

D a g m a r B u r k h a r t , H a m b u r g

Märchen nach dem Märchen

Russische Volksmärchen und ihre Literarisierung

1. Definitionsfragen

001 entsendet den Helden 007, den britischen Geheimagenten James Bond, ausgestattet „mit der Lizenz zu töten“ und versehen mit technischen Zaubermitteln aus der Werkstatt des Helfers Q, um ein verschwundenes englisches Atom-U-Boot aufzuspüren. Der Held agiert in verschiedenen Ländern und bemüht sich um die Lösung seiner Aufgabe. Dabei wird er von einer im Auftrag des russischen Geheimdienstes parallel agierenden Agentin behindert, die als falsche Heldin fungiert, bis schließlich beide gemeinsam die zahlreichen Schädiger, allen voran den mit tödlichen Metallzähnen ausgerüsteten riesenhaften ‚Beißer‘, überwinden und den Kampf mit dem Gegenspieler, dem selbsternannten Weltenherrscher Stromberg aufnehmen. James Bond besiegt und tötet Stromberg, befreit die gefangene U-Boot-Mannschaft, rettet die russische Agentin Anja Amassowa aus der Gefangenschaft in Strombergs Meerespalast und treibt in einem Traumboot der Liebe mit ihr dem Happyend zu, die „West-Ost-Entspannung vertiefend“, wie es augenzwinkernd am Schluß des Films *Der Spion, der mich liebte*¹ aus den 1970er Jahren heißt. Ein filmisches Märchen? Ein Meta-Märchen? Eine Märchenparodie? Dieselben Fragen, Medium, Status und Modus betreffend, erheben sich auch für den Bereich des russischen literarischen Märchens.

Die erste Frage ist die nach dem M e d i u m , durch welches ein Märchen vermittelt wird: Beim anonym tradierten Volksmärchen (russisch ‚narodnaja skazka‘) ist es die g e s p r o c h e n e S p r a c h e , die unvermittelte Mündlichkeit der Erzählrede, die es zumindest idealtypisch auszeichnet. Schriftlich – mehr oder weniger authentisch – aufgezeichnet und gedruckt wird es zum sogenannten Buchmärchen. Ausgehend vom verbalen Text kann es – wie wir wissen – auch zum v i s u e l l e n T e x t , z.B. einem Gemälde, Holzschnitt, Kupferstich, einem Plakatdruck, einer Kinderbuchillustration, einer Lackmalerei

¹ Der Film hat den Originaltitel „The Spy Who Loved Me“; Regisseur: Lewis Gilbert, Produzent: Albert R. Broccoli, Produktionsfirma: Eon Productions, Drehbuch: Richard Maibaum und Christopher Wood, Premiere: 13. Juli 1977; Figuren und ihre Darsteller: James Bond – Roger Moore, Bond-Girl Nr. 1/Anya Amassova – Barbara Bach, Bonds Gehilfe/Scheich Hussein – Edward de Souza, Gegenspieler/Karl Stromberg – Curd Jürgens, Strombergs Gehilfe/der ‚Beißer‘ – Richard Kiel.

(vgl. z.B. die Palech-Miniaturen), einem Kachel- bzw. Stoffdruckmuster (izrazec, nabojka) oder einem Einblattdruck, dem russischen Lubok-Bilderbogen, werden; oder es findet eine *szenische Realisierung* als Theaterstück, Puppentheater, Ballett, Oper oder Film. Man spricht dann, weil verschiedene Medien eine Verbindung eingehen, von Heteromedialität. Das Märchen kann ferner – insgesamt oder in Teilelementen – Ausgangspunkt für literarische Verarbeitungen sein. Auf diese isomediale Weise – beide Male ist Sprache das Medium – entstehen Kunstmärchen, im Russischen adäquater ‚literaturnye skazki‘ (literarische Märchen) genannt. Sie sind ihrem Status nach Metamärchen, weil sie Märchen nach (temporal) und gemäß (in der Art von) Märchen darstellen und Märchenstrukturen bzw. -sujets thematisieren. Schließlich – und hier ist die Frage des *Modus* berührt – können diese literarischen Autorenmärchen ihre Volksmärchenvorlagen affirmativ-nachahmend oder aber dialogisch-dekonstruktiv, nämlich polemisierend, karikierend, parodierend oder persiflierend behandeln.

2. Textkorpus

Das Textkorpus der russischen Volksmärchen umfaßt Tiermärchen (skazki o životnych), dann die ‚eigentlichen‘ Märchen, nämlich Zaubermärchen (volšebnye skazki), ferner Legendenmärchen, satirische Alltags- und Schwankmärchen und Novellenmärchen. Die russischen literarischen Märchen benutzen sie alle, bevorzugt aber das Zaubermärchen, als Vorlage und verarbeiten sie in Prosa- oder Versform. Im 19. Jahrhundert stand vor allem die 1855–63 in erster und 1873 in zweiter Auflage mit dem Versuch einer Klassifikation erschienene Märchensammlung von Aleksandr Afanas’ev zur Verfügung; im 18. Jahrhundert konnte man auf Märchenhandschriften, Volksbilderbogen bzw. Bilderbogenhefte und bereits erste gedruckte Sammlungen (von Boris Bronnicyn, Andrej N. Zyrjanov u.a.) zurückgreifen. Als Textvorlagen für die russischen ‚literaturnye skazki‘ konnten aber auch ausländische Märchen dienen – seit 1830 erfreuten sich z.B. die ins Französische übersetzten *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (seit 1812) in Rußland großer Beliebtheit – oder aber man griff auf literarische Texte zurück. Prinzipiell ist festzuhalten, daß die Wechselwirkung zwischen der Volksdichtung und der genuin russischen Kunstliteratur eine weitaus größere Rolle als in Westeuropa gespielt hat. Für die Literatur in Rußland ist charakteristisch, daß während ihrer Entwicklung zur Nationalliteratur seit Anfang des 19. Jahrhunderts gerade ihre bedeutendsten Vertreter wie Puškin, Gogol’, Nekrasov, Saltykov-Ščedrin, Lev Tolstoj u.a. – nicht zuletzt aus Gründen der ‚narodnost‘ (Volkstümlichkeit) – immer wieder auf thematische, formale und sprachliche Muster der russischen Volksdichtung rekurrten.

Jürgen Petermann hat 1987 mit über 1300 Titeln von mehr als 100 Autoren und Autorinnen das bisher vermutlich umfassendste Register russischer Kunstmärchen vorgelegt, wobei er einräumt, daß „Vollständigkeit, sofern man auch Autoren tertiärer Bedeutung, ‚Eintagsfliegen‘ und Kindermärchen-Massenproduktion

berücksichtigen wollte, wohl nicht erreicht werden kann“ (283). Damit hat er zweifellos Recht. Den zeitlichen Rahmen des von ihm erfaßten Textkorpus bildet die Epoche der Konstituierung der Gattung in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts „als Folge romantischer Literaturtendenzen“ (9) bis zur Mitte der 1980er Jahre. Er hat allerdings auch einige Texte früherer Epochen herangezogen, sofern sie für die Gattung relevant sind. Bereits in der altrussischen Literatur entstanden nämlich einzelne Texte, die „nach ihren Merkmalen aus dem heutigen Verständnis der Gattung heraus als Kunstmärchen gelten können. Am bekanntesten sind die *Povest' o Petre i Fevronii Muromskich* (Erzählung von Petr und Fevronija aus Murom; Mitte 16. Jh.), in der das Motiv vom Drachen und der Jungfrau, von der Verwandlung des Drachen in Menschengestalt, vom Zauberschwert und vom Rätselreden eines klugen Mädchens verarbeitet sind, ferner die *Povest' o Erše Eršoviče* (Erzählung von Kaulbarsch Kaulbarschsohn) und die *Povest' o Šemjakinom sude* (Erzählung vom Urteil des Šemjaka), beides russifizierte satirische Schwankgeschichten aus dem 17. Jh.). Von der Existenz einer ausgebildeten Gattung ‚Kunstmärchen‘ kann jedoch zu dieser Zeit noch nicht die Rede sein“ (9).

3. Intertextualität

Daß es sich bei dem Phänomen der Literarisierung von Volksmärchen um ein Intertextualitätsphänomen handelt, steht heute außer Zweifel. In der Sowjetunion – und dieser Begriff wurde auch in der DDR und anderen sozialistischen Länder übernommen – sprach man von Folklorismus (fol'klorizm), wenn es um die Benennung von Prozessen der Adaptation, Transformation und Reproduktion von Folklore-Elementen in der Kunst, z.B. in der Literatur, ging. Nach herrschender Auffassung ist unter literarischen oder **K u n s t m ä r c h e n** eine Gattung von märchenartigen Erzähltexten zu verstehen, die „nicht in mündlicher Überlieferung anonym tradiert, sondern als individuelle Erfindung eines bestimmten, namentlich bekannten Autors“, dessen Rechte zu beachten sind, schriftlich festgehalten und verbreitet werden, während das **V o l k s m ä r c h e n** „als Allgemeinbesitz angesehen wird, der nicht ein für allemal und in jeder Formulierung fixiert ist, sondern mit der Zeit z.B. zerredet werden darf“ und immer wieder umerzählt werden kann (Mayer/Tismar 1997, 1). Nach der Definition in dem großen *Metzler Literatur Lexikon* (Schweikle 1984, 275f.) ist das Märchen eine meist mehrepisodische Geschichte wunderbaren Inhalts; ihre „weitgehend schemat. einsträngige Handlung läßt die in typ. Eigenschaften wie gut – böse, schön – häßl., tapfer – feige, schlau – dümmel. kontrastierenden Figuren in räuml. unbestimmter Sphäre zwischen Wirklichkeit und Zauberwelt und ohne reale zeitl. Bindung agieren. In naiver Selbstverständlichkeit treten Verwandlungen, sprechende Tiere und Pflanzen, Zwerge, Riesen, Hexen, Feen, Drachen u.a. Fabelwesen auf. Die Handlung ist oft durch symbol. Zahlen (drei Wünsche, sieben Raben) und Farben (Gold) bestimmt und zielt gemeinhin auf die glückliche Lösung von Konflikten [...]. Doch ist das M. nicht ohne Realitätsbezug und in

mancher Hinsicht als kultur- und sozialgeschichtl. Quelle zu werten. M. waren ursprüngl. keine Kindergeschichten, sondern Unterhaltung für Erwachsene.“ Mit der hier zitierten Vorstellung vom ‚eigentlichen‘ Märchen, schreibt Helmut Kreuzer in seiner Einleitung zu dem Band *Märchen und Fantasy*, war „eine Folie gegeben, von der sich andere Gattungen abheben ließen und die es erlaubte, Märchenmotive und Märchenzüge (inhaltlicher oder formaler Art) innerhalb anderer Kontexte auszumachen“ (Kreuzer 1994, 8).

