *Clown* (2014) umgesetzt: Ein Familienvater trägt anlässlich der Geburtstagsfeier seines Sohnes ein Clownskostüm – anschließend kann er es nicht mehr ausziehen; Nase, Perücke, alles klebt hartnäckig fest. Damit nicht genug, verwandelt sich der Vater unter der Clownsmaske allmählich in einen kindermordenden Dämon.

⁵⁹³ Vossen 2004, S. 325.

⁵⁹⁴ *The Silence of the Lambs* (1991): *Rotkäppchen*. *Scream* (1997): *Dornröschen*. *The Hand That Rocks the Cradle* (1992): *Rapunzel*. *Aliens* (1986): *Aschenputtel*. *Rosemary's Baby* (1968): *Rumpelstilzchen*. *What lies beneath* (2000): *Hänsel und Gretel*. *Misery* (1990): *Frau Holle*. Quelle: Rankin 2007.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 10.

⁵⁹⁶ Originaltitel: *Trolljegeren*.

skurril und zugleich todernst. Er löst konträre Empfindungen aus, die sich aber – paradox oder nicht – perfekt ergänzen. Die diversen Empfindungen entstehen in Zuschauern bzw. Filmfiguren⁵⁹⁷, und zwar ausschließlich aufgrund der Existenz der Trolle und der Begegnung mit ihnen. So stellen die Trolle, die der Film dem Märchengenre entnahm⁵⁹⁸, die sich aber horrorhaft verhalten, ein bisschen wie Godzilla, erst die Vielschichtigkeit des Films her. Im Kern sind es die Trolle, die erreichen, dass der Film bleibenden Eindruck hinterlässt.

Genau wie Elfen und Trolle kommen auch Nixen außer in Fantasy oder Mythos häufig im Horror vor. Nixen gibt es auch in Märchen (bekannt sind Grimms *Die Wassernixe*, *Die Nixe im Teich*). Oft fallen Nixen in Horrorfilmen als märchenhaft geprägt auf.

In *She Creature* (2001) verhext und ermordet eine Meerjungfrau Menschen, sie kann nach ihren Taten entkommen. In *Spring – Love is a Monster* (2015) fällt eine menschliche Frau immer wieder evolutionär zurück, indem sie sich vorübergehend in schleimige Inkorporationen urzeitlicher tierischer Daseinsstufen zwischen Monsterkrake und Meerjungfrau verwandelt. Erlöst wird sie letztlich durch gegenseitige, märchenhafte Liebe. Ein reines *happy end* findet aber nicht statt. Zwar empfand die Heldin ihre naturalistische Determiniertheit als unangenehm, weil sie schmerzhaft Metamorphosen auslöste, die sie vor ihrem Umfeld verbergen musste. Andererseits störte ihre Isoliertheit sie nicht besonders, ihre Unsterblichkeit schätzte sie sogar. Jetzt aber, durch ihre Erlösung, hat die junge Frau nur noch ein Menschenleben vor sich. Zudem hatte sie in den letzten 2000 Jahren zu viel von der menschlichen Natur begriffen, um fortan noch unbeschwert leben zu können – ein negativer Aspekt.

Spring ist eine komplexe, postmoderne Geschichte, deren feinfühligster schwarzer Humor den Horror mildert. Der Film wirkt wie aus einem Guss und rückt trotz gewagtem Genremix nie in Kitschnähe. Er beginnt als Sozialdrama, wird dann zur Romanze, zu der sich später Fantasy mit einem Hauch Wissenschaftsdrama gesellt (Gene und Identität als Motive). Trotz dieser intertextuellen Vielfalt scheint die krakenhafte Nixenfigur vor allem für die Schwierigkeit zu stehen, das weibliche Wesen zu begreifen; ihr Geliebter versucht es zunächst vergeblich. Dieses Wesen wird, obwohl klug und gewitzt, letztlich als von seiner körperlichen Natur determiniert gezeigt und steht für Unberechenbarkeit und Emotion anstatt für "männliche" Ratio.

Die überholt wirkende Kernaussage erscheint so ähnlich auch in *The Mermaid – Lake of the Dead*⁵⁹⁹ (RUS 2018), in dem die titelgebende Antiheldin ungezügelter Rache an Unschuldigen übt. Sie war einst eine junge Frau, die von ihrem Geliebten wegen einer anderen Frau verlassen wurde, worauf sie sich ertränkte. Die Suizidentin kehrte halb als gruseliger Horrogeist, halb als Märchennixe zurück und fängt seither in ihrem See schwimmende, junge Männer, die – natürlich – vergeben sind. Auf diese Art rächt sich die Nixe repetitiv für ihr zuvor erlebtes Pech. Sie symbolisiert einen häufig beschriebenen psychologischen Vorgang, nämlich die Entwicklung vom Opfer zum Täter. Die Wasserfrau hängt leidend in ihrer Vergangenheit fest, kann nicht loslassen, ihr Geist findet keinen Frieden. Diese Rolle – die

⁵⁹⁷ Zuschauer können leichten Grusel empfinden, kombiniert mit Spaß durch Gags (Bsp.: Vor der Trolljagd müssen bizarre Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden) und anderer Komik. Sie wird etwa hervorgerufen durch die niedrige Intelligenz der Trolle, die laut Trolljäger "unterirdisch" sei. Der rauhbeinige Trolljäger vermittelt sarkastische Abgeklärtheit, weiß als Pragmatiker aber auch, wann er vor einem Troll fliehen muss. Wiederum anders empfinden die drei (magische Zahl) Studenten, die ihn mit ihrer Kamera begleiten. Sie erleben eine Mischung aus unglaublichem Staunen, Irritation bis Angst wegen teils dreiköpfiger, hochhausgroßer oder brüllender Monster sowie Freude über das Filmmaterial.

⁵⁹⁸ Er entnahm die Trolle dem Märchen, überarbeitete aber ihr Erscheinungsbild und Wesen. Darauf verweist etwa die Äußerung der Trolljägerfigur, dass man alles vergessen solle, was Märchen über Trolle behaupten.

⁵⁹⁹ Originaltitel: *Ozero myortvykh*.

eigene Erscheinung wird zur Reminiszenz selbst erlittenen Unglücks – spielen gerade die Spukgestalten des Horrors häufig.

An der Nixe in *Mermaid* fällt auf, wie stark sie von Grimms *Die Nixe im Teich* geprägt ist. So wie Grimms Nixe ihr Kontrollgebiet ausdehnen kann, sind die Opfer auch in *Mermaid* in Wassernähe nicht mehr sicher. Beispielsweise kann die Nixe ein öffentliches Schwimmbad in ihren See verwandeln und so ihr Opfer entführen. Wie im Märchen lässt sich die Partnerin des männlichen Opfers von einer Helferfigur beraten. Die Rettung gründet, wie zum Teil auch bei Grimms (dort spielt das Kamm-Motiv eine Rolle), auf Haaren. Das lange Haar der Nixe abzuschneiden bedeutet, sie ihrer Macht zu berauben. Wobei die Kraft, die Haaren innewohnt, weniger ein märchenhaftes, eher ein mythisches und biblisches Motiv ist. Der Refrain der Nixe *Liebst du mich* zieht sich märchen- und horrorhaft repetitiv durch den Plot. Er gerät umso eindrücklicher, als die Nixe außer diesen Worten nichts sagt.

Die bisher benannten Produktionen sind insofern typisch für den zeitgenössischen Nixen-horror-Film, als darin verführerische und/oder böse Wasserfrauen vorzugsweise männliche Wesen für sich gewinnen oder verschleppen (auch bei den Grimms sind die Nixen-Opfer großteils männlich). Auf neue, originelle Art mit Märchenelementen versehen ist hingegen *Blue My Mind* (CH 2018). In dieser Geschichte um eine werdende Nixe sind junge Männer nur Spielzeuge der weiblichen Hauptfigur, die sich sexuell ausprobiert. Die Meerfrauen der oben angesprochenen Filme hingegen unterliegen irgendeiner Fixierung. Sie sind in ihrer Vergangenheit verstrickt (*Mermaid*) oder ihrer Körperlichkeit ausgeliefert (*Spring, She Creature*), und zwar von Anfang an. Anders die Heldin von *Blue My Mind*, einem *Coming of Age*-Film, die anfangs frei und ein normales Mädchen zu sein scheint. Sie erlebt konventionelle bis kriminelle Teenager-Initiationsriten (erster Sex, Alkohol, Drogen, Ladendiebstähle, Unterschriftenfälschung). Während die Geschichte ihren Lauf nimmt, erscheint das frivole Entwicklungs-drama zunehmend in poetischer Ästhetik. Sie entwickelt seltsam intensive Bilder, die teils fast getragen und feierlich wirken und passend zum Meerthema tendenziell grünlich und bläulich gehalten werden. Die blauäugige Schönheit der blonden Heldin erinnert an Märchenprinzessinnen. Zusammen mit ihren repetitiven Gedanken an Wasser und ihren Träumen davon wird, auch dank des Leitmotivs "Aquarium" und klaren Naturbildern, funktional eine seltsame, fast mystische Sogwirkung der Geschichte erreicht.

Diese nimmt zu, als die Verwandlung der Heldin nicht in eine erwachsene Menschen-, sondern Meerjungfrau beginnt. Die Metamorphose geschieht langsam, ist also Horror und nicht von märchenhafter Plötzlichkeit. Die Heldin isst gierig Fische aus dem Aquarium, um sich dann angeekelt zu erbrechen. Zunächst wachsen ihre Zehen schmerzhaft zusammen, dann die Beine. Solche Qualen fern des naturgemäßen Elements erinnern an Andersens Kunstmärchen *Die kleine Meerjungfrau*. Doch anders als diese weiß die Filmheldin nicht, wer oder was sie ist, höchstens ahnt sie es. Sie weiß, dass ihre Eltern normal sind. Also fragt die Hauptfigur ihre Mutter, ob sie selbst adoptiert sei und es deshalb keine Babyfotos von ihr gäbe. Der Verdacht, Adoptivkind zu sein, bleibt bestehen, als typisch märchen- und horrorhaftes Rätsel.

Der die Heldin erschreckende Einbruch des zunehmend Morbiden, Irrealen in ihre anfangs reale Alltagswelt ist ein typisches Horrormerkmal. Trotz vorhandener Fantasymotive handelt es sich nicht um reine Fantasy, da diese bereits in einer Fantasywelt beginnt (vgl. *Herr der Ringe*-Filme usw.), genau wie Märchen schon in der Märchenwelt beginnen. Der Film mutiert endgültig zum Horrordrama, als die Kamera schließlich auf das Mädchen schwenkt, das hilflos in der Badewanne liegt – plötzlich mit monströsem Fischschwanz. Trotz vorheriger leiser Ankündigungen kommt die endgültige Metamorphose unerwartet und wirkt somit schockierend. Während der Rezipient noch an seinem Schrecken laboriert, bleibt die

beste Freundin der Nixe eine unerschrockene, märchenhaft loyale Helferin und fährt die Heldin zum Meer, wo sie davonschwimmt.

Die experimentierfreudige Heldin des zeitgenössischen Entwicklungsdramas *Blue My Mind*, das sich lange jedes denkbare Ende offenhielt, endet schließlich doch in einer ähnlich horrorhaften Fixierung wie alle Meerfrauen der zuvor erörterten Filme. Sie alle bilden das "Die Natur ist stärker"-Motiv ab, das sich vielfach in der Kulturgeschichte und besonders im Nixenstoff findet. Trotzdem bleiben die märchenhaften Nixenbilder der Schluss-Szenen von *Blue* als originell im Gedächtnis, bilden sie doch einen bis zum Ende unerwarteten und buchstäblich ungeheuerlichen Kontrast zum realistischen fiktionalen Alltag des Films. Indem sich der Horror mit Märchenelementen dramatisch der zunächst unauffälligen, postmodernen *Coming of Age-Story* überstülpt, verleiht das entstehende Märchenwesen seiner ansonsten normalen bis banalen Welt Tiefe, Bizarrerie und einen Aspekt des Fremden. Der Film kann indes nicht durch die bisher benannten Genres zur Gänze aufgeschlüsselt werden, zumal er wohl zusätzlich Komponenten des Surrealismus oder magischen Realismus besitzt.

Jedenfalls hat das plakative Element der Meerjungfrau-Verwandlung die Funktion, die weibliche Pubertät zu symbolisieren, die den Mädchenkörper auf stärkere und unvorhersehbare Weise verändert als die männliche Pubertät den Jungen. Übernimmt die Natur die Kontrolle, können sich theoretisch alle Mädchen ausgeliefert fühlen. Und jedes stellt sich die Frage "Wie werde ich schließlich aussehen?"

Das Ergebnis ist nur bedingt zu beeinflussen, ähnlich wie im Fall der Fischfrau. Sie ist jetzt ein Fischmensch, der das sowenig ändern kann wie ein Fisch seinen Körper. Oder wie ein Mensch seine Erscheinungsform völlig oder langfristig zu kontrollieren imstande ist. Zumindest implizit schwingt diese Erkenntnis im Film mit. Vielleicht vermittelt *Blue* eine Botschaft der Selbstakzeptanz, die in Zeiten des Selbstoptimierungswahns gerade junger und jüngerer Frauen zum raren Gut geworden ist. Zahllose Psychologen, Soziologen oder Kulturwissenschaftler äußern sich zu diesem Thema seit langem und vehement.⁶⁰⁰

Die Heldin kann ihren Fischschwanz nicht ablegen, sie kann also nicht erlöst werden wie die Meerfrau in *Spring*. Denn obwohl märchenhafte Horrorfigur, ist sie vor allem ein Lebewesen innerhalb eines ansonsten realen, magiefreien Filmuniversums. Es scheint keinen positiven Zauber und auch keine Flüche zu geben. Weder besitzt sie übersinnliche Fähigkeiten noch ist sie böse, so dass sie auch nicht bekämpft werden muss (wie in *She Creature, Mermaid*). Trotz unumkehrbarer Verwandlung bleibt das Ende, typisch postmodern, offen. Indem die weitere Geschichte der Fischfrau nicht erzählt wird, entsteht vor allem eine zentrale Ungewissheit: Der Zuschauer weiß nicht, ob sich die Nixenverwandlung als Fluch erweisen wird (ein am Schluss geführtes Abschiedstelefonat der Heldin mit ihrer Mutter deutet künftige soziale Isolation an), oder ob versteckte Vorteile der Nixen-Existenz zu Tage treten werden.

Wenn Werwölfe im Märchen auftreten, dann zwar prägnant (*Rotkäppchen*⁶⁰¹ kennt jeder), jedoch gibt es sie selten im Vergleich zu Hexen. Diese erscheinen auch im Horror extrem häufig. Beispiele sind *Drag me to Hell* (2009)⁶⁰² oder *The Wicked* (2013), darin verschwindet ein siebenjähriges Mädchen spurlos, woran eine im Wald hausende Hexe schuld sein soll. Mutige Teenager wollen das Kind retten. Hier wirkt die Märchenfigur der Hexe unter an-

⁶⁰⁰ Vgl. Arbeiten zum zeitgenössischen weiblichen Schönheitsideal wie die der renommierten Psychoanalytikerin Susie Orbach (z. B. *Bodies*, London 2009) oder der Soziologin Waltraud Posch: *Projekt Körper – Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt*, Frankfurt a.M. 2009.

⁶⁰¹ Der Wolf darin war in älteren Versionen ursprünglich Werwolf. Er besitzt noch bei Grimms werwölfische bzw. menschliche Eigenschaften.

⁶⁰² Darin verweigert eine Bankangestellte einer alten Frau den dringend benötigten Kredit und wird deshalb von ihr verflucht. Bricht die Angestellte den märchenhaften Zauber nicht binnen dreier (sic!) Tage, endet sie in der Hölle.

derem dadurch gruselig, dass sie nicht nur Kinder entführt, die ihren Wald betreten, wie die Märchenhexe. Anders als bei Grimms stiehlt die Horrorhexe die Kleinen sogar aus dem heimischen Kinderzimmer.

