

MAŁGORZATA KOSACKA<sup>1</sup>  
*Universitatea din Varşovia*

## „DAS VERZAUBERTE SCHWEIN“ – VOM RUMÄNISCHEN MÄRCHEN ZUM DEUTSCHEN LIBRETTO. MÄRCHENREZEPTION ALS MEDIEN-, GATTUNGS- UND KULTURTRANSFER

---

“THE ENCHANTED PIG” – FROM ROMANIAN FAIRY TALE TO GERMAN LIBRETTO.  
FAIRY TALE RECEPTION AS MEDIA, GENRE AND CULTURAL TRANSFER

**Abstract.** The aim of the present work is to examine the reception of fairy tales in the focus of medial and related (genological and cultural) transformation processes using the example of the opiated Romanian folk tale *Porcul cel fermecat* (*The Enchanted Pig*). Even if the sole aim is to investigate the textual preparation of the pretext for the purposes of another (literary) genre, namely how certain content is transferred from one textual world to another, the use of intermedial approaches seems indicated here. The following examination is based on the concepts and terminology of literary studies and “libretto studies” on the one hand, and intermedial translation on the other.

**Keywords:** reception of fairy tale, media change, genre transfer, cultural transfer, The Enchanted Pig

---

<sup>1</sup> m.kosacka@uw.edu.pl

## 1. Einleitung und Zielsetzung

So scharf Achim von Arnim 1812 in einem Brief an Jacob Grimm betont hatte, „[f]ixierte Märchen würden endlich der Tod der gesamten Märchenwelt sein“ (STEIG 1904: 223), so ist das Gegenteil der Fall: Das Märchen übt bis heute eine ungebrochene Faszination auf Rezipienten, Interpreten wie auch Produzenten aus, auch wenn es immer wieder Krisenzeiten für Märchen gab.

„Die Nachkriegszeit war eine z. B., als man die Märchen für die Nazigreuel verantwortlich machte; auch die Jahre nach 1968 waren märchenfeindlich: Man legte den Märchen herrschaftsstabilisierende Funktionen, Unterdrückungsmuster und antiemanzipatorische Wirkung zur Last“ (HORN 1993: 26).

In den letzten Jahren wird häufig sogar von einem Märchenboom gesprochen. Der Markt wird mit Märchen, Märchenanthologien, Märchen(bild)büchern sowie Nachdrucken berühmter Märchensammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts geflutet. Anzeichen, der Boom könne nachlassen, gibt es demnach nicht. Denn Märchen werden nicht nur gelesen, vorgelesen, vorgetragen oder auswendig erzählt, sondern auch in andere Gattungen umgeschrieben, in neue Textsorten umgewandelt und in andere Medien übertragen oder für diese aufbereitet und nicht selten dabei neu interpretiert. Sie gehen also in eine neue Art von Vortragstradition über, wenn auch in hohem Maße vom mündlichen Erzählen im traditionellen Milieu abweichend (HORN 1993: 27). Die Möglichkeiten literarischer Entlehnungen seien wahrhaft unausschöpflich, meint Horn (1993: 28). „Zitate aus Märchen als einzelne Bilder, als Metaphernreihe, als Leitmotiv oder Paraphrase begegnen uns immer wieder auf dem ganzen Gebiet des modernen literarischen Lebens“ (HORN 1993: 28). Märchenhafte Anspielungen sind in der Lyrik zu finden, etwa das Gedicht von Marie Luise Kaschnitz *Bräutigam Froschkönig* (um 1955) bezieht sich auf das Grimm'sche Märchen *Der Froschkönig* oder Rudolf Otto Wiemers Gedicht *Der alte Wolf* (1976) – auf das Märchen *Rotkäppchen*. Neben der Lyrik befruchten die Märchen auch dramatische und epische Dichtung. Man begnügt sich dabei keineswegs mit einem Wiedererzählen alter Märchen, wie dies

zahlreiche Schriftsteller und Dramaturgen tun, z. B. Sarah Kirsch mit *Hans mein Igel* (1980) oder Gunnar Kunz mit *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* (1999), vielmehr liefern sie mit ihren Werken unkonventionelle Denkanstöße, etwa Robert Walser mit seinen drei Märchendramoletten *Aschenbrödel*, *Schneewittchen* (1901) und *Dornröschen* (1920) oder Günther Grass mit seinem 1977 erschienenen Roman *Der Butt*, der – vom Märchen *Von dem Fischer und syner Fru* ausgehend und darauf aufbauend – die Geschichte der Menschheit von der Neusteinzeit bis zur Gegenwart behandelt. Märchen rufen aber geradezu auch nach neuen Medien. Ihre Dramatik, ihre spannenden Geschichten, ihre Bildhaftigkeit und ihr Rhythmus seien eine Herausforderung für audiovisuelle Künste, so Horn (1993: 36). Man verwendet sie für Theater, z. B. *Die drei Wünsche* von Verena Bill nach dem Märchen *Der Arme und der Reiche* (2018), für Oper, u. a. *Der Bärenhäuter* von Sigfried Wagner (1898) oder *Die Kluge. Die Geschichte von dem König und der klugen Frau* von Carl Orff (1943), für Ballett, wie etwa *Dornröschen* von Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1890), für Musical, beispielsweise *Aladin und die Wunderlampe* von Uwe Heynitz (2018), für Pantomime, z. B. *Des Kaisers Nachtigall* von Hans Werner Henze nach dem Märchen von Hans Christian Andersen (1959) oder Puppentheater, z. B. *Rumpelstilzchen* von Thomas Reichert (2017). Seit den ersten öffentlichen Vorführungen im Jahre 1895 gehören Märchen und Märchenmotive zu den Stofflieferanten des Films, und mit der Entwicklung des Hörfunks behaupten sie zunächst unter Radiohörspielen, dann auch unter Hörbüchern ihren festen Platz. Beispiele dafür sind zahllos. Schließlich ist auch das Computerspiel ein Medium unter den audiovisuellen, über das Märchen verbreitet werden, wie etwa in *Prince of Persia – The Sands of Time* (2003). Zu guter Letzt seien noch Bildermedien (Comics, Cartoons, Bildwitze und dergleichen mehr) zu erwähnen, in denen Märchen eine intensive Adaption und Transformation erfahren.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es jedoch, nicht die Vielzahl unterschiedlicher medialer Märchenansätze zu reflektieren und diese zu exemplifizieren, sondern die Märchenrezeption im Fokus medialer und damit verbundener (genologischer und kultureller) Transformationsprozesse am Beispiel des veroperten rumänischen Volksmärchens *Porcul cel fermecat* zu beleuchten. Wenn man auch dabei allein auf die Erforschung der

