

Nachwort

Die Welt hinter der Welt George MacDonald als Pionier der fantastischen und psychologischen Literatur

George MacDonald gehört zu jenen Schriftstellern, deren Wirkungsgeschichte in einem seltsamen Missverhältnis zu ihrer heutigen Bekanntheit steht. Seine Spuren finden sich in den berühmtesten Werke der fantastischen Literatur, seine Bewunderer und geistigen Nachfolger reichen von Lewis Carroll über G. K. Chesterton und C. S. Lewis bis zu J. R. R. Tolkien – und dennoch ist MacDonald selbst, besonders im deutschen Sprachraum, weitgehend ein Autor nur für Eingeweihte geblieben. Man kennt bisweilen seinen Namen, begegnet gelegentlich einem seiner Kinderbücher oder liest von seinem Einfluss auf spätere Autoren; sein eigentliches Werk aber, seine dichterische Eigenart und die erstaunliche Modernität seiner psychologischen Einsichten sind kaum in das allgemeine literarische Bewusstsein gedrungen.

Dabei ist MacDonald nicht lediglich ein Vorläufer, dessen Bedeutung sich darin erschöpft, dass andere Autoren einzelne Motive von ihm übernahmen. Er ist auch kein bloßes Übergangsglied zwischen der romantischen Märchendichtung und der modernen Fantasy. Er begründete eine eigenständige Form fantastischen Erzählens, in der äußeres Abenteuer, seelische Erfahrung, religiöse Erkenntnis und poetische Imagination untrennbar miteinander verbunden sind.



Zugespitzt könnte man ihn als einen Sigmund Freud oder noch passender einen C. G. Jung des fantastischen Erzählens bezeichnen. Nicht, weil MacDonald eine psychologische Theorie entwickelt hätte, die sich unmittelbar mit der Psychoanalyse und der Theorie des kollektiven Archetypus vergleichen ließe. Wohl aber, weil er lange vor der systematischen Tiefenpsychologie die verborgenen Bewegungen der menschlichen Seele in Figuren, Landschaften und Handlungen sichtbar machte. Was die spätere Psychologie mit Begriffen wie Verdrängung, Projektion, Spaltung, Regression, Konditionierung oder Integration zu beschreiben suchte, erscheint bei MacDonald als geraubtes Kind, dunkler Schatten, verzauberte Prinzessin, unterirdische Höhle, lebendiger Wasserlauf, unheimlicher Doppelgänger oder verwandelte Landschaft.

MacDonald erklärt die Seele nicht. Er lässt sie geschehen.

Seine Märchen und fantastischen Erzählungen sind deshalb keine verschlüsselten Lehrstücke, deren Bilder sich wie festgelegte Zeichen in eindeutige Begriffe zurückübersetzen ließen. Sie gleichen vielmehr Träumen: Ihre Gestalten tragen Bedeutungen, ohne sich in diesen Bedeutungen zu erschöpfen. Ein Bach kann Naturerscheinung, Lebensstrom, Stimme, Erinnerung und seelische Bewegung zugleich sein. Eine Fee kann Schönheit, Verführung, Imagination, moralische Unreife oder eine Macht des Unbewussten verkörpern. Ein Schatten ist Bild, Gedanke, Erinnerung, Urteil und Gefängnis. Gerade diese Mehrdeutigkeit verleiht MacDonalds Dichtung ihre eigentümliche Lebendigkeit.



Das Märchen als Erkenntnisform

MacDonalds fantastisches Werk steht in einer geistigen Traditionslinie, die unmittelbar zu Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, zurückführt. In seinem ersten fantastischen Roman *Phantastes*, der meiner Übersetzung und Bearbeitung *Taumond* zugrunde liegt, berief sich MacDonald ausdrücklich auf dessen Märchenkonzept und verstand sich als Fortsetzer einer dichterischen Aufgabe, die der früh verstorbene Romantiker nur noch programmatisch hatte entwerfen können.

Novalis beschrieb das „echte Märchen“ als eine Dichtung, in der alles wunderbar, geheimnisvoll und auf je eigene Weise belebt sein müsse. Die vertrauten Gesetze des Alltags verlieren darin ihre ausschließliche Gültigkeit. Zeit, Raum und Kausalität geraten in Bewegung; Natur und Geisterwelt durchdringen einander. Gerade weil die Märchenwelt der gewöhnlichen Wirklichkeit entgegengesetzt erscheint, kann sie deren verborgene Zusammenhänge sichtbar machen.

Das Märchen ist damit keine volkstümliche Vorstufe realistischer Literatur und auch keine bloße Unterhaltung durch wundersame Begebenheiten. Es bildet eine eigenständige Erkenntnisform. Seine Wahrheit wird nicht begrifflich erklärt oder durch logische Beweisführung entwickelt. Sie offenbart sich mittelbar – durch Bilder, Stimmungen, Verwandlungen und eine innere Folgerichtigkeit, die eher der Musik oder dem Traum als einem philosophischen Lehrsatz gleicht.



MacDonald übernahm diesen romantischen Gedanken, führte ihn jedoch in einer eigenständigen Richtung weiter. Das Fantastische wurde bei ihm zu einer Möglichkeit, die gewöhnlichen Grenzen der Wahrnehmung zu überschreiten. Seine Feenwelten zeigen nicht einfach eine andere Wirklichkeit neben der menschlichen, sondern erweitern den Blick auf die Wirklichkeit selbst. Sie machen erfahrbar, dass das Sichtbare nicht alles ist und dass hinter den vertrauten Erscheinungen tiefere geistige, seelische und moralische Zusammenhänge verborgen liegen können.

Daher bedeutet der Eintritt in das Feenland bei MacDonald niemals nur eine Reise an einen fremden Ort. Er verändert die Wahrnehmung des Reisenden. Gewohnte Urteile und gesellschaftliche Ordnungen verlieren ihre Selbstverständlichkeit; scheinbar Feststehendes wird beweglich, und das bislang Übersehene gewinnt Gestalt. Das Märchen entzieht dem Menschen vorübergehend den sicheren Boden seiner alltäglichen Gewissheiten, damit er die Welt neu sehen lernen kann.

MacDonald verwandelte somit Novalis' Theorie des „echten Märchens“ in eine neue Form fantastischer Literatur. Seine Erzählungen wollen die Wirklichkeit nicht durch eine erfundene Gegenwelt ersetzen. Sie lösen ihre verhärteten Bilder auf und öffnen den Leser für eine umfassendere Erfahrung des Lebens.

Für diese ursprüngliche Offenheit besitzt bei MacDonald vor allem das Kind eine besondere Fähigkeit. Noch sind Wahrnehmung, Empfindung, Einbildungskraft und Handlung in ihm nicht so weit voneinander getrennt wie



im Erwachsenen. Damit führt MacDonalds Verständnis des Märchens unmittelbar zu einem der zentralen Motive seines gesamten Werkes: zum Kind und zur verlorenen menschlichen Ganzheit.

Das Kind und die verlorene Ganzheit

Ein Zentralmotiv in MacDonalds Werk ist das Kind. Damit ist nicht allein das tatsächliche Kind als literarische Figur gemeint. Das Kindliche bezeichnet wie auch bei Jesus Christus eine ursprüngliche Form menschlicher Wahrnehmung: Offenheit, Vertrauen, Spontaneität, Intuition, schöpferische Einbildungskraft und die Fähigkeit, die Welt noch nicht ausschließlich durch erlernte Begriffe und gesellschaftliche Urteile zu betrachten.

MacDonalds Berufung auf das biblische Wort, der Mensch müsse das Reich Gottes wie ein Kind empfangen, ist dabei nicht als Verherrlichung von Unwissenheit oder Unreife zu verstehen. Das Kind ist bei ihm nicht deshalb wahrhafter, weil es weniger weiß, sondern weil zwischen Wahrnehmung, Empfindung, Imagination und Handlung noch keine unüberwindlichen Trennungen entstanden sind.

Erwachsenwerden ist notwendig, aber gefährlich. Bildung, Arbeit, gesellschaftliche Stellung und rationale Erkenntnis sind nicht an sich verwerflich. Gefährlich werden sie dort, wo sie sich von der Einbildungskraft, der Liebe und der unmittelbaren Wahrnehmung lösen. Dann entwickelt der Mensch zwar Fähigkeiten, verliert aber den lebendigen Mittelpunkt, aus dem diese Fähigkeiten Sinn erhalten könnten.



In heutiger psychologischer Sprache ließe sich dieser Mittelpunkt als das „innere Kind“ bezeichnen. MacDonald selbst verwendet diesen modernen Begriff nicht, obwohl er diese psychische Realität mehrfach explizit beschreibt. Seine Märchen gestalten immer wieder den Verlust, die Gefährdung und die Wiedergewinnung jener kindlichen Lebendigkeit, die im Erwachsenen nicht verschwinden, sondern sich mit Erkenntnis und Verantwortung verbinden soll.

Das Ziel seiner Erzählungen besteht deshalb nicht in einer regressiven Rückkehr zur Kindheit. Der Mensch soll nicht wieder unwissend, abhängig oder verantwortungslos werden. Er soll vielmehr das Kindliche durch das Erwachsenwerden hindurch bewahren. Wahre Reife ist bei MacDonald keine Überwindung der Imagination, sondern ihre bewusste Integration.

Carasoy – Träumen und Arbeiten zugleich

Kaum ein Werk MacDonalds entfaltet diese Psychologie der Integration so umfassend wie *Carasoy oder die Suche nach dem Glück* (Carasoy). Im Mittelpunkt steht Colin, der Sohn eines schottischen Schäfers. Er besitzt keine gelehrte Bildung und ist kaum im abstrakten Denken geübt. Dennoch ist er keineswegs töricht. Er ist praktisch klug, erfinderisch, naturverbunden und mit einer lebendigen Einbildungskraft begabt.

Colin arbeitet und träumt zugleich. Darin liegt der Schlüssel seines Wesens.

Als er einen Gebirgsbach durch das Haus seines Vaters leitet, begeht er aus der Sicht vernünftiger Erwachsener



eine kindliche Torheit. Doch diese Tat besitzt eine tiefere Folgerichtigkeit. Der Bach ist mehr als Wasser. Er ist Bewegung, Stimme, Musik, Empfindung und schöpferische Lebenskraft. Indem Colin ihn in die Hütte führt, öffnet er den geschlossenen menschlichen Lebensraum für eine lebendige Naturkraft. Das Haus wird durchströmbar – und damit wird auch die Grenze zur Feenwelt durchlässig.

Die Feenflotte, die über das Wasser in Colins Hütte gelangt, erscheint daher nicht willkürlich. Sie folgt dem Weg, den die geöffnete Imagination geschaffen hat. Aber die Welt, die nun eintritt, ist ambivalent. Die Feen sind schön, spielerisch und leuchtend, zugleich jedoch oberflächlich, grausam und selbstbezogen. Besonders die Feenkönigin verkörpert eine ästhetische Macht ohne moralische Reife. Sie begehrt Schönheit, Genuss, Abwechslung und Glück, ohne sich selbst verwandeln zu wollen.

Ihr gegenüber steht Lirawen, das geraubte Menschenkind. Sie muss nachts spielen, jemand anderes zu sein, und darf tagsüber nicht als sie selbst leben. Ihre einfache Sehnsucht, wieder ein menschliches kleines Mädchen sein zu dürfen, ist von großer psychologischer Tiefe. Sie verkörpert jene verletzliche und authentische Lebendigkeit, die aus ihrem natürlichen Zusammenhang gerissen und den Bedürfnissen fremder Mächte unterworfen wurde.