Die Hexenfigur in *Unfriend*⁶⁰³ (D 2016) stellt sich erst allmählich als solche heraus. Der Plot: Eine beliebte Studentin nimmt Facebook-Freundschaftsanfrage seltsamer Einzelgängerin aus Mitleid an, lädt sie aber nicht zu ihrem Geburtstag ein. Daraufhin sterben sukzessive Freunde der Beliebten. Die Vermutung, dass hier die alte Märchenfigur der Hexe als Warnung vor postmodernen Gefahren der virtuellen Realität fungiere, bestätigt sich in einem Interview mit *Unfriend*-Regisseur Simon Verhoeven. Er zieht sogar die Parallele seines Films zum Märchen: "Jeder Horrorfilm und jedes Märchen haben eine Moral, und die hat *Unfriend* auch ... Internet ist heutzutage sicher ein wenig wie der dunkle Wald damals. 'Geh' nicht zu tief hinein!'"⁶⁰⁴ Eine allgemeine Funktion der Hexenfigur benennt Seeßlen: Da die historische "Hexe" als "Opfer zugleich von sexueller und politischer Gier und von paranoider Verdrängungsarbeit" betrachtet werden könne, erscheine die "Rückkehr dieser Gestalt" in den neueren Horror "als eine rächende Wiederkehr des Verdrängten, als personifizierte Schuld."⁶⁰⁵

Nun lässt sich durchaus der Einwand diskutieren, dass die Hexen des Horrors nicht nur auf Märchen zurückgehen (wie *Hänsel und Gretel*, *Jorinde und Joringel*, *Das blaue Licht*, *Der Trommler* usw.). Dieser potentielle Einwand ist wichtig, denn Hexen existierten ja auch in Sagen, Mythen, in älterer und neuerer Literatur, etwa in Dramen bis hin zu den komödiantischen *Witches of Eastwick* (1984), auch in Kinderbüchern wie Preußlers *Die kleine Hexe* (1957), aber vor allem in der Fantasy. Allerdings scheinen Fantasyhexen tendenziell freundlich und in eine Gemeinschaft integriert zu sein, die sie häufig auch noch mit ihrer Magie beschützen (vgl. etwa die populäre *Charmed*-Serie (1998-2006)). Güte und Liebe wären unvorstellbar für die typischerweise negativen, mindestens aber stark ambivalenten Märchen- und Horrorhexen, die normalerweise ausgestoßen und meistens im Wald leben. Traditionell verlangen sie Kindsopfer und/oder verschlingen Kinder. Diese Attribute scheinen seltener auf Sagen-, Mythen- und andere Hexen zuzutreffen.

Dass Hexen außer als Horrorwesen im kollektiven Gedächtnis vor allem als Märchenfiguren existieren, könnte anhand zahlloser Belege bewiesen werden. Ich beschränke mich hier exemplarisch auf den Auszug eines Interviews mit Regisseur Verhoeven: "*Unfriend* geht ... auf meine Begeisterung für das Horrorgenre zurück, die bis in meine Kindheit zurückreicht. Ich habe schon als Junge Gruselgeschichten und Grimms Märchen geliebt; alles, was mit Hexen und dunklen Wäldern zu tun hat, fand ich faszinierend ... Wir wollten ein modernes, dunkles Märchen erzählen."⁶⁰⁶

Eine weitere märchenhafte Horrorfilm-Figur ist der Kannibale. Die Aufarbeitung historischer und postmoderner realer Kannibalismus-Fälle (verhungerte Passagiere nach Schiffsunglücken oder Flugzeugabstürzen) reicht zwar quer durch die Literaturgattungen. So erschien das Motiv etwa in Dramen wie Shakespeares *Titus Andronicus*, im deutschen Trauerspiel des 17. Jahrhunderts, Defoes *Robinson Crusoe* lebte in Furcht vor Kannibalen, und Thomas Mann beschäftigte sich ebenso mit ihnen wie die Literatur der Weimarer Republik.⁶⁰⁷ Zentral ist der Menschenfresser aber ein Horror-Phänomen, ein literarischer

⁶⁰³ Originaltitel: *Friend Request*.

⁶⁰⁴ <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-die-hexe-im-spinnwebwald-1.2805145> (zuletzt abgerufen im April 2019.)

⁶⁰⁵ Seeßlen 2006, S. 395.

⁶⁰⁶ <http://www.mediabiz.de/film/news/unfriend-warum-simon-verhoeven-einen-horrorfilm-auf-englisch-gedreht-hat/403008> (zuletzt abgerufen im Juli 2019.)

⁶⁰⁷ Daniel Fulda (et.al): *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur (Rombach-Litterae)*, Bd. 70, Freiburg im Breisgau 2001.

Höhepunkt etwa Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838). Seit *Night of the Living Dead* (1968), also etwa ab Beginn der Postmoderne, gehören vor allem Zombies zum filmischen Kannibalenhorror. Neben Zombiekannibalen erscheint vor allem jene Kannibalenfigur, die zugleich Serienmörder ist, verstärkt im aktuelleren, mit Märchenanteilen gespickten Horror. Am berühmtesten wurde wohl der brillante, hochkultivierte, aber gleichzeitig zu scheußlichsten Taten fähige menschenfressende Antiheld von Thomas Harris. "Von allen Filmen, an denen ich je gearbeitet habe, hatte *Das Schweigen der Lämmer* die mit Abstand ursprünglichste Märchenstruktur", so Schauspielerin Jodie Foster in einem Interview.⁶⁰⁸

Die Forschung hat den Kannibalenhorror in Teilen analysiert, kommt er doch besonders auffällig daher und erscheint wohl vielen als typischer Horror schlechthin. So wurden in *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) Themen und Bilder aus diversen Märchen eingearbeitet, etwa *Rotkäppchen* und *Hänsel und Gretel*⁶⁰⁹ – ausgerechnet Märchen also mit kannibalischen Antihelden wie werwolfhaftem Wolf und Hexe. Im genannten Film herrsche eine "albraumhafte Logik ... die Raum und Zeit in einem geschlossenen Kreis bildet; Leatherface [einer der Kannibalen] ist auf ewig auf Sallys Fersen, ohne sie jedoch auf ihrer Flucht einzuholen, und Sally entkommt bloß, um ... zurückgebracht zu werden."⁶¹⁰

An anderer Stelle wurde mittels Filmbeispielen gezeigt, dass diese Art Horror, der sogenannte *Backwoodhorror* – auch *Road Horror Movie* genannt, – auf die Warnmärchen zurückgeht.⁶¹¹ Bekanntestes Warnmärchen ist das bereits im Zusammenhang mit dem Kannibalen-Film genannte *Rotkäppchen*. Im typischen *Backwoodhorror* betritt eine Gruppe junger Leute eine kaum belebte Gegend und gerät in Gefahr, gestalkt, abgeschlachtet und verspeist zu werden⁶¹²; anders als in *Rotkäppchen* jedoch nicht vom Wolf, sondern von degenerierten Hinterwäldlern, die Zivilisation und Fortschritt vergaß. Beispiel: *Wrong Turn* (2003). Im aktuellen Splatter-Subgenre des *Backwoodhorror* scheinen männliche Primitivlinge die jungen Männer nicht so gern zu fangen wie junge Frauen. Ähnlich liegt der Fall ja bereits in Menschenfresser-Märchen wie *Der Räuberbräutigam*. Darin "vernaschen" perverse Männer Jungfrauen im eigentlichen Sinn des Wortes, so Bonin, und weiter: "Dieser männliche Umgang mit Weiblichkeit lässt sich leicht in unsere Zeit transponieren."⁶¹³ Das geschieht auch, etwa in Form oben genannter Filme, da der grausame Kannibale als fiktionale Figur offensichtlich Funktionen beim Rezipienten erfüllt, andernfalls würde er ja nicht konsumiert.

Märchenmotive im Horrorfilm

Der nächste Teil dieses Kapitels konzentriert sich auf Filme, die von eindeutigen Märchentopoi durchdrungen sind. Anklänge an das Motiv Pubertät und damit verbundene Initiationsvorgänge wurden bereits im Nixenfilm *Blue My Mind* angesprochen. Dort ließ sich nicht klar bestimmen, ob es sich um ein *happy* oder *unhappy end* handelte. In anderen Horrorfilmen hingegen geht die körperliche Entwicklung Jugendlicher bzw. die sexuelle Initiation häufig einher mit eindeutig negativ magischen, seltener mit positiv magischen, eben märchenhaften Ereignissen. Beispiele für horrorhafte Pubertätsflüche: *Carrie*, von der Forschung als

⁶⁰⁸ Andrian Kreye: "Es gibt eine Urangst, die kann ich abrufen". In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, (42) 2005. Online abrufbar über: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/stars/es-gibt-eine-urangst-die-kann-ich-abrufen-73099> (zuletzt abgerufen im Juli 2019.)

⁶⁰⁹ Zitiert von Rankin 2007, S. 9.

⁶¹⁰ Marriott 2007, S. 142.

⁶¹¹ Finn Ballard: "No Trespassing: The postmillennial road horror movie". In: *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Nr. 4 (2008).

⁶¹² Der Kannibalismus ist allerdings nicht zwingend für den *Backwoodhorror*, vergleiche etwa *Eden Lake* (2008).

⁶¹³ Bonin 2009, S. 198.

"modern Cinderella"⁶¹⁴ identifiziert, kann in der gleichnamigen Verfilmung *Carrie* (1976) von Stephen Kings Roman nach ihrer ersten Menstruation plötzlich Dinge bewegen, ohne sie zu berühren. Das an sich wunderbare Talent ermöglicht ihr jedoch, grausame Rache an Peinigern zu nehmen; es bringt sie letztlich selbst um. In *It Follows* (2014) zieht der erste Sex einer 19-Jährigen einen mörderischen Stalker-Dämon an.⁶¹⁵ Der Film wurde von der Presse mehrmals als märchenhaft bezeichnet. Diffuser angedeutet werden erwachende Gefühle junger Mädchen in *Picnic at Hanging Rock* (1975), von der Forschung als "filmische Gothic Novel"⁶¹⁶ verstanden. Darin verschwinden ausgerechnet an dem für das Thema relevanten Datum Valentinstag drei Internatsschülerinnen. Die märchenhafte Heldin, "die überirdisch schöne Miranda", bewegt sich "wie verzaubert" in einer "seltsam schwebenden Zeitlupe"⁶¹⁷, um in einen Berg zu steigen. Dieser Vorgang fungiert möglicherweise als Reflexion der unterdrückten Sexualität des viktorianischen Teenagers. Manchmal werden aufkeimende Gefühle aber auch von zauberhaft wirkenden Geschehnissen à la Märchen begleitet, wie im Mysterythriller *Thelma*⁶¹⁸ (N 2017).⁶¹⁹

Weiteres Beispiel für ein Märchenmotiv ist der Namens-Topos. In Märchen, etwa in *Rumpelstilzchen*, werden die Jenseitigen mit Hilfe ihres Namens kontrolliert. Ebenso funktioniert es im Exorzisten-Horror, weshalb Priester den Dämon grundsätzlich zur Preisgabe seines Namens zwingen wollen. Das vertraute Element erscheint in praktisch allen Exorzistenfilmen. Der Horrorfilm *The Bye Bye Man* (2017) invertiert nun dieses alte "Namenskenntnis bedeutet Macht über Namensträger"-Motiv: Den Namen des *Bye Bye Man* sollte man keinesfalls wissen wollen. Wer ihn doch erfährt, darf ihn nie aussprechen, nicht einmal daran denken – ein Ding der Unmöglichkeit. Gelangte der *Bye Bye Man* in Form seines Namens in den Kopf eines Menschen, treibt er diesen zu Mord und Selbstmord. Das Leitmotiv der Grenzüberschreitung scheint hier – da es sich um eine irreversible Inbesitznahme des Verstandes handelt – eher horrorhaft ausgeprägt und hat mit märchenhaftem Grenzübertritt und darauffolgendem *happy end* kaum noch zu tun. Schon Freddy Krueger, böser Geist eines Kindermörders, tötete Menschen, indem er in ihren Kopf eindrang, genauer: in ihre Alpträume. Das ikonisch gewordene Horrormonster der *Nightmare on Elmstreet*-Filme (1984-2010) war an diesem Punkt jedoch noch immer theoretisch besiegbar.

Die in *Bye Bye Man* oft wiederholte Formel *Don't say it, don't think it* erinnert zwar an märchenhafte Zaubersprüche mit Schutzfunktion. Im Film besitzt sie aber gerade die umgekehrte Aufgabe, nämlich die Schutzlosigkeit der Figuren und ihre totale Auslieferung zu betonen. So untermalt *Don't say it, don't think it* in sarkastischer Weise etwa die Verzweiflung eines der längst unter fremdem Zwang handelnden Täter, der die Formel wie ein nutzloses Mantra wiederholt, während er schon mit mörderischer Absicht sein Gewehr zücken muss. *Don't say it, don't think it* ist gleichzeitig eine Art Refrain, der an ähnlich repetitive Poesie-Elemente des Märchens erinnert. Ein solches wiederholendes Element erscheint häufig im

⁶¹⁴ Strengell 2005, S. 160-167.

⁶¹⁵ Die 19-jährige Jay wird nach dem Geschlechtsverkehr mit ihrem Freund von einer mysteriösen Kreatur verfolgt. Diese nähert sich Jay (und weiteren Opfern) in wechselnder Gestalt und langsam. Sobald das Monster seine Opfer berührt, sterben sie. Ein solches Opfer kann nur eine grausame Handlung vornehmen, um sich zu retten: Den Fluch rasch weitergeben, indem es mit einer anderen Person Sex hat.

⁶¹⁶ Vossen 2004, S. 209.

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Originaltitel: *Thelma*.

⁶¹⁹ Darin entdeckt die Heldin aufgrund ihrer Leidenschaft zu einer Mitstudentin erstmals übersinnliche Fähigkeiten in sich. Es folgt ein wahres inneres Erdbeben, das die Heldin – ungeachtet ihrer bösen Taten – letztlich zur Akzeptanz bisher unterdrückter Persönlichkeitsanteile bringt.

Horrorfilm (siehe auch *Liebst Du mich* in *The Mermaid*), der naturgemäß mit einem Wortklang wirkungsvoller spielen kann als der Horror-Roman.

Auch langes Schweigen ist ein zentrales Märchenmotiv, das in *A Quiet Place* (2018) aufgenommen wurde. In diesem apokalyptischen Horrorfilm ist die Menschheit weitgehend ausgerottet. Im Fokus steht eine übriggebliebene Familie. Sie überlebte nur durch Kommunikation in Gebärdensprache und Stillschweigen. Beides ist notwendig, da die blinden Aliens, die Mörder der Menschen, ausgezeichnet hören. In Märchen unterliegen schweigende Figuren oft einer autoritären Instanz, welche Redeverbot erteilte (siehe etwa *Marienkind*). Im Film bilden die Aliens diese Instanz. Das Schweige-Element steht im Märchen für die Prüfung auf dem Erlösungsweg: Sieben Jahre verstummt die Schwester, um die titelgebenden Figuren in *Die zwölf Brüder* zu erlösen, sechs Jahre muss das Mädchen in *Die sechs Schwäne* ihr Schweigen durchhalten. In *Der König vom goldenen Berg* schweigt der Held, um eine verzauberte Jungfrau zu erlösen. Auch in *A Quiet Place* deutet sich die endgültige Befreiung nach dem Schweigemarathon an, denn am Filmende wird endlich eine wirksame Waffe gegen die Aliens entdeckt.

Das Märchenelement Redeverbot, im Film konsequent durchgehalten, hat die Funktion, eine durchweg unbeschreiblich beklemmende Atmosphäre zu schaffen und zu verstärken. Humor, der auflockern könnte, bleibt aus. Niemand kann schreien, um andere vor einem Monster zu warnen. Geburten müssen geräuschlos vonstatten gehen, selbst wenn man wie die werdende Filmmutter in einen Nagel tritt. Selten ertönen ein leises Knacken von Holz unter einem Fuß oder Blätterrascheln im Wind. Die absolute Stille, von Filmmusik eher untermalt als unterbrochen, steht im auffälligen Kontrast zur stellenweise ohrenbetäubenden Geräuschkulisse des postmodernen Horrorfilms.

Der Rezipient fragt sich, wie etwa ein Baby aufgezogen werden soll, wenn schon ein Mucks tödlich ist. Dieses Problem lösen die Filmfiguren auf raffinierte Art. Zwar basiert das Stück im Grunde auf dem altbekannten Apokalypsen-Horror. Aber aus dem Märchenmotiv Redeverbot entsteht doch ein Novum innerhalb dieses Subgenres: Es ist allein der Schweigeprozess, der den originellen Plot und unerwartete Wendungen bedingt.

Märchen spiegeln ebenso wie Horror anthropologische Konstanten wie typische, allgemein menschliche Ängste oder Verstrickungen stärker und durchgängiger als andere Gattungen. Daher eignet sich für beide Genres die psychoanalytische Literaturtheorie als Zugang zum Textverständnis so gut. Laut Bonin symbolisiert etwa das Haus die Heimstatt der Seele, ein darin abgetrennter Raum steht für einen ihrer Bereiche, der tabuisiert ist.⁶²⁰ Nach meiner Beobachtung erscheint das alte Märchenmotiv der geheimen oder verbotenen Kammer (*Marienkind*, *Blaubart*, *Fitchers Vogel*, *Der treue Johannes*, *Die Bienenkönigin*) viel häufiger im Horror als in anderen Genres. Aktuelle Beispiele: In *Zimmer 1408* (2007) wird das titelgebende Hotelzimmer nur unter höchsten Sicherheitsvorkehrungen gereinigt, weil darin kein Gast länger als eine Stunde überlebte. In *The Disappointments Room* (2016) verzeichnen nicht einmal Baupläne die Dachstube, in der einst ein behindertes Kind bis zu seiner Ermordung vegetierte. Das in der Kammer stattgefundene familiäre Leid visualisiert sich neu (wenn vielleicht auch nur in Form von Halluzinationen der Protagonistin) und vermehrt ihre vorher schon vorhandenen Eheprobleme. Also zieht sie mit Mann und Kind wieder aus dem Spukhaus aus. Die Geister bleiben ebenso unerlöst wie die Eheprobleme der Heldin ungelöst. Über eine solche Spiegelfunktion hinaus scheint die illegitime Kammer in diesem Film keine Wirkungen zu zeitigen, sieht man einmal von ihrem Gruseleffekt ab.

