



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Selbstkonzepte von Frauen zwischen Kompensation
und Magie in Musicals und Fantasy-Filmen“

verfasst von / submitted by

Claudia Kärcher, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Susanne Vill

DANKE

Mein herzlicher Dank gilt all denen, die mich während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit tatkräftig direkt oder indirekt unterstützt haben.

Ich danke meiner Schwester Verena Kärcher und meinen Eltern für die Neugierde für das Thema und ihre Begleitung auf diesem Weg.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Susanne Vill für ihre eingehende Betreuung, die konzeptionelle Unterstützung, ihre hilfreichen Ratschläge und ihre Geduld während des Schreibprozesses.

Außerdem danke ich von Herzen Simone Fink und Doris Rainalter für ihre Hilfe, die konstruktive Kritik und ihre langjährige Freundschaft.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
1 Die Faszination von Magie in den präsentativen Medien	11
1.1 Die Faszination alltäglicher Magie	11
1.1.1 Magie im gegenwärtigen medialen Alltag	12
1.1.2 Eskapismus	13
1.1.3 Magie als kompensatorisches Angebot.....	16
1.1.4 Ominpotenzfantasien	17
1.2 Das Genre Fantasy	19
1.2.1 Fantasy-Literatur: Von Mythen und Märchen zum Fantasy-Roman.....	19
1.2.2 Fantasy-Filme	23
1.2.3 Fantasy-Welten – Entwicklung von Dystopien und Utopien.....	25
1.3 Das Urparadigma der Dichotomie von Gut und Böse als dramaturgisches Schema	28
1.4 Überschreitungen der Mediengrenzen	31
1.4.1 Intermedialität.....	31
1.4.2 Transmedia Storytelling	33
1.5 Resümee	36
2 Frauen und Magie – Zur historischen Entwicklung des Hexenbildes	37
2.1 Historische Darstellungen von Hexen.....	38
2.1.1 Entwicklung des Hexenglaubens	38
2.1.2 Schwarze und weiße Magie	42
2.1.3 Hexenverfolgung.....	44
2.1.3.1 <i>Der Hexenhammer</i>	48

2.1.3.2	Die <i>Witchcraft Acts</i>	50
2.2	Moderne Hexen und <i>Wicca</i> -Bewegung	52
2.3	Fiktionale Darstellungen von Hexen	55
2.3.1	Hexen in der Literatur	55
2.3.2	Hexen in Film und Fernsehen	60
2.3.3	Musicals mit Elementen der Magie	67
2.4	Resümee	71
3	Darstellungen von Hexen in Musicals und Fantasy-Filmen	72
3.1	<i>The Wizard of Oz</i> (Film, 1939)	73
3.1.1	Entwicklung und Quelle der Handlung: <i>The Wonderful Wizard of Oz</i> (Roman, 1900)	73
3.1.2	Weibliche Geschlechterprofile zur Entstehungszeit	75
3.1.3	Äußeres Erscheinungsbild und Charaktere der Hexen	77
3.1.4	Musikalische Charakterisierung der Hexen	79
3.1.5	Das fiktionale Frauenbild	81
3.1.6	Funktion der Magie	82
3.1.7	Resümee	83
3.2	<i>Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz</i> (Musical, 2003)	84
3.2.1	Entwicklung und Quelle der Handlung: <i>Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West</i> (Roman, 1995)	84
3.2.2	Weibliche Geschlechterprofile zur Entstehungszeit	88
3.2.3	Äußeres Erscheinungsbild und Charaktere der Hexen	89
3.2.4	Musikalische Charakterisierung der Hexen	92
3.2.5	Das fiktionale Frauenbild	95
3.2.6	Funktion der Magie	96

3.2.7	Resümee	97
3.3	<i>Oz the Great and Powerful</i> (Film, 2013)	99
3.3.1	Entwicklung und Quellen der Handlung	99
3.3.2	Weibliche Geschlechterprofile zur Entstehungszeit	100
3.3.3	Äußeres Erscheinungsbild und Charaktere der Hexen	101
3.3.4	Das fiktionale Frauenbild	104
3.3.5	Funktion der Magie	104
3.3.6	Resümee	105
3.4	Stereotype, Männerfantasien oder feministische Heldinnen? – Die Darstellungen von Frauen im dystopischen und utopischen Mikrokosmos <i>Oz</i>	107
4	Literaturverzeichnis	110
5	Film- und Serienverzeichnis	115
6	Inszenierungsverzeichnis	116
7	Abbildungsverzeichnis	118
8	Anhang.....	120
8.1	Abstracts	120
8.1.1	Abstract deutsch	120
8.1.2	Abstract english	121
8.2	Curriculum Vitae	122

Einleitung

„Are people born wicked, or do they have wickedness thrust upon them?“¹

Mit dieser Frage wird die gute Hexe Glinda zu Beginn des Musicals *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz*² konfrontiert, bevor sie zu erzählen beginnt, wie die berühmte grüne Hexe zur Wicked Witch of the West werden konnte. Die ZuschauerInnen werden daraufhin Zeugen, wie sich das Selbstkonzept einer jungen Frau, von verschiedenen Faktoren beeinflusst, entwickelt, bis sie schließlich von sich selbst sagt, durch und durch böse zu sein.³ Somit lässt sich in Anlehnung an Simone de Beauvoirs Aussage „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“⁴, sagen: Man kommt nicht böse zur Welt, man wird es.

Von diesem Gedanken ausgehend, soll diese Arbeit der Frage nachgehen, welche Selbstkonzepte von Frauen den ZuschauerInnen in Musicals und Fantasy-Filmen vermittelt werden. Als Untersuchungsgegenstand werden hierbei die Figuren der Wicked Witch of the West und ihrer Gegenspielerin Glinda ausgewählt. Denn, so das dramatische Urparadigma: ohne Gutes, kein Böses. Die Analyse der Selbstkonzepte erfolgt anhand von drei markanten Werken aus der Rezeptionsgeschichte des von Frank L. Baum in seinem Roman *The Wonderful Wizard of Oz*⁵ begründeten Kosmos des magischen Landes Oz: Dem 1939 veröffentlichten Musical-Film *The Wizard of Oz*⁶, dem Broadway-Musical *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz*, das 2003 Premiere feierte und der Film *Oz the Great and Powerful*⁷ aus dem Jahr 2013. Diese Auswahl erfolgt aufgrund des Umstandes, dass die Figur der Wicked Witch of the West im gewählten Musical und dem jüngsten Oz-Film aus dem Schatten des Bösewichtes heraustritt und zu einer der Hauptrollen erhoben wird. Diese markanten Veränderungen im Vergleich zu Baums Roman und dessen Musical-Verfilmung

¹ Vgl. *Wicked. The Untold Story of the Witches of Oz*, Musik & Text: Stephen Schwartz, Regie: Joe Mantello, London Apollo Victoria Theatre, 7. November 2014, 21. Dezember 2015, Song: *No one mourns the Wicked*.

² Ebenda.

³ Vgl. Ebenda, Song: *No good deed*.

⁴ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1968, S. 265.

⁵ Frank L. Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, New York: Geo M. Hill Co., 1900.

⁶ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939.

⁷ *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013.

bieten durch ihre große zeitliche Differenz verbunden mit den Variationen in der Darstellung der Charaktere eine besonders interessante Ausgangssituation für eine vergleichende Analyse der Werke.

Diese Analyse soll vor dem Hintergrund der Frage nach den Gründen der starken Popularität von Magie im heutigen medialen Alltag erfolgen. In diesem Zusammenhang soll das kompensatorische Potenzial von Magie anhand des Einsatzes von Magie in den präsentativen Medien und der davon ausgehenden Faszination erläutert werden. Dabei ist insbesondere eine Betrachtung des Genres Fantasy, dem alle Untersuchungsgegenstände angehören, und dessen mediale Wirkungsweisen, grundlegend für die weitere Analyse.

Darüber hinaus soll der historische Hintergrund dieses Themas seine Betrachtung finden. Fiktionale Hexen-Figuren können nicht ohne das Wissen um die historische Entwicklung des Hexenglaubens und der damit verbundenen Bilder analysiert werden. Deshalb liefert diese Arbeit einen kurzen Überblick über diese historische Entwicklung, bevor eine Einordnung der Untersuchungsgegenstände in die medienhistorische Entwicklung der fiktionalen Hexen-Darstellungen im deutsch- und englischsprachigen Raum erfolgen soll.

Ziel der Arbeit ist es, zu analysieren, wie sich die Darstellung der Frauen, und die damit verbundenen Selbstkonzepte, in den ausgewählten Werken im sozio-historischen Kontext entwickelten, und wie die jeweils medienspezifischen Gestaltungsmittel darauf einwirken.

Sofern nicht anders angegeben, bezieht sich die Arbeit grundsätzlich auf die englischen Originalversionen von Filmen, Musicals oder Romanen. Während für die Analyse der beiden Filme DVDs zur Verfügung standen, stützt sich die Analyse des Musicals auf den Klavierauszug sowie persönliche Theater-Besuche und damit verbundene Gedächtnisprotokolle.

1 Die Faszination von Magie in den präsentativen Medien

In allen Medien-Bereichen findet sich heutzutage das Thema Magie. Sei es das alltägliche Horoskop in der Zeitung, das Grimm'sche Märchen als Gute-Nacht-Geschichte oder ein literarischer Ausflug in entlegene, magische Roman-Welten. Sei es die Hexe im neuesten Blockbuster oder eine zweite Identität als Magier, die man in einem Online-Rollenspiel annehmen kann. Magie ist ein dominanter Bestandteil der präsentativen Medien. Doch woher rühren die starke Faszination für Magie und der damit verbundene große Erfolg dieser Medienangebote? Die folgende Betrachtung soll die wichtigsten Elemente und medialen Wirkungsweisen der verschiedenen magischen Medieninhalten untersuchen. Damit verbunden ist ein Überblick über die Entstehung des Fantasy-Genres, der medialen Heimat der Magie.

1.1 Die Faszination alltäglicher Magie

Magie in den Medien verbindet man in erster Linie mit allen medialen Formen des Genres Fantasy. Doch neben dieser Magie, die in ihrer eigenen, von unserer Alltagswelt abgetrennten Welt existiert, gibt es ganz alltägliche, magische Einflüsse, denen man fast täglich begegnet und die ihren Ursprung in Jahrtausende alten Traditionen finden. Schon in den Hochkulturen des alten Orients gehörte es zu den Instrumentarien der Macht, einen Blick in die Zukunft wagen zu können. Hierzu genossen Herrscher die Dienste von Astrologen, PriesterInnen oder Medien. In der griechischen Antike waren Orakel von großer Bedeutung, die auch in den antiken Dramen eine wichtige Rolle spielen. Das Wissen der Zukunft und die Möglichkeit, sich auf diese vorzubereiten können, sind Macht. Erst durch die Christianisierung wurde Wahrsagung zu etwas Teuflischem deklariert. Doch, wie so oft, förderten Verbote das Interesse der Menschen, und die Wahrsagerei ist bis heute eine Praktik, die, wie auch Hexen, eine große Faszination ausübt. So überrascht es nicht, dass der Wunsch nach dem Wissen der Zukunft auch von modernen Massenmedien zur LeserInnen- und KundInnen-Gewinnung (aus-) genutzt wird. Keine Zeitschrift, insbesondere im Bereich der klassischen sogenannten „Frauen-Zeitschriften“ wie *Glamour*, *InStyle*, *Woman* oder *Brigitte* kommt heute ohne eine Horoskop-Seite aus, die den LeserInnen den „Blick in die Sterne“ ermöglicht.

1.1.1 Magie im gegenwärtigen medialen Alltag

Zeitungs-Horoskope – das „Astro-Opium fürs Volk“⁸, wie ein Artikel des *Spiegel* 2006 titelte – wurde von der Sprachwissenschaftlerin Katja Furthmann in ihrer Dissertation *Die Sterne lügen nicht: Eine linguistische Analyse der Textsorte Pressehoroskop*⁹ untersucht. Die Autorin kommt aufgrund ihrer Analyse zu dem Schluss, dass Horoskope „als aktuell manifeste abstrahierte Sinnpotentiale [...]“¹⁰ den Ausgangspunkt bilden, von dem aus RezipientInnen die Ratschläge auf ihre Lebenswirklichkeit übertragen um sie „[...] zu konkretisieren und zu präzisieren.“¹¹ So glauben Menschen an Horoskope, „obwohl sie dem rationalen Erkenntnisstand klar zuwiderlaufen.“¹² Neben diesen klassischen Pressehoroskopen sind TV- und Telefonberatungen ein weiteres erfolgreiches Modell im Bereich der astrologischen oder spirituellen Lebensberatung. Hierzu zählen insbesondere der Anbieter von Lebensberatung *Questico.de* und der zugehörige TV-Kanal *AstroTV*. Diese Angebote können nicht ohne finanzielle Aufwendungen in Anspruch genommen werden. Durch Abrechnungen pro Minute kann der zu zahlende Betrag durch ein ausführliches Gespräch von Seiten der Mitarbeiter stark in die Höhe getrieben werden. „Nicht selten kommt es vor, dass Menschen zu »ihrem« Astrologen oder Kartenleger ein enges Vertrauensverhältnis aufbauen und ihn regelmäßig zu wichtigen Entscheidungen befragen – und die hohen Kosten dafür in Kauf nehmen.“¹³

Die Zielgruppe von *AstroTV* umfasst vor allem „Frauen ab 30 mit Problemen in Partnerschaft, Beruf und Gesundheit.“¹⁴ Die später ausgestrahlten Anrufe werden vorab hinsichtlich der Medientauglichkeit ihrer Anliegen ausgewählt. Hierbei werden einfache Probleme bevorzugt und schwerwiegende berufliche, gesundheitliche oder psychische Probleme abgelehnt.¹⁵ Durch diese Vorauswahl werden nur Fälle ausgestrahlt, in denen die BeraterInnen schnelle Erfolge erzielen, wodurch

⁸ Kerstin Hebeler, „Horoskop-Sprache analysiert: Astro-Opium fürs Volk“, *Spiegel Online*, 18. Dezember 2006; <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/horoskop-sprache-analysiert-astro-opium-fuers-volk-a-455191.html>, Zugriff 14. Januar 2016.

⁹ Katja Furthmann, *Die Sterne lügen nicht: Eine linguistische Analyse der Textsorte Pressehoroskop*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

¹⁰ Ebenda, S. 470.

¹¹ Ebenda.

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda, S. 486.

¹⁴ Ebenda, S. 487.

¹⁵ Vgl. Ebenda.

ZuschauerInnen beeindruckt werden sollen. Darüber hinaus wird immer wieder auf vermeintlich wissenschaftliche Hintergründe verwiesen, wodurch eine Mischung aus Magie und (Pseudo-)Wissenschaft entsteht, die die ZuschauerInnen zugleich fasziniert, durch wissenschaftliche Überzeugung unkritisch macht und damit letztlich für ein weiteres Verfolgen des Formates gewinnen kann.¹⁶

Bei diesen Angeboten handelt es sich jedoch nur um eine medial ausgeschlachtete und zu Gewinnzwecken standardisierte Form der vermeintlichen Wahrsagung. Diese halten in keiner Weise einem Vergleich mit der Trefferquote von astrologischen Analysen in individualisierten Horoskopen stand, die außerordentlich differenziert und komplex sind. Ebenso wenig können Vorführungen von Hellsehern in Talkshows "beweisen" oder gar entkräften, dass das parapsychologische Phänomen der Präkognition tatsächlich existiert.

1.1.2 Eskapismus

Die Ursache für den großen Erfolg solcher Lebenshilfe-Angebote, als auch anderen magischen Medien, lässt sich in den Mechanismen unserer heutigen Kommunikationsgesellschaft finden, die von Dominik Klenk in *„Gegenwartsverlust“ in der Kommunikationsgesellschaft*¹⁷ beschrieben werden. Durch die starke Zunahme von technischer Kommunikation gegenüber der personalen Kommunikation, entstehen für den Menschen soziale Verluste.

„[U]nser Leben medialisiert sich immer mehr und dialogisiert sich immer weniger. Das heißt, wir verbringen immer mehr Lebenszeit mit Massen- und technisch vermittelter Kommunikation; die Zeiten des persönlichen Gesprächs schrumpfen zusammen, die sozialen Kommunikationsräume entleeren sich.“¹⁸

Der persönliche Kontakt zu Menschen geht immer weiter zurück, wodurch Einsamkeit und Beziehungslosigkeit erzeugt werden. Durch einen Mangel an realen sozialen Kontakten kommt es zum Gegenwartsverlust des Individuums. Hieraus

¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 506.

¹⁷ Dominik Klenk, *„Gegenwartsverlust“ in der Kommunikationsgesellschaft. Anstöße zu einer dialogischen Ethik der (Massen)Kommunikation mit Martin Buber und zwei Gespräche mit Harry Pross*, Münster: Lit Verlag, 1998.

¹⁸ Ebenda, S. 77.

entsteht ein Bedürfnis nach Kompensation dieses Verlustes. Diese können zum einen die erwähnten Angebote magischer Lebenshilfe bieten. Aber auch andere Unterhaltungsmedien mit magischen, beziehungsweise dem Genre Fantasy zuzuordnenden, Inhalten offerieren eine Möglichkeit des Eskapismus. Marcel Feige erwähnt in seiner „Einführung zur Geschichte der Fantasy“¹⁹ ein Zitat J. R. R. Tolkiens, das sehr treffend das positive eskapistische Potenzial von Magie und Fantasy beschreibt:

„Warum sollte man einen Mann verachten, der sich im Gefängnis befindet und Versuche unternimmt, sich zu befreien und nach Hause zu gelangen? Oder der, wenn ihm das nicht möglich ist, an andere Themen denkt und über andere Themen spricht als nur über das Gefängnis?“²⁰

Eine solche Realitäts- oder Weltflucht in eine andere Welt beschreibt der aus dem Englischen stammende Begriff Eskapismus. Die Kommunikationswissenschaftler Volker Gehrau und Christoph Kuhlmann definieren in einem 2011 veröffentlichten Artikel folgende drei Formen des Eskapismus durch Mediennutzung: Veränderung, Verschiebung und Verdrängung der realen Welt.²¹ Des Weiteren kann die Nutzung von Medien die Weltbezüge der NutzerInnen fördern und hemmen. Hierbei werden Weltbezüge als „die verschiedenen Weisen [...], in denen sich Akteure kognitiv, emotional oder konativ auf ihre psychische, soziale oder subjektive Welt beziehen können“²² verstanden. Medien können jedoch auch so genutzt werden, dass diese Weltbezüge gänzlich vermieden werden. So wenden sich die NutzerInnen den Medien zu, wenn sie der eigenen Innenwelt und deren Gefühle oder Gedanken entfliehen wollen, aber auch, um der Außenwelt, wie zum Beispiel einer durch die politische Lage unangenehm gewordenen Lebenssituation, zu entfliehen.²³ Diese so definierte Eskapismusthese lässt jedoch ungeklärt, ob die Flucht vor den Weltbezügen eine aktive Entscheidung ist oder sie auch unbewusst erfolgen kann.²⁴

¹⁹ Marcel Feige, „Einführung zur Geschichte der Fantasy“ in *Fantasy Lexikon*, Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999, S. 6–11.

²⁰ Tolkien 1960 zitiert nach: Feige, „Einführung zur Geschichte der Fantasy“, 1999, S.9.

²¹ Vgl. Volker Gehrau / Christoph Kuhlmann, „Auf der Flucht vor dem Tod? Eskapistische Mediennutzung und narkotische Dysfunktion“, *Publizistik*, September 2011, Volume 56, Issue 3, S. 305.

²² Ebenda, S. 306.

²³ Vgl. Ebenda.

²⁴ Vgl. Ebenda.

Gehrau und Kuhlmann definieren als Gründe für eine solche Flucht wiederum drei Zustände: Zum einen ist diese „Unterstimulation in Form von Langeweile“²⁵, ein Mangel an Stimulation oder Anregungen, der zu Mediennutzung zur Füllung von unstrukturierter Zeit und somit zu einem psychologischen Eskapismus führt.²⁶ Die „Überstimulation in Form von Stress“²⁷ hingegen beschreibt die Flucht vor einem Übermaß an Gedanken, Gefühlen oder Anforderungen, was heute auch unter dem umgangssprachlichen Begriff der Prokrastination bekannt ist. Die MediennutzerInnen haben so viele Dinge zu erledigen, dass schließlich eine Lähmung eintritt, die dazu führt, etwas gänzlich anderes zu tun und zum Beispiel ein Videospiel zu spielen oder eine andere Art der Mediennutzung zu vollziehen. Der Eskapismus-Grund „Leiden unter der als bedrückend erlebten Situation“²⁸ schließlich definiert eine Situation, in der die Flucht vor unangenehmen Emotionen, Gedanken oder Tätigkeiten angestrebt wird.

Da eine Flucht nur dann möglich ist, wenn keine sozialen Verpflichtungen oder gesellschaftlicher Druck vorliegen, findet sich eskapistisches Verhalten insbesondere dort, wo

„[...] a) kein oder nur geringer sozialer Druck ausgeübt werden kann, also etwa im privaten Alltag von Alleinlebenden, und wo b) Vermeidungshandeln weniger vom Gewissen negativ sanktioniert wird, also eher bei kognitiven Prozessen als bei Handlungen.“²⁹

Somit stellt vor allem der Faktor Unterstimulation in Kombination mit mangelnden externen Sanktionen den Ausgangspunkt für besonders ausgedehnte Eskapismus-Phasen. Dabei sind

„[...] Habitualisierungsphänomene besonders wahrscheinlich: Anstatt regelmäßig beim Aufkommen eines quälenden Gedankens nach Fluchtmöglichkeiten zu suchen, dürfte eine Lebensgestaltung wesentlich wahrscheinlicher sein, in der Situationen, die solche Gedanken evozieren, von vornherein vermieden werden. Ein solcher ‚auf Dauer gestellter‘ Eskapismus kann allerdings unter Umständen als dysfunktional (‚Narkose‘) interpretiert werden.“³⁰

²⁵ Ebenda, S. 307.

²⁶ Vgl. Ebenda, S. 307 f.

²⁷ Ebenda, S. 308.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Ebenda, S. 310.

³⁰ Ebenda, S. 312 f.

Diese hier beschriebene Narkotisierung hat schließlich zur Folge, dass bei Betroffenen der Weltbezug hinsichtlich Gedanken und Handeln das Problem betreffend gänzlich verhindert werden und schließlich ausfallen.³¹ Doch diese bedrohliche Wirkung bezieht sich nur auf langfristigen Eskapismus. Einem vorübergehenden Eskapismus zur Erholung bei Stress oder Problemen, schreiben die Autoren eine durchaus positive Wirkung zu und widersprechen dabei Sigmund Freuds Theorien zur Verdrängung.³² Eine kurzfristige Flucht vor Stress oder Langeweile wird jedoch treffender mit dem Begriff des Mood-Management³³ umschrieben, wonach Medien zur Regulierung der Stimmung genutzt und Medienangebote ausgehend von der Stimmung der RezipientInnen gewählt werden. Diese positive Wirkung ist es auch, die Tolkien beschreibt. So schreibt die Kommunikationswissenschaftlerin Katherine A. Fowkes:

„Tolkien means that good fantasy helps us rediscover the joy and wonder of our primary world through a process of de-familiarization, helping us to see our own world with fresh eyes and a new perspective. [...] escape into fantasy is no way a denial of reality but an affirmation of it.“³⁴

1.1.3 Magie als kompensatorisches Angebot

Wie bereits erwähnt besteht die Zielgruppe von Angeboten der alltäglichen Magie vor allem aus Personen, die mit Teilen ihres Lebens unzufrieden oder gar unglücklich sind. Dieser Umstand ist nach der vorangegangenen Eskapismus-Analyse durchaus schlüssig, da die Flucht vor bedrückenden Situationen oder Umständen die betroffene Person besonders anfällig für eine Form des narkotisierenden Eskapismus macht. Entsteht zudem eine direkte Abhängigkeit, durch die NutzerInnen ohne die in den Medien bereitgestellten Lebensberatungen nicht mehr imstande sind, Entscheidungen zu treffen, wird die Situation bedrohlich.

³¹ Vgl. Ebenda, S. 314.

³² Vgl. Sigmund Freud, „Die Verdrängung“, *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 3 (3), 1915, S. 129-38. — *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 248-61.

³³ Vgl. Dolf Zillmann, „Mood Management: Using Entertainment to Full Advantage“, in: Donohew, Lewis, Sypher, Howard E. & Higgins, E. Tory [Hg.], *Communication, social cognition and affect*, Hillsdale: Erlbaum 1988, S. 147-172.

³⁴ Katherine, A. Fowkes, *The Fantasy Film. New Approaches to Film Genre 7*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, S. 39.

Neben den genannten astrologischen Angeboten zur Lebensberatung sind Computerspiele mit magischem Inhalt, insbesondere *Massively Multiplayer Online Role-Playing Games*, kurz *MMORPGs* eine der beliebtesten Methoden der Alltagsflucht. Hierbei ist die Möglichkeit, in einer utopischen und magischen Welt eine sich vom realen Alltag gänzlich unterscheidende Rolle zu übernehmen und über magische Fähigkeiten zu verfügen besonders reizvoll. Im Unterschied zum Konsum von Fantasy-Literatur oder Filmen kann hier direkt interagiert und somit vollständig in eine andere Welt eingetaucht werden. Diese imaginierte Identität dient der Kompensation von Defiziten im realen Leben. SpielerInnen können hier frei über ihre Fähigkeiten und ihr Aussehen entscheiden und Erfolge erzielen. Oder wie der Zukunftsforscher Matthias Horx es beschreibt:

„Ich glaube, dass die fast schöpferische, existenzielle Provokation, die in diesem Spiel drin liegt, nämlich den Menschen eine Alternativrealität in die Hand zu geben [...]. Das ist eigentlich nicht zähmbar und das wird noch zu ungeheuer vielen Konflikten Anlass geben.“³⁵

Andererseits trainieren diese Spiele soziale Fähigkeiten wie Team-Work oder Organisation und unterstützen Imagination, was wieder auf die These von Gehrau und Kuhlmann zurück führt, wonach die Frage der Bedrohlichkeit der eskapistischen Mediennutzung letztlich immer auch eine Frage der Quantität und der Verankerung in der Lebensrealität ist.

1.1.4 Ominpotenzfantasien

Ein weiterer Aspekt, der Magie eine solche Attraktivität verleiht, ist die Verheißung, eine Gott gleiche Macht erlangen zu können, die sich sogar naturwissenschaftlichen Gesetzen widersetzt. Medien mit magischen Inhalten thematisieren diese Macht immer wieder. Astrologische und andere esoterische Lebensangebote versprechen den Kontakt zu einer höheren Macht oder gar die Überwindung der Grenze zwischen Leben und Tod durch Kontaktaufnahme zu Verstorbenen. Auch fiktionale Medien wie

³⁵ Matthias Horx in: *3sat neues.spezial Von Kriegern und Magiern. Das zweite Ich*, TV-Sendung. Online verfügbar unter: <http://www.podcast.de/episode/522943/neues.spezial+Von+Kriegern+und+Magiern/>, Zugriff 14. Januar 2016.

Bücher, Filme, Computer-Spiele oder Musicals stellen Magie als ein Mittel zur grenzenlosen Machterweiterung dar.

Das Erlangen neuer Fähigkeiten und damit verbundener Macht ist in der alltäglichen Lebenswelt der Motor jeglichen menschlichen Strebens nach Erfolg. Das Bedürfnis nach Anerkennung, Bewunderung oder auch Überlegenheit treibt den Menschen an, immer wieder neue Dinge zu lernen. Exemplarisch hierfür ist das US-amerikanische Ideal des *American Dream*, wonach jedes Ziel durch Anstrengung und Fleiß erreicht werden kann. Doch die Realität zeigt jedem Menschen an einem bestimmten Punkt physische oder psychische Grenzen auf, die ihn davon abhalten, eine Allmacht zu erlangen.

Magie dient als übernatürliches Mittel zur Überwindung dieser natürlichen Grenzen und verspricht das Erlangen einer Omnipotenz. Das Herbeisehnen und Anstreben einer solchen Allmacht (hergeleitet vom lateinischen *omnis* und *potentia*) wird als Omnipotenzfantasie bezeichnet. Insbesondere selbst ernannte Heiler oder Medien leben diese Fantasie in ihrem Wirken aus und entwerfen einen regelrechten Kult um die eigene Person und die vermeintlichen Fähigkeiten und erhöhen sich selbst.

Die Sehnsucht nach Omnipotenz zur Kompensation von Hilflosigkeit trägt ein großes eskapistisches Potenzial in sich, wodurch Religionen mit einem allmächtigen Gott, aber auch omnipotente Figuren realer oder fiktionaler Natur eine große Faszination und damit ein Identifikationspotenzial und Trost anbieten.

1.2 Das Genre Fantasy

„Es war einmal [...] das Verlangen der Menschen, sich mit Geschichten zu unterhalten. Weil aber diese Welt so viel Schlechtigkeit beinhaltet, so viel Böses, und unser Leben in der Regel nie die Möglichkeit auf ein Happy End in Aussicht stellt [...] , verlegte man die Geschichten, die man sich erzählte kurzerhand in andere Welten.“³⁶

Mit diesen Worten beginnt Marcel Feige eine Einführung in die Geschichte der Fantasy in seinem *Fantasy Lexikon*³⁷. Er nennt hierbei bereits ein zentrales Merkmal des Genres Fantasy: Der Umstand, dass die Handlung in der Regel in einer Welt verankert ist, die in irgendeiner Weise von der menschlichen Alltagswelt abweicht. Des Weiteren erklärt er, dass der Begriff Fantasy mit dem deutschen Begriff Fantastik gleichzusetzen ist, der all das, was „undenkbar, unmöglich, übernatürlich, utopisch“³⁸ ist, einschließt. Sie wird darüber hinaus in die Subgenres Science-Fiction, Horror und Fantasy aufgegliedert.³⁹ Auch in dieser Arbeit soll der Begriff Fantasy gemäß dieser Definition verwendet werden, während auf die Subgenres Horror und Science-Fiction nur am Rande eingegangen werden soll, da der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit eindeutig im Bereich der konventionellen Fantasy angesiedelt ist.

1.2.1 Fantasy-Literatur: Von Mythen und Märchen zum Fantasy-Roman

Die Fantasy ist das wohl älteste Genre der Literatur, wie Marcel Feige feststellt, da schon in Höhlenmalereien fantastische Wesen und Geschichten gezeichnet wurden. Doch solche Dokumente werden, wie auch später die fantastischen Werke der Antike, gewöhnlich nicht als Fantasy, sondern als Mythen, Sagen oder Legenden bezeichnet. Die narrativen Elemente von Homers *Odysee* oder der Legende von *King Arthur* dienen bis heute als Vorbild für moderne Fantasy.⁴⁰

„Schon das Wort »Märchen« ist im Griechischen von »Mythos« abgeleitet: Paramýthi meint dem Wortsinn nach eine Erzählung aus der Umgebung des Mythos, wobei die Bedeutung der Vorsilbe »para« sowohl »neben«, wie »vor«,

³⁶ Feige, „Einführung zur Geschichte der Fantasy“, S. 6.

³⁷ Marcel Feige, *Fantasy Lexikon*, Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999.

³⁸ Feige, „Einführung zur Geschichte der Fantasy“, S.6.

³⁹ Vgl. Ebenda.

⁴⁰ Vgl. Ebenda.

»unter« oder auch »gegen« meinen kann. Das ältere griechische Wort »Paramythia« oder auch »Paramýthion« bedeutet: Zureden, Ermahnung, Beruhigung, Trost, Erklärung, aber auch Ergötzung und Erholung. Das alles sind Funktionsbeschreibungen, die wir auch für das Märchen gelten lassen können.⁴¹

Der Mythos ist eine „in der Vergangenheit oder auch im Unterbewu[ss]ten verankerte verborgene Realität, Wahrheit, Geschichte, oft verbunden mit eskapistischen Hoffnungen für Gegenwart und Zukunft.“⁴² Darüber hinaus lässt sich Mythos auch als eine „heidnische Glaubensüberlieferung [oder] abergläubische Volkserzählung“⁴³ definieren.

Im gegenwärtigen Sprachgebrauch verbinden sich diese beiden Definitionen zu einem ambivalenten Begriff des Mythos, der entgegen der ursprünglichen Bedeutung entwertet und trivialisiert wurde: Er beschreibt etwas Fiktives oder eine Utopie und zugleich triviale Mythen des heutigen Alltags wie beispielsweise den Mythos eines Künstlers.⁴⁴ Diese Entwertung zeigt, dass es der gegenwärtigen Gesellschaft an Mythen mangelt, und so überrascht es nicht, dass im Zusammenhang mit den Veröffentlichungen der Werke von J. R. R. Tolkien oder Michael Ende die Rede von der „Wiederkehr des Mythos“ war.⁴⁵

Es gibt zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen Mythen und Märchen. Beide umfassen mehrere Genres, beide existieren in literarischer und mündlicher Überlieferung und sind Schöpfungen der menschlichen Fantasie.⁴⁶ Des Weiteren spielen die Geschehnisse in Mythen und Märchen „jenseits der realen Orts- und Zeitverhältnisse [...]“ und „[...] schildern eine übernatürliche Welt.“⁴⁷ Selbst detaillierte Motive von Märchen und Mythen weisen eine deutliche Verwandtschaft auf. Ein Beispiel dafür ist das Element des Kampfes gegen einen Drachen:

„[D]er Held tötet einen Drachen oder ein anderes Ungeheuer und beweist später, dass er und nicht ein Rivale die Tat vollbrachte [...]. In der gleichen Weise legitimiert sich noch Tristan im mittelalterlichen Epos, und auch der Held

⁴¹ Lutz Röhrich, „Märchen – Mythos – Sage“, in *Antiker Mythos in unseren Märchen*, Hg. Wolfdietrich Siegmund, Kassel: Erich Röth-Verlag, 1984, S. 11.

⁴² Ebenda, S. 12.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Vgl. Ebenda.

⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 13.

⁴⁶ Vgl. Ebenda.

⁴⁷ Ebenda.

im neuzeitlichen Drachentötermärchen erweist sich dadurch als der rechtmäßige Sieger und Anwärter auf die Hand der Königstochter.“⁴⁸

Ein weiteres Beispiel ist das narrative Element der magischen Frauen beziehungsweise Hexen. Seit den antiken Mythen gibt es beispielsweise die Figur der Strix. Diese weiblichen „Nachtvögel“ sind eine Gefahr für ungetaufte Kinder, die sie aus den Häusern der Eltern stehlen. Böse, magische Frauen, die Kinder stehlen oder töten wollen, sind auch ein beliebtes Element in Märchen, wie beispielsweise bei *Hänsel und Gretel*, *Dornröschen* oder *Rapunzel*. Wie auch das Märchen, arbeitet der Mythos bevorzugt mit Heldenbiografien und extremen Dichotomien von Schön und Hässlich, Gut und Böse oder Liebe und Hass.⁴⁹

Doch neben all diesen Gemeinsamkeiten gibt es auch deutliche Unterschiede zwischen Märchen und Mythen. So besteht beim Mythos ein eindeutiger Bezug zu Religion. Während der Mythos von sakraler und ernster Natur ist, bezieht sich das Märchen auf die profane, menschliche Welt und bietet einen glücklichen Ausgang, das Happy End.⁵⁰ Daraus lässt sich ableiten, dass der Mythos durch eine deutlich komplexere Erzählstruktur und psychologische Tiefe „eine Sache der Gebildeten“⁵¹ ist, das Märchen hingegen eher eine „Jedermannsangelegenheit“⁵². Allerdings wird auch in höhere und niedere Mythologie aufgeteilt, wobei letztere in der Nähe der Märchen anzusiedeln ist. Die Ähnlichkeiten von niederer Mythologie und Märchen sind darauf zurückzuführen, dass die Wesen dieser Mythen „nicht so sehr den Angriffen und Tendenzen des Christentums ausgesetzt waren wie der polytheistische Glaube.“⁵³ Ein weiterer markanter Unterschied liegt im Umgang mit Liebe und Erotik. Beides sind wichtige Elemente des Mythos, doch im Märchen erscheinen diese nur „stark sublimiert und entwirklicht“⁵⁴.