Diese Aussage gilt auch für das russische Volksmärchen – eine Gattung mit den spezifischen Merkmalen: feste Handlungsstruktur, begrenzter Sujet-Vorrat, Formelhafteigkeit der Sprache, Nicht-Psychologisierung der Figuren, temporale und lokale Ungebundenheit, Selbstverständlichkeit des Wunders. Durch die Tatsache, daß auch das russische Märchen als Folie oder *P r ä t e x t* in vielfältiger Weise Ausgangspunkt für literarische Bearbeitung war und bis in die Gegenwart ist, teilt es das Schicksal anderer Genres der mündlich tradierten bzw. in Sammlungen aufgezeichneten Volksdichtung wie Lieder, Bylinen (Epen), Totenklagen, Sprichwörter und Rätsel. Gründe für die auffallend häufige Verarbeitung von Märchen oder Märchenelementen bestanden nicht nur in der Intention von Autoren, durch Nachahmung der Märchendiktion eine volkstümliche Atmosphäre zu schaffen, sondern auch in der Möglichkeit, unter dem Schutz der äsopisch-verhüllenden Märchenform die zaristische bzw. später die stalinistische Zensur zu täuschen.

Die Literarisierung russischer Volksmärchen zeigt die ganze Bandbreite möglicher Verarbeitung: Einerseits tritt typologische Intertextualität, d.h. strukturelle oder Systemreferenz auf, nämlich die Übernahme von Märchen-Gattungsstrukturen, wobei sich Bezüge auf das syntagmatische Märchenschema und die funktionale Figurenkonzeption, ferner die dreifache Variation mit Achtergewicht und die Übernahme von Märchen-Eingangs- und Schlußformeln beobachten lassen. Andererseits werden thematische Bezüge oder *E i n z e l t e x t - R e f e r e n z e n*, häufig verbunden mit Titel-Referenz, realisiert. Dies geschieht in Form von Zitation oder Paraphrasierung einzelner Motive bzw. Allusion auf einzelne (auch mehrere heterogene) Motivkomplexe oder aber auf ganze Märchen-Sujets. Dabei

werden nicht nur *a f f i r m a t i v - n a c h a h m e n d e*, sondern auch *d i a l o g i s c h e* Verarbeitungen des Märchen-Prätexes in Form von satirischer oder absurder Verfremdung oder in Gestalt der Parodie fungibel gemacht. Bei der Bestimmung der Volksmärchen-Substanz in russischen Autorenmärchen läßt sich jedoch feststellen, daß „in den wenigsten Fällen alle oder auch nur einige der Märchenelemente und -merkmale in der reinen Form auftreten, in der wir sie vom Volksmärchen her kennen. Vielmehr liegt es in der Natur der Kunstmärchen als von einem Autor bewußt künstlerisch gestalteter Texte, daß die Märchenmerkmale funktional ausgewählt, eingesetzt, abgeändert, variiert, zum Teil absichtlich verfremdet werden. Auch das Fehlen solcher Merkmale hat manchmal eine wichtige Funktion“ (Petermann 1987, 29), beispielsweise das *F e h l e n* des für das Volksmärchen so charakteristischen Happy-Ends in sozialkritischen Kunstmärchen (z.B. Saltykov-Ščedrins *Durak*

‚Dummkopf‘, in dem der ‚Dummkopf Ivan‘ an seiner erbarmungslosen Umwelt zerbricht) oder lyrisch-philosophischen Märchen-Poemen wie *Car‘-Devica* (Zaren-Jungfrau) von Marina Cvetaeva, dessen Kern nach Aussage der Autorin in der existentiellen ‚Tragödie des Einander-Verfehlens‘ („tragedija razminovenij“), dem Wesen aller Liebesbeziehungen („ved‘ vse ljubovi – mimo“), besteht.

All diese Literarisierungsvorgänge sind Resultat der von Epoche zu Epoche und von Autor zu Autor differierenden poetischen *T r a n s f o r m a t i o n* einer einfachen Form der oralen Erzählliteratur. ‚Literaturnye skazki‘ sind also – und dies ist der Versuch einer intertextuellen *G a t t u n g s d e f i n i t i o n* – Autoren-Texte der Kunstdliteratur, in denen die literarische Transformation ursprünglicher Merkmale der ‚narodnaja skazka‘, des Volksmärchens, die Werkstruktur und/oder die thematisch-motivische Ausformung bestimmt.

3.1. Typologische Intertextualität, strukturelle oder Systemreferenz

3.1.1. Ganzstrukturübernahme

Ein anschauliches Beispiel für die Verarbeitung der syntagmatischen Märchenstruktur ohne Bezug auf ein bestimmtes Sujet stellt das 1822 vom jungen Aleksandr S. Puškin verfaßte Vermärchen *Car‘ Nikita i sorok ego dočerej* (Zar Nikita und seine vierzig Töchter)² dar. Das 234 Verse umfassende erotische Kunstmärchen im vierfüßigen Trochäus ist auch als politische Satire gegen den autokratischen, ausschweifend lebenden Zaren Alexander I. und die Zensur zu lesen und konnte deshalb zu Lebzeiten des Autors nicht erscheinen. In Puškins Handschriften finden sich nur die ersten 26 Verszeilen (praktisch der ‚začin‘ [Eingangsformel]) des Kunstmärchens. Es wurde jedoch mündlich, vor allem durch den Bruder des Autors, Lev Puškin, und in Abschriften verbreitet. Erstmals ist der ganze Text 1948 in der vollständigen, 16bändigen Werkausgabe der Russischen Akademie der Wissenschaften gedruckt worden (Puškin 1947–49, Bd. 2, 248–254). 1997 diente das Puškinsche Vermärchen als Libretto für die gleichnamige, in Petersburg uraufgeführte ‚kleine Oper für große Erwachsene‘ von Aleksandr Čajkovskij. Als Prätext für Puškins — im Gegensatz zu Ivan Barkovs (1732–68) pornographischen Texten — gänzlich ohne anstößige Lexik gestaltetes, graziöses Vermärchen konnte bisher kein bestimmtes Volksmärchen ausgemacht werden. Statt dessen hat die Forschung auf einzelne Motive aus russischen erotischen Märchen (Motiv der selbständigen Genitalien, z.B. Afanas‘ev 1997, Nr. 29 und 30) und einem russischen Hochzeitslied (Motiv des männlichen Lockmittels für die ‚Vögelchen‘), die Puškin gekannt haben dürfte, hingewiesen und in dem leichten Stil sowie der Metaphorik vor allem den Einfluß

² Das Kunstmärchen wurde meines Wissens nie ins Deutsche übersetzt. Eine englische Übersetzung, die Walter W. Arndt 1965 für die Dezember-Ausgabe des „Playboy“ besorgte und 1972 in seinen Band „Pushkin Threefold“ aufnahm, findet sich hier im Anhang.

der französischen erotischen Literatur des 18. Jahrhunderts (Voltaire, Diderot, Crébillon, Voisenon, de Sade) geltend gemacht (Cross 1974; Levinton/Ochotin 1991; Burkhart 2002). Puškins in seinem Titel auf das Märchen *Ali Baba und die vierzig Räuber* aus *Tausendundeiner Nacht* Bezug nehmendes Versmärchen hat nach der Terminologie Vladimir Propps (1975) folgendes syntagmatisches Schema:

- i *Ausgangssituation* mit Nennung der Personen: Zar Nikita und seine (,von verschiedenen Müttern‘ stammenden) vierzig schönen Töchter
- α^6 *Mangelsituation*: Den vierzig Zarentöchtern fehlt eine (intime) körperliche ‚Kleinigkeit‘
- b^1 *Verbot* des Zaren, darüber zu ihnen zu sprechen: Androhung schwerer Strafen bei Zuwiderhandlung
- B^1 *Vermittlung*: Ratsuche des Zaren; ein Bojare rät, die Hexe aufzusuchen und um Hilfe zu bitten
- B^2 *Aussendung* von Boten durch den Zaren
- P *Schwere Aufgabe*: Auftrag, die Hexe im Wald aufzusuchen und das Fehlende zu bringen
- C *Einsetzende Gegenhandlung*
Abreise der Gesandten; einer der Boten, der Held, findet im dritten Jahr die Hexe im Wald
- Sch² *Auftreten des Schenkers*: Begrüßung der Hexe, der Schenkerin, durch den Helden, Schilderung der Mangelsituation und Bitte um Hilfe
- Sch¹ *Erste Funktion des Schenkers*: Hilfszusage der Hexe und Aufforderung an den Helden, sich ohne Blick zurück zu entfernen und nach drei Tagen bei Dämmerung wieder zu kommen
- H¹ *Reaktion des Helden*: Er erfüllt die Bedingungen der Schenkerin und besteht damit die Prüfung
- L⁶ *Aufhebung des Mangels*: Herstellung der gewünschten Objekte durch die Hexe mit Hilfe des Teufels; Aushändigung an den Gesandten in einem Kästchen
- A⁵ *Schädigung*: Neugier des Boten bewirkt Schädigung; er öffnet das Kästchen und läßt die ‚Vögelchen‘ entkommen
- Z⁶ *Empfang eines Zaubermittels* in Form des Ratschlags einer hilfreichen Alten
- S *Sieg* des Helden: Es gelingt ihm, die auf Bäume entflohenen Wunschobjekte durch ‚Zeigen‘ eines (intimen) männlichen Lockmittels einzufangen
- 9 *Rückkehr* des erfolgreichen Helden
- Lö *Lösung*: Aushändigung der gesuchten (erotischen) Objekte an die Zarentöchter und Behebung der Mangelsituation
- H³ *Belohnung* des Helden und der Hexe durch den Zaren