textlichen Aufbereitung des Prätextes für die Zwecke einer anderen (literarischen) Gattung zielt, und zwar wie bestimmte Inhalte aus einer in eine andere Textwelt übertragen werden, was durch den plurimedialen Charakter des Finaltextes – des Librettos ermöglicht wird: zwischen dramatischem, musikalischem und Aufführungstext als isolierbaren Bestandteilen der Oper als *Spectaculum* zu unterscheiden (GIER 2000: 34), so scheint hier das Heranziehen intermedialer Ansätze indiziert, „denn die ausschließlich literarische Gegenüberstellung eines literarischen Textes mit einer tatsächlich vertonten Librettfassung verkennt die reale Beschaffenheit dieser Objekte“ (RUDOLPH 2015: 431). Die folgende Untersuchung erfolgt daher unter Rekurs auf die Begrifflichkeit einerseits der Literaturwissenschaft und der „librettowissenschaftlichen Studien“ (RUDOLPH 2015: 431), andererseits der intermedialen Übersetzung.

Bevor man zur Besprechung translatologischer Verfahren übergeht, werden das Märchen (Prätext) und das Libretto (Zieltext) vergleichend betrachtet, um einen Überblick über wesentliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Texte zu verschaffen und einen geeigneten Ausgangspunkt für die folgenden Analysen und Reflexionen zu bieten. Das methodische Vorgehen wird in jedem Teil der Arbeit entsprechend differenziert. Bei der Untersuchung der medialen Rezeption stützt man sich auf Joseph L. Malones, von Eugenio Spedicato (2008) für Literaturverfilmung adaptiertes Modell der Übersetzungstypen, „die nicht das Wie, sondern das Was der Wiedergabe betreffen“ (SPEDICATO 2008: 39): Angleichung, Substitution, Amplifikation, Reduktion, Diffusion, Kondensation, Umordnung. Als Anhaltspunkte bei der Gattungsfrage nimmt man zu Hilfe die von Max Lüthi (1974) herausgearbeiteten Strukturmerkmale und formalästhetische Kategorien des Volksmärchens: Flächenhaftigkeit, Eindimensionalität, Abstraktheit, Isolation und Allverbundenheit, Sublimation und Welthaltigkeit (Offenheit für ganz verschiedene Bezüge) und die von Albert Gier (2000) entwickelte Merkmalskomplexion des Librettos: Kürze, diskontinuierliche Zeitstruktur, Selbstständigkeit der Teile, Kontraststruktur, Primat des Wahrnehmbaren. Wichtige Anregungen für den weiteren Fortgang des Beitrags liefern die Annahmen des *New Historicism*, denen zufolge Texte in einen geografischen, historischen und soziokulturellen Kontext eingebettet

bleiben und als Symptome einer Epoche gesehen werden (KÖPPE/WINKO 2013: 221–233).

## 2. Vom rumänischen Märchen zum deutschen Libretto

*Porcul cel fermecat* (*Das verwunschene Schwein*) ist ein rumänisches Volksmärchen vom Märchensammler Petre Ispirescu (1830–1887). Es ist 1872 in der Märchensammlung *Legende sau basmele românilor* (*Die Sagen und Märchen der Rumänen*) erschienen. Die Märchensammlungen von Ispirescu seien für Rumänien von ähnlicher Bedeutung wie *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm für Deutschland (VELCULESCU 1993: 327). Die erste deutsche Übersetzung des Märchens samt acht weiteren von Ispirescu, 1882 im Verlag von Wilhem Friedrich in Leipzig in der Anthologie *Rumänische Märchen* veröffentlicht, stammt von Mite Kremnitz, geb. Marie Charlotte von Bardeleben (1852–1916). Das Märchen reiht sich in den Märchentypus ATU 425A „Das Tier als Bräutigam“ ein, in dem eine menschliche Frau ein Tier heiratet oder mit ihm verlobt wird und das Tier entpuppt sich dann als verkleideter oder mit einem Fluch belegter menschlicher Fürst (UTHER 2004). Der zweite Teil des Märchens folgt dem Typ ATU 425 „Die Suche nach dem verlorenen Ehemann“: Das Mädchen bricht ein Tabu und zur Sühne muss es drei Paar eiserne Schuhe abtragen (UTHER 2004).

Auf die Opernbühne gelangte das Märchen als Kindermusical von Jonathan Dove (Musik) und Alasdair Middleton (Libretto) unter dem Titel *The Enchanted Pig* (*Das verzauberte Schwein*) am 2. Dezember 2006 in Londoner Young Vic-Theater. Am 14. November 2015 fand die deutsche Erstaufführung als musikalisches Märchen im Opernhaus Zürich statt, für die Peter Lund das Libretto ins Deutsche übersetzt hatte. Das Werk wurde bisher nicht in Rumänien aufgeführt, obwohl es in den USA, in Kanada, Australien, Großbritannien, Ungarn große Erfolge feierte<sup>2</sup>.