Abschließend lässt sich feststellen, dass Märchen und Mythen Erzählungen sind, die vielseitig gedeutet werden können. Dieser Umstand erst machte es möglich, dass diese Erzählungen bis heute überliefert wurden. Dadurch, dass jede Generation die Märchen aus ihrer Alltagswelt interpretiert und die Elemente neu deutet, leben sie

⁴⁸ Ebenda, S. 15.

⁴⁹ Vgl. Ebenda, S. 17.

⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 18.

⁵¹ Ebenda, S. 20.

⁵² Vgl. Ebenda.

⁵³ Ebenda, S. 24.

⁵⁴ Ebenda, S. 19.

über Jahrhunderte hinweg weiter. Denn „[n]ur was wichtig ist und die Menschen unmittelbar berührt, wird weitererzählt.“⁵⁵

Nach den antiken Mythen und Heldensagen entstehen im Spätmittelalter erste Verschriftlichungen von mittelalterlichen Heldensagen. Am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert erleben diese aufgrund von Kriegen eine besondere Blütezeit. Und auch „Vergessene Welten“ erfreuten sich nun, durch ihr eskapistisches Potenzial in schweren Zeiten, großer Beliebtheit.⁵⁶

1932 bis 1936 veröffentlichte Robert E. Howard seine Geschichten über „den Urzeitbarbaren *Conan*, der sich schwertschwingend durch die Leiber seiner Feinde, natürlich wie übernatürlich, kämpft“⁵⁷ und begründet damit das Subgenre der Sword & Sorcery, das bis heute durch diese Elemente geprägt ist.

Im 19. Jahrhundert begannen außerdem AutorInnen, sich den Grimmschen Volksmärchen und Märchen aus dem arabischen Raum zu widmen und diese von den „finsternen Wäldern draußen vor dem Tore [...]“ in „[...] andere Welten“⁵⁸ zu verlegen. Dies ebnete schließlich den Weg für eigenständige Erzählungen auf Basis der gängigen Märchen-Figuren. Dazu gehören Märchen-Epen wie *Alice's Adventures in Wonderland*⁵⁹, *Peter Pan*⁶⁰ und auch Frank L. Baums *The Wonderful Wizard of Oz*⁶¹. Dieser Roman, der „[i]n Konzept und Charakterzeichnung amerikanisch gehalten [...]“⁶² wurde, ist eine „[...] ganz bewußte Reaktion auf das amerikanische Bedürfnis nach eigenen Mythen und Märchen und löst an Beliebtheit die einschlägigen europäischen Märchen ab.“⁶³

In Großbritannien wird von J. R. R. Tolkiens Werken das Genre begründet, das wir heute unter High Fantasy, oder schlicht Fantasy, verstehen. Mit seiner *Lord of the Rings* Trilogie entführt er die LeserInnen „mit phantastischem Detailreichtum in eine andere Welt, die Mittelerde“.⁶⁴ Ausgehend von diesem Erfolg werden immer mehr

⁵⁵ Ebenda, 34.

⁵⁶ Vgl. Feige, „Einführung zur Geschichte der Fantasy“, S.7.

⁵⁷ Ebenda, S. 8.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London: Macmillan, 1865.

⁶⁰ James Matthew Barrie, *Peter Pan*, 1904.

⁶¹ Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*.

⁶² Feige, „Einführung zur Geschichte der Fantasy“, S.8.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Ebenda.

solche „Anderswelt-Geschichten“ veröffentlicht, die in den 1960er Jahren erstmals offiziell als Fantasy betitelt werden.⁶⁵

1.2.2 Fantasy-Filme

Die Geschichte des Fantasy-Films ist so alt, wie der Film, beziehungsweise das Kino selbst. Schon die technischen Vorläufer des Kinos wurden vielfältig zur Darstellung von fantastischen Dingen eingesetzt. Im Mittelalter wurde die Camera Obscura oftmals von Scharlatanen oder Klerikalen genutzt, um „die Unwissenheit der Menschen auszunutzen und allerlei Hokusfokus zu projizieren“.⁶⁶ Im Lauf des 17. Jahrhunderts folgt der Camera Obscura die Laterna Magica, mit welcher der Belgier Etienne Gaspard Robert ab circa 1795 *Phantasmagorien*, also Trugbilder, genannte Programme gestaltete, die Gespenster und andere Schreckensbilder zeigten.⁶⁷

Am 4. April 1896, wenige Monate nach der ersten Film-Vorführung der Gebrüder Lumière, veranstaltete Georges Méliès eine erste Vorführung mit seinem selbst entworfenen Vorführapparat nach Vorbild der Lumières. Diese Vorführung fand in einem Theater für Illusionskunst, dem Théâtre Robert-Houdin, statt, dessen Leitung Méliès zuvor übernommen hatte und das er durch diese Vorführungen vor dem Bankrott zu retten versuchte.⁶⁸ Diese Filme waren zunächst dokumentarisch gestaltet. Doch noch im selben Jahr widmete sich Méliès mit *Le manoir du diable*⁶⁹ einem magischen Stoff, in dem Mephisto und Hexen erscheinen. In den folgenden 18 Jahren produzierte Méliès über 500 fantastische Filme:

„kitschig-naive Phantasien zumeist, mit einem oft beachtlichen technischen Aufwand in Szene gesetzt, [...] Erscheinungen, kuriose Raumflüge, Märchenspiele, Ungeheuer, Fieberträume, [...] unheimliche Laboratorien und verrückte Wissenschaftler. In seinem Schaffen ist das gesamte Arsenal des trivialen phantastischen Films angelegt [...].“⁷⁰

⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 9.

⁶⁶ Rolf Giesen, *Der Phantastische Film. Zur Soziologie von Horror, Science-Fiction und Fantasy im Kino. Teil 1: Geschichte*, Schondorf / Ammersee: B. Roloff Verlag, 1980, S. 36.

⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 37.

⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 38.

⁶⁹ *Le manoir du diable*, Regie: Georges Méliès, F 1896.

⁷⁰ Giesen, *Der Phantastische Film. Zur Soziologie von Horror, Science-Fiction und Fantasy im Kino*, S. 42.

So ist es auch nicht verwunderlich, dass Georges Méliès als Vater des fantastischen Kinos in die Filmgeschichte einging. Die Auflistung der Themen, die Méliès in seinen Filmen zeigte, ist schon fast eine Liste aller Fantasy Elemente. Doch wie lässt sich das Filmgenre Fantasy präziser definieren? Ein Blick in die Filmgeschichte zeigt jedenfalls, dass die Genres Fantasy und Science-Fiction als „expressions of the birth and evolution of cinema itself“⁷¹ betrachtet werden können und bis heute als Barometer für die technische Entwicklung des Filmes fungieren.

Zunächst ist festzustellen, dass das Genre Fantasy in enger Beziehung zu den Genres Horror und Science-Fiction steht, die Übergänge zu den beiden Genres sind geradezu fließend. Denn auch die Inhalte dieser Filme sind dem Wortsinn „fantastisch“ entsprechend auch immer zugleich Fantasy. Außerdem sind viele Filme Hybride mehrerer Genres, so ist *The Wizard of Oz*⁷² beispielsweise sowohl ein Musical-, als auch ein Fantasy-Film.⁷³ Fantasien erzählen Geschichten, die in der realen Welt unmöglich wären. Sie beinhalten für gewöhnlich mystische Kreaturen oder Ereignisse, die die Gesetze der Physik außer Kraft setzen.⁷⁴ Die Kommunikationswissenschaftlerin Katherine A. Fowkes legt in ihrer Definition von Fantasy als zentrales Merkmal eines Fantasy Films einen sogenannten „ontological rupture“ fest – „a break between what the audience agrees is ‘reality’ and the fantastic phenomena that define the narrative world.“⁷⁵ In diesem Bruch zu unserer Alltagswelt unterscheidet sich die Fantasy von Science-Fiction, die technische Erfindungen von der technischen Realität unseres Alltags ableitet, die in Zukunft tatsächlich möglich sein könnten, während Fantasy übersinnliche oder magische Vorgänge zeigt, die einen eindeutigen Bruch zu unseren Naturgesetzen darstellen.

Darüber hinaus gibt es zwei weitere Motive, die sich nahezu in allen Fantasy-Filmen wieder finden lassen: Das Erwachsenwerden und das Zuhause. Die Transformation vom Kind zum Erwachsenen tritt oft in Kombination mit einer weiteren Veränderung auf. So erringen die HeldInnen beispielsweise einen bestimmten Titel oder werden zu KönigInnen gekrönt. Neben diesem Element ist Zuhause ein wiederkehrendes Thema. Fowkes erklärt, dass neben dem Happy End der Mythos vom Zuhause als

⁷¹ Fowkes, *The Fantasy Film*, S. 17.

⁷² *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939.

⁷³ Vgl. Fowkes, *The Fantasy Film*, S. 17.

⁷⁴ Vgl. Ebenda, S. 2.

⁷⁵ Ebenda, S. 5.

bestem Platz der Welt, ein Ur-Motiv des amerikanischen Films ist, der in *The Wizard of Oz*⁷⁶ eine seiner berühmtesten Verkörperung fand.⁷⁷

Während das Fantasy-Genre aus kommerzieller Sicht eines der erfolgreichsten Genres überhaupt ist, haften ihm auch immer Vorurteile und Kritik an: „The label ‘fantasy’ has often been pejorative, applied to films seen to be trivial or childish, or said to seduce us with unrealistic wish-fulfillment.“⁷⁸ Doch Fowkes beschreibt auch, welchen Gewinn diese Filme mit sich bringen: „[F]antasy provides the opportunity to experience ideas outside of the framework of reason and the boundaries of everyday reality.“⁷⁹

Die Entwicklung des Fantasy-Films steht in direkter Wechselwirkung mit der technischen Entwicklung des Filmes. Fantasy-Filme sind sozusagen die Leistungsschau des aktuellen technischen Könnens des Filmes. So lässt sich für die Zukunft sagen, „with virtual reality and Imax technologies, one can only ‘wonder’ how our concept of fantasy will mutate.“⁸⁰

1.2.3 Fantasy-Welten – Entwicklung von Dystopien und Utopien

Der philosophische, politologische und kulturwissenschaftliche Begriff Utopie beschreibt die Idee von einer idealen Welt. Eine Utopie ist somit eine „[...] für das politische und soziale Handeln notwendige oder empfehlenswerte regulative Idee.“⁸¹ Erstmals verwendet wurde dieser Begriff von Thomas Morus, der in seinem 1516 veröffentlichten gleichnamigen Werk⁸² eine Insel, die über ein ideales Staatswesen verfügt, beschreibt. Die dort entworfene Utopie ist „[...] ein erfundenes Gebilde; zugleich wird ihr ein bestimmter Realitätsbezug zugesprochen [...]“⁸³ Von dieser Schrift ausgehend, entwickelte sich die Utopie in der Literatur im Laufe des 19. Jahrhunderts von einer „[...] Kritik an zeitgenössischen Verhältnissen [...]“⁸⁴ hin zu

⁷⁶ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939.

⁷⁷ Vgl. Fowkes, *The Fantasy Film*, S. 10.

⁷⁸ Ebenda, S. 1.

⁷⁹ Ebenda, S. 9.

⁸⁰ Ebenda, S. 37.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Thomas Morus, *Utopia. Aus dem Lateinischen von Alfred Hartmann*, Zürich: Diogenes, 1981.

⁸³ Willi Erzgräber, *Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1980, S. 13.

⁸⁴ Ebenda, S. 14.

einem ausformulierten Ziel, „[...] auf das alles politische Handeln auszurichten sei.“⁸⁵ Ähnlich des Mythos, wurde auch die Bedeutung des Wortes Utopie im Laufe der Zeit trivialisiert und negativ konnotiert. Utopien werden meist im umgangssprachlichen Sprachgebrauch mit Träumereien oder unrealistischen Hirngespinnsten gleichgesetzt. So wird etwas sehr Unwahrscheinliches, Abgehobenes als utopisch bezeichnet.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt die Beliebtheit von literarischen Utopien vor dem politischen Hintergrund der beiden Weltkriege stark nach. „Realpolitik‘ scheint utopisches Denken ebenso Lügen zu strafen wie die bedrohlichen Auswirkungen der Naturwissenschaften.“⁸⁶ Aus diesen Umständen entwickelte sich eine Gegenbewegung zu utopischer Literatur. Aldous Huxleys *Brave New World*⁸⁷ und George Orwells *1984*⁸⁸ begründeten das Wesen der literarischen Anti-Utopie, der Dystopie. Beide Autoren bringen in ihren Romanen die Angst zum Ausdruck, dass „[...] im Streben nach einer Perfektionierung des Staates die humane Würde des Menschen ausgetilgt werde.“⁸⁹ So entwirft Huxleys Werk einen Staat, der eine Perversion der Grundgedanken der französischen Revolution als Leitbild besitzt⁹⁰ und *1984* präsentiert eine politische Elite, deren einziges Ziel das ungehinderte Ausüben von Macht zum Selbstzweck darstellt.⁹¹ Beide Staaten sind auf die Erhaltung ihrer Stabilität um jeden Preis bedacht. Durch das Erschaffen von neuen Welten begründeten die literarische Utopie und Dystopie das Genre der Science-Fiction. Das Weg ebene Ereignis war hierbei H. G. Wells 1898 veröffentlichter Roman *The War of the Worlds*⁹² und insbesondere dessen 1938 ausgestrahlte Hörspielbearbeitung von Orson Welles.

Entgegen den Science-Fiction Welten, die Fantasy mit realen naturwissenschaftlichen Überlegungen über die Zukunft des Planeten verbinden, bilden die im Bereich der Fantasy erschaffenen Welten meist eine Utopie ab, deren Schauplätze durch landschaftliche Schönheit beeindrucken und somit einen idealen Ausgangspunkt für eine eskapistische Nutzung dieser Inhalte bietet. So stellt auch Marcel Feige fest, dass Fantasy-Welten im Stile von Tolkiens *Mittelerde* „eine

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Ebenda, S. 16.

⁸⁷ Aldous Huxley, *Brave New World*, London: Chatto & Windus, 1932.

⁸⁸ George Orwell, *1984*, London: Secker & Warburg, 1949.

⁸⁹ Erzgräber, *Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur*, S. 16.

⁹⁰ Vgl. Ebenda, S. 136.

⁹¹ Vgl. Ebenda, S. 173.

⁹² H. G. Wells, *War of the Worlds*, London: William Heinemann, 1898.

Möglichkeit zur Flucht wie kaum ein anderes Genre“⁹³ bietet. Diese „von der Erde völlig losgelöste andere Welt schafft Spielraum für alle möglichen Erlebnisse, die mit Schwert und Magie zu beheben sind, wie es in der Realität [...] niemals denkbar wäre.“⁹⁴ Zudem verfügen diese Stoffe über einen zentralen Helden, der durch sein geistiges Wachsen an der ihm gestellten Herausforderung als Identifikationsfigur dient. Solche Helden finden sich insbesondere in der sogenannten All-Age-Fantasy, wie beispielsweise Joanne K. Rowlings *Harry Potter*-Reihe, J. R. R. Tolkiens *Lord of the Rings*⁹⁵ oder der *The Hunger Games*-Reihe von Suzanne Collins, sowie den zugehörigen Film-Adaptionen wieder. Hierbei entwirft die *The Hunger Games*-Reihe eine düstere Welt, die eindeutig als Dystopie einzuordnen ist, während *The Lord of the Rings* mit der Schönheit der Natur und dem Sieg über die dunkle Macht Saurons eine Utopie erzeugt. Die *Harry Potter*-Reihe nimmt jedoch eine Sonderstellung ein, da sie durch Anknüpfung an die reale menschliche Alltagswelt und die Darstellung eines realistischen Verhältnisses von guten und bösen Mächten weder eine Utopie, noch eine Dystopie skizziert.

⁹³ Feige, „Einführung zur Geschichte der Fantasy“, S.9.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, London: George Allen & Unwin, 1954.

1.3 Das Urparadigma der Dichotomie von Gut und Böse als dramaturgisches Schema

Der Begriff Dichotomie wird vom altgriechischen Wort *dichótomos*, zu Deutsch „Zweiteilung von Etwas“, hergeleitet. Die wohl älteste Dichotomie dieser Art ist die Einteilung in Gut und Böse. Allein die Bibel – und damit die gesamte Religion des Christentums – basiert auf dem zentralen Konflikt zwischen Gott im Himmel und dem Teufel in der Hölle als Inbegriffe von Gut und Böse. Neben dem Christentum findet sich diese Dichotomie in verschiedenen Ausprägungen in nahezu jeder Kultur der Welt wieder.

Von dieser globalen Verbreitung ausgehend entwickelte sich dieses Paradigma auch in der Literatur zum populärsten und erfolgreichsten dramaturgischen Schema überhaupt. Betrachtet man die erfolgreichsten Werke der Literatur- und Filmgeschichte, basieren sie alle auf diesem Grund-Konflikt. Diese Gegenüberstellung entwickelte im Laufe der Jahrhunderte viele verschiedene Formen. So sind insbesondere der Kampf Mensch gegen Monster oder Natur gegen Technologie ständig wiederkehrende Spezifikationen dieser Dichotomie. In *Dr Jekyll and Mr Hyde*⁹⁶ vereint Robert Louis Stevenson solche Konflikte in einem Roman. Der gute, natürliche Mensch Dr Jekyll kämpft gegen sein technisch erzeugtes zweites, böses Ich, Mr Hyde.

Es überrascht somit nicht, dass der Dichotomie von Gut und Böse auch im Bereich des Magischen und des Fantasy-Genres bis heute eine bedeutende Rolle zukommt. Doch sie beschreibt in Fantasy-Werken nicht nur ein simples Schwarz-Weiß-Konstrukt. Wie die Analyse im dritten Teil dieser Arbeit zeigt, stehen Gut und Böse in einer dialektischen Beziehung, das heißt, sie bewegen sich von ihren Polen aufeinander zu und wirken gegenseitig aufeinander ein. In der Theatergeschichte faszinieren schon seit der Antike Figuren mit changierendem Charakter und auch in der jüngeren Filmgeschichte sind simple gute und böse Helden nichtmehr ausreichend, um die Kinosäle zu füllen. Ein wiederkehrendes zentrales Element ist jedoch das Streben nach der Zerstörung eines Symbols des Bösen wie beispielsweise dem Besen der Wicked Witch of the West in *The Wizard of Oz*⁹⁷. Das

⁹⁶ Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, London: Penguin Classics, 2012.

⁹⁷ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939.

Böse trägt auch immer etwas Gutes in sich, wie auch das Gute fehlbar ist. Ein Beispiel hierfür ist die *Harry Potter*-Reihe von Joanne K. Rowling. Der titelgebende Held trägt ein Teil des bösen Voldemort in sich. Auch die beiden Lehrer Albus Dumbledore und Severus Snape entwickeln sich im Verlauf der Reihe von ihren jeweiligen Polen ausgehend in die andere Richtung weiter. Während im ersten Band⁹⁸ eine sehr klare Ausgangssituation beschrieben wird, kehrt sich bis zum letzten Band⁹⁹ vieles um und vermeintlich böse Charaktere entpuppen sich als gut. Die Charaktere erfahren eine Psychologisierung und treten nicht nur als bloße Verkörperung des Guten beziehungsweise Bösen auf. Viele Werke suchen diesem Trend folgend heute in sogenannten Prequels, also Vorgeschichten, Gründe für das Handeln altbekannter Bösewichte zu finden. Auch die Analyse der Entwicklung des Oz-Stoffes wird dies aufzeigen können.

Bei der Betrachtung des Oz-Stoffes zeigt sich eine weitere Spezifizierung des Bösen: Das Bild der bösen Frau. Die Verbindung der Frau mit dem Wesen des Bösen ist eine Fusion, die die Literatur bereits seit der Antike beschreibt. Mario Jacoby stellt hier einen Zusammenhang mit dem Archetypus des „Großen Weiblichen“ oder der „Großen Mutter“ nach C.G. Jungs Archetypen-Lehre her.¹⁰⁰ Dieser Archetyp wird als die Erfahrung der Verbundenheit mit dem, „was wir im weitesten Sinne Natur nennen“¹⁰¹, bezeichnet und von Jung dem „Eros“ zugeordnet, dessen psychische Funktionen „Triebe, Impulse, Gefühle und Ahnungen“¹⁰² sind. Im Einflussbereich der „Großen Mutter“ liegen auch die Themen Sexualität, Zeugung und Geburt. In der Figur der Hexe findet diese „Große Mutter“ ihr böses Gegenbild zur Mutter Gottes, Maria.¹⁰³ Es besteht somit die Dichotomie Hexe und Heilige, die bis heute in Dramaturgie und alltäglichem Sprachgebrauch in Form der Dichotomie der Hure oder Heiligen existiert. Diese Hexe ist demnach ein archetypisches Bild, das eine „Bedrohung des Ich-Bewusstseins und dessen Entwicklung“¹⁰⁴ symbolisiert und durch die negative Beeinflussung der Sexualität mit der männlichen Kastrationsangst

⁹⁸ Joanne K. Rowling, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, London: Bloomsbury Publishing, 2007.

⁹⁹ Joanne K. Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, London: Bloomsbury Publishing, 1997.

¹⁰⁰ Vgl. Mario Jacoby, "Die Hexe in Träumen, Komplexen und Märchen. Das dunkle Weibliche in der Psychotherapie", in: Jacoby, Mario / Kast, Verena / Riedel, Ingrid, *Das BÖSE im Märchen*, Fellbach: Adolf Bonz Verlag, 1980, S. 201.

¹⁰¹ Ebenda, S. 202.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Vgl. Ebenda, S. 203.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 204.

in Verbindung gebracht wird. Ausgehend von diesen psychologischen Erkenntnissen ist es nur allzu verständlich, wie es zu einer solch starken Misogynie im Zuge der historischen Hexenverfolgung kommen konnte (vgl. Kapitel 2.1.3). Dennoch übt das Bild der dämonischen Frau bis heute große (erotische) Faszination aus.

1.4 Überschreitungen der Mediengrenzen

Wohl kaum ein Genre hat so viele Fortsetzungen, Adaptionen und mediale Erweiterungen hervorgebracht, wie das Genre Fantasy. Allein der Hauptgegenstand dieser Arbeit, der Stoff rund um die Geschehnisse im Land Oz, zeigt dies deutlich. Frank L. Baum selbst veröffentlichte dreizehn Fortsetzungs-Bände seines Romans. Diese wurden bis heute von rund 40 weiteren Fortsetzungen anderer AutorInnen und zwei Duzend Büchern, die Bezug auf den Stoff nehmen, ergänzt.¹⁰⁵ Es gibt 30 Filme, die im Land Oz angesiedelt sind,¹⁰⁶ 20 Theaterstücke oder Musicals¹⁰⁷ und eine schwer überschaubare Menge von Merchandising Produkten aller Art. Offenbar vermögen detaillierte Fantasy-Welten, wie die des Landes Oz, besonders erfolgreich in der medialen Vermarktung zu sein. Dieses Phänomen lässt sich unter Zuhilfenahme der Begriffe Intermedialität und Transmedia Storytelling erklären.

1.4.1 Intermedialität

Der Begriff Intermedialität etablierte sich in der Mitte der 1990er Jahre und wird vor allem zur Beschreibung des Verhältnisses von Literatur zu den technischen Medien benutzt.¹⁰⁸ Aufgrund der medialen Entwicklungen begann die Abschottung der einzelnen Medien „[...] in Anbetracht einer multimedialen Prägung der Realitätserfahrung und eines zunehmend intermedial operierenden künstlerischen Schaffens obsolet zu werden.“¹⁰⁹ Die Literaturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky erläutert diesen Begriff in ihrem gleichnamigen Werk¹¹⁰ ausgehend von einer literaturwissenschaftlichen Position. Zur näheren Erläuterung des Begriffes bezieht sich Rajewsky dabei auf die sehr weite Definition des Begriffes Medium nach Werner Wolf, wonach ein Medium ein Kommunikationsdispositiv ist. Diese Definition macht es möglich, sowohl Literatur, die „[...] nur ein semiotisches System verwendet, als

¹⁰⁵ Vgl. O.N., „List of Oz books“, *The Wonderful Wiki of Oz*, 2014, http://oz.wikia.com/wiki/List_of_Oz_books, Zugriff: 14. Januar 2016.

¹⁰⁶ Vgl. O.N., „Oz Movies“, *The Wonderful Wiki of Oz*, 2014, http://oz.wikia.com/wiki/Category:Oz_Movies, Zugriff: 14. Januar 2016.

¹⁰⁷ Vgl. O.N., „Oz Plays“, *The Wonderful Wiki of Oz*, 2014, http://oz.wikia.com/wiki/Category:Oz_Plays, Zugriff: 14. Januar 2016.

¹⁰⁸ Vgl. Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen; Basel: A Francke Verlag, 2002, S. 9.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 1.

¹¹⁰ Ebenda.

auch den Film, der mehrere semiotische Systeme verwendet, die ihrerseits wiederum anderen Medien zuzuordnen sind, jeweils als ›(Einzel-)Medien‹ zu definieren.“¹¹¹

Ausgehend von dieser Medien-Definition kann Intermedialität demnach als Überbegriff für alle Überschreitungen von Mediengrenzen definiert werden, also für Phänomene, die dem lateinischen Präfix *inter* folgend, zwischen den Medien bestehen.¹¹² Darüber hinaus vermag Intermedialität „[...] potentiell Relationen zwischen allen medialen Ausdrucksformen unter sich zu subsumieren und bleibt so terminologisch wie konzeptionell nicht auf die sog. ›Hohen Künste‹, ebensowenig [sic] aber auf die sog. ›Neuen Medien‹ beschränkt.“¹¹³

Innerhalb des Objektbereichs der Intermedialität unterscheidet Rajewsky weiter zwischen „drei grundsätzlich heterogenen, ausdrücklich zu differenzierenden Phänomenbereichen“¹¹⁴: Medienkombination, Medienwechsel sowie das Phänomen der intermedialen Bezüge.¹¹⁵ Unter dem Phänomen der Medienkombination wird eine Synthese verschiedener Medien zu einem neuen, oftmals eigenständigen Medium verstanden. Die Merkmale der Ausgangsm Medien bleiben hierbei bestehen und ergänzen sich in der neuen Form. Beispiele hierfür sind die Oper oder das Musical, aber auch der Film. Der Begriff des Medienwechsels oder auch der Medientransformation wiederum beschreibt die Transformation eines Textsubstrats in ein anderes Medium¹¹⁶, wie sie beispielsweise bei Literaturverfilmungen erfolgt. Hierbei dient das literarische Werk als Quelle und wird in das Medium Film übertragen. Das Ergebnis dieses Prozesses verweist zwar auf die Quelle, als Medium ist jedoch das Medium Film präsent. Im Gegensatz zur Medienkombination entsteht somit keine neue Medienform, sondern ein Text wird aus einem Medium in ein anderes überführt und mit den Mitteln dieses Mediums gestaltet. Unter medialen Bezügen schließlich versteht man, dass „[...] Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, stimuliert oder, soweit möglich,

¹¹¹ Ebenda, S. 7.

¹¹² Vgl. Ebenda, S. 12.

¹¹³ Ebenda, S. 10.

¹¹⁴ Ebenda, S. 15.

¹¹⁵ Vgl. Ebenda, S. 15 f.

¹¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 16.

reproduziert“¹¹⁷ werden. Hierunter kann man beispielsweise das Aufgreifen bestimmter ästhetischer Mittel eines Mediums verstehen.

Der Begriff Intermedialität kann jedoch nicht ohne eine Abgrenzung zu den Begriffen Intramedialität und Transmedialität definiert werden. Als Intramedialität werden Verweise definiert, die innerhalb eines Mediums erfolgen.¹¹⁸ Der Begriff der Transmedialität hingegen beschreibt „[m]edienspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.“¹¹⁹ Transmediale Werke beziehen sich also nicht auf ein bestimmtes mediales Werk, wie einen Film oder ein Buch, sondern auf „[...] bestimmte Stoffe, die unabhängig des Ursprungsmediums im kollektiven Gedächtnis einer Zeit verankert sind.“¹²⁰

1.4.2 Transmedia Storytelling

Ausgehend von dem Begriff der Transmedialität entwickelte sich Ende der 1990er Jahre der Begriff des Transmedia Storytelling. Eine transmediale Erzählweise zeichnet sich dadurch aus, dass die immer gleiche Narration nicht einer Adaption gleich nur in unterschiedlichen Medien erzählt wird, sondern die Inhalte der Narration unter Überschreitung der Mediengrenzen auf verschiedene Medien verteilt werden, die jeweils eigenständig funktionieren. Diese Teile bezeichnet der Medienwissenschaftler Henry Jenkins, der die Definition von Transmedia Storytelling prägte, als „extension“¹²¹, also als Erweiterung. Dieser Begriff soll auch im Weiteren für solche Werke verwendet werden, Jenkins definiert Transmedia Storytelling eingangs folgendermaßen:

„Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the

¹¹⁷ Ebenda, S. 17.

¹¹⁸ Vgl. Ebenda, S. 12.

¹¹⁹ Ebenda, S. 13.

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Vgl. Henry Jenkins, "Transmedia 202: Further Reflections", *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1. August 2011; http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html, Zugriff 14. Januar 2016.

purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story.”¹²²

Weiter erklärt er, dass hierunter beispielsweise eine Erzählweise fällt, in der Medien wie Filme, Kurzfilme, Comic-Bücher und Videospiele jeweils unterschiedliche Inhalte zur Verfügung stellen, die als einzelne Werke funktionieren. Jedoch ergänzen sich all diese Erweiterungen dann zu einer medienübergreifenden Erzählung und ergeben in Kombination eine neue, erweiterte Narration.¹²³

Als weiteres Merkmal des Transmedia Storytelling nennt Jenkins den Umstand, dass sich transmediale Geschichten nicht nur auf eine bestimmte Figur oder einen Plot beziehen, sondern auf komplexe fiktionale Welten, in denen ein Netzwerk aus vielfältigen Charakteren und deren Geschichten besteht.¹²⁴ Hieraus lässt sich erklären, weshalb Transmedia Storytelling besonders im Bereich Fantasy Anwendung findet. So haben beispielsweise Frank L. Baum mit dem Land Oz oder J. R. R. Tolkien mit Mittelerde durch ihre detaillierten Beschreibungen Welten erschaffen, die sich gut für eine solche Erzählweise nutzen lassen und vielfältig medial bearbeitet wurden.

Jenkins sieht das besondere Potenzial von Transmedia Storytelling darin, dass der Zuschauer nicht sofort beim Konsum eines Teiles die volle Information erhält, ganz im Gegenteil zu „the closure found in most classically constructed narratives, where we expect to leave the theatre knowing everything that is required to make sense of a particular story.”¹²⁵ Die einzelnen Erweiterungen werden nicht von einem einzigen Hersteller erzeugt, sondern verfügen unter Vergabe von Lizenzen durch einen zentralen Rechte-Inhaber an verschiedene Quellen. So liegen beispielsweise die Rechte der berühmten Oz-Verfilmung von 1939 bei MGM, doch der jüngste Oz-Film wurde von Disney produziert. Darüber hinaus reicht Transmedia Storytelling durch Merchandising bis in den Alltag der KonsumentInnen hinein:

„We might see this performative dimension at play with the release of action figures which encourage children to construct their own stories about the

¹²² Henry Jenkins, "Transmedia Storytelling 101", *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 22. März 2007; http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, Zugriff 14. Januar 2016.

¹²³ Vgl. Ebenda.

¹²⁴ Vgl. Ebenda.

¹²⁵ Ebenda.

fictional characters or costumes and role playing games which invite us to immerse ourselves in the world of the fiction.”¹²⁶

Da eine solche fiktionale Welt, wie sie mit Transmedia Storytelling erschaffen werden kann, eine große Fülle an Charakteren mit sich bringt, bleiben viele potenzielle Plots unerzählt, was die Fantasie der KonsumentInnen anregt. Von Fans entworfene, zusätzliche Plots - bekannt unter dem Begriff Fan Fiction - „can be seen as an unauthorized expansion of these media franchises into new directions which reflect the reader’s desire to “fill in the gaps” they have discovered in the commercially produced material.”¹²⁷ Auch in Online Role Playing Games können die KonsumentInnen der Faszination für die fiktive Welt nachgehen und aktiv ein Teil davon werden.

Abschließend lässt sich sagen, dass Henry Jenkins in Transmedia Storytelling die Chance sieht, eine fiktive, medienübergreifende Welt zu entwerfen, die ein „Kontinuum von Möglichkeiten“¹²⁸ für immer neue Narrationsstränge bietet, die von den ursprünglichen AutorInnen nicht erahnt wurden.

¹²⁶ Ebenda.

¹²⁷ Ebenda.

¹²⁸ Vgl. Ebenda.

1.5 Resümee

Die Faszination von Magie in den präsentativen Medien ist geprägt von Ambivalenzen. Ähnlich der für das Genre Fantasy prägenden Begriffe Mythos und Utopie, wird sie zugleich mit positiver und negativer Bedeutung konnotiert. Insbesondere die Assoziationen mit zweifelhafter alltäglicher Magie, in Form von Horoskopen und okkulten Lebenshilfen, wirft ein negatives Licht auf jegliche Beschäftigung mit Magie. Zudem leidet insbesondere das Genre Fantasy unter dem Vorwurf, durch eskapistische Angebote negativ auf LeserInnen und ZuschauerInnen einzuwirken.

Das eskapistische Potenzial dieser, oft transmedial geprägten, Medienangebote birgt Gefahr und Chance zugleich. Während ein Übermaß des Eskapismus ins Fantastische und Magische schädlich sein kann und für das schlechte Image des Genres Fantasy verantwortlich ist, bietet eine gelegentliche Flucht in andere Welten die Möglichkeit zu einer neuen Perspektive auf die Alltagswelt und die persönliche Situation der KonsumentInnen. Durch die kompensatorische Wirkung dieses Medienkonsums, können persönliche Probleme gelindert werden. Magie in den präsentativen Medien birgt in Form des Genres Fantasy, ähnlich dem Mythos, die Möglichkeit, „eskapistische Hoffnung“ zu vermitteln. Auch J. R. R. Tolkien sprach in diesem Zusammenhang von einer „Literatur der Hoffnung“¹²⁹. Und so fragt Katherin E. Fowkes abschließend sehr treffend: „[I]n *The Wizard of Oz*, Dorothy escapes boredom, neglect, and persecution, as does Harry Potter, who escapes the oppressive and unimaginative Muggle world. [...] Again, is this a bad thing?“¹³⁰

¹²⁹ Vgl. Fowkes, *The Fantasy Film*, S. 6.

¹³⁰ Ebenda, S. 7.