Nicht nur das Handlungsschema, sondern auch die für das russische Zaubermärchen und seine Struktur charakteristische funktionale Figurenkonzeption finden sich in dem Puškinschen Versmärchen wieder: Die sieben Proppschen Funktionssphären oder Handlungskreise sind den Figuren – allesamt keine individualisierten, psychologisch entfalteten Charaktere – folgendermaßen zugeordnet – 1. Gegenspieler bzw. Schadenstifter ist quasi personifiziert die Neugier des Helden; 2. Schenker ist die Hexe, assistiert vom Teufel; 3. Helfer ist die Alte im Wald; 4. als Gesuchtes fungiert das Manko der

Zarentöchter, als Suchender der Zar, der 5. auch als Aussender des Helden handelt; 6. Held ist der erfolgreiche unter den ausgesandten Boten, während 7. die erfolglosen Boten quasi die Funktion des falschen Helden ausüben. In dem aus Propps siebenteiliger funktionaler Figurenkonzepion entwickelten dynamischen Aktanten-Modell von Algirdas Greimas gibt es nur noch sechs Positionen mit folgender relationaler Verteilung:

Adressant	6	Objekt	6	Adressat
Adjuvant	6	Subjekt	7	Opponent

Sender oder Adressant in unserem Beispiel ist der Zar bzw. die Hexe, Empfänger oder Adressat sind die 40 Zarentöchter, das begehrte bzw. gesuchte Objekt wird durch die als ‚Nichts‘ oder ‚Bagatellen‘ bezeichneten Kleinigkeiten, die den Zarentöchtern fehlen, verkörpert, das Subjekt stellt der erfolgreiche Gesandte dar, flankiert von der als Helfer (Adjuvant) agierenden Alten bzw. der als Gegner (Opponent) fungierenden Neugier des Helden.

Auch Žukovskij beispielsweise hat mit seinem umfangreichen Versmärchen *Skazka o Ivane-careviče i serom volke* (Märchen von dem Zarensohn Ivan und dem grauen Wolf) die Volksmärchenstruktur – allerdings auf andere Weise – thematisiert: Indem er seiner Sujet-Paraphrasierung über das für Zaubermärchen typische Happy-End hinaus einen Schlußteil hinzugefügt hat, entblößt er durch sein Meta-Märchen das genuine syntagmatische Schema. Mit diesem rein literarischen Schlußkapitel durchbricht der Autor die Grenzen der Volksmärchen-Handlung, „die nach der Lösung des Konflikts und der Wiederherstellung des harmonischen Zustandes keine weitere Station mehr vorsieht. Das phantastisch-unbestimmte ‚i stali žit’ da poživat‘ (vgl. ‚und wenn sie nicht gestorben sind ... ‘) signalisiert die zeitlose Gültigkeit und Beständigkeit der Ordnung der Märchenwelt. Demgegenüber interessiert das weitere Schicksal der Figuren, die ja nur Funktionsträger sind, nicht. Bei Žukovskij ist die Weiterführung verbunden mit einer individuelleren Zeichnung der Personen, an deren Leben der sentimentalisch-romantisch gestimmte Erzähler spürbar Anteil nimmt, außerdem mit weiteren literarischen Verfahren“ (Petermann 1987, 111), z.B. der (mit allen möglichen Märchenrequisiten wie dem ‚Tischleindeckdich‘ u.ä. spielenden) Beschreibung des Hochzeitsmahls sowie einer fiktiven Quellenangabe.

3.1.2. Übernahme von Teilstrukturen

Häufiger als die intertextuelle Referenz auf ganze Märchenhandlungsschemata oder -strukturen tritt die Verarbeitung von Teilstrukturen auf. Eine davon stellt die für das Zaubermärchen typische *d r e i f a c h e V a r i a t i o n* von Situationen mit Gradation zum Ende hin dar (Achtergewicht). Puškins spätere, zwischen 1830 und 1835 entstandene Versmärchen – mit Ausnahme der *Skazka o rybake i rybke* (Märchen vom Fischer und dem Fischlein) – sind alle durch die der Retardierung

und Erhöhung der Spannung dienende dreimalige Wiederholung gekennzeichnet. Vor allem *Skazka o Care Saltane* (Märchen vom Zaren Saltan) bietet ein signifikantes Beispiel für das ‚troičnost‘ oder ‚utroenie‘ (Verdreifachung) genannte Phänomen: Dieses Kunstmärchen enthält nicht nur die Verdreifachung einer einzigen Episode, sondern hier ist die Dreizahl durchgängiges Kompositionsprinzip des gesamten Poems. Petr Eršov hat in seinem 2510 Verszeilen umfassenden Märchen-Poem *Konek-Gorbunok* (Das bucklige Pferdchen) von 1856 mit dem bezeichnenden Untertitel *Russkaja skazka v trech častjach* (Russisches Märchen in drei Teilen) einerseits graphisch die Dreiteiligkeit betont; darüber hinaus entspricht auch die Gliederung in drei Teile den drei Etappen, in denen der fiktive Erzähler den märchenartigen Text erzählt. Ähnliches gilt für Satykov-Ščedrins Satire *Medved' na voevodstve* (Statthalter Bär). Auch Lev Tolstoj hält sich mit seinem *Ivan-durak*-Märchen an das Gesetz der Dreiteiligkeit mit Achtergewicht, indem er den als Verkörperung der Machtgier konzipierten ältesten und den als Hypostasierung der Geldgier typisierten mittleren der drei Brüder, die beide scheitern, durch die Großherzigkeit des angeblich dummen, in Wahrheit aber einzig erfolgreichen Jüngsten kontrastiert. Erst die künstlerische Komposition von Vasilij Šukšins Märchennovelle *Do tre'ich petuchov* (Bis der Hahn zum dritten Mal kräht; 1975 posthum erschienen) bietet eine deutliche Innovation des Strukturelements der Verdreifachung: Der Autor läßt nämlich die drei Episoden der zentralen Handlung (die drei Stationen, in denen sich Ivan-durak Auseinandersetzungen stellen muß) nach Erreichen des Kulminationspunktes wieder reziprok zurücklaufen, wobei die dritte Station gleichzeitig Spiegelachse und erste Station der rückläufigen Handlung ist. Dadurch ergibt sich de facto eine Doppelung der troičnost'. Die zentrale Handlung ist – einschließlich zweier ebenfalls symmetrischer Intermezzi – außerdem in eine literarische Rahmengeschichte eingebunden (Petermann 1987, 107).

Der Symbolist Fedor Sologub schließlich behält in seinem Kunstmärchen *Kryl'ja* (Die Flügel), in dem die Idee der künstlerischen Inspiration parabelhaft vertextet ist, aus Gründen der poetischen Spannung das Achtergewicht bei – die Gänsehirtin siegt über die Zarentochter –, er ersetzt aber die traditionelle und inzwischen wohl als konventionell empfundene Dreiheit durch eine ungewöhnliche fünfteilige Gradation: „Fünf Mädchen, die in einer ständischen Hierarchie von der Gänsehirtin bis zur Zarentochter geordnet sind, möchten sich (nacheinander) Flügel wachsen lassen. Die Idee geht von der Gänsehirtin aus; denn sie möchte ‚über den Himmel fliegen und aus vollem Herzen singen‘. Keiner wachsen Flügel. Schließlich erbarmt sich die ‚Mutter aller Flügel‘ und läßt derjenigen, die zuerst auf die Idee gekommen ist, der Gänsehirtin, Flügel wachsen“ (Steltner 1991, 170).

Weitere Teilsystemreferenzen in Kunstmärchen oder literarischen Texten, die Märchensubstanz enthalten, sind in der Übernahme von Märchen-Eingangformeln (začin) und Schlußformeln (koncovka) bzw. Kommentaren zu sehen. Die Verwendung von solchen F o r m e l n , die für den Zuhörer oder Leser das Signalement des Märchenhaft-Phantastischen haben und ihn in eine

weder an Raum noch Zeit und empirische Gesetze gebundene Welt versetzen, läßt sich von Puškin bis zur Gegenwart beobachten: Der für deutsche Märchen typischen Anfangsformel „Es war einmal...“ entspricht in Rußland die Doppelbildung ‚Žil(i)-byl(i) ...‘, und so heißt es beispielsweise bei Puškin zu Beginn des *Märchens vom Popen und seinem Knecht Balda* ‚Žil-był pop, tolokonnj lob‘ (Es war einmal im Land ein Pope Dummkopf genannt), und bei Vasilij Šukšin am Anfang seiner 1974 verfaßten Märchen-Erzählung *Točka zrenija* (Der Standpunkt): ‚V nektorom carstve, v nektorom gosudarstve žili-byli dva molodych čeloveka – Pessimist i Optimist‘ (In irgendeinem Zarenreich, in irgendeinem Staat, lebten einmal zwei junge Männer – Pessimist und Optimist‘). Bei dem (1942 in der Lagerhaft umgekommenen) Avantgardisten Daniil Charms dagegen ist – in parodistischer Abwandlung der üblichen Eingangsformel von *Ivan-durak*-Märchen und bewußter Destruktion der durch stalinistische Kulturfunktionäre verordneten hehren Klassiker-Klischees – in der siebten seiner absurden *Anekdoten aus dem Leben Puškina*, seinem ganz speziellen Beitrag zum Jubiläumsjahr 1937 (Puškin war 1837 an den Folgen eines Duells gestorben), zu lesen: ‚U Puškina bylo četyre syna, i vse idioty‘ (‚Puškin hatte vier Söhne, und alle waren Idioten. Einer konnte nicht einmal richtig auf dem Stuhl sitzen und fiel immerzu herunter. Puškin selbst konnte auch nicht richtig auf dem Stuhl sitzen. Einmal also kam es zu folgendem Blödsinn: Man setzt sich zu Tisch, und am einen Ende des Tisches fällt ständig Puškin vom Stuhl,

am

anderen Ende – sein Sohn. Nicht auszuhalten‘; Charms 1970, 54).
Schlußformeln in russischen Volksmärchen beziehen sich in erster Linie auf den Handlungsabschluß und zeitlos-glücklichen Ausblick; so lautet die stereotype, auch in zahlreichen literarischen Märchen wiederholte oder variierte Schlußformel ‚stali žit’-poživat‘ (etwa ‚und so lebten sie dahin ...‘). ‚Seitdem hörte der Zar auf, ihn zu bedrängen. Und so führte Emeljan fortan ein friedliches Leben, mehrte sein Gut und hielt alles Schlechte von sich fern‘, mit diesem Satz schließt z.B. Lev Tolstojs antimilitaristisches Märchen *Rabotnik Emeljan i pustoj baraban*