Generell sind verbotene Objekte (Stichwort Grenzüberschreitung als zentrales Strukturelement beider Genres) oder verfluchte/verzauberte Lebewesen oder Dinge (Stichwort böse

⁶²⁰ Bonin 2009, S. 157.

Magie/Zauberkraft) leitmotivisch für beide Genres. Beispielsweise trifft man im Horror häufig auf verhexte Spiegel, die an die verzauberten Spiegel des Märchens erinnern. Dort zeigen Spiegel, was sich in der Ferne abspielt (*Von dem Sommer- und Wintergarten*), erzählen davon (*Schneewittchen*) oder dienen eher als Wahrsager (*Die Kristallkugel*). Auch der Horror scheint drei (allerdings anders geartete) Hauptfunktionen des Spiegels zu kennen. Entweder gelangen Horrormonster durch ihn aus dem Jenseits in die Alltagswelt, wie etwa in *Candyman* (1992). Darin ruft die Heldin den Geist des titelgebenden Ermordeten ins Diesseits, indem sie den Candyman vor einem Spiegel mehrfach beim Namen nennt. Zweite Option: Monster bleiben praktisch durchgehend in ihrer Welt hinter dem Spiegel, aber manipulieren die Alltagswelt wie etwa in *Mirrors* (2008). Variante drei ist eine Mischform aus den Varianten eins und zwei: Hier mordet das dämonische Wesen innerhalb des Spiegels stehend, es kann aber auch daraus hervortreten, um tödliches Unheil anzurichten. Ein Beispiel ist *Oculus* (2014), wo das Böse in einem alten Spiegel haust, der bereits zahllose Leben forderte.

Auch aus Brunnen tauchen jenseitige Wesen im Horror auf, wie etwa der Rachegeist Samara in *The Ring* (2002), oder wie in der japanischen Vorlage von 1998. Eine ähnliche Funktion als Durchgang haben Brunnen im Märchen (bei *Frau Holle* gelangen Gold- und Pechmarie in eine Jenseitswelt).

Möglicherweise verwenden beide Genres Spiegel und Brunnen aus wahrnehmungspsychologischen Gründen als Türen zwischen Dies- und Jenseits. Der Spiegel erinnert mit seiner schimmernden Oberfläche an das Wasser im Brunnen und könnte deshalb ebenfalls eine Art abgründiges Unendlichkeitsgefühl im Zuschauer wecken. Weil Wasser als altes Symbol für Seele und Jenseits steht, kann sich der Rachegeist einer Nonne in *The Nun*⁶²¹ (E 2005) mittels Wasser materialisieren. Im altgriechischen Glauben gelangte man über den Totenfluss Styx in die Unterwelt; noch heute heißt es: "Über den Jordan gehen". Seit Beginn der Postmoderne dient immer wieder auch der (ähnlich wie Wasser?) schimmernde TV-Bildschirm als Tür für Geister oder Dämonen, Beispiele: *Poltergeist* (1992), *White Noise* (2005) oder *Rings* (2017).

Vielfach spielt auch der Wald die Hauptrolle im Horrorfilm. Wer in *The Forest* (2016) den titelgebenden Wald betritt, darf keinesfalls vom Weg abkommen, wie etwa Rotkäppchen; sonst wird er von Totengeistern geholt. Es sind im Wald spukende, einst dort ausgesetzte alte Menschen sowie Selbstmörder, die wie böse Märchenhexen die Spaziergänger töten. Der Film spielt im Aokigahara, einem berüchtigten und real existierenden Selbstmordwald in Japan. Wer noch unschlüssig ist, ob er sich umbringen wird, markiert dort und auch im Film seinen Weg wie Hänsel und Gretel im Märchen, um im Zweifelsfall wieder herauszufinden. Horroredrehbuch-Autoren, die ihre Stücke im Wald spielen lassen, können bewusst oder unbewusst auf Märchen mit dem Hauptmotiv "gefährlicher Zauberwald" verweisen. Diese dürfen solchen Horrorgeschichten vor allem dann als zugrunde liegend betrachtet werden, wenn zusätzlich zum Wald weitere Märchenelemente vorhanden sind.

Offensichtliche Funktionen des in den Horror übertragenen Märchenwaldes sind häufig wie auch in *The Forest* die Erzeugung von Grauen, da der Wald einen Gegenpol zur berechenbareren Zivilisation darstellt, oft mit der Zusatzkomponente einer "Anderswelt"⁶²², also einem jenseitigen Spukort. Der Märchenwald im Horror besticht durch gotisch-labyrinthische Unübersichtlichkeit und Dunkelheit.

Märchenhafte Verwandlungen – egal ob tatsächlich, vorgeblich oder scheinbar – gibt es im Horrorfilm auch ohne die schon besprochenen Masken. Erscheint keine Maske im eigent-

⁶²¹ Originaltitel: *La Monja*.

⁶²² So ähnlich gelesen bei Sue Short: "Horror". In: Pauline Greenhill et.al. (Ed.): *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, New York (et.al.) 2018, S. 532-537.

lichen Sinn im Film, spielen selten Mörder den Antihelden. Vielmehr sind Verwandlungsgeschichten ohne eindeutiges Maskenmotiv beispielsweise Doppelgänger-*Stories*. Beispiel ist der Psycho-Mysterythriller *Black Swan* (2010): Eine sexuell gehemmte Ballerina soll im Schwanensee-Ballett nicht nur den unschuldigen weißen, sondern auch den verführerischen schwarzen Schwan tanzen. Die schauspielerische Herausforderung, diese ihrem Wesen fremde Rolle spielen zu sollen, erzeugt extremen Druck. Der tiefere Grund, warum das Mädchen fast oder tatsächlich zerbricht, bleibt jedoch offen. Das Märchenelement, hier eher als Pseudo- denn als faktische Verwandlung realisiert, hat die Aufgabe, den Film vollständig zu tragen. Fast jede Szene dominiert die Heldin, deren Identität ob der geforderten "Verwandlung" zunehmend zerreißt. Ihre innere Verwirrtheit erscheint auf visueller Ebene in halluzinatorischen und widersprüchlichen Bildern, die im (tatsächlichen, vielleicht auch nur scheinbaren) Selbstopfer gipfeln und den Zuschauer mit Wucht erreichen.

Auch faktische Verwandlungen in Vögel kommen im Horrorfilm vor, so etwa in *Ladyhawke* (1985). Häufiger geschehen sie im Märchen (*Jorinde und Joringel*, *Die sechs Schwäne*, *Die sieben Raben*, *Von dem Machandelboom*, *Die Kristallkugel*, *Die Alte im Wald* usw.).

Findet im Märchen Verwandlung statt, dann oft oder sogar überwiegend in Tiere. Die Tierverwandlung gab es zwar ebenso in Mythen, man denke nur an Ovids *Metamorphosen*. Es ist kaum zu eruieren, ob sie im Horror häufiger als in anderen Gattungen vorkommt. Jedenfalls unterstützen dort vielfach weitere Märchenelemente die Tierverwandlung. Als Beispiel seien Filme mit Werwölfen genannt, die im Grunde an den Märchenwolf erinnern, da dieser spricht und somit gleichfalls menschlich wirkt. *Swamp Thing* (1982), ein Horrorfilm um einen zum weniger tier- als eher pflanzenähnlichen Sumpffmonster mutierten Helden, wurde "triviales Märchen"⁶²³ genannt. Wobei das Adjektiv eher nicht zutrifft, vielmehr verführen Symbolhaftigkeit und extremer Gut-Böse-Kontrast der *story* nur dazu, sie auf den ersten Blick als allzu schlicht abzustempeln.

***Fairy Tale-feel*, generelle Märchenstruktur sowie strukturelle Märchenelemente im Horrorfilm**

Sehr viele Horrorfilme präsentieren weder konkrete Einzelmärchen-Subtexte noch klassische Märchenfiguren oder -motive, dafür erinnern sie generell an Märchen. King nennt Beispiele für allgemeine Märchenhaftigkeit von Filmen, darunter bekannte Werke wie *Halloween*, *Alien*, *The Omen*⁶²⁴, *Looking for Mr. Goodbar*, *What ever happened to Baby Jane* oder *The Birds*. Diese Filme, so King, könnten alle mit der Märcheneinleitung *Es war einmal* eröffnet werden. Im Fall von *The Birds* klingt Kings Inhaltsangabe so: "Es waren einmal Vögel, die allesamt böse auf die Menschen wurden und anfangen, die Menschen zu töten, weil die Vögel unter einem bösen Zauber standen." Der Schriftsteller meint, dass diese Filme "Horror auf grundlegendster Ebene" auslösen. Diese Art von Angst, er nennt sie einen generellen "mythischen Märchen-Horror", würde nur von wenigen Faktoren ausgelöst; im Theoriekapitel (unter 6.2) wurden diese Auslöser besprochen. Die benannte Art von Horror halte Menschen in seinem Bann, trotz "Rezitierens der den Zauber am besten brechenden Formel: 'Es ist doch nur ein Film.'" ⁶²⁵

⁶²³ Quelle: <https://www.zweitausendeins.de/filmllexikon/?sucheNach=titel&wert=3717> (zuletzt abgerufen im Sommer 2019.)

⁶²⁴ Bei diesen drei Titeln meint King vermutlich: *Halloween* (1978), *Alien* (1979) und *The Omen* (1976), nicht aber – zumindest nicht explizit – die jeweiligen späteren Folgefilme.

⁶²⁵ Dieser Absatz folgte King 1988, S. 236-242.

Andere Filme entfalten weniger einen *Fairy Tale-feel*, als sie sich eher auf die von Vladimir Propp entdeckte allgemeintypische Märchenstruktur schlechthin stützen. Ein Beispiel ist *Exam* (2009). Das typische Märchenschema, das auch *Exam* verwendet, enthält: Mangel/Wunsch (Traumjob ergattern), junge attraktive Helden, unlösbare Aufgabe/Bewährungsprobe (auf dieses zentrale Element spielt bereits der Titel an), Gegenspieler scheitern, allen voran der großspurige falsche Held; die bescheidene Heldin löst die Aufgabe und erreicht das Glücksziel.

Genauer: Junge Leute kämpfen in einem geschlossenen Prüfungsraum (märchenhafte Isolation) um den Job ihres Lebens. Ihn erhält, wer eine einzige Frage beantwortet. Die Bewerber entwickeln ebenso raffinierte wie falsche Ideen auf der märchenhaften Suche nach der korrekten Antwort. Als sie nicht weiterkommen, zerfleischen sie einander in einem Psychokampf (gegenseitige Sabotage) und schließlich auch bis aufs Blut (Prügel, Folter, Verweigern lebenswichtiger Medikamente). Einer nach dem anderen wird disqualifiziert, auch der rücksichtslose falsche Held. Den Traumjob erhält schließlich eine freundliche Kandidatin (wie Märchenhelden half sie zuvor anderen) mit langem blondem Haar (Prinzessin). Nun löst sie das Rätsel, das für alle anderen zu märchenhaft simpel war. Werkzeug zur Erkenntnis: Die achtlos liegengelassene Brille (Unscheinbares als Zaubermittel) eines offenbar autistischen, fast stummen Mitbewerbers. Er war vom falschen Helden verspottet worden, während die charakterstarke Blonde protestiert hatte. Der stumme, zuvor als "schlecht" empfundene Mitbewerber stellt sich später als der übermenschlich intelligente *undercover boss* heraus, der sich heimlich unter die Prüflinge gemischt hatte (märchenhafter "Tarnmantel"⁶²⁶). Seine extreme Unscheinbarkeit korrespondiert – typisch Märchen – mit höchstem Wert, erfand er doch als Forscher ein Allheilmittel. Dieses hat ihn überdies reich gemacht. Wie viele Horrorfilme wirkt auch *Exam* aufgrund genereller Märchenstruktur wie ein zeitgenössisches Märchen im Horrorgewand.

Wie die Forschung mehrfach heraushob, verkörpern einige Horror-Subgenres Unterformen dieses allgemeinen Märchennarrativs, die ebenso stark formalisiert sind. Gerade im Film wird dies deutlich, wo stärker verknüpft und repetitiv gearbeitet wird als in einem mit Details angefüllten Roman, die oft vom eigentlichen roten Faden ablenken. Zu den fraglichen Untergattungen gehören Splatter-Subgenres wie *Backwoodshorror*, *Rape and Revenge*, *Home Invasion* und *Teenage Slasher*-Film. Letzterer wurde mit *Halloween* (1978) geboren. Seine Höhepunkte: die *Scream*-Reihe oder die *I know what you did last Summer*-Reihe. Im *Slasher* treten meist menschliche Mörder auf. Etwa in der *Final Destination*-Reihe ist es ein übernatürlicher Gegner: Nachdem Jugendliche entgegen ihres Schicksals ein schlimmes Unglück überlebten, holt sie der Tod nun eben einen nach dem anderen. Spätestens nach dem zweiten Mord hat der Zuschauer das Konzept begriffen. Schon vor dem Konsum des nächsten *Slasher*-Films weiß er dann, was ihn erwartet.

Dass Horror im Allgemeinen (quasi) religiöse Funktionen innehat, wurde bereits im Theoriekapitel (7.) diskutiert. Für die oben benannten besonders brutalen Subgenres mag dies in höherem Maß gelten: Rezipienten, so die Forschung, wüssten von vornherein, was sie von solchen klar strukturierten Subgenres zu erwarten hätten, nämlich eine Art ritualistische, fast schon sakramentale Erfahrung.⁶²⁷ Diese scheint in besonderer Weise tiefgreifend, nämlich aufgrund gezeigter, existentieller Kämpfe, die sich nicht nur um Leben oder Tod drehen, sondern auch häufig blutig sind. Gerade Blutrituale könnten generell etwas "Erhabenes ...

⁶²⁶ Auch in *Die zertanzten Schuhe*, *Der König vom goldenen Berg* oder *Das Rätsel* sind Figuren aus wichtigem Grund inkognito unterwegs.

⁶²⁷ Darryl Jones: *Horror – A Thematic History in Fiction and Film*, London 2002, S. 114.

quasi Religiöses"⁶²⁸ vermitteln, so das gleichnamige Werk *Blutrituale*, verfasst von einer Naturwissenschaftlerin. Zwar behandelt das an der Schnittmenge zwischen Ethnologie, Geschichte, Psychologie und Religionswissenschaft operierende Buch das Phänomen Krieg, nicht den Horror. Aber Reste von thematisch relevanten Ur-Empfindungen vermittelt möglicherweise noch der Horror, wenn auch nur auf Fantasie-Ebene, mit seiner repetitiven Vorliebe für Kampf, Blut usw. Je plastischer ausgemalt wird – Filmszenen fällt Bildhaftigkeit leichter als Romanbeschreibungen –, desto nachdrücklichere Effekte werden wohl im Rezipienten erzielt. Umso stärker werden sie sein, wenn der Film verwandte Märchenelemente (Todeskampf, Blut) kombiniert. Inhaltlich betrachtet handelt es sich bei den erwähnten Subgenres tendenziell um Trivialwerke. Gelegentlich erscheinen auch originelle Produktionen.

Als feste Komponente innerhalb der genannten Splatter-Genres kristallisierte sich in den letzten Jahrzehnten eine neue stereotype Form der Heldin heraus, z. B. in der bekannten *Scream*-Reihe. Die Forschung erwähnt dieses sogenannte *final girl* vielfach. Diese ist letzte Überlebende einer Gruppe. Dieses märchenhafte Glück inmitten eines zeitgenössischen Horrorgenres, das kaum noch *happy ends* zeigt, hat die Figur ihrem märchenhaften Mut, ebensolcher Klugheit und einer Art Pendant zu märchenhaftem Durchhaltevermögen zu verdanken, einer typischerweise puritanischen Einstellung. Dazu zählen konsequenter Verzicht auf Drogen, kein vorehelicher Sex, (fast) kein Alkohol. Nicht zufällig erscheint das *final girl* vornehmlich im US-Film.