2 Frauen und Magie – Zur historischen Entwicklung des Hexenbildes

Die Ambivalenz, die dem Themenkomplex Magie und Fantasy inne wohnt, spiegelt sich auch der Beziehung von Frauen und Magie wieder. Diese Verbindung wird vor allem mit einem Wesen assoziiert: der Hexe. Dem Thema Hexe haftet etwas Verbotenes, Unseriöses, ja sogar Anrühiges an. Zugleich üben Hexen eine bis heute stetig anhaltende Faszination aus, sie wirken abstoßend und anziehend zugleich. Doch Frauen mit magischen Fähigkeiten sind weit mehr als nur der Stereotyp der bösen Hexe. Es gibt „schwarze“ und „weiße“ Magie, wobei zu letzterer auch das Heilen von Krankheiten zuzuordnen ist. Der Untersuchungsgegenstand Hexe ist ein enorm vielfältiges und weitreichendes Gebiet, was dazu führte, dass Hexen nicht nur die Romane, Bühnen und Leinwände eroberten. Auch als Gegenstand der Wissenschaft sind sie seit dem *Cultural Turn* über die historische Forschung hinaus von großem Interesse, denn damit hat der Kulturbegriff

„[...] seinen normativen Charakter verloren und ist zu einem rein deskriptiven Begriff geworden. Damit hat das Thema Hexen einen Legitimationsschub erfahren: es ist nun nicht mehr ein kurioses Thema am Rande, für dessen akademische Behandlung man sich entschuldigen oder rechtfertigen müsste.“¹³¹

So existiert mittlerweile eine Reihe von wissenschaftlichen Publikationen zu diesem Thema. Es verbleibt aber dennoch oftmals die Schwierigkeit, objektive Literatur zu finden, die nicht in den Charakter eines Ratgebers abschweift. Im Folgenden soll nun ein Überblick über die historische Entwicklung des Hexenbildes gegeben werden, wobei ein Bogen von der Geschichte der Hexenverfolgung bis hin zu jüngsten modernen Hexen-Bewegungen gespannt und auch die fiktionalen Darstellungen eine überblickende Betrachtung finden sollen. Kurz gefasst soll das folgende Kapitel aufzeigen, wie sich das Bild der Hexe vom Inbegriff des Bösen zur Ökofeministin der Wicca-Bewegung und der niedlichen „kleinen Hexe“¹³² entwickeln konnte.

¹³¹ Marco Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, Wiesbaden: marixverlag, 2012, S. 33f.

¹³² Ottfried Preußler, *Die kleine Hexe*, Stuttgart: Thienemann Verlag, 1957.

2.1 Historische Darstellungen von Hexen

Fällt der Begriff der Hexe, so wird dieser mehrheitlich mit Bildern von brennenden Scheiterhaufen, rothaarigen Frauen oder dem finsternen Mittelalter in Verbindung gebracht. Diese Stereotype sind fest im allgemeinen Wissen verankert und prägten lange Zeit sowohl historische Lehren, als auch fiktionale Darstellungen. Doch wie weit entsprechen diese populären Assoziationen der historischen Wirklichkeit? Und wie konnte sich trotz der Hexenverfolgung ein neues, modernes Hexen-Wesen entwickeln? Eine nähere Betrachtung der Entwicklung des Hexenglaubens und der damit verbundenen Hexenverfolgung soll Antwort auf diese Fragen liefern.

2.1.1 Entwicklung des Hexenglaubens

Entgegen den allgemein bekannten Klischees sind Hexen (und ihre Verfolgung) keine christliche Erfindung, sondern es existieren bereits vorchristliche Überlieferungen von Hexen in der Literatur der frühen römischen Kaiserzeit und der griechischen Antike. Auch abseits der Literatur fanden sich Frauen mit magischen Fähigkeiten: Die ägyptische Mythologie weist die Göttin *Isis* neben ihrer Funktion als Göttin der Wiedergeburt und der Toten explizit auch als Göttin der Magie aus. Es lässt sich somit festhalten, dass es bereits vorchristlichen (Aber-) Glauben an Hexen gab.

Eine Verbindung zwischen dem vorherrschenden gesellschaftlichen Frauenbild und dem Bild der Hexe war schon in der römischen Antike ausgeprägt und entwickelte sich insbesondere mit der Ausbreitung des Christentums. So verfasste Prokop, ein Historiker aus Konstantinopel, im sechsten Jahrhundert das Pamphlet mit dem Titel *Anekdotai*, das sich mit der Lebensgeschichte der damals herrschenden oströmischen Kaiser-Gattin Theodora auseinandersetzt.¹³³ Theodora war in ihrer Jugend zunächst als Schauspielerin tätig. Ein Beruf, der zu dieser Zeit oft der Prostitution sehr nahe stand. Prokop beschreibt diese Phase von Theodoras Leben besonders ausschweifend und legt hierbei großes Augenmerk auf Details des Sexuallebens. Etwa 520 trifft Theodora nach Beendigung ihrer Karriere auf den

¹³³ Vgl. Hildegard Temporini-Gräfin Vitzthum [Hg.], *Die Kaiserinnen Roms: von Livia bis Theodora*. München: Beck, 2002. S. 444.

späteren Kaiser Justinian und wird seine Geliebte. 524/525 verleiht er ihr den Titel der Patrizierin, eine überaus große Ehre für eine ehemalige Schauspielerin.¹³⁴ Kurz darauf erfolgt, dank eines neuen Gesetzes Justinians, die Eheschließung. Ein handfester Skandal, denn für „die Menschen der Antike war die Liebe eher ein Affekt, der Menschen fesselte [...], der bedrohlich war.“¹³⁵ Dieser Umstand weckte in der damaligen Bevölkerung den Glauben, dass Theodora Zauberei anwenden müsse, und so zeichnet Prokop in seiner Schrift das wahre Bild einer Dämonin. Der Aufstieg einer Frau aus verpönten Verhältnissen bis an die Spitze des Staates war etwas so skandalöses und unvorstellbares, dass man überzeugt war, es müsse Hexerei im Spiel sein.¹³⁶

„Ihr ungewöhnlicher Aufstieg, ihre einzigartige Macht, ihr unberechenbarer Einfluss sind für ihn [Anm: Prokop] nur unter der Voraussetzung erklärlich dass dämonische Kräfte in ihr walteten. So fremd diese Vorstellung modernen Betrachtern ist, sie war für die Zeitgenossen Prokops plausibel. Mit dem Vorhandensein von Dämonen rechneten alle, Heiden wie Christen. Oftmals wurden die heidnischen Götter als Dämonen interpretiert. Dass Prokop der Kaiserin dann noch magische Fähigkeiten zuschreibt, rundet das Bild nur ab.“¹³⁷

Die Bibel als Kernschrift des christlichen Glaubens weist im Alten Testament eine eindeutige Vorgabe zum Umgang mit Hexen auf. Im 2. Buch Mose (Exodus) finden sich neben den 10 Geboten weitere Gesetze. Darunter sind in Kapitel 22 verschiedene Verbrechen und deren vorgesehene Bestrafung aufgelistet. Unter den Verbrechen, die der Todesstrafe unterliegen, steht schließlich „Eine Hexe sollst Du nicht am Leben lassen“ (Exodus 22,17).

Im Judentum wurde die Hexerei zwar verpönt und mit Frauen in Verbindung gebracht, es kam jedoch nie zu einer exzessiven Form der Hexenverfolgung, da „Juden seit der Spätantike nie in einer Machtposition waren, die ihnen organisierte Hexenverfolgung ermöglicht hätte“¹³⁸, und das Judentum selbst immer wieder Hexenverfolgungen ausgeliefert war.¹³⁹

Im Mittelalter schließlich entstand die Auffassung von der Hexe als Häretikerin. Ihr Leben galt also als bewusstes und aus bösem Willen verübtes Abweichen von den

¹³⁴ Vgl. Ebenda, S. 449.

¹³⁵ Ebenda, S. 451.

¹³⁶ Vgl. Ebenda, S. 459.

¹³⁷ Ebenda, S. 445f.

¹³⁸ Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 55.

¹³⁹ Vgl. Ebenda, S. 55.

Bestimmungen der Kirche. Häresie wurde hier weniger als von der Norm abweichendes Denken, denn als „eine verdrehte, sich einer auf der Hand liegenden Wahrheit böswillig verweigernde Haltung“¹⁴⁰ und das Abfallen vom „rechten Glauben“ ausgelegt. Mit diesem Verständnis wurde der Weg für die weitreichende und brutale Verfolgung der Hexen geebnet. Zwischen dem Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts kam der ausgeprägte Hexenglaube in Europa zu einem Ende und wurde durch eine große Faszination für Vampire abgelöst, „[v]or allem in einigen Regionen der österreichisch-ungarischen k.-u.-k.-Monarchie vertreten Vampire für kurze Zeit (um 1730) die ehemaligen Hexen.“¹⁴¹ Doch Häresie alleine war nicht das Merkmal der Hexen. Prozesse wegen Häresie führten schon seit dem 11. Jahrhundert zu Ketzerverbrennungen, die im Gegensatz zur Hexenverfolgung bereits tatsächlich im Mittelalter erfolgten. In diesen durch die römisch-katholische Kirche durchgeführten Prozessen gegen HäretikerInnen ist die Inquisition begründet, die durch einen geistlichen Inquisitor geleitet wurde. 1231 wurde die Inquisition von Papst Gregor IX. schließlich als päpstliche Behörde zur Verfolgung und Bekämpfung von Ketzerei eingerichtet.

Häresie alleine war somit noch nicht ausschlaggebend für den Verdacht der Hexerei. Demnach ist neben der religiösen Verbindung das Geschlecht von zentraler Bedeutung, bildet doch Misogynie ein großes Kapitel in der Geschichte der Hexen. Die Grundlage für das Bild der Frau als (teuflische) Verführerin ist in der Bibel mit der Erzählung von Adams und Evas Vertreibung aus dem Paradies gelegt (Genesis 3,5) und konnte sich hiervon ausgehend stets weiterentwickeln und verschärfen. „Die Fixierung auf die Frau als dämonisches, gefährliches Wesen hat sich erst allmählich entwickelt, ehe sie in den Texten des 14.-16. Jhdts. einen Höhepunkt findet.“¹⁴² Zum besonderen Feindbild wurde die Frau und Hexe insbesondere durch ihren vermeintlichen Kontakt zum Teufel, der sich vorrangig in den Überlieferungen der Vorstellungen des Hexensabbats manifestiert:

„Der Hexensabbat ist [...] eine orgiastische Feier, an der Männer, Frauen und Dämonen teilnehmen. Sie tanzen in einem Rundtanz um den als Ziegenbock dargestellten Teufel. Dämonische Pfeifer und Hornbläser laden zum Tanz. Fliegende Hexen eilen herbei, und zahlreiche Tabuverletzungen verhindern, dass die Fantasie zu stark durch die erotischen Konnotationen besetzt wird.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 90.

¹⁴¹ Ebenda, 2012, S. 114.

¹⁴² Ebenda.

Für den modernen Betrachter überraschend und tiefenpsychologisch aufschlussreich ist das Gewicht skatologisch-analer Symbolik.¹⁴³

In der Vorstellung des Hexensabbats lässt sich das Geschehen in Euripides *Die Bakchen* wiedererkennen, in der Dionysos, der Gott des Rausches und der Fruchtbarkeit, mit seinen weiblichen Anhängerinnen, den Mänaden, nachts im Wald berausenden Jagden nachgeht. Die antike Gottheit wird so durch das Christentum zur Teufelsgestalt pervertiert.

Die oben beschriebenen „erotischen Konnotationen“ verweisen auf den Geschlechtsverkehr jeder Hexe mit dem Teufel, der unbedingter Bestandteil ihres Bundes ist. Auch die Leibfeindlichkeit und die Dämonisierung der Erotik durch die katholische Kirche verstärken dieses frauenfeindliche Bild als Inbegriff des Bösen. Die Lehren und Beschreibungen von Hexensabbat und Teufelspakt wurden als ein Produkt der gebildeten Bevölkerungsschichten eingestuft und deren Ausführung später als Grundlage für den juristischen Tatbestand der Hexerei geführt.¹⁴⁴

Neben dem Bund mit dem Teufel gibt es weitere zentrale Merkmale von Hexen, die sich immer wieder finden lassen und auch im *Hexenhammer* ausführlich beschrieben werden. So ist das wohl bekannteste Element, das sich bis in heutige populäre Darstellungen durchzieht, der Flugzauber. Allerdings besteht dieser historisch betrachtet in erster Linie aus der Beschreibung der Fähigkeit, sogenannte Flugsalben herzustellen, womit Hexen sich einreiben, um dann fliegend an einen anderen Ort zu gelangen.¹⁴⁵ Dieser Prozess wird bereits in Apuleius Roman *Metamorphosen* erwähnt. Dabei wird beschrieben, wie sich die thessalische Zauberin Pamphile am ganzen Körper mit einer solchen Salbe eincremt, um sich kurz darauf in einen Uhu zu verwandeln. Hier werden Flugzauber und die Beziehung der Hexen zur Tierwelt in einem Prozess vereint. Der Flugzauber gilt als wichtigstes Element im Konzept der Hexerei, da er Voraussetzung für die Teilnahme an den weit entlegeneren Hexensabbaten ist. Im Gegensatz zum Hexensabbat, wird die Herkunft des Glaubens an den Flugzauber im volkstümlichen Bereich vermutet.¹⁴⁶ Darüber hinaus wird die Hexe mit Schadenszauber gegen Menschen oder schädlichen

¹⁴³ Ebenda, S. 100.

¹⁴⁴ Vgl. Brian P. Levack, *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgung in Europa*, München: Verlag C. H. Beck, 2009, S. 39.

¹⁴⁵ Vgl. Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 95.

¹⁴⁶ Vgl. Levack, *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgung in Europa*, S. 52f.

Veränderungen des Wetters in Verbindung gebracht. Es wird beschrieben, dass Hexen in der Lage sind, sich in Tiere zu verwandeln. Zudem haben sie selbstverständlich einen Kessel zum Brauen von Zaubertränken.¹⁴⁷

Auch das Bild der singenden Hexe lässt sich historisch erklären. So geht das Singen von Zaubertexten auf indogermanische Bräuche zurück.¹⁴⁸ Eine weitere Konnotation besteht zwischen Hexen und Rebellion. Im Spätmittelalter wurden Hexen oft für RebellInnen gehalten, die sich „gegen die politische, gesellschaftliche oder moralische Ordnung“¹⁴⁹ auflehnen. Allerdings gab es sehr selten reale Fälle von politischer Rebellion in Verbindung mit Hexerei.¹⁵⁰ Der Historiker Brian P. Levack wählt deshalb in seinem Werk zur Hexenverfolgung den Begriff der NonkonformistInnen.¹⁵¹

2.1.2 Schwarze und weiße Magie

Für die weitere Betrachtung der Geschichte der Hexenverfolgung ist die Klärung der Begrifflichkeiten der weißen und schwarzen Magie unabdingbar. Generell galt Magie schon immer als anspruchsvolle Kunst, die „ein gewisses Maß an Bildung voraussetzt.“¹⁵² Unter dieser sogenannten hohen Magie fasste man die Praktiken der Alchemie, der Astronomie, der Wahrsagerei, und der Geisterbeschwörung oder überhaupt der Beschwörung zusammen.¹⁵³ Diese Praktiken wurden meist der weißen Magie zugeordnet. Niedere Magie hingegen beschränkt sich auf einfache Zaubersprüche. Die meisten später als Hexe Verfolgten, waren aus der einfachen Bevölkerungsschicht und somit Ausführende dieser niederen Art von Magie (sofern sie überhaupt magische Tätigkeiten ausführten).¹⁵⁴

Der Unterschied zwischen weißer und schwarzer Magie wird jedoch vor allem im Nutzen der ausgeführten Magie differenziert. So dient die weiße Magie anderen

¹⁴⁷ Vgl. Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 96.

¹⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 58.

¹⁴⁹ Levack, *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgung in Europa*, S. 149.

¹⁵⁰ Vgl. Ebenda.

¹⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 150.

¹⁵² Ebenda, S. 18.

¹⁵³ Vgl. Ebenda.

¹⁵⁴ Vgl. Ebenda.

Personen oder der Menschheit, während schwarze Magie aus reinem Eigennutzen ausgeführt wird.

Weißer Magie wird immer zu positivem Nutzen ausgeführt, so bewirkt sie beispielsweise die Fruchtbarkeit von Ackerland oder hilft einer Frau mit Kinderwunsch.¹⁵⁵ Die weiße Magie wurde von der Kirche akzeptiert, ja sogar unterstützt und enthielt kirchliche Elemente wie Fastenübungen, Messen, Wallfahrten, Heilungen und allem voran Gebete.¹⁵⁶ Weiße Magie wird somit immer „im Einvernehmen mit Gott“¹⁵⁷ ausgeführt.

Schwarze Magie kommt beispielsweise bei Liebeszaubern zum Einsatz. So wird dieser meist zum Eigennutzen und zur Sicherung des persönlichen Glückes ausgeführt und kann zudem anderen durch Ehebruch oder dergleichen Schaden zufügen. Außerdem fällt unter die schwarze Magie jegliche Art offensichtlichen Schadenszaubers zu Rachezwecken.

Ein historisches Beispiel hierzu aus der Zeit nach der Hochphase der Hexenverfolgung ist die Geschichte von Anna Kingsfort, die von der Existenz und Wirksamkeit schwarzer und weißer Magie überzeugt war. Kingsfort lebte 1846-1888 und war eine Frau aus der britischen Oberschicht, außerdem die zweite Frau überhaupt, die einen Dokortitel erhielt.¹⁵⁸ Sie war bekennende Feministin, Vegetarierin und kämpfte für Tierrechte. Aus diesem Grund beschloss sie 1877, den für Tierversuche bekannten Mediziner Claude Bernard „durch eine magische Konzentration ihres Willens“¹⁵⁹ zu töten. Sie bezeichnete ihre Praktiken in schriftlichen Überlieferungen als Magie eines „weißen Magiers“¹⁶⁰ und „unterrichtetes Lenken des göttlichen Willens“¹⁶¹. Als Bernard sechs Monate später starb, war Kingsfort davon überzeugt, dass ihre Magie gewirkt hatte.

¹⁵⁵ Vgl. Ebenda, S. 16.

¹⁵⁶ Vgl. Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 140.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 188.

¹⁵⁸ Vgl. Ebenda, S. 186.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 187.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 188.

¹⁶¹ Ebenda.

2.1.3 Hexenverfolgung

Das Thema Hexenverfolgung wird wissenschaftlich sehr kontrovers behandelt. Grund dafür ist vor allem der Umstand, dass die Frage nach dem Ursprung dieser Verfolgung bis heute nicht übereinstimmend geklärt werden konnte. Auch die Aufstellungen der Opferzahlen gehen stark auseinander, da Täter in Aufzeichnungen oftmals mit ihren Zahlen prahlten und übertrieben. Nach aktuellem Stand der Wissenschaft liegt die Schätzung bei rund 100.000 Verurteilten in Europa zwischen den Jahren 1450 und 1750.¹⁶² Diese 300 Jahre umfassende Zeitspanne wurde von Historikern als Zeit der Hexenverfolgungen festgelegt.¹⁶³ In dieser Zeit fanden zwar über ganz Europa verstreut Verfolgungen und Prozesse statt, doch das Phänomen war von lokaler Natur. So gibt es große Unterschiede von Stadt zu Stadt, was besonders abhängig von der sozialen und religiösen Situation vor Ort war.

„Das Territorium des Heiligen Römischen Reiches war ein Zentrum, daneben Schottland, die Schweiz, die Niederlande, Lothringen, etwas weniger Polen und England, aber auch Russland. Historiker haben diese Verteilung mit der eher schwachen Zentralgewalt einiger dieser Länder erklären wollen. Der lange juristisch und politisch bestorganisierte deutsche Staat, die Kurpfalz, war ebenfalls praktisch verfolgungsfrei. In Südeuropa blieben Spanien, Portugal und Italien vom Phänomen der Hexenverfolgung stärker verschont, obwohl es auch dort Einzelfälle gab, ebenso wie in Neuengland und Finnland.“¹⁶⁴

Ein Beispiel für solch ortsabhängige Zusammenhänge ist Schottland. König James VI. von Schottland (später James I. von England und Schottland) hatte ein großes Interesse für das Thema Hexerei und Magie und widmete sich diesem auch in einer Veröffentlichung. Während seiner Regentschaft kam es demzufolge in Schottland 1597 zu einer Hinrichtung von rund 200 Hexen und 1604 zu einem neuen *Witchcraft Act*.¹⁶⁵

Kommen wir zurück zur Frage nach dem Grund. Eines lässt sich historisch mit Sicherheit festhalten: Verdächtigungen der Hexerei waren immer ein soziales Ventil. Ähnlich der Juden-Verfolgung wird ein Schuldiger gesucht, den man „für Unglücke, deren wahre Ursachen man nicht kennt“¹⁶⁶, verantwortlich machen kann. Dieses

¹⁶² Vgl. Levack, *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgung in Europa*, S. 32.

¹⁶³ Vgl. Ebenda, S. 7.

¹⁶⁴ Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 117.

¹⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 122.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 35.

Sündenbock-Phänomen wird bereits in der Antike beschrieben. So gibt es Überlieferungen von ersten Prozessen wegen Hexerei und Magie im römischen Reich im Zeitraum 330-395 AD. Hier sind die Opfer jedoch vorwiegend männlichen Geschlechts.¹⁶⁷ Auch im Mittelalter lässt sich diese Beobachtung machen, nun in Verbindung mit der Ausbreitung des christlichen Glaubens und dem damit verbundenen Glauben an einen bösen Gegenspieler Gottes:

„Die zahlreichen Heimsuchungen des späten 14. Jahrhunderts, vor allem die Pest, mögen den Gedanken nahegelegt haben, die Ursache sei in der verstärkten Einflußnahme Satans auf den Lauf der Welt zu suchen. Auch die schwere Wirtschaftskrise der Frühen Neuzeit, das Trauma der Reformation und die Kriege jener Zeit haben offenbar bei Intellektuellen [...] die Überzeugung gefestigt, dass der Teufel besonders aktiv sei.“¹⁶⁸

In Folge dieser Entwicklung kommt es zur Verbindung von Hexerei und Misogynie, die sich besonders im 1486 veröffentlichten *Hexenhammer* manifestiert. Besagtes Werk wird zusammen mit der päpstlichen Bulle „Summis desiderantes affectibus“ von Papst Innozenz VIII. veröffentlicht, die zugleich als Vorwort diente, und gilt von da an als päpstliche Leitlinie in dieser Sache.¹⁶⁹ Jedoch ist das Papsttum „kein wesentlicher Faktor in der Ausbreitung der Verfolgung“¹⁷⁰, da es von Seiten des Vatikans keine weiteren Stellungnahmen gibt.

Die zentrale Phase der Hexenprozesse beginnt schließlich gegen 1560, später zusätzlich verstärkt durch Ernteaufälle und daraus resultierende Hungersnöte in den Jahren 1570 bis 1573.¹⁷¹ 1626 zerstört ein weiterer extremer Winter Großteile der Ernte in Westeuropa, wodurch die Hexenverfolgung in den folgenden Jahren ihren traurigen Höhepunkt findet.¹⁷² Auch der 30-jährige Krieg und das damit verbundene Elend unterstützt die Verfolgung zusätzlich.¹⁷³ Zu Beginn vollzogen kirchliche Gerichtshöfe die Prozesse, ab 1550 übernahmen diese Aufgabe weltliche Gerichtshöfe.¹⁷⁴ An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass die weit verbreitete Meinung über eine Verbindung der Hexenverfolgung mit dem Mittelalter nicht zutrifft.

¹⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 46.

¹⁶⁸ Levack, *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgung in Europa*, S. 71.

¹⁶⁹ Vgl. Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, 2012, S. 120.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 121.

¹⁷¹ Ebenda.

¹⁷² Vgl. Ebenda, S. 122.

¹⁷³ Vgl. Ebenda, S. 123.

¹⁷⁴ Vgl. Levack, *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgung in Europa*, S. 11.

Die Hochphase der Verfolgung fiel eindeutig in die frühe Neuzeit und nicht in das Mittelalter.

Im oben angeführten Zitat wurde ein besonders zentraler Einfluss auf den Verlauf der Hexenverfolgung erwähnt: die Reformation. Denn die „religiösen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse, die das frühneuzeitliche Europa prägten, [...] schufen ein Umfeld, das Hexenverfolgungen nicht nur ermöglichte, sondern geradezu heraufbeschwor.“¹⁷⁵ Mit einer ungefähren Dauer von 1520 bis 1650 fällt dieser Umbruch der Reformation genau mit der Hochphase der Hexenverfolgung zusammen.¹⁷⁶ Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Luther und Calvin beschäftigten sich eingehend mit Satan und teilten erstaunlicherweise weitestgehend das spätmittelalterliche, katholische Bild. Sie setzten die Präsenz des Satans sogar in einen noch größeren Fokus ihrer Verkündigung. Hierdurch wurde noch größere Furcht der Menschen vor dem Satan geschürt.¹⁷⁷ So betonten sie „[...] bei der Beurteilung der Hexerei stärker den häretischen als den magischen Aspekt, was wiederum zur Folge hatte, dass sie diese noch entschlossener bekämpften.“¹⁷⁸ Das zentrale Element des Protestantismus war und ist die Verkündigung, und so wurde die Botschaft nicht nur einer Elite, sondern auch den ärmsten Schichten der Bevölkerung zugänglich gemacht. Diese Botschaft enthielt auch die radikale Aufforderung zu einer gläubigen, strengen und moralischen Lebensführung, die sich fortan nicht nur auf den Besuch der Messe beschränken sollte.¹⁷⁹ Durch die Verkündigung wurde Europa schnell sehr weitreichend christianisiert und selbst die entlegensten Dörfer erreicht. Diese neuen hohen Anforderungen an ein moralisch korrektes Leben erzeugten sehr großen Druck in der Bevölkerung, sodass auch der Drang wuchs, einen Schuldigen zu finden, wobei erneut die Hexe ins Spiel kommt, die „das Böse genau in der Weise personifizierte, wie es von der zeitgenössischen Gesellschaft definiert wurde.“¹⁸⁰ Die eingangs erwähnte Bibelstelle Exodus 22.17 erlangte in dieser Zeit große Bedeutung beim kirchlichen Aufruf zum Vorgehen gegen Hexen.¹⁸¹ Die Reformation führte in vielen Ländern nicht nur zu religiösen, sondern auch zu politischen Konflikten. Diese politischen Instabilitäten wurden zum

¹⁷⁵ Ebenda, S. 102.

¹⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 103.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 105.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 106.

¹⁷⁹ Vgl. Ebenda, S. 108.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 109.

¹⁸¹ Vgl. Ebenda, S. 115.

idealen Nährboden für Hexenverfolgungen. In stabilen Ländern traten Hexenverfolgungen nachweislich seltener auf.¹⁸²

Längerfristig betrachtet wirkte die starke Christianisierung Europas der Hexenverfolgung entgegen: Sie ließ nach. Grund hierfür war, dass der weit verbreitete christliche Glaube immer mehr zum Aussterben von Aberglaube oder Glaube an die Personifizierung Satans beitrug.¹⁸³ Außerdem trugen die Weiterentwicklung des Rechtswesens hinsichtlich der Beweislage und eine grundsätzliche Änderung der Denkweise zum Ende der Hexenverfolgung bei. So starb die Überzeugung hinsichtlich der Existenz von Hexen mit Zunahme des Skeptizismus und dem Beginn der Aufklärung ab dem Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts langsam aus.¹⁸⁴

Auf die Entwicklungen der Hexenverfolgung außerhalb Europas soll an dieser Stelle nur kurz eingegangen werden. Dort lässt sich eine besondere Hochphase der Hexenprozesse von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ausmachen. So gibt es Prozesswellen in China, aber auch unter nordamerikanischen Indianerstämmen.¹⁸⁵

Ein besonderer Fall, dessen Geschehnisse 1953 von Arthur Miller in seinem Drama *The Crucible*¹⁸⁶ aufgegriffen wurde, soll hier jedoch nicht unerwähnt bleiben: Der Hexenprozess in der US-amerikanischen Kleinstadt Salem im Jahre 1692. Innerhalb weniger Monate erleiden mehrere Kinder Anfälle, die nicht als epileptische Anfälle eingestuft werden konnten, die der Medizin zu diesem Zeitpunkt bereits bekannt waren. Die Symptome springen auf eine große Zahl von Kindern über, und diese rufen die Namen der Personen aus, die sie verhext hätten.¹⁸⁷ Bei den Genannten handelt es sich durchwegs um soziale Außenseiter: Obdachlose, Arme, und eine farbige Sklavin.¹⁸⁸ Im Juni des Jahres kommt es schließlich zum ersten Prozess: Die Angeklagte Bridget Bishop wird unter anderem wegen „unmoralischem Leben“ und „merkwürdiger schwarzer Kleidung“ schnell zum Tode am Galgen verurteilt.¹⁸⁹ Besonders an diesem Fall ist der Umstand, dass die Beschuldigten sehr rasch

¹⁸² Vgl. Ebenda, S. 117.

¹⁸³ Vgl. Ebenda, S. 123.

¹⁸⁴ Vgl. Ebenda, S. 223.

¹⁸⁵ Vgl. Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 124.

¹⁸⁶ Vgl. Arthur Miller, *The Crucible, A Play in Four Act*. Stuttgart: Reclam-Verlag, 1990.

¹⁸⁷ Vgl. Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 159.

¹⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 160.

¹⁸⁹ Vgl. Ebenda, S. 164.

Geständnisse ablegten. Dies ist vermutlich als befreiender, radikaler Tabubruch in der zu diesem Zeitpunkt herrschenden puritanischen, strengen Gesellschaft zu werten.¹⁹⁰ So lässt sich sagen, dass auch in diesem Fall die klassischen Elemente der europäischen Hexenverfolgung, wie die Suche eines Schuldigen und ein unter Druck setzender Glaube, zum Tragen kamen.

2.1.3.1 Der *Hexenhammer*

Das 1486 veröffentlichte Werk entstand vor dem Hintergrund einer vom Autor Heinrich Kramer geplanten, jedoch gescheiterten Hexeninquisition in Salzburg.¹⁹¹ Das Werk stellt somit eine Rechtfertigung der Hexeninquisition dar und ist folgendermaßen aufgebaut: Der erste Teil des *Hexenhammers* erläutert anhand von Beispielen, warum Hexen ein reales Phänomen seien und definiert das Verbrechen der Hexerei. Der zweite Teil behandelt korrekte Hilfs- und Heilungsmittel gegen Hexen und deren Zauber. Der dritte Teil schließlich ist eine Art Anleitung für den Ablauf eines Hexenprozesses zu deren Bekämpfung. Eine Besonderheit in diesem Verfahren ist der Verzicht, die Beweislast auf den Kläger zu legen. Von dieser Last befreit, steigerte sich „die Anzeigenfreudigkeit drastisch, da jetzt anonym und risikolos mißliebige Mitmenschen angezeigt und mit einem Ketzerprozeß überzogen werden konnten.“¹⁹²

Das Werk beschränkt sich in erster Linie darauf, Argumente aus zu diesem Zeitpunkt bestehender Literatur zusammenzutragen, „welche die Menschenjagd legitimieren und rechtliche Hinderungsgründe aus dem Weg räumen sollten.“¹⁹³ Diese Argumente beruhen vor allem auf Schriften von Augustinus und dem dominikanischen Ordenstheologen Thomas von Aquin.¹⁹⁴ Die Argumentation des Verfassers folgt dabei den „Prinzipien der scholastischen Methode, wie sie sich in der

¹⁹⁰ Vgl. Ebenda, S. 166.

¹⁹¹ Vgl. Behringer / Jerouschek, „»Das unheilvollste Buch der Weltliteratur«? Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Malleus Maleficarum* und zu den Anfängen der Hexenverfolgung“, 2007, S. 64.

¹⁹² Ebenda, S. 73.

¹⁹³ Ebenda, S. 9.

¹⁹⁴ Vgl. Ebenda, S. 12.

mittelalterlichen Wissenschaft durchgesetzt hatte und besonders im Dominikanerorden gepflegt worden ist.“¹⁹⁵

Die beiden Historiker und Herausgeber der deutschen Neuübersetzung aus dem Jahre 2000, Wolfgang Behringer und Günter Jerouschek, beschreiben den thematischen Inhalt des *Hexenhammers* im Vorwort der Neuübersetzung folgendermaßen:

„In allem Ernst wird hier über Schadenszauber, Hexenflug, Teufelsbuhlschaft, und Tierverwandlung diskutiert. Seiten über Seiten werden damit zugebracht, zu diskutieren, warum die Taten der Hexen schlimmer seien als die schlimmsten Verbrechen und die ärgsten Sünden, schlimmer sogar als die Werke des Teufels selbst.“¹⁹⁶

Bei Betrachtung des Werkes „[...] ist es besonders lehrreich zu sehen, mit welchen Argumenten eine außerordentliche Gefahr konstruiert wird, um außerordentliche Gegenmaßnahmen zu propagieren.“¹⁹⁷ Der *Hexenhammer* bildete somit die erste Verschriftlichung der Propaganda gegen Hexen und hatte einen großen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Hexenverfolgung. Wie auch auf die gesamte Hexenverfolgung, hatte die Reformation eine deutliche Auswirkung auf die Rezeption des *Hexenhammers*. Zwar bestätigte die Reformation das Wirken des Teufels, jedoch wurde der *Hexenhammer* in reformierten Gebieten als katholisches Werk abgelehnt.¹⁹⁸

Das Werk wurde schon in seiner Hochphase nicht vollkommen unkritisch rezipiert, so gab es bereits im 16. Jahrhundert Kritik daran.¹⁹⁹

Der Fokus des Werkes ist sehr frauenfeindlich, was sich allein schon durch die Wahl der weiblichen Form im Titel *Malleus Maleficarum* verdeutlicht.²⁰⁰ So wird es auch als „eines der frauenfeindlichsten Bücher der Weltliteratur“²⁰¹ eingestuft. Diese Misogynie findet sich vor allem im sechsten Kapitel des ersten Teiles. Dort werden drei Gründe aufgelistet, weshalb Frauen leichter anfällig für Aberglaube und Hexerei seien:

¹⁹⁵ Behringer / Jerouschek, „»Das unheilvollste Buch der Weltliteratur«? Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Malleus Maleficarum* und zu den Anfängen der Hexenverfolgung“, S. 11.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 10.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 10.

¹⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 14.

¹⁹⁹ Vgl. Ebenda, S. 9.

²⁰⁰ Vgl. Ebenda, S. 20.

²⁰¹ Ebenda, S. 21.