(Der Knecht Jemeljan und die leere Trommel) von 1886 (das bis 1906 in Rußland nicht erscheinen konnte),

wobei die traditionelle Schlußformel durch Präfixvariationen des Grundverbuns ‚žit‘ (leben) besonders hervorgehoben wird: ‚I stal on žit’-poživat’, dobro naživat’, a chudo-proživat‘. Außer derartigen formelhaften Schlußteilen gibt es im Volksmärchen kommentierende Abschlußformeln; sie kehren zum Erzähler zurück und beglaubigen nicht nur ironisch das fiktiv Erzählte, sondern artikulieren auch den durstigen Zustand des angeblichen Zeugen der Handlung: ‚Ja tam byl, med-pivo pil, da usy liš ’ območil‘ (‚Ich war dort, trank Met und Bier, naß ward nur der Schnauzbart mir‘), so mehrfach wörtlich auch bei Puškin und anderen, oder in satirischer Umfunktionierung der Schlußformel in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts bei Saltykov-Ščedrin in *Skazka o tom, kak odin mužik dvuch generalov prokormil* (Märchen von den zwei Generälen, die ein Bauer ernährte): Durch Hereinnahme der gereimten Schlußformel ‚On tam byl, med-pivo pil, po usam teklo, v rot ne popalo!‘ (Er war dort, trank Met und Bier, am Schnurrbart floß es entlang, in den Mund gelangte nichts) in die sozialkritische Erzählung wird sie entautomatisiert und in ihrer wörtlichen Bedeutung – der

für sie arbeitende Bauer bekam von den Herren nichts zu trinken! – auf die reale Situation des Muschik übertragen. Noch in der Moderne findet sich die traditionelle Formelhaftigkeit, wenn auch in metapoetischer Funktion: Wenn es z.B. bei Osip Mandel'stam in einem der *Ariosto*-Gedichte heißt „I my byvali tam. I my tam pili med“ (Auch wir waren dort. Auch wir tranken dort Met), dann wird durch diese abgewandelte Formel mutig die von dem Akmeisten auch in der Stalin-Zeit postulierte Teilhabe an einer Weltkultur beschworen.

Neben festen Anfangs- und Schlußformeln werden in literarische Märchen bewußt auch sprachlich-stilistische Merkmale des Volksmärchens wie Diminutive („izbuška na kur'ich nožkach“ [Hüttchen auf Hühnerbeinchen]), Doppelwörter („put'-doroga“ [Weg-Straße] u.ä.), stehende Epitheta („seryj volk“ [grauer Wolf], „jasnyj mesjac“ [heller Mond] etc.), parataktische Satzbildung, umgangssprachliche Stilebene und Dialoghäufigkeit übernommen. Durch die Übernahme von konventionalisierten Sprach- und Stilelementen, welche nicht zuletzt den Charme des Volksmärchens ausmachen, erhalten Autorentexte im Sinne der narodnost' und ausgestellten Intertextualität ihre auffällige stilistische Märchensprachen-Markierung.

3.2. Einzeltextreferenz oder referentielle Intertextualität

Da das Märchen von seinen Variablen, nämlich den thematischen Elementen und den Akteuren, lebt, die quasi sein Fleisch bilden, nimmt es nicht wunder, daß deren Verarbeitung in den russischen Autorenmärchen die Referenz auf strukturelle Invarianten bei weitem überwiegt.

3.2.1. Zitation, Paraphrasierung oder Allusion von Sujets

Die Zitation von ganzen Volksmärchensujets kommt im Bereich der russischen literarischen Märchen wohl deshalb so selten vor, weil sie der dichterischen Phantasie und freien Erfindung, dem ‚vymysel‘, zu wenig Raum läßt. Ganze Märchen werden dann zitiert, wenn es – wie in den 1852 im Geist der frührealistischen ‚Natürlichen Schule‘ geschriebenen *Zapiski ochotnika* (*Aufzeichnungen eines Jägers*) von Ivan Turgenev – um die Schaffung einer ‚volkstümlichen‘ Atmosphäre in Milieuskizzen geht, indem der teilnehmend-beobachtende Erzähler russische Menschen aus dem Volk in Binnenerzählungen fabulieren läßt: In der Skizze *Kas'jan s Krasivoj meči*

(Kasjan von der Schönen Aussicht) beispielsweise gibt der Protagonist und Binnenerzähler das Märchen

vom Schlaraffenland wieder (im ostslavischen Typenkatalog [Barag u.a. 1979] die Nr. 1932: *Strana obetovannaja* [Das gelobte Land]: ‚Ein Mensch erzählt, er sei dort gewesen, wo ein Fluß aus Milch fließt, die Ufer aus süßem Brei bestehen, die Kirche aus Pfannkuchen gemauert und mit Kuchen gepflastert ist‘). Märchensujets werden auch dann zitiert, wenn es sich – wie bei Michail Prišvins *V kraju nepugannyh ptic* (Im Land der ungestörten Vögel) von 1907 oder Vasilij

Belovs *Lad. Očerki o narodnoj estetike* (Harmonie. Skizzen über die Volksästhetik; 1979–81) um Textsorten an der Grenze zu ethnographischen Aufzeichnungen handelt.

Teile aus Volksmärchen-Sujets dagegen werden *z i t i e r t*, wenn sie in der Handlungsentwicklung oder Figurenentfaltung des Kunstmärchens eine produktive Rolle spielen können. So findet man z.B. eine ganze Reihe von Märchen-Sujetteilen im literarischen Märchen wieder, sei es die Situation und die daran gebundene Formel, mit deren Hilfe die Waldhütte der Baba-Jaga mit ihrem Eingang zum Helden und ihrer Rückseite zum Wald hin gedreht werden soll („Izbuška, k lesu stan' zodom, ko mne stan' peredom!“/Hüttchen, wende dich mit der Kehrseite zum Wald, und mit der Vorderseite zu mir!), oder sei es die Szene, in welcher

mit Hilfe der Zauberformel, mit der ein Esel bzw. Sack zum Goldabsondern oder ein Knüppel zum Prügeln gebracht wird, bzw. die Tischleindeckdich-Formel, wie sie z.B. in Nekrasovs zwischen 1863 – zwei Jahre nach der nominellen Bauernbefreiung – und 1877 entstandenem Verspoem *Komu na Rusi žit' chorošo* (Wer lebt glücklich in Rußland?) in sozialkritischer Funktion verwendet wird: „Eh, Tischtuch, das sich selber deckt, bedien die Bauern gut!“ („Ėj, skatert' samobrannaja!/Popotčuj mužikov!“) – die sieben Bauern brauchen nur diesen vom Zeisig gelernten Zauberspruch aufzusagen, und das Tischtuch gibt ihnen soviel zu essen, wie sie wünschen; Branntwein ist allerdings auf ein Wedro (zwölf Liter) pro Tag limitiert, soll das Tuch nicht seine Zauberkraft verlieren.

Viel häufiger als die Zitation von Sujets oder Sujetteilen läßt sich in russischen literarischen Märchen die *Sujet - P a r a p h r a s i e r u n g* konstatieren. Hier ist die eigentliche Domäne des Kunstmärchens, weil die dichterische Imagination und Gestaltungskraft in der kreativ-paraphrasierenden Adaptation am besten zum Ausdruck gelangen kann. Nehmen wir das beliebte Volksmärchen-Sujet von *Ivan-durak* als Beispiel für verschiedenartigste Interpretationen in künstlerischen Texten. „Wie keine andere Märchenfigur gilt *Ivan* als Symbolfigur des einfachen russischen Volkes. Deshalb haben Kunstmärchen-Autoren wiederholt diesen *obraz* (typische Gestalt) aufgegriffen, wenn es ihnen darum ging, ein gegenwärtiges oder künftiges Bild des russischen Volkes zu entwerfen, seine Schwächen und Fehler satirisch aufzudecken oder das in ihm ruhende positive Potential als Leitbild herauszustellen“ (Petermann 1987, 69f.). Je nach Intention unterstrichen die Autoren die eine oder die andere Seite des Ivan-Bildes. Während in Petr Eršovs romantischem Verspoem *Konek-Gorbunok* und in Lev Tolstojs (1887 von der Zensur verbotenem) Prosamärchen

Skazka ob Ivane-durake i ego dvuch brat'jach

(Märchen vom Dummkopf Ivan und seinen beiden Brüdern; 1886) die literarische Verarbeitung von Volksmärchen

über ‚Ivan-Carevič‘, ‚Ivan-krest'janskij syn‘ bzw. ‚Ivan-durak‘, den jüngsten von drei Söhnen, der als dumm, unscheinbar, von seinen Brüdern übervorteilter Pechvogel und Sonderling gilt, am Ende aber für seine Gutmütigkeit, seine Ausdauer und seinen Mut belohnt wird, in der Sujetparaphrasierung noch klar erkennbar bleibt, entfernt sich Satykov-Ščedrin weiter weg von der Sujet-Vorlage: In seinem für Erwachsene, nämlich ‚Kinder gehörigen Alters‘ gedachten Kunstmärchen *Durak* (Der Dummkopf) wird einerseits auf die Dreiheit von Brüdern mit der Möglichkeit der steigenden Handlungsführung verzichtet; andererseits liefert die Erzählung das durch Ivans Verhalten belegte