Die Rettung Lirawens ist daher nicht nur eine äußere Befreiung. Colin erkennt in ihr einen gefährdeten Teil menschlicher Ganzheit. Menschlichkeit erweist sich wertvoller als Zaubermacht. Nicht Glanz und außerordentliche Fähigkeiten machen das Leben wahr, sondern die Möglichkeit, man selbst zu sein, zu lieben und einer



wirklichen Gemeinschaft anzugehören. Man erinnert sich an Friedrich von Hardenbergs Leitspruch: „Werde, was du bist.“

Der Carasoy, jener geheimnisvolle Wein, der Glück schenkt, steht im Zentrum dieser Rettung. Doch das Glück, das er vermittelt, ist kein bloßer Rausch. Für gute Wesen wirkt er segensreich; bei den verdorbenen Feen bringt er deren innere Unwahrheit ans Licht. Wahres Glück kann nicht wie eine Droge konsumiert werden. Es setzt eine Übereinstimmung des Menschen mit seiner inneren Wahrheit voraus.

Um Carasoy zu gewinnen, muss Colin drei Prüfungen bestehen: Er soll träumen, ohne zu schlafen; arbeiten, ohne zu träumen; und schließlich träumen und arbeiten zugleich. In dieser dreifachen Aufgabe verdichtet sich MacDonalds gesamtes Menschenbild.

Das wache Träumen bezeichnet eine Imagination, die nicht in Bewusstlosigkeit oder Flucht absinkt. Die reine Arbeit verlangt Disziplin, Ausdauer und Bindung an die Wirklichkeit. Die letzte Aufgabe führt beide Fähigkeiten zusammen. Colin soll weder im Traum verschwinden noch in bloßer Funktionalität erstarren. Er soll so handeln, dass seine Tätigkeit von Einbildungskraft durchdrungen und seine Imagination durch tätige Verantwortung geerdet bleibt.

Dies ist keine romantische Verherrlichung des Traumes, sondern eine Psychologie der Ganzheit.



Das Märchen als vorweggenommene Tiefenpsychologie

In dieser Verbindung von Traum, Arbeit und wachem Bewusstsein zeigt sich, wie weit MacDonalds psychologische Intuition seiner Zeit vorausgreift. Lange bevor Sigmund Freud und C. G. Jung die verborgenen Dynamiken des Seelenlebens in theoretische Begriffe fassten, stellte MacDonald sie in Gestalten, Landschaften und märchenhaften Handlungen dar. Seine Erzählung entwickelt keine Psychologie im wissenschaftlichen Sinne. Sie vollzieht jedoch in Bildern, was die spätere Tiefenpsychologie als Entdeckung des Unbewussten, Wiederkehr des Verdrängten, psychische Fixierung und Integration abgespaltener Seelenkräfte beschreiben sollte.

Diese Vorwegnahme ist nicht zufällig. MacDonald steht über Novalis und die deutsche Romantik in einer geistigen Tradition, die Traum, Mythos und dichterische Imagination als Zugänge zu jenen Tiefenschichten des Menschen verstand, die dem begrifflichen Denken nicht unmittelbar zugänglich sind. Zugleich besaß er eine bewusst entwickelte Theorie der Einbildungskraft. Sie war für ihn nicht die Fähigkeit, beliebige Illusionen zu erzeugen, sondern das Vermögen, unsichtbare Wahrheiten in sinnlich erfahrbare Bilder zu verwandeln. Siehe dazu unten George MacDonalds im Rückblick auf sein fantastisches Werk 1893 veröffentlichten Essay „*Die phantastische Imagination*“ (*The Fantastic Imagination*), die ich ans Ende meines Nachworts gestellt habe.

Das Märchen erklärt daher nicht, was im Menschen geschieht. Es lässt das seelische Geschehen selbst als Bild erscheinen.



Der Gebirgsbach kann in diesem Sinne als Darstellung psychischer Lebensenergie gelesen werden. Er ist beweglich, eigensinnig und empfindlich gegen Verunreinigung. Die Hütte wiederum wird zum Bild des menschlichen Innenraums. Erst als der Bach sie durchströmt, erhalten jene verborgenen Kräfte Zugang zum bewussten Leben, die sich in der Feenflotte verkörpern.

In freudianischer Sprache könnte man vom Eindringen des Unbewussten in den Bereich des Ichs sprechen. Doch MacDonalds Darstellung ist weiter und ambivalenter. Was aus der Tiefe kommt, ist weder ausschließlich verdrängter Trieb noch automatisch heilende Natur. Die Feen sind schön und schöpferisch, aber auch grausam, narzisstisch und moralisch unreif.

Damit steht MacDonald besonders C. G. Jung nahe. Das Unbewusste erscheint bei ihm als eine eigenständige, von autonomen Gestalten bewohnte Welt. Seine Mächte können den Menschen ergänzen und verwandeln, sie können ihn aber ebenso überwältigen, täuschen oder besitzen. Die Aufgabe besteht deshalb nicht darin, das Unbewusste einfach freizusetzen oder ihm blind zu folgen. Es muss erkannt, unterschieden und in eine umfassendere menschliche Ganzheit aufgenommen werden.

Lirawen verkörpert dabei die verletzte, liebende und intuitive Seite der Seele. Sie darf in der Feenwelt nicht sie selbst sein, sondern muss eine fremde Rolle spielen. Darin erscheint bereits das Grundmuster einer psychischen Abspaltung: Ein lebendiger Anteil des Menschen wird aus seinem natürlichen Zusammenhang herausgerissen, fremden Mächten unterworfen und an seiner eigenen Entwicklung gehindert.



Colins Rettung Lirawens entspricht daher auch der Wiederaneignung eines verlorenen Seelenteils. Das bedeutet jedoch nicht, dass Lirawen lediglich ein psychologisches Zeichen wäre. MacDonalds Bilder sind keine starren Chiffren. Lirawen bleibt zugleich Kind, Märchenfigur, geliebtes Gegenüber und Symbol. Gerade diese Mehrschichtigkeit unterscheidet das lebendige Märchen von einer schematischen Allegorie.

Auch die alte Frau auf dem Moor besitzt eine deutliche Nähe zu dem, was Jung später als archetypische Weisheitsgestalt beschreiben sollte. Sie ist blind und sieht dennoch tiefer als die Sehenden. Sie kann nicht durch planmäßige Suche gefunden werden, sondern erscheint erst, wenn Colin sich verirrt hat. Psychologisch gesprochen wird die tiefere innere Führung erst zugänglich, wenn das bewusste Ich seine gewohnte Orientierung und seinen Anspruch auf Kontrolle verliert.

Ihre Blindheit bezeichnet keine Unfähigkeit, sondern eine andere Form des Sehens. Sie nimmt nicht nur die Oberfläche der Dinge wahr, sondern ihre verborgenen Beziehungen. Dass sie aus der von ihrer Henne herbeigebrachten Wolle Fäden spinnt, verbindet sie mit den alten Bildern der Schicksalsspinnerin: Sie verarbeitet das rohe, ungeordnete Material der Erfahrung zu einem Zusammenhang.

Die drei Prüfungen Colins lassen sich als ein früher literarischer Entwurf dessen verstehen, was Jung später Individuation nennen sollte. Zunächst muss Colin die imaginative Welt bewusst betreten, ohne in Schlaf und Bewusstlosigkeit zu versinken. Danach muss er die Ge-



genbewegung vollziehen und sich ganz der disziplinierten Arbeit hingeben. Schließlich soll er beide zuvor getrennten Fähigkeiten vereinigen.

Seelische Reife entsteht damit aus der Verbindung von Gegensätzen. Traum und Arbeit, Intuition und Bewusstsein, Natur und Kultur dürfen einander weder verdrängen noch unverbunden gegenüberstehen. Sie müssen in einer höheren Einheit zusammenwirken.

MacDonaldis Entwicklungsmodell unterscheidet sich dabei sowohl von einer einseitigen Rationalisierung als auch von einer romantischen Regression. Colin soll nicht im Feenland bleiben. Er soll aber ebenso wenig zu einem Erwachsenen werden, der die Feenwelt als bloßen kindlichen Irrtum verleugnet. Er muss ihre Kräfte in das tätige Leben hineinnehmen.

Der zweite Verlust und die Wiederkehr des Unbewältigten

Im zweiten Teil des Märchens ist Colin erwachsen geworden. Er hat eine Ausbildung erhalten, ist in die Welt des Berufs und des Geldverdienens eingetreten, hat Lira-
wen geheiratet und eine Familie gegründet. Die erste Rettung scheint vollendet. Doch nun wird sein eigener Sohn von den Feen geraubt.

Damit wiederholt sich das Grundmotiv auf einer neuen Entwicklungsstufe. Zunächst musste Colin die eigene imaginative Seele retten; nun muss er verhindern, dass die kindliche Lebendigkeit im erwachsenen Leben und in der nächsten Generation erneut verloren geht. Was einmal



erkannt und gewonnen wurde, bleibt nicht automatisch erhalten. Es muss geschützt, weiterentwickelt und unter veränderten Lebensbedingungen neu integriert werden.

In diesem zweiten Verlust wird sichtbar, was geschieht, wenn die Verbindung von Imagination und tätigem Leben nicht dauerhaft gelingt. Was keinen angemessenen Platz im bewussten Leben erhalten hat, verschwindet nicht. Es kehrt in entstellter Form zurück. Darin liegt eine deutliche Vorwegnahme dessen, was Freud später als Wiederkehr des Verdrängten beschreiben sollte.

Die Feen sind inzwischen gealtert, heimatlos, gekränkt und süchtig geworden. Ursprünglich waren sie Kräfte, die dem Leben und der Natur dienen sollten. Nun suchen sie nur noch Erregung, Genuss und künstliche Verjüngung. Die Imagination, die nicht mehr dem Lebendigen dient, hat sich in eine parasitäre Macht verwandelt. Eine seelische Kraft, die nicht integriert wurde und keine lebendige Aufgabe mehr besitzt, wird zum Zwang, der sich selbst fortwährend wiederholen muss.

Auch der Raub von Colins Sohn folgt dieser Logik. Der Konflikt, der in der ersten Lebensphase scheinbar bewältigt worden war, kehrt in der nächsten Generation wieder. Das Unbewältigte wird weitergegeben. Der Verlust des Kindes bezeichnet somit nicht nur eine persönliche Krise Colins, sondern die generationenübergreifende Wiederholung einer seelischen Spaltung.

Besonders eindringlich erscheint diese Entwicklung am Kelpie-Teich. Im ersten Teil ist das Wasser ein lebendiger Strom, der Natur, Haus und Imagination miteinander verbindet. Im zweiten Teil wird es von den Feen konsumiert,



um ihre verlorene Jugend und Schönheit äußerlich wiederherzustellen. Die ursprüngliche Quelle des Lebens ist zum Suchtmittel geworden. An die Stelle innerer Wandlung tritt die Wiederherstellung einer Oberfläche.

Die Feen wollen die Wirkung des Lebens genießen, ohne sich dem Prozess wirklicher Veränderung auszusetzen. Die Rückkehr zum Wasser wird daher nicht zur Wiedergeburt, sondern zur regressiven Wiederholung. Sie suchen Lebendigkeit als Reiz und Verjüngung, nicht als moralische und seelische Erneuerung.

Colin kann seinen Sohn deshalb nicht allein mit der Offenheit und Naivität seiner Kindheit retten. Er benötigt nun Grenzen, Werkzeuge und präzise Handlung. Der Goblin-Schuster übergibt ihm Wachs und eine Ahle. Das Wachs schafft eine Grenze, die von den Feen nicht überschritten werden kann; die Ahle öffnet den verschlossenen Felsen, hinter dem das Kind verborgen ist.

Nicht heroische Gewalt, sondern Abgrenzung, Handwerk und genaue Erkenntnis ermöglichen die Rettung. Zur Öffnung des Unbewussten gehört zugleich die Fähigkeit, ihm eine Grenze zu setzen. Wer die Tiefe betritt, darf weder vor ihr fliehen noch sich von ihr verschlingen lassen.