Der Inhalt des veroperten Märchens lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Bevor König Hildebrand in den Krieg zieht, gibt er

---

<sup>2</sup> Vgl. <https://www.jonathandove.com/enchanted-pig-prod.html>, Zugriff: Februar 2024.

seinen drei von einem Märchenprinzen träumenden Töchtern Mab, Dot und Flora wichtige Anweisungen: Sie sollen keine Frösche küssen, sich unbedingt vor Lebkuchenhäusern hüten und niemals mit Spindeln spielen. Sie dürfen auch auf keinen Fall ein Zimmer betreten. Die jüngste Tochter Flora bekommt vom König einen Schlüssel und soll über die Tür wachen, damit diese abgeschlossen bleibt. Da die Tür eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Prinzessinnen ausübt, gelingt es den älteren Schwestern, die jüngste zu überreden, die Tür zum verbotenen Zimmer zu öffnen. Da entdecken sie das Buch des Schicksals, in dem ihre Zukunft steht: Mab und Dot werden schon bald die ersehnten Prinzen heiraten, doch für Flora ist ein Schwein als Ehemann vorgesehen.

Als der Vater aus dem Krieg zurückkommt und mit ihm der König des Westens und der König des Ostens – je ein Bräutigam für Mab und Dot – befürchtet Flora das Schlimmste, nämlich dass die im Schicksalsbuch stehende Vorhersage eintritt. Und tatsächlich, im Palast breitet sich ein unangenehmer Geruch aus, und plötzlich steht ein Schwein da und fordert seine Braut auf, mitzukommen. Betrübt fügt sich Flora in ihr Schicksal. Es stellt sich aber schon bald heraus, dass das Schwein ein verzauberter Prinz ist, der sich nachts in einen schönen Jüngling verwandelt. Flora vertraut sich einer alten Frau an, von der sie einen Faden bekommt. Diesen solle sie an den Fuß des Schweines binden, um den verwunschenen Prinzen vom Zauberfluch zu erlösen. Als Flora dies tut, erfährt sie, dass die alte Frau den Prinzen einst in das Schwein verwandelt hat und dass er jetzt in dieser Gestalt leben muss und die Tochter der Alten heiraten, es sei denn, Flora läuft drei Paar eiserne Schuhe auf der Suche nach dem Schwein durch.

Mutig geht Flora auf eine lange Reise bis ans Ende der Welt und darüber hinaus, über das Reich des Nordwindes, über das des Mondes, über das der Sonne und über die Milchstraße bis in den Palast der alten Frau, wo sie das Schwein findet und es vor der alten Frau und deren Tochter rettet. Flora verhindert nämlich, dass das Schwein einen vergifteten Trank zu sich nimmt. Erst dann erkennt es seine Gattin, die sich Mühe gegeben hat, bis ans Ende der Welt zu wandern, drei Paar Eisenschuhe

abnutzend, um ihren Gatten zu finden. Ihre Liebe erweist sich stärker als Eisen und Flüche. Dank der tiefen Liebe bricht der Fluch, der Palast verschwindet, und Flora und das Schwein preisen sich glücklich.

Die Autoren des Librettos sind sehr frei mit der Vorlage umgegangen. Nur der Haupthandlungsstrang des Märchens wird beibehalten.

Tab. 1

#### Handlungsstränge im Märchen und im Libretto

Märchen	Libretto
Der Kaiser wird in den Krieg genötigt.	Der König wird in den Krieg genötigt.
Die Kaisertöchter bekommen Anweisungen.	Die Königstöchter bekommen Anweisungen.
Die Kaisertöchter übertreten das väterliche Gebot.	Die Königstöchter übertreten das väterliche Gebot.
Die Schwestern lesen im Buch des Schicksals.	Die Schwestern lesen im Buch des Schicksals.
Der Kaiser kehrt siegreich aus dem Krieg heim.	Der König kehrt siegreich in Begleitung von zwei Königen – Bräutigamen für seine älteren Töchter – aus dem Krieg heim.
Der Kaiser erfährt, dass das Schicksalsbuch geöffnet wurde.	
Ein Kaisersohn aus dem Osten kommt an und heiratet die erste Kaisertochter.	
Ein Kaisersohn aus dem Westen kommt an und heiratet die zweite Kaisertochter.	
Der Kaiser verweigert dem Schwein die jüngste Tochter.	
Schweine besiedeln die Stadt.	
	Der König erfährt, dass das Schicksalsbuch geöffnet wurde.
Die jüngste Kaisertochter heiratet das Schwein.	Die jüngste Königstochter heiratet das Schwein.
Das Schwein wird nachts ein Mensch.	Das Schwein wird nachts ein Mensch.
Die Kaisertochter wird schwanger.	
Die Kaisertochter traut sich einer alten Hexe an.	Die Königstochter traut sich einer alten Hexe an.
Das Schwein wird mit einem bösen Zauber belegt und verschwindet.	Das Schwein wird mit einem bösen Zauber belegt und verschwindet.
Die Kaisertochter geht auf die Wanderschaft, um ihren Mann zu finden.	Die Königstochter geht auf die Wanderschaft, um ihren Mann zu finden.

Die Kaisertochter besucht das Haus der heiligen Mondgöttin, wo sie ein Kind zur Welt bringt und ein gebratenes Huhn zum Essen bekommt, dessen Knöchel sie aufzubewahren hat.	Die Königstochter besucht das Haus des Nordwindes und bekommt von Frau Nordwind einen Edelstein.
Die Kaisertochter besucht den Palast des heiligen Sonnengottes, von dessen Mutter sie ein Huhn zu essen und denselben Rat, die Knöchel behutsam aufzuheben, bekommt.	Die Königstochter besucht den Palast des Mondes und bekommt einen Edelstein.
Die Kaisertochter besucht das Haus des Windes, wo sie wiederum mit einem Huhn versorgt wird.	Die Königstochter besucht den Palast der Sonne und bekommt einen Edelstein.
Die Kaisertochter gelangt ans Versteck des Schweines mithilfe einer aus Hühnerknöcheln und einem abgeschnittenen Finger angefertigten Leiter.	Die Königstochter gelangt an den Palast der alten Hexe, gibt deren Tochter die Edelsteine, was ihr den Eintritt ins Zimmer des verwunschenen Schweins ermöglicht.
Das Schwein verwandelt sich in eine Taube, um unbemerkt und unerkannt von unerwartetem Gast in sein Versteck zu gelangen.	
Das Schwein wird vom bösen Zauber erlöst.	Das Schwein wird von der Königstochter gerettet.