„Der erste, weil sie leichtgläubig sind; und weil der Dämon hauptsächlich den Glauben zu verderben sucht, tritt er auch eher an diese heran. Daher auch Eccl. 19: »Wer schnell glaubt, ist leicht im Herzen und wird erniedrigt werden.« Der zweite Grund ist, weil sie von Natur aus wegen der Unstetheit der körperlichen Verfassung zur Aufnahme von Eingebungen durch das Eindringen von Seperatsubstanzen leichter zu beeinflussen sind. Infolge dieser Verfassung sind viele, wenn sie gut gebrauchten, gut; wenn schlecht, umso schlechter. Der dritte Grund ist der, weil sie eine schlüpfrige Zunge haben, und sie das, was sie durch schlechte Kunst wissen, ihren Genossinnen kaum verheimlichen können und sich heimlich, da sie schwach sind, leicht durch Schadenszauber zu rächen suchen.“²⁰²

Diese Aufzählung weiblicher Klischees wie Geschwätzigkeit, Heimtücke und Aberglaube beendet der Autor mit der Schlussfolgerung: „Schlecht also ist die Frau von Natur aus, da sie schneller am Glauben zweifelt, auch schneller am Glauben ableugnet. Das ist die Grundlage für die Hexen.“²⁰³ In diesem Satz wird die Grundlage für den Verfolgungsschwerpunkt auf weibliche Hexen gelegt. Darüber hinaus lässt sich aus dem Werk eine starke sexuelle Obsession herauslesen. So sind dominante Themen der sogenannte „Liebeszauber“, Schadenszauber wie das Herbeiführen von Impotenz oder das Entfernen des männlichen Geschlechtsorgans und eine generelle Fixierung auf den analen Bereich. Auch der Beschreibung des Geschlechtsverkehrs mit Satan wird große Aufmerksamkeit geschenkt. In einer Analyse der Psychologie des Autors stellen die Herausgeber der Neuübersetzung die Vermutung an, dass bei diesem eine große Angst vor Verunreinigung und ein perverses Syndrom bestanden haben muss.²⁰⁴

2.1.3.2 Die *Witchcraft Acts*

Im Jahre 1542 verabschiedet das englische Parlament unter der Regentschaft von Henry VIII. den ersten *Witchcraft Act* und definiert darin Hexerei als Verbrechen, das mit der Verurteilung zum Tode zu bestrafen sei. Dieses Gesetz wurde interessanterweise sechs Jahre nach der Hinrichtung Anne Boleyns verabschiedet, bei der der König ihr nachsagte, sie habe ihn verhext. Ein weiterer *Witchcraft Act* wurde 1604

²⁰² Wolfgang Behringer / Günter Jerouschek [Hg.], *Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum. Kommentierte Neuübersetzung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007, S. 229.

²⁰³ Ebenda, S. 231.

²⁰⁴ Vgl. Behringer / Jerouschek, „»Das unheilvollste Buch der Weltliteratur«? Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Malleus Maleficarum* und zu den Anfängen der Hexenverfolgung“, S. 80.

unter dem bereits erwähnten James I., der sich sehr für Hexen und Magie interessierte, verabschiedet. Das wichtigste Merkmal dieser beiden Gesetze ist der Umstand, dass die Hexenprozesse den kirchlichen Gerichten abgenommen und an die staatlichen Gerichte übertragen wurden. Der letzte Hexenprozess in England wurde 1717 durchgeführt. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden dort schätzungsweise 500 Personen wegen Hexerei zum Tode verurteilt.²⁰⁵

Mit dem 1736 veröffentlichten *Witchcraft Act* wurde die Todesstrafe für Hexerei schließlich aufgehoben, jedoch wird es unter Freiheits- oder Geldstrafe gesetzt „eine Person als Hexe zu bezeichnen oder seinen Lebensunterhalt mit betrügerischen Weissagungen und angeblichen Zaubereien zu verdienen.“²⁰⁶ Dieses Gesetz wurde 1824 durch die Verabschiedung des *Vagrancy Act* ergänzt, der Wahrsagerei, Astrologie und jeglichen Spiritualismus zu Straftaten erklärte.²⁰⁷

1951 wurden beide Gesetze aufgehoben, seither sind sowohl die Ausübung von Okkultismus jeglicher Art, als auch die Selbstbezeichnung als Hexe legal.²⁰⁸ Dies ebnete den Weg für die Entstehung eines modernen Hexen-Daseins.

²⁰⁵ Vgl. O.N., „Living Heritage. Religion and Belief. Witchcraft“, *UK Parliament Official Webpage*, o. J., <http://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/privatelives/religion/overview/witchcraft/>, Zugriff 14. Januar 2016.

²⁰⁶ Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, 2012, S. 196 f.

²⁰⁷ Vgl. O.N., „Living Heritage. Religion and Belief. Witchcraft“, *UK Parliament Official Webpage*, o. J.

²⁰⁸ Vgl. Ebenda.

2.2 Moderne Hexen und Wicca-Bewegung

In Überlieferungen aus dem zehnten Jahrhundert werden Hexen in Verbindung mit der heidnischen Göttin Diana gebracht. Sie begleiten die Göttin auf Tieren reitend. Hierin findet sich eine erste Beschreibung der engen Verbindung zwischen Natur und Hexen. Rückblickend sind sich Historiker darüber einig, dass sich die meisten Prozesse wegen Hexerei auf das Ausüben von Naturheilverfahren bezogen. In dieser Tradition stehen auch moderne Hexen und Wicca, die sehr naturverbunden leben, ihre Riten dem Zyklus der Natur anpassen und in Kräuterkunde wie auch Naturheilverfahren bewandert sind.

Die Arbeit *Moderne Hexen und Wicca. Aufzeichnungen über eine magische Lebenswelt von heute*²⁰⁹ von Birgit Neger aus dem Jahr 2009 ist die erste wissenschaftliche Abhandlung zu diesem Thema und verfolgt den Ansatz einer erweiterten teilnehmenden Beobachtung, was einen sehr detaillierten und dennoch wissenschaftlich differenzierten Einblick in diesen Kosmos gibt.

„Die Vorlage einer wissenschaftlich fundierten Aussage über Wicca ist [...] aufgrund der Quellenlage äußerst schwierig“²¹⁰, da viele Quellen ungeklärt sind und kaum WissenschaftlerInnen sich Zugang zu den Kreisen der Wicca verschaffen konnten. Wicca wurde in den 1950er Jahren von Gerald Gardner begründet und die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft seither in Initiationsritualen in direkter Linie weitergegeben. Alle Mitglieder sind PriesterInnen. Diese sehr junge Religion folgt der westlichen Mysterientradition und betreibt „Hexenkunst, Natur- und Zeremonialmagie.“²¹¹ Ihre Herkunft lässt sich noch ohne Berücksichtigung der okkulten Szene in Großbritannien zu Beginn des 20. Jahrhunderts erklären. Diese florierte in Form von Freimaurerlogen und okkulten Vereinigungen.²¹² Auf diese Vereinigungen und ihre Rituale, insbesondere die der *Golden Dawn*, konnte sich Gardner später bei der Begründung der Wicca stützen. Gardner, ein passionierter Hobbyanthropologe, entwickelte bei einem langen Malaysia-Aufenthalt Interesse für das Okkulte und veröffentlichte nach der Aufhebung des *Witchcraft Act* 1954 die

²⁰⁹ Birgit Neger, *Moderne Hexen und Wicca. Aufzeichnungen über eine magische Lebenswelt von heute*, Wien: Böhlau Verlag, 2009.

²¹⁰ Ebenda, S. 27.

²¹¹ Ebenda, S. 30.

²¹² Vgl. Ebenda, S. 56.

Werke *Witchcraft Today*²¹³ und *The Meaning of Witchcraft*²¹⁴. In den 1960er Jahren verbreitete sich die Bewegung auch in den USA, jedoch ist Wicca „bis heute von ihrem Charakter her dezidiert eine britische, keine amerikanische Religion, auch wenn sie in den USA ihre meisten Anhänger hat.“²¹⁵ Mittlerweile gibt es auch Anhänger in Deutschland und Österreich, doch keine Zahlen zur Mitgliedsstärke.

Die PriesterInnen der Wicca organisieren sich in sogenannten *Coven*. Ein *Coven* besteht aus bis zu zwölf PriesterInnen beziehungsweise Hexen und einem *Officer*. Der *Coven* ist hierarchisch aufgebaut, wobei HohepriesterInnen den Vorsitz haben und ihnen eine *Maid* als Assistentin zur Seite stehen.²¹⁶ Das Initiationsritual kann bis zu drei Mal erfolgen, wobei man von der Stufe einer PriesterIn über die HohepriesterIn zum/r Ältesten aufsteigen kann.²¹⁷

Sowohl Wicca, als auch die modernen Hexen sind in Verbindung mit dem Begriff des Heidentums zu betrachten. Das Neuheidentum ist, so die Definition Negers, ein „loser Überbegriff für Menschen, die eine westlich orientierte, naturreligiös inspirierte Spiritualität leben, die das Praktizieren von Magie einschließen kann, aber nicht muss.“²¹⁸ Zentrale Merkmale aller neuheidnischen Bewegungen sind das Durchführen von Riten, die Abwendung vom Christentum als Natur-unterdrückende Religion wie auch aller vorchristlichen Götter und eine ökologische Orientierung der Mitglieder.²¹⁹

Die modernen Hexen stehen in Differenz zu den historischen Hexen. Letztere beschreiben die Hexen zur Zeit der Hexenverfolgung. Moderne Hexe ist in erster Linie ein Begriff, der als Selbstbezeichnung verwendet wird, wodurch eine Definition dieser Bewegung praktisch unmöglich ist. Verbindend zwischen allen modernen Hexen ist jedoch der Umstand, dass sie AnhängerInnen des Neuheidentums sind, die neben der Götterverehrung eine oder mehrere Formen von Magie praktizieren und in keinerlei Verbindung mit Satan gebracht werden können.²²⁰

²¹³ Gerald B. Gardner, *Witchcraft Today*, London: Rider and Company, 1954.

²¹⁴ Gerald B. Gardner, *The Meaning of Witchcraft*, London: Red Wheel/Weiser, 1959.

²¹⁵ Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 197.

²¹⁶ Vgl. Neger, *Moderne Hexen und Wicca. Aufzeichnungen über eine magische Lebenswelt von heute*, S. 82.

²¹⁷ Vgl. Ebenda, S. 83.

²¹⁸ Ebenda, S. 18.

²¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 19 f.

²²⁰ Vgl. Ebenda, S. 23.

Gemeinsamkeiten von *Wicca* und modernen Hexen bilden die Jahreskreisfeste und die Vorstellungen von Gott und Göttin. In der Regel wird die Göttin als „große Göttin“ bezeichnet, welche in Begleitung eines „gehörnten Gottes“ auftritt.²²¹ Es gibt acht Jahreskreisfeste, die über das gesamte Jahr verteilt sind und bestimmte Ereignisse im Naturkreislauf markieren. Beispielsweise Yule oder Jul am 21. Dezember (worauf sich das skandinavische Jul und damit das christliche Weihnachtsfest beziehen) und Beltaine am 1. Mai, auch bekannt als Walpurgisnacht.²²² Bei den dabei ausgeführten Ritualen stehen vor allem die Ablösung von der Realität und die „Invokation“, also das Rufen der Gottheiten in den eigenen Körper, im Mittelpunkt.²²³

²²¹ Vgl. Ebenda, S. 81.

²²² Vgl. Ebenda, S. 82 f.

²²³ Vgl. Ebenda, S. 88.

2.3 Fiktionale Darstellungen von Hexen

Im Jahr 2005 und somit im Zeitalter des Internets nahm ein Buch eine ungewöhnliche Reise von London nach New York: Eine signierte Ausgabe des sechsten und vorletzten *Harry Potter* Bandes, *Harry Potter and the Half Blood Prince*²²⁴, trat in einer großen Medien-Inszenierung an Bord des Passagierschiffes Queen Mary 2 die Reise über den Atlantik an.²²⁵ Dieses Ereignis zeigt exemplarisch, welche große Berühmtheit die Buchreihe zu diesem Zeitpunkt genoss. Die *Harry Potter* Bücher und Filme erzählen wohl die beliebteste magische Geschichte unserer Zeit. Doch bevor Harry Potter und die Hexen und Zauberer von Hogwarts das Licht der Welt erblickten, ebneten viele andere fiktionale Hexen den Weg für Magie in Literatur, Film und auf der Bühne. Dieser Weg soll in den folgenden Kapiteln beschrieben werden.

2.3.1 Hexen in der Literatur

Wie bereits erwähnt, gibt es Überlieferungen, die zeigen, dass es schon in der Literatur der römischen Antike Hexen gab. Maleficia, wie die weibliche Kreatur dort genannt wird, ist ein oft behandeltes Phänomen der fiktionalen Literatur dieser Zeit. Sie wird als eine Einzelgängerin beschrieben, die sich meist nachts im Freien aufhält und eng mit der Natur verbunden ist. Ihr Wesen ist wild, und sie wird oftmals mit Tod oder Blut in Verbindung gebracht.²²⁶ Horaz beschreibt in der fünften Epode eine Hexe. Canidia tritt gemeinsam mit Hexenfreundinnen auf und tötet zur Ausführung eines Liebeszaubers einen Knaben auf grausamste Weise. „Das Hexenwerk ist hier eine Imagination maximaler Tabuverletzung.“²²⁷ Aus diesen Überlieferungen lässt sich deutlich herauslesen, dass diese antiken Schriften aus männlicher Sicht verfasst wurden. Dies wird vor allem daran deutlich, dass der Schwerpunkt auf der Grausamkeit der Frauen, wie auch erotischen Aspekten oder der Ausführung von Liebeszaubern liegt.²²⁸ Das Bild der Hexe ist also schon in der Antike ein

²²⁴ Joanne K. Rowling, *Harry Potter and the Half Blood Prince*, London: Bloomsbury Publishing, 2005.

²²⁵ Siehe Video: *Journey To America: Harry Potter and the Half-Blood Prince*, <https://www.youtube.com/watch?v=Gu52cHw2q8U>

²²⁶ Vgl. Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 37.

²²⁷ Ebenda, S. 42.

²²⁸ Vgl. Ebenda, S. 38.

„Projektionsphänomen“ – eine Verschiebung von (in der Regel männlichen) Ängsten, Defiziten und verborgenen Wünschen.

„Die erotischen Komponenten des antiken Zaubers sind eine der wichtigsten Quellen für eine Geschichte von Genderkonstruktion, da sie Einblicke in persönliche Fantasien erlauben. Im graecoägyptischen Zauber ist auch lesbischer und homosexueller Liebeszauber öfter belegt. [...] Magie dient hier in der Tat einer extrem sexuellen Instrumentalisierung, allerdings nicht nur der Frau. Sehr auffällig ist der Kontrast zwischen den mehrheitlich aus männlicher Sicht geschriebenen Zaubertexten und dem literarischen Klischee der weiblichen Hexe, die Liebeszauber betreibt: ohne Frage ein Projektionsphänomen.“²²⁹

Auch in der Literatur der griechischen Antike waren bereits Frauen mit magischen Fähigkeiten ein wichtiger Bestandteil. Im zehnten Gesang der *Odysee* Homers tritt die Figur der Kirke auf. Dieses Wesen ist göttlicher Abstammung und lebt gemeinsam mit gezähmten Tieren in der Wildnis. Die gezähmten Tiere sind verwandelte Menschen, welche die Kirke beispielsweise in Gestalt eines Löwen begleiten.²³⁰ Homer, ein „Dichter der spätarchaischen Feudalgesellschaft“²³¹ zeichnet diese Figur als „dämonischen Frau, die schon ein wenig Züge einer Femme fatale hat“²³² und eine große Faszination ausübt. Auch die Überlieferungen der Argonautensage beschreiben eine solche Femme fatale. Medeia (lat: Medea) war hiernach eine „völlig von ihren Affekten beherrschte Frau“²³³, die Zauberkessel und Zauberstab besaß und in der Lage war, Flammenzauber auszuführen.²³⁴

Auch in den großen Klassikern der Weltliteratur kommen die Hexen später nicht gut davon. Sei es Goethes *Faust*²³⁵ oder Shakespeares *Macbeth*²³⁶ – den Hexen wird die Schuld an negativen Entwicklungen oder ein Pakt mit dem Teufel unterstellt. Zwar werden in all diesen Texten bereits einige zentrale Merkmale der später üblichen Hexen-Klischees erwähnt, doch „[d]er Stereotyp der alten, auf einem Besen reitenden Frau verdankt sich allerdings wohl erst den klischeehaften Illustrationen des 19. Jahrhunderts.“²³⁷

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ Vgl. Ebenda.

²³¹ Ebenda, S. 39.

²³² Ebenda.

²³³ Ebenda, S. 41.

²³⁴ Vgl. Ebenda.

²³⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Faust I: Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart: Reclam, 2000.

²³⁶ William Shakespeare, *Macbeth Englisch / Deutsch*, Stuttgart: Reclam, 1986.

²³⁷ Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 181.

Hiermit sind in erster Linie Märchen und deren Illustrationen gemeint. Bei der Betrachtung von Märchen ist es wichtig, eine Unterscheidung in Kunst- und Volksmärchen vorzunehmen. Erstere wurden von einem Dichter verfasst und in der Regel schriftlich fixiert. Volksmärchen hingegen entsprangen einer oralen Erzähltradition, wodurch oft mehrere verschiedene Versionen einer einzigen Erzählung existieren.²³⁸ Die Entwicklung und Verbreitung von Märchen im deutsch- und englischsprachigen Raum lässt sich nicht ohne einen Blick auf die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in diesem Gebiet beschreiben. Eine spezifische Kinder- und Jugendliteratur konnte sich erstmals im Laufe des 18. Jahrhunderts aufgrund der Verbreitung und Akzeptanz aufklärerischen Gedankenguts entwickeln. Denn zuvor hatten Kinder nur einen geringen Stellenwert, und die Kindheit galt als nötiges Übel, bis ein Mensch erwachsen und arbeitsfähig war. Doch im Zuge der Aufklärung gaben vor allem die Philosophen Jean-Jacques Rousseau und John Locke in ihren Schriften der Kindheit einen eigenen Stellenwert, was den Weg für eine eigene Literatur in Großbritannien, wie auch in Deutschland, frei machte.²³⁹ In Großbritannien wurden zu dieser Zeit Märchen und Fabeln in sogenannten „chapbooks“ publiziert, die sich aufgrund eines sehr geringen Kaufpreises hoher Beliebtheit erfreuten.²⁴⁰ Klassische Bücher mit solchem Inhalt gab es jedoch kaum. Die Gründe hierfür waren den Vorurteilen, die in Deutschland vorherrschten ähnlich. Dem moralischen Nutzen von Literatur wurde im Zuge der Aufklärung ein sehr großer Stellenwert zugeschrieben, und so erlangten Fabeln, beispielsweise von Gotthold Ephraim Lessing, große Verbreitung. „Märchen hingegen wurden als schädlich für die Erziehung und Entwicklung des Kindes angesehen“²⁴¹, da sie „die kindliche Einbildungskraft zu sehr fördern und ein vernunftgeleitetes Denken behindern.“²⁴² Mit Beginn der Epoche der romantischen Literatur zum Ende des 18. Jahrhunderts und der damit verbundenen Opposition zur Aufklärung, feierten jedoch die fantastischen Wesen ihren Einzug in die Kinder- und Jugendliteratur.²⁴³ Die Übergänge von der Fantastik zum Märchen sind fließend. Der Strukturalist Tzvetan Todorov hält „eine

²³⁸ Vgl. Tanja Lindauer, *But I thought all witches were wicked. Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England und Deutschland*, Marburg: Tectum Verlag, 2012, S. 45 f.

²³⁹ Vgl. Ebenda, S. 57.

²⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 77.

²⁴¹ Ebenda, S. 59.

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Vgl. Ebenda, S. 60.

Gegenüberstellung der alltäglichen Welt mit der Welt des Wunderbaren für einen notwendigen Aspekt der Phantastik.“²⁴⁴

Das wohl wichtigste deutsche Ereignis dieser Epoche in Bezug auf fantastische Literaturwesen war die Veröffentlichung des ersten Bandes der *Kinder- und Hausmärchen*²⁴⁵ der Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm im Jahre 1812. Da der Erfolg des Werkes wegen seines zum Teil sehr grausamen Inhaltes zunächst ausblieb, überarbeiteten die Verfasser die Ausgabe und veröffentlichten schließlich einen Band, der die bis heute wohl bekanntesten Märchen beinhaltet, wie beispielsweise *Hänsel und Gretel*.²⁴⁶

In Großbritannien ebneten die 1806 von Charles und Mary Lamb für Kinder umgeschriebenen Shakespeare Komödien unter dem Titel *Tales from Shakespeare*²⁴⁷ den Weg der Hexen zurück in die „seriöse“ Kinder- und Jugendliteratur. Ab dem Jahre 1823 eroberten schließlich die Märchen der Gebrüder Grimm Großbritannien.²⁴⁸ Ihnen folgten Sammelbände einheimischer Volksmärchen nach Grimm'schem Vorbild.²⁴⁹ In den folgenden Jahrzehnten stieg die Anzahl von Kinder- und Jugendliteratur mit fantastischem Inhalt im englischsprachigen Raum kontinuierlich an. In den 1930er Jahren waren allen Medien durch einen großen Hang zum Eskapismus geprägt. Diese Tendenz machte auch vor der Kinder- und Jugendliteratur keinen Halt und es entstanden, im Gegensatz zu Deutschland, viele neue Werke mit fantastischen Inhalten. Darunter fallen auch beispielsweise die Geschichten von *Mary Poppins*, deren ersten Band²⁵⁰ P. L. Travers 1934 veröffentlicht. *Mary Poppins* verbindet den gewöhnlichen familiären Alltag mit der fantastischen Figur des Kindermädchens Mary Poppins, die mit ihren magischen Fähigkeiten eine Art gute Hexe darstellt. Die Erfolgsgeschichte der fantastischen Literatur in Großbritannien fand schließlich ihren jüngsten Höhepunkt in Joanne K. Rowlings Romanreihe *Harry Potter*. Hier wird das Leben der SchülerInnen des Zauberei-Internats Hogwarts beschrieben. Die Hauptfigur Harry Potter ist das

²⁴⁴ Ebenda, S. 47.

²⁴⁵ Jacob und Wilhelm Grimm, *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Weinheim: Beltz Verlag, 2014.

²⁴⁶ Vgl. Lindauer, *But I thought all witches were wicked. Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England und Deutschland*, S. 62 f.

²⁴⁷ Charles Lamb, *Tales from Shakespeare*, New York: Renaissance Classics, 2012.

²⁴⁸ Vgl. Lindauer, *But I thought all witches were wicked. Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England und Deutschland*, S. 79.

²⁴⁹ Vgl. Ebenda, S. 80.

²⁵⁰ P. L. Travers, *Mary Poppins*, London: G. Howe, 1934.

Waisenkind aus der Ehe eines Zauberers und einer Hexe. Harrys Mitschülerin und gute Freundin Hermione Granger ist die zentrale weibliche Heldin und der Inbegriff der Hexe, die mit ihren magischen Fähigkeiten nach dem Guten strebt. Dabei hat sie jedoch oft das Problem, dass ihre guten Absichten zunächst auf Ablehnung stoßen. Darüber hinaus wird ihrer Weiblichkeit in den ersten Bänden keine Bedeutung zugesprochen. Erst in *Harry Potter and the Goblet of Fire*²⁵¹ wird ihrer Weiblichkeit Aufmerksamkeit zuteil.

In Deutschland hingegen geriet die Entwicklung der fantastischen Stoffe während der NS-Diktatur und mit Ende des zweiten Weltkrieges ins Stocken. Die Volksmärchen, welche auch nach der Grimm'schen Überarbeitung deutliche Darstellungen von Grausamkeit gegenüber bösen Figuren wie den Hexen enthielten, gerieten nach 1945 in Kritik. So sah beispielsweise die britische Militärdiktatur einen vermeintlichen Zusammenhang zwischen den Grausamkeiten der Märchen und denen des NS-Regimes. Daraufhin wurden viele Märchen „aussortiert“ und positive Figuren gesucht.²⁵² So wurde auch der Weg freigemacht für die Figur der guten, geradezu niedlichen Hexe, die ihr bekanntestes Beispiel Ende der 1950er Jahre in Gottfried Preußlers *Die kleine Hexe*²⁵³ findet. Erzählungen dieser Art bildeten einen Grundstein für spätere Fantasy-Geschichten. Das erste deutsche Werk, das diesem Genre zuzuordnen ist, ist schließlich Michael Endes 1979 veröffentlichter Roman *Die unendliche Geschichte*²⁵⁴. Im Zuge der darauf ausbrechenden Begeisterung für Fantasy-Literatur wurden auch englische Werke, wie beispielsweise die Bücher Tolkiens, in deutschen Übersetzungen publiziert.²⁵⁵ Seit dieser Entwicklung existieren in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur erneut sowohl böse, als auch gute Hexen.

²⁵¹ Joanne K. Rowling, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, London: Bloomsbury Publishing, 2000.

²⁵² Vgl. Lindauer, *But I thought all witches were wicked. Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England und Deutschland*, 2012, S. 70.

²⁵³ Preußler, *Die kleine Hexe*, 1957.

²⁵⁴ Michael Ende, *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart: Thienemann Verlag, 1979.

²⁵⁵ Vgl. Lindauer, *But I thought all witches were wicked. Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England und Deutschland*, S. 74.

2.3.2 Hexen in Film und Fernsehen

Seit der Geburtsstunde des Kinos wird der Film mit Magie in Verbindung gebracht. Zwar wurde später nicht mehr die Projektion selbst als magisches Element angesehen, doch bot der Film schon immer und heute dank modernster Computertechnik mehr denn je die Möglichkeit, fantastische Dinge darzustellen. So verwundert es auch nicht weiter, dass auch Hexen in diesem Medium von großer Bedeutung sind. Eine Suchanfrage nach dem Schlagwort „witch“ in der internationalen Film Datenbank *Internet Meta Database* ergibt über 1.200 Treffer.²⁵⁶ Darunter finden sich Filme und TV-Serien aus den 120 Jahren Filmgeschichte. Wobei rund die Hälfte der Filme im Zeitraum 2000 bis heute entstanden sind.

Der älteste dort gelistete Film ist *Le manoir du diable*²⁵⁷, der im Jahre 1896 unter der Leitung des Film-Pioniers Georges Méliès entstand. Der dreiminütige Film zeigt zwei Männer, die in einem Haus von den Erscheinungen verschiedener magischer Kreaturen aufgesucht werden. Darunter auch einige verschleierte Frauen in langen weißen Gewändern, die Besen bei sich tragen. Auch der zweite gelistete Film der IMDb-Liste ist von Méliès. *La fée Carabosse ou Le poignard fatal*²⁵⁸ aus dem Jahre 1906, der sich mit seinem Titel auf die böse Fee Carabosse auf Charles Perraults Märchen *La belle au bois dormant*²⁵⁹ und Pjotr Iljitsch Tschaikowskis Ballett bezieht, ist exemplarisch für die Hexen-Darstellungen in der sehr frühen Kinogeschichte: eine Verkörperung des Bösen mit stereotypen Merkmalen wie spitzem Hut, Besen und Hakennase. Das frühe Kino war vor allem darauf bedacht, den Zuschauer mit den neuen Möglichkeiten der Technik zu überraschen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass magische Themen einen idealen Stoff boten.

Aus dem Jahr 1910 stammt schließlich die erste bekannte Verfilmung des Oz-Stoffes: *The Wonderful Wizard of Oz*²⁶⁰ unter der Regie von Otis Turner. In diesem Stummfilm sind bereits alle bekannten Charaktere der Handlung, wie Scarecrow oder Tin Man in ihrer auch später üblichen Darstellung vertreten. Die Handlung orientiert

²⁵⁶ <http://www.imdb.com/search/keyword?keywords=witch>, Zugriff 14. Januar 2016.

²⁵⁷ *Le manoir du diable*, Regie: Georges Méliès, F 1896; Online verfügbar : <https://youtu.be/mw8bzC33CGY>, Zugriff 14. Januar 2016.

²⁵⁸ *La fée Carabosse ou Le poignard fatal*, Regie: Georges Méliès, F 1906; Online verfügbar : <https://youtu.be/r3jd6hud4QM>, Zugriff 14. Januar 2016.

²⁵⁹ Charles Perrault, *La belle au bois dormant*, 1696.

²⁶⁰ *The Wonderful Wizard of Oz*, Regie: Otis Turner, US 1910; Online verfügbar : <https://youtu.be/jpV29YZ7Ksw>, Zugriff 14. Januar 2016.

sich an der des 1902 uraufgeführten ersten Oz-Musicals, das nicht mit dem späteren, auf dem Film von 1939 basierenden Musical zu verwechseln ist. Die hier gezeigten, charakteristischen Merkmale der beiden Hexen entsprechen ebenfalls den später gängigen Darstellungen. Auf diesen Film folgen im Laufe der Filmgeschichte zahlreiche Verfilmungen des Stoffes bis hin zu der in den 1970er Jahren entstandenen Pop-Musical-Verfilmung *The Wiz*²⁶¹, die die Geschehnisse in das damalige New York überträgt und Stars wie Diana Ross und Michael Jackson in den Hauptrollen zeigt. Eine weitere markante Station in der Geschichte der Oz-Filme ist *The Muppets' Wizard of Oz*²⁶². In dieser Verfilmung treffen Stars wie Quentin Tarantino und Queen Latifah in Gastrollen auf die Figuren der Muppets in den Hauptrollen. So werden die beiden Hexen beispielsweise durch das Schwein Miss Piggy und die Scarecrow durch Kermit the Frog verkörpert. Der Stoff erfreut sich bis heute großer Popularität und so ist nach dem jüngsten Film *Oz the Great and Powerful*²⁶³ auch eine Verfilmung des Musicals *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz*²⁶⁴ geplant.²⁶⁵

1913 folgte die erste Verfilmung der Hexenprozesse in Salem, *The Witch of Salem*²⁶⁶, und damit die erste Verfilmung eines nicht fantastischen, sondern historischen Hexen-Stoffes. Leider ist der Film nicht verfügbar, somit können keine Aussagen über die dortige Darstellung der Protagonistin, die der Hexerei beschuldigt wird, gemacht werden. Der Salem-Stoff ist ein ebenfalls sehr beliebter Stoff in Hollywood. So wird in vielen modernen Hexen-Filmen Bezug auf die Hexen von Salem genommen, Arthur Millers *The Crucible*²⁶⁷ wurde mehrmals verfilmt (zuletzt 1996²⁶⁸) und es gibt seit 2014 gar eine Serie, die ihren Ausgangspunkt bei den Geschehnissen von Salem nimmt.²⁶⁹

²⁶¹ *The Wiz*, Regie: Sidney Lumet, US, 1978.

²⁶² *The Muppets' Wizard of Oz*, Regie: Kirk Thatcher, US, 2005.

²⁶³ *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013.

²⁶⁴ *Wicked. The Untold Story of the Witches of Oz*, Musik & Text: Stephen Schwartz, Regie: Joe Mantello, London Apollo Victoria Theatre, 7. November 2014, 21. Dezember 2015.

²⁶⁵ Vgl. Gordon Cox, "Why 'Wicked' Worked as a Stage Musical First, Before the Bigscreen", *VARIETY*, 2015, <http://variety.com/2015/legit/news/wicked-movie-hollywood-broadway-1201468416/>, Zugriff 14. Januar 2016.

²⁶⁶ *The Witch of Salem*, Regie: Raymond B. West, US 1913.

²⁶⁷ Vgl. Arthur Miller, *The Crucible, A Play in Four Act*. Stuttgart: Reclam-Verlag, 1990.

²⁶⁸ Vgl. *The Crucible*, Regie: Nicholas Hytner, USA 1996.

²⁶⁹ *Salem*, Serie, Idee: Brannon Braga u.a., US 2014.

In den 1930er Jahren entstanden schließlich die bis heute sehr berühmten und maßgebenden filmischen Meilensteine hinsichtlich der Darstellung von Hexen: Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs*²⁷⁰ und *The Wizard of Oz*²⁷¹, auf deren Entstehung und Beziehung in Kapitel 3.1 dieser Arbeit detailliert eingegangen wird. Der Film legte den Grundstein für die Erfolgsgeschichte von Disneys Musikfilmen, in denen bis heute Hexen immer wieder eine Rolle spielen. So beispielsweise in *Tangled*²⁷² oder auch in Pixars *Brave*²⁷³. Die Darstellungen der Hexen erfolgen hier jedoch sehr stereotyp, dem üblichen Klischee entsprechend.

Selbstverständlich wurden auch die Klassiker der Weltliteratur und die darin präsenten Hexen oft und gerne verfilmt. Dazu zählt besonders Shakespeares *Macbeth*. Das Drama wurde über 90 Mal für Kino oder TV verfilmt, eine der berühmtesten Verfilmungen ist die unter der Regie Orson Welles aus dem Jahr 1948.²⁷⁴ Hier werden die Hexen in der Eingangssequenz nur als Schatten in langen Gewändern gezeigt, die ihre Hände über ein brodelndes Gebräu führen und dabei mit schrillen Stimmen ihre Prophezeiung sprechen. In der jüngsten Adaption unter der Regie von Justin Kurzel²⁷⁵ hingegen treten die Hexen als eine Art Triptychon des Lebens in Erscheinung, ähnlich des keltischen Symbols der Triqueta. So erscheinen zu Beginn und auch im weiteren Verlauf der Handlung in entscheidenden Momenten drei Frauen: Eine junge Frau mit einem Säugling auf dem Arm, eine Frau mittleren Alters in Begleitung eines Kindes und eine alte Frau. Die Frauen haben ein normales menschliches Erscheinungsbild und unterscheiden sich von den übrigen Protagonisten nur durch markante und kunstvolle Narben auf der Stirn, die auf eine Kennzeichnung als Priesterinnen schließen lassen.

Ende der 1950er Jahre erschuf Disney eine zweite weibliche, böse Hauptfigur mit magischen Fähigkeiten: Die böse Fee Maleficent in *Sleeping Beauty*²⁷⁶. Auch hier wird erneut Rache als Motiv für die Zuwendung zum Bösen gezeigt. Markant ist auch, dass sich die Haut von Maleficent grün färbt, wenn sie sehr böse ist. 2014

²⁷⁰ *Snow White and the Seven Dwarfs*, Regie: David Hand, US 1937; DVD-Video, *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, München: Buena Vista Home Entertainment, 2001.

²⁷¹ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005.

²⁷² *Tangled*, Regie: Nathan Greno / Byron Howard, US 2010.

²⁷³ *Brave*, Regie: Mark Andrews / Brenda Chapman, US 2012.

²⁷⁴ *Macbeth*, Regie: Orson Welles, US 1948.

²⁷⁵ *Macbeth*, Regie: Justin Kurzel, UK/US/F 2015.

²⁷⁶ *Sleeping Beauty*, Regie: Clyde Geronimi, US 1959.

erzählte *Maleficent*²⁷⁷ diese Geschichte in einem Action-geladenen Spielfilm aus Sicht von Maleficent und führt dabei enttäuschte Liebe und Betrug als Gründe für ihr böses Handeln an.

In den 1960er Jahren legte schließlich die Serie *Bewitched*²⁷⁸ den Grundstein für Hexen in Komödien. Die Serie zeigt den Alltag von Samantha Stephens, die ihrem Mann erst auf der Hochzeitsreise gesteht, eine Hexe zu sein und zugleich schwört, von nun an auf Magie zu verzichten. Dabei kommt es im Alltag zu allerlei komischen Verwicklungen. 2005 wurde auch dieser Stoff neu aufgegriffen. Im Spielfilm *Bewitched*²⁷⁹ wird eine Art fiktionales Making-Of dieser Serie gezeigt, wobei die Darstellerin der Samantha ebenfalls über tatsächliche magische Fähigkeiten verfügt und den Regisseur so in ihren Bann zu ziehen vermag. Ein weiterer Klassiker der Hexen in Komödien stellt *The Witches of Eastwick*²⁸⁰ dar, wobei dieser Film der Zeit entsprechend zum Ende der 1980er Jahre ein deutlich verruchteres Hexen- und Frauenbild entwirft. Allein der Umstand, dass die drei Frauen allesamt alleinstehende Frauen in einer US-amerikanischen Vorstadt sind, ist markant. Ihr sexuelles Begehren spielt sie schließlich in die Arme des Teufels, der alle drei Frauen nach deren Wunsch verführt. Nach Eskalationen töten die Frauen den Teufel, tragen am Ende jedoch Kinder von ihm aus.