In *Black Water* (2007) hebt sich die Heldin, welche die leitmotivischen Krokodil-Attacken überleben wird, schon eingangs durch liebevolles Umdrehen eines hilflos auf dem Rücken zappelnden Käfers als gute Figur hervor, die den "Ruf" der kleinen Dinge vernimmt und darauf reagiert, ähnlich einer *Frau Holle*-Goldmarie. Die gute Blonde verreist als Dritte (magische Zahl) in der Gruppe mit ihrer älteren Schwester und dem Schwager. Speziell in *Black Water* isolieren also jüngeres Alter und Singledasein zusätzlich. In irgendeiner Weise ist das *final girl* im Horrorfilm praktisch immer auf märchen- und horrorhafte Art isoliert und das lange vor ihrem *happy end*.

Die Forschung debattiert, ob es sich beim *final girl* um eine feministische Vorkämpferin handelt oder, ganz im Gegenteil, das *final girl* als männliche Projektionsfigur/Anima fungiert; zeigt sie doch oft "männliche" Interessen und kleidet sich weniger "sexy". Dafür spräche: Subgenres, in denen sie vermehrt vorkommt, werden offenbar nach Ansicht einiger Forscher hauptsächlich von jungen Männern gesehen. Das *final girl* scheint zunächst im Film existiert zu haben und erst seit Kurzem den Horror-Roman zu erobern.

Schon immer enthalten Horror-Roman wie auch Horrorfilm formal repetitive Elemente wie typisch märchenhafte Zahlen, die ohnehin märchenhaften Gruselfilmen den letzten strukturellen oder stilistischen Schliff geben. Das Phänomen erscheint so konsequent und auffällig, dass wenige Beispiele dafür genügen: Der *Smiley*-Mörder verfolgt sein Opfer, nachdem es online dreimal einen bestimmten Spruch getippt hat. Wünschende Instanzen (in *Je Souhaite*, *Wishmaster* usw.) vergeben genau drei Wünsche. In *drei Tagen bist du tot* (A 2006) setzt ebenfalls die magische Zahl zur Metaphysierung und Spannungssteigerung ein. Drei Tage wird ein Mädchen im Wald vermisst (*The Hollow Child* (2017)), um dann seltsam verändert wiederzukehren. Wer in *Ring*⁶²⁹ (J 1998) ein bestimmtes Video gesehen hat, stirbt nach sieben Tagen; wurde *The Seventh Sign* offenbart, geht die Welt im gleichnamigen Film (1988) unter; und in *7 Days to Live* (2000) erhält eine Frau ominöse Vorankündigungen ihres Todes. In *13 Sins* (2014) müssen Auserwählte 13 zunehmend unmoralische Aufgaben erledigen; bei Erfolg werden sie Millionär. Eine Ehefrau tötet ihren gewalttätigen Mann und soll das letzte

⁶²⁸ Barbara Ehrenreich: *Blutrituale – Ursprung und Geschichte der Lust am Krieg*, München 1997.

⁶²⁹ Originaltitel: *Ringu*.

Jahr ihrer Gefängnisstrafe mit elektronischer Fußfessel im eigenen Haus verbüßen. Sie hat hundert Fuß Spielraum, daher heißt der Film *100 Feet* (2008).

Nicht nur Drehbuchtexte sehr vieler Horrorfilme arbeiten mit solchen auffälligen Formelementen, auch der Kontext der Filme enthält repetitive Elemente, etwa die Produktionsweise. Schon seit den 1980-ern lässt sich beobachten, dass gerade Horrorfilme vielfach Fortsetzungen hervorbringen. Beispiele: *The Omen*, *Friday the 13th*, *Alien*, *Nightmare on Elmstreet*, *Amityville Horror*, *Psycho* usw.⁶³⁰ Bereits im Jahr 2000 stellte die Tageszeitung *Die Welt* unter dem Titel *Untote lassen keine Ruhe* zu Recht fest: "Eine Mystery-Serie jagt die nächste."⁶³¹ Zu den neueren Phänomenen zählt die Ausweitung von Filmen zur Serie, oft mit mehreren Staffeln. Zwei Beispiele: *Bates Motel* (2013-17), das auf den *Psycho*-Filmen basiert. Die Serie erzählt von den zuvor im Dunkeln liegenden Jugendjahren von Norman Bates. So schlüsselt sie sein pathologisches Mutterverhältnis und die schrittweise Entwicklung zum psychotischen Serienmörder auf. *The Haunting of Hill House* (seit 2018) ist eine Neuinterpretation in Serie auf Basis von Shirley Jacksons gleichnamigem Roman, der bereits in Form von Einzel Filmen erschien.

Während *Bates Motel* nicht mehr nur (Horror-)Thriller ist wie sein Vorbild, sondern Serie gewordener Thriller, Horror, wie auch Familiendrama, psychologische Studie und Liebesgeschichte in Einem, enthält die Serie *Hill House* deutlichere Drama- und Thrillerelemente als ihre filmischen Vorbilder. Auch generell ist eine Genre-Hybridisierung nicht nur des postmodernen Horror-Romans, sondern auch des Horrorfilms zu beobachten. Zunehmend verschwimmen Genre-Grenzen. Die Forschung schreibt von generischer Instabilität und "Hybridgenres."⁶³²

Durch die Verschmelzung kann Kitsch entstehen – oder auch ein Meisterwerk. Als Beispiel für eine Genre-Perle soll der *X-Files*-Korpus (ab 1993) genannt werden; zumindest die ersten sieben Staffeln gehören in diese Kategorie. Die Kultserie der 1990-er bot eine raffinierte Kombination aus Science Fiction, Krimi, Liebesgeschichte/Romantischer Comedy und Horror, das Ganze immer wieder versetzt mit Märchenelementen. Diese mögen zur Beliebtheit der *X-Files* beigetragen haben.

Das zentrale Strukturmerkmal von Märchen und Horror, die Grenzüberschreitung, wird in jeder Folge anhand eines irgendwie gearteten wissenschaftlichen Grenzfalles thematisiert. Die zwei Seiten jenseits der Grenze (Diesseits: Vernunft, Jenseits: Spekulation) werden repräsentiert von den Hauptfiguren, zwei FBI-Agenten. Jede Folge gipfelt in eloquenten Scharmützeln zwischen rationaler Verifizierbarkeit (Agent Dana Scully) und paranormaler Option (Agent Fox Mulder) – und fast jede Folge endet in postmodernem Nichtwissen. Die beiden Agenten können als postmoderne Figuren eben kein universales Weltverständnis mehr einfordern. Rätsel bleiben Rätsel, genau wie in der zeitgenössischen Realität. Der Serie gelingt es, Grenzen der Erkenntnismöglichkeiten, die typisch postmodern sind, in immer neuen Nuancen abzubilden und damit verbundene komplexe Emotionen der Agenten für den Zuschauer spürbar zu machen.

Bei den Grimms besaßen die Märchen noch einen utopistischen Effekt. Dieser wird in den *X-Files* meistens negiert, seltener parodiert. Mittels Märchenelementen im *X-Files*-Horror wird an ontologische Gewissheit der Märchen erinnert, die aber in der Postmoderne nicht mehr zu erwarten ist. Denn der aktuelle Horror generell, auch derjenige der *X-Files*, stürzt seine Rezipienten am Ende jeder Folge vor allem mittels Ellipse, aber auch Ambivalenz, in

⁶³⁰ Stroh 2014, S. 83.

⁶³¹ Reinhard Meyer: "Untote lassen keine Ruhe". In: Tageszeitung *Die Welt*, 06.01.2000.

⁶³² Vgl. Lothar Mikos: *Film- und Fernsehanalyse (UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft – Literaturwissenschaft)*, Konstanz 2008, S. 270.

Ungewissheit. So wirken die Märchenelemente wie nostalgische Überbleibsel einer vermeintlich "guten alten Zeit". Sie steigern dadurch Resignation, Verzweiflung, Pessimismus und natürlich Schrecken. Die *poetic justice* des Märchens greift in den *X-Files* so wenig wie im übrigen Horror, aber horrorhafte Hoffnungslosigkeit vermittelt die Serie deshalb noch lange nicht. Viele Staffeln hindurch verlieren Scully und Mulder nie die Hoffnung darauf, die Mysterien ihres fiktionalen Universums irgendwann ebenso begreifen zu können wie die banalen Umtriebe menschlicher Politikverschwörer.

Der Horrorfilm mit Märchenbezug – wohin führt der Trend? Fazit und Ausblick

Im postmodernen Horrorfilm zeigt sich neben der schon vor Jahrzehnten einsetzenden Genrevermischung auch eine erst vor wenigen Jahren deutlicher werdende Tendenz einer zunehmenden Differenzierung und Verkomplizierung. Das fällt etwa im zuvor stereotypen Zombie-Subgenre besonders auf. Statt durch Splatter Ekel und Schock hervorzurufen, erzeugt das Horror-Familiendrama *Maggie* (2015) in klassischer Manier Gänsehaut. Denn hier vollzieht sich die Zombifizierung Infizierter nicht mehr märchenhaft plötzlich, sondern über eine horrorhafte Dauer von bis zu sechs Wochen. Diese Zeit verleben werdende Zombies noch in ihrer Familie, was neue Konflikte schafft; das alles erzeugt eine ungewohnte Sicht auf die Dinge, etwa Identifikation und Mitgefühl mit den Monstern in *spe* – ein Novum im Zombiefilm. *The Cured* (2017) – Horror, Krimi, Science Fiction und Drama – zeigt geheilte Zombies und eine Gesellschaft, die den zuvor Kranken, obwohl sie willenlos handelten, ihre kannibalischen Gräueltaten nicht verzeihen kann. Auch in *The Returned* (E 2013) wurde ein Anti-zombie-Präparat gefunden. Aber nach welchen Kriterien wird die geringe Menge an Medizin auf die vielen Patienten verteilt? Solche ethischen Fragestellungen verschieben eine vorher fixere märchen- und horrortypische Grenzlinie zwischen Monster und Mensch auf verwirrend neue, postmoderne Art.

Zuletzt scheint die Frage interessant, weshalb so viele Horrorfilme mit Märchenbezügen existieren und der Trend, wie es scheint, an Fahrt aufnimmt. Ein offensichtlicher Grund ist sicher die Verfilmung von zunehmend produzierter Horrorkultur.

Verfilmungen sind gerade für so bildhafte Genres wie Horror und Märchen sinnvoll. Wie im Theoriekapitel 7. erläutert, resultiert aus schriftlich fixierten Märchen wie auch aus dem Horror ein ikonografischer Effekt aufgrund von Präsenz, Eindrücklichkeit und Dringlichkeit. Verbinden sich beide Genres, verstärkt sich der Effekt. Dank der gemeinsamen Haupteigenschaft, der Bildhaftigkeit, lassen sich Märchen und Horror problemlos nicht nur in Textform, sondern gerade auch in Form aneinander gefügter Bilder und Szenen – eben in Filmform – verbinden: "The ease of transition from literary to cinematic forms of the Gothic is partly due to the importance of the image."⁶³³ Dasselbe gilt aufgrund seines visuellen, symbolhaften Charakters für das Märchen.

Weil Filme visuell und dramaturgisch über bessere Möglichkeiten einer unmittelbaren Darstellung verfügen als die auf Beschreibung angewiesene Literatur, bieten sich filmische Versionen an. In der Forschung wurde darauf verwiesen, wie Naheinstellungen im Horror einen besonderen Effekt erreichen. Ein Gesicht voller Furcht in Großaufnahme erleichtert die Identifikation des Zuschauers.⁶³⁴ Schnelle Schnitte und kurze Szenen lassen den Puls steigen.⁶³⁵ Zur Wirkung der Märchenelemente im Horrorfilm ist generell zu sagen, dass sich

⁶³³ Clemens 1999, S. 7.

⁶³⁴ Vossen 2004, S. 12.

⁶³⁵ Sinngemäß gelesen bei: Jan C. L. König: *Herstellung des Grauens – Wirkungsästhetik und emotional-kognitive Rezeption von Schauerfilm und -literatur*, Frankfurt a.M. (et.al.) 2005, S. 57.

Spannung, die beide Genres – nicht nur, aber auch – durch Motivik produzieren, sicherlich mittels filmhandwerklicher Kniffe noch rascher und direkter vermittelt als im Roman. Das gilt auch, wenn der Rezipient die Quelle der Effekte, wie die Märchenelemente oder deren Zusammenspiel mit anderen effektauslösenden Elementen (Filmmusik, Schnitt-Technik usw.), vielleicht nicht oder nur teilbewusst registriert.

Außer der Ikonisierung wurden im Theoriekapitel 7. weitere, auf Funktionsebene liegende Gründe für die Beliebtheit des mit Märchen versetzten Horrors genannt. Alle diese Funktionen treffen natürlich grundlegend ebenso auf Filme zu. Allerdings mögen sich einige Effekte im filmischen Horror abschwächen, andere werden hingegen zunehmen. Neben der Ikonisierung betrifft dies sicherlich die auf Imaginationsebene stattfindende Initiation, da die Bildhaftigkeit diese vermutlich ebenso unterstützt.

Die Forschung vermutete, dass der Horrorfilm in der fortgeschrittenen Postmoderne an Bedeutung gewann, da Autoren, Filmemacher und Fernsehsender in Zeiten außerordentlicher medialer Vielfältigkeit (Streaming-Dienste, Mediatheken, YouTube usw.) massivere und existentiellere Kämpfe um Publikums-Aufmerksamkeit ausfechten als noch vor zehn oder fünfzehn Jahren. Und Angstthemen seien von allgemein menschlichem Interesse, zögen daher per se Aufmerksamkeit auf sich.⁶³⁶ Da auch Märchen konsequent Angstthemen besetzen, erstaunt die zunehmend omnipräsente Kombination des Horrors mit Märchensubtexten, -figuren und -motiven nicht.

In diesem Kapitel habe ich eine größere Anzahl von Horrorfilmen mit Märchenelementen vorgestellt, um zu belegen, dass das Phänomen Filmhorror, gekoppelt an Märchenbezüge, häufig auftritt. Da die Forschung in Horrorfilmen zwar häufiger Märchenelemente entdeckt, aber deren Funktionen bisher ähnlich spärlich untersuchte wie beim literarischen Äquivalent der Fall, bieten beide Felder reichlich unerforschtes Primärmaterial für weitere literatur- oder kulturwissenschaftliche Analysen.

⁶³⁶ van Bebber 2011, S. 18.

10. Schluss: Zusammenfassung, Erkenntnisse und Ausblick

Im Anschluss an eine Definition des Horrors, deren Hauptaspekt (Angsterzeugung) zugleich ein wichtiges Unterscheidungskriterium zum Märchen bildete (Kapitel 3.2), wurden zentrale, aktuelle Erscheinungsformen des Horrors herausgearbeitet (Kap. 4.). Hierbei habe ich versucht, wo immer sinnvoll, jeweils grundlegende Schnittmengen zum Märchen aufzuzeigen.

Eine klare Verbindung von Horror und Märchen zeigt sich auch in der augenfällig erhöhten Brisanz beider Genres in der postmodernen Literatur und Kultur, etwa im Film (Kap. 9.). Zur ersten Gattung ist zu sagen, dass die Forschung bereits ein horroraffines 21. Jahrhundert diagnostizierte (Kap. 4.). Die seit rund 20 Jahren verstärkte Horrorproduktion und -rezeption mag mit gesellschaftlichen und politischen Phänomenen einer krisenhaften Gegenwart zusammenhängen. Sie ist Ergebnis komplexer Geschehnisse, die hier⁶³⁷ nur knapp zusammengefasst werden können. Für die zweite Gattung, das Märchen, lässt sich in der postmodernen Kultur unter anderem eine zunehmende Betonung des deutlich märchenhaften romantischen Liebesmodells feststellen (es wurde erörtert im Kapitel zu *The Fifth Child*, in *Second Child* wurde die Omnipräsenz von *Aschenputtel-Stories* angesprochen). Es scheint vielfach diese Überbetonung eines Ideals zu sein, verbunden mit vermeintlich grenzenloser Wahlfreiheit, die in einem immer auffälligeren Merkmal realer Beziehungen kulminieren – deren Scheitern. So argumentiert sinngemäß die Soziologin Eva Illouz in *Warum Liebe endet* (2018).⁶³⁸

Die Verbindung von Horror und Märchen reicht weit in die Vergangenheit zurück. Eine gemeinsame Evolution der Genres wurde, gestützt auf spärlich vorhandenes Forschungsmaterial, grob skizziert und hinterfragt (Kap. 5.).