Psychogramm eines im besten Sinn kindlich-einfältigen, unangepaßten Menschen, der – im Gegensatz zu seinen Eltern und seiner Umwelt – zu ‚keinem niedrigen Gedanken fähig‘ ist und deshalb an der Welt scheitert. Tolstojs anarchisch-urkommunistische Deutung der Ivan-Figur und damit die Ideen der Tolstojaner wurden von Maksim Gor’kij in seinen kurz nach der Februarrevolution von 1917 geschriebenen *Russkie skazki* (Russische Märchen) satirisch

angegriffen, indem er „die Trägheit und Passivität des Volkes der Ivanyči“ verurteilt, das „zwar mit allen äußeren Feinden Rußlands fertig geworden ist, aber nicht imstande ist, seine eigenen Unterdrücker abzuschütteln“ (Petermann 1987, 70f.). In Michail Bulgakovs gegen die Stalinsche Terrormaschine geschriebenem grotesk-satirischen Roman *Master i Margarita* (Der Meister und Margarita) findet sich eine Reinkarnation der Ivan-Figur in Gestalt des Ivan Bezdomyj. Es handelt sich um eine Verkörperung des – wie sein (anderen zeitgenössischen Autoren mit ideologischen

Pseudonymen wie Bednyj, Gor’kij, Golodnyj oder Bezymenskij ironisch nachgestalteter) Künstlernamen – ‚unbehausten‘, aber auch ungebildeten Sowjetschriftstellers, den die Begegnung mit dem Teufel in den Wahnsinn und damit in die Fänge der (Stalinschen) Psychiatrie treibt, der es aber nach seiner ‚Heilung‘ immerhin zum Professor für Geschichte und Philosophie bringt. Eine besonders komplexe Ausdeutung der Ivan-Figur ist Šukšin in seiner Gegenwartssatire *Do tret’ich petuchov* (Bis zum dritten Mal der Hahn kräht) gelungen. Ivan-durak steht hier

stellvertretend für den zeitgenössischen russischen Durchschnittsmenschen, der positive Anlagen besitzt, diese aber nicht konsequent genug verwirklicht und sich von verschiedenen negativen gesellschaftlichen Erscheinungen und Gruppierungen fast willenlos traktieren und ausnutzen läßt. Seine ganze Energie verwendet er darauf, absurde Forderungen zu erfüllen, sich anzupassen und irgendwie durchzuschlagen, statt nach seinen eigenen Überzeugungen zu handeln – was er aber erst am Ende der Geschichte erkennt. Verbunden mit derartigen Sujetparaphrasen sind in der Regel Prozesse der **A k t u a l i s i e r u n g** oder der **E n t m y t h o l o g i s i e r u n g** – dies bereits bei dem durch die romantische Ironie von Ludwig Tiecks *Gestiefeltem Kater* beeinflussten dramatischen Märchen *Žar-ptica* (Der Feuervogel; 1836) von Nikolaj Jazykov, in dem Zar Dolmat dem eingeschüchterten Ivan nach dem Raub des Feuervogels droht, er werde seinen Ruf durch eine Pressekampagne ruinieren. **I n d i v i d u a l i s i e r u n g** und **P s y c h o l o g i s i e r u n g** der Ivan-Figur dagegen sind neuere Phänomene, am ausgeprägtesten in der Märchen-Paraphrase *Ivan-čudo* (*Wunder-Ivan*) von Andrej Platonov, in dem der innere Entwicklungsweg des Parzifal ähnlichen Helden zu einer ethisch-human denkenden Person gestaltet wird.

Bloße **A l l u s i o n e n** auf Volksmärchen in Autorentexten sind – im Gegensatz zur Sujetzitation oder Sujetparaphrasierung – nicht exakt zu bestimmen. Hier bietet sich der Einschätzung des Rezipienten ein großer Ermessensspielraum. Nicht umsonst wurde in der Arbeit von Jürgen Petermann über russische Kunstmärchen gar nicht der Versuch einer quantitativen Erfassung gemacht. Daß es aber in russischen literarischen Texten unterschiedlicher Gattung relativ häufig Anspielungen auf Märchenelemente gibt, steht außer Zweifel. Ich beschränke mich wieder auf exemplarische Beispiele. Eine Allusion auf ein

Märchenthema, genauer gesagt die Baba-Jaga-Märchen (Burkhart 1989 und 1990), aber ohne Namensnennung der Hexe, ist beispielsweise in Lyriktexten der russischen Moderne gegeben. In Osip Mandel'stams Anti-Stalin-Gedicht *Ja s dymjaščeju lučinoj vchožu* (Hin zur sechsfingerigen Lüge ins Haus; 1931) wird die bedrohliche Atmosphäre der Terrorzeit der 1930er Jahre in Rußland durch Anspielung auf die in der Volkstradition auch ‚Nepravda‘ (Lüge) genannte Hexe mit ihrer Einschüchterung und Vereinnahmung von Menschen, die in ihre Hütte geraten, evoziert. Das Attribut ‚sechsfingrig‘ als satanisches Merkmal bezieht sich auf Stalin, dem man im Volk diese Abnormalität nachsagte. Marina Cvetaevas Gedicht *Ja tebja otvojuju u vsech zemel', u vsech nebes* (Ich werde dich allen Ländern, allen Himmeln abringen; 1916) bietet Anspielungen auf die Märchengestalt der Baba-Jaga, indem auf mehrere ihrer Attribute alludiert wird: die Existenz im Wald, das auf einem Bein (Spindelbein, Hühnerbein) stehende Hüttchen, die zwischen Gut und Böse oszillierende Ambivalenz des Charakters der Baba-Jaga-Figur dienen hier der Selbstdefinition des lyrischen Ichs.

3.2.2. Verarbeitung von einzelnen Motiven und Motivkomplexen

Am häufigsten tritt in russischen literarischen Märchen wohl die Verarbeitung einzelner Volksmärchen *m o t i v e* auf, weil bei dieser Art von intertextueller Bezugnahme auf das Volksmärchen als Fundort phantastischer stofflicher Elemente wie auch poetischer Gebilde der individuellen dichterischen Gestaltungskraft am meisten Raum für kreative Adaptation und Transformation geboten wird. Es sind Märchenmotive wie das der dankbaren Tiere, des Goldesels und des Tischleindeckdichs (russ. ‚skater'-samobranka‘), die sich bei einer Reihe russischer Autoren finden, z.B. in Nekrasovs erwähntem sozialkritischen Verspoem. Der zitierte Motivkomplex dient hier den sozialutopischen Intentionen des Autors, der durch den Kontrast zwischen dem zauberisch-mühelosen Sattessen im Märchen und dem Hunger in der fiktionalen Realität die Appellstruktur seines sozial-anklägerischen Textes vertieft.

In *Kisel'* (Der süße Brei), einem der vielen Kunstmärchen von Saltykov-Ščedrin, ist das Motiv des Breibergs in satirischer, parabolischer Paraphrasierung gestaltet: Gezeißelt wird die Hybris der Reichen, die den Überfluß an süßem Brei nicht mehr zu schätzen wissen und die köstliche und für die Armen unerreichbare Speise schließlich den Schweinen zum Fraß geben. Eines der häufigsten Märchenmotive, nämlich das der Verwandlung, hat u.a. Lev Tolstoj in seinem Märchen vom *Dummkopf Ivan und seinen beiden Brüdern* verwendet. Hier verwandelt sich der alte Satan nacheinander in einen Heerführer, einen Kaufmann und einen ‚feinen Herrn‘, um die drei Brüder zu verderben. Verwandlungsmotive hat auch Vladimir Majakovskij – getreu der futuristischen Auffassung vom Sprachschöpfer als Weltschöpfer – in zahlreichen Texten verarbeitet. Als Mittel des für Mythos wie Märchen typischen archaisch-magischen Sprachdenkens, das sich z.B. in der Realisierung von Metaphern äußert, macht er die Metamorphose von Dingen oder sprachlichen Zeichen in belebte Wesen – und umgekehrt – für

seine Poetik der ‚Auferweckung des Wortes‘ fungibel. So heißt es z.B. in dem Poem *Oblako v štanach* (Wolke in Hosen): „Still, / wie ein Kranker vom Lager, / hebt sich ein Nerv. / Und – / erst regt er sich kaum, / kaum aufgestanden, / dann springt er vor, / erregt sich ganz. / Jetzt taumelt er irr und mit ihm zwei andere / in einem verzweifelten Tanz“ (Majakowskij 1976,13).

3.2.3. Titelreferenz und ‚name-dropping‘

Ein Autorenmärchen, in dem auf Zaubermärchenvarianten mit dem Titel oder Protagonisten ‚Koščej bessmertnyj‘ (der unsterbliche Koščej) referiert wird, stellt der parodistisch gemeinte und Cervantes’ *Don Quichote* nachahmende Roman von Aleksandr Vel’tman aus dem Jahr 1833 dar. Nun ist es der vor allem mit physischer Kraft ausgestattete Held Iva, der seine Frau von dem unsterblichen Riesen entführt glaubt. In Michail Prišvins autobiographischem Roman *Kaščeeva cep’* (Die Kette des Kaščej; 1930) liefert der unsterbliche Zauberer des Volksmärchens, eine Hypostasierung des Bösen, in dem signifikanten Titel ein poetisches Bild für die unheilvollen gesellschaftlichen und politischen Fesseln des zaristischen Regimes, aus dem sich die Hauptfigur Miša zu befreien sucht. Ein weiteres exemplarisches Beispiel bietet Evgenij Min mit seinem sozialkritischen ‚Baba-Jaga‘-Text *Babij um* (Weiberverstand; 1971). Hier ist von der russischen Hexengestalt mit ihrem ganzen Arsenal an Merkmalen und Handlungsfunktionen im wesentlichen der Name übrig geblieben und mit einem in den Volksmärchen nicht existierenden, gleichwohl interessanten und aktuellen Sujet kombiniert: Die alte und ausgediente Baba-Jaga, die sich durch Umzug in die Stadt einen angenehmen Lebensabend sichern möchte, wird als Dörflerin mit der modernen sowjetischen Stadtgesellschaft und mit der schwierigen Situation von Senioren konfrontiert. Es gelingt ihr jedoch, in der Küche einer kommunalen Wohnung unterzukommen, eine kleine Rente durchzusetzen und sich dank einiger Nebentätigkeiten über Wasser zu halten: Sie wahrsagt in Damenfriseursalons, spielt die ‚Baba-Jaga‘ in Kindermärchenfilmen und vermietet ihre ‚Hütte auf Hühnerbeinen‘ an Touristen.