Als der Sohn schließlich zurückkehrt, ist er körperlich unversehrt, in seiner Entwicklung jedoch zurückgeblieben. Diese Einzelheit ist von erstaunlicher psychologischer Genauigkeit. Der abgespaltene Anteil ist nicht vernichtet worden; doch er ist auf jener Entwicklungsstufe stehen geblieben, auf der die Abspaltung erfolgte. Was verdrängt oder geraubt wurde, wächst nicht gemeinsam mit dem übrigen Menschen weiter.



Die spätere Tiefenpsychologie sollte einen solchen Vorgang als Fixierung oder als Fortbestehen eines autonomen Komplexes beschreiben. MacDonald gestaltet ihn bereits Jahrzehnte zuvor in der einfachen und erschütternden Erscheinung eines Kindes, das nach langer Zeit zurückkehrt und dennoch nicht entsprechend gealtert ist. Wird ein solcher verlorener Anteil wiedergefunden, muss er behutsam in die Gegenwart aufgenommen werden und nachreifen.

So enthält *Carasoy*n in märchenhafter Form ein nahezu vollständiges Modell seelischer Entwicklung: die ursprüngliche Einheit des Kindes, das Erwachen unbewusster Kräfte, deren Faszination und Gefährlichkeit, die Abspaltung eines lebendigen Seelenteils, seine Wiedergewinnung, die notwendige Verbindung von Bewusstsein und Imagination sowie die Wiederkehr des nicht dauerhaft Integrierten in einer späteren Lebensphase und in der nächsten Generation.

Das Märchen erzählt daher nicht einfach von der Bewahrung kindlicher Fantasie. Es handelt von der lebenslangen Aufgabe, Imagination, Arbeit, Liebe, Grenze und Erkenntnis immer neu miteinander zu verbinden.

Freud und Jung sollten für viele dieser seelischen Vorgänge erst später die Begriffe bereitstellen. MacDonald hatte ihnen bereits Bilder gegeben.



Die verschwundene Prinzessin – Erziehung als Erwachen

Auch in dem von mir übersetzten und bearbeiteten Märchen *Die verschwundene Prinzessin (A Double Story)* steht die Wiedergewinnung des wahren Selbst im Mittelpunkt. Prinzessin Rosamond ist nicht von Natur aus böse. Sie wird in eine Welt der Achtlosigkeit, Lieblosigkeit und Unwissenheit hineingeboren und entwickelt sich unter dem Einfluss ihrer Umgebung zu einem arroganten, maßlosen und zerstörerischen Wesen.

MacDonalds Darstellung ist deshalb radikaler als eine konventionelle Moralgeschichte. Rosamonds Bosheit ist nicht allein persönliches Versagen. Sie ist das Ergebnis einer ganzen Beziehungsordnung. Die Erwachsenen, die sie umgeben, erkennen in ihr nicht zuletzt die Folgen ihrer eigenen Unwahrhaftigkeit. Als die Prinzessin verschwindet, empfinden sie Erleichterung, weil mit ihr auch der sichtbare Spiegel ihrer eigenen Verfehlungen verschwunden ist.

Die gute Fee, die Rosamonds Entwicklung leitet, arbeitet nicht mit Schmeichelei, Strafe oder abstrakter Belehrung. Sie führt die Prinzessin durch Erfahrungen. Die geheimnisvollen Räume und Stimmungskammern ihres Hauses sind seelische Erfahrungsfelder. In ihnen begegnet Rosamond nicht einer von außen auferlegten Moral, sondern den Wirkungen ihrer eigenen Haltungen.

Wandlung wird dadurch weder bequem noch sentimental. Sie ist schmerzhaft, weil das falsche Selbst seine Herrschaft nicht freiwillig aufgibt. Rosamond hält ihre Helferin ausgerechnet für eine Menschenfresserin. Dieje-



nige, die ihr wahres Wesen bewahren und freilegen will, erscheint dem verängstigten Ego zunächst als Bedrohung.

Hier zeigt sich eine wiederkehrende Struktur in MacDonalds Werk: Das kranke oder entfremdete Ich erlebt Heilung als Angriff. Es verteidigt nicht das Leben, sondern seine Gefangenschaft. Erst durch wiederholte Erfahrung, Liebe und wachsendes Vertrauen kann Rosamond aus dem Traum ihres Schatten-Ichs erwachen.

Das Gute ist bei MacDonald daher kein starres moralisches Gesetz. Es beweist sich durch seine Wirkung. Eine Entscheidung für Wahrheit, Liebe oder Verantwortung verändert das Leben unmittelbar. Das Böse dagegen erzeugt Trennung, Verzerrung, Angst und innere Erstarrung.

Erlösung bedeutet in diesem Märchen nicht, dass Rosamond zu einer anderen Person gemacht wird. Sie findet vielmehr zu dem zurück, was in ihr von Anfang an angelegt, aber durch ihre Umwelt und ihre eigenen Gewohnheiten verschüttet worden ist. Das wahre Selbst muss nicht erzeugt, sondern von seinen Verhärtungen befreit werden.

Gerade hierin wird Die verschwundene Prinzessin zu einer märchenhaften Darstellung von MacDonalds Gottes- und Menschenverständnis. Bemerkenswert ist, dass in der gesamten Erzählung das Wort „Gott“ nicht fallen muss und die entscheidende heilende Instanz in Gestalt einer Fee erscheint. MacDonald verbirgt seine Theologie jedoch nicht hinter dem Märchen; er verwandelt sie in Handlung, Erfahrung und Bild.

Die gute Fee verkündet keine Glaubenslehre. Sie handelt. In ihrem Verhältnis zu Rosamond wird sichtbar, was MacDonald unter göttlicher Liebe versteht: eine Liebe, die



den Menschen niemals mit seiner gegenwärtigen Bosheit, seiner Verirrung oder seinem falschen Selbst gleichsetzt, die ihm aber ebenso wenig die schmerzhaftes Erkenntnis seiner Unwahrheit erspart.

Die Fee weiß, wer Rosamond in Wahrheit ist, lange bevor die Prinzessin selbst dazu fähig ist. Sie sieht hinter der Grausamkeit, dem Hochmut und der Maßlosigkeit nicht ein endgültig verdorbenes Wesen, sondern ein verirrtes Kind, dessen wahres Menschsein verschüttet wurde. Darum gibt sie Rosamond niemals auf. Ihre Strenge richtet sich nicht gegen die Prinzessin, sondern gegen alles, was diese daran hindert, sie selbst zu werden.

Gericht und Erlösung sind bei MacDonald keine Gegensätze. Die geheimnisvollen Räume und Prüfungen, durch die Rosamond geführt wird, dienen nicht der Vergeltung, sondern der Erkenntnis und Wiederherstellung. Die Prinzessin muss die Wirkungen ihres eigenen Verhaltens erfahren, weil sie nur so aus der Gefangenschaft ihres Schatten-Ichs erwachen kann. Das Gericht ist heilend, weil es die Lüge zerstört, ohne den Menschen zu vernichten.

Darin zeigt sich MacDonalds Nähe zum Gedanken der Allversöhnung. Kein Mensch ist für ihn mit seinem Irrtum, seiner Verfehlung oder seiner Entfremdung endgültig identisch. Das Böse besitzt keine tiefere Wahrheit als das von Gott gewollte menschliche Wesen. Es kann hartnäckig, zerstörerisch und schmerzlich sein, doch es bleibt eine Entstellung, die überwunden werden soll.

MacDonald war zunächst Prediger einer kongregationalistischen Gemeinde. Nachdem seine universalistischen Überzeugungen seine kirchliche Stellung unhaltbar ge-



macht hatten, gab er sein Amt auf. Seine geistliche Berufung legte er damit jedoch nicht nieder. Er blieb zeitlebens ein schreibender christlicher Prediger, der seine Verkündigung zunehmend in Märchen, Romane, Gedichte und Essays verwandelte. Später schloss er sich, wesentlich angeregt durch den Theologen Frederick Denison Maurice, der anglikanischen Kirche an.

Maurices Betonung der göttlichen Vaterschaft und seine Zurückweisung einer Theologie, deren letztes Wort die ewige Verdammnis ist, entsprachen MacDonalds tiefster Überzeugung: Gott gibt keines seiner Geschöpfe endgültig auf. Seine Liebe ist nicht nachsichtig in dem Sinne, dass sie den Menschen unverändert in seiner Unwahrheit belässt. Sie ist unerbittlich, weil sie seine wirkliche Heilung und Vollendung will.

Die verschwundene Prinzessin bringt diese Überzeugung ohne theologische Terminologie zum Ausdruck. Gerade darin liegt ein wesentlicher Grund ihrer Wirkung. Dass die Erzählung besonders unter Leserinnen und Lesern aus dem christlichen Umfeld eine so starke Resonanz gefunden hat und zu einem der erfolgreichsten der von mir veröffentlichten MacDonald-Bücher geworden ist, zeigt, wie deutlich seine Botschaft auch dort verstanden wird, wo weder Gott noch Christus ausdrücklich genannt werden.

Die Fee muss nicht als Gott bezeichnet werden, weil ihre Liebe, ihre Geduld und ihre unbeirrbare Hoffnung bereits zeigen, welcher geistigen Wirklichkeit sie entstammt. MacDonald erklärt den Glauben nicht. Er lässt seine Wahrheit in einer Geschichte geschehen.



Das Zweite Gesicht –

Liebe gegen die Normalität der Entfremdung

In dem von mir übersetzten und bearbeiteten Werk *Das Zweite Gesicht* (*The Portent – a Story of the Inner Vision of the Highlanders, commonly called the Second Sight*) verbindet MacDonald fantastische Wahrnehmung mit einer Liebesgeschichte von großer Melancholie. Duncan und Miranda sind füreinander bestimmt, doch ihre Verbindung wird durch eine Vergangenheit bedroht, deren dunkle Wirkungen in die Gegenwart hineinreichen. Liebe erscheint hier nicht als private Empfindung, sondern als Erkenntnis- und Erlösungskraft.

Mirandas Fremdheit gegenüber der gewöhnlichen Menschenwelt ist dabei von entscheidender Bedeutung. Ihre Offenheit, geistige Klarheit und Fähigkeit zur Liebe werden von ihrer Umgebung nicht als Zeichen besonderer Gesundheit erkannt, sondern als Wahnsinn gedeutet. Damit berührt MacDonald eine Einsicht, die später zu einem zentralen Thema kritischer Psychologie und Gesellschaftstheorie werden sollte: Normalität ist nicht notwendig mit Gesundheit identisch.

Eine Gesellschaft definiert das Normale zunächst quantitativ – durch das Verhalten der Mehrheit und durch die Formen, die sie institutionell bestätigt. Ist aber die Gesellschaft selbst von Angst, Herrschsucht, Lieblosigkeit und Verdrängung geprägt, dann erscheinen gerade jene Menschen als krank, die sich dieser Ordnung nicht vollständig anpassen können oder wollen.

Das Gesunde wird als krank, das Kranke als gesund behandelt.



Miranda leidet daher nicht nur an individuellen Gegnern. Sie leidet an einer verkehrten Welt, die Liebe als Schwäche, Weisheit als Abweichung und geistige Freiheit als Gefahr wahrnimmt. Ihre vermeintliche Krankheit ist in Wahrheit ein Symptom der Unvereinbarkeit zwischen einer lebendigen Seele und einer entfremdeten Gesellschaft.

Duncan und Miranda können einander nur erlösen, indem sie der Wahrheit ihrer Verbindung gegen diese gesellschaftlichen Deutungen treu bleiben. Dabei ist Liebe keine romantische Belohnung am Ende einer Prüfung. Sie ist die Kraft, durch die der Mensch überhaupt erst im anderen und in sich selbst die tiefere Bestimmung wahrnimmt.