Zentral war jedoch, diejenige allgemeine und detaillierte Beschreibung der formalen und inhaltlichen Unterschiede und Berührungspunkte beider Genres zu leisten, die bisher nicht existierte. Dazu erwies es sich als notwendig, trotz der aufschlussreichen, genreübergreifenden Arbeit vor allem Bridgwaters, auch die separate, umfangreiche Märchen- und Horror-Sekundärliteratur zu konsultieren. In 6.1 und 6.2 ergab sich ein typischerweise ähnlicher und

⁶³⁷ Einige unterschiedliche soziale und politische Phänomene verstärkten sich mit 9/11 oder nahmen damals ihren Anfang. Zu ihnen zählen laut international anerkannten Experten eine in Europa und Nordamerika neue Dimension des Terrorismus und der Terrorgefahr. Zudem werden, so Umweltexperten, erste Folgen des Klimawandels spürbar. Nicht nur die Bewegung "Fridays for Future" argumentiert mit wahren Apokalypse-Ängsten. Ein weiterer Problemkomplex hängt zusammen mit der Finanzkrise von 2008 und ihren diversen Konsequenzen; ein anderer mit demografischen Entwicklungen, neuen Kriegen, Flüchtlingsströmen. Diese beispielhaft aufgezählten Fakten (es gäbe weitere zu nennen) legen nahe, dass im Westen nun nach ruhigeren Jahrzehnten erneut eine von massiven Krisen geprägte Zeit begonnen hat. Krisenzeiten beeinflussen, zumindest laut der mir plausibel scheinenden kontextorientierten Literaturtheorien, die Produktion und Rezeption des Horrors. Soziopolitische Literaturtheorien beginnen offenbar erst damit, die Dynamiken der Gegenwart als Arbeitsfeld für sich zu entdecken. Besser untersucht ist hingegen die Vergangenheit. Beispiele für das Zusammenspiel von jeweiliger Epoche und ihren Kulturprodukten Horror bzw. Märchen wurden in 7. unter "Thematisierung kollektiver Krisen oder Problematiken" angesprochen.

⁶³⁸ Weshalb stehen Beziehungen heutzutage stets auf dem Prüfstand, werden schnell wieder aufgelöst oder von vornherein vermieden? Schuld ist laut Illouz "die wechselseitige Durchdringung von Kapitalismus, Sexualität, Geschlechterverhältnissen und Technologie", die "eine neue ... (Nicht-)Sozialität hervorbringt." (S. 13) Partnersuche werde heute "über Technologien" angebahnt, zielen auf "Effizienzsteigerung" und basieren auf dem "hedonistischen Kalkül" des "fortgeschrittenen kapitalistischen Tauschs." (S. 34) Die neue "weitverbreitete Ideologie" münde nicht nur bei der Partnerwahl in einer nie gekannten Wahlfreiheit. Sie erlaube generell, entsprechend dem "eigenen ... Selbst gemäß zu leben, indem man ... durch einen Hochschulabschluss, eine Schönheitsoperation, die Änderung seiner sexuellen Orientierung den Determinismus von Klasse, Alter oder Geschlecht transzendiert und überwindet." (S. 38) Quelle: Eva Illouz: *Warum Liebe endet*, Berlin 2018.

repetitiver Stil beider Gattungen (Formelhaftigkeit, schnörkelloser Plot, Polaritäten/Extreme usw., die Figuren und Settings beider Gattungen prägen). Grundsätzlich sind diese Merkmale kennzeichnend für Schemaliteratur allgemein, doch in Horror und Märchen scheinen sie erstens deutlicher und durchgängiger hervorzutreten, zweitens prägen beide Genres diese Elemente auf ihre spezifische Weise aus. So äußert sich etwa Formelhaftigkeit auffällig oft beispielsweise in Zaubersprüchen/Beschwörungen, ausgerechnet den drei Farben Schwarz, Weiß und Rot, oder der Verwendung bestimmter magischer Zahlen als Bau- wie auch Stilformeln. Alle diese Elemente kommen überhaupt nicht, nicht zwingend oder gar primär sowie in jedem Fall anders ausgeformt im trivialen Unterhaltungsroman, Western, Liebesroman usw. vor. Bestimmte Extreme wie Wunder und Flüche sind ebenfalls typisch märchen- bzw. horrorhaft. Dasselbe gilt für Dualitäten wie schön/hässlich, aktiv/passiv usw. sowie das Stilelement Isolation. Zudem erwies sich die Struktur beider Gattungen als ähnlich und repetitiv (vom Mangel über Tabu/Grenzüberschreitung und Kampf Gut versus Böse hin zu *unhappy end* bzw. *poetic justice*).

Die Struktur wird mit für beide Genres typischen Schauplätzen versehen (Wald, ominöse Schlösser/Häuser, verbotene Zimmer usw.), sowie sich wiederholenden Themen und Motiven (Verwandlung, Familienproblematiken, Lebensgefahr, Gewalt/Grausamkeit z. B. Gefangen-sein/Ausgeliefertsein usw.), die im Lauf der Jahrzehnte aber variieren, vor allem in ihrer Ausgestaltung, und die doch gleichbleibende Grundängste symbolisieren. Festzuhalten bleibt: Alle diese Merkmale zusammen finden sich sicherlich so konsequent und zentral nur in Texten des Horrors und Märchens.

Genreübergreifendes Denken scheint angesichts sich zunehmend verknüpfender Literaturgattungen in der Postmoderne der Arbeitsmodus der Zukunft zu sein. Wo es gewinnbringend schien, wurde auch tendenziell interdisziplinär gedacht. So habe ich unterschiedliche literaturtheoretische Ansätze herangezogen, vorwiegend psychologische, feministische und generell kontextorientierte. Dieses Vorgehen wurde im Theorieteil I. etabliert und innerhalb der Einzelanalysen beibehalten.

Nachdem in I.7. einige Bündel von Funktionen (vor allem des Märchens im Horror) theoretisch postuliert wurden, konnten diese anschließend in der Praxis anhand der Roman-Beispiele (Teil II.) illustriert werden. Insgesamt erwiesen sich folgende Funktionen von Märchenelementen als zentral: Wirkungen repetitiver und vertrauter Elemente, Bewältigung von Ängsten und Konflikten, notwendige Rückkehr des Verdrängten, Initiation, Thematisierung kollektiver Krisen oder Problematiken, Wertevermittlung, Märchen und Horror als potentielle säkulare Ersatzreligionen, Intensivierung und Distanzierung des Horrors durch Märchen, Ikonisierung sowie Marketingstrategien.

Diese Funktionen werden hauptsächlich in vier Hauptbereichen relevant. Dabei handelt es sich um psychologische (Regression, Wirklichkeitsflucht, Entlastungsräume usw.), sozial-ideologische (Debatte gesellschaftlicher und individueller Probleme, Wertevermittlung), ästhetische und schließlich marktorientierte Funktionen (Unterhaltung, Sensationalismus, Schock-Effekte usw.).

Psychologische Funktionen

1.) Wirkungen repetitiver und vertrauter Elemente

- In *Gretel and the Dark* rekapituliert Hauptfigur Krysta in beinahe ritualhafter Weise Märchen, die gesundheitsfördernde Wirkung haben, weil sie viele Figuren psychisch stabilisieren (Erleichterung, Rückgewinn von Handlungsfähigkeit usw.), teilweise sogar deren körperliches Überleben ermöglichen.

- In *Don't breathe a Word* zeigt sich die beruhigende Funktion am klarsten bei der Figur Evie (Märchen als Einschlafhilfe, Erleichterung bei Asthma-Anfällen).
- Nicht beruhigend, sondern verstörend wirken eine Vielzahl märchenhaft geprägter Transgressionen, die in *The Shining* leitmotivisch wiederkehren.

2.) Bewältigung von Ängsten und Konflikten

- Die märchenhafte Helferfigur D'Arcy übernimmt in *Second Child* das Bewusstsein Melissas, wenn diese die Quälereien durch ihre Mutter nicht länger erträgt.
- Der Antagonist in *The Book of You* rechtfertigt sein Stalking mittels kanonisierter Märchen, er löst offenbar durch die Identifikation mit der Blaubartfigur innere Spannungen.
- Die Feengeschichte in *Don't breathe a Word* schafft eine viele Figuren seelisch stabilisierende Ambivalenz bis hin zur Selbstaufwertung.

3.) Notwendige Rückkehr des Verdrängten

- In *The Fifth Child* zeigt das fünfte Kind und märchenhafte Horrormonster Ben negative Eigenschaften seiner Eltern, welche diese bei sich nach wie vor nicht sehen können.
- Wünsche, die sich die drei Frauen in *The Robber Bride* nicht eingestehen wollen, führt die horrorhafte Märchen-Antagonistin Zenia überdeutlich vor.
- In *Don't breathe a Word* soll endlich das geheimnisvolle Verschwinden eines Mädchens (im Märchenwald? Oder bei der bösen Tante?) aufgeklärt werden, doch niemand will offen darüber sprechen.

4.) Initiation

- In *NOS4A2* endet die Kindheit der Hauptfigur Vic durch ihren ersten Kampf mit dem vampirischen und hexenhaften Monster.
- In *The Shining* betritt Danny ein verbotenes Zimmer, ähnlich wie die Gattin in *Blaubart* (Geheimnis ergründen aus Neugier und als Mutprobe; eventuell Symbol sexuellen Erwachens).
- Zenia, Märchen- und Horrorfigur, führt die drei Frauen in *The Robber Bride* zu einem neuen Selbstbewusstsein. Sie erkennen und akzeptieren negative Anteile ihrer Persönlichkeit.

Sozial-ideologische Funktionen

1.) Thematisierung kollektiver Krisen/Problematisierungen sowie 2.) Wertevermittlung

- Historische Schuldfrage Holocaust in *Gretel and the Dark*.
- Emanzipatorischer Diskurs in *The Book of You* und *The Robber Bride* (bloße Benennung bis Inversion von Märchenelementen zwecks Markierung feministischer Positionen).
- Märchenhafte Zeichnung des romantischen Liebesmodells in *The Fifth Child* verweist auf zu starke Idealisierung.
- Fragwürdiges Konsumverhalten in *NOS4A2*, Spaßgesellschaft, Infantilisierungstendenzen usw.
- Veraltetes Familienbild in *The Fifth Child*.
- Sozialisierung und Disziplinierung Krystas in *Gretel and the Dark*.

Ästhetische Funktionen

1.) Intensivierung und Distanzierung des Horrors durch Märchen

Diese Phänomene entstehen entweder durch

- a) Ästhetisierung bzw. Poetisierung des Horrors mittels Märchen ("leichter Märchenstil-Horror" in *NOS4A2* mit anschließender vollständiger Dekonstruktion des Horrors, aber auch des Märchens).
- b) Märchen als Kontrastfolie, die etwa zur "Entspannung" des Horrors führt (Vorankündigungen des Überlebens der Märchenfigur Danny in *The Shining* konterkarieren das zu erwartende horrortypische *unhappy end*), oder
- c) gegenseitige Verstärkung, oft durch Themengleichheit und Intensivierung, etwa Doppelung (wie bei der Antizipation des späteren Unglücks in *The Fifth Child*, das die eingearbeitete *Von dem Fischer und seiner Frau*-Antimärchenparallele schon früh andeutet, usw.).

2.) Ikonisierung

- Die Bekanntheit der Aschenputtelfigur erübrigt in *Second Child* vertiefte Bezüge zum entsprechenden Märchen.
- Lediglich knappe Etikettierung der Antagonistin in *The Robber Bride* als Hexe, weiblicher Räuberbräutigam (*Robber Bride*), Vampir, Zombie usw. möglich, da es sich bei den genannten Märchen- und Horrorfiguren um – im kollektiven Gedächtnis verankerte – Ikonen handelt. Diese Elemente erfahren allerdings keine nahtlose Eingliederung in den Roman, sondern fallen als auffällige Versatzstücke von holzschnittartiger Typisierung ins Auge.
- In *The Book of You* imaginiert der Stalker den Frauenmord als Kunstwerk. Es eröffnen sich Assoziationen zur Poeschen Tradition der schönen Toten als Anschauungsobjekt.

Marktorientierte Funktionen

1.) Unterhaltung

Wo diese Funktion wirksam wird, muss wegen der psychologischen Komponente von Angstlust usw. vielfach auch ein starker marktstrategischer Aspekt (Wecken von Publikums-Aufmerksamkeit etc.) postuliert werden. Tatsächlich kommt dieser in den Primärtexten klar zum Tragen. Auch hierfür Beispiele:

- In *The Book of You* wird mittels Mädchenmörder-Märchen der Anschlag auf das Leben der weiblichen Hauptfigur antizipiert, was den Leser mitfühlen und -leiden lässt, aber auch die Spannung steigert.
- Märchenparallelen in *Second Child* verstärken das klare Gut-Böse-Schema weiter; deutlicher Sensationalismus.
- Da auf *The Fifth Child* keine Lesart zu hundert Prozent zutrifft, kann der Roman alternativ als reine Unterhaltungsästhetik betrachtet werden. So gesehen wären Schock-Effekte zweckfrei, Märchenelemente nur schmückendes Beiwerk ("ornamentale Funktion"), eingebaut eventuell auch als Magnet für Publikums-Aufmerksamkeit usw.

Neben solchen im Text anhand eindeutiger Merkmale nachweisbaren Funktionen existieren andere Funktionen eher implizit und unterschwellig, etwa die quasireligiöse Funktion. Deutlich thematisiert wurde sie kaum, das beste Beispiel stellt *Don't breathe a Word* dar, wo Märchen als Sinn-Instanz bis hin zum Religionsersatz dienen. Die quasireligiöse Funktion kann sowohl dem Kernbereich der psychologischen als auch dem der sozial-ideologischen Funktionen zugerechnet werden.

Die Funktionen, wie sie in I.7. theoretisch erörtert wurden, gehen in den praktischen Analysen teils ineinander über, besitzen also gemeinsame Schnittmengen, und sind daher nicht immer strikt abgrenzbar (was sich am deutlichsten bei den sozial-ideologischen Funktionen zeigt: Die Thematisierung von Problematiken überschneidet sich mit der Wertevermittlung).

Die in I.7. diskutierten Funktionen scheinen mir nach langjähriger Lektüre von Horror-Romanen die dominantesten zu sein. So treten sie nicht nur in den Primärtexten auf, die in dieser Dissertation besprochen wurden, sondern praktisch in jedem Horror-Roman mit Märchelementen; mal dominant, mal marginal, mal explizit oder implizit.

In einigen Analysekapiteln zeigte sich, dass es folgende zwei Möglichkeiten gibt: Märchelemente können für die Figuren des Romans andere Effekte haben als für die Leser oder Autoren – oder auch identische Funktion, wie bei *Gretel and the Dark* der Fall. Eliza Granville gibt im Nachwort Einblick in ihre eigene Kindheit: "My grandmother could produce stories [gemeint sind Märchen] to accompany most household tasks."⁶³⁹ Die Märchen dienten also wohl der Arbeitserleichterung bzw. Unterhaltung der Großmutter und ihrer Enkelin Eliza, ähnlich wie es die spätere Schriftstellerin Granville bei den Figuren Greet und Krysta im Roman beschreibt. Generell erwies sich die Funktion der Unterhaltung natürlich auch für den Leser als eine primäre.

Implizite Märchenanteile finden sich in jedem postmodernen Horror-Roman. Daher möchte ich diesen als eine Art "Märchenroman"⁶⁴⁰ bezeichnen. Dies geschieht gewissermaßen im Anschluss an Dorner-Bachmann, die ja bereits die Form der historischen *Gothic Novel* märchenhaft nannte. Diese Dissertation untersuchte eine möglichst weitgespannte Auswahl an Horror-Romanen mit implizit, vorwiegend aber explizit vorhandenen Märchelementen. Explizite Märchenverweise – oft nur ein einzelnes Puzzlestück, meistens etwa eine Handvoll Bezüge, seltener mehr – treten recht häufig im zeitgenössischen Horror-Roman auf.

Allerdings zeitigen diese Märchelemente in vielen Romanen kaum Wirkung, anders als bei den analysierten Beispielen in Teil II. der Fall. So scheint es bei Autoren beliebt, Horrortheldinnen mit einer Märchenheldin gleichzusetzen, gern mit einer künftigen Prinzessin wie Aschenputtel, und ihre Verehrer mit "dem Prinzen". Dabei entsteht oft praktisch kein neuer Sinn, abgesehen von der Kreation eben dieser schmückenden Märchenparallele. Diese Beobachtung lässt sich vielfach im aktuellen Horror-Roman mit Märchelementen machen. "Always with the curfew, Cinderella", sagt Nellies scheinbar perfekter neuer Ehemann in *The Wife Between Us* zu ihr; Nellies Freundin frotzelt beim Eingießen von Billigwein: "Not as good as the stuff you drink with the Prince, huh?"⁶⁴¹ Auch in *The Other Couple* markiert die Autorin die Braut, die aus schwierigen Verhältnissen stammt, aber sich zur Redakteurin hochgearbeitet und nun reich geheiratet hat, bereits mittels ihres Namens "Asha" als Aschenputtel. Eines der wenigen weiteren Märchelemente besteht in Ashas Gedanken kurz vor ihrer Trauung: "Like the curse from a bad fairy: on your wedding day you will prick your finger."⁶⁴² Dies ist nur eine offensichtliche Vorausdeutung des kommenden Unglücks, das bereits der Buchrücken ankündigt.

⁶³⁹ Eliza Granville: *Gretel and the Dark*, London 2015, S. 361.