Ein sogenanntes Märchen wurde von Evgenij Popov 1979 dem legendären illegal gedruckten Band *Metropol’* beige-steuert, konnte jedoch erst 1991 im Zuge der Glasnost legal publiziert werden. Es heißt *Staraja idealističeskaja skazka* (Das alte idealistische Märchen) und führt mit dem Motiv, daß ein Mensch (dank einer Zauberkraft, hier: seines freien Willens) in der Luft schweben kann, das in der Sowjetunion herrschende philosophisch-politische Dogma des dialektischen Materialismus und des Determinismus ad absurdum. Das literarische Märchen ist in dem 1997 erschienenen Popov-Band *Wie es mit mir bergab ging* enthalten.

Der postmoderne Autor Viktor Erofeev schließlich nimmt in seinem Roman *Moskovskaja krasavica* (*Die Moskauer Schönheit*) Bezug auf Puškins – dem Grimmschen Märchen *Von dem Fischer und syner Fru* nachgedichtetes –

Versmärchen *Skazka o rybake i rybke*³: Leonardik, der prominenteste Galan der Protagonistin Irina Tarakanova, der die Verwandlung vom provinziellen Aschenputtel (Zoluška) zur Moskauer Schönheit geglückt ist, drängt immer wieder, sie möge als Puškinsches ‚goldenes Fischlein‘ (zlotaja rybka; im Russischen weiblich!) seine (wie sich zeigt: abartigen erotischen) Wünsche erfüllen. Irina, die Femme fatale, welche märchenbewußt ihre sexuellen Ekstasen mit dem Leuchten des Feuervogels (Žar-ptica) vergleicht, geht auf das Märchen-Spiel ein und sagt: „Ich werde ein Wunder vollbringen. Ich verberge es nicht: ich bin der Genius der Liebe ... Aber dafür müssen Sie mich heiraten!“ (Jerofejew 1990, 53). Was den intertextuellen Bezug hier kennzeichnet, ist eine Ironisierung traditioneller Märchen und der von ihnen evozierten Motive und Figuren, einschließlich des obligatorischen Happy-Ends, das als Trivialmythos dekonstruiert wird.

4. Schluß

Nach diesem Versuch, die russischen literarischen Märchen anhand ausgewählter Beispiele in ihrer quantitativen Fülle und qualitativen Spannweite und Komplexität zu veranschaulichen, mag ein Verweis auf Print- und Internet-Texte der russischen Gegenwartsliteratur des 21. Jahrhunderts das Bild abrunden. Obwohl nach dem Wegfall der Zensur im Zuge der Perestrojka die Form des Märchens nicht mehr als literarische Camouflage dienen mußte, wurde es weiterhin auch als politisch-sozialkritische, operative Gattung fungibel gemacht. Das Motiv des goldenen Fischleins (AaTh/ATU 555) liefert ein exemplarisches Beispiel für diese Art der Verwendung, die an zweierlei Textsorten demonstriert werden soll. So verarbeitet der russische Autor Vladimir Sorokin in seinem 2006 erschienenen dystopischen Roman *Den' opričnika* (eine deutsche Übersetzung von Andreas Tretner erschien 2008 unter dem Titel *Der Tag des Opritschniks*), in dem der auf Terror basierende Staat Ivans des Schrecklichen aus dem 16. Jahrhundert in das Jahr 2027 transponiert wird (mit Bezügen zum russischen Staatswesen des Jahres 2006), u.a. das Motiv des goldenen Fischleins. Er nutzt das Motiv in erster Linie zur Desavouierung von Drogen- und Gewaltexzessen

³ Puškin, dem eine französische Übersetzung der „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm zur Verfügung stand, hat 1833 für sein Versmärchen „Skazka o rybake i rybke“ das Grimmsche Märchen „Von dem Fischer und syner Frau“ als Quelle benutzt. Es gelang ihm aber, in seiner versifizierten Fassung den westlichen Märchenstoff in Sprache und Vorstellungswelt derart zu russifizieren (z.B. Ersetzung des römischen Papstes durch den ‚Zaren des Meeres‘), daß das Kunstmärchen eine „eigene Volkstradition begründet hat“ (Scherf 1982, 414). Es wurde in Prosaform mündlich nacherzählt und fand sogar Eingang in Afanas'evs „Russische Volksmärchen“ (Afanas'ev 1957, Nr. 75; deutsch Afanasjew 1966, 33–37: Das goldene Fischlein). Gleichzeitig gab es in Rußland auch eine genuine Volksmärchentradition des Erzähltyps AaTh/ATU 555, die in Märchen wie „Čudesnoe derevo“ (Der Wunderbaum) und „Alčnaja starucha“ (Die gierige Alte; vgl. Barag u.a. 1979, 157f.) ihren Niederschlag fand. Zu weiteren Verarbeitungen des Motivs in der russischen Literatur siehe Pomodanovskaja 2003, 98.

des korrupten inneren Zirkels der politischen Elite⁴, der Schutzstaffel der sogenannten *opričniki*: illegal gehandelte, winzig kleine goldene Fischlein, lebend in die Blutbahn eingebracht, fungieren als höchst wirksame Droge, die den Konsumenten in einen durch nichts zu überbietenden Machtrausch versetzt und zur Erfüllung von violenten Omnipotenz- und Vergewaltigungsphantasien führt.

Das andere Genre, in dem das Motiv des goldenen Fischleins semantisch genutzt wird, sind Witze über die neureichen Russen (*Novye russkie*). Sie schöpften zu Beginn der 1990er Jahre aus einem „Motiv- und Pointenreservoir, das weitgehend nicht neu war, das aber in der gegebenen gesellschaftlichen Umbruchsituation reaktiviert und aus vorgegebenen Textbausteinen“ (z.B. Witzen über die in der Sowjetunion als reich, aber ungebildet geltenden georgischen Großhändler) neu arrangiert wurde. Im „Unterschied zu den politischen Witzen der Sowjetzeit, die unter Stalin nur als Flüsterwitze kursierten, und später als mündlich tradierte Folklore Hochkonjunktur hatten“ (Engel 2002, 40), wurden und werden die Witze über die Neuen Russen sowohl über das Internet als auch in gedruckter Form verbreitet (siehe die 1997 in Moskau erschienene Sammlung von T.G. Ničiporovič mit 1.400 Witzen). „New Russians, i.e. the *nouveau-riche*, arrogantly and poorly educated post-perestrojka businessmen and gangsters, are a new and very popular category of characters in contemporary Russian jokes“⁵. Hedrick Smith trug mit seinem Buch *The New Russians* (1990) dazu bei, daß diese Wortprägung auch im Westen geläufig wurde.

„Mein Herr, nehmen Sie den Koffer vom Tisch!

Die ist kain Koffa, die ist ain Portmanä, main Liber“ (Engel 2002, 44).

Die Verwendung einer vulgären bzw. nicht akzentfreien Sprache soll implizit deutlich machen, daß die Witzfiguren zwar reich, aber der russischen Literatursprache – die, so betont Christine Engel, wie das Buch als Kulturgut zu Sowjetzeiten einen beinahe sakrosankten Wert darstellte – eigentlich nicht mächtig sind und die Kultiviertheit der Witzgemeinschaft nie erreichen werden: semantische Opposition von materiellem Reichtum und geistiger Armut.

Ein Neuer Russe hat das Goldene Fischlein gefangen, hält es locker in der Hand und fragt lässig:

„Nun, und welche Wünsche soll ich dir erfüllen, Goldenes Fischlein?“ (Engel 2002, 40).

⁴ In dem antiutopischen Tagebuchroman wird auch auf die „Geheimen Märchen“ (*Zavetnye skazki*, vor allem Nr. 29 und 30) angespielt, die Aleksandr Afanas’ev 1872 aus Zensurgründen anonym in Genf herausbrachte (Afanas’ev 1997; Afanasjew 1977). In Sorokins Text ist die Lektüre dieser obszönen Volksmärchen von der Obrigkeit verboten. Daß einem der *opričniki* nach der Gruppenvergewaltigung einer Oligarchenwitwe eine zerfledderte Ausgabe dieser erotischen Märchen aus der Tasche fällt, d.h. daß er diese verbotenen Märchen heimlich liest, verweist sarkastisch auf die Doppelmoral der Machtelite (siehe auch Holm 2006, 35).

⁵ en.wikipedia.org/wiki/Russian_jokes (Zugriff 30.5.2007).

Die Pointe dieses Witzes liegt im Wechsel der Aktanten. War nämlich in den traditionellen Märchen und Kunstmärchen das goldene Fischlein jene phantastische Spenderfigur, die zum Zeichen ihrer Dankbarkeit dem menschlichen Retter, dem Fischer, alle Wünsche erfüllt (bis seine Frau durch ihre Gier und Hybris den Spendevorgang rückgängig macht), so ist seine Funktion nun mit der eines Menschen vertauscht, der in seinem unermeßlichen Reichtum die Möglichkeiten des Fischleins weit übersteigt.

Ein neuer Russe geht durch die Stadt, voller Gold und Brillanten, in platinbeschlagenen Westernstiefeln, unrasiert, im himbeerfarbenen Jackett. Ein Passant ruft ihm zu:

„Hey, du, wo kommst du denn her?“

"Aus den Witzen, Kumpel, aus den Witzen" (Engel 2002, 38).

Das Äußere des Neuen Russen in den Witzen ist einerseits dem Kleider-Code des Halbweltmilieus nachgestaltet, andererseits ähnelt es dem golden glitzernden Fischlein: der Neureiche mit der äußeren Zurschaustellung seines Reichtums durch Attribute wie Gold, Platin und Brillanten ist quasi selbst zur ‚zolataja rybka‘ geworden. Auf diese Weise ausgestaltet und fixiert, bietet das Motiv des goldenen Fischleins nun Anlaß für Meta-Witze.