In der Libretto-Version des Märchens treten neue Personen auf: der Tag, die Milchstraße, Adelaide – die Tochter der alten Frau/Hexe, Sklaven als Diener im Palast der alten Frau und ihrer Tochter. Einige andere sind in der vorliegenden Fassung nicht mehr zu finden, etwa die Mutter der heiligen Mondgöttin oder die Mutter des Sonnengottes; andere wurden ersetzt: statt der Mutter des Windes ist die Frau des Windes präsent, statt der heiligen Mondgöttin – der Mond, statt des heiligen Sonnengottes – die Sonne, die mit dem Tag zusammenlebt. Darüber hinaus wurden der Kaiser und die Kaisertöchter zu dem König und den Königstöchtern, die Söhne des Kaisers des Ostens und des Kaisers des Westens – zu den Königen des Ostens und Westens.



Tab. 2

**Protagonisten im Märchen und Personen im Libretto**

<b>Märchen</b>	<b>Libretto</b>
der Kaiser	König Hildebrand
die älteste Kaisertochter	Mab – die älteste Königstochter
die zweitälteste Kaisertochter	Dot – die mittlere Königstochter
die jüngste Kaisertochter	Flora – die jüngste Königstochter
	das Buch des Schicksals
der Sohn des Kaisers des Westens	der König des Westens
der Sohn des Kaisers des Ostens	der König des Ostens
das Schwein	das Schwein
eine alte Hexe	eine alte Frau
der Wind	der Nordwind
die Mutter des Windes	die Frau des Nordwindes
die heilige Mondgöttin	der Mond
die Mutter der heiligen Mondgöttin	
der heilige Sonnengott	die Sonne
die Mutter des heiligen Sonnengottes	
	der Tag
	die Milchstraße
	Adelaide – die Tochter der alten Frau
	Soldaten
	Sklaven

**2.1. Zum Medientransfer**

Wohl aus dramaturgischen Gründen wird auf einige Episoden aus Ispirescus Märchen verzichtet: In der Opernversion verweigert der König die Einwilligung zur Heirat nicht, woraufhin im Märchen Schweine die Stadt besiedeln. Die Königstochter gebiert kein Kind, mit dem sie sich dann auf die Suche nach ihrem Ehemann begibt. Sie braucht auch keine Leiter aus Knochen der Hühner und ihrem abgeschnittenen Finger anzufertigen, um ins Haus zu gelangen, wo ihr Ehemann weilt, und das Schwein verwandelt sich nicht in eine Taube, um unbemerkt zu erblicken, wer in sein Versteckt getreten ist. Es kommt einerseits zu freier Reduktion (Tilgung) im Sinne Spedicatos (2008: 25), mit der das semantische Spektrum des Prätextes verengt wird;

andererseits liegt mediengebundene Reduktion (Auslassung) vor, die notwendige Kürzung der Vorlage bezweckt.

„Reduktion [in Form einer Auslassung, M. K.] ist Adaption schlechthin, Komprimierung, Kürzung. Sie ist eine Regel und kein Kollateralschaden; sie ist Preis, den Literatur [...] zahlen muss, wenn sie neue Geltung beanspruchen will. [...] Es passiert nicht selten, dass Auslassung durch Visualität kompensiert wird, was das Gleichgewicht wiederherstellt“ (SPEDICATO 2008: 41).

Die Episoden über zwei Kaisersöhne, die um zwei Kaisertöchter anhalten, werden im Libretto in einem komprimierten Gefüge zusammengestellt, dergestalt dass keine Reduktion stattfindet, sondern eine Kondensation. Das im Prätext Geteilte, Auseinanderliegende – die Kaisersöhne des Westens und des Ostens kommen getrennt an, um um die Kaisertöchter zu werben, und in Anschluss daran wird zweimal die Hochzeit ausgerichtet – wird zu einer einzigen, zusammengesetzten Episode vereint – der Vater kommt aus dem Krieg mit zwei Königen zurück: dem einen vom Westen und dem zweiten vom Osten, und als dann noch ein Schwein vor dem König erscheint, um seine Braut zu holen, wird ein großes Hochzeitsfest gefeiert. „Chor singt voll Leidenschaft, // Bräute so mädchenhaft, // Prinzen so märchenhaft, // voll guter Eigenschaft! // Alles so pärchenhaft!“ (MIDDLETON o. J.: 22)

Es gibt auch Elemente (von Spedicato (2008: 25) als Geschehenseinheiten verstanden) im Urmärchen, die durch andere im Libretto ersetzt werden, die als ihre Äquivalente gelten können. Statt der Hühner, welche der Kaisertochter in der Vorlage von der Mutter der heiligen Mondgöttin, beim Sonnengott und zuletzt von der Mutter des Windes gegeben werden und deren Knochen sie zu behalten aufgefordert wird, bekommt sie von Frau Nordwind und von der Sonne Edelsteine. Von der Substitution darf noch in Bezug auf Figuren (wie oben angedeutet) und den Verbannungsort des verzauberten Schweins gesprochen werden, nicht jedoch in puncto Erlösung des Schweins, wobei etwas ganz Neues entstanden ist, was in keiner Beziehung mehr zum Prätext steht.