Auf den Sprung in die Komödien folgten kurz darauf bereits die ersten klassischen Teenager Komödien mit Hexen. Der Film *Teen Witch*²⁸¹ fügt den klassischen Liebesirrungen und -wirrungen von Heranwachsenden die Komponente eines Mädchens mit magischen Fähigkeiten hinzu. Auch die erfolgreiche Serie *Sabrina, the Teenage Witch*²⁸² basiert auf diesem Prinzip und thematisiert die Schwierigkeit, die magischen Fähigkeiten geheim und unter Kontrolle zu halten.

1998 betreten auch die modernen Hexen die TV-Landschaft. *Charmed*²⁸³ knüpfte an den Erfolg der Vampir-Serie *Buffy the Vampire Slayer*²⁸⁴ an und stellt vor allem den zentralen Kampf zwischen Gut und Böse in den Handlungsvordergrund. Dabei wird eine sehr komplex mystische und magische Welt mit Dämonen, „Wächtern des

²⁷⁷ *Maleficent*, Regie Robert Stromberg, US 2014.

²⁷⁸ *Bewitched*, Serie, Idee: Sol Saks, US 1964–1972.

²⁷⁹ *Bewitched*, Regie: Nora Ephron, US 2005.

²⁸⁰ *The Witches of Eastwick*, Regie: George Miller, US 1987.

²⁸¹ *Teen Witch*, Regie: Dorian Walker, US 1989.

²⁸² *Sabrina, the Teenage Witch*, Serie, Idee: Nell Scovell, US 1996–2003.

²⁸³ *Charmed*, Serie, Idee: Constance M. Burge, US 1998–2006.

²⁸⁴ *Buffy the Vampire Slayer*, Serie, Idee: Joss Whedon, US 1997–2003.

Lichts“, Ältestenräten und großen Kämpfen zwischen Hexen, Vampiren und Dämonen entworfen. Die Serie nimmt bei der Gestaltung dieser Elemente viele Anleihen an Elementen verschiedener Religionen und Mythologien, wie beispielsweise dem Keltentum, der nordischen Mythologie oder auch der New Age Bewegung.²⁸⁵ Die Hexen, die ähnlich der Hexen in Shakespeares *Macbeth* immer zu dritt wirken, „erfüllen eine Funktion wie die mythischen Göttinnen Minerva, Diana und Hekate.“²⁸⁶ Die Hexen nutzen ihre Fähigkeiten zum Schutz Schwächerer und Unschuldiger.²⁸⁷ Die Frauen sind darüber hinaus sehr attraktiv und freizügig. Partnerwahl, Sexualleben und Ehe spielen eine große Rolle.²⁸⁸

Auch der Film *Stardust*²⁸⁹ zeigt drei Hexengeschwister – Lamia, Mormo und Empusa, deren Namen Hexen aus der griechischen Antike zitieren.

Die wohl erfolgreichste Filmreihe mit magischer Thematik nahm schließlich 2001 ihren Lauf. In diesem Jahr wurde die Verfilmung des ersten Bandes der *Harry Potter* Bücher veröffentlicht, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*²⁹⁰. Besonders an dieser Reihe ist, dass die Protagonisten des Filmes im Laufe der Reihe mit den Zuschauern gemeinsam von Kindern zu jungen Erwachsenen heranwuchsen. So vergingen zwischen dem ersten und dem letzten Teil (*Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2*²⁹¹) zehn Jahre. Das gemeinsame Altern mit der Zielgruppe führte deshalb auch dazu, dass die Filme nach und nach immer düsterer und dramatischer wurden. Alle weiblichen Personen in *Hogwarts* sind Hexen, so auch die Lehrerinnen, die in der Regel sehr klassisch mit spitzem Hut und als ältere Frauen dargestellt werden.

An den Erfolg des Topos Zauberschüler knüpften daraufhin auch TV-Serien an, wie beispielsweise die Disney Serie *Wizards of Waverly Place*²⁹², in der die Kinder einer Magier-Familie ein Doppelleben zwischen gewöhnlicher Schule und Zauberunterricht bestreiten.

²⁸⁵ Vgl. Susanne Vill, „Engel gegen Teufel - "Zauberhafte Hexen" gegen Dämonen. Frauen als Vermittler spiritueller Konzepte in Mystery-Serien“, in: Joachim Kügler, Lukas Bormann (Hg.): *Töchter (Gottes) – Studien zum Verhältnis von Kultur, Religion und Geschlecht*. Bayreuther Forum Transit 8, Berlin 2008, S. 195 f.

²⁸⁶ Ebenda, S. 194.

²⁸⁷ Vgl. Ebenda, S. 195.

²⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 195.

²⁸⁹ *Stardust*, Regie: Mathew Vaughn, UK/US 2007.

²⁹⁰ *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Regie: Chris Columbus, UK/US 2001.

²⁹¹ *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2*, Regie: David Yates, UK/US 2011.

²⁹² *Wizards of Waverly Place*, Serie, Idee: Todd J. Greenwald, US 2007–2012.

Wie Harry Potter betraten auch die Figuren aus Tolkiens *Herr der Ringe* Trilogie in Peter Jacksons *The Lord of the Rings: The Fellowship*²⁹³ erstmals in einer Realverfilmung die Leinwand. Im Verlauf des Filmes werden zwei weibliche Charaktere eingeführt, die über magische Fähigkeiten verfügen. Zunächst erscheint dem Hobbit Frodo die Halbelbin Arwen zur Hilfe. Sie erscheint ihm als Lichtwesen und kann unter anderem die Natur beeinflussen. So verwandelt sie einen Bach in einen reißenden Fluss, kann ihr Pferd schneller reiten lassen und Verletzungen heilen. Sie gibt in *The Lord of the Rings: The Two Towers*²⁹⁴ aus Liebe zum Menschen Aragon ihre elbischen Fähigkeiten und ihre Unsterblichkeit auf und lebt von da an als Mensch. Bereits im ersten Teil der Trilogie trifft Frodo außerdem auf die mächtigste Elbin, Galadriel. Sie wird von dem Zwerg, der die Hobbits führt als „große Zauberin“ und „Elben-Hexe“ bezeichnet. Sie verfügt über starke magische Fähigkeiten. So kann sie beispielsweise Gedanken lesen und erkennt die Absichten der Personen, denen sie begegnet. Darüber hinaus gelingt es ihr, ihren eigenen Drang nach der Macht des Ringes zu überwinden. Ihre Darstellung gleicht oft einer Jesus Darstellung mit offenem, langem Haar und von Licht umgeben.

Doch bereits lange vor all diesen Hexen und Magiern betrat bereits 1980 in Deutschland eine Hexe die Kinderunterhaltung: Die stets gute, aber etwas tollpatschige junge Hexe *Bibi Blocksberg*, deren Mutter ebenfalls eine Hexe ist. Nach den sehr erfolgreichen Hörspielen folgte 1999 eine Zeichentrickserie unter gleichem Namen²⁹⁵ und 2002 der erste von bislang vier Spielfilmen²⁹⁶. Auch in diesen Geschichten steht der ständige Konflikt zwischen magischer und gewöhnlicher Welt im Mittelpunkt. Dem Schema des kleinen Hexen-Mädchens folgten auch die Zeichentrickserie *Lilly the Witch*²⁹⁷ und deren späteren Verfilmungen²⁹⁸, wobei dem Mädchen hier der kleine, drollige Drache *Hektor* als Begleiter und Ratgeber zur Seite steht.

Mit Ausnahmen von Klassiker-Verfilmungen wie *Macbeth* lässt sich somit seit den 1960er Jahren eine immer dominantere Tendenz zur Darstellung von Hexen als gute,

²⁹³ *The Lord of the Rings: The Fellowship*, Regie: Peter Jackson, US/NZ 2001.

²⁹⁴ *The Lord of the Rings: The Two Towers*, Regie: Peter Jackson, US/NZ 2002.

²⁹⁵ *Bibi Blocksberg*, Serie, Idee: Elfie Donnelly, D seit 1999.

²⁹⁶ *Bibi Blocksberg*, Regie: Hermine Huntgeburth, D 2002.

²⁹⁷ *Lilly the Witch*, Serie, Idee: Knister, D/UK 2004–2014.

²⁹⁸ *Hexe Lilli: Der Drache und das magische Buch*, Regie: Stefan Ruzowitzky, D/A/E/I 2009 sowie *Hexe Lilli: Die Reise nach Mandolan*, Regie: Harald Sicheritz, D/A/E 2011.

lustige oder gar niedliche Wesen feststellen, wodurch die Figur der Hexe vor allem in Kinder- und Jugendunterhaltung verankert wird. Doch „[g]elegentlich kippte die ‚gute‘ Hexe wieder in eine böse Figur zurück“²⁹⁹, was besonders in jüngsten Hollywood-Produktionen zu sehen war. Dort erfolgte zuletzt auch eine Hinführung des Hexenjäger-Topos zu Action-, Horror- und Splatter-Filmen. Beispiele dafür sind *Hansel & Gretel: Witch Hunters*³⁰⁰ oder *The Last Witch Hunter*³⁰¹. In ersterem Film wurde die Geschichte von Hänsel und Gretel in deren Erwachsenenalter weitergesponnen. Nachdem sie die Hexe besiegt hatten, haben sie sich zu erfolgreichen Hexenjägern entwickelt. Der Film entwirft das Konzept, wonach bei einer Hexe grundsätzlich Fäulnis am Körper einsetzt, und dadurch die Hexen als halb verwesende Frauen in Erscheinung treten, die optisch eher den gängigen Zombie-Darstellungen gleichen. Der Stereotyp der bleichen, rothaarigen Frau, die unter Hexenverdacht steht, wird hingegen bereits in der Eingangsszene des Filmes dekonstruiert und als Unsinn bezeichnet. Während die Narration dieses Filmes im Mittelalter angesiedelt ist, trifft der Zuschauer bei *The Last Witch Hunter* auf das New York der Jetztzeit. Der Hauptprotagonist verbündet sich hier mit einer „guten“ Hexe, um die „bösen“ Hexen zu bekämpfen, deren Darstellung einem ähnlichen Konzept folgt wie dem in *Hansel & Gretel: Witch Hunters*.

Die jüngste filmische Musical Adaption, in der eine Hexe von zentraler Bedeutung ist, war die Verfilmung des Stephen Sondheim Musicals *Into The Woods*³⁰² 2014. Im Gegensatz zu den Prequel-Konzepten von *Maleficent* oder dem Musical *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz* erscheint hier die Handlung bekannter Märchen verfremdet und spinnt die Geschichten nach dem Happy End weiter. Die Hexe, die Rapunzel gefangen genommen hat, verfügt über starke mütterliche Gefühle, die jedoch krankhafte Züge aufweisen und nicht vor Gewalt zurück schrecken. Als Begründung für ihr Verhalten wird jedoch der Umstand genannt, dass ihr selbst einmal Unrecht getan wurde, und sie aus Rache böse geworden ist. Ihr zunächst stereotypes Aussehen einer alten, hässlichen Hexe verwandelt sich nach der Abwendung des Fluches in das einer attraktiven Frau. Doch für diese Schönheit wurden ihre magischen Fähigkeiten geopfert.

²⁹⁹ Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, S. 183.

³⁰⁰ *Hansel & Gretel: Witch Hunters*, Regie: Tommy Wirkola, D/US 2013.

³⁰¹ *The Last Witch Hunter*, Regie: Breck Eisner, US 2015.

³⁰² *Into The Woods*, Regie: Rob Marshall, US 2014.

2.3.3 Musicals mit Elementen der Magie

Betrachtet man die Geschichte des Musicals hinsichtlich magischer Handlungselemente, so lässt sich feststellen, dass auch hier der Stoff von Frank L. Baums *The Wonderful Wizard of Oz* von zentraler Bedeutung ist und genrebildend war. Denn bereits 1903 erfolgte eine Adaption des Stoffes auf einer Musical-Bühne.³⁰³ Dieser folgte 1942 eine weitere Fassung³⁰⁴, die ihren Weg auch nach London fand und sich bei Dramaturgie und Songs am MGM Film orientiert.³⁰⁵ Die Fassung der Royal Shakespeare Company 1987³⁰⁶ verwendet ebenfalls die Songs des Filmes, ergänzt von Musik aus der Feder von Herbert Stothart.³⁰⁷ Zuvor erfolgte jedoch 1975 mit der Uraufführung von *The Wiz*³⁰⁸, eine dem Zeitgeist gerecht werdende Adaption. Im Gegensatz zu der späteren Verfilmung folgt die Handlung der Bühnenverfilmung weitestgehend der Version von 1942. Die *Wicked Witch of The West* trägt den Namen *Evillene*. Der Zauberer, *The Wiz* ist ein Schwindler, „welcher seine Macht vom Allmächtigen nur damit erhalten hat, dass er jedem modische Sonnenbrillen mit grünen Gläsern geben konnte, durch die er als Mächtiger zu sehen war.“³⁰⁹ Die musikalische Gestaltung mit Rock- und Soulnummern, wie auch eine Besetzung mit ausschließlich farbigen Darstellern, gingen vollkommen neue Wege. Zwar reagierte die Presse ablehnend, das Stück erhielt jedoch fünf Tony Awards und erfreute sich großer Publikums-Beliebtheit.³¹⁰ Im Dezember 2015 wurde das Musical als Weihnachts-Special des US-Senders in einer einmaligen Aufführung übertragen.

³⁰³ *The Wizard of Oz. Musical Extravaganza in three acts*, Musik: Paul Tietjens, Text: Frank L. Baum, Regie: Julian P. Mitchell, Uraufführung Majestic Theatre New York, 21. Januar 1903.

³⁰⁴ *The Wizard of Oz*, Musik: Herbert Stothart / Harold Arlen, Text: Frank Gabrielson, Regie: N.N., Uraufführung: Municipal Opera St. Louis, 1942.

³⁰⁵ Vgl. Thomas Siedhoff, „The Wizard of Oz. Fassung Arlen/Stothart/Harburg, 1942“, in *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Thomas Siedhoff, Mainz: Schott Verlag, 2007, S. 641.

³⁰⁶ *The Wizard of Oz*, Musik: Herbert Stothart / Harold Arlen, Text: E. Y. Harburg, Regie: Ian Judge, Uraufführung: Barbican Centre London, 12. Dezember 1987.

³⁰⁷ Vgl. Siedhoff, „The Wizard of Oz. Fassung Royal Shakespeare Company, 1987“, in *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Thomas Siedhoff, Mainz: Schott Verlag, 2007, S. 643.

³⁰⁸ *The Wiz*, Musik: Charlie Smalls / Timothy Greenfield-Sanders / Harold Wheeler / George Faison / Luther Vandross, Text: Charlie Smalls, Zachary Walzer / Luther Vandross, Regie: Geoffrey Holder, Uraufführung Majestic Theatre New York, 5. Januar 1975.

³⁰⁹ Vgl. Siedhoff, „The Wiz“, in *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Thomas Siedhoff, Mainz: Schott Verlag, 2007, S. 645.

³¹⁰ Vgl. Ebenda

Stars wie Queen Latifah (in der Rolle von *The Wiz*), Mary J. Blige und Elijah Kelley traten in dieser Inszenierung unter Mitarbeit des *Cirque du Soleil* auf.³¹¹

Doch auch abseits des Oz-Stoffes erfreuten und erfreuen sich magische Elemente bis heute in Musicals großer Beliebtheit. Das älteste heute bekannte Musical (außer *The Wizard of Oz*), in dem Elemente der Magie eine Rolle spielen ist *Brigadoon*³¹², das die Geschichte des gleichnamigen schottischen Dorfes erzählt, das von Hexen verflucht wurde und nur durch die Liebe zweier Menschen gerettet werden kann.³¹³ Neben schottischen Hochland-Mythen schafften es auch irische Kobolde auf die Musical-Bühne in *Finian's Rainbow*³¹⁴

Wie auch im Film-Bereich setzt der Disney-Konzern im Bereich Musical Maßstäbe bei der Umsetzung von magischen Stoffen, die fester Bestandteil der Firmen-Philosophie sind („It's magic!“). Darunter fallen die Produktionen: *Aladdin*³¹⁵, *Beauty and the Beast*³¹⁶, *Der Glöckner von Notre Dame*³¹⁷, *The Little Mermaid*³¹⁸, *The Lion King*³¹⁹ und *Mary Poppins*³²⁰. Hierbei ist festzustellen, dass sich Magie aus allerlei Kulturkreisen wie auch fantastischen und realen Welten präsentieren. Während *Esmeralda* in *Der Glöckner von Notre Dame* als vermeintliche Hexe fast zum Opfer eines Inquisitors wird, zeigt *Beauty and the Beast* das klassische Bild einer Hexe beziehungsweise Zauberin, die zur Rache einen komplexen Liebeszauber ausführt. *Aladdin* und *The Lion King* hingegen entführen ihre ZuschauerInnen in exotische Welten und deren magische Mythen. Gemeinsam ist jedoch allen Inszenierungen, dass sie höchst aufwendig, mit vielen Tricks und Illusionen und großem Spektakel-

³¹¹ O.N., „The Wiz Live!“, NBC TV Network, 2015, <http://www.nbc.com/the-wiz-live>, Zugriff 14. Januar 2016.

³¹² *Brigadoon*, Musik: Frederick Loewe, Text: Alan Jay Lerner, Regie: Robert Lewis, Uraufführung Ziegfeld Theatre New York, 13. März 1947.

³¹³ Vgl. Thomas Siedhoff, „Brigadoon“, in *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Thomas Siedhoff, Mainz: Schott Verlag, 2007, S. 98 f.

³¹⁴ *Finian's Rainbow*, Musik: Burton Lane, Text: E. Y. Harburg, Regie: Bretaigne Windust, Uraufführung 46th Street Theatre New York, 10. Januar 1947.

³¹⁵ *Aladdin*, Musik: Alan Menken, Text: Howard Ashman / Tim Rice / Chad Beguelin, Regie: Casey Nicholaw, Uraufführung: 5th Avenue Theatre Seattle, 7. Juli 2011.

³¹⁶ *Beauty and the Beast*, Musik: Alan Menken, Text: Howard Ashman / Tim Rice, Regie: Robert Jess Roth, Uraufführung: Palace Theatre New York, 16. November 1999.

³¹⁷ *Der Glöckner von Notre Dame*, Musik: Alan Menken, Text: Stephen Schwartz, Regie: James Lapine, Uraufführung: Theater am Potsdamer Platz Berlin, 5. Juni 1999.

³¹⁸ *The Little Mermaid*, Musik: Alan Menken, Text: Glenn Slater / Howard Ashman, Regie: Marten Sand, Uraufführung: Lunt-Fontanne Theatre New York, 10. Januar 2008.

³¹⁹ *The Lion King*, Musik: Elton John, Text: Tim Rice, Regie: Julie Taymor, Uraufführung: Orpheum Theatre Minneapolis, 31. Juli 1997.

³²⁰ *Mary Poppins*, Musik: Robert B. & Richard M. Sherman / George Stiles, Text: Robert B. & Richard M. Sherman / Anthony Drewe, Regie: Richard Eyre, Ronacher Wien, 18. Oktober 2014.

Charakter auf die Bühne gebracht werden. Die perfekte Illusion soll dem Publikum für einen Abend die Flucht aus dem Alltag ermöglichen.

Auch die großen Musical-Klassiker von Andrew Lloyd Webber kommen nicht ohne magische Elemente aus. Dem Bösewicht Macavity in *Cats*³²¹ werden magische Fähigkeiten nachgesagt, die Katze Old Deuteronomy begleitet Grizabellas „Himmelfahrt“ einem Priester gleich, und das Phantom in *The Phantom of The Opera*³²² arbeitet, wie auch in der Fortsetzung *Love Never Dies*³²³, mit technischen Tricks, um seine Existenz abzusichern und Christine zu entführen.

Im deutschsprachigen Raum war *Tanz der Vampire*³²⁴ das erste Musical, das Vampire behandelte. Im Gegensatz zu Polanskis gleichnamigem Film³²⁵, der eine Satire auf das Vampir-Genre entwarf, werden die Vampire im Musical als düstere, bedrohliche und zugleich anziehende, ja magische Wesen dargestellt. In einer fantastischen Traumszene (*Die roten Stiefel*) wird Sarah geradezu in Trance und praktisch willenlos durch ein Paar roter Stiefel „entführt“. Das Motiv der roten Schuhe mit magischen Fähigkeiten geht zurück auf Hans Christian Andersens Märchen *Die roten Schuhe*, in welchem die Geschichte von einem Mädchen erzählt wird, das unter der Macht dieser Schuhe steht und ewig tanzen muss. Auch in *The Wizard of Oz*³²⁶ wird dieses Motiv durch die Ruby Red Slippers aufgegriffen. Ein ganz anderes Vampir-Bild entwirft *The Rocky Horror Show*³²⁷, die der Autor Richard O'Brien als „modernes Märchen bezeichnet“³²⁸, in der der Vampir und Transvestit *Frank'n'Furter* „die Hexe im Lebkuchenhaus“³²⁹ ist, die das unschuldige Paar *Janet* und *Brad* verführt. Ähnlich arbeitet auch das Musical *Into the Woods*³³⁰, das ebenfalls

³²¹ *Cats*, Musik: Andrew Lloyd Webber, Text: T. S. Eliot / Trevor Nunn, Richard Stilgoe, Regie: Trevor Nunn, Uraufführung: New London Theatre, 11. Mai 1981.

³²² *The Phantom of the Opera*, Musik: Andrew Lloyd Webber, Text: Charles Hart / Richard Stilgoe, Regie: Harold Prince, Uraufführung: Her Majesty's Theatre London, 9. Oktober 1986.

³²³ *Love Never Dies*, Musik: Andrew Lloyd Webber, Text: Glenn Slater / Charles Hart, Regie: Jack O'Brien, Uraufführung: Adelphi Theatre London, 9. März 2010.

³²⁴ *Tanz der Vampire*, Musik: Jim Steinman, Text: Michael Kunze, Regie: Roman Polanski, Palladium Theater Stuttgart, 23. April 2011.

³²⁵ *The Fearless Vampire Killers*, Regie: Roman Polanski, UK 1967.

³²⁶ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005.

³²⁷ *The Rocky Horror Show*, Musik & Text: Richard O'Brien, Regie: Sam Buntrock, Wiener Stadthalle, 12. Dezember 2014.

³²⁸ Petra Pfeuffer, *Programmheft Richard O'Brien's Rocky Horror Show*, Mannheim: BB Promotion GmbH, 2014, S.5

³²⁹ Ebenda, S. 27.

³³⁰ *Into the Woods*, Musik & Text: Stephen Sondheim, Regie: James Lapine, Uraufführung: Martin Beck Theatre New York, 5. November 1987.

altbekannte Motive verwendet, um sie dann unter Brechung gesellschaftlicher Tabus neu zu arrangieren.

Im deutschsprachigen Raum erfreuen sich Kinder-Musicals mit magischen Elementen großer Beliebtheit. So wurden zum Beispiel *Cinderella*³³¹, die Kinderbuch-Figur *Prinzessin Lillifee*³³² oder die *Bibi Blocksberg*³³³ Geschichten für die Bühne adaptiert. Die Umsetzung ist dabei stets sehr nah an den filmischen oder literarischen Vorlagen, um die Erwartungen der Kinder nicht zu enttäuschen, musikalisch werden eingängige Pop-Melodien mit Schlager-Einschlag verwendet.

³³¹ *Cinderella. Das Märchenhafte Pop-Musical*, Musik: Bernd Göke / Martin Holländer, Text: Thomas März, Regie: Gaines Hall, Uraufführung: Rhein-Main-Theater Niedernhausen, 27. November 2010.

³³² *Prinzessin Lillifee und die verwunschene Insel*, Musik: Markus Löhr / Dirk Busshart / Mathias Schönsee, Text: Mathias Schönsee / Markus Löhr, Regie: Mathias Schönsee, Uraufführung: 2012.

³³³ Das jüngste Musical in einer Reihen von mehreren ist: *Bibi Blocksberg. Hexen Hexen überall*, Musik: Martin de Vries, Text: Marcell Gödde, Regie: Suzan Erentok, Uraufführung: Tempodrom Berlin, 10 Oktober 2015.

2.4 Resümee

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Entwicklung des Hexenbildes in erster Linie eine Geschichte von Vorurteilen, Klischees und männlichen Fantasien ist. Bis heute kursieren viele Fehlinformationen über historische Hexen, vor allem in Bezug auf die Zeit der Hexenverfolgung, die im allgemeinen Bewusstsein noch immer entgegen der historischen Tatsachen im Mittelalter verankert wird. In diesem Zusammenhang ist darüber hinaus hervorzuheben, dass die Hexe keine Erfindung des Christentums ist, sondern schon in antiken Schriften vorhanden war. Nach der Aufhebung des *Witchcraft Act* wurde der Weg für neue heidnische Riten freigelegt, wozu die modernen Hexen und die *Wicca*-Bewegung gehören, die durch eine starke Naturverbundenheit geprägt sind. Diese Naturverbundenheit war es auch, die die meisten Frauen in Verbindung mit der Beherrschung von Heilkunst im Zuge der Hexenverfolgung das Leben kostete. Diese Fähigkeiten wurden ihnen oftmals von männlichen Quacksalbern geadelt oder von der unwissenden Bevölkerung als Teufelszeug gefürchtet.

Hexen sind nicht immer böse. Gut und Böse sind auch im Bereich der Magie durch weiße und schwarze Magie vertreten. Diese Vielfalt schlägt sich auch in den modernen Darstellungen von Hexen in Literatur, Film und Musical nieder. Nach den stereotypen Anfängen der Hexendarstellungen als alte, hässliche Frau betraten nach und nach auch die guten Hexen die mediale Bühne. Und auch das zunächst bedrohliche Bild der teuflischen Verführerin, die wie Eva in der Bibel die (sexuelle) Kontrolle über den Mann gewinnt, wandelte sich immer mehr zu einer positiven, selbstbewussten, erotischen und verlockenden Frau.

Spätestens seit der Veröffentlichung der ersten *Harry Potter* Verfilmung³³⁴ nahm die Anzahl der Filme mit magischem Inhalt stark zu. Magische Themen sind in allen Unterhaltungsgenres sehr beliebt. In Büchern wird die Imagination der LeserInnen angeregt, Film und Bühne können bei der Darstellung von Magie allerlei spezifische technische Raffinessen vorführen. Doch bis heute erfolgt die Darstellung magischer Frauen meist geprägt durch den männlichen Blick. Diese These soll auch in der folgenden Analyse anhand dreier Beispiele aus der Geschichte der *Oz*-Adaptionen überprüft werden.

³³⁴ *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Regie: Chris Columbus, UK/US 2001.

3 Darstellungen von Hexen in Musicals und Fantasy-Filmen

In folgender Analyse sollen die ausgewählten Film- und Musical-Beispiele, auf deren Basis die theoretischen Grundlagen ausgewählt und erläutert wurden, im Kontext der vorigen Erkenntnisse betrachtet werden. Es wurden drei verschiedene Adaptionen beziehungsweise transmediale Werke, aus dem von Frank L. Baum geschaffenen Oz-Universum, exemplarisch ausgewählt, da eine Betrachtung aller Bearbeitungen dieses beliebten Stoffes den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten würde. Den Grundstein für die Etablierung des fiktiven Landes Oz legte im Jahr 1900 die Erstveröffentlichung von Frank L. Baums Roman *The Wonderful Wizard of Oz*³³⁵, dem zahlreiche Adaptionen in den präsentativen Medien folgten. So gab es bereits drei Jahre nach dem Erscheinen des Romans eine erste Show-Adaption am Broadway.³³⁶ Doch Baums ursprüngliche Handlung wurde nicht nur in verschiedenen Medien adaptiert, sondern auch transmedial weiterentwickelt. Besonders Gregory Maguires Roman *Wicked Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*³³⁷, dessen gleichnamige Musical-Adaption³³⁸ und der 2013 veröffentlichte Film *Oz the Great and Powerful*³³⁹ bauten jeweils eine eigene Narration auf, die sich nur bei der Verwendung der Figuren, deren äußeren Erscheinungsbildes und wenigen zentralen Geschehnissen auf Frank L. Baums Roman und dessen Verfilmung beziehen. Davon ausgehend stellen diese drei Werke die Frage, wie die Charaktere von Frank L. Baum ihr Handeln entwickelten, um zu dem zu werden, was sie in dieser Erzählung sind.

³³⁵ Frank L. Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, New York: Sterling Children's Books⁸ 2005 (Orig. *The Wonderful Wizard of Oz*, New York: Geo M. Hill Co., 1900).

³³⁶ Vgl. David Cote [Hg.], *Wicked. The Grimmerie*, New York: Hyperion, 2005, S. 11.

³³⁷ Gregory Maguire, *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, London: Headline Review, 2006.

³³⁸ *Wicked. The Untold Story of the Witches of Oz*, Regie: Joe Mantello, London Apollo Victoria Theatre, 7. November 2014 & 21. Dezember 2015.

³³⁹ *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013.

3.1 *The Wizard of Oz* (Film, 1939)

Die bis heute bekannteste filmische Adaption von Frank L. Baums Roman ist der unter der Regie von Victor Fleming entstandene und 1939 veröffentlichte Musik-Film, *The Wizard of Oz*³⁴⁰, der als einer der exemplarischen Filme des Fantasy- Genres überhaupt gilt³⁴¹. Der Film weicht in der optischen Gestaltung stark von den Beschreibungen und Illustrationen in Baums Roman ab, legte aber den Grundstein für die bis heute ikonografische Darstellung der Figuren. Insbesondere das Bild der grünen, alten und hässlichen Wicked Witch of the West wurde erst durch diese Verfilmung begründet und von fast allen darauf folgenden Adaptionen und transmedialen Werken wieder aufgegriffen. Bis heute sind Zitate aus und Anspielungen auf diesen Film im alltäglichen Sprachgebrauch und in den präsentativen Medien weit verbreitet, wie beispielsweise der Ausspruch „We’re not in Kansas anymore“.

3.1.1 Entwicklung und Quelle der Handlung: *The Wonderful Wizard of Oz* (Roman, 1900)

Frank L. Baum erdachte sein Werk, wie er selbst im Vorwort der Erstausgabe von 1900 erklärt, als „modernes Märchen.“³⁴² Hierfür spricht besonders der Umstand, dass die Heldin der Geschichte, Dorothy, keine Märchenfigur, sondern ein einfaches Bauernmädchen aus dem amerikanischen Bundesstaat Kansas und somit in der Lebensrealität des Lesers verankert ist. Die märchenhaften Elemente treten erst mit Beginn der Reise in das Land Oz durch den Wirbelsturm in Erscheinung.

Die Good Witch of the North – später bekannt als Glinda – beschreibt das Land Oz nach Dorotheys Ankunft folgendermaßen: „But you see, the Land of Oz has never been civilized, for we are cut off from all the rest of the world. Therefore we still have witches and wizards amongst us.“³⁴³ Darüber hinaus erklärt sie, dass das Land vom Wizard of Oz beherrscht wird, dessen Macht die aller Hexen übersteigt, und dessen

³⁴⁰ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005.

³⁴¹ Vgl. Fowkes, *The Fantasy Film*, S. 55.

³⁴² Vgl. Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, 2005, S. vii.

³⁴³ Ebenda, S. 10.

Sitz in der Emerald City ist.³⁴⁴ Deren EinwohnerInnen sind von grüner Hautfarbe.³⁴⁵ Die weiteren Erklärungen des Landes münden in den Hinweis, dass im Westen die Winkies leben, und diese durch die Wicked Witch of the West versklavt werden.³⁴⁶

Im Roman wird die Good Witch of the North als kleine alte Frau beschrieben: „[But] the little woman was doubtless much older: her face was covered with wrinkles, her hair was nearly white, and she walked rather stiffly.“³⁴⁷ Auch die Wicked Witch of the East, die Schwester der Wicked Witch of the West, wird ebenfalls als alte Frau beschrieben, die durch die unsanfte Landung von Dorotheas Haus auf ihrem Körper „in der Sonne vertrocknete.“³⁴⁸ Von ihr verbleiben nur ein paar silberne Schuhe, die für ihren großen aber unbekannten Zauber in aller Munde waren und Dorothy nun übertragen werden.³⁴⁹

Die Wicked Witch of the West wird durch die Wachen der Emerald City als „wicked and fierce“³⁵⁰ und quasi unbesiegbar beschrieben. Ihre einzigen Schwachpunkte sind ihre Ängste vor Dunkelheit und Wasser.³⁵¹ Letztere wird ihr schließlich zum Verhängnis, als Dorothy sie mit einem Eimer Wasser übergießt, und sie schmilzt.³⁵² Sie verfügt über verschiedene tierische Heere: Wölfe, Krähen, Bienen und geflügelte Affen.³⁵³ Äußerlich schreibt Baum ihr folgende Merkmale zu: Sie besitzt nur ein Auge, dieses verfügt allerdings über eine Art Teleskopfunktion.³⁵⁴ Ihr Körper führt kein Blut, „for she was so wicked that the blood in her had dried up many years before.“³⁵⁵ Ihr magisches Statussymbol ist ein goldener Hut, der ihr Macht über die geflügelten Affen verleiht.³⁵⁶ Allerdings ist diese Macht endlich (sie darf nur dreimal verwendet werden) und geht im Handlungsverlauf an Dorothy verloren. Außerdem trägt sie ständig einen Regenschirm bei sich, was in Bezug auf ihre Angst vor Wasser ein sinnvolles Accessoire ist.³⁵⁷

³⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 11.

³⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 69.

³⁴⁶ Vgl. Ebenda, S. 12.

³⁴⁷ Ebenda, S. 8.

³⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 11.

³⁴⁹ Vgl. Ebenda.

³⁵⁰ Ebenda, S. 82.

³⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 91.

³⁵² Vgl. Ebenda, S. 92.

³⁵³ Vgl. Ebenda, S. 82–86.

³⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 82.

³⁵⁵ Ebenda, S. 90.

³⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 86.

³⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 90.

3.1.2 Weibliche Geschlechterprofile zur Entstehungszeit

„Obwohl die Frauen in Amerika [Anm: In den ersten Jahren nach der Kolonien-Gründung] rechtlich ebenso unmündig waren wie ihre europäischen Schwestern, waren sie – bedingt durch die Widrigkeiten der Kolonisation – den Männern zunächst gleichgestellt als im alten Europa.“³⁵⁸

Neben der klassischen Hausarbeit gehörten bei den frühen Siedlerinnen auch bisher männliche Tätigkeiten wie Farmarbeit, das Kutschieren von Wägen, Jagd oder gar Verteidigung zu ihren Aufgaben.³⁵⁹ In diesem noch sehr rauen Leben stand das Überleben über der Rücksichtnahme auf gesellschaftliche Konventionen.³⁶⁰ Doch mit wachsender Zivilisation wurden auch die Frauen bald wieder in die alten Schranken verwiesen und auf ihre Rolle als Dienerin, Sexualpartnerin, Vertrauter und Mutter der Kinder reduziert.³⁶¹

Die Unabhängigkeitserklärung 1776 widmete sich rechtlich nur weißen, freigebohrenen Männern und beinhaltete keine Frauenrechte.³⁶² Während des Sezessionskrieges wurde 1863 mit der *Woman's National Loyal League (WNLL)* die erste landesweite politische Frauenorganisation gegründet, die sich neben dem Kampf um das Wahlrecht für Frauen auch an der Abolitionismus-Bewegung beteiligte. Auf letzterem Gebiet erreichten sie schnell einen Erfolg – 1868 erhielten farbige Männer das Wahlrecht. Doch bereits 1866 wurde „zum ersten Mal das Wort »männlich« in die Verfassung eingebracht und die Ungleichheit der Geschlechter konstitutionell festgeschrieben.“³⁶³

Im folgenden Jahr wurde, nachdem die Einführung des Frauenwahlrechts nun wieder in weite Ferne gerückt war, die *National Woman Suffrage Association (NWSA)* gegründet, die sich allein dem Kampf um das Frauenwahlrecht widmete. Unter ihren Gründungsmitgliedern: Matilda Josly Gage, die Stiefgroßmutter Frank L. Baums!³⁶⁴ Im selben Jahr wurde außerdem die *American Woman Suffrage Association (AWSA)*

³⁵⁸ Michaela Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2011, S. 32.