⁶⁴⁰ Vor allem die in diesem Schlusskapitel oben nochmals benannten deutlichen Gemeinsamkeiten beider Gattungen in der Form, also bei Stil und Struktur, rechtfertigen die Bezeichnung "Märchenroman" für den postmodernen Horror-Roman. Dualitäten, Extreme, bestimmte Formeln und Farben, magische Zahlen, Isolation von Helden und Monstern usw. sind alles stilistische Merkmale, die in Horror und Märchen zentraler und stringenter als in anderen Genres vorkommen. Zur Struktur ist zu sagen, dass die Gattungen einen sehr ähnlichen Handlungsverlauf besitzen, der sich von einem anfänglichen Mangel zur schlussendlichen Nichtaufhebung oder Aufhebung des Mangels vorarbeitet. Ein Kampf Gut gegen Böse resultiert in Sieg bzw. Niederlage. Zentrales Merkmal beider Genres ist eine irgendwie geartete Grenzüberschreitung von einem Bereich der Norm(-alität) hinüber in ein Land des gebrochenen Tabus. Obwohl diese formalen Elemente grundsätzlich im Märchen und Horror erscheinen, verweisen sie im Horror nicht zwingend auf das Märchen oder ein konkretes Märchen – sie bleiben also implizit.

⁶⁴¹ Greer Hendricks (et.al.): *The Wife Between Us*, New York 2018, S. 57, 196.

⁶⁴² Sarah J. Naughton: *The Other Couple*, London 2018, [Seite unbekannt].

In beiden Romanen wandelt sich das anfängliche, mit Märchenbezügen versehene Glück in Horror, weil der Ehemann sich als mittelmäßiger bis monströser Charakter erweist und/oder ermordet wird. Die zuvor auf das Glück verweisenden Märchenelemente zeigen also im späteren Teil des Plots nur noch, wie wenig realistisch oder dauerhaft die vorherigen Empfindungen waren. Das in den Horror abgekippte Märchen kann vom Leser nun im Rückblick schmerzlich vermisst, auf nostalgische Weise oder gar als Parodie erlebt werden. In jedem Fall steht das an fortgeschrittener Stelle der Handlung überwundene und dadurch als unreal markierte Märchen innerhalb von *The Wife Between Us* und *The Other Couple* im plastischen Gegensatz zur sich allmählich entwickelnden Horrorfiktion, welche die Romane als neue, wahre Realität vorführen. Vielleicht scheint diese innerhalb der Handlung erfolgte Ablösung von Märcheninhalt durch Horror den beiden Autoren gut zur Postmoderne zu passen. Denn in der Gegenwart bilden Märchen, wie diese Arbeit immer wieder zeigte, gern den generellen Kontrast zur zeitgenössischen Abgeklärtheit, Desillusionierung, Disjunktion – möglicherweise auch zu dem, was in I.4. als Zunahme der Angstdiskurse gesehen wurde (Horror als *the dominant mode of the twenty-first century*).

Vielleicht kommt diese Struktur – Märchenbeginn plus Horrorende – deshalb nicht nur in den beiden oben genannten Romanen, sondern in den vergangenen Jahren generell häufiger im Genre vor. In *The Image of You* von Adele Parks verführt eine böse Schwester den Zukünftigen der "guten" Anna, um diese von der Nichtsnutzigkeit der Männer zu überzeugen; jedenfalls dem Anschein nach, denn Anna verkleidete sich lediglich als ihre Zwillingsschwester, um die Treue des eigenen Bräutigams zu testen. Fünfzehn Männer unterzog Anna als Schwester verkleidet einem Treuetest, dies verrät das Ende. Kein Mann bestand. Eine Handvoll über den Text verstreute Märchenbezüge unterstreichen nur Annas Ernüchterung. Doch auch am Romanende kann sie nicht aufhören, an das Märchen von der großen Liebe zu glauben; Schneeweißchen nennt sie sich selbst. In den drei benannten Romanen und in vielen anderen Fällen, wo die Grobstruktur "Horror ersetzt im Plotverlauf Märchen" vorkommt, scheint sie nur begrenzt Funktionen zu zeitigen. Beide Aspekte, diese Grobstruktur und die begrenzten Funktionen, sind verbindendes Merkmal eines großen Teils gerade der aktuellen Gotischen Romanze, zu der die oben angesprochenen drei Romane gehören.

Kaum funktional interessant sind auch viele Märchenelemente in Horrorwerken, die nicht wie die oben angesprochenen drei Romane zur Gotischen Romanze gehören, die in 4. als eine der Hauptströmungen des gegenwärtigen Horrors klassifiziert wurde. So scheint die einzige Märchenreferenz in *Only Daughter* ("I feel like Rapunzel, locked at the top of a tower. No way out."⁶⁴³) eher abseits der eigentlichen Handlung und ihrer Bedeutung zu stehen. Auch der einzige klare Märchenverweis in *The Perfect Girl* ("I look like a fairy tale girl, fleeing from a wolf"⁶⁴⁴) scheint noch auf den zweiten Blick keine nennenswerte Bedeutungsebene zu erzeugen. *The Cinderella Murder* von Mary Higgins Clark heißt lediglich so, weil der aufgefundenen Ermordeten ein Schuh fehlt. Auch dieses Märchenelement führt nicht zu spannenden Wirkungen. In Michelle Pavers *Dark Matter* sieht die binnen drei Tagen erbaute Arktis-Forschungsstation dank eines schiefen Ofenrohrs wie das *Hänsel und Gretel*-Hexenhaus aus. Dieses im Roman singuläre Märchenbild bewirkt nicht viel, außer dass es als *icon*, das aus einem bekannten Märchen herausgelöst wurde, beim Leser den Eindruck von Bedrohung steigert. Einen ähnlichen Effekt erzielt das *Rotkäppchen*-Puzzlestück im Geisterthriller *The Broken Girls*. Darin präsentiert die Autorin das Internat *Idlewild Hall*, in dem Schülerinnen zu Tode kommen, als ein Zähne fletschendes "monster of a building". Seine "windows grinned

⁶⁴³ Anna Snoekstra: *Only Daughter*, London 2016, S. 278.

⁶⁴⁴ Gilly Macmillan: *The Perfect Girl*, New York 2016, S. 206.

down the driveway at the approaching cars. *All the better to eat you with, my dear*"⁶⁴⁵ – der eindeutigste Verweis auf den Märchenwolf im Text. *The Foster Child* schließlich erzählt von der kleinen Psychokinetikerin Ellie, deren Familie bei einem mysteriösen Brand starb. Das Mädchen wird wiederholt mit Kings Carrie sowie zauberkräftigen Märchenfiguren (Hexen usw.) gleichgesetzt. Ihre neue Pflegemutter bemerkt diese Seite Ellies jedoch nicht und äußert sarkastisch, dass die Kleine noch niemanden in einen Frosch verwandelt habe. Sie wird Ellies nächstes Opfer sein, wie das Ende des Textes andeutet, in dem die vorhandenen Märchen-elemente kaum eine Funktion haben.

Einige Werke, deren Funktionsanalyse sich im Rahmen des Dissertationsthemas möglicherweise gelohnt hätte, blieben aus Kompositionsgründen unberücksichtigt; darunter ein aktueller Roman Stephen Kings, *Sleeping Beauties*. Darin geht es um eine seltsame, weltweit grassierende Krankheit, "the Aurora Flu, named for the princess in the Walt Disney retelling of the Sleeping Beauty fairy tale."⁶⁴⁶ Sobald Frauen einschlafen, wachen sie nicht mehr von allein auf, und es umhüllt sie ein insektenhafter Ganzkörper-Kokon. Wer ihn entfernt, weckt keine dankbare Schöne, sondern ein brutales Monstrum. Daher mag der Buchtitel *Sleeping Beauties* ironisch gemeint sein. King zeigt im Roman Männer, die ohne Frauen im Alltag nicht zurechtkommen. Laut Rezensenten schreibe der Autor damit gegen einen aktuell sich verstärkenden US-amerikanischen Sexismus an. Vermutlich soll diese geschlechtspolitische *story* mittels des *Dornröschen*-Bezugs zusätzlich eine mythische Ebene erhalten. Ob dieser Bezug so lose ist, wie es beim ersten Lesen scheint, würde eine eigene Untersuchung lohnen.

Profitieren könnte die Forschung eventuell auch von Jack Ketchums Horrorgeschichte *The Secret Life of Souls*. Es geht um die elfjährige Delia, einen gefeierten TV-Star, deren Eltern sie zum Erfolg zwingen, finanziell ausbeuten und dann versehentlich ermorden. Doch jetzt wird Delias zuvor lammfrommer Hund und einziger Freund, der mit ihr auf fast über-sinnliche Art verbunden ist, unversehens aktiv. Bei Ketchum scheinen vor allem *Rotkäppchen*-Elemente eine Funktion zu besitzen.

Indes enthält McMahons *The Winter People*, worin Tote für sieben Tage ins Leben zurückgeholt werden können, allgemeine Märchenanklänge, die definitiv verschiedene Funktionen haben. Dasselbe leisten die Vorlagen von *Schneewittchen*, *Dornröschen* und *Rotkäppchen*, nach denen der Mörder in Alison Littlewoods *Path of Needles* tötet. Und auch der märchenhafte Stil, der in *We have always lived in the Castle* Morbidität und Klaustrophobie von Shirley Jacksons Roman zu verstärken scheint, wurde meines Wissens bisher nicht tiefgreifend untersucht. Dies sind nur Beispiele aus dem großen Fundus an Primärmaterial für weitere interessante literatur- und kulturwissenschaftliche Projekte innerhalb des Themen-gebiets.

⁶⁴⁵ Simone St. James: *The Broken Girls*, New York 2018, S. 49. Vgl. auch S. 127, 322.

⁶⁴⁶ Stephen King (et.al.): *Sleeping Beauties*, New York 2017, S. 79.

Bibliografie

a) Primärliteratur

Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. 1-3, Stuttgart: Reclam, 2001.

Analysierte Horror-Romane

Atwood, Margaret: *The Robber Bride*, London: Virago Press, 2009.

Blatty, William P.: *The Exorcist*, New York: Harper Collins, 1971.

Granville, Eliza: *Gretel and the Dark*, London: Penguin, 2015.

Hill, Joe: *NOS4A2*, New York: William Morrow, 2013.

Kendal, Claire: *The Book of You*, London: Harper Collins, 2014.

King, Stephen: *The Shining*, New York: Anchor Books, 2013.

Lessing, Doris: *The Fifth Child*, London: Harper Perennial, 2007.

McMahon, Jennifer: *Don't breathe a Word*, New York: William Morrow, 2011.

Saul, John: *Second Child*, New York: Bantam Books, 1991.

Im Fließtext erwähnte Horror-Romane

Blackhurst, Jenny: *The Foster Child*, London: Headline, 2017.

Bloch, Robert: *Psycho*, New York: Simon & Schuster, 1959.

Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*, London: Penguin, 1994.

Burke, Alafair: *The Wife*, New York: Harper Collins, 2018.

Eco, Umberto: *Der Name der Rose*, München: Hanser, 1982.

Edgren Alden, Rebecka: *Die achte Todsünde*, München: btb, 2018.

Ellis, Bret E.: *American Psycho*, New York: Vintage, 1991.

Harris, Thomas: *The Silence of the Lambs*, New York: St. Martin's Press, 1988.

Hendricks, Greer: *The Wife Between Us*, New York: Griffin, 2018.

Herrmann, Elisabeth: *Die Mühle*, München: cbt, 2016.

Higgins Clark, Mary: *The Sleeping Beauty Killer*, New York: Simon & Schuster, 2016.

Higgins-Clark, Mary: *The Cinderella Murder*, New York: Simon & Schuster, 2014.

Jackson, Shirley: *The Haunting of Hill House*, London: Penguin, 2009.

Jackson, Shirley: *We have always lived in the Castle*, New York: Viking Press, 1962.

James, Henry: *The Turn of the Screw*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

Katzenbach, John: *Red 1-2-3*, New York: The Mysterious Press, 2014.

Ketchum, Jack (et.al.): *The Secret Life of Souls*, New York: Pegasus Books Ltd., 2016.

King, Stephen: *Carrie*, New York: Pocket Books, 1999.

King, Stephen: *Doctor Sleep*, New York: Scribner, 2013.

King, Stephen: *It*, New York: Viking Press, 1986.

King, Stephen: *Needful Things*, New York: Viking Press, 1991.

King, Stephen (et.al.): *Sleeping Beauties*, New York: Scribner, 2017.

Laymon, Richard: *After Midnight*, London: Headline, 1997.

Lessing, Doris: *Ben, in the World*, New York: Harper Perennial, 2001.

Levin, Ira: *Rosemary's Baby*, New York: Pegasus Books LLC, 2010.

Lewis, Matthew G.: *The Monk*, London: Penguin, 1998.

Little, Bentley: *The Store*, New York: Signet, 1998.

Littlewood, Alison: *Path of Needles*, London: Quercus, 2013.

Macmillan, Gilly: *The Perfect Girl*, New York: William Morrow, 2016.

McMahon, Jennifer: *The Winter People*, New York: Anchor Books, 2014.

Malerman, Josh: *The Bird Box*, London: HarperVoyager, 2015.
 Malerman, Josh: *Unbury Carol*, New York: Del Rey Books, 2018.
 Matheson, Richard: *I am Legend*, London: Millennium, 1999.
 du Maurier, Daphne: *Rebecca*, New York: Avon Books, 1971.
 Naughton, Sarah J.: *The Other Couple*, London: Trapeze, 2018.
 Parks, Adele: *The Image of You*, London: Headline Review, 2017.
 Patterson, James: *Zoo*, London: Century, 2012.
 Paver, Michelle: *Dark Matter*, London: Orion, 2011.
 Poe, Edgar Allan: *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
 Radcliffe, Ann: *The Italian*, Oxford: Oxford University Press, 1968.
 Radcliffe, Ann: *The Mysteries of Udolpho*, London: Penguin, 2001.
 Sager, Riley: *Final Girls*, [Verlagsort unbekannt]: Ebury Press, 2019.
 Sager, Riley: *The Last Time I Lied*, London: Ebury Press, 2018.
 Shelley, Mary: *Frankenstein*, Boston: Bedford/St. Martin's, 2000.
 Snoekstra, Anna: *Only Daughter*, London: MIRA, 2016.
 Stevenson, Robert L.: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, London: Alma Classics Ltd., 2014.
 St. James, Simone: *The Broken Girls*, New York: Berkley, 2018.
 Stoker, Bram: *Dracula*, New York: Sterling, 2010.
 Straub, Peter: *Ghost Story*, New York: Pocket Books, 1980.
 Tremayne, S.K.: *Fire Child*, London: Harper Collins, 2016.
 Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*, London: Penguin, 2001.
 Wells, H.G.: *The Time Machine*, Richmond: Alma Classics, 2017.

b) Filmografie

Analysierte Horrorfilme

A Quiet Place (2018)
Blair Witch-Reihe (1999, 2000, 2016)
Blue My Mind (2018)
Elizabeth Harvest (2018)
Exam (2009)
The Bye Bye Man (2017)
Twilight (Reihe, 2008-2012)
Unfriend (2016)
Wish Upon (2017)
Wolves at the Door (2016)
X-Files (Serie, ab 1993)

c) Sekundärliteratur

Horrorforschung

Alewyn, Richard: "Die literarische Angst". In: Hoimar von Ditfurth: *Aspekte der Angst*, München, Stuttgart: Georg Thieme, 1965.
 Alpers, Hans J. (Ed.): *Lexikon der Horrorliteratur*, Erkrath: Ulisses Medien und Spiel Distribution GmbH, 1999.
 McAndrew, Francis (et.al.): "On the Nature of Creepiness". In: *New Ideas in Psychology* Bd. 43 (2016), S. 10-15.
 Baumann, Hans D.: *Horror – Die Lust am Grauen (Ein Psychologie Heute-Buch)*, München: Beltz, 1993.