MacDonalds Liebesbegriff ist deshalb zugleich psychologisch, mystisch und sozialkritisch. Liebe führt den Menschen nicht aus der Welt hinaus. Sie lässt ihn erkennen, wie weit die Welt sich von ihrer eigenen Wahrheit entfernt hat.

Der Weg zwischen Vor und Hinter – Freiheit jenseits gesellschaftlicher Rollenspiele

In dem Märchen *Der Weg zwischen Vor und Hinter* (*Cross Purposes*) geraten Alice und Finlay, zwei Kinder aus unterschiedlichen sozialen Verhältnissen, durch die Laune einer gelangweilten Feenkönigin in ein Reich, das sich den Ordnungen ihrer Herkunftswelt entzieht. Wege verändern sich, Landschaften verwandeln sich, Wesen folgen keiner zuverlässig berechenbaren Moral, und die gewöhnlichen Kategorien von Stand, Rang und Zugehörigkeit verlieren ihre Gültigkeit.



Diese Auflösung fester Ordnung verbindet das Märchen mit der Tradition des literarischen Nonsens. Logik wird verschoben, Kausalität unterbrochen, Sprache und Handlung gehorchen einer spielerisch-irrationalen Bewegung. Das Verhältnis von *Der Weg zwischen Vor und Hinter* zu Lewis Carrolls späterem *Alice im Wunderland* lässt sich dabei nicht auf eine bloß atmosphärische Verwandtschaft reduzieren. MacDonalds Märchen bildete nachweislich die Inspirationsquelle für Lewis Carrolls berühmtes Buch, der als enger Freund MacDonalds nahezu täglich in seinem Haus verkehrte und einen großen Teil von MacDonalds Schaffensprozess live mitverfolgen konnte.

Und dennoch unterscheiden sich die beiden Formen der Verwendung des Vernunftwidrigen grundsätzlich. MacDonalds Irrationalität besitzt eine erkennbare innere Richtung. Sie befreit die Figuren von gesellschaftlichen und gedanklichen Kategorien und Fesseln, damit eine andere Wahrheit sichtbar werden kann. Sein Nonsens ist im Vergleich zu dem Carrolls nicht bedeutungslos, sondern probates Mittel, um falsche, erstarrte Bedeutungen zu sprengen.

Alice und Finlay können einander in ihrer gewöhnlichen Welt nur durch die Brille der Vorurteile ihrer jeweiligen Herkunft wahrnehmen. Im Feenland lösen sich diese Zuschreibungen auf. Dort zählt nicht, welchen Rang ein Mensch besitzt, sondern wie er handelt, wahrnimmt und auf den anderen antwortet. Die wachsende achtsame Verbindung zwischen den Kindern wird dadurch zu einer stillen, aber für MacDonalds Zeit außerordentlich radikalen Infragestellung gesellschaftlicher Standesgrenzen.



Das Feenreich ist hier ein Raum der Entkonventionalisierung. Es zerstört die scheinbare Natürlichkeit sozialer Unterschiede. Was in der menschlichen Welt als unveränderliche Ordnung erscheint, erweist sich im Bereich der Fantasie als willkürliche Konstruktion.

Freiheit beginnt da, wo solche Konstruktionen ihre Macht verlieren.

Dies gilt bei MacDonald insbesondere für die Liebe. Sie entsteht nicht durch die Erfüllung gesellschaftlicher Erwartungen, sondern durch die Fähigkeit, den anderen jenseits der ihm zugewiesenen Rolle vorurteilsfrei wahrzunehmen. Die Kinder erkennen einander erst, als die Kategorien verschwinden, die ihnen das Erkennen zuvor unmöglich machten.

Hinter George MacDonalds skurriler, irrationaler Fantasie in diesem frühen Fantasy-Märchen steht also letztlich die leise, aber überraschend radikale Idee: Freiheit, Liebe und Erkenntnis beginnen da, wo menschliche Konventionen enden.

Die Kirche der Schatten –

Das Leben aus zweiter Hand

Von allen hier betrachteten Märchen ist *Die Kirche der Schatten* (*The Shadows*) vielleicht MacDonalds radikalste Untersuchung des menschlichen Bewusstseins. Der Karikaturist und tragische Dichter Radric von Glenvarmore wird zum König des Feenreichs erwählt. Eines Nachts erscheinen Schattenwesen in seinem Schlafzimmer und verlangen, wieder in ihre alten Rechte über die Herzen der Menschen eingesetzt zu werden. Um ihr Begehren beur-



teilen zu können, folgt Radric ihnen zu ihrer Kirche im eisigen Nordland.

Auf dieser Reise beginnt er zu verstehen, was die Schatten sind und wodurch sie Macht über die Menschen gewinnen.

Die Schatten berichten von menschlichen Häusern, Kinderzimmern und Palästen. Doch sie zeigen niemals das unmittelbare Leben. Sie zeigen, was von ihm zurückbleibt, nachdem es gesehen, benannt, bewertet, erinnert und innerlich festgehalten wurde. Das Flüchtige wird analog zu den steinernen menschlichen Behausungen zum starren Bild, das Lebendige zur Vorstellung und das Gegenwärtige zur Wiederholung des Vergangenen.

So entsteht eine zweite, verdoppelte Welt.

Der Mensch lebt nicht mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit, sondern in Gedanken über diese Wirklichkeit. Er begegnet nicht mehr dem anderen Menschen, sondern seinen Vorstellungen von ihm; nicht mehr der Gegenwart, sondern den Bildern der Erinnerung; nicht mehr einem offenen Geschehen, sondern seinen Urteilen darüber – also den Schatten.

Diese gedachte Welt ist nicht notwendig falsch, weil Denken an sich falsch wäre. Sie wird zum Gefängnis, wenn der Mensch vergisst, dass seine Bilder, Begriffe und Erinnerungen nicht mit dem Leben selbst identisch sind. Das Mittel der Orientierung verwandelt sich dann in eine Ersatzwirklichkeit.

MacDonaldis Schatten sind daher nicht bloß verdrängte dunkle Triebe. Sie sind die fixierten Produkte des Bewusstseins selbst. Sie bestehen aus allem, was festgehalten, wie-



derholt und an die Stelle lebendiger Wahrnehmung gesetzt wird. Der Mensch leidet nicht allein unter dem, was er vergessen oder unterdrückt hat, sondern ebenso unter dem, was er unaufhörlich erinnert, deutet und reproduziert.

Damit nimmt MacDonald eine Problematik vorweg, die weit über die klassische Psychologie hinausreicht. Der Mensch übernimmt Sprache, Wertungen und Bilder von seiner Umgebung. Er lernt, die Welt durch fremde Kategorien zu sehen, und hält diese konditionierte Wahrnehmung schließlich für sein eigenes Leben. Was er als Wirklichkeit erlebt, ist häufig bereits durch Familie, Gesellschaft, Moral, Angst und Vergangenheit gefiltert.

Er führt ein Leben aus zweiter Hand.

Die dunkle Gegenkirche der ewigen Schuld

MacDonalds *Die Kirche der Schatten* enthält aber auch noch eine tiefere theologisch-ontologische Bedeutung. Im Horizont seiner Überzeugung von der Allversöhnung verkörpern die Schatten nicht allein Erinnerungen, Urteile und erstarrte Bilder, sondern auch die Macht einer Schuld und Anklage, die beansprucht, die endgültige Wahrheit über den Menschen zu kennen.

Die Schatten halten fest, was ein Mensch getan, erlitten, gedacht oder versäumt hat. Doch sie begnügen sich nicht mit der Erinnerung an das Geschehene. Sie verwandeln einen Irrtum in eine unveränderliche Wesensbestimmung, eine vergangene Verfehlung in ewige Identität. Aus der Erkenntnis „Du hast Unrecht getan“ wird das Urteil „Du bist dieses Unrecht“. Aus Vergangenheit wird Schicksal.



Gerade darin liegt ihre eigentliche Unwahrheit. Die Schatten müssen nicht erfinden, was niemals geschehen ist. Ihre Täuschung ist subtiler: Sie erklären etwas Geschehenes zur ganzen und letzten Wahrheit eines Menschen, indem sie sich gegenüber Radric von Glenvarmore als unsterblich zu erkennen geben. Die Schatten klagen nicht nur an, sie sind als abgespaltene Teile des Menschen die ewige Manifestation der menschlichen Schuld.

Sie können zeigen, was der Mensch gewesen ist, aber nicht, was er durch Erkenntnis, Umdenken, Liebe und Verwandlung noch werden kann.

MacDonalds Denken widerspricht jeder Vorstellung, die den Menschen endgültig auf seine Verirrung festlegt. Das Böse ist wirklich, aber es ist nicht das wahre Wesen des Menschen. Es besitzt keine ewige ontologische Selbständigkeit. Es ist Entstellung, Trennung und Krankheit – etwas, das erkannt und überwunden, nicht für alle Ewigkeit bewahrt werden soll. Gott ist kein Richter über die Menschen, sondern ihr liebevoller, absolut nachsichtiger Trainer.

In diesem Sinne ist *Die Kirche der Schatten* eine quasi dunkle Gegenkirche. Sie verkündet keine Erlösung, sondern die ewige Fortdauer der Anklage in guter Tradition von Martin Luther und Calvin. Ihre vermeintliche Wahrheit besteht in der unaufhörlichen Wiederholung der Vergangenheit. Sie erklärt die Gefangenschaft zur Gerechtigkeit und macht aus dem Urteil über eine Handlung ein endgültiges Urteil über den Menschen.

Ihre Liturgie ist die Fixierung.

Damit richtet sich MacDonalds Allegorie gegen jede Schuld- und Bußtheologie, die dem Vergangenen größere



Wirklichkeit zuspricht als der Möglichkeit der Verwandlung. Eine solche Theologie behauptet, den Menschen in seiner tiefsten Wahrheit zu erkennen, während sie tatsächlich nur seinen Schatten kennt. Sie nimmt ernst, was geschehen ist, aber nicht, was die Liebe noch geschehen lassen kann.

MacDonald leugnet weder menschliche Verantwortung noch die Notwendigkeit schmerzlicher Selbsterkenntnis. Erlösung bedeutet für ihn nicht, dass Irrtum und Unrecht folgenlos übergangen werden. Der Mensch muss erkennen, was er getan hat, die Lüge verlassen und nach Möglichkeit heilen, was durch ihn verletzt oder zerstört wurde.

Doch gerade diese wirkliche Verwandlung unterscheidet Erlösung von bloßer Verurteilung. Die Schatten wollen den Menschen an seine Vergangenheit binden. Gottes Gericht dagegen will ihn von allem befreien, was seinem wahren Wesen widerspricht. Es schreibt die Verfehlung nicht ewig fest, sondern bringt sie ans Licht, damit ihre Macht endet.

So gelesen, handelt *Die Kirche der Schatten* von zwei gegensätzlichen Vorstellungen der Ewigkeit. Für die Schatten bedeutet Ewigkeit die endlose Wiederholung dessen, was gewesen ist. Für MacDonald bedeutet sie die unaufhaltsame Vollendung der göttlichen Liebe.

Die Schatten erklären den Menschen zu dem, was er gewesen ist. Gott aber ruft ihn zu dem, was er werden kann und soll.

Radric steht als König der Schatten zwischen beiden Welten. Seine entscheidende Erkenntnis besteht nicht darin, dass er aus der Wirklichkeit in ein fantastisches Reich fliehen müsste. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Er muss



aus der verdoppelten, von Bildern beherrschten Welt zur unmittelbaren Wirklichkeit zurückfinden.

Die Kirche der Schatten ist somit ein Gegenbild zu einem lebendigen Heiligtum. In ihr wird nicht das Leben verehrt, sondern dessen erstarrtes Abbild. Die Menschen knien vor den Produkten ihres eigenen Bewusstseins und wissen nicht mehr, dass sie selbst es waren, die ihnen Macht verliehen haben!