³⁵⁹ Vgl. Ebenda, S. 32.

³⁶⁰ Vgl. Ebenda.

³⁶¹ Vgl. Howard Zinn, *Eine Geschichte des amerikanischen Volkes. Band 2: Unabhängigkeitserklärung, Revolution und das Aufbegehren der Frauen*, Berlin: Schwarzerfreitag GmbH, 2006.

³⁶² Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 33.

³⁶³ Ebenda, S. 39.

³⁶⁴ Sally Roesch-Wagner, „Mathilda Joslyn Gage: forgotten feminist“, New York History Net. o.J., <http://www.nyhistory.com/gagepage/gagebio.htm>, Zugriff 14. Januar 2016.

gegründet, die sich im Vergleich zur NWSA durch ein etwas gemäßigteres und vielfältigeres Programm auszeichnete.³⁶⁵

In den folgenden Jahren scheiterten Volksabstimmungen über das Frauenwahlrecht in den Einzelstaaten der USA immer wieder.³⁶⁶ 1890 kam es jedoch schließlich zu einem zentralen Fortschritt, als Wyoming zum 44. Bundesstaat erklärt wurde, der sich zuvor für die Einführung eines Frauenwahlrechts entschieden hatte.³⁶⁷ Im selben Jahr vereinigten sich NWSA und AWSA zur *National American Woman Suffrage Association (NAWSA)*.³⁶⁸

Die Mitbegründerin der NWSA, Susan B. Anthony, wurde schließlich zu einer der führenden Kämpferinnen in der Frage des Frauenwahlrechts:

Anfang 1878 wurde im Kongress ein Entwurf zum Frauenstimmrecht eingebracht, der als *Anthony Amendment* in die Geschichte einging und ohne Änderung so lange eingebracht wurde, bis er schließlich 1920 vom Kongress verabschiedet wurde und den Frauen der Vereinigten Staaten das Wahlrecht bescherte.³⁶⁹

Durch das Entstehen neuer Berufsfelder brachte die Industrialisierung und Urbanisierung des Landes zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Verbesserungen für die Lebenssituationen der Frauen. So konnten Frauen besonders im Bereich der Bürotätigkeiten einen eigenen Lohn erarbeiten.³⁷⁰

In ihrer 2009 veröffentlichten, gender-wissenschaftlichen Betrachtung der Figur der Wicked Witch of the West³⁷¹ thematisiert Kimberley A. Frohreich die Rezeptionsgeschichte des Filmes und erklärt den engen Bezug zwischen Flemings Film und dem damals herrschenden Bild von „Heimat“ und „Heim“: Bei der Erstaufführung von *The Wizard of Oz* 1939 wurden die weiblichen Zuschauerinnen vor die Wahl gestellt, welchem im Film dargestellten Frauenbild sie eher zustimmen. Der Begriff von „Heimat“ war sehr patriotisch geprägt und bezog sich weniger auf das persönliche „Heim“. Bei der Wiederaufführung 1949 wurden den Zusehern jedoch in

³⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 40.

³⁶⁶ Vgl. Ebenda, S. 40–41.

³⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 41.

³⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 43–44.

³⁶⁹ Ebenda, S. 41.

³⁷⁰ Vgl. Ebenda, S. 44.

³⁷¹ Kimberley A. Frohreich, „Writing, Performing, Gendering the Wicked Witch of the West“, *SPELL: Swiss papers in English language and literature* 23, 2009, S. 123–145; <http://dx.doi.org/10.5169/seals-131128>, Zugriff 14. Januar 2016.

einem neu entworfenen Trailer explizite Interpretationshilfen präsentiert.³⁷² So wurde der Film als ideales Mittel zur Schlichtung von Eheproblemen angepriesen³⁷³, Probleme, die bei der Neu- und Wiedergründung von Familien in der Nachkriegszeit sehr oft auftauchten und das Konzept „Heim“ gefährdeten. Hier wurde eine treuliebende, geduldige Ehe- und Hausfrau für den Zusammenhalt der Familie benötigt.

3.1.3 Äußeres Erscheinungsbild und Charaktere der Hexen

Den Anstoß für die Verfilmung von Frank L. Baums Kinderbuch gab eine andere Märchenverfilmung: Disneys 1937 veröffentlichter erster Langspielfilm *Snow White and the Seven Dwarfs*³⁷⁴. Dessen Erfolg weckte im Studio Metro-Goldwyn-Mayer das Interesse an einem Märchenstoff. Daher ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass sich das äußere Erscheinungsbild der Wicked Witch of the West zunächst an das der bösen Königin in Disneys Film anlehnen sollte, und eine attraktive und verführerische Erscheinung favorisiert wurde. Aus dieser Entwicklungsphase existieren einige Probeaufnahmen, die die Anlehnung nur allzu deutlich zeigen (siehe Abb. 1). Im weiteren Verlauf wünschten sich die Produzenten jedoch eine hässliche Hexe, wie sie in Disneys Film ebenfalls gezeigt wird (siehe Abb. 2), was schließlich zum finalen Erscheinungsbild führte, welches das stereotype Bild der bösen Hexe im Film nachhaltig prägen sollte.³⁷⁵ Flemings Film³⁷⁶ beginnt, wie auch der Roman, am Handlungsort Kansas, das in Sepia-Bildern porträtiert wird. Dorothy fürchtet sich vor der alleinstehenden, mürrischen und boshaften Nachbarin Miss Gulch und bezeichnet sie als „wicked old witch“ (00:09:16).

³⁷² Vgl. Ebenda, S. 132.

³⁷³ Vgl. Ebenda, S. 133.

³⁷⁴ *Snow White and the Seven Dwarfs*, Regie: David Hand, US 1937, *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, München: Buena Vista Home Entertainment, 2001.

³⁷⁵ *The Wonderful Wizard of Oz: The Making of A Movie Classic*, Dokumentation, US 1990; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005.

³⁷⁶ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005.



Abbildung 1

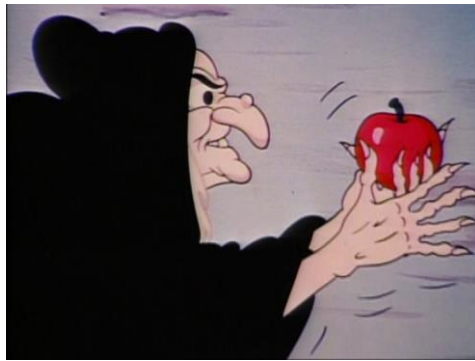


Abbildung 2

Als Dorothy durch den Schlag eines Fensters auf den Hinterkopf während eines Wirbelsturms ohnmächtig wird, beginnt die Reise nach Oz, die hier als Traum Dorothys dargestellt wird. Kurz darauf fliegt sie mit dem Haus durch die Luft, und verschiedene Gegenstände, Tiere, sowie Personen fliegen vor dem Fenster vorbei. Schließlich erscheint Miss Gulch mit ihrem Fahrrad und verschwimmt vor den Augen des Publikums zur Wicked Witch of the West (vgl. Abb. 3).



Abbildung 3

Die Wicked Witch of the West trägt ein langes, schlichtes, hochgeschlossenes, schwarzes Kleid mit einem ebenfalls schwarzen, spitzen Hut, worunter sich ihre streng zusammengebundenen Haare verbergen. Ihre Haut ist grün, Nase und Kinn sind sehr lang und spitz. Sie hat immer einen Besen bei sich, der ihr als Flugobjekt und feuerwerfende Waffe dient (vgl. Abb. 4). Dieser kann als ihr Machtinsignium gedeutet werden, da der Wizard of Oz ihn zum Beweis des Todes der Hexe von Dorothy verlangt (01:09:00). Darüber hinaus ist dieser auch als Phallus-Symbol zu interpretieren, der für die männliche Seite der Hexe steht. Jedenfalls ist er gänzlich von der Konnotation des Häuslichen befreit, die er eigentlich besitzt.

Auch im Film wird ihr die Angst vor Wasser zum Verhängnis, und sie schmilzt, als Dorothy die brennende Scarecrow löschen möchte (01:23:00). Ihre Stimme ist schrill

und durch ständiges lautes, furchteinflößendes Lachen gekennzeichnet. Des Weiteren stellt sich die Frage, warum die Hexe grüne Haut hat – ein Merkmal, das in Baums Roman den Bürgern der Emerald City, also der Smaragd-Stadt, zugeschrieben wird. Vermutlich geschah dies jedoch, um mit dem neuen Technicolor-Verfahren einen weiteren eindrucksvollen Effekt zu erreichen. So wurden beispielsweise auch die silbernen Schuhe zu den berühmten Ruby Red Slippers, wodurch das Motiv der magischen Schuhe aus Andersens gleichnamigem Märchen aufgegriffen wird.



Abbildung 4



Abbildung 5

Diese sind, zusammen mit einem Paar Beine, das in schwarz-weiße Ringelsocken gehüllt ist, die einzigen sichtbaren Merkmale der unter Dorothys Haus begrabenen Wicked Witch of the East.

Glinda, die Good Witch of the North, wird als Frau mittleren Alters mit rotblonden Locken dargestellt. Sie trägt ein pompöses, mit silbernen Sternen verziertes blassrosa Kleid, das durch eine ebenfalls rosa Krone und einen silbernen Zauberstab ergänzt wird (vgl. Abb. 5). Durch ihr Aussehen erfolgt die optische Einteilung in gute und böse Hexen, als sie Dorothy fragt, was für eine Hexe sie sei (00:20:50) und ihr das „Regierungssystem“ im Land Oz erklärt. Außerdem stellt sie klar: „Only bad witches are ugly“ (00:21:42).

3.1.4 Musikalische Charakterisierung der Hexen

Die Wicked Witch of the West ist neben der Figur des Wizard of Oz die einzige Hauptfigur des Filmes, die nicht singt. Jedoch wird sie durch ein eigenes musikalisches Motiv charakterisiert. Es ist sehr bedrohlich, unruhig, alarmierend und

erklängt zum ersten Mal beim ersten Auftritt von Miss Gulch, als sie Familie Gale auf deren Farm in Kansas aufsucht (00:07:43). Die Verwandlung zur Hexe im Wirbelsturm und jeder weitere Auftritt der Wicked Witch of the West werden damit untermalt. Am Ende des Filmes, in ihrem im Schloss, wird schließlich erkenntlich, dass es sich bei dem Motiv um eine Abwandlung von Modest Mussorgskys Konzert *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* handelt. Die Verwendung dieses Werkes zur Charakterisierung der Wicked Witch of the West ist sehr passend, da es sich dabei um eine „[...] sinfonische Dichtung über das Hexentreiben in der Johannisnacht“³⁷⁷ handelt. Es besteht aus den Teilen „a) Versammlung der Zauberer, ihre Gespräche und Erinnerungen; b) das Gefolge Satans; c) Verherrlichung Satans; d) Hexensabbat.“³⁷⁸ Der schreiende Charakter des Motivs, das von MGM für die Charakterisierung der Wicked Witch of the West verwendet wurde, war somit auch schon für den Komponisten Mussorgsky bei der Entstehung seines Werkes mit dem Motiv Hexe konnotiert: „Ich denke, das passt vollkommen zum Charakter des Hexensabbats, der aus nichts als Schreien und verstreuten Ausrufen besteht [...]“³⁷⁹

Das Erscheinen Glindas (00:20:17) wird zunächst mit einem leicht mystischen und bedrohlichen Motiv untermalt. Als die Seifenblase, in der Glinda reist, jedoch nah ist, und die Hexe aus ihr hervortritt, erklingen Streicher. Kurz darauf stimmt sie mit den Munchkins, der Bevölkerung des von ihr regierten Landes, ein Begrüßungslied an (*Come Out, Come Out, Wherever You Are* – 00:22:02). Ihr Sopran wird dabei immer wieder von Antworten des Munchkin-Chores unterbrochen, dessen Stimmen durch Verzerrung eigenartig schrill und hoch klingen. Die Melodie ist sehr getragen und durch den Streicherklang feierlich. Dem gegenüber stehen die Berichte Dorothys über ihren Flug mit dem Haus, die in einer sehr rhythmischen Melodie vorgetragen werden (*The House Began To Pitch* – 00:22:46).

³⁷⁷ Karl Böhmer, „Modest Mussorgsky. Die Nacht auf dem kahlen Berge“, Kammermusikführer der Villa Musica Rheinland-Pfalz. o.J., <http://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1329>, Zugriff 14. Januar 2016.

³⁷⁸ Ebenda.

³⁷⁹ Ebenda.

3.1.5 Das fiktionale Frauenbild

Flemings Film von 1939 entwirft mehr als deutlich eine Dichotomie von Gut und Böse.

„The Wicked Witch of the West [...] is meant to portray the good witches' opposite. [...] She is portrayed as a threat to male control. Selfishly desiring more power, she is masculinized in opposition to the feminine ideal of selfless generosity that the two good witches represent.“³⁸⁰

Durch den Verzicht auf eine nähere Charakterisierung der Hexen des Südens und Ostens, wird der Fokus auf die Good Witch of the North und die Wicked Witch of the West gerichtet und entwirft so eine jeweilige Personifizierung des Bösen, beziehungsweise Guten.

Die Darstellung der Wicked Witch of the West in diesem Film wird mit sehr männlichen Gesichtszügen gestaltet. Den Grund dafür erklärt Frohreich in ihrer Betrachtung aus der historischen Konnotation der Figur der Hexe:

„The figure of the witch was then an object 'other', serving as a threat to those women who differed from the culture's definition of femininity. Yet, the witch was also 'inside' the gender binary. Despite the fact that (and because) she was unidentifiable as feminine, the witch was masculinized through the very gender binary in which she was seemingly denied existence.“³⁸¹

Baum's *The Wonderful Wizard of Oz* geht mit seiner Erzählung einen neuen Weg, indem er gute Hexen entwirft. Doch bei der Darstellung der bösen Hexe bleibt er alten Schemata treu, und Flemings Film vertieft diese weiter. Dabei wäre eine andere Darstellung möglich gewesen. Dieser Weg sollte bei der Wicked Witch of the West jedoch erst viele Jahre später gegangen werden. So entwirft der Film jedoch das Bild einer Frau, „[t]he female reader/spectator is asked to distance herself from.“³⁸²

Glinda als Good Witch of the North repräsentiert (im Gegensatz zur alleinstehenden Miss Gulch, die sich in die Wicked Witch of the West verwandelt) das Bild der guten Hausfrau und Mutter, die stets bei Problemen zu Hilfe eilt und in unvergänglicher Schönheit erstrahlt. Interessant ist der Umstand, dass sie nur zu Beginn und am Ende des Filmes in Erscheinung tritt, dazwischen aber weitestgehend mit

³⁸⁰ Frohreich, „Writing, Performing, Gendering the Wicked Witch of the West“, S. 126.

³⁸¹ Ebenda, S. 124.

³⁸² Ebenda.

Abwesenheit glänzt, und Dorothy auf sich selbst gestellt ist. Letztlich ist Glindas einzige narrative Aufgabe, Dorothy auf ihre Reise zu schicken und ihr am Ende deren moralische Erkenntnis zu verkünden.

3.1.6 Funktion der Magie

Bei beiden Hexen im Film wird die Magie primär zum Zweck der Fortbewegung eingesetzt. Die Wicked Witch of the West erscheint und verschwindet mit einer Rauchwolke und fliegt auf einem Besen, während Glinda mit einer Seifenblase reist.

Darüber hinaus ist der Einsatz von Magie gering: Die Wicked Witch of the West wirft mit Feuerbällen und verzaubert das Mohnfeld so, dass Dorothy und ihre Freunde in tiefen Schlaf verfallen. Glinda hingegen kann Schnee heraufbeschwören, der den Zauber des Mohns löst, und Dorothy durch einen Kuss auf die Stirn unangreifbar machen.

Des Weiteren besitzt die Wicked Witch of the West eine Glaskugel, in der sie zu anderen Orten sehen kann. Dies ist als vereinfachte Darstellung des bei Baum beschriebenen Auges mit Teleskopfunktion zu deuten. Sie ähnelt außerdem den Kristallkugel, die bis heute von HellseherInnen für den Blick in die Zukunft verwendet werden. Die Wicked Witch of the West wirkt im Vergleich zum Roman eher machtlos. Zwar ist sie böse und präsent, letztlich verfügt sie aber kaum über Magie, mit der sie sich verteidigen kann und ist am Ende leicht zu besiegen.

Zusammenfassend spielt Magie in dieser Adaption des Oz-Stoffes eine erstaunlich kleine Rolle. Dies ist jedoch insofern konsequent, als eine der zentralen Botschaften des Filmes, ähnlich des US-Grundgedankens vom *American Dream*, lautet, man könne alles alleine aus eigener Kraft erreichen. So erlangen Dorothy und ihre Gefährten ihre Herzenswünsche allesamt auch ohne Magie, da der Wizard of Oz als Scharlatan ohne magische Fähigkeiten enttarnt wird. Daneben scheint es den Machern des Filmes von größerer Bedeutung gewesen zu sein, der Magie generell keinen großen Stellenwert beizumessen. Hierfür spricht besonders der Umstand, dass die Rahmenhandlung des Filmes die gesamte Handlung in Oz am Ende als Traum ausweist.

3.1.7 Resümee

Zwischen Baums Roman von 1900 und dem Film aus dem Jahre 1939 erfolgten viele Änderungen in Bezug auf die weiblichen, mit Magie in Verbindung stehenden, Charaktere.

Baums Schaffen war geprägt durch die Einflüsse der Frauenrechtsbewegung, war doch die Mutter seiner Stiefgroßmutter ein Gründungsmitglied der NWSA und führende Feministin. Somit ist es nicht weiter verwunderlich, dass die wahren Hauptfiguren in *The Wonderful Wizard of Oz* allesamt Frauen sind. Die Hexen werden als mächtige Herrscherinnen beschrieben, und Dorothy ist eine tapfere Heldin, während der Zauberer ein Betrüger ist, und auch die männlichen Begleiter Dorothys – der feige Löwe, die Scarecrow ohne Verstand und der Tin Man ohne Herz - mit Schwächen gezeichnet werden.

In Flemings Film erfolgt die Entwicklung einer starken Dichotomie von Gut und Böse. Sie wird zu einer Gegenüberstellung der liebenden Hausfrau und Mutter und der alleinstehenden, emanzipierten, von Männern unabhängigen Frau. Letzterer, im Vergleich durchaus maskuline Lebensentwurf, wird durch die Figur der Wicked Witch of the West in drastischer Weise als nicht erstrebenswert dargestellt. Diese klare Position ist darauf zurückzuführen, dass der Film als zentrale Aussage den Satz „There’s no place like home“ anführt und sich somit der Bewahrung des geborgenen, familiären Heims verschreibt. Diesem Konzept steht der Entwurf einer emanzipierten Frau gänzlich entgegen, weshalb er im Film als möglichst abstoßend inszeniert wird, denn „[f]or a woman, then ‚ugly‘ was not feminine but masculine; and a woman with supposedly ‚masculine‘ qualities was monstrous, evil and aligned with the devil.“³⁸³

Auch die Magie wird nur sehr dezent eingesetzt, was letztlich eine gewisse Ironie birgt, gilt der Film doch bis heute als Inbegriff des Fantasy-Genres. Fest steht jedoch, dass er zu einem Klassiker der Filmgeschichte wurde, der gerade im angloamerikanischen Raum seinen festen Platz in der Gesellschaft und den Medien inne hat. So sind die Geschichte und die Figuren bereits nahezu jedem Kind vertraut, und Zitate finden immer wieder in vielen populären TV-Serien Verwendung.

³⁸³ Ebenda, S. 124.

3.2 ***Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz (Musical, 2003)***

Aufgrund der Popularität des Filmes von 1939 überrascht es nicht, dass auch von der Figur der Wicked Witch of the West bis heute eine große Faszination ausgeht. Allerdings nicht im positiven Sinne. Im Gegenteil: Sie wurde zu einem Inbegriff des filmischen „Superschurken“. So ist sie beispielsweise auf Platz vier der 2003 durch das American Film Institute veröffentlichten Liste der „AFI's 100 Greatest Villains“³⁸⁴ der Filmgeschichte zu finden.

Doch 1995 stellte der US-amerikanische Autor Gregory Maguire eine Frage, die Frank L. Baums Oz-Stoff offen ließ: Wie wurde die Wicked Witch of the West eigentlich zu dieser bösen Kreatur? Maguires Roman *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*³⁸⁵ ebnete den Weg für einen neuen Blickwinkel auf das Geschehen in Oz, deren Geschichte wenige Jahre später vom Broadway aus ihre Erfolgsgeschichte als Musical auf Bühnen rund um den Globus beginnen sollte.

3.2.1 **Entwicklung und Quelle der Handlung: *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* (Roman, 1995)**

Gregory Maguire begann seine Karriere als Schriftsteller mit dem Verfassen von Kinderbüchern. 1995 veröffentlicht er seinen ersten Roman für eine erwachsene Zielgruppe unter dem Titel *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*. In einem Interview erklärt Maguire, wie es zur Wahl dieses Stoffes kam: Nach den Geschehnissen des Golfkrieges Anfang der 1990er Jahre wurde Saddam Hussein von einer britischen Zeitung mit Hitler gleichgesetzt. Diese Schlagzeile und ein kurz darauf folgender Bericht über die Ermordung eines Säuglings durch einige Schuljungen, weckten in ihm die Frage nach der Herkunft des Bösen im

³⁸⁴ O.N., „AFI's 100 Greatest Heroes & Villains“, American Film Institute, 2003, <http://www.afi.com/100Years/handv.aspx>, Zugriff 14. Januar 2016.

³⁸⁵ Maguire, *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*.

Menschen.³⁸⁶ Er erklärt die weitere Entwicklung seiner Gedanken bezüglich des Stoffes folgendermaßen:

„I became interested in the nature of evil, and whether one really could be born bad. I considered briefly writing a novel about Hitler, but discarded the notion due to my general discomfort with the reality of those times. But when I realized that nobody had ever written about the second most evil character in our collective American subconscious, the Wicked Witch of the West, I thought I had experienced a small moment of inspiration.“³⁸⁷

Hieraus entstand der 1995 veröffentlichte Roman, der die Biografie der Wicked Witch of the West und somit auch die Geschehnisse vor der Ankunft Dorothys in Oz beschreibt. Maguires Roman zeichnet ein äußerst detailliertes und komplexes Bild des politischen Gefüges in diesem fiktionalen Land und entwirft zahlreiche Personen und Biografien. Da eine Betrachtung aller Handlungsstränge den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sollen im weiteren Verlauf nur die beiden weiblichen Hauptfiguren einer detaillierten Analyse unterzogen werden.

Maguire stellt in seinem Roman das Land Oz als eine sehr dunkle Dystopie dar und gibt der bisher anonymen Wicked Witch of the West einen Namen: Elphaba³⁸⁸ ist die intelligente und missverstandene Hauptfigur des Romans.

“We see Elphaba through her parents and Nanny, through her college classmates, through her lover, Fiyero, and so on – multiple voices that create multiple visions of Elphaba and her story. However, in the fifth part of the novel, when Elphaba begins to accept the title that rumor has started to call her, ‘The Wicked Witch of the West’, we begin to see the story through her eyes. Ironically, it is as if she must surrender to the exterior construction of her identity before she is permitted her own subjectivity.“³⁸⁹

Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West knüpft an die Geschichte Frank L. Baums wie auch an deren Verfilmung von 1939 an. Insbesondere die optische Darstellung der Charaktere und Orte bezieht sich gänzlich auf die Verfilmung und nicht auf Baums Beschreibungen.

Elphabas Geschlecht ist nach der Geburt zunächst unklar, eindeutig ist jedoch, dass ihre Haut grün ist.³⁹⁰ Nachdem sie schließlich als Mädchen identifiziert wird,

³⁸⁶ Vgl. O.N., „About Gregory“, Gregory Maguire Official Homepage, o.J., http://www.gregorymaguire.com/about/about_qanda.html, Zugriff: 18. August 2014.

³⁸⁷ Ebenda.

³⁸⁸ Der Name stellt eine Hommage an die Anfangsbuchstaben des Namens von Frank L. Baum dar.

³⁸⁹ Frohreich, „Writing, Performing, Gendering the Wicked Witch of the West“, S. 137.

³⁹⁰ Vgl. Maguire, *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, S. 22 f.

geschieht dies zum großen Ärgernis der Eltern, da Mädchen ihrer Ansicht nach weniger wert sind.

Elphaba hat schon als Kind Angst vor Wasser, und der Kontakt damit bereitet ihr große Schmerzen. An der Shiz University kreuzen sich die Wege von Elphaba und Galinda, später Glinda, einem Mädchen von edler Herkunft, die sich in den noblen Kreisen der Gesellschaft bewegt. Die beiden Mädchen und Nessarose, Elphabas Schwester, erlernen im weiteren Handlungsverlauf das Zaubern. Nessarose wurde ohne Arme geboren und erhält durch ihre spätere strenge Regentschaft in Munchkinland vom Volk der Munchkins den Namen Wicked Witch of the East. Sie wird später vom Haus Dorothys erschlagen.

Ein wichtiger Bestandteil der Handlung ist Elphabas Kampf um die Rechte der Tiere, denn in Oz gibt es Tiere, die sprechen können, und deren Rechte durch die Regierung des Wizard of Oz und der Universitäts-Direktorin Madame Morrible nach und nach immer stärker beschränkt werden. Elphaba entscheidet sich für ein Leben im Untergrund, um ihren Kampf gegen das Regime konsequent fortführen zu können. Erst der Tod ihres Liebhabers Fiyero, eines verheirateten Prinzen, den sie an der Universität kennengelernt hat, lässt sie ihr Vorhaben unterbrechen. Am Ende stirbt sie, wie auch in Frank L. Baums Roman, durch das Wasser aus dem Eimer Dorothys. Allerdings bleibt am Ende offen, ob Elphaba wirklich tot ist.

„She was dead, dead and gone, and all that was left of her was the carcase of her reputation for malice.
'And there the wicked old Witch stayed for a good long time.'
'And did she ever come out?'
'Not yet.'”³⁹¹

Außerdem stellt sich heraus, dass der Wizard of Oz aus derselben Welt wie Dorothy stammt und durch eine Affäre mit Elphabas Mutter deren Vater ist. Die Vermischung von Erbmaterial aus zwei verschiedenen Welten ist die Erklärung für Elphabas grüne Hautfarbe und die Unverträglichkeit von Wasser.

Die Frage nach Elphabas Geschlecht zieht sich durch den gesamten Roman und ihre weiblichen wie auch männlichen Eigenschaften werden immer wieder thematisiert, wodurch das Bild einer androgynen Person geschaffen wird.

³⁹¹ Ebenda, S. 495.

Äußerlich ist die grüne Farbe ihrer Haut das markanteste Merkmal Elphas. Doch auch darüber hinaus erschafft Maguire eine markante Erscheinung. So werden ihre Gesichtszüge bei ihrer Ankunft an der Shiz University als außerordentlich scharf³⁹² und ihre dunklen Haare als „foreign-looking“ beschrieben.³⁹³ Ihre Kleidung wird mit der einer Bettlerin verglichen. Die Beschreibung ihres mangelnden Interesses für Mode zieht sich durch den gesamten Roman, wodurch es eine äußerst ironische Wendung darstellt, dass Elphaba sich ausgerechnet wegen eines Paar Schuhe in große Gefahr begibt. So ermahnt Glinda sie: „Come on, Elphie, since when have you cared about shoes, of all things? Look at those army boots you have on!“³⁹⁴

Glinda selbst wird bei ihrer Einführung im Roman als 17-jähriges, von sich selbst eingenommenes und dennoch etwas unsicheres Mädchen beschrieben. Ihre äußere Schönheit wird besonders hervorgehoben:

„The sway of her head made her creamy ringlets swing, catching the light, like so many jostling stacks of coins. Her lips were perfect, as pouted as an opening maya flower, and colored as brilliantly red. Her green travelling gown with its inset panels of ochre musset suggested wealth, while the black shawl draping just so about the shoulders was a nod to her academic inclinations.“³⁹⁵

Dies hebt besonders hervor, dass sie schon in jungen Jahren ein Talent zum großen Auftritt und der bewussten Selbstinszenierung durch Mode besitzt, das sie später als machtvolle Frau gekonnt einsetzen wird. In einem der letzten Kapitel des Romans, das im Zeitrahmen der Handlung von Baums Erzählung angesiedelt ist, tritt sie, nun bereits eine ältere Dame, erneut auf. Sie trägt ein voluminöses und beeindruckendes Kleid und ist stark geschminkt. Doch unter dem Puder sind noch immer die Züge der jungen Studentin zu erkennen.³⁹⁶ Hier wird eindeutig auf die Darstellung der Glinda im Film von 1939 verwiesen.

Für die Bühnenadaption des Stoffes erfolgten viele Änderungen, um die umfangreiche Handlung in eine bühnenfähige Fassung zu bringen. Der Komponist Stephen Schwartz erklärt in seiner Biografie *Defying Gravity. The Creative Career of*

³⁹² An anderer Stelle verwendet Maguire gar die sehr bildhafte Beschreibung „The chin in profile could slice a Salami“. (Maguire, *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, 2006, S. 220.)

³⁹³ Vgl. Ebenda, S. 78.

³⁹⁴ Ebenda, S. 421.

³⁹⁵ Ebenda, S. 78.

³⁹⁶ Vgl. Ebenda, S. 413.

Stephen Schwartz from *Godspell* to *Wicked*³⁹⁷, dass es nötig war, den komplexen Plot so zu kürzen, dass die „basic idea“, die eigentliche Essenz von Maguires Roman, erhalten bleibt und konzentriert umgesetzt wird.³⁹⁸

3.2.2 Weibliche Geschlechterprofile zur Entstehungszeit

Die bisherige Entwicklung der Frauenbewegung in den USA wird in drei sogenannte *waves* eingeteilt, wovon das Ende der *first wave* mit der Verabschiedung des *Nineteenth Amendment* 1920 und der damit verbundenen Einführung der Frauenwahlrechte definiert wird.³⁹⁹ Die *second wave* begann in den 1960er Jahren und verschaffte Frauen Zugang zu gleicher Ausbildung, Anstellung und freies Entscheidungsrecht in der Fortpflanzungsfrage.⁴⁰⁰ Gregory Maguires Roman fällt mit dem Veröffentlichungsdatum in den 1990er Jahren genau in die ersten Jahre der *third wave*. Erstmals benannt wird diese durch Rebecca Walker mit der Aussage „I am not a postfeminism feminist. I am the third wave“.⁴⁰¹

Die *third wave* nimmt ihre Anfänge durch die wachsende gesellschaftliche Verurteilung von Schwangerschaftsabbrüchen in den USA. Frauen, die sich zu einem Abbruch entschieden haben und entsprechende Kliniken aufsuchten, wurden einer Hexenjagd gleich verfolgt und beschimpft. Dies wollten viele Frauen nicht hinnehmen, weshalb sie sich mit den Betroffenen solidarisierten und versuchten, ihnen eine geschützte Atmosphäre zu schaffen.⁴⁰²

Die unter anderem von R. Walker begründete *Third Wave Foundation* sah ihre Ziele darin, junge Frauen und Transgender Personen zu unterstützen, „who are working towards gender, racial, economic, and social justice.“⁴⁰³ Hierin wird deutlich, dass sich das Tätigkeitsfeld des Engagements vergrößerte und im Vergleich zu den vorigen *waves* nicht nur Frauenrechte, sondern die Überwindung von Ungleichheiten aller Art angestrebt wurden. Besonders fanden Frauen anderer ethnischer Herkunft

³⁹⁷ Carol de Giere, *Defying Gravity. The Creative Career of Stephen Schwartz from Godspell to Wicked*, New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2008.

³⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 275.

³⁹⁹ Vgl. Rory Dicker, *A History of U.S. Feminisms*, Berkeley: Seal Press, 2008, S. 62.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebenda, S. 103.

⁴⁰¹ Ebenda, S. 118.

⁴⁰² Vgl. Ebenda, S. 106.

⁴⁰³ Ebenda, S. 119.

in der *third wave* Beachtung und Unterstützung: „third wavers pick up on the work of so-called third world feminists, who worked to understand that women’s lived experiences determine the oppressions they face.“⁴⁰⁴ Ein weiteres wichtiges Merkmal ist die Inklusion von Transgender Personen.⁴⁰⁵ Generell ist die *third wave* weniger eine Bewegung, als stark autobiographisch von Schicksalen und Kämpfen einzelner Individuen geprägt.

Eine untergeordnete Strömung der *third wave* ist *girl power*, beziehungsweise *girlie feminism*. Sie ist vor allem durch eine bewusste Weiblichkeit und die Nutzung weiblich konnotierter Accessoires gekennzeichnet und wandelt die frühere beleidigende Verniedlichung des Begriffes *girl* ironisierend in eine Selbstbezeichnung um.⁴⁰⁶ „In addition to reclaiming the term ‚girl‘ and embracing femininity, girlie feminists display their sexuality openly, almost as a way to counter the stereotype of feminists as sexual and frigid.“⁴⁰⁷

3.2.3 Äußeres Erscheinungsbild und Charaktere der Hexen

Elphabas erster Auftritt im Musical erfolgt im Rahmen des College Lebens an der Shiz University. Sie trägt ein simples dunkelblaues Kostüm, das zu den übrigen Schuluniformen passt. Die Haare sind zu einem Zopf geflochten, außerdem trägt sie eine Wollmütze und eine Brille (siehe Abb. 6).

Bei einer Party erhält sie von Glinda als bösen Scherz den schwarzen, spitzen Hut. Im weiteren Verlauf der Handlung reisen Elphaba und Glinda in die Emerald City, um den Wizard of Oz zu besuchen (*One Short Day*). Hier wechselt das Kostüm Elphabas zu einem schlichten, langen, hochgeschlossenen Kleid, wozu sie den schwarzen Hut trägt (siehe Abb. 8). Nachdem sie erfährt, dass der Wizard of Oz selbst der Initiator der Tier-Verfolgungen und Diskriminierungen ist, fasst Elphaba den Entschluss, sich gegen ihn aufzulehnen.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 127.

⁴⁰⁵ Vgl. Ebenda, S. 128.

⁴⁰⁶ Vgl. Ebenda, S. 122.

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 123.