Daß das Motiv sich aber dadurch nicht erschöpft hat, sondern immer noch produktiv ist, davon zeugen u.a. Texte aus der gegenwärtigen russischen Internet-Literatur: beispielsweise die fünf obszönen Varianten des Märchens vom goldenen Fischlein, die Vadim Golovanov ins Netz gestellt hat und mit denen er die pornographischen Poeme des vom 18. Jahrhundert bis heute populären und vor allem mündlich tradierten Ivan Barkov weiterschreibt⁶.

Bibliographie

1. Märchensammlungen, Typenverzeichnisse, Motivindizes, literarische Primärtexte

AaTh = Aarne, Antti/Thompson, Stith: The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Second Revision (FFC 184). Helsinki 1961.

Afanas'ev, Aleksandr N.: Narodnye russkie skazki (Russische Volksmärchen) 1–3. Moskau 1957.

id.: Narodnye russkie skazki ne dlja pečati (Russische Volksmärchen, nicht für den Druck). Hg. O.B. Alekseev et al. Moskau 1997.

Afanasjew, Alexander N.: Märchen aus dem alten Rußland. Übers. Ingrid Tinzmann/Christine Koller. Frankfurt am Main 1966.

id.: Erotische Märchen aus Rußland. Hrsg./übers. Adrian Baar. Frankfurt am Main 1977.

Andreev, Nikolaj P.: Ukazatel' skazočnych sjužetov po sisteme Aarne (Märchensujet-Index nach dem System von Aarne). Leningrad 1929.

⁶ http://plutser.ru/barkioviana/skazki/skazka_o_rybake und <http://www.skazka.com.ru> (Zugriff 01.05.2005).

- ATU = 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 (FFC 284–286). Helsinki 2004.
- Barag, Lev G./Berezovskij, I.P./Kabašnikov, K.P./Novikov, N.V.: Sravnitel'nyj ukazatel' sjužetov. Vostočnoslavjanskaja skazka (Vergleichender Sujet-Index des ostslavischen Märchens). Leningrad 1979.
- Charms, Daniil: Fälle. Übers. Peter Urban. Frankfurt am Main 1970.
- Jerofejew, Viktor: Die Moskauer Schönheit. Berlin 1990.
- Majakowskij, Wladimir: Oblako v štanach/Wolke in Hosen (dtv zweisprachig). Hg./Übers. Karl Dedecius. München 1976.
- Pomodanovskaja, Elena K. (Hg.): Slovar'-ukazatel' sjužetov i motivov ruskoj literatury (Lexikon-Index von Sujets und Motiven der russischen Literatur). Novosibirsk 2003.
- Puschkin, Alexander S.: Poeme und Märchen. Nachgedichtet von Friedrich Bodenstedt u.a. Berlin 1985.
- Puškin, Aleksandr S.: Polnoe sobranie sočinenij (Ausgabe sämtlicher Werke) 1–16. Moskau 1947–49.
- Thompson, Stith: Motif-Index of Folk-Literature 1–6. Bloomington/London 1966.

2. Sekundärliteratur

- Bausinger, Hermann: Märchen. In: Enzyklopädie des Märchens 9. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u.a. Berlin/New York 1999, 250–274.
- Burkhart, Dagmar: Haus auf Hühnerfüßen. ebd., Bd. 6 (1989) 588–591.
- dies.: Baba Jaga. In: The Modern Encyclopedia of Religions in Russia and the Soviet Union. Hg. Paul D. Steeves. Gulf Breeze, Florida 1990, 168–171.
- dies.: The Erotic Tradition in Russia: Pushkin and his Fairy-Tale „Czar Nikita“. In: Hoppál, M. (Hg.): Eros in Folklore. Budapest 2002, 101–124.
- dies.: Puškin, Aleksandr Sergeevič. In: Enzyklopädie des Märchens 11. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u.a. Berlin/New York 2003, 67–73.
- Cross, Anthony: Pushkin's Bawdy; Or, Notes from the Literary Underground. In: Russian Literature Triquarterly 10 (1974) 203–236.
- Eimermacher, Karl: Die Formierung einer Gattungsnorm: Aspekte des literarischen Märchens in Rußland (1976). In: ders.: Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken über die russische Kultur. Bochum 1995, 233–258.
- Engel, Christine: Witze als Bewältigungsstrategie wirtschaftskultureller Transformationen. In: Wirtschaft und Kultur im Transformationsprozeß. Wirkungen, Interdependenzen, Konflikte. Hg. Hans-Hermann Höhmann. Bremen 2002, 36–52.
- Göbler, Frank: Daniil Charms' „Slučai“ (Fälle) und die russischen Volksmärchen. In: Zeitschrift für slavische Philologie 55 (1995/96) 27–52.
- Grätz, Manfred: Kunstmärchen. In: Enzyklopädie des Märchens 8. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u.a. Berlin/New York 1996, 612–622.
- Greimas, Algirdas: Strukturelle Semantik. Braunschweig 1971.
- Holm, Kerstin: Iwans Rückkehr. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 236 (11.10.2006) 35.
- Holthuis, Susanne: Intertextualität. Tübingen 1993.
- Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. München 1987.
- Kreuzer, Helmut (Hg.): Märchen und Fantasy. Einleitung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 92 (1994) 8–15.

- Leonova, Tamara G.: Russkaja literaturnaja skazka XIX veka v ee otnošenii k narodnoj skazke (Das russische literarische Märchen des 19. Jahrhunderts in seiner Beziehung zum Volksmärchen). Tomsk 1982.
- Levin, Isidor: Märchen in Rußland. In: Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. Hg. Dieter Röth/Walter Kahn. Frankfurt am Main 1993, 203–228.
- Levinton, Georgij/Nikolaj Ochotin: „Čto za delo im – choču...“ O literaturnych i fol’klornych istočnikach skazki A.S. Puškina „Car’ Nikita i 40 ego dočerej“ („Was geht es sie an – ich will ...“ Über die literarischen und die Folklore-Quellen von A.S. Puškins Märchen „Zar Nikita und seine vierzig Töchter“). In: Literaturnoe obozrenie 11 (1991) 28–35.
- Mayer, Mathias/Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart 1997.
- Pauli, Ruth: Das russische Versmärchen von Puškin bis Cvetaeva. Wien 1978.
- Petermann, Jürgen: Kunstmärchen in der russischen Literatur. Studien zur Gattungspoetik. Mannheim 1987.
- Propp, V. Ja.: Morfologija skazki (Morphologie des Märchens). Moskau (1928) 1969.
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. Karl Eimermacher. Frankfurt am Main 1975.
- Putilov, Boris N./Štrobach, Germann (Hermann Strobach) (Hgg.): Svod étnografičeskich ponjatij i terminov (Sammlung ethnographischer Begriffe und Termini). Moskau 1991.
- Reifarh, Gert: Die Macht der Märchen. Zur Darstellung von Repression und Unterdrückung in der DDR in märchenhafter Prosa. Würzburg 2003.
- Scherf, Walter: Lexikon der Zaubermärchen. Stuttgart 1982.
- Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart 1984.
- Steltner, Ulrich: Russische Kunstmärchen der Jahrhundertwende: Fedor Sologub. In: Jahrbuch der Brüder-Grimm-Gesellschaft 1 (1991) 161–182.

Anhang

Czar Nikita and his 40 Daughters by Alexander Pushkin

Czar Nikita once reigned widely,
Richly, merrily and idly,
Did nor good nor evil thing,
Kept his kingdom flourishing;
Worked a little when too bored,
Feasted, drank and praised the Lord.

With some ladies he admired,
Forty daughters he had sired,
Forty maids with pretty faces,
Four times ten celestial graces,
Gentle-tempered, dear and fair;
Ah, what ankles, I declare!
Chestnut locks, the heart rejoices,
Eyes – a marvel, wondrous voices,

Minds – enough to lose your mind:
 All from head to toe designed
 To beguile one's heart and spirit;
 There was but a sole demerit.

Oh? What fault was there to find?
 None to speak of, never mind.
 Or at most the merest tittle;
 Still, a flaw – though very little.
 How explain it, how disguise
 So as not to scandalize
 That cantankerous old drip,
 High and mighty Censorship?
 Help me Muse – your poet begs!
 Well – between the lassies legs ...
 Stop! Already too explicit,
 Too immodest, quite illicit;
 Indirection here is best:
 Aphrodite's lovely breast,
 Lips and feet set hearts afire,
 But the focus of desire,
 Dreamed-of goal of sense and touch,
 What is that? Oh, nothing much.
 Nothing much or very little,
 Just a dot, a jot or tittle,
 And this naught (or very little)
 Was what, otherwise intact,
 These poor royal lassies lacked.

This unheard-of malformation
 Caused dismay and consternation
 In each loyal courtly heart.
 And much sorrow on the part
 Of their Sire and stricken mothers.
 From the swaddling-women others
 Soon found out what had occurred;
 And the nation when it heard
 Gaped and gasped, amazed and fearful
 Ah'ed and oh'ed at such an earful;
 Some guffawed, but most were leerier,
 (This could land you in Siberia!).

Sternly Czar Nikita summoned
 Courtiers, mommies, nannies, "Come and
 Hear the stricture I impose:
 Any one of you who sows
 In my daughters' minds suggestions,
 Or provokes unseemly questions,
 Or so much as dreams to dare
 Hint at that which is not there,

Deal in doubtful words and notions,
Or perform improper motions –
Let there be no shred of doubt:
Wives will have their tongues cut out,
Men a member more essential,
Intumescent in potential.”

Stern but just, such was the Czar,
And his eloquence went far
To induce a wise complaisance:
All resolved with deep obeisance
That the counsel of good health
Was to hold one’s tongue and wealth.
Noble ladies went in terror
Lest their men be found in error,
While the men in secret thought:
Oh, I wish my wife were caught!
(Oh, disloyal hearts and base!)
Our Czarevnas grew apace.
Sad their lot! Nikita’s Grace
Called his council, put his case:
Thus and so – not unavowedly,
But in whispers, not too loudly,
Pas devant les domestiques ...