- Blake, Linnie: "Vampires, Mad Scientists and the Unquiet Dead". In: *The Gothic in contemporary literature and popular culture*, New York: Routledge, 2012.
- Bloom, Clive: *Gothic Horror – A Guide for Students and Readers*, New York (et.al.): Palgrave Macmillan, 2007.
- Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.
- Brittnacher, Hans Richard: "Die Bilderwelt phantastischen Schreckens". In: Christine Ivanovic (Ed.): *Phantastik: Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film* (2003), S. 275-299.
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror*, New York: Routledge, 1990.
- Chaplin, Sue: *Gothic Literatur – Texts, Contexts, Connections*, London: York Press, 2011.
- Clemens, Valdine: *The Return of the Repressed – Gothic Horror From The Castle Of Otranto To Alien*, New York: State University of New York Press, 1999.
- Duncan, Paul et.al. (Ed.): *Horror Cinema – Die besten Gruselfilme aller Zeiten*, Köln: Taschen, 2017.
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche". In: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt a.M.: Fischer, 1999.
- Gallagher, Bernard J.: "Reading Between the Lines: Stephen King and Allegory". In: Gary Hoppenstand et.al. (Ed.): *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*, Madison: University of Wisconsin Press, 1987, S. 37-48.
- Grein, Birgit: *Von Geisterschlössern und Spukhäusern – Das Motiv des gothic castle von Horace Walpole bis Stephen King (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar)*, Bd. 7, Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar, 1995.
- Hogle, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Hogle, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- King, Stephen: *Danse Macabre – Die Welt des Horrors in Literatur und Film*, München: Heyne, 1988.
- Lovecraft, H.P.: *Supernatural Horror in Literature*, New York: Dover Publications, 1973.
- Poe, Edgar Allen: "The Philosophy of Composition". In: *The Ultimate Collection*, Los Angeles: Enhanced Media, 2016, ab S. 328.
- Punter, David (Ed.): *A New Companion to the Gothic*, Oxford (et.al.): Blackwell Publishing Ltd., 2015.
- Russ, Joanna: "Somebody's Trying To Kill me and I think it's my Husband: The modern Gothic". In: *Journal of Popular Culture* Bd. 6, Nr. 4 (1973).
- Schäuble, Michaela: *Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger: Rites de Passage in Bram Stokers Dracula*, Berlin (et.al.): LIT Verlag, 2006.
- Seeßlen, Georg: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg: Schüren Verlag, 2006.
- Spooner, Catherine: "Preface". In: Brigid Cherry et.al. (Ed.): *Twenty-First-Century Gothic*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, S. 0-xii.
- Stock, Walter (Ed.): *Faszination des Grauens*, Frankfurt: Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit u. Medienerziehung, 1987.
- Stroh, Philipp: *Eine Reise durch den Horrorfilm – von Zombies, Monstern, Serienkillern und dem ultimativen Bösen*, [Verlagsort unbekannt]: GRIN, 2014.

Underwood, Tim et.al. (Ed.): *Fear itself – The Early Works of Stephen King*, San Francisco: Underwood Books, 1993.

Vossen, Ursula (Ed.): *Horrorfilm*, Stuttgart: Reclam, 2004.

Watkiss, Joanne: *Gothic Contemporaries – The Haunted Text*, Cardiff: University of Wales Press, 2012.

Sachbücher

Filser, Hubert: *Menschen brauchen Monster. Alles über gruselige Gestalten und das Dunkle in uns*, München: Piper, 2017.

Märchenforschung

Auden, W.H.: "In Praise of the Brothers Grimm". In: *The New York Times*, 1944.

Barzilai, Shuli: *Tales of Bluebeard and His Wives from Late Antiquity to Postmodern Times*, New York: Routledge, 2009.

Benson, Stephen (Ed.): *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Detroit: Wayne State University Press, 2008.

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*, München: dtv, 1991.

Bockemühl, Almut (Ed.): *Verstoßen, verschlungen, erschlagen: Über Grausamkeit im Volksmärchen*, Stuttgart: Freies Geistesleben, 2008.

von Bonin, Felix: *Wörterbuch der Märchensymbolik*, Ahlerstedt: param, 2009.

von Bonin, Felix: *Schamanismus und Märchen – Eine schamanische Reise durch den Zauberwald der Seele*, Ahlerstedt: param, 2003.

Bottigheimer, Ruth: "The Face of Evil". In: *Fabula*, Bd. 29, Nr. 1 (1988), S. 326-341.

Cashdan, Sheldon: *The Witch must die – The Hidden Meaning of Fairy Tales*, New York: Basic Books, 1999.

Diederichs, Ulf: *Who's Who im Märchen*, München: dtv, 1999.

Dose, Hanna: "Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen – Unheimliches in Märchen und Sagen". In: Jan Carstensen (Ed.): *Verflixt! Geister, Hexen und Dämonen (Schriften des LWL-Freilichtmuseums Detmold, Westfälisches Landesmuseum für Volkskunde)*, Bd. 35, Münster 2013.

Dundes, Alan (Ed.): *Cinderella – A Casebook*, Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

Eliade, Mircea: "Mythen und Märchen". In: *Mythos und Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Insel, 1988.

Erickson, Jon: "Chaucer's Pardoner's Tale als Anti-Märchen". In: *Folklore*, Bd. 94, Nr. 2 (1983), S. 235-239.

Flieger, Verlyn et.al. (Ed.): *Tolkien: On Fairy Stories – Expanded edition, with commentary and notes*, London: Harper Collins, 2014.

Freund, Winfried: *Schnellkurs Märchen*, Köln: Dumont, 2005.

Gobrecht, Barbara: *Märchenfrauen. Von starken und schwachen Frauen im Märchen*, Freiburg: Herder, 1996.

Jacoby, Mario (et.al.): *Das Böse im Märchen*, Fellbach: Bonz, 1978.

Jolles, André: *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft)*, Bd. 15, Tübingen: de Gruyter, 2006.

Kaiste, Jaana: *Das eigensinnige Kind – Schrecken in pädagogischen Warnmärchen der Aufklärung und der Romantik (Studia Germanistica Upsaliensia)*, Bd. 49, Diss. Stockholm 2005.

Klotz, Volker: *Das Europäische Kunstmärchen*, München: UTB, 2002.

- Lee, Linda J.: "Guilty Pleasures – Reading Romance Novels as Reworked Fairy Tales". In: *Marvels and Tales*, Bd. 22, Nr. 1 (2008), S. 52-69.
- Lovecraft, H.P.: *Supernatural Horror in Literature*, New York: Dover Publications, 1973.
- Lox, Harlinda et.al. (Ed.): *Dunkle Mächte im Märchen und was sie bannt [...]*, *Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen*, Krummvisch: Königsfurt Urania, 2007.
- Lüthi, Max: *So leben sie noch heute – Betrachtungen zum Volksmärchen*, Göttingen: Vandenhoeck, 1976.
- Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung – Ästhetik und Anthropologie*, Göttingen: Vandenhoeck, 1990.
- Lüthi, Max: *Märchen (Sammlung Metzler – Realien zur Literatur)*, Stuttgart: Metzler, 1996.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, Tübingen (et.al.): UTB, 1997.
- Mallet, Carl-Heinz: *Kopf ab! Über die Faszination der Gewalt im Märchen*, München: dtv, 1990.
- Marriott, James (et.al.) *Horror – Meisterwerke des Grauens von Alien bis Zombie*, Wien: Tosa, 2007.
- Moldenhauer, Benjamin et.al. (Ed.): *On Rules and Monsters – Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*, Hamburg: Argument, 2008.
- Neuhaus, Stefan: *Märchen*, Tübingen: UTB, 2005.
- Nungesser, Verena-Susanna: *Verfolgte Unschuld und Serienmörder. Strukturen, Funktionen und transmediale Transformationen des Blaubart-Märchens in angloamerikanischer Literatur und Film*, Diss. Berlin 2012.
- Orenstein, Catherine: *Little Red Ridinghood Uncloaked – Sex, Morality and the Evolution of a Fairy Tale*, New York: Basic Books, 2002.
- Ostry, Elaine: *Social Dreaming – Dickens and the Fairy Tale*, Diss. New York 2002.
- Poser, Therese: *Das Volksmärchen. Theorie – Analyse – Didaktik (Analysen zur Sprache und Literatur)*, München: Oldenbourg, 1980.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.
- Redington Bobby, Susan (Ed.): *Fairy Tales Reimagined – Essays on New Retellings*, Jefferson: McFarland & Company, 2009.
- Röhrich, Lutz: "Die Grausamkeit im deutschen Märchen". In: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, Jg. 6 (1955), S. 176-224.
- Rölleke, Heinz: *Die Märchen der Brüder Grimm*, Stuttgart: Reclam, 2004.
- Rumpf, Marianne: "Ursprung und Entstehung von Warn- und Schreckmärchen". In: *FF Communications*, Bd. 160 (1955), S. 5-13.
- Scherf, Walter: *Die Herausforderung des Dämons. Form und Funktion grausiger Kindermärchen*, München (et.al.): de Gruyter, 1987.
- Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon*, Bd. 1-2, München: Beck, 2007.
- Schier, Kurt: "Überlegungen zur Funktion von Phantasie und Wirklichkeit im Volksmärchen unserer Zeit". In: Karl E. Maier (Ed.): *Phantasie und Realität in der Jugendliteratur*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1976.
- Schulz, Matthias: "Auf der Spur von Frau Holle". In: *Der Spiegel*, 10.04.2017.
- Sellers, Susan: *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, New York: Red Globe Press, 2001.
- Solms, Wilhelm: *Die Moral von Grimms Märchen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Tatar, Maria: *Von Blaubärten und Rotkäppchen - Grimms grimmige Märchen*, Salzburg (et.al.): Residenz, 1990.

Tatar, Maria: *Secrets beyond the Door – The Story of Bluebeard and his Wives*, Princeton: Princeton University Press, 2004.

Uther, Hans-Jörg: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Bd. 1-3, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

Uther, Hans-Jörg: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*, Berlin (et.al.): de Gruyter, 2013.

Warner, Marina: *From the Beast to the Blonde – On Fairy Tales And Their Tellers*, London: Vintage, 1995.

Warner, Marina: *Once Upon A Time. A Short History of Fairy Tale*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

Wilson, Sharon R.: *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction – From Atwood to Morrison*, New York: Palgrave Macmillan US, 2008.

Wittgenstein, Ottokar: *Märchen, Träume, Schicksale – Autorität, Partnerschaft und Sexualität im Spiegel zeitloser Bildersprache*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1989.

Zipes, Jack: *Rotkäppchens Lust und Leid – Biografie eines europäischen Märchens*, Frankfurt a.M. (et.al.): Ullstein, 1985.

Zipes, Jack (Ed.): *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford (et.al.): Oxford University Press, 2000.

Zipes, Jack: *Breaking the Magic Spell – Radical Theories of Folk & Fairy Tales*, Kentucky: University Press of Kentucky, 2002.

Zipes, Jack: *The Irresistible Fairy Tale – The Cultural and Social History of a Genre*, New Jersey: Princeton University Press, 2012.

Presse

Heine, Matthias: "Es war einmal vor 6000 Jahren". In: *Die Welt*, 23.01.2016, S. 27. (Zum Alter der Märchen.)

Spreckelsen, Tilman: "Von der Prinzessin, die nicht erlöst werden wollte". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.12.2018, S. 16. (Zur Nacht im Märchen.)

Internetquellen

http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/29_2016_1/Goetz-Aschenputtel_ist_das_beliebteste_Maerchen.pdf

https://www.ifd-allensbach.de/uploads/tx_reportsndocs/prd_0312.pdf

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/maerchen-umfrage-schneewittchen-schlaegt-rotkaepchen-a-519966.html>

Zur Schnittmenge von Horror und Märchen

Abbruscato, Joseph: "Introduction: The State of Modern Fairy Tales". In: Joseph Abbruscato et.al. (Ed.): *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature – Essays on Stories from Grimm to Gaiman*, Jefferson: McFarland & Company, 2014, S. 1-10.

Bridgwater, Patrick: "Fairytale and Gothic". In: *Kafka – Gothic and Fairytale*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2003, S. 78-84.

Bridgwater, Patrick: "Gothic and Märchen". In: *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2013, S. 541-590.

Dégh, Linda: "Horrorgeschichte, Horrorliteratur". In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 6, Berlin: de Gruyter, 1990, Sp. 1256-1270.

Dorner-Bachmann, Hannelotte: *Erzählstruktur und Texttheorie. Zu den Grundlagen einer Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des Märchens und der Gothic Novel*, Diss. Hildesheim (et.al.) 1979.

Hubner, Laura: "Introduction", S.1-11; "Fairy Tale Roots and Transformations", S. 13-39; und "Gothic Transgression, Horror and Film", S. 43-71. In: *Fairytale and Gothic Horror: Uncanny Transformations in Film*, London: Palgrave Macmillan, 2018.

King, Stephen: *Danse Macabre – Die Welt des Horrors in Literatur und Film*, München: Heyne, 1988, S. 232-242. (Zum "märchenhaften" Horror".)

Klein, Jürgen: "Schauergeschichte, Schauerroman". In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 11, Berlin: de Gruyter, 2004, Sp. 1289-1296.

Kraus Worley, Linda: "The Horror! Gothic Horror Literature and Fairy Tales: The Case of 'Der Räuberbräutigam'". In: *Colloquia Germanica*, Bd. 42, Nr. 1 (2009), S. 67-80.

Strengell, Heidi: *Dissecting Stephen King. From the Gothic to Literary Naturalism*, Madison: University of Wisconsin Press, 2005, S. 108-115. (Zu gemeinsamen Funktionen von Horror und Märchen.)

Williams, Anne: "The House of Bluebeard – Gothic Engineering". In: *Art of Darkness – A Poetics of Gothic*, Chicago (et.al.): University of Chicago Press, 1995, S. 38-48.

Sonstige Sekundärliteratur

Abrams, M. H.: *A Glossary of Literary Terms*, Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1999.

Attebery, Brian: *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, New York: Oxford University Press USA, 2014.

Bartl, Andrea (Ed.): *Der andere Blick auf die Literatur. Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2014.

van Bebber, Jörg: *Dawn of an Evil Millennium*, Darmstadt: Büchner-Verlag, 2011.

Braun, Michael (Ed.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.

Cailliois, Roger: "Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction". In: *Phaicon*, Bd. 1 (1974), S. 44-83.

Campbell, Joseph: *The Power of Myth*, New York (et.al.): Doubleday, 1988.

Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press, 1973.

Dutton, Kevin: *The Wisdom of Psychopaths – Lessons in Life from Saints, Spies and Serial Killers*, London: Arrow Books, 2012.

Eliade, Mircea: *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, New York: Harper Torchbooks, 1958.

Fischer, Jens M.: "Phantastischer Film und phantastische Literatur". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (1978).

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart: Kröner, 1999.

van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2005.

Gilbert, Sandra M. (et.al.): *The Madwoman in the Attic – The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 2000.

Göbel, Walter: *Der afroamerikanische Roman im 20. Jahrhundert: Eine Einführung (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 23)*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

Hare, Robert D.: *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths. Among Us*, New York: The Guilford Press, 2011.

- Illouz, Eva: *Warum Liebe endet*, Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Jenzen, Olu et.al. (Ed.): *The Ashgate Research Companion to Paranormal Cultures*, New York (et.al.): Routledge, 2018.
- Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion – Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2009.
- Liebert, Wolf-Andreas: "Zu einem dynamischen Konzept von Schlüsselwörtern". In: *Zeitschrift für angewandte Linguistik*, Bd. 38 (2003), S. 57-83.
- von Nostitz, Oswald (Ed.): *Rainer Maria Rilke, Helene von Nostitz: Briefwechsel*, Frankfurt: Insel, 1976.
- Nünning, Ansgar (Ed.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart: Metzler, 2004.
- Otto, Daniela: *Lieben, Leiden und Begehren – Wie Filme unsere Beziehungen beeinflussen. Hollywoods geheime Liebesbotschaften entschlüsselt*, Berlin: Springer, 2018.
- Pörksen, Bernhard et.al. (Ed.): *Die Casting-Gesellschaft – Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien*, Köln: Halem, 2010.
- Sharpley, Richard (Ed.): *The Darker Side of Travel. The Theory and Practice of Dark Tourism*, Bristol (et.al.): Channel View Publications Ltd., 2009.
- Stehr, Johannes: *Sagenhafter Alltag – Über die private Aneignung herrschender Moral*, Frankfurt a.M. (et.al.): Campus Verlag, 1998.
- Strinati, Dominic: *An Introduction to Studying Popular Culture*, Abingdon: Taylor & Francis Ltd., 2014.
- Thomsen, Christian W.: *Menschenfresser in Mythen, Kunst und fernen Ländern*, Erfstadt: area, 2006.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2013.
- von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner, 1989.

Sachbücher

- Hare, Robert D.: *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*, New York: The Guilford Press, 2011.
- Hoffmeister, Christian: *Google Unser*, Hamburg: DCI Institute GmbH, 2019.
- Imdahl, Ines: *Werbung auf der Couch – Von Verwandlung, Magie und Heldengeschichten*, Freiburg (et.al.): Herder, 2017.

Presse

- Michaels, Axel: "Wozu Rituale?" In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial*, 1/2011.
- Noonan, David: "Was die Fans an Death Metal lieben". In: *Spektrum Psychologie*, 4/2019.
- Rothmund, Tobias (et.al.): "Macht Gewalt in Unterhaltungsmedien aggressiv?" In: *Gehirn und Geist*, 10/2015.

d) Sekundärliteratur zu konkreten Primärtexten

The Robber Bride

- Benson, Stephen (Ed.): *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- Bontatibus, Donna: "Reconnecting with the Past: Personal Hauntings in Margaret Atwood's The Robber Bride". In: *Papers on Language and Literature*, Bd. 34, Nr. 4 (1998).
- Miller, Kathy: "Cultural Geography – Nomadism, Friendship and War in Margaret Atwood's The Robber Bride". In: *Dedalus*, Nr. 6 (1996), S. 71-80.
- Sellers, Susan: *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, New York: Red Globe Press, 2001.