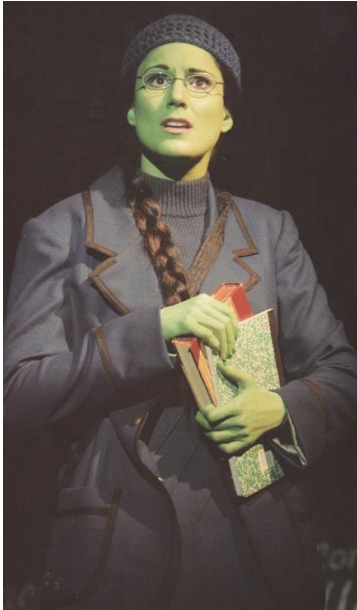


Abbildung 6

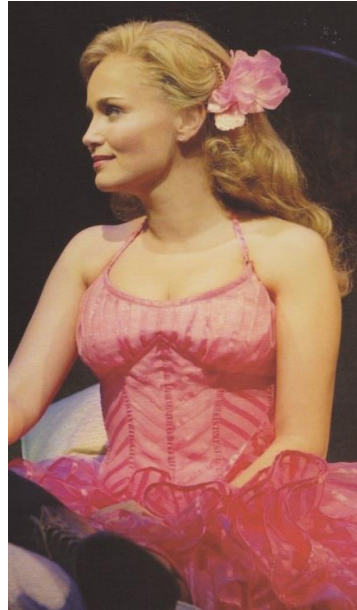


Abbildung 7

Zur Flucht aus dem Palast des Wizard of Oz versucht sie sich an einem Flug-Zauber, was dazu führt, dass sie einen Besen in einen Fluggegenstand verwandelt. Glinda reicht ihr außerdem ein Tuch, das sie auf der Flucht warm halten möge. So entsteht schließlich das ikonische Bild der Wicked Witch of the West (*Defying Gravity*, siehe Abb. 9). Mit dieser Szene, in der Elphaba immer höher in die Luft aufsteigt, endet der erste Akt des Stückes. Im zweiten Akt trägt Elphaba dann durchgehend eine aufwendigere Version des Kleides aus dem ersten Akt mit vielen Verzierungen und Stickereien (siehe Abb. 10). Das Kleid ist imposant und im Vergleich zu den vorigen Kostümen sehr figurbetont, wodurch Elphaba femininer wirkt. Auch das Make-up ist nun akzentuierter.



Abbildung 8



Abbildung 9

Glinda hingegen wird durch ihre Kostüme von Anfang an eindeutig als modebewusste, junge Frau ausgewiesen. Ihre Kleidung ist stets bunt und figurbetont

(siehe Abb. 7 und Abb. 8). Im Handlungsverlauf des zweiten Akts wird Glinda zu einer Vertreterin der Regierung, was sich auch auf ihr äußeres Erscheinungsbild niederschlägt: Sie trägt elegante Abendkleider und erscheint sogar in einer Szene als mehr als deutliche Hommage an *Evita*⁴⁰⁸ im gleichnamigen Musical A. L. Webbers. Ab dem Moment, in dem sich die Handlung des Musicals mit der Handlung des Filmes *The Wizard of Oz* überschneidet, trägt sie ein pompöses und reich verziertes hellblaues Kleid, das durch eine Krone und einen Zauberstab mit blauen Steinen ergänzt wird (siehe Abb. 10). Dieses Kostüm unterscheidet sich einzig in Farbe und kleinen Details vom Kostüm der Glinda in der Verfilmung von 1939. Der Gesamteindruck verweist offensichtlich auf Flemings Film.



Abbildung 10

Elphabas Charakter wird im Musical als Mittelpunkt der Handlung und zentrales Identifikationsangebot umgesetzt. So erklärt Schwartz, dass Menschen jeden ethnischen Hintergrunds und jeder sexuellen Orientierung in Elphaba ein ideales Identifikationsangebot finden können. Dieses Angebot entsteht in erster Linie dadurch, dass Elphaba zu allererst als College-Außenseiterin und Streberin inszeniert wird. Jedoch mit dem kleinen Unterschied, dass es sich, statt um eine graue Maus, um ein grünes Mädchen mit magischen Fähigkeiten handelt. Diese sollen schon bald das Interesse der Regierung an Elphaba wecken. Doch zuvor plagen das grüne Mädchen ganz gewöhnliche Teenager-Sorgen: Unzufriedenheit mit dem eigenen Aussehen und die erste Verliebtheit. Als Glinda den attraktiven, reichen Fiyero für sich gewinnen kann, werden Elphabas Selbstzweifel bestätigt. Am Ende des ersten Aktes kommt es jedoch zum Wendepunkt: Elphaba lehnt sich gegen den Wizard of Oz auf und verspricht, sich dem Kampf für die diskriminierten Tiere zu

⁴⁰⁸ *Evita*, Musik: Andrew Lloyd Webber, Text: Tim Rice, Regie: Harold Prince, Uraufführung: Edvard Theatre London, 21. Juni 1978.

widmen. Hier beginnt Elphabas Emanzipation, die im zweiten Akt nicht zuletzt durch das auffälligere und attraktivere Kostüm optisch zusätzlich markiert wird. Schließlich gewinnt sie auch Fieryos Herz für sich, und die bisherigen Regierungsmitglieder werden festgenommen oder des Landes verwiesen.

Elphabas Gegenpart stellt die hübsche, blonde und beliebte Glinda dar, die sich am College zunächst vor allem dadurch auszeichnet, ausschließlich hübsch zu sein. Als sie gezwungen wird, sich ein Zimmer mit der Außenseiterin Elphaba zu teilen, reagiert sie mit starker Ablehnung. Doch nach einigen kindischen Streichen kommt Glindas weicher Kern zum Vorschein, und sie nimmt sich Elphabas an. Was zunächst mit Lehrstunden im Haarstyling beginnt, wird nach einiger Zeit zu einer Freundschaft. Mit Elphaba beim Wizard of Oz angekommen, kann sie jedoch dem Angebot des Zauberers, einen angesehenen Posten in der Regierung zu erhalten, nicht widerstehen, und die Wege der beiden jungen Frauen trennen sich aufgrund ihrer vollkommen unterschiedlichen politischen Ansichten. Während Elphaba im Untergrund gegen die Regierung kämpft, wird Glinda zur Vorzeigefigur der Machthaber. Erst als Elphabas „Tod“ unabwendbar ist, wendet sich Glinda auf Elphabas Aufforderung hin gegen die Regierung und lässt deren Mitglieder verhaften beziehungsweise verbannen.

Stephen Schwartz und seine Co-Autorin Winnie Holzman erschufen mit dieser Verdichtung des Geschehens und der starken Stereotypisierung der beiden Charaktere ein Paar der deutlichen Gegensätze. Die starke Verankerung im Bereich der College-/Teenager-Thematik und die „frappierende Alltäglichkeit des Märchenhaften“⁴⁰⁹ gibt dem Musical, wie es Thomas Siedhoff im *Handbuch des Musicals* beschreibt, eine Sogwirkung.

3.2.4 Musikalische Charakterisierung der Hexen

Im Vergleich zu Maguires Roman, verschiebt sich im Musical das Verhältnis von Haupt- und Nebenfiguren. Glinda, die im Roman eher eine Nebenrolle spielt, wird im Musical zur Antagonistin Elphabas und zweiten Hauptrolle des Werkes. Dies schlägt

⁴⁰⁹ Thomas Siedhoff, „Wicked“, in: *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Thomas Siedhoff, Mainz: Schott Verlag, 2007, S. 637.

sich auch in der musikalischen Gestaltung nieder: Das Verhältnis von Soli der beiden Charaktere ist ausgewogen. Darüber hinaus komponierte Schwartz für die beiden Figuren zwei Duette: Das lebhafte und kampflustige *What is this feeling* in der ersten Hälfte des ersten Aktes sowie die sehr gefühlvolle Ballade *For Good* am Ende des ersten Aktes. Die musikalische Gestaltung dieser beiden Songs fasst die Entwicklung des Verhältnisses der beiden Frauen innerhalb des Handlungsstranges in kurzer und prägnanter Form zusammen: Aus dem anfänglichen leidenschaftlichen Antagonismus wird eine tiefe, unaufgeregte und innige Freundschaft.

Den zentralen Wendepunkt des Handlungsverlaufs markiert *Defying Gravity* am Ende des ersten Aktes, der wohl bekannteste Song der Partitur. Diese Nummer stellt zwar streng genommen zunächst ein Duett Elphabas und Glindas dar, bildet aber viel mehr den zweiten großen „I want-Song“ Elphabas. Der Song beginnt in der Interpretation der meisten Darstellerinnen rezitativisch und frei, worauf ab der Allegro Passage in Takt 21 ⁴¹⁰ große Intensität folgt. Spätestens im musikalisch triumphierenden Moment, als Elphaba erstmals den Schwebenzauber zu ihren eigenen Zwecken nutzt, wird zur Unterstreichung dieses Moments der Stärke Belting verwendet.

Zu Beginn des Songs *For Good* findet sich ein Motiv, das als Leitmotiv Elphabas betrachtet werden kann. Schwartz bezeichnet es in seinen Ausführungen als das „unlimited theme“. ⁴¹¹ Diese Tonfolge ist in Elphabas erstem Solo, dem „I want“-Song *The Wizard and I* ab Takt 96 zu finden. ⁴¹² Die Abfolge der ersten sieben Töne dieses Themas ist eine musikalische Hommage an den Song *Somewhere over the rainbow* aus dem MGM Film. Hintergrund der Wahl von exakt diesen sieben Tönen ist der Umstand, dass laut dem Urheberrecht in den Vereinigten Staaten die Verwendung derselben Abfolge von Tönen ab der achten identischen Note strafbar ist. ⁴¹³ Darüber hinaus veränderte Schwartz Rhythmus und Harmonie, doch die Hommage ist bei genauem Hinhören dennoch erkennbar.

⁴¹⁰ Stephen Schwartz, *Vocal Selections. Wicked. A New Musical. Music & Lyrics by Stephen Schwartz*, Milwaukee: Hal Leonard, 2004, S. 67 f.

⁴¹¹ Vgl. de Giere, *Defying Gravity. The Creative Career of Stephen Schwartz from Godspell to Wicked*, S. 304.

⁴¹² Schwartz, *Vocal Selections. Wicked. A New Musical. Music & Lyrics by Stephen Schwartz*, 2004, S. 24.

⁴¹³ Vgl. de Giere, *Defying Gravity. The Creative Career of Stephen Schwartz from Godspell to Wicked*, S. 305.

Das „Unlimited Theme“ findet in der Partitur immer dann Verwendung, wenn die Figur Elphabas einen Moment der Selbstreflektion erfährt. Während *The Wizard and I* ist es die Erkenntnis, dass sie die Zusammenarbeit mit dem Zauberer eines Tages von der Stigmatisierung durch ihre Hautfarbe befreien könnte. Im Verlauf des Songs *Defying Gravity* markiert das Motiv den Moment der Erkenntnis, dass sie nur in Abwendung vom Zauberer glücklich werden kann. Im finalen *For Good* schließlich reflektiert die Figur das Scheitern ihrer guten Absichten.

Ein zweites Leitmotiv Elphabas findet sich in den ersten Tönen der Partitur. Dieses Motiv ist eine Variation der ersten Töne des Liebes-Duetts *As Long As You're Mine* im zweiten Akt. Schwartz erklärt: „When trying to find the theme for Elphaba, I played the ‚As Long As You're Mine‘ opening in a sort of Rachmaninoff style.“⁴¹⁴ Diese Veränderung soll das musikalische Bild eines gigantischen Schattens, der die Szenerie in Furcht versetzt, erzeugen.⁴¹⁵

Die Charakter-Entwicklung der Figur Glindas lässt sich besonders deutlich anhand der Betrachtung ihrer beiden Soli beschreiben. Im Verlauf des ersten Aktes lernen sich Elphaba und Glinda näher kennen, wobei Glindas recht eindimensionale Interessen und Motivationen im Song *Popular* vorgetragen werden. Der Blick auf die musikalischen Vortragsbezeichnungen in der Partitur unterstreicht das Bild des sorglosen, beliebten College Girls. Hier finden sich die Attribute „Sweetly“⁴¹⁶ und „Bright and Bubbly“⁴¹⁷. Im Gegensatz zu dieser quirligen Nummer steht das getragene und melancholische *I Couldn't Be Happier* zu Beginn des zweiten Aktes, das die innere Zerrissenheit der Figur angesichts der politischen Verfolgung Elphabas skizziert. So wird die Passage, in der sich Glinda nach den Zweifeln wieder dem Volk zuwendet mit „With forced joy“⁴¹⁸ beschrieben.

Die Entwicklung des Privatlebens der Frauen, in deren Verlauf sich Glindas Verlobter Fiyero schließlich Elphaba zuwendet, wird in der Musikdramaturgie durch eine Reprise aufgenommen. Vor dem Liebesduett Elphabas und Fiyeros singt Glinda *I'm Not That Girl* – den Song, in dem Elphaba im ersten Akt die unerwiderte Liebe zu Fiyero beklagt.

⁴¹⁴ Ebenda.

⁴¹⁵ Vgl. Ebenda.

⁴¹⁶ Schwartz, *Vocal Selections. Wicked. A New Musical. Music & Lyrics by Stephen Schwartz*, 2004, S. 44.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 45.

⁴¹⁸ Ebenda, S. 80.

Neben den beiden Hauptfiguren sei ein Aspekt der musikalischen Charakterisierung des Wizard of Oz erwähnt. Sein einziges Solo, in dem sein Lebensmotto präsentiert wird, ist im Stil des Ragtime gehalten. Ein Verweis darauf, dass der Zauberer in erster Linie ein Showmaster und Medienprofi ist – kein wahrer Zauberer.

3.2.5 Das fiktionale Frauenbild

Wie bereits erwähnt, erfuhren die Figuren große Veränderungen im Vergleich zu Maguires Roman und damit auch das fiktionale Frauenbild, welches durch das Werk entworfen wird. Kimberley A. Frohreich schreibt dazu in ihrem Aufsatz „Writing, Performing, Gendering the Wicked Witch of the West“ sehr treffend: „The 2003 Broadway musical, *Wicked*, [...] creates some unquestionable artifice of its own, perhaps illustrating the discordances surrounding feminism today.“⁴¹⁹ Das Musical ist ein Werk der jüngsten Vergangenheit und spiegelt diese in Bezug auf das Frauenbild wieder.

Elphaba ist zwar grün und dadurch eine Außenseiterin, ansonsten jedoch durchaus als hübsch zu bezeichnen. Ihre Geschichte ähnelt jener vom hässlichen Entlein. Im Verlauf der Handlung wird sie immer hübscher und selbstbewusster. Durch diese Dramaturgie bietet die Figur ein starkes Identifikationspotenzial für eine große Zielgruppe, nämlich „[...] a woman feeling she grew up in a man's world, or anyone who grew up feeling a dissonance between who they are inside and the world around them.“⁴²⁰

Laut Frohreich lässt sich diese Darstellung der femininen Rebellin am ehesten der Strömung der „Girl Power“ zuordnen. So wird dem (meist jungen, weiblichen) Publikum suggeriert, dass man durch diese „Girl Power“ auch den unerreichbaren, attraktiven Traumprinzen für sich gewinnen kann, ähnlich der Geschichte von Elle Woods im Film *Legally Blonde*⁴²¹ und dem gleichnamigen Musical⁴²². In *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz* wirkt die Männer-Zentriertheit angesichts einer

⁴¹⁹ Frohreich, „Writing, Performing, Gendering the Wicked Witch of the West“, S. 138.

⁴²⁰ de Giere, *Defying Gravity. The Creative Career of Stephen Schwartz from Godspell to Wicked*, S. 275.

⁴²¹ *Legally Blonde*, Regie: Robert Luketic, US 2001.

⁴²² *Legally Blonde*, Musik & Text: Nell Benjamin / Laurence O'Keefe, Regie: Jerry Mitchell, Uraufführung: Golden Gate Theatre San Francisco, 23. Januar 2007.

Handlung, in deren Fokus zwei Frauenfiguren stehen, sehr irritierend, ist jedoch den Genre-Konventionen eines Broadway Blockbuster Musicals und deren Streben nach einem Happy-End der Hauptprotagonistin zuzuschreiben.

Durch Elphabas Darstellung als sehr weibliche Figur muss auch der Charakter Glindas noch weiblicher werden, um den Kontrast zu verstärken. So wird Glinda zur überzeichneten, ultra-femininen Karikatur der perfekten *american housewife*. Innerlich entwickelt sich ihre Figur vom Klischee des blonden Dummchens zu einer Frau, die letztlich zur rechten Zeit aktiv wird und ihr Amt nutzt, um Gutes zu tun. Doch dies geschieht nur auf Anraten Elphabas, so dass Glinda am Ende doch nur als Marionette wechselnder Personen agiert.

3.2.6 Funktion der Magie

Im Gegensatz zu Flemings Film, entwirft das Musical einen komplett in sich abgeschlossenen magischen Kosmos mit eigener Logik, der nicht durch eine Rahmenhandlung als Traum enttarnt wird. Jedoch ist diese Welt in ihren einzelnen Elementen sehr nah an die Alltagswelt der Zuschauer angelehnt. So orientiert sich die Shiz University an amerikanischen Elite-Hochschulen, insbesondere Harvard. Die Sorgen und Ängste der Studenten sind austauschbar mit jedem populären Highschool Blockbuster: Popularität und Liebe. Die Zuschauer können sich trotz der Fremdartigkeit der Welt schnell mit den Protagonisten identifizieren, was die Schwelle gegenüber den magischen Elementen stark senkt. Magie wird hier als besondere Begabung eingestuft. So erklärt die Schulleiterin Madame Morrible Elphaba nach ihrer Ankunft in Shiz, dass die Fähigkeit zu zaubern nichts sei, wofür man sich schämen müsse, sondern ein Talent. Bei Elphaba ist dieses Talent besonders ausgeprägt, während es bei Madame Morrible nur schwach vorhanden ist (sie sagt selbst von sich, nur nach jahrelangem Lernen wenige Zaubersprüche zu beherrschen und bezeichnet Wetter-Magie als ihr Fachgebiet) und den übrigen Protagonisten, beispielsweise dem Wizard of Oz oder Glinda, überhaupt nicht zur Verfügung steht. Das Sprechen von Zaubersprüchen ist auf mühselige Weise auch für diese erlernbar. Die Seifenblasen, in denen Glinda reist, werden hier als

Erfindung des Zauberers bezeichnet und eher als Marketing-Element Glindas eingestuft.

Elphaba jedoch erhofft sich, durch ihre magischen Fähigkeiten eine Position an der Seite des Wizard of Oz zu erlangen und durch die so erfahrene Macht endlich Popularität und Selbstverwirklichung zu erreichen. So besingt sie in ihrem ersten Solo „The Wizard and I“ die Möglichkeit, durch Zauberei alles zu erreichen und gibt sich dieser Omnipotenzfantasie gänzlich hin. Der Wunsch, durch ihre magischen Fähigkeiten im ganzen Land Berühmtheit zu erlangen, erfüllt sich später, wenn auch in gänzlich umgekehrter Weise. Ihre magischen Fähigkeiten und ihre Weigerung, diese für die Regierung einzusetzen, machen sie zum Staatsfeind.

Somit lässt sich zusammenfassend sagen, dass Magie in *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz* als eine Kunst beschrieben wird, die nicht jeder beherrscht und große Bewunderung und Macht mit sich bringt. Durch die Einbettung in einen Kontext, der mit der Lebensrealität des Publikums identisch ist, wird sie jedoch präsentiert, ohne Irritationen des Publikums hervorzurufen.

3.2.7 Resümee

Die Entwicklung des *Wicked*-Stoffes zeigt: Selbst wenn das Böse hinterfragt und widerlegt wird, ist noch immer ein Antagonist nötig, von dem sich die Figur der Wicked Witch of the West dramaturgisch absetzen und definieren kann. Die Figur Elphabas besitzt eine klarere Identität und deutlich mehr Dimensionen als die Hexe bei Baum und Fleming. Dennoch wird sie durch den Kontrast zur Häuslichkeit und Perfektion Glindas als sonderbar gezeichnet.

Im Roman Maguires lässt sich in Elphaba eine geradezu exemplarische Vertreterin der Ambitionen der *third wave* finden: Sie ist eine Transgender Person, die als Frau lebt, durch ihre Hautfarbe zur Außenseiterin wird und sich mit ihrem Engagement für die Tiere für eine weitere Minderheit einsetzt. Durch die Genre-Konventionen des klassischen Broadway Musicals, wird aus Elphaba, dem „feminist hero“⁴²³, auf der Bühne ein stereotypes Highschool-Aschenputtel, das sich mithilfe von *girl power* den

⁴²³ Ebenda, S. 275.

Weg zu seinem Prinzen erkämpft. Oder wie Frohreich es treffend in ihrem Aufsatz zusammenfasst:

“In other words, Baum’s and Fleming’s Wicked Witch of the West is evil, masculinized, ‘other’. The musical’s Elphaba is good, feminine, and capable of representing what is ‘normal’, whereas Maguire’s is ambiguously good and evil, masculine and feminine, the ‘other’ and ‘I’.”⁴²⁴

⁴²⁴ Frohreich, “Writing, Performing, Gendering the Wicked Witch of the West”, S. 143.

3.3 *Oz the Great and Powerful* (Film, 2013)

Im Jahr 2013 veröffentlichte Disney einen Film, dessen Handlung in der fantastischen Welt des Landes Oz angesiedelt ist: *Oz the Great and Powerful*⁴²⁵, bei dem Sam Raimi Regie führte. Wie auch bei den zuvor besprochenen Adaptionen und Erweiterungen, verschiebt sich hier erneut der Fokus der Handlung. Nachdem die Geschehnisse zunächst aus der Sicht Dorothys und dann aus der Sicht der beiden Hexen geschildert wurden, wird nun der Wizard of Oz zum titelgebenden Hauptprotagonisten. Er steht als Mann zwischen drei Frauen, die allesamt Hexen sind. Ähnlich dem Ansatz des *Wicked*-Stoffes, wird auch hier ein Prequel zu Baums Klassiker erschaffen und nach der Herkunft der bekannten Protagonisten gefragt.

3.3.1 Entwicklung und Quellen der Handlung

Da die Rechte für *The Wonderful Wizard of Oz* und bestimmte Elemente des Films von 1939 nicht für Disney verfügbar waren, musste sich die Produktion anderweitig behelfen. So wurde auf die gesamte Sammlung der Oz-Bücher Baums zurückgegriffen, die rechtlich frei sind. Auch wenn somit die Verwendung der bekannten Figuren und rechtlich gesicherter Details (beispielsweise der exakte Farbton der Haut der Wicked Witch of the West oder die Ruby Red Slippers) unterbunden wurde, orientiert sich die Disney Adaption dennoch in ihrer visuellen Gestaltung mehr als deutlich an der MGM-Verfilmung. Besonders die Gestaltung der Emerald City und der Yellow Brick Road ist nahezu identisch. Diese Parallelen sind bereits bei der Gestaltung einer in Kansas verankerten und in Sepiatönen gestalteten Einführung der Figuren, die sich später in Oz wieder finden lassen, vorhanden. Beim, durch einen Wirbelsturm ausgelösten, Sprung in das Land Oz wechselt das Bildformat von 1.33:1 in 2.35:1 Widescreen und es folgt eine kräftige Farbgebung, in ihrer Intensität ähnlich den Technicolor Bildern. Eine Musiknummer, in welcher der Wizard of Oz von der Bevölkerung begrüßt wird, ist eine deutlich erkennbare Hommage an den Song *Ding dong the witch is dead* (vgl. 01:17:00).

⁴²⁵ *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013.

Der Wizard of Oz, mit bürgerlichen Namen Oscar Diggs, wird hier als ein Jahrmarktszauberkünstler eingeführt, der mit Tricks arbeitet, jene Eigenschaft, die auch in *The Wizard of Oz* von Dorothy und ihren Begleitern entlarvt wird. Er ist ein Frauenheld und bekennt offen: „I don't want to be a good man, I want to be a great one.“ (00:14:00). Seine große Liebe, die später in der Figur Glindas wieder erscheint, verkündet, einen Mann mit Nachnamen Gale zu heiraten. Hierin findet sich ein Verweis auf Dorothy Gale. Am Ende erfüllt der Wizard of Oz als Reminiszenz ebenfalls Wünsche.

Ein markanter Unterschied zu der MGM-Adaption ist jedoch der Umstand, dass die Handlung am Ende des Filmes nicht zurück nach Kansas führt. Somit impliziert die Handlung, dass die Geschehnisse in der Tat stattfanden und kein Traum waren.

3.3.2 Weibliche Geschlechterprofile zur Entstehungszeit

In der gegenwärtigen sexualisierten Werbe- und Popkultur der westlichen Welt, wird die Darstellung von Frauen in der Regel zur Projektionsfläche männlicher Wünsche und Idealvorstellungen. So werden Frauen meist aufreizend und stereotyp in Szene gesetzt. Diese patriarchale Prägung bringt die weit verbreitete These mit sich, Frauen, die sich aufreizend kleiden, seien selbst schuld, sollten sie Opfer sexueller Belästigung oder gar Gewalt werden. In den USA äußerte sich 2011 gar ein Vertreter der Polizei folgendermaßen: „Women should avoid dressing like sluts in order not to be victimized.“⁴²⁶ Diese Aussage erfuhr großen Protest, und es entwickelten sich die sogenannten *slut walks*, bei denen Frauen leicht bekleidet durch die Straßen ziehen, um gegen dieses Klischee zu protestieren. Frauen sollen nicht wegen eines bestimmten Kleidungsstiles zu Freiwild degradiert werden. Dabei stellt die Selbstbezeichnung des eigentlich verachtenden konnotierten Wortes *slut* eine bewusste Provokation dar. Hingegen kritisiert die Aktivistin Gail Dines, dass diese

⁴²⁶ Curtis Rush, „Cop apologizes for 'sluts' remark at law school“, *thestar.com*, 2011, http://www.thestar.com/news/gta/2011/02/18/cop_apologizes_for_sluts_remark_at_law_school.html, Zugriff 14. Januar 2016.

Bezeichnung nur weiter das patriarchale Schema der „Hure oder Heiligen“ und damit die Unterdrückung und Verachtung sexuell aktiver Frauen bediene⁴²⁷.

3.3.3 Äußeres Erscheinungsbild und Charaktere der Hexen

Auch wenn der Wizard of Oz der titelgebende Protagonist des Filmes ist, bestimmen erneut die Frauen und Hexen den Handlungsverlauf. Genau genommen ist Oscar der Spielball dreier Frauen, die allesamt über wirkliche magische Fähigkeiten verfügen: Theodora (die spätere Wicked Witch of the West), Evanora (ihre Schwester) und Glinda.

Theodora ist die erste Hexe, die dem Neuankömmling begegnet. Mit ihrer äußeren Erscheinung kann sie ihn sofort für sich gewinnen. Sie trägt eine figurbetonte schwarze Lederhose, High Heels, eine weiße Bluse und ein rotes Jackett mit passendem extravagantem Hut. Sie ist sehr attraktiv, hat langes dunkles Haar und große Augen (vgl. Abb. 11). Ihr Charakter hingegen ist von großer Naivität und Unschuld geprägt. So erklärt sie bei ihrer ersten Begegnung, dass sie noch nie zuvor mit einem Mann zu tun hatte. Oscar nutzt diese Naivität Theodoras schamlos aus, so dass es am selben Abend zu ihrem ersten Tanz, ihrem ersten Kuss und wohl auch ihrem „ersten Mal“ kommt. Euphorisiert von der Zuneigung und Aufmerksamkeit des Mannes, schlussfolgert sie am darauf folgenden Morgen, dass dieser sie nun heiraten und ein Leben an ihrer Seite führen werde, während es für Oscar nur ein weiteres amouröses Abenteuer war. Auch hier wird die Unverträglichkeit gegen Wasser aufgegriffen: Als ihr aus Schmerz Tränen kommen, verbrennen diese ihre Haut (01:02:12). In ihrer Verzweiflung bittet sie Evanora, sie von ihren Schmerzen zu befreien, worauf diese ihr einen grünen Apfel reicht – eine Anlehnung an die Szene im Grimm-Märchen *Schneewittchen* und die Verfilmung *Snow White and the Seven Dwarfs*⁴²⁸. Kurz darauf beginnt die Metamorphose, bei der, so erklärt Evanora, Theodoras Herz austrocknet. Ein Prozess ähnlich dem Einfrieren der Herzen in Hans Christian Andersens Märchen *Die Schneekönigin*. Die Verwandlung gibt Theodora

⁴²⁷Gail Dines / Wendy J. Murphy, „SlutWalk is not sexual liberation“, *The Guardian Online*, 2011, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/may/08/slutwalk-not-sexual-liberation>, Zugriff 14. Januar 2016.

⁴²⁸ *Snow White and the Seven Dwarfs*, Regie: David Hand, US 1937.

geistige Klarheit, die sie erkennen lässt, dass Evanora die wahre böse Hexe ist. Äußerlich erhält sie nun eine grüne Hautfarbe, ein sehr spitzes Kinn, sowie eine spitze Nase. Das Angebot, die Äußerlichkeiten zu ändern, lehnt sie mit den Worten „No, this is how I am now“ (01:14:39) ab und setzt sich außerdem den schwarzen, spitzen Hexenhut auf. Sie trägt nun ein sehr eng anliegendes schwarzes Kleid aus Lack und Leder, das tief dekolletiert ist (vgl. Abb. 12). Nach der Metamorphose ist es fortan ihr einziges Bestreben, Glinda und den Wizard of Oz zu vernichten. Durch das Fehlen eines Herzens kann sie vollkommen kaltblütig agieren.



Abbildung 11



Abbildung 12

Theodoras Schwester Evanora ist eine sehr glamouröse Erscheinung, die sich mit smaragdfarbenen Abendroben und opulentem Haarschmuck in Szene zu setzen weiß (vgl. Abb. 13). Sie ist selbstbewusst, sehr verführerisch und scheint das manipulative Spiel mit Männern in Perfektion zu beherrschen. Schnell durchschaut sie den Wizard of Oz. Sie verbreitet die Lüge, dass Glinda ihren Vater vergiftet habe und die Wicked Witch sei. Auch gegenüber ihrer Schwester schreckt sie vor nichts zurück und nutzt den Herzschmerz Theodoras aus, um sie in die vollkommen böse Kreatur der Wicked Witch of the West zu verwandeln, die von nun an an ihrer Seite gegen Glinda und den Wizard of Oz kämpft. Nach dem Verlust ihrer Smaragd-Kette fällt der Zauber ihrer äußerlichen Fassade, und es kommt eine alte Frau zum Vorschein, die mit Warzen, Falten und einem verfallenen Äußeren dem Klischee einer bösen Hexe aus alten Märchen entspricht (vgl. Abb. 14).



Abbildung 13



Abbildung 14

Glinda wird hier im Gegensatz zu den vorigen Adaptionen zunächst durch Evanora und Theodora als böse Hexe eingeführt. Diese Bezeichnung wird beim ersten Auftritt der Figur aufrechterhalten, da sie verhüllt in einen schwarzen Kapuzen-Umhang erscheint (vgl. Abb. 15). Darunter verbirgt sich jedoch eine sehr liebliche, blonde Schönheit, die in ein weißes Kleid gehüllt ist und eine Krone trägt (vgl. Abb. 16). Diese optisch imponierende Reinheit prägt ebenfalls ihren Charakter, und so ist diese Glinda eine Figur, die unerschütterlich an das Gute glaubt und keinerlei Probleme damit hat, dass der Wizard of Oz überhaupt nicht zaubern kann. Ihr wichtigstes Accessoire ist ihr Zauberstab, dessen Zerstörung ihren Tod bedeuten würde. Sie ist ein Wesen, das von jedem einfach geliebt werden muss, umso weniger verwundert es, dass sie das größte Feindbild der beiden Schwestern Evanora und Theodora ist. Diese stören sich an ihrer Güte und ihrem schönen Gesicht. So erklärt auch Evanora, es sei kein Wunder, dass sich der Wizard of Oz ihr und nicht Theodora zuwendet: „You can’t compete with Glinda’s charms, no one can“ (01:12:00). Am Ende der Handlung wird sie dem Publikum schließlich als eine Art Pressesprecherin präsentiert, welche die Botschaften des Wizard of Oz überbringt.



Abbildung 15

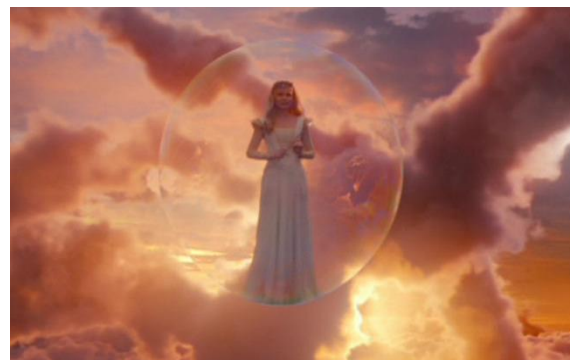


Abbildung 16

3.3.4 Das fiktionale Frauenbild

Die Disney Adaption aus dem Jahr 2013 präsentiert dem Publikum drei verschiedene Frauenbilder, deren Unterschiede nicht extremer sein könnten. Während Glinda und ihr Pendant Annie das Ideal der treu liebenden, vollkommenen, reinen und unschuldigen Schönheit verkörpern, personifiziert Evanora eine Femme Fatale, die über Leichen geht. Männern ist sie gewachsen, ja geradezu überlegen, und sie setzt Intrigen zur Machterweiterung ein. Sie wirkt wie eine überzeichnete Darstellung heutiger gefühlskalter Karrierefrauen, während Glinda ein überholtes Frauenbild verkörpert. Entsprechend diesem antiquierten Muster, gelingt es selbstverständlich der reinen Glinda, den Frauenhelden zu zähmen und zur Treue zu bewegen.

Theodora steht zwischen diesen beiden Extremen. Sie ist bestrebt gut zu sein und erhofft sich, eines Tages durch diese Güte die Anerkennung eines Mannes oder ihrer Schwester zu erlangen. Doch ihre mangelnde Lebenserfahrung wird ihr zum Verhängnis. Nach der bitteren Enttäuschung, sich einem Mann hingegen zu haben, der ihre Gefühle in keiner Weise erwidert, wandelt sich ihre Trauer schnell in eine zerstörerische Wut. Zunächst gegen sich selbst, doch manipuliert durch die eigene Schwester nutzt sie die Energie ihrer Wut schließlich zum unerbittlichen Kampf gegen den Mann, der sie enttäuscht hat und versucht, ihren Schmerz durch ihre magischen Kräfte zu kompensieren.

3.3.5 Funktion der Magie

Bereits im Vorspann des Filmes wird hervorgehoben, welche Art der Magie in der folgenden Handlung eine besonders große Rolle spielt: Die der Zaubertricks und optischen Spielereien. So zeigt der Vorspann viele technische Installationen, Schattenspiele und Ähnliches. Der Ausführende dieser Art von Magie ist der Wizard of Oz, beziehungsweise Oscar Diggs, der auch im Verlauf der Handlung erklärt, dass es dort, wo er herkommt, nur einen Zauberer gäbe, nämlich den Erfinder Thomas Alva Edison (vgl. 01:25:00). So besiegt der Wizard of Oz am Ende auch die Hexen nur mithilfe technischer Tricks.