Freiheit und Liebe können deshalb erst beginnen, wenn der Mensch zwischen Wirklichkeit und Vorstellung unterscheiden lernt. Er muss seine Gedanken nicht vernichten, wohl aber ihre Herrschaft durchschauen. Erst dann sieht er wieder, was ist – und nicht nur den Schatten dessen, was gewesen ist oder nach den Urteilen anderer sein soll.

TauMond –

Das Feenland als Seelenraum

MacDonaldis fantastisches Werk beginnt geistig unmittelbar mit Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Diese tiefgründige Universalgeist und alter ego George MacDonald hatte das „echte Märchen“ als eine Dichtung beschrieben, in der alles wunderbar, geheimnisvoll und belebt sein müsse: eine Welt der Freiheit und der Gesetzlosigkeit, die der gewöhnlichen Welt entgegengesetzt und ihr gerade deshalb auf tiefste Weise ähnlich sei. Das Märchen erscheint hier nicht als primitive Vorform realistischer Literatur, sondern als eine höhere, freiere Erkenntnisweise. Es löst die festgefügtten Ordnungen des Alltags auf, um sichtbar zu machen, was diese Ordnungen verdecken!



MacDonald übernahm diesen Gedanken nicht nur theoretisch. In seinem frühesten fantastischen Roman *Phantastes*, der meiner Übersetzung und Bearbeitung des *Tau-Mond* zugrunde liegt, verwandelte er ihn in Literatur. Der Held betritt keine nach geographischen, politischen oder naturgesetzlichen Prinzipien konstruierte Nebenwelt. Er gelangt vielmehr in eine Wirklichkeit, die auf seine inneren Bewegungen antwortet. Wünsche werden zu Wegen, Ängste zu Gestalten, Verfehlungen zu Landschaften und Erkenntnisse zu Begegnungen. Das Feenland ist Außenwelt und Innenwelt zugleich.

Hierin liegt ein grundlegender Unterschied zu weiten Teilen der späteren Fantasy. Die moderne, besonders die post-Tolkienische Fantasy hat die Erschaffung autonomer Sekundärwelten zu einer ihrer größten Künste entwickelt. Ihre Länder besitzen eigene Sprachen, Völker, Genealogien, politische Ordnungen, Religionen und Magiesysteme. Bei MacDonald dagegen bleibt die Grenze zwischen Welt und Seele durchlässig. Das Fantastische ist nicht vorrangig ein plakativer Schauplatz, sondern ein Wahrnehmungs- und Erkenntnisorgan.

Die äußere Welt seiner Märchen ist semantisch lebendig. Wälder, Häuser, Wasserläufe, Höhlen und Berge sind nicht nur Orte, an denen etwas geschieht. Sie nehmen am Geschehen teil. Sie antworten auf den Menschen, prüfen ihn, verbergen etwas vor ihm oder offenbaren ihm eine Wahrheit. Natur ist bei MacDonald weder totes Material noch bloße romantische Dekoration. Sie ist Ausdruck einer tiefen Wirklichkeit, in der das Moralische, das Seelische und das Ontologische noch nicht voneinander getrennt sind.



Das bedeutet jedoch nicht, dass MacDonalds Feenwelt harmonisch oder sentimental wäre. Seine Feen sind keineswegs automatisch gut. Sie können launisch, grausam, eitel, süchtig, rachsüchtig oder moralisch unreif sein. Das Wunderbare ist nicht identisch mit dem Guten. Imagination kann befreien, aber auch verführen; sie kann das Leben durchdringen oder sich parasitär von ihm abspalten. Der Mensch muss daher nicht nur lernen, die fantastische Welt wahrzunehmen, sondern auch, in ihr zu unterscheiden.

Phantastes enthält bereits in außerordentlicher Dichte jene Motive, die MacDonalds späteres fantastisches Werk bestimmen sollten. Das Feenland ist hier nicht bloß das Ziel einer abenteuerlichen Reise. Es ist ein Raum, in dem sich die verborgene Geschichte des Menschen in Landschaften, Gestalten und Begegnungen verwandelt.

An seinem einundzwanzigsten Geburtstag erhält Arian die Schlüssel zu dem alten Schreibsekretär seines verstorbenen Vaters. Damit öffnet sich ihm zugleich der lange ersehnte Zugang zum Feenland, mit dem seine Familie auf geheimnisvolle Weise verbunden ist. Der Eintritt in diese Welt fällt somit mit dem Übergang ins Erwachsenenleben zusammen. Doch Arian erhält nicht einfach eine neue Freiheit. Er wird mit einer Vergangenheit konfrontiert, deren Bedeutung er nicht kennt, und gerät in eine Geschichte, deren Anfang ihm fehlt.

Dieses Motiv ist für das Verständnis des Werkes entscheidend. Eine Geschichte ohne erkennbaren Anfang kann auch kein wirkliches Ende finden. Solange der Mensch nicht versteht, woher seine inneren Bilder, Ängste, Wünsche und Bindungen stammen, bewegt er sich



in Wiederholungen. Er hält sein Leben für gegenwärtig, obwohl es von einer unerlösten Vergangenheit bestimmt wird. Arians Reise ist deshalb zugleich die Suche nach dem Ursprung seiner eigenen Lebensgeschichte.

Im Haus des Menschenfressers öffnet er aus Neugier eine kosmische Tür und befreit dadurch seinen Schatten. Dieser Schatten ist nicht nur ein äußerer Verfolger. Er ist die verselbständigte dunkle Möglichkeit des eigenen Wesens, ein unheiliger Doppelgänger, der fortan zwischen Arian und die lebendige Wirklichkeit tritt. Unter seinem Einfluss verliert die Welt ihre Unschuld. Schönheit wird verdächtig, Nähe wird von Misstrauen überschattet, und das unmittelbar Erlebte erscheint nur noch durch den Filter einer zerstörerischen inneren Macht.

Damit nimmt Taumond bereits in seinem frühesten Fantasy-Werk jene Psychologie vorweg, die MacDonald in *Die Kirche der Schatten* dann weiter entfalten wird. Der Schatten ist das abgespaltene Bild, das über seinen Urheber zu herrschen beginnt. Er ist nicht mit dem ganzen Menschen identisch, besitzt aber Macht, solange der Mensch ihn nicht erkennt und in seine Lebensgeschichte einordnet.

Arians Weg zur Erlösung führt deshalb nicht über die Vernichtung aller dunklen Erfahrungen. Er muss lernen, ihre Bedeutung zu verstehen. Dabei begegnet er Gestalten, die zugleich selbständige Wesen und Bilder innerer Möglichkeiten sind: der Buchendame, der Hüterin des Hauses der vier Türen und dem Ritter Parzival, der ihm wie ein höheres oder reiferes Alter Ego gegenübertritt. In ihnen nimmt die Feenwelt jene Kräfte an, die Arian selbst noch nicht bewusst verwirklichen kann.



Besonders bedeutsam ist die mystische Bibliothek im Feenpalast. Ihre unzähligen Bücher enthalten geschriebene und noch ungeschriebene Lebensgeschichten. Der Mensch erscheint hier als Leser, Figur und möglicher Mitverfasser seines eigenen Lebens. Seine Geschichte ist weder vollständig vorherbestimmt noch beliebig verfügbar. Er findet Vorgegebenes vor, muss aber selbst entscheiden, wie es weitergeschrieben wird.

Darin liegt auch die Bedeutung der rätselhaften Prophezeiung, Erlösung werde Arian zum Taumond zuteil. Er versteht sie zunächst nicht, weil er Erlösung als ein zukünftiges Ereignis, vielleicht als magische Befreiung von außen erwartet. Tatsächlich verweist sie auf die Liebe. Erst durch sie kann seine Geschichte einen Anfang erhalten, weil der Mensch im liebenden Erkennen des anderen zugleich zu seinem eigenen Ursprung zurückfindet. Dieser Gedanke weist eine erstaunliche Parallele zu dem verfehlten christlichen Verständnis vom zukünftigen Kommen des Himmelreiches auf, obwohl Jesus Christus doch zum einen klar gesagt hat, dass das Himmelreich bereits herbeigekommen ist (aramäische Peshitta), zum anderen, dass das Himmelreich niemals im Außen, sondern immer nur inwendig zu finden sei. Wir müssen es in uns suchen. Und finden können wir es allein in der bedingungslosen Liebe.

Liebe ist in *TauMond* daher nicht nur ein Thema unter anderen. Sie bildet die geheime Mitte des Romans. Die Reise durch das Feenland, die Begegnung mit dem Schatten, die Suche nach der unbekannten Vorgeschichte und das Lesen der Lebensbücher führen zu der Einsicht, dass Erlösung nicht in der Flucht vor der eigenen Geschich-



te besteht. Der Mensch muss ihr einen wahren Anfang schenken, indem er sie bewusst annimmt und in Freiheit fortsetzt.

Gerade darin verbindet *TauMond* die Märchenpoetik des Novalis mit der entstehenden modernen Fantasy. Von Novalis übernimmt MacDonald die Vorstellung einer traumartig freien, geheimnisvoll zusammenhängenden Welt, in der Natur und Geisterreich ineinander übergehen. Zugleich macht er diese Welt zum Schauplatz einer individuellen seelischen Entwicklung. Das Feenland wird zur sichtbaren Form des Unsichtbaren.

Welche Wirkung dieses Werk entfalten konnte, zeigt das bekannte Zeugnis C. S. Lewis', der die Lektüre von *Phantastes* als „Taufe“ seiner Einbildungskraft beschrieb. Lewis erkannte darin offenbar nicht nur ein ungewöhnliches fantastisches Buch. Ihm begegnete eine Form des Sehens, die seine Vorstellungskraft verwandelte, lange bevor er die geistigen Konsequenzen dieser Erfahrung vollständig begriff.

TauMond steht damit am Anfang einer literarischen Entwicklung, die weit über MacDonalds eigenes Werk hinausführt. Zugleich enthält der Roman bereits dessen zentrale Botschaft: Der Mensch findet den Weg aus seiner Entfremdung nicht, indem er das Fantastische hinter sich lässt. Er muss lernen, die Bilder seiner Seele zu durchschreiten, ihren Schatten zu erkennen und seine Lebensgeschichte im Licht der Liebe neu zu lesen.



MacDonald, Carroll, Tolkien, Lewis und Phillips

MacDonalds Stellung in der Geschichte der fantastischen Literatur lässt sich nur verstehen, wenn man ihn nicht allein an den späteren Maßstäben der Fantasy misst.

Lewis Carroll entwickelte aus der spielerischen Auflösung von Logik, Sprache und gesellschaftlicher Konvention eine höchst eigenständige Nonsense-Dichtung. Die Verbindung zu seinem engen Freund George MacDonald ist dabei sowohl persönlich als auch literarisch von grundlegender Bedeutung, da er wie so viele andere nach ihm durch MacDonald überhaupt erst zum Schreiben kam. Doch während Carroll die Autonomie des Spiels, der Sprachlogik und des Absurden weiter radikalisierte, behielt MacDonalds Fantastik eine deutlich metaphysische und psychologische Tiefenrichtung.

Tolkien wiederum schuf mit seiner Mythopoetik eine neue Form autonomer Sekundärwelt. Bei ihm wird die fantastische Wirklichkeit historisch, sprachlich und kosmologisch ausgebaut. Die innere Wahrheit tritt in eine objektivierete Weltgestalt hinaus. MacDonalds Feenreiche bleiben dagegen stärker durchlässig: Natur, Seele, Moral und Wunder gehen ineinander über und sind Teil einer inneren Seelenwelt.

C. S. Lewis steht MacDonald in geistiger Hinsicht ganz besonders nahe. Für Lewis wurde MacDonald zu einem inneren Lehrer, dessen Bücher nicht nur seine literarische Entwicklung, sondern seine gesamte Wahrnehmung des Christentums prägten. Doch auch Lewis systematisierte vieles, was bei MacDonald offen und traumhaft bleibt.