Wilson, Sharon: *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction*, New York: Palgrave Macmillan US, 2008.

Zimmerman, Barbara: "Shadow Play: Zenia, the Archetypical Feminine Shadow in Margaret Atwood's *The Robber Bride*". In: *Pleiades*, Bd. 15, Nr. 2 (1995), S. 70-82.

The Fifth Child

Amond, Barbara: *The Monster Within: The Hidden Side of Motherhood*, Kalifornien: University of California Press, 2011.

Anievas Gamallo, Isabel C.: "Motherhood and the Fear of the Other. Magic, Fable and the Gothic in Doris Lessing's *The Fifth Child*". In: *Theme Parks, Rainforests and sprouting Wastelands. European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*, Amsterdam: Rodopi, 2000.

Raschke, Debrah: "Doris Lessing's *The Fifth Child*: From Fairy-Tale to Monstrosity". In: *Doris Lessing Studies*, Bd. 23, Nr. 1 (2003).

Rau, Albert: "Living with the Alien. Approaching Doris Lessing, *The Fifth Child*". In: *Advanced EFL-courses. Neusprachliche Mitteilungen*, Bd. 50 (1997), S. 28-33.

Rau, Albert (Ed.): *Doris Lessing: The Fifth Child. Diesterwegs Neusprachliche Bibliothek – Englische Abteilung*, Bd. 165, Frankfurt a.M.: Diesterweg Moritz, 1993.

Rowen, Norma: "Frankenstein Revisited. Doris Lessing's *The Fifth Child*". In: *Journal of the Fantastic in the Arts*, Bd. 2, Nr. 3 (1990), S. 41-49.

Allgemeines

Ege, Josepha: *Spracherwerb des Kindes. Spracherwerb am Beispiel eines Kindes im Alter von zwei Jahren*, Staatsexamensarbeit. München 2012.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion – Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

Squier, Susan M.: *Liminal Lives: Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Durham (et.al.): Duke University Press, 2004.

Presse und Internetquellen

Kuchler, Barbara: "Wahnsinn zu zweit". In: *European. Das Debatten-Magazin*, 2/2014.

<https://www.nytimes.com/1988/03/30/books/books-of-the-times-family-relations-society-and-a-monstrous-baby.html>

<http://www.dorislessing.org/biography.html>

TBoY

Müller-Ebeling, Claudia (et.al.): *Hexenmedizin – Die Wiederentdeckung einer verbotenen Heilkunst. Schamanische Traditionen in Europa*, Aarau: AT Verlag, 2013.

NOS4A2

Aczel, Richard: *Creative Writing (Uni-Wissen)*, Stuttgart: Klett, 2007.

Presse und Internetquellen

<http://www.avclub.com/article/joe-hill-on-his-new-novel-ilocke-key-is-end-and-why-97034>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3668654/Joe-Hill-How-I-took-a-shine-to-the-family-business.html>

<https://www.usatoday.com/story/life/2012/11/13/joe-hill-locke-key-omega-comic-book-series/1702663/>

(Zum *Creative Writing*)

[https://www.nytimes.com/2015/03/20/opinion/the-case-for-free-range-parenting.html?](https://www.nytimes.com/2015/03/20/opinion/the-case-for-free-range-parenting.html?mcubz=1)

[mcubz=1](https://www.nytimes.com/2015/03/20/opinion/the-case-for-free-range-parenting.html?mcubz=1)

<https://www.salon.com/2018/01/07/free-range-kids-are-the-norm-in-germany-are-american-parents-over-protective/>
 (Zum *overprotective parenting*)
<https://bookshop.theguardian.com/nos4r2-2.html>
<http://entertainment.time.com/2013/12/04/arts-and-entertainment/slide/top-10-best-fiction-books/>
<http://www.goodreads.com/book/show/15729539-nos4a2>
<http://www.independent.co.uk/arts-1entertainment/books/reviews/review-nos4r2-by-joe-hill-8640731.html>
<https://www.kirkusreviews.com/bookreviews/joe-hill/nos4a2/>
<http://www.kpbs.org/news/2013/may/20/joe-hill-talks-about-his-new-book-nos4a2/>
<https://www.publishersweekly.com/978-0-06-220057-0>
<http://www.tampabay.com/features/books/reviews-pedigree-evident-in-stephen-kings-sons-owen-king-joe-hill/2117503>
<https://www.usatoday.com/story/life/books/2013/07/12/joehills-nos4a2-re-imagines-the-vampire-epic/2511221/isbn/9780062200570/>
 (Zur Genre-Frage von *NOS4A2*)
<http://www.telegraph.co.uk/men/the-filter/joe-hill-how-i-escaped-the-shadow-of-my-father-stephen-king/>

Don't breathe a Word **Sachbücher**

Andersen, Kurt: *Fantasyland – 500 Jahre Realitätsverlust. Die Geschichte Amerikas neu erzählt*, München: Goldmann, 2018.
 Bierhoff, Hans-W. (et.al): *Narzissmus – die Wiederkehr*, Bern: Huber, 2009.
 Wardetzki, Bärbel: *Weiblicher Narzissmus. Der Hunger nach Anerkennung*, München: Kösel, 2008.
 Zerling, Clemens: *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*, Klein Jasedow: Drachen Verlag, 2012.

Second Child

Bail, Paul: *John Saul. A Critical Companion – Critical Companions to Popular Contemporary Writers*, Westport: Greenwood, 1996.

The Shining

Curran, Ronald T.: "Complex, Archetype, and Primal Fear: King's Use of Fairy Tales in The Shining". In: Tony Magistrale (Ed.): *The Dark Descent: Essays in Defining Stephen King's Horrorscape*, Westport: Praeger, 1992.
 Hanson, Clare: "Stephen King: Powers of Horror". In: Brian Docherty (Ed.): *An American Horror Fiction*, New York: Palgrave Macmillan, 1990.
 Magistrale, Tony (Ed.): *Stephen King – The Second Decade, Danse Macabre to The Dark Half*, New York: Gale Cengage Reference, 1992.
 Quinn Yarbrow, Chelsea: "Cinderella's Revenge – Twists on fairy tale and mythic themes in the work of Stephen King". In: Tim Underwood et.al. (Ed.): *Fear Itself – The Early Works of Stephen King*, San Francisco: Underwood Books, 1993.
 Strengell, Heidi: *Dissecting Stephen King. From the Gothic to Literary Naturalism*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2005.

Gretel and the Dark

Arlow, Jacob A.: "Metaphor and the Psychoanalytic Situation". In: *The Psychoanalytic Quarterly*, Bd. 48 (1979).

Haase, Donald: "Overcoming the Present. Children and Fairy Tales in Exile, War, and the Holocaust". In: Viktoria Hertling (Ed.): *Mit den Augen eines Kindes: Children in the Holocaust, Children in Exile, Children under Fascism (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur)*, Amsterdam (et.al.): Rodopi, 1998.

Herman, Judith L.: *Die Narben der Gewalt – Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*, Paderborn: Junfermann, 2003.

Landwehr, Margarete J.: "The Fairy Tale as Allegory for the Holocaust. Representing the Unrepresentable in Yolen's Briar Rose and Murphy's Hansel and Gretel". In: Susan Redington Bobby (Ed.): *Fairy Tales Reimagined – Essays on New Retellings*, Jefferson: McFarland & Company, 2009, S. 153-167.

Lipman, Steve: *Laughter in Hell: The Use of Humor during the Holocaust*, Northvale: Jason Aronson Inc., 1991.

Trendelenburg, Wilhelm (Ed.): *Lehrbuch der Physiologie – Stoffwechsel und Ernährung*, Berlin: Springer, 1950, Kap 3. (Zum schon lange bekannten Verhalten bei Unterernährung.)

e) Zusätzliche Literatur zum Filmkapitel

Ehrenreich, Barbara: *Blutrituale – Ursprung und Geschichte der Lust am Krieg*, München: Verlag Antje Kunstmann, 1997.

Fischer, Peter (et.al.): *Das Unbehagen im Frieden – Die neue Lust am Leid*, München: Claudius Verlag, 2018.

Fulda, Daniel (et.al): *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur* (Rombach-Litterae), Bd. 70, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2001.

Jones, Darryl: *Horror – A Thematic History in Fiction and Film*, London: Bloomsbury Academic, 2002.

König, Jan C. L.: *Herstellung des Grauens – Wirkungsästhetik und emotional-kognitive Rezeption von Schauerfilm und -literatur*, Frankfurt a.M. (et.al.): Peter Lang GmbH, 2005.

Meyer, Reinhard: "Untote lassen keine Ruhe". In: *Die Welt*, 06.01.2000.

Meyer, Stephenie: *New Moon*, London: Atom, 2007.

Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse (UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft – Literaturwissenschaft)*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008.

Orbach, Susie: *Bodies*, London: Profile Books, 2009.

Posch, Waltraud: *Projekt Körper – Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2009.

Seeßlen, Georg: "Horrorfilme – Die Hölle sind wir". In: Wochenzeitung *Die Zeit*, 23.10.2015.
<https://www.zeitausendeins.de/filmlexikon>

Zum (horrorhaften) Märchenfilm

(Filmkritiken)

<https://www.prisma.de/filme/Schneewittchen,364211>

<https://www.zeit.de/kultur/film/2012-05/snow-white-huntsman-rezension>

Zum Horrorfilm mit Märchenelementen

Ballard, Finn: "No Trespassing: The postmillennial road horror movie". In: *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Nr. 4 (2008).

Kreye, Andrian: "Es gibt eine Urangst, die kann ich abrufen". In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 42/2005.

Rankin, Walter: *Fairy Tale Archetypes in Eight Horror and Suspense Films*, Jefferson (et.al): McFarland & Company, 2007.

Zur thematischen Ergänzung siehe:

Greenhill, Pauline (et.al.): "Little Red Riding Hood and the Pedophile in Film". In: *Jeunesse – Young People, Texts, Cultures*, Bd. 1, Nr. 2 (2009).

Murphy, Terence Patrick: "The Robber Bridegroom Genotype in Wrong Turn" (2003), S. 46-55; "The Little Red Riding Hood Genotype in Psycho" (1960), S. 151-171. In: Terence Patrick Murphy: *From Fairy Tale to Film Screenplay – Working with Plot Genotypes*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015.

Short, Sue: *Fairy Tale and Film – Old Tales with a New Spin*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015. (Darin werden auch diverse Horrorfilme besprochen.)

Twilight

Hawes, Janice: "Sleeping Beauty and the Idealized Undead: Avoiding Adolescence". In: Amy M. Clarke et.al. (Ed.): *The Twilight Mystique – Critical Essays on the novels and films*, Jefferson: McFarland & Company, 2010, S. 163-178.

Rocha, Lauren: *Wife, Mother, Vampire: The Female Role in the Twilight Series – Journal of International Women's Studies*, Bd. 15, Nr. 2 (2014).

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/zweiter-twilight-film-vampire-brechen-rekorde-an-der-kinokasse-a-662669.html>

Sykley, Julie-Anne: *The Twilight Symbols: Motifs-Meanings-Messages*, Alresford: John Hunt Publishing, 2012.

Elizabeth Harvest

<https://horrorfuel.com/2018/07/31/sebastian-gutierrez-tells-us-about-elizabeth-harvest-and-more>

Unfriend

(Interviews mit Regisseur)

<http://www.mediabiz.de/film/news/unfriend-warum-simon-verhoeven-einen-horrorfilm-auf-englisch-gedreht-hat/403008>

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-die-hexe-im-spinnwebwald-1.2805145>

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit mit dem Titel

"Die Funktionen von Märchenelementen im zeitgenössischen englischsprachigen Horror-Roman"

ohne fremde Hilfe und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe, und dass alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Stuttgart, den 30. Sept. 2019

Manuela Rassaus

Manuela Rassaus

Zusammenfassung

Obwohl Horror und Märchen einerseits eine auffällige Schnittmenge besitzen und andererseits spannungsreiche Unterschiede bieten, hat die Forschung die Verbindungen der beiden Genres bisher wenig untersucht. Diese Arbeit möchte dazu beitragen, diese Forschungslücke zu schließen, also beide Gattungen einmal aus ungewohnter Perspektive zeigen.

Die Arbeit interessiert sich für englischsprachige Horrorliteratur der Gegenwart; und da der Horror-Roman in der Postmoderne relevanter scheint als etwa die Kurzgeschichte, wurde eine Auswahl an Romanen für die Analyse herangezogen. Es wird versucht, die im Horror enthaltenen – ganz unterschiedlichen – Märchenelemente herauszuarbeiten und deren Auswirkungen innerhalb der einzelnen Horror-Romane zu ergründen. Es wurden Primärtexte verschiedensten literarischen Anspruchs sowie eine Mischung bekannter wie unbekannter Autoren ausgewählt, um eine möglichst große Bandbreite des Phänomens "Art der Märchenreferenzen und ihre Funktion im Horror" betrachten zu können. Eine solche Betrachtung erfordert im Vorfeld eine möglichst trennscharfe Unterscheidung von Horror und Märchen. Dabei ergaben sich vielerlei Gemeinsamkeiten der Gattungen in Form und Inhalt, aber auch große Differenzen.

Beides, Ähnlichkeiten und Unterschiede, führen zu einem Bündel an Auswirkungen des einen Genres im anderen. Diese Funktionen wurden zunächst in der Theorie und im Allgemeinen erörtert, im weiteren Verlauf helfen die praktischen Roman-Analysen, individuelle Auswirkungen der Funktionen verstehen zu können. Diese stellten sich als überraschend vielgestaltig heraus.

Zwecks Erweiterung der zeitgenössischen Perspektive der Arbeit wurde die augenscheinlich lange literaturhistorische Verbindung von Märchen und Horror diskutiert. Um auch die literarische Analyse zu ergänzen, befasst sich ein Exkurs mit dem Horrorfilm, darin enthaltenen Märchenelementen sowie deren Funktionen. Themenrelevante Unterschiede von Horrorfilm und -roman sowie zentrale Gemeinsamkeiten beider werden veranschaulicht.

Im Ergebnis möchte die Dissertation zu zeigen versuchen, wie sich der Horror dank Befruchtung durch Märchen aktuell weiter entwickelt. Dabei beschränkt sich die Arbeit weitestgehend auf den Grimmschen Korpus, und zwar die Zaubermärchen, da diese im zeitgenössischen Horror-Roman wie auch -film am häufigsten auftreten.

Die Arbeit konnte schlussfolgern, dass Elemente der Zaubermärchen vor allem drei Hauptfunktionen haben: Sie schaffen psychische Entlastungsräume für Leser und/oder

Figuren, sie vermitteln Werte bzw. transportieren sozialkritische Botschaften und nicht zuletzt steigern oder reduzieren Märchenelemente den Horror der analysierten Romane.

Summary

There are some striking similarities between horror and fairy tales as well as marked differences. Connections between both genres have hardly been researched scientifically so far. This dissertation will attempt to close this gap by showing the two genres from this unfamiliar perspective.

This dissertation is concerned with anglophone horror literature of the present day. The postmodern horror novel seems to be more relevant than, for example, horror short stories, so I have decided to analyse several novels.

In my analysis I will work out the distinct fairy tale elements that are included in these novels, and I will discuss the wide range of effects that are caused by these fairy tale elements. To show the broad spectrum of possibilities – what kind of fairy tale elements do exist in the horror novel and in which manifold ways do they work – I have chosen to work on a mix of primary literature (demanding and entertainment books, unknown and highly renowned authors). To be able to analyse fairy tale functions in horror, a clear distinction between both genres must be presented. As a result, it became apparent that both genres have a great deal in common but they also differ in many aspects.

Similarities and differences of the genres result in a bundle of effects that fairy tales create in horror. Firstly, these effects are discussed in general and in theory; secondly, specific horror texts are at the centre of a more practical view. The range of resulting effects is, as we will see, surprisingly varied.

To deliver an additional historical perspective to the contemporary view of this dissertation, we will take a look at what seems to be the joint development of horror and fairy tale. Furthermore, in order to complete my literary analysis, there will be a chapter about horror film, about its fairy tale elements and their functions. Differences as well as similarities of horror film and novel will be debated.

On the whole, this dissertation has tried to find out how the horror novel is currently developing by means of the fairy tale. In doing so, I have focussed on the discussion of the Grimm's fairy tales – meaning the magic tales – because they seem to appear more often in the contemporary English horror novel and film than any other fairy tales do.

This dissertation draws the conclusion that there are basically three effects caused by elements of the magic tale: Firstly, they create ways of psychic relief for readers and/or figures, secondly, they communicate values or sociocritical messages, and thirdly, fairy tale elements reduce or increase horror within the analysed novels.