Mit der Aussage der alten Hexe über die Gründe der Verwünschung des Prinzen wird die Vorlage „bedeutungsgenerierend“ ergänzt, „ohne im Vordergrund des Geschehens das prätextliche Gleichgewicht der Teile zu stören“ (SPEDICATO 2008: 41). „Die Ergänzung erweist sich als notwendig, um in Form einer Glosse Lücken im Kenntniszustand des Zuschauers auszufüllen“ (SPEDICATO 2008: 26).

Die Dialogform des Finaltextes und die Affekthaltigkeit aller seiner relevanten Situationen sind als „visuelle Füllung der Unbestimmtheitsstellen in einem literarischen Prätext“ zu begreifen. Es liegt hier Diffusion vor, die „[...] auf visueller Ebene Elemente [,befreit‘], die im Prätext ‚gefangen‘ sind, weil sie darin entweder implizit enthalten oder unausgedrückt, unbestimmt sind“ (SPEDICATO 2008: 43).

*Last but not least* ist Umordnung in der Übersetzung des Märchens ins Libretto festzuhalten. Der König erfährt, dass seine Töchter in den Raum trotz des Verbots gegangen sind und im Schicksalsbuch gelesen haben, erst als das Schwein vor ihm erscheint und seine Braut mitzugehen fordert, wohingegen er im Märchen kurz nach der Rückkehr aus dem Krieg darauf kommt, woraufhin der Kaiser seine jüngste Tochter zu beruhigen sucht. Die Erkenntnis des Königs wird nachverlegt, um den Überraschungseffekt zu steigern, sei es bei dem Darsteller der Figur, sei es bei dem Zuschauer. Geändert wird auch die Reihenfolge der Stationen, die die Hauptprotagonistin auf der Suche nach ihrem verwunschenen Ehemann macht: Während sie diese im Prätext zuletzt beim Wind macht, legt sie eine Rast im Zieltext zuerst im Palast des Nordwindes ein, später in dem des Mondes und schließlich in dem der Sonne. In dieser Umordnung der Reihenfolge ist simple und dramaturgische Logik zu erkennen, der Nordwind verhilft nämlich Flora dazu, auf dem Mond, sprich im Palast des Mondes zu landen.

## 2.2. Zum Gattungstransfer

Betrachtet man den veroperten Märchentext rein äußerlich, formal nach Wesensmerkmalen des Volksmärchens, so ist zunächst das einfache Schema „Schwierigkeiten und ihre Bewältigung, Unglück und Rettung,

Aufgabe und deren Lösung“ (LÜTHI 1974: 25) festzuhalten, nach dem sich die Handlung abspielt. Die Hauptheldin Flora gerät unverschuldet in die schwierige Lage, „wie’s im Buch des Schicksals steht“. „Doch wie Sonne und Mond: // wenn das Schicksal spricht, // ändern kann man beides nicht“ (MIDDLETON o. J.: 19). Sie ist durch „mehr oder weniger krasse Besonderheiten von der Umwelt abgehoben“ (LÜTHI 1974: 152), und zwar als Ehefrau des Schweins muss sie das königliche Haus verlassen und in den stinkenden Stall umziehen. Sie ist nun auf sich selbst gestellt. Flora ist ein „Mangelwesen“ im Sinne von Lüthi (1974: 154), das selbst Mangel leidet, sei es Familien- oder Kontaktmangel, und überall Mängeln begegnet, darunter auch charakterlichen, etwa boshafter alter Frau oder deren selbstgefälliger, gieriger Tochter, und mit Mängeln zu kämpfen hat. Diese zu beheben, gelingt es ihr nur mit Hilfe von anderen: des Nordwindes und dessen Frau, des Mondes, der Sonne und der Milchstraße. Dem Code „Isolation und Allverbundenheit“ gehorchend, zeigt der Märchenoperntext den Menschen „als einen wesensmässig Isolierten, der gerade als Isolierter universal beziehungsfähig ist“ (LÜTHI 1974: 304). Flora ist offen für Gabe und Rat, für jede Begegnung, sowohl mit Diesseitigen (der alten Frau und deren Tochter und Sklaven), als auch mit Jenseitigen (Nordwind, Mond, Sonne, Tag, Milchstraße), wobei keine andauernden Beziehungen zwischen ihnen bestehen.

Die Begegnungen mit Jenseitigen wecken weder Erstaunen noch Erschrecken. Diesseitige und Jenseitige stehen in der Oper nebeneinander. Flora verkehrt mit den jenseitigen Wesen wie auch mit dem sprechenden Schwein, als ob sie ihresgleichen wären, auch wenn das letztere anfänglich bei ihr Ekel erregt. Die dargestellte Welt ist zwar als Ganzes seltsam und wunderbar, aber innerhalb der Geschichte gibt es keine Wunder. Somit manifestiert sich hier die Eindimensionalität des Volksmärchens.

Die Motive, die das Libretto-Märchen erfüllen, sei es profaner Herkunft wie Brautwerbung, Hochzeit, Ehe, Liebe, Opferbereitschaft, eheliche Treue, Grausamkeit, sei es numinoser und magischer Herkunft wie Begegnungen mit Fabelwesen, Erlösung des Verwünschten, werden ihres tieferen Sinnes enthoben, entleert, aus den Gesetzmäßigkeiten des Wirklichen oder des Numinosen entlassen und schwerelos, märchengemäß gestaltet. Stofflich bleiben es dieselben Motive, aber märchenhaften

Charakters. „Alle Elemente werden rein, leicht, durchscheinend und fügen sich zu einem mühelosen Zusammenspiel, in dem alle wichtigen Motive menschlicher Existenz erklingen“ (LÜTHI 1974: 69). Diese Sublimation ermöglicht dem „neuen“ Märchen, die Welt in sich aufzunehmen und in universellen Qualitäten widerzuspiegeln, etwa die Auseinandersetzung mit globalen Themen wie Kraft der Liebe oder Aufopferung wie auch die Vorstellung, dass zur Überwindung des vorläufigen Unglücks ein eiserner Wille gehöre.