Seine fantastischen Welten besitzen häufig eine deutlichere theologische Ordnung und eine klarer erkennbare didaktische Bewegung.

MacDonalds besondere Stärke liegt gerade in seiner symbolischen Unabgeschlossenheit. Er schreibt weder vollständig allegorisch noch ausschließlich mythologisch. Seine Bilder besitzen Richtung, aber keine abschließende Definition. Sie wirken auf das Bewusstsein des Lesers ähnlich wie Musik oder Traum: nicht durch begriffliche Eindeutigkeit, sondern durch innere Resonanz.

Darin folgt MacDonald dem romantischen Gedanken des "echten Märchens". Die Dichtung soll keine fertige Lehre illustrieren. Sie soll im Leser etwas in Bewegung setzen, das über die bewusste Absicht des Autors hinausreicht.

Wenn es um die Wirkungsgeschichte George MacDonalds geht, darf Michael Phillips in dieser Geschichte nicht unerwähnt bleiben. Mit über 50 veröffentlichten Büchern und einer Gesamtauflage von über fünf Millionen Exemplaren gehört er nicht nur zu den populärsten Autoren der Vereinigten Staaten. Er ist auch der, welcher in besonderer Weise die verschiedenen Begabungen und Interessen MacDonalds in sich vereint. Die Schriften MacDonalds waren nach Phillips eigener Aussage grundlegend für die Entwicklung seines christlichen Glaubens und für den Wunsch, die Wahrheit über Gott und dessen Wirken im Leben der Menschen durch das geschriebene Wort weiterzugeben, wie es ja auch MacDonald auf seine besondere Weise tat. Aus dieser geistigen Prägung erwuchs nicht nur Phillips' eigenes umfangreiches Werk als christ-



licher Schriftsteller, sondern auch eine jahrzehntelange editorische Lebensaufgabe. Phillips gab zahlreiche Romane MacDonalds in sprachlich erschlossenen Fassungen im englischen Raum neu heraus, verfasste biografische und theologische Studien und trug entscheidend dazu bei, den weithin vergessenen schottischen Dichter einem neuen Lesepublikum zugänglich zu machen. In ihm zeigt sich MacDonalds Wirkung daher in doppelter Weise: als geistlicher Lehrer eines späteren Autors und als Ursprung einer publizistischen Mission, die das Werk des verehrten Vorgängers selbst vor dem Vergessen bewahren sollte.

Das Gute als Wirklichkeit

MacDonalds Werk ist ohne seine christliche Überzeugung nicht vollständig zu verstehen. Doch sein Christentum darf nicht mit moralischer Enge oder dogmatischer Erstarrung verwechselt werden. Gerade gegen solche Verengungen richtet sich ein großer Teil seiner Dichtung.

Das Gute ist für MacDonald keine äußerlich auferlegte Vorschrift. Es ist eine Wirklichkeit, die sich in Liebe, Wahrheit, Lebendigkeit und innerer Einheit offenbart. Das Böse dagegen besitzt keine gleichwertige schöpferische Substanz. Es entsteht durch Trennung, Verzerrung, Selbsttäuschung und den Versuch, Leben zu besitzen, ohne ihm zu dienen.

Die Feenkönigin in *Carasoy*n will Glück konsumieren, ohne sich zu verändern. Rosamond in *Die verschwundene Prinzessin* will ihren Willen durchsetzen, ohne den anderen als lebendiges Wesen anzuerkennen. Die Gesellschaft in *Das Zweite Gesicht* will ihre Normen erhalten, selbst



wenn sie das Gesunde zerstört. Die Schatten in *Die Kirche der Schatten* wollen über die Menschen herrschen, indem sie Bilder an die Stelle der Gegenwart setzen.

In allen Fällen entsteht das Böse aus einer falschen Beziehung zum Leben.

Erlösung bedeutet entsprechend nicht Unterwerfung unter eine fremde Macht, sondern Wiederherstellung der wahren Beziehung: zwischen Traum und Arbeit, Mensch und Natur, Wahrnehmung und Wirklichkeit, Individuum und Gemeinschaft, Freiheit und Verantwortung, Liebe und Erkenntnis.

Deshalb sind MacDonalds Märchen für Kinder und Erwachsene zugleich geschrieben. Kinder können die Abenteuer, Gestalten und Verwandlungen unmittelbar erleben. Erwachsene können in ihnen die verdrängten oder vergessenen Bewegungen ihres eigenen Lebens wiedererkennen. Beide Lektüren widersprechen einander nicht. Das Märchen spricht verschiedene Bewusstseinsschichten gleichzeitig an.

Ein vergessener Begründer

George MacDonald als Begründer der modernen Fantasy zu bezeichnen, ist keine bloße verlegerische Überhöhung, sofern der Begriff der Begründung richtig verstanden wird. Er erfand weder als Erster Feen noch Zauberwälder, fantastische Reisen oder sprechende Wesen. Diese gehören seit Jahrtausenden zum Bestand menschlicher Erzählkultur.

Seine historische Leistung besteht vielmehr darin, aus romantischer Märchenpoetik, christlicher Mystik, schotti-



scher Überlieferung und einer außerordentlich modernen Seelenkunde eine neue Form literarischer Fantastik geschaffen zu haben, die es vordem so nicht gab. Bei MacDonald wird das Feenland zum Medium individueller Entwicklung. Das Wunderbare ist zugleich psychischer Prozess, moralische Prüfung und metaphysische Offenbarung.

Damit eröffnete MacDonald einen Raum, in dem spätere Autoren sehr unterschiedliche Wege einschlagen konnten: Carroll den Weg des Nonsens, Tolkien den der Mythopoetik, Lewis und Phillips den der theologischen Fantasy und Phillips außerdem noch den der schottischen Mystik und Fantastik. Viele Grundbewegungen der modernen fantastischen Literatur sind bei MacDonald bereits vorhanden: der Übergang in eine verborgene Wirklichkeit, die Initiation des Helden, die Suche nach verlorener Identität, das Eindringen des Wunderbaren in den Alltag und die Erkenntnis, dass die sichtbare Welt nicht die ganze Wirklichkeit enthält.

Doch MacDonald bleibt zugleich fremder und radikaler als viele seiner Nachfolger. Seine Welten sind weniger geschlossen, seine Symbole weniger kontrollierbar, seine Übergänge zwischen Innen und Außen durchlässiger. Er bietet dem Leser keine vollständig kartographierte Kosmologie. Er öffnet eine Tür und verlangt, dass jeder selbst hindurchgeht.

Vielleicht liegt hierin ein Grund für seine heutige Vernachlässigung. Die moderne Literaturkritik trennt gern zwischen Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur, Religion und Psychologie, Unterhaltung und Erkenntnis, Märchen und ernsthafter Literatur. MacDonald entzieht sich radikal diesen stereotypen Einteilungen. Seine Wer-



ke sind kindlich und philosophisch, christlich und gesellschaftskritisch, verspielt und ernst, traumhaft und psychologisch genau.

Gerade deshalb verdienen sie eine neue Lektüre und Würdigung!

Denn MacDonald erzählt von einer Gefahr, die seit dem 19. Jahrhundert nicht geringer geworden ist. Der moderne Mensch verfügt über immer mehr Wissen, Bilder und technische Möglichkeiten, während seine unmittelbare Beziehung zum Leben zu verkümmern droht. Er verwechselt Information mit Erkenntnis, gesellschaftliche Funktion mit Identität, gedankliche Abbilder mit Wirklichkeit und künstliche Erregung mit Lebendigkeit.

MacDonalds Märchen führen in eine andere Richtung. Sie fordern dazu auf, wieder unterscheiden zu lernen: zwischen Traum und Betäubung, Arbeit und bloßem Funktionieren, Liebe und Besitz, Imagination und Selbsttäuschung, Wirklichkeit und Schatten.

Sie versprechen keine Rückkehr in eine verlorene Vergangenheit. Sie zeigen einen Weg zu einer reiferen Ganzheit.

Der Mensch soll seine Vernunft nicht verlieren, sondern sie mit Einbildungskraft erfüllen. Er soll seine Individualität nicht aufgeben, sondern sie von fremden Bildern befreien. Er soll nicht aus der Welt fliehen, sondern tiefer in sie eintreten. Und er soll das Kind in sich nicht konservieren, sondern ihm erlauben, gemeinsam mit ihm erwachsen zu werden.

Vielleicht beginnt das wahre Feenland genau dort: nicht hinter den Grenzen der Wirklichkeit, sondern hinter den Grenzen unserer gewöhnlichen Wahrnehmung.



JohannisMond –

Vom Übersetzen zum Weiterschreiben

Meine Begegnung mit George MacDonald blieb nicht auf das Übersetzen, Bearbeiten und Herausgeben seiner Werke beschränkt. Je länger ich mich mit stetig zunehmender Faszination mit seiner Dichtung beschäftigte, desto stärker wurde das Gefühl, dass die von ihm eröffneten Wege nicht an den Grenzen seiner Bücher enden durften. Seine Gestalten, Bilder und geistigen Fragen verlangten danach, weitergedacht und weitererzählt zu werden.

Aus dieser langjährigen Nähe entstand mein Roman *JohannisMond oder die Tür des Zeitlosen*. Er versteht sich als geistige Fortsetzung von *TauMond* und zugleich als Ausdruck meiner Liebe zu und Achtung gegenüber MacDonalds Werk und seinem dichterischen Genie. Dabei ging es mir niemals darum, MacDonald nachzuahmen oder sein Werk nachträglich zu ergänzen, als wäre es unvollendet geblieben. Denn das ist es nicht! Vielmehr wollte ich den von ihm eröffneten geistigen Raum betreten und darin mit den Mitteln meiner eigenen Erfahrung und Vorstellungskraft, genau wie er es selbst getan und anderen gegenüber propagiert hat, weiterschreiben.

Die Hauptfigur trägt den Namen Arian MacDonald. In ihr erscheint George MacDonald selbst nicht als historisch-biografisches Porträt, sondern in verwandelter Gestalt als fantastischer Held seiner eigenen geistigen Welt. So wird der Dichter, der unzähligen Leserinnen und Lesern den Zugang zum Feenland eröffnet hat, gleichsam selbst in eine seiner Geschichten hineingeführt.



Am Beginn des Romans steht Ariens achtzehnter Geburtstag am 23. Juni 1843. Sein Großvater Aodhán MacDonald eröffnet ihm, dass er in der bevorstehenden Johannisnacht in das uralte geheime Vermächtnis seiner Familie eingeweiht werden soll. Was als nächtliche Aventure in den schottischen Highlands beginnt, weitet sich zu einer Reise durch Jahrhunderte, geschichtliche Wirklichkeiten und geistige Welten. Ariens persönliches Schicksal verknüpft sich zunehmend mit dem Weltgeschehen, bis ihn seine Suche schließlich zu Jesus von Nazareth und dessen Gefährten führt.

Damit führt *JohannisMond* Grundmotive weiter, die bereits MacDonalds fantastisches Werk bestimmen: die verborgene Verbindung zwischen persönlicher Lebensgeschichte und universellem Geschehen, die Durchlässigkeit von Zeit und Ewigkeit, das Buch des Lebens, den Schatten als Gegenmacht des wahren Selbst und die Liebe als tiefste Erkenntnis- und Erlösungskraft.

Wie in MacDonalds Märchen ist das Fantastische auch hier keine Flucht in eine vom wirklichen Leben getrennte Nebenwelt. Es soll sichtbar machen, was in der gewöhnlichen Wahrnehmung verborgen bleibt. Die Schöpfung selbst erscheint als Dichtung, der Mensch zugleich als Figur und Mitverfasser seiner eigenen Lebensgeschichte. Jeder steht vor Entscheidungen, durch die er den weiteren Verlauf dieser Geschichte mitbestimmt.