Mute the nobles sat and wondered
How to deal with such a freak.
But a gray-haired Nestor pondered,
Rose, and bowing to and fro,
Dealt his pate a clanging blow,
And with venerable stutters
To the potentate he utters:

“May it not, Enlightened Sire,
Be accounted wanton slyness,
Or offend your gracious Highness:
Sunken yet in carnal mire.
A procuress once I knew.
(Where’s she now? What does she do?
Likely in the same vocation.)
She enjoyed the reputation
Of a most accomplished witch,
Curing any ache or itch,
Making feeble members sound:
Now let my advice be heeded:
If that witch could just be found,
She’d install the thing that’s needed.”

“Instantly”, exclaimed and frowned,
Thunder on his brow, Nikita,

“Send for her and let me meet her,
 Let the sorceress be found!
 If, however, she deceive us,
 Of our shortage not relieve us,
 Lead us up the garden path
 With sly tricks – she’ll know our wrath!
 Let me be not Czar but buffer
 If I do not make her suffer
 Death by fire – of which is token
 This my prayer! I have spoken.”

Confidentially, discreetly,
 Envoys were dispatched who fleetly
 Sped by special courier post,
 Searched the realm from coast to coast,
 Scampered, scurried, faster, faster,
 Tracking witches for their Master.
 One year passes, nothing’s heard,
 And another, not a word.
 Till at last a lad of mettle
 On a lucky trail did settle,
 Rode into a forest wide,
 (Satan must have been his guide);
 Deep within he found the cottage
 Where the witch lived in her dotage.

Boldly passing gate and bar
 As an envoy of the Czar,
 He saluted the magician
 And revealed the Czar’s commission;
 What the quest was all about,
 What his daughters were without.

She, with instantly understanding,
 Thrust him back onto the landing
 And propelled him on and out:
 “Shake a leg, don’t look about,
 Do not linger, o I’ll plague you,
 Strike your bones with chill and ague;
 Wait three days and then come back
 For your answer and your pack;
 But no later than the crack
 Of that dawn!” Then she remembers
 Locking up, fans golden embers ...
 Three-score hours she brewed her spell,
 Conjured up the Prince of Hell,
 And so soon as she could ask it,
 He produced a brass-bound casket
 Stocked with countless feminine
 Wherewithals of men’s sweet sin.

Curly beauties, choice examples,
Every size, design, and shade,
What a marvelous parade!

Sorting out her wealth of samples,
Soon the sorc^ress had arrayed
Forty of superior grade,
All in damask napkins dressed,
And had locked them in the chest.
This she handed to the willing
Envoy with a silver shilling,
And he rides ... til in the west
Purple dusk commends a rest.
Just a bite to stay one's hunger;
Spirit keeps the body younger,
Vodka keeps the spirit mellow.
This was a resourceful fellow,
And he carried in his sack
Victuals for the long way back.

So he took this pleasant course,
Loosed the harness of his horse,
And sat munching in the shadow,
While his charger cropped the meadow.
Happily he sat and mused
How the Czar would be enthused
By what nestled in his basket,
Might appoint him, what a fluke!
Knight or baron, viscount, duke ...

What was hidden in the casket
That the witch was sending him?
Just that cursed lid to mask it
For the journey's interim ...
Tightly grooved, though all looks dim!
Terror of the Czar's decree
Yields to curiosity,
The temptation's too delicious:
Ear laid close against the fissures,
Long he listens ... but in vain;
Sniffs – familiar scent! Egad!
What profusion there, what wonder!
Just as glimpse would not be bad;
If one pried the lock asunder ...
Ere he knew it quite, he had.
Whoosh! The birds came swarming out,
Light on branches all about,
Tails aflirt. In vain our lad
Loudly calls them back to casket,
Throws them biscuit from his basket,

Scatters morsels – all no good.
(Clearly such was not their diet);
Why come back if you could riot
Sweetly chanting in the wood,
To be cooped in gloom and quiet?

Meanwhile in the distance stumbles,
All bent double by her load,
Some old woman down the road.
Our poor envoy up and bumbles,
Quite distracted, in her wake:
“Granny, help, my heart’s at stake!
Look, there sit my birds all scattered,
Chattering as if nothing mattered.
How can I entice them back?”

That old woman craned her neck,
Spat, and with her crutch did beckon:
“Though you asked for it, I reckon,
Do not fret or worry so:
All you need to do is show –
And they’ll all fly back, I warrant.”
Our young fellow thanked the crone.
And the moment he had shown –
Down they tumbled in a torrent,
Whirring off their firs and birches,
And resumed their former perches
In the envoy’s box; and he,
To forestall some new disaster,
Clapped them under lock and key,
And rode homeward to his master,
(Thanking God he had retrieved them).

When the princesses received them,
Each one promptly found its cage;
And the Czar in royal glee
Graciously was pleased to stage
A gigantic jubilee.
Seven days the spent in feting,
And a month recuperating.
The entire house of lords
He allotted rich awards,
Not forgot the witch herself:
On the art museum’s ladders
Reaching for the highest shelf,
They brought down to send the elf
Skeletons, a brace of adders,
And in spirits in a jar
Half a candle, famed afar.
And of course the envoy bold

Had his prize. My tale is told.

Some will ask me, eyebrows climbing,
 Why I wrought such fatuous rhyming,
 What the reason for it was?
 Let me answer them: Because.

(Translated by Walter W. Arndt)

Zusammenfassung

Das russische Volksmärchen hat – wie auch andere Genres der mündlich tradierten und anonymen Volksdichtung (vor allem Lied, Byline, Totenklage, Sprichwort, Rätsel) – eine vielfältige Literarisierung erfahren. An exemplarischen Beispielen von den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts (Žukovskij, Puškin) bis zur Postmoderne Ende des 20. Jahrhunderts (Popov, Erofeev) und der Literatur des 21. Jahrhunderts (Sorokin) läßt sich zeigen, wie die ganze Bandbreite möglicher Verarbeitung von Märchen als Prätexten realisiert wird: Einerseits tritt strukturelle oder Systemreferenz auf, nämlich die Übernahme von Märchengattungsstrukturen, d.h. des syntagmatischen Märchenmodells, der dreifachen Variation der Handlung mit Achtergewicht, der funktionalen Figurenkonzeption, der Eingangs- und Schlußformeln. Andererseits werden thematische Bezüge verwirklicht als Einzeltextreferenz in Form von Zitation oder Paraphrasierung von bzw. Allusion auf ganze Märchensujets (z.B. *Sneguročka/Schneewittchen*) oder aber einzelne Märchenmotive (z.B. Verwandlung) und erweiterte thematische Märchenelemente (Verzauberung/Entzauberung, Erfolg des Schwachen etc.), als Titelreferenz (*Skazka ob Ivane duračke, Spjaščaja carevna, Car-devica* u.a.) und als name-dropping (Baba-Jaga, Koščeј bessmertnyj usw.). Dabei werden nicht nur affirmative, sondern auch dialogische wie satirisch verfremdende bzw. parodistische oder politisch-operative Verarbeitungen des Märchen-Subtextes fungibel gemacht. Über die Intertextualität hinaus sind Fragen der Mündlichkeit, Schriftlichkeit und der sekundären Mündlichkeit tangiert.

Abstract

Like other genres that share with it the oral and anonymous modes of transmission of folk poetry (e.g. songs, bylina, laments, proverbs, riddles), the Russian folktale has been transformed into literature in several ways. A number of examples from the first decades of the nineteenth century (Zhukovskii, Pushkin) to the post-modern end of the 20th century (Popov, Erofeev) and the beginning of the 21st (Sorokin) demonstrate the range of adaptations that take fairy-tales as hypotexts: on the one hand, there are structural references or systemic references, that is, the incorporation of structures typical to fairy-stories (i.e. the syntagmatic pattern of fairy-tales), the triple repetition of elements involving the ‘Law of the Weight of the Stern’, the functional conception of characters, and introductory and closing formulas. On the other hand, thematic references are achieved by referring to individual texts in the form of quotations or paraphrasing of, e.g., allusions to entire fairy-tale plots (e.g., *Snegurochka/Snow White*) or individual motifs (e.g., transformation) and further thematic elements (enchantment/disenchantment, the

victory of the weak, etc.). Other techniques include references to titles (*Skazka ob Ivane durachke*, *Spiashchaia tsarevna*, *Tsar-devitsa*, and so on) and name dropping (e.g., *Baba-Iaga*, *Koshchei bezsmertnyi*). Beyond reworkings, adaptations of the fairy-tale subtext can also be dialogical, satirically alienating, parodic or political. In addition to intertextuality, questions of orality, literacy and secondary orality are relevant in this context.

Résumé

Tout comme les autres genres de la poésie orale traditionnelle et anonyme (surtout la chanson populaire, la byline, le chant funèbre, le proverbe, l'énigme), le conte populaire russe a subi une littérisation multiple. Des exemples significatifs du début du XIX^e siècle (Joukovski, Pouchkine) jusqu'à la fin de la période postmoderne du XX^e siècle (Popov, Ierofeiev) et la littérature du XXI^e siècle (Sorokine) démontrent la diversité des transformations possibles de contes réalisés comme pré-textes: d'un côté, il y a référence structurelle ou systémique au genre du conte merveilleux, c'est-à-dire au modèle syntagmatique du conte, à la triple variation (poids arrière y compris), à la conception fonctionnelle des caractères, aux formules d'introduction ou de clôture. D'un autre côté, les références thématiques se réalisent comme références à des textes individuels sous forme de citation ou de paraphrase, d'allusion à des sujets entiers (p.e. *Snegourotchka/Blanche-Neige*), des motifs individuels (p.e. métamorphose) ou des éléments thématiques élargis (enchantement/désenchantement, victoire du faible etc.), comme références aux titres (*Skazka ob Ivan-Dourak*, *Spiachtchaia tsarevna*, *Tsar-devitsa*) ou aux noms propres (*Baba-Iaga*, *Kochtchei bessmertnyi* etc.). Au-delà des transformations affirmatives, il y a des adaptations satiriques, parodiques ou politiques. Des questions d'oralité, d'écrit et d'oralité secondaire sont également effleurées.