Dem Gesetz der Flächenhaftigkeit, womit der Verzicht auf jegliche Tiefengliederung gemeint wird (LÜTHI 1974: 13), ist die Dimension des Raumes und der Zeit im Libretto unterworfen. Die Hauptheldin ist an keinen Ort gebunden, sie unternimmt eine Wanderschaft „[d]urch Wüsten, über Gletscher hin, // [...] bis sie in den Eisenschuh'n // die Welt umrundet [...]“ (MIDDLETON o. J.: 34). Dabei spielt der Zeitablauf keine Rolle, hat keine Macht über Helden, weil er ihnen nicht bewusst ist. Die durch die Welt laufende Flora altert nicht, bleibt stets jung. Auch die Gegenstände bleiben unveränderlich ohne Spuren des täglichen Gebrauchs. Der Fokus wird auf die Handlung gerichtet. Die Hauptheldin wird von außen vorwärtsgetrieben. Schwierigkeiten, Aufgaben und Ratschläge lenken sie. Auch Eigenschaften von Personen werden durch ihre Handlungen und Beziehungen zu anderen in Form von Gaben ausgedrückt. Die Figuren sind jedoch in neuer Version des Märchens keine typisierten mehr. Sie sind mit Namen versehen: Flora heißt die jüngste Königstochter, Mab und Dot ihre älteren Schwestern und Hildebrand – der König, und das Libretto lässt sie aussprechen, was sie empfinden – sei es in Gesängen, sei es mit Gesten und Mimik, den Regieanweisungen folgend. Um nur ein paar Beispiele herauszugreifen: „Mab lächelt ihren Vater an“, „Mab und Dot verschlingen die Könige des Westens und des Ostens mit den Augen“ (MIDDLETON o. J.: 13), „Adelaide stürmt wütend hinein“ (MIDDLETON o. J.: 47). „Die evokatorische Kraft des Wortes ist nicht geringer als die einer Geste oder einer stumm ausgeführten Handlung. Nicht das Sichtbare, sondern das *Wahrnehmbare* scheint die Substanz des Librettos wie der Oper zu sein“ (GIER 2000: 32).

Formalästhetisch hat der neue Märchentext den Strukturgesetzen des Librettos zu gehorchen. Demnach hat er einen geringeren Umfang

wegen der musikalischen Zeitorganisation, der Handlungsstoff wird komprimiert aufgrund der längeren Zeitdauer des gesungenen Textes. Das Maß an dargestellter Zeit wechselt oft innerhalb einer Szene zwischen Extremen, zwischen starker Zeitraffung und Zeitdehnung.

„Während das Rezitativ, in dem die musikalisch-formale Zeit mit der real dargestellten Zeit in der Regel annähernd übereinstimmt, als wenig aufschlußreich einstweilen außer acht gelassen werden kann, ist der Zeitverlauf geschlossener Nummern dadurch problematisch, daß er fast immer, anders als der des gesprochenen Dramas, ungleichmäßig und gewissermaßen rhapsodisch ist. Der kontinuierlichen Zeit im Schauspiel steht eine diskontinuierliche in der Oper gegenüber“ (DAHLHAUS 1981: 3).

Konsequenz dieser divergierenden Zeit ist eine doppelte Zeitstruktur: ein formaler Zeitablauf, der sich in der Aufführung manifestiert, und ein inhaltlicher, der aus dem Gang der Handlung zu erschließen sei (DAHLHAUS 1981: 3). Darüber hinaus sind Zeitsprünge zwischen Akten und Szenen zu vermerken, z. B. auf Floras Wanderschaft durch die Welt. Somit gilt hier auch das Gesetz der Selbständigkeit der Teile, worauf schon die Aufteilung in fünf Akten und sechs Szenen (im letzten Akt) hindeutet und die der Prätext dem Zieltext gewissermaßen aufzwingt. Der Selbständigkeit der Teile im Libretto liegt nämlich die Isolation der Episoden und Motive im Urmärchen nahe.

„Als ‚Drama der absoluten Gegenwart‘ besteht die Oper aus weitgehend statischen Einzelbildern, die zwar syntagmatisch zu einer Geschichte mit Ausgangs- und Zielpunkt verknüpft sind; als distinkte Einheiten sind sie aber zugleich eingebunden in ein System von paradigmatischen, d. h. den linearen Zeitverlauf transzendierenden bzw. von ihm abstrahierenden Bezügen“ (GIER 2000: 22–23).

Die Reihung statischer Bilder führt zum Vorrang des Zuständlichen gegenüber dem Prozesshaften, des Sichtbaren gegenüber dem Verdeckten, des Momentanen gegenüber dem Vergangenen oder dem Zukünftigen. Die Unterschiede in der Zeitorganisation wie auch im Verhältnis zwischen

Statik und Dynamik der Handlung schaffen die fürs Libretto typische Kontraststruktur. Eine Disposition dafür schafft schon das Märchen als „ein differenziertes Kontrastkunstwerk“ (LÜTHI 1974: 302). „Die einzelnen Regeln und Stilmittel des Märchens – schreibt Harm Peer Zimmermann – folgen einem generellen Code, und dieser besteht darin, alles und jedes extrem kontrastreich zu gestalten“ (ZIMMERMANN 2016: 188). Motivische, thematische, technische und kategorische Kontrastebenen, die Lüthi bei der Strukturanalyse des Märchens unterscheidet (LÜTHI 1974: 302–303), bieten sich auch in Middletons Text an. Motivisch lebt das Libretto von Gegensätzen wie schön *versus* ekelhaft, diesseitig *versus* jenseitig, bescheiden *versus* eitel. Thematisch setzt es auf Oppositionen wie Pracht *versus* Misere, Übertreten des väterlichen Gebots *versus* Strafe, Glück *versus* Schicksalsschlag, Verwünschung *versus* Erlösung. Technisch und kategorisch ergänzen sich schon angedeutete Statik und Dynamik, Isolation und Allverbundenheit, Zeitraffung und -dehnung. Des Weiteren sind in puncto Figuren: Mensch *versus* Schwein, die junge Hauptheldin *versus* die alte Frau, Herrscherin *versus* Sklaven, Sonne und Tag *versus* Mond und in puncto Raum: Palast *versus* Stall, daheim *versus* unterwegs zu nennen.