In diesem Sinne ist *JohannisMond* das persönliche Substrat meiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit MacDonald. Was mit der Übersetzung und Bearbeitung von Phantastes begann, wurde zu einem eigenen dichterischen Weg. Das Lesen ging in Übersetzen über, das Übersetzen in Deu-



ten und das Deuten schließlich in ein Weiterschreiben jener großen Geschichte, deren Anfang kein einzelner Dichter besitzt und deren Ende noch nicht geschrieben ist.

Ulrich Taschow
Seelitz, den 23. Juli 2026



MacDonalds Werke im Avox Verlag

Die verschwundene Prinzessin

Ein Märchen für Kinder und Erwachsene von George MacDonald, aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet, mit 23 fantastischen Illustrationen von Ulrich Taschow. 178 Seiten, 23 Illustrationen, erschienen: 2017, Einband: Broschur, Reihe: avox fantasia, ISBN: 978-3-936979-19-0, www.avox-verlag.de/product/die-verschwundene-prinzessin

Das Zweite Gesicht

Eine fantastische Liebesgeschichte aus den schottischen Highlands von George MacDonald, aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet, mit 6 fantastischen Illustrationen von Ulrich Taschow, sowie: Erwachen, ein Märchen anstatt einer Vorrede von Ulrich Taschow, 258 Seiten, 7 Illustrationen, erschienen: 2018, Einband: Broschur, Reihe: avox fantasia, ISBN: 978-3-936979-20-6, www.avox-verlag.de/product/das-zweite-gesicht

TauMond

Ein Märchen für Erwachsene von George MacDonald, aus dem Englischen übersetzt, bearbeitet und weitererzählt von Ulrich Taschow, mit 44 fantastischen Illustrationen von John Anster Fitzgerald, Ulrich Taschow u.a. 280 Seiten, 44 Illustrationen, erschienen: 2016, Einband: Broschur laminiert, Reihe: avox fantasia, ISBN: 978-3-936979-18-3, www.avox-verlag.de/product/taumond



Ein Werk George MacDonald gewidmet:

JohannisMond

oder die Tür des Zeitlosen von Ulrich Taschow, mit
55 fantastischen Illustrationen von Ulrich Taschow, 500
Seiten, 55 Illustrationen, erschienen: 2020, Einband: Bro-
schur, Reihe: avox fantasia, ISBN: 978-3-936979-21-3,
www.avox-verlag.de/product/johannismond



Die phantastische Imagination von George MacDonald

The Fantastic Imagination erschienen 1893 als Vorwort zu *The Light Princess and Other Fairy Tales*. New York und London: G. P. Putnam's Sons, 1893.

Dass wir im Englischen kein Wort besitzen, das dem deutschen Wort Märchen entspricht, zwingt uns dazu, den Ausdruck *fairy tale* zu verwenden, selbst wenn die Geschichte mit Feen überhaupt nichts zu tun hat. Der ältere Gebrauch des Wortes *Fairy*, zumindest bei Spenser, ließe sich allerdings wohl zu unserer Rechtfertigung anführen – sofern überhaupt eine Rechtfertigung oder Entschuldigung notwendig ist, wo die Notwendigkeit selbst uns zwingt.

Würde man mich fragen: Was ist ein Märchen?, so würde ich antworten: Lesen Sie *Undine* – das ist ein Märchen. Lesen Sie anschließend auch dieses und jenes, und Sie werden erkennen, was ein Märchen ist. Würde man mich dann weiter bitten, das Märchen zu beschreiben oder zu bestimmen, was es sei, so würde ich erwidern, dass ich ebenso wenig auf den Gedanken käme, das abstrakte menschliche Gesicht zu beschreiben oder anzugeben, was einen Menschen notwendig zu einem Menschen macht. Ein Märchen ist einfach ein Märchen, so wie ein Gesicht einfach ein Gesicht ist; und von allen Märchen, die ich kenne, halte ich *Undine* für das schönste.

So mancher Mensch, der nicht versuchen würde, den Menschen zu definieren, könnte es dennoch wagen, etwas



darüber zu sagen, wie ein Mensch sein sollte. Nicht einmal so weit möchte ich an dieser Stelle in Bezug auf das Märchen gehen, denn meine schon lange zurückliegende Arbeit in dieser Gattung würde mein inzwischen gereifteres Urteil nur unzulänglich belegen oder veranschaulichen. Ich möchte lediglich einige Dinge sagen, die dabei helfen können, jene Märchen mit der rechten Gesinnung zu lesen, die ich selbst schreiben möchte oder die zu lesen mir etwas bedeutet.

Manche Denker würden sich schmerzlich eingeengt fühlen, dürften sie keine anderen Formen verwenden als jene, die in der Natur bereits vorhanden sind, und nichts erfinden, was nicht mit den Gesetzen der sinnlich wahrnehmbaren Welt übereinstimmt. Daraus darf jedoch nicht geschlossen werden, dass sie dem Reich des Gesetzes entkommen möchten. Nichts Gesetzloses kann auch nur den geringsten Grund dafür erkennen lassen, weshalb es existieren sollte; bestenfalls könnte es den bloßen Anschein von Leben besitzen.

Die natürliche Welt hat ihre Gesetze, und ein Mensch darf sie in seiner Darstellung ebenso wenig verletzen wie in seinem praktischen Umgang mit ihnen. Doch diese Gesetze können selbst Gesetze anderer Art nahelegen. Und der Mensch darf, wenn es ihm gefällt, eine kleine eigene Welt mit eigenen Gesetzen erfinden. Denn in ihm lebt etwas, das Freude daran hat, neue Formen hervorzurufen – und näher vermag er der Schöpfung vielleicht nicht zu kommen. Sind solche Formen neue Verkörperungen alter Wahrheiten, nennen wir sie Erzeugnisse der Imagination; sind sie hingegen bloße Erfindungen, wie schön sie



auch sein mögen, würde ich sie als Werke der Phantasie bezeichnen. In beiden Fällen ist das Gesetz eifrig am Werk gewesen.

Sobald seine Welt erfunden ist, tritt als höchstes Gesetz die Forderung in Kraft, dass zwischen den Gesetzen, durch welche diese neue Welt ins Dasein gelangt ist, Harmonie bestehen müsse. Während des Schöpfungsvorgangs muss der Erfinder an diesen Gesetzen festhalten. In dem Augenblick, in dem er eines von ihnen vergisst, macht er seine Geschichte aufgrund ihrer eigenen Voraussetzungen unglaublich. Damit wir auch nur einen Augenblick in einer erdachten Welt leben können, müssen wir sehen, dass die Gesetze ihres Daseins befolgt werden. Werden sie gebrochen, fallen wir aus dieser Welt heraus. Die Imagination in uns, deren Tätigkeit unerlässlich ist, damit wir uns auch nur vorübergehend der Imagination eines anderen hingeben können, stellt ihre Arbeit augenblicklich ein, sobald das Gesetz verschwindet.

Man stelle sich vor, die anmutigen Geschöpfe irgendeines kindlichen Feenreichs sprächen entweder Cockney oder Gaskognisch! Würde die Geschichte, wie reizvoll sie auch begonnen haben mochte, nicht sofort auf die Ebene der Burleske hinabsinken – der unwürdigsten aller literarischen Formen?

Die Erfindungen eines Menschen mögen töricht oder klug sein. Hält er sich jedoch nicht an ihre Gesetze oder lässt er ein Gesetz mit einem anderen in Missklang geraten, so widerspricht er sich selbst als Erfinder; er ist kein Künstler. Er führt seine Instrumente nicht richtig zusammen oder stimmt sie in verschiedenen Tonarten. Der



menschliche Geist ist das Erzeugnis eines lebendigen Gesetzes. Er denkt nach Gesetzen, wohnt inmitten von Gesetzen und empfängt aus dem Gesetz sein Wachstum. Nur gemeinsam mit dem Gesetz kann er daher zu irgendeinem Ergebnis gelangen.

Disharmonische, einander widerstrebende Vorstellungen mögen einem Menschen durchaus kommen. Versucht er jedoch, eine davon zu verwenden, wird sein Werk stumpf werden, und aus bloßem Mangel an Interesse wird er es schließlich fallen lassen. Das Gesetz ist der einzige Boden, auf dem Schönheit wachsen kann; Schönheit ist der einzige Stoff, in den die Wahrheit gekleidet werden kann. Man mag, wenn man möchte, die Imagination den Schneider nennen, der ihre Gewänder passend zuschneidet, und die Phantasie seinen Gesellen, der die einzelnen Teile zusammennäht oder allenfalls die Knopflöcher bestickt. Indem der Schöpfer dem Gesetz gehorcht, arbeitet er wie sein eigener Schöpfer. Gehorcht er dem Gesetz nicht, ist er ein Narr, der einen Steinhau aufschichtet und ihn eine Kirche nennt.

In der moralischen Welt verhält es sich anders. Dort darf ein Mensch das Vorhandene in neue Formen kleiden und zu diesem Zweck seine Imagination frei gebrauchen; er darf jedoch nichts erfinden. Zu keinem Zweck darf er ihre Gesetze auf den Kopf stellen. Er darf sich nicht an den Beziehungen lebendiger Seelen vergreifen. Die Gesetze des menschlichen Geistes müssen sowohl in dieser Welt als auch in jeder Welt gelten, die der Mensch erfinden mag.

Es wäre kein Vergehen, sich eine Welt vorzustellen, in der alles die umgebenden Dinge abstieße, anstatt sie



anzuziehen. Verwerflich wäre es jedoch, eine Geschichte zu schreiben, in der ein Mensch, den sie gut nennt, stets Böses tut, oder ein Mensch, den sie böse nennt, stets Gutes. Schon der Gedanke selbst ist vollkommen gesetzlos. In den körperlichen Dingen darf der Mensch erfinden; in den moralischen Dingen muss er gehorchen – und ihre Gesetze muss er auch in seine erfundene Welt mitnehmen.

„Sie schreiben, als wäre ein Märchen etwas Bedeutsames. Muss es denn eine Bedeutung haben?“

Es kann gar nicht anders, als irgendeine Bedeutung zu besitzen. Hat es Maß und Harmonie, so hat es Lebendigkeit, und Lebendigkeit ist Wahrheit. Seine Schönheit mag deutlicher hervortreten als seine Wahrheit, doch ohne die Wahrheit könnte die Schönheit nicht bestehen, und das Märchen würde keine Freude bereiten. Jeder jedoch, der die Geschichte wirklich empfindet, wird ihre Bedeutung entsprechend seiner eigenen Natur und Entwicklung lesen. Der eine wird diese Bedeutung darin finden, ein anderer eine andere.

„Wie kann ich mich dann vergewissern, dass ich nicht meine eigene Bedeutung in die Geschichte hineinlese, sondern die Ihre aus ihr herauslese?“

Warum sollten Sie sich dessen vergewissern wollen? Vielleicht ist es besser, dass Sie Ihre eigene Bedeutung in die Geschichte hineinlesen. Das könnte eine höhere Leistung Ihres Verstandes sein, als lediglich meine Bedeutung



aus ihr herauszulesen. Ihre Bedeutung könnte der meinen überlegen sein.

„Angenommen, mein Kind fragt mich, was das Märchen bedeutet. Was soll ich ihm sagen?“

Wenn Sie nicht wissen, was es bedeutet, was wäre einfacher, als dies zuzugeben? Sehen Sie jedoch eine Bedeutung darin, dann besitzen Sie etwas, das Sie Ihrem Kind mitteilen können. Ein echtes Kunstwerk muss viele Dinge bedeuten; je wahrhafter seine Kunst ist, desto mehr Dinge wird es bedeuten.