### 2.3. Zum Kulturtransfer

Zuallererst fallen die Unterschiede in der sprachlichen Gestaltung des Märchenoperntextes ins Auge. Sie hängen vor allem damit zusammen, dass Ispirescu's *Das verwunschene Schwein* das Werk eines Folkloristen und Märchensammlers des 19. Jahrhunderts ist und dass Märchen ursprünglich, mündlich überliefert, Unterhaltung für Erwachsene waren. Middlethons Sprachgebrauch ist demgegenüber viel stärker auf eine kindliche Hörerschaft ausgerichtet, und das auf die des 21. Jahrhunderts, oft betont schlicht und naiv, zugleich aber sehr spielerisch und humorvoll. Vergleicht man analoge Textstellen miteinander, so lässt sich dies gleich erkennen, z. B.: Bevor der Kaiser in den Krieg zieht, gibt er seinen drei Töchtern Anweisungen, woraufhin die Mädchen im Märchen antworten: „Sei ganz ruhig, Vater. Wir sind Dir noch nie ungehorsam gewesen. Zieh' ohne Sorge, und der Herr gebe Dir einen

glänzenden Sieg“ (KREMnitz 1882: 49). Middlethon fasst dieses kurz und bündig: „Geht klar!“ (MIDDLETHON o. J.: 2). Die Antwort des Schweins auf die Frage des Kaisers nach dem Grund des Besuchs lautet im Märchen: „Ich gehe auf Freiersfüßen“ (KREMnitz 1882: 53), wohingegen es in der Oper sagt: „Meine Braut hol ich mir!“ (MIDDLETHON o. J.: 18). Die Oper kommt auch ohne zum Teil moralisierende, zum Teil philosophierende Vorrede aus:

„Es war einmal, wie’s keinmal war, wäre es nicht gewesen, würde es nicht erzählt. Seitdem ein Floh an einem Fuß mit 99 Pfund Eisen beschlagen wurde und in den Himmelsraum sprang, um uns das Märchen zu holen – seit auf die Wand die Fliege schrieb, der, der’s nicht glaubte, ein Lügner blieb“ (KREMnitz 1882: 48).

Zusammen mit dem das Märchen beschließenden Sprichwort „Ich sprang mich in den Sattel dann, // Damit ich euch’s erzählen kann“ (KREMnitz 1882: 66) bilden sie einen Rahmen, was an die Tradition der neapolitanischen Dichtung anknüpft<sup>3</sup>. Die Verbindung volkstümlicher Elemente mit einer spielerischen barocken Erzählweise, die Allegorien, Wortspiele, Witz und Humor sowie mutwillige Wortvarianten und Schnörkel miteinbezieht und die nach Lüthi (1979: 48) diese neapolitanische Dichtung charakterisiert, wie auch fürs Märchen typische Anfangs- und Schlussformeln, etwa: „Es war einmal ein Kaiser“ (KREMnitz 1882: 48) oder „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben und herrschen sie noch heute“ (KREMnitz 1882: 66), sind dem Libretto fremd. Auf der Bühne spielt sich alles im Hier und Jetzt ab. Der Librettist übernimmt im Grunde nur den stofflichen Gehalt des Märchens und reduziert sogar das narrative Gerüst, was gewissermaßen die Zielform der neuen Fassung erzwingt. Man kann in diesem Kontext nach Wolfgang Bunzel (2012: 6) von „einer regelrechten Entkernung des Prätextes“ sprechen. Das Libretto huldigt dagegen dem Zeitgeist. Mab und Dot – die zwei älteren Töchter des Königs – sprechen den

---

<sup>3</sup> In Basiles *Pentamerone*, dem Vorbild *Decamerone* von Boccaccio folgend, erzählen zehn Frauen an fünf Tagen fünfzig Märchen, die sie mit kurzen vorangestellten Einleitungen und knappen abrundenden Sentenzen versehen.



königlichen Vater mit „Daddy“ an, und die Sonne wendet sich an den Tag mit „Babe“. Der König grüßt seine Töchter mit „Hey, Mädchen!“ oder „Adieu“. Frau Nordwind drückt ihren Zorn mit dem Ausruf „Kruzitürken!“ aus. Darüber hinaus (den Regieanweisungen nach) ist der Palast der Sonne sehr auffällig mit Whirlpool eingerichtet, der Tag trägt Gucci, und Adelaide und ihre Mutter (die alte Frau) blättern Hochzeitsmagazine als Vorbereitungs- und Planungshilfe zur Hochzeit durch.

Dass der Kaiser aus der Vorlage zum König im Libretto gemacht wurde, bedarf wohl keiner weiteren Begründung, da der Kaiser und der König im Märchen synonym verwendet werden, und zwar als Personen, die ein hohes Amt bekleiden und über Macht und Vermögen verfügen (SITNIEWSKA 2018: 222). Das kann jedoch ebenso mit aktuellem Zeitbezug interpretiert werden. In Europa gibt es nämlich keine Kaiser mehr, aber immer noch Könige und Königinnen, z. B. in Belgien, Spanien, Großbritannien, Dänemark, Norwegen und Schweden oder in den Niederlanden.

Die Eliminierung des Motivs der Schwangerschaft und der Entbindung resultiert nicht nur – wie schon angemerkt – aus dramatischen Gründen, sondern hat auch zum Ziel, eine kindergerechte, märchenhafte Welt ohne sexuellen Hintergrund zu kreieren. Wenn diese Motive auch keine handlungstragende Rolle im Märchen spielen, so ist ihre Verwendung abermals ein Hinweis darauf, dass Märchen für ein erwachsenes Publikum gedacht waren.