Ist meine Zeichnung dagegen so weit davon entfernt, ein Kunstwerk zu sein, dass darunter die Worte „dies ist ein Pferd“ geschrieben werden müssen, welchen Unterschied kann es dann machen, dass weder Sie noch Ihr Kind wissen, was sie bedeutet? Das Kunstwerk ist nicht so sehr dazu da, eine Bedeutung zu übermitteln, als vielmehr eine Bedeutung zu wecken. Weckt es nicht einmal Interesse, legen Sie es beiseite. Eine Bedeutung mag darin vorhanden sein, aber sie ist nicht für Sie bestimmt. Wenn Sie wiederum ein Pferd nicht erkennen, sobald Sie eines sehen, werden Ihnen die darunter geschriebenen Worte auch nicht viel nützen. Jedenfalls ist es nicht die Aufgabe des Malers, Zoologie zu unterrichten.

Tatsächlich werden Ihre Kinder Sie vermutlich gar nicht mit Fragen nach der Bedeutung belästigen. Sie finden, was zu finden sie imstande sind, und mehr wäre zu viel für sie. Was mich betrifft, so schreibe ich nicht für Kinder, sondern für die Kindlichen – ob sie nun fünf, fünfzig oder fünfundsiebzig Jahre alt sind.



Ein Märchen ist keine Allegorie. Es kann Allegorisches enthalten, aber es ist keine Allegorie. Ein wahrer Künstler muss derjenige sein, der in irgendeiner Form eine strenge Allegorie hervorbringen kann, ohne dass sie dem Geist zur Last fällt. Eine Allegorie muss Meisterschaft sein – oder ein Moorgraben.

Ein Märchen bedient sich, wie ein Schmetterling oder eine Biene, von allen Seiten, kostet von jeder heilsamen Blüte und verdirbt keine einzige. Das wahre Märchen gleicht meiner Ansicht nach sehr einer Sonate. Wir alle wissen, dass eine Sonate etwas bedeutet. Wo die Fähigkeit vorhanden ist, mit angemessener Unbestimmtheit zu sprechen und hinreichend offene Metaphern zu wählen, kann sich in der Deutung einer Sonate ein Geist dem anderen nähern; das Ergebnis ist ein mehr oder weniger befriedigendes Bewusstsein gegenseitiger Übereinstimmung.

Doch wenn zwei oder drei Menschen sich hinsetzen und jeder aufschreibe, was die Sonate für ihn bedeutet – wie weit würden ihre bestimmten Vorstellungen übereinstimmen? Nur sehr wenig, und selbst dieses Wenige wäre mehr, als notwendig ist. Wir würden feststellen, dass die Sonate verwandte, wenn auch nicht identische Gefühle in ihnen geweckt hat, wahrscheinlich jedoch keinen einzigen gemeinsamen Gedanken. Ist die Sonate deshalb gescheitert? Hatte sie es unternommen, etwas Bestimmtes zu übermitteln, oder sollte man von ihr erwarten, etwas begrifflich Erkennbares mitzuteilen?

„Aber Worte sind keine Musik. Worte sind zumindest dazu bestimmt und geeignet, eine genaue Bedeutung zu tragen!“



Es kommt tatsächlich äußerst selten vor, dass sie die genaue Bedeutung desjenigen tragen, der sie gebraucht! Und wenn sie so verwendet werden können, dass sie eine bestimmte Bedeutung vermitteln, folgt daraus keineswegs, dass sie niemals etwas anderes tragen sollten. Worte sind lebendige Dinge, die auf unterschiedliche Weise zu unterschiedlichen Zwecken gebraucht werden können. Sie können eine wissenschaftliche Tatsache vermitteln oder den Schatten des Traumes eines Kindes auf das Herz seiner Mutter fallen lassen.

Man kann sie zusammensetzen wie die Teile einer zerlegten Landkarte oder sie anordnen wie Noten auf einem Notensystem. Soll die in ihnen liegende Musik nichts bedeuten? Sie kann der Bestimmtheit einer Bedeutung kaum dienen. Soll sie deshalb unbeachtet bleiben? Worte besitzen Länge, Breite und Umriss. Haben sie nichts mit Tiefe zu tun? Sollen sie nur beschreiben und niemals Eindruck machen? Hat nichts als das Bestimmte Anspruch auf ihren Gebrauch?

Der Grund für die Tränen eines Kindes mag vollkommen unbestimmbar sein. Besitzt die Mutter deshalb kein Gegenmittel gegen seinen unbestimmten Kummer? Etwas kann kräftige Farben haben, ohne einen erkennbaren Umriss zu besitzen. Ein Märchen, eine Sonate, ein heraufziehendes Gewitter, eine grenzenlose Nacht ergreifen Sie und reißen Sie mit sich fort. Beginnen Sie dann sofort, mit ihnen zu ringen und zu fragen, woher ihre Macht über Sie stammt und wohin sie Sie tragen?

Das Gesetz eines jeden dieser Dinge lebt im Geist seines Schöpfers. Dieses Gesetz lässt den einen Menschen auf diese, den anderen auf jene Weise empfinden. Für den



einen ist die Sonate eine Welt voller Duft und Schönheit, für den anderen eine Welt bloßer Beruhigung und Süße. Für den einen ist die Zusammenkunft der Wolken ein wilder Tanz, in dessen Herzen Schrecken wohnt; für den anderen ein majestätischer Marsch himmlischer Heerscharen, mit der Wahrheit in ihrer Mitte, die ihnen den Weg weist, ihre Stimme jedoch noch zurückhält. Die größten Kräfte liegen im Bereich des Unbegriffenen.

Ich möchte noch weiter gehen. Das Beste, was Sie für einen Mitmenschen tun können – gleich nach der Erweckung seines Gewissens –, besteht nicht darin, ihm Dinge zu geben, über die er nachdenken soll, sondern Dinge zu erwecken, die bereits in ihm vorhanden sind; oder anders gesagt: ihn dazu zu bringen, selbst Gedanken hervorzu-
bringen.

Das Beste, was die Natur für uns tut, besteht darin, in uns Stimmungen hervorzurufen, in denen Gedanken von großer Bedeutung entstehen. Weckt irgendein Anblick der Natur nur einen einzigen Gedanken? Legt sie jemals nur eine einzige bestimmte Sache nahe? Bringt sie zwei Menschen, die sich am selben Ort und im selben Augenblick befinden, jemals dazu, genau dasselbe zu denken? Ist sie deshalb ein Fehlschlag, weil sie nicht eindeutig ist?

Bedeutet es nichts, dass sie etwas erweckt, das tiefer liegt als der Verstand – jene Kraft, die allen Gedanken zugrunde liegt? Setzt sie nicht das Gefühl und dadurch auch das Denken in Bewegung? Wäre es besser, wenn sie dies nur auf eine einzige und nicht auf viele verschiedene Weisen täte? Die Natur erzeugt Stimmungen und regt Gedanken an. Ebenso sollte es die Sonate tun, ebenso das Märchen.



„Dann kann ein Mensch sich in Ihrem Werk aber vorstellen, was immer ihm gefällt – Dinge, an die Sie niemals gedacht haben!“

Nicht, was immer ihm gefällt, sondern was immer er vermag. Ist er kein wahrhafter Mensch, wird er selbst aus dem Besten Böses hervorziehen; doch es braucht uns nicht zu kümmern, wie ein solcher Mensch irgendein Kunstwerk behandelt. Ist er hingegen ein wahrhafter Mensch, wird er sich wahre Dinge vorstellen. Was spielt es dann für eine Rolle, ob ich an sie gedacht habe oder nicht? Sie sind deshalb nicht weniger vorhanden, nur weil ich nicht behaupten kann, sie selbst dort hineingelegt zu haben.

Ein Unterschied zwischen dem Werk Gottes und dem Werk des Menschen besteht darin, dass Gottes Werk nicht mehr bedeuten kann, als Gott beabsichtigt hat, während das Werk des Menschen mehr bedeuten muss, als der Mensch beabsichtigt hat. Denn in allem, was Gott geschaffen hat, liegt Schicht über Schicht einer immer weiter aufsteigenden Bedeutung. Außerdem bringt er denselben Gedanken in immer höheren Formen dieses Gedankens zum Ausdruck.

Allein Gottes Dinge, seine verkörperten Gedanken, stehen dem Menschen zur Verfügung. Er verändert und bearbeitet sie für seine eigenen Zwecke, um mit ihnen seine Gedanken auszudrücken. Deshalb kann er nicht verhindern, dass seine Worte und Gestalten sich im Geist eines anderen zu Verbindungen zusammenfügen, die er selbst nicht vorausgesehen hat. So viele Gedanken sind mit jedem anderen Gedanken verwandt, so viele Beziehungen



in jeder Gestalt enthalten, so viele Tatsachen in jedem Symbol angedeutet.

Ein Mensch kann sehr wohl selbst eine Wahrheit in dem entdecken, was er geschrieben hat; denn die ganze Zeit über hatte er mit Dingen zu tun, die aus Gedanken hervorgingen, welche über seine eigenen hinausreichten.

„Aber gewiss würden Sie jemandem, der Sie danach fragt, Ihre Idee erklären?“

Ich sage es noch einmal: Wenn ich kein Pferd zeichnen kann, werde ich nicht „dies ist ein Pferd“ unter das schreiben, was ich törichterweise als Pferd gemeint habe. Jeder Schlüssel zu einem Werk der Imagination wäre beinahe ebenso unsinnig, wenn nicht vollkommen unsinnig.

Die Geschichte ist nicht dazu da, etwas zu verbergen, sondern etwas zu zeigen. Zeigt sie an Ihrem Fenster nichts, so öffnen Sie ihr nicht Ihre Tür; lassen Sie sie draußen in der Kälte stehen. Mich um eine Erklärung zu bitten, heißt zu sagen: „Rosen! Kocht sie, sonst wollen wir sie nicht!“ Meine Geschichten mögen keine Rosen sein, aber ich werde sie nicht kochen.

Solange ich glaube, dass mein Hund selbst bellen kann, werde ich nicht aufbleiben, um an seiner Stelle zu bellen.

Besteht das Ziel eines Schriftstellers in logischer Überzeugung, so darf er keine logische Mühe scheuen – nicht nur, um verstanden zu werden, sondern auch, um zu verhindern, dass er missverstanden wird. Besteht seine Absicht jedoch darin, durch Andeutung zu bewegen und die Imagination anzuregen, dann soll er die Seele seines Lesers so tref-



fen, wie der Wind eine Äolsharfe trifft. Wenn in meinem Leser Musik vorhanden ist, möchte ich sie gern erwecken.

Ein Märchen von mir mag wie ein Glühwürmchen sein, das jetzt aufleuchtet und dann wieder dunkel wird, später jedoch erneut aufleuchten kann. Wird es von einer Hand gefangen, die seinesgleichen nicht liebt, verwandelt es sich in ein unbedeutendes, hässliches Ding, das weder leuchten noch fliegen kann.

Die beste Art, mit Musik umzugehen, besteht meiner Vorstellung nach nicht darin, die Kräfte unseres Verstandes gegen sie aufzubieten, sondern still zu sein und sie auf jenen Teil unseres Wesens wirken zu lassen, um dessentwillen sie existiert. Durch intellektuelle Gier verderben wir zahllose kostbare Dinge.

Wer ein Mann sein will und kein Kind, muss – er kann es nicht verhindern – zu einem kleinen Mann werden, das heißt zu einem Zwerg. Er wird jedoch keinen Trost benötigen, denn er wird sich mit Sicherheit für ein außerordentlich großes Geschöpf halten.

Wenn irgendeine Melodie meiner „gebrochenen Musik“ die Augen eines Kindes aufleuchten oder die Augen seiner Mutter für einen Augenblick feucht werden lässt, dann ist meine Arbeit nicht vergeblich gewesen.