Bei dem Transfer, der sich hier vollzieht, handelt es sich nicht darum, ein literarisches Werk treugerecht aus der Herkunftskultur ins Englische und ins Deutsche zu übertragen, um somit zunächst im angloamerikanischen und dann im deutschen Sprachraum das Verständnis fürs rumänische Erzählgut zu fördern. Vielmehr greifen die Autoren ein bislang im Musiktheater völlig unerschlossenes Märchen<sup>4</sup> auf und gestalten es jugendkompatibel, und das dem jungen Publikum des 21. Jahrhunderts angepasst.

---

<sup>4</sup> vgl. Anm. 1.

### 3. Fazit

Die Rezeption des vom rumänischen Volkskundler schriftlich überlieferten Volksmärchens *Porcul cel fermecat* (*Das verwunschene Schwein*), als Aneignung märchenhafter Stoffe verstanden, durch die Librettoautoren Alasdair Middleton und Peter Lund ist mit von Gegenwart zu Gegenwart veränderlichen, flottierenden Transformationsprozessen gleichzusetzen, die von der Zielform sowie Zielkultur geprägt sind. Der Transfer vollzieht sich hier auf mehreren Ebenen: medialer – vom fixierten Volksmärchen zum für die Vertonung und musikalisch-szenische Umsetzung auf der Bühne gedachten Text mit Hilfe der Übersetzungsverfahren wie Angleichung, Reduktion, Kondensation, Substitution, Amplifikation, Diffusion, Umordnung; genologischer – von einer literarischen Gattung zur anderen und interkultureller – vom in der mündlichen Tradition verankerten Erzählgut zum postmodernen Kulturgut. Angesichts solcher Komplexität der Problematik, die mit der untersuchten Materie selbst gegeben ist, hat sich gezeigt, dass sich das Libretto als Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung in einer einzigen Disziplin nicht verorten lässt, was die der Arbeit zugrundeliegenden theoretischen Annahmen der „librettowissenschaftlichen Studien“ bestätigt und berechtigt.

„Bis sich zukünftig weitere Erkenntnisse ergeben werden, kann es hilfreich sein, von librettowissenschaftlichen Studien zu sprechen, um damit die divergierenden Ansätze von (radikaler) Librettologie, Librettoforschung und Opernwissenschaft [sowie auch Literaturwissenschaft, M. K.] [...] neutral behandeln zu können“ (RUDOLPH 2015: 431).

Bei der Aufbereitung des Märchens für die Zwecke einer anderen Gattung wird das altbekannte Märchen nicht bloß in Form einer Oper nacherzählt, vielmehr erweist es sich als Gegenstand einer reflektierenden Auseinandersetzung, sei es einer inhaltlichen, sei es einer formalästhetischen. Dem (jungen) Publikum wird so ein intertextuelles Spiel mit der literarischen Tradition als kreative Unterhaltung im Geiste der Postmoderne geboten. Gemeint ist damit das Zusammenpuzzeln, sei es von Strukturelementen, sei es von Konzepten, jegliche Neuerungen

begrüßend und ästhetischen Pluralismus kultivierend. Die Übersetzung des Märchens als Resultat dieser Transformationsprozesse wird zu Beleg für eine kreative zeitgenössische Märchenrezeption.

## LITERATURVERZEICHNIS

---

### Primärliteratur

- ISPIRESCU, Petre 1882: Das verwunschene Schwein. In: Rumänische Märchen. Übers. von Mite Kremnitz. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 48–66.
- MIDDLETON, Alasdair o. J.: Das verzauberte Schwein. Übers. von Peter Lund. [Libretto].

### Sekundärliteratur

- BUNZEL, Wolfgang 2012: Märchen im Kulturtransfer: Clemens Brentano und Giambattista Basile. In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege 3 (23). Volkach, 3–9.
- DAHLHAUS, Carl 1981: Zeitstrukturen in der Oper. In: Die Musikforschung 1 (34). Kassel, 2–11 (<http://www.jstor.org/stable/23231620>, Zugriff: Februar 2024).
- GIER, Albert 2000: Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Frankfurt am Main: Insel.
- HORN, Katalin 1993: Über das Weiterleben der Märchen in unserer Zeit. In: Kahn, Walter (Hg.). Die Volksmärchen in unserer Kultur. Berichte über Bedeutung und Weiterleben der Märchen. Frankfurt am Main: Haag + Herchen, 25–71.
- KÖPPE, Tillmann / WINKO, Simone 2013: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- LÜTHI, Max 1974: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. München: Francke Verlag.

- LÜTHI, Max 1979: Märchen. Stuttgart: Metzler Verlag.
- RUDOLPH, Alexander 2015: Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters. Bayreuth: Universität Bayreuth. [Dissertation].
- SITNIEWSKA, Roksana 2018: Król/Królowa. In: Wróblewska, Violetta (Hg.). Słownik polskiej bajki ludowej 2. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 222–230.
- SPEDICATO, Eugenio 2008: Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis *Morte a Venezia*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- STEIG, Reinhold 1904: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Stuttgart/Berlin: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
- UTHER, Hans-Jörg 2004: The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography 1–3. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson (FF Communications no. 284–286). Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- VELCULESCU, Cătălina 1993: Ispirescu, Petre. In: Brednich, Rudolf Wilhelm et al. (Hg.). Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 7. Berlin / New York: De Gruyter, 327–328.
- ZIMMERMANN, Harm-Peer 2016: Das Märchen als Kunstwerk. Max Lüthi's strukturalistische Ästhetik und Anthropologie. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 112. Basel, 181–198.

### Internetquellen

<https://www.jonathandove.com/enchanted-pig-prod.html>.

### Tabellenverzeichnis

Tab. 1 – Handlungsstränge im Märchen und im Libretto

Tab. 2 – Protagonisten im Märchen und Personen im Libretto