Die Hexen hingegen verfügen allesamt über besondere magische Fähigkeiten. Evanora zaubert sich selbst ein attraktives Äußeres und bietet dies ebenfalls ihrer Schwester an. Außerdem lässt sie Theodoras Herz durch einen verzauberten Apfel austrocknen. Ihr magisches Accessoire und Symbol ihrer Macht ist die Smaragd-Kette, die den Zauber wahrt. Theodora selbst tritt vor ihrer Metamorphose nicht magisch handelnd in Erscheinung. Einzig als sie wütend wird, entspringt ihrer Hand ein kleiner Feuerball. Diese Fähigkeit wird nach der Verwandlung stark ausgeprägt, und sie erscheint in einem Feuerball. Glinda teilt mit diesen beiden Hexen die Fähigkeit zu fliegen. Sie nutzt hierfür meist die Seifenblasen, die jedoch nach eigener Aussage nur als Showeffekt dienen. Darüber hinaus kann sie Nebel herauf beschwören. Eine Fähigkeit, die auch Druiden zugeschrieben wird, beispielsweise im Roman *The Mists of Avalon*⁴²⁹. Ihre magischen Fähigkeiten sind an einen Zauberstab mit Diamantspitze gebunden. In der Darstellung der magischen Handlungen zeigt sich deutlich, wie stark sich die Möglichkeiten des Filmes seit Flemings Film weiterentwickelt haben. Sei es der rasante Flug in Glindas Seifenblasen vorbei an spitzen Steinklippen oder die Verwandlung der beiden anderen Hexen – der Film zeigt, dass mit den Entwicklungen der Special Effects mitgehalten werden muss und diese Entwicklungen zugleich überhaupt erst den Erfolg von Fantasy-Filmen ermöglichen. Und so weist *Oz the Great and Powerful* viele dieser „Zaubertricks“ vor, die der Film selbst in seiner Narration behandelt.

3.3.6 Resümee

Oz the Great and Powerful ist das derzeit jüngste Werk, das sich den Geschehnissen in Oz widmet. Er folgt dem derzeitigen Trend im Hause Disney, Vorgeschichten oder Neuinterpretationen bekannter Geschichten zu erzählen (vgl. *Tangled*⁴³⁰, *Maleficent*⁴³¹ oder *Cinderella*⁴³²). Der Film orientiert sich auf der visuellen Ebene stark an Flemings Film, entwirft aber auch einige neue Charaktere und funktioniert so als eigenständiges Werk.

⁴²⁹ Marion Zimmer Bradley, *The Mists of Avalon*, New York: Alfred A. Knopf, 1983.

⁴³⁰ *Tangled*, Regie: Nathan Greno / Byron Howard, US 2010.

⁴³¹ *Maleficent*, Regie: Robert Stromberg, US 2014.

⁴³² *Cinderella*, Regie: Kenneth Branagh, UK/UK, 2015.

Die Figur des Wizard of Oz als Hauptprotagonist bietet dem Publikum ein Identifikationsangebot, da es sich um einen Menschen mit gewöhnlichen Schwächen und Fehlern aus unserer Lebenswelt handelt, der sich mit irdischen, technischen Tricks zu helfen weiß. Ihm gegenüber wirken die weiblichen Figuren eher fremd. Besonders Glinda bietet durch die Darstellung eines antiquierten Frauenbildes kaum Identifikationsmöglichkeiten für heutige Frauen. Die Figur der Evanora wird sehr eindimensional gezeichnet, so erfährt das Publikum beispielsweise nicht, woher ihre Motivation zur Boshaftigkeit rührt. Sie wird zum eindimensionalen, nach Allmacht strebenden Bösewicht ähnlich der Wicked Witch of the West im MGM-Film.

Einzig Theodoras emotionales Handeln ist zu Beginn nachvollziehbar und mag besonders jungen Frauen bekannt vorkommen. Doch durch die Begründung eines terroristischen Regimes der beiden Schwestern verliert auch diese Figur ihre Vielschichtigkeit und wird zur Replik der Darstellung aus dem Jahre 1939. Die Anwendung von Schadenszaubern aus Rache wegen verschmähter Liebe bedient gar die im *Hexenhammer* begründeten Klischees.

Während die männliche Hauptfigur einer selbstironischen Verjüngung unterzogen und der Wizard of Oz so entmythologisiert wird, verbleiben die Frauenfiguren als attraktive, aber blasse Stereotype und entwerfen einen starken Kontrast. Fraglich ist in diesem Zusammenhang das starre Festhalten am Klischee der Dichotomie „Hure oder Heilige“. Selbst Theodora, die als einzige Frauenfigur eine Charakterwandlung durchlebt, entwickelt sich von der Unschuld zur bösen, aber sehr aufreizenden Gefahr.

3.4 Stereotype, Männerfantasien oder feministische Heldinnen? – Die Darstellungen von Frauen im dystopischen und utopischen Mikrokosmos Oz

Frank L. Baum entwarf an der Wende zum 20. Jahrhundert mit dem magischen Land Oz ein Matriarchat, das seiner Zeit voraus war. Das Land wird nur von Frauen regiert. Zwar ist offiziell der Wizard von Oz das Staatsoberhaupt, doch die wahren Herrscherinnen des Landes sind die Hexen. Wie entwickelte sich dieses Bild eines Matriarchats in den modernen, transmedialen Werken und die darin herrschenden Frauen weiter?

Sowohl das Musical *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz* als auch der Film *Oz the Great and Powerful* suchen nach einer Erklärung dafür, wie sich eine Frau zu dem Charakter entwickelt, der uns in *The Wizard of Oz* in Form der Wicked Witch of the West als Personifikation des Bösen begegnet. Im Musical ist es das grüne Mädchen Elphaba, das sich mit der quirligen Glinda anfreundet. In der Disney-Verfilmung konkurriert Theodora, beeinflusst von ihrer Schwester Evanora, mit Glinda.

Beide Frauen, Elphaba und Theodora, stehen am Rande der Transformation vom Mädchen zur Frau und versuchen sich von ihren Familien, beziehungsweise ihren Schwestern, zu emanzipieren. Außerdem begegnen beide Charaktere auf diesem Weg einem Mann. Während Elphaba und ihrem Fiyero, einer College-Geschichte gemäß, das große Happy-End winkt, muss Theodora ihre Naivität gegenüber Oscar Diggs schnell bereuen. Wie auch in Märchen, sind Liebe und Erotik in den gewählten Werken stark sublimiert. Insbesondere im Musical ist die Beziehung des Liebespaares im Vergleich zum Roman, in dem Fiyero ein verheirateter Mann ist, stark „entschärft“. Auch die Disney-Verfilmung bleibt durch Auslassungen in einem, für das Studio üblichen, kinderfreundlichen Rahmen.

Die Strapazen des Erwachsenwerdens führen die Frauen in beiden Werken dazu, eine kompensatorische Flucht in das Magische anzutreten. Theodora lässt sich von ihrer Schwester verhexen, um als Kreatur ohne Herz ihren Schmerz zu vergessen und diesen zu rächen. Elphaba hingegen erhofft sich, mit ihrer Magie Positives bewirken und so schließlich ihr Dasein als grüne Außenseiterin überwinden zu können. Dabei setzt sie sich für die Minderheit der Tiere ein und ähnelt darin der

historischen Anna Kingsfort, die durch Magie Tierschutz zu praktizieren versuchte. Allerdings nimmt die Hoffnung Formen einer Omnipotenzphantasie an, wenn Elphaba erhofft, eines Tages an der Seite des Wizard of Oz wirken zu können und dabei vom Volk verehrt zu werden.

Bei der Gestaltung des äußeren Erscheinungsbild, greifen die Darstellungen auf stereotype Elemente des historischen Hexenglaubens zurück: Beide Frauen tragen schwarze Kleidung, einen spitzen Hut und haben einen Besen bei sich. Auch für die eingesetzte Magie finden sich historische Vorbilder: Theodora beherrscht einen Flammenzauber, der bereits der Figur der Medeia zugeschrieben wurde. Elphaba liest Zaubersprüche aus einem Zauberbuch, wie es auch moderne Hexen oder Wicca-Priesterinnen besitzen. In allen Werken spielt der Flugzauber, der schon immer zentraler Bestandteil des Hexenglaubens war, eine wichtige Rolle.

Die Verfilmung von 1939 zeigt uns die Utopie eines Staates, in dem sich alle Probleme und Gefahren überwinden lassen und sich am Ende alles zum Guten wendet. Die jüngeren Werke schlagen hier andere Wege ein, indem sie uns transmedial das erzählen, was *The Wizard of Oz* nicht erzählt. *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz* entwirft eine dystopische Welt, die von einem korrupten Regime beherrscht wird, das Minderheiten und Kritiker, die vom Glauben an den Wizard of Oz abfallen, verfolgt. In diesem totalitären Staat wird das Volk allein durch den gemeinsamen Feind zur Gemeinschaft eingeschworen. Das Land *Oz the Great and Powerful* wird von Evanora beherrscht, die die eigene Bevölkerung bombardieren lässt und komplexe Intrigen spinnt. Das Musical lässt offen, wie sich die Geschehnisse unter der Regierung Glindas entwickeln mögen. Die Disney-Verfilmung endet damit, dass der Schrecken der Wicked Witch of the West weiter besteht und leitet somit zu den Geschehnissen von *The Wizard of Oz* über.

Die Dichotomie von Gut und Böse findet ihren Weg in die transmedialen Werke, wenngleich auch nicht so plakativ, wie in der Darstellung von 1939. Das Musical bemüht sich um eine differenzierte Darstellung der grünen Hexe, verbleibt allerdings beim Stereotyp der Außenseiterin, die um Anerkennung kämpft, sich mit dem College-Liebling anfreundet und ihren Traumprinzen erobert. Die Figur der Theodora bewegt sich, ähnlich der historischen Kaiserin Theodora, zwischen Gut und Böse. Doch ihre Wandlung von der naiven, jungen Frau zur bösen, entstellten und doch zugleich über-sexualisierten, grünen Hexe, zeigt den ZuschauerInnen ein sehr

reduziertes, vom männlichen Blick geprägtes Frauenbild. Am Ende entwirft auch dieser Film eine Dichotomie von Hure und Heilige. Sowohl gute als auch schlechte Charaktere sind zu überzeichnet, um als Identifikationspotenzial für Frauen im 21. Jahrhundert fungieren zu können. Die Darstellung weiblicher Selbstkonzepte bleibt hier hinter der gesellschaftlichen Realität zurück.

Die Analyse zeigt, dass bei der Darstellung der Figur der Wicked Witch of the West in den präsentativen Medien bislang noch kein Weg gefunden wurde, diese den Selbstkonzepten von modernen, emanzipierten Frauen anzunähern. Zwar entwickelte sich die Darstellung, im Vergleich zu 1939, zu einer dreidimensionalen Frau mit nachvollziehbarer Motivation, doch verharrt sie noch immer in einigen alten Mustern. Insbesondere bei der Musical-Adaption von Gregory Maguires Roman wurde, durch die Genre-Konventionen bedingt, die Chance verpasst, den Charakter Elphabas vielfältiger zu gestalten. Hier ist abzuwarten, welche Entwicklungen weitere Filme oder Bühnenstücke in Zukunft wagen werden. Es ist zu wünschen, dass sich die Abkehr von Klischees in der historischen Hexenforschung in Zukunft stärker auf die Darstellungen fiktionaler Hexen auswirken. Wie die Betrachtung zeigte, wagen einige Filme und TV-Serien hier bereits neue Wege.

4 Literaturverzeichnis

- Baum, L. Frank, *The Wonderful Wizard of Oz*, New York: Sterling Children's Books⁸ 2005 (Orig. *The Wonderful Wizard of Oz*, New York: Geo M. Hill Co., 1900).
- Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, 1904.
- De Beauvoir, Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1968.
- Behringer, Wolfgang / Jerouschek, Günter, „»Das unheilvollste Buch der Weltliteratur«? Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Malleus Maleficarum und zu den Anfängen der Hexenverfolgung“, in: *Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum. Kommentierte Neuübersetzung*, Hg. Günter Jerouschek / Wolfgang Behringer, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007, S. 9–98.
- Behringer, Wolfgang / Jerouschek, Günter [Hg.], *Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum. Kommentierte Neuübersetzung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.
- Böhmer, Karl, „Modest Mussorgsky. Die Nacht auf dem kahlen Berge“, *Kammermusikführer der Villa Musica Rheinland-Pfalz*. o.J., <http://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1329> Zugriff: 14. Januar 2016.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London: Macmillan, 1865.
- Cote, David [Hg.], *Wicked. The Grimmerie*, New York: Hyperion, 2005.
- Cox, Gordon, „Why 'Wicked' Worked as a Stage Musical First, Before the Bigscreen“, *VARIETY*, 2015, <http://variety.com/2015/legit/news/wicked-movie-hollywood-broadway-1201468416/>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Dicker, Rory, *A History of U.S. Feminisms*, Berkeley: Seal Press, 2008.
- Dines, Gail / Murphy, Wendy J., „SlutWalk is not sexual liberation“, *The Guardian Online*, 2011, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/may/08/slutwalk-not-sexual-liberation>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Ende, Michael, *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart: Thienemann Verlag, 1979.
- Erzgräber, Willi, *Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Marcel Feige, *Fantasy Lexikon*, Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999.
- Feige, Marcel, „Einführung zur Geschichte der Fantasy“ in *Fantasy Lexikon*, Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999, S. 6–11.
- Fowkes, Katherine, A., *The Fantasy Film. New Approaches to Film Genre 7*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- Freud, Sigmund, „Die Verdrängung“, *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 3 (3), 1915, S. 129–38. — *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 248–61.
- Frenschkowski, Marco, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, Wiesbaden: marixverlag, 2012.

- Frohreich, Kimberley A., "Writing, Performing, Gendering the Wicked Witch of the West", *SPELL: Swiss papers in English language and literature* 23, 2009, S. 123–145; <http://dx.doi.org/10.5169/seals-131128>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Furthmann, Katja, *Die Sterne lügen nicht: Eine linguistische Analyse der Textsorte Pressehoroskop*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- De Giere, Carol, *Defying Gravity. The Creative Career of Stephen Schwartz from Godspell to Wicked*, New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2008.
- Gardener, Gerald B., *Witchcraft Today*, London: Rider and Company, 1954.
- Gardener, Gerald B., *The Meaning of Witchcraft*, London: Red Wheel/Weiser, 1959.
- Gehrau, Volker / Kuhlmann, Christoph, "Auf der Flucht vor dem Tod? Eskapistische Mediennutzung und narkotische Dysfunktion", *Publizistik*, September 2011, Volume 56, Issue 3, S. 305–326.
- Giesen, Rolf, *Der Phantastische Film. Zur Soziologie von Horror, Science-Fiction und Fantasy im Kino. Teil 1: Geschichte*, Schondorf / Ammersee: B. Roloff Verlag, 1980.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust I: Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart: Reclam, 2000.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Weinheim: Beltz Verlag, 2014.
- Hebeler, Kerstin, "Horoskop-Sprache analysiert: Astro-Opium fürs Volk", *Spiegel Online*, 18. Dezember 2006; <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/horoskop-sprache-analysiert-astro-opium-fuers-volk-a-455191.html>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Horx, Matthias in: *3sat neues.spezial Von Kriegern und Magiern. Das zweite Ich*, TV-Sendung. Online verfügbar unter: <http://www.podcast.de/episode/522943/neues.spezial+Von+Kriegern+und+Magiern/>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Huxley, Aldous, *Brave New World*, London: Chatto & Windus, 1932.
- Jacob, Mario, "Die Hexe in Träumen, Komplexen und Märchen. Das dunkle Weibliche in der Psychotherapie", in Jacoby, Mario / Kast, Verena / Riedel, Ingrid, *Das BÖSE im Märchen*, Fellbach: Adolf Bonz Verlag, 1980, S. 195–212.
- Jenkins, Henry, "Transmedia Storytelling 101", *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 22. März 2007; http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Jenkins, Henry, "Transmedia 202: Further Reflections", *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1. August 2011; http://henryjenkins.org/2011/08/defining_trans_media_further_re.html, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Karl, Michaela, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2011.
- Klenk, Dominik, "Gegenwartsverlust" in der Kommunikationsgesellschaft. Anstöße zu einer dialogischen Ethik der (Massen)Kommunikation mit Martin Buber und zwei Gespräche mit Harry Pross, Münster: Lit Verlag, 1998.
- Lamb, Lamb, *Tales from Shakespeare*, New York: Renaissance Classics, 2012.

- Levack, Brian P., *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgung in Europa*, München: Verlag C. H. Beck, 2009.
- Lindauer, Tanja, *But I thought all witches were wicked. Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England und Deutschland*, Marburg: Tectum Verlag, 2012.
- Lösche, Peter; von Loeffelholz, Hans Dietrich [Hg.], *Länderbericht USA. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*, Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2004.
- Maguire, Gregory, *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, London: Headline Review, 2006.
- Miller, Arthur, *The Crucible, A Play in Four Act*. Stuttgart: Reclam-Verlag, 1990.
- Morus, Thomas, *Utopia. Aus dem Lateinischen von Alfred Hartmann*, Zürich: Diogenes, 1981.
- Neger, Birgit, *Moderne Hexen und Wicca. Aufzeichnungen über eine magische Lebenswelt von heute*, Wien: Böhlau Verlag, 2009.
- O.N., "About Gregory", *Gregory Maguire Official Homepage*, o.J., http://www.gregorymaguire.com/about/about_qanda.html, Zugriff: 14. Januar 2016.
- O.N., "AFI's 100 Greatest Heroes & Villains", *American Film Institute*, 2003, <http://www.afi.com/100Years/handv.aspx>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- O.N., "Living Heritage. Religion and Belief. Witchcraft", *UK Parliament Official Webpage*, o. J., <http://www.parliament.uk/about/living-heritage/transforming-society/private-lives/religion/overview/witchcraft/>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- O.N., "List of Oz books", *The Wonderful Wiki of Oz*, 2014, http://oz.wikia.com/wiki/List_of_Oz_books, Zugriff: 14. Januar 2016.
- O.N., "Oz Movies", *The Wonderful Wiki of Oz*, 2014, http://oz.wikia.com/wiki/Category:Oz_Movies, Zugriff: 14. Januar 2016.
- O.N., "Oz Plays", *The Wonderful Wiki of Oz*, 2014, http://oz.wikia.com/wiki/Category:Oz_Plays, Zugriff: 14. Januar 2016.
- O.N., "The Wiz Live!", *NBC TV Network*, 2015, <http://www.nbc.com/the-wiz-live>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Orwell, George, 1984, London: Secker & Warburg, 1949.
- Perrault, Charles, *La belle au bois dormant*, 1696.
- Pfeuffer, Petra, *Programmheft Richard O'Brien's Rocky Horror Show*, Mannheim: BB Promotion GmbH, 2014.
- Preußler, Ottfried, *Die kleine Hexe*, Stuttgart: Thienemann Verlag, 1957.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen; Basel: A Francke Verlag, 2002.
- Rowling, Joanne K., *Harry Potter and the Deathly Hallows*, London: Bloomsbury Publishing, 2007.
- Rowling, Joanne K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, London: Bloomsbury Publishing, 2000.

- Rowling, Joanne K., *Harry Potter and the Half Blood Prince*, London: Bloomsbury Publishing, 2005.
- Rowling, Joanne K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, London: Bloomsbury Publishing, 1997.
- Roesch-Wagner, Sally, „Mathilda Joslyn Gage: forgotten feminist“, *New York History Net*. o.J., <http://www.nyhistory.com/gagepage/gagebio.htm>, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Röhrich, Lutz, „Märchen – Mythos – Sage“, in *Antiker Mythos in unseren Märchen*, Hg. Wolfdietrich Siegmund, Kassel: Erich Röth-Verlag, 1984, S. 11–34.
- Rush, Curtis, „Cop apologizes for 'sluts' remark at law school“, *thestar.com*, 2011, http://www.thestar.com/news/gta/2011/02/18/cop_apologizes_for_sluts_remark_at_law_school.html, Zugriff: 14. Januar 2016.
- Sailors, Pam R., „Wicked Feminism“, in: *The Wizard of Oz and Philosophy*, Hg. Randall E. Auxier / Phillip S. Seng, Chicago: Open Court, 2008, S. 289–304.
- Schwartz, Stephen, *Vocal Selections. Wicked. A New Musical. Music & Lyrics by Stephen Schwartz*, Milwaukee: Hal Leonard, 2004.
- Siedhoff, Thomas, *Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Thomas Siedhoff, Mainz: Schott Verlag, 2007:
- „Brigadoon“, S. 98–100.
 - „The Wizard of Oz. Fassung Arlen/Stothart/Harburg, 1942“, S. 641– 643.
 - „The Wizard of Oz. Fassung Royal Shakespeare Company, 1987“, S. 643 f.
 - „The Wiz“, S. 645 f.
 - „Wicked“, S. 635–638.
- Shakespeare, William, *Macbeth Englisch / Deutsch*, Stuttgart: Reclam, 1986.
- Stevenson, Robert Louis, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, London: Penguin Classics, 2012.
- Temporini-Gräfin Vitzthum, Hildegard [Hg.], *Die Kaiserinnen Roms: von Livia bis Theodora*. München: Beck, 2002.
- Tolkien, J. R. R., *The Lord of the Rings*, London: George Allen & Unwin, 1954.
- The Araca Group [Hg.], *Wicked. A New Musical. The Untold Story of the Witches of Oz*. Programmheft Apollo Victoria Theatre London, London: The Araca Group, 2008.
- Travers, P.L., *Mary Poppins*, London: G. Howe, 1934.
- Vill, Susanne, „Engel gegen Teufel – 'Zauberhafte Hexen' gegen Dämonen. Frauen als Vermittler spiritueller Konzepte in Mystery-Serien“, in: Joachim Kügler, Lukas Bormann (Hg.): *Töchter (Gottes) – Studien zum Verhältnis von Kultur, Religion und Geschlecht*. Bayreuther Forum Transit 8, Berlin 2008, S. 187–202.
- Wells, H.G., *War of the Worlds*, London: William Heinemann, 1898.
- Zillmann, Dolf, „Mood Management: Using Entertainment to Full Advantage“, in: Donohew, Lewis, Sypher, Howard E. & Higgins, E. Tory [Hg.], *Communication, social cognition and affect*, Hillsdale: Erlbaum 1988, S. 147–172.

Zimmer Bradley, Marion, *The Mists of Avalon*, New York: Alfred A. Knopf, 1983.

Zinn, Howard, *Eine Geschichte des amerikanischen Volkes. Band 2: Unabhängigkeitserklärung, Revolution und das Aufbegehren der Frauen*, Berlin: Schwarzerfreitag GmbH, 2006.

5 Film- und Serienverzeichnis

Bewitched, Serie, Idee: Sol Saks, US 1964–1972.

Bewitched, Regie: Nora Ephron, US 2005.

Bibi Blocksberg, Serie, Idee: Elfie Donnelly, D seit 1999.

Bibi Blocksberg, Regie: Hermine Huntgeburth, D 2002.

Brave, Regie: Mark Andrews / Brenda Chapman, US 2012.

Buffy the Vampire Slayer, Serie, Idee: Joss Whedon, US 1997–2003.

Charmed, Serie, Idee: Constance M. Burge, US 1998–2006.

Hansel & Gretel: Witch Hunters, Regie: Tommy Wirkola, D/US 2013.

Harry Potter and the Philosopher's Stone, Regie: Chris Columbus, UK/US 2001.

Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2, Regie: David Yates, UK/US 2011.

Hexe Lilli: Der Drache und das magische Buch, Regie: Stefan Ruzowitzky, D/A/E/I 2009.

Hexe Lilli: Die Reise nach Mandolan, Regie: Harald Sicheritz, D/A/E 2011.

Into The Woods, Regie: Rob Marshall, US 2014.

La fée Carabosse ou Le poignard fatal, Regie: Georges Méliès, F 1906; Online verfügbar : <https://youtu.be/r3jd6hud4QM>, Zugriff 14. Januar 2016.

Le manoir du diable, Regie: Georges Méliès, F 1896; Online verfügbar : <https://youtu.be/mw8bzC33CGY>, Zugriff 14. Januar 2016.

Legally Blonde, Regie: Robert Luketic, US 2001.

Lilly the Witch, Serie, Idee: Knister, D/UK 2004–2014.

Macbeth, Regie: Orson Welles, US 1948.

Macbeth, Regie: Justin Kurzel, UK/US/F 2015.

Maleficent, Regie Robert Stromberg, US 2014.

Oz the Great and Powerful, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013.

Sabrina, the Teenage Witch, Serie, Idee: Nell Scovell, US 1996–2003.

Salem, Serie, Idee: Brannon Braga u.a., US 2014.

Sleeping Beauty, Regie: Clyde Geronimi, US 1959.

Snow White and the Seven Dwarfs, Regie: David Hand, US 1937; DVD-Video, *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, München: Buena Vista Home Entertainment, 2001.

Stardust, Regie: Mathew Vaughn, UK/US 2007.

Teen Witch, Regie: Dorian Walker, US 1989.

The Crucible, Regie: Nicholas Hytner, USA 1996.

The Fearless Vampire Killers, Regie: Roman Polanski, UK 1967.

The Last Witch Hunter, Regie: Breck Eisner, US 2015.

The Lord of the Rings: The Fellowship, Regie: Peter Jackson, US/NZ 2001.

The Lord of the Rings: The Two Towers, Regie: Peter Jackson, US/NZ 2002.

The Lord of the Rings: The Return of the King, Regie: Peter Jackson, US/NZ 2003.

The Muppets' Wizard of Oz, Regie: Kirk Thatcher, US, 2005.

The Witches of Eastwick , Regie: George Miller, US 1987.

The Wonderful Wizard of Oz, Regie: Otis Turner, US 1910; Online verfügbar : <https://youtu.be/jpV29YZ7Ksw>, Zugriff 14. Januar 2016.

The Wonderful Wizard of Oz: The Making of A Movie Classic, Dokumentation, US 1990; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005.

The Witch of Salem, Regie: Raymond B. West, US 1913.

The Wizard of Oz, Regie: Victor Fleming, US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005.

The Wiz, Regie: Sidney Lumet, US, 1978.

Wizards of Waverly Place, Serie, Idee: Todd J. Greenwald, US 2007–2012.

6 Inszenierungsverzeichnis

Aladdin, Musik: Alan Menken, Text: Howard Ashman / Tim Rice / Chad Beguelin, Regie: Casey Nicholaw, Uraufführung: 5th Avenue Theatre Seattle, 7. Juli 2011.

Beauty and the Beast, Musik: Alan Menken, Text: Howard Ashman / Tim Rice, Regie: Robert Jess Roth, Uraufführung: Palace Theatre New York, 16. November 1999.

Bibi Blocksberg. Hexen Hexen überall, Musik: Martin de Vries, Text: Marcell Gödde, Regie: Suzan Erentok, Uraufführung: Tempodrom Berlin, 10 Oktober 2015.

Brigadoon, Musik: Frederick Loewe, Text: Alan Jay Lerner, Regie: Robert Lewis, Uraufführung Ziegfeld Theatre New York, 13. März 1947.

Cats, Musik: Andrew Lloyd Webber, Text: T. S. Eliot / Trevor Nunn, Richard Stilgoe, Regie: Trevor Nunn, Uraufführung: New London Theatre, 11. Mai 1981.

Cinderella. Das Märchenhafte Pop-Musical, Musik: Bernd Göke / Martin Holländer, Text: Thomas März, Regie: Gaines Hall, Uraufführung: Rhein-Main-Theater Niedernhausen, 27. November 2010.

Der Glöckner von Notre Dame, Musik: Alan Menken, Text: Stephen Schwartz, Regie: James Lapine, Uraufführung: Theater am Potsdamer Platz Berlin, 5. Juni 1999.

Evita, Musik: Andrew Lloyd Webber, Text: Tim Rice, Regie: Harold Prince, Uraufführung: Edvard Theatre London, 21. Juni 1978.

Finian's Rainbow, Musik: Burton Lane, Text: E. Y. Harburg, Regie: Bretaigne Windust, Uraufführung 46th Street Theatre New York, 10. Januar 1947.

Into the Woods, Musik & Text: Stephen Sondheim, Regie: James Lapine, Uraufführung: Martin Beck Theatre New York, 5. November 1987.

Legally Blonde, Musik & Text: Nell Benjamin / Laurence O'Keefe, Regie: Jerry Mitchell, Uraufführung: Golden Gate Theatre San Francisco, 23. Januar 2007.

Love Never Dies, Musik: Andrew Lloyd Webber, Text: Glenn Slater / Charles Hart, Regie: Jack O'Brien, Uraufführung: Adelphi Theatre London, 9. März 2010.

Mary Poppins, Musik: Robert B. & Richard M. Sherman / George Stiles, Text: Robert B. & Richard M. Sherman / Anthony Drewe, Regie: Richard Eyre, Ronacher Wien, 18. Oktober 2014.

Prinzessin Lillifee und die verwunschene Insel, Musik: Markus Löhr / Dirk Busshart / Mathias Schönsee, Text: Mathias Schönsee / Markus Löhr, Regie: Mathias Schönsee, Uraufführung: 2012.

Tanz der Vampire, Musik: Jim Steinman, Text: Michael Kunze, Regie: Roman Polanski, Palladium Theater Stuttgart, 23. April 2011.

The Lion King, Musik: Elton John, Text: Tim Rice, Regie: Julie Taymor, Uraufführung: Orpheum Theatre Minneapolis, 31. Juli 1997.

The Little Mermaid, Musik: Alan Menken, Text: Glenn Slater / Howard Ashman, Regie: Marten Sand, Uraufführung: Lunt-Fontanne Theatre New York, 10. Januar 2008.

The Phantom of the Opera, Musik: Andrew Lloyd Webber, Text: Charles Hart / Richard Stilgoe, Regie: Harold Prince, Uraufführung: Her Majesty's Theatre London, 9. Oktober 1986.

The Rocky Horror Show, Musik & Text: Richard O'Brien, Regie: Sam Buntrock, Wiener Stadthalle, 12. Dezember 2014.

The Wizard of Oz. Musical Extravaganza in three acts, Musik: Paul Tietjens, Text: Frank L. Baum, Regie: Julian P. Mitchell, Uraufführung Majestic Theatre New York, 21. Januar 1903.

The Wizard of Oz, Musik: Herbert Stothart / Harold Arlen, Text: Frank Gabrielson, Regie: N.N., Uraufführung: Municipal Opera St. Louis, 1942.

The Wizard of Oz, Musik: Herbert Stothart / Harold Arlen, Text: E. Y. Harburg, Regie: Ian Judge, Uraufführung: Barbican Centre London, 12. Dezember 1987.

The Wiz, Musik: Charlie Smalls / Timothy Graphenreed / Harold Wheeler / George Faison / Luther Vandross, Text: Charlie Smalls, Zachary Walzer / Luther Vandross, Regie: Geoffrey Holder, Uraufführung Majestic Theatre New York, 5. Januar 1975.

Wicked. The Untold Story of the Witches of Oz, Musik & Text: Stephen Schwartz, Regie: Joe Mantello, London Apollo Victoria Theatre, 7. November 2014, 21. Dezember 2015.

7 Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: *The Wonderful Wizard of Oz: The Making of A Movie Classic*, Dokumentation, US 1990; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005, 00:12:47.
- Abbildung 2: *Snow White and the Seven Dwarfs*, Regie: David Hand, US 1937; DVD-Video, *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, München: Buena Vista Home Entertainment, 2001, 00:12:51.
- Abbildung 3: *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005, 00:17:41.
- Abbildung 4: *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005, 00:28:01.
- Abbildung 5: *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Set Special Edition*, Hamburg: Warner Home Video Germany 2005, 00:20:39.
- Abbildung 6: Cote, David [Hg.], *Wicked. The Grimmerie*, New York: Hyperion, 2005, S. 122.
- Abbildung 7: Cote, David [Hg.], *Wicked. The Grimmerie*, New York: Hyperion, 2005, S. 123.
- Abbildung 8: http://wickedthemusical.com.s3.amazonaws.com/2013-08-09/14_retouch.jpg
- Abbildung 9: <http://www.broadway.com/buzz/172651/weekend-poll-top-three-wicked-fans-will-never-forget-the-first-time-elphaba-defies-gravity/>
- Abbildung 10: The Araca Group [Hg.], *Wicked. A New Musical. The Untold Story of the Witches of Oz*. Programmheft Apollo Victoria Theatre London, London: The Araca Group, 2008, S. 31.
- Abbildung 11: *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013, 00:23:22.
- Abbildung 12: *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013, 01:20:59.
- Abbildung 13: *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013, 00:37:45.
- Abbildung 14: *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013, 01:52:26.

Abbildung 15: *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013, 00:55:41.

Abbildung 16: *Oz the Great and Powerful*, Regie: Sam Raimi, US 2013; DVD-Video, *Die fantastische Welt von Oz*, München: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2013, 01:07:14.

8 Anhang

8.1 Abstracts

8.1.1 Abstract deutsch

Die vorliegende Master-Thesis „Selbstkonzepte von Frauen zwischen Kompensation und Magie in Musicals und Fantasy-Filmen“ betrachtet die Entwicklung der fiktionalen Hexendarstellung im Fantasy-Film und auf der Musical Bühne im sozio-historischen Kontext. Diese Entwicklung wird anhand dreier Beispiele erläutert, in deren Narration die von Frank. L. Baum erschaffenen Figuren der Wicked Witch of the West und ihrer Antagonistin Glinda, die die Dichotomie von Gut und Böse verkörpern, eine wichtige Rolle spielen.

Als Ausgangspunkt wurde der Musikfilm-Klassiker *The Wizard of Oz* aus dem Jahre 1939 gewählt, dessen fiktionales Frauenbild vor dem Hintergrund des zweiten Weltkrieges und dem amerikanischen Traum vom glücklichen Heim entstanden ist. Das 2003 uraufgeführte Musical *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz*, welches auf dem 1995 von Gregory Maguire veröffentlichten und von der feministischen third wave geprägten Roman *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* basiert, zeigt, wie sich die Genre-Konventionen eines Broadway-Musicals auf die Charaktergestaltung auswirken. So wandelte sich die Figur der Wicked Witch of the West von einer androgynen, feministischen Rebellin zum Highschool Aschenputtel. Auch das dritte gewählte Werk, *Oz the Great and Powerful* aus dem Jahr 2013 zeigt den ZuschauerInnen die Welt eines magischen Matriarchats, in dem die Frauen das starke Geschlecht sind, verbleibt aber dennoch oftmals in stereotypen Darstellungen.

Die Betrachtung der Werke erfolgt vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung des realen und fiktionalen Hexenbildes und kommt in diesem Zusammenhang zu dem Schluss, dass Geschichte und Fiktion hierbei in stetiger Wechselwirkung stehen. Dabei nähern sich die fiktionalen Darstellungen jedoch seit einigen Jahren der Lebensrealität moderner Frauen an und lassen Stereotype und Klischees langsam hinter sich.

8.1.2 Abstract english

This thesis discusses the image of women in fantasy film using the example of the development of witch portrayals in fantasy film and musical facing the social and historical background. This development is analyzed based on three examples including the characters of the Wicked Witch of the West and her antagonist Glinda – the personification of the dichotomy of good and evil – playing a major part in Frank L. Baum's narration.

The classic musical film *The Wizard of Oz* from 1939 is chosen as origin of this analysis. Its image of women arose against the background of WWII and the American dream of a happy home. The Musical *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz*, which premiered 2003, is based on the novel *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* which was published by Gregory Maguire 1995 and got influenced by the feminist third wave. This example shows how genre-conventions of the Broadway musical influences character development. So the Wicked Witch of the West changed from an androgynous feminist rebel into high school Cinderella. *Oz the Great and Powerful*, like the previous works, displays a magical matriarchy where power is owned by women, not men, but also remains with gender stereotype.

The works consideration is based on the facts of the historical development within real as well within fictional witch portrayal and comes to the conclusion that history and fiction influence each other constantly. But during the last years fictional witch portrayals adapt to the living conditions of modern women and start to leave clichés and stereotypes behind them.

8.2 Curriculum Vitae

Claudia Kärcher, BA

Geboren: 3. August 1988 in Tübingen (Deutschland)

eMail: claudiakaercher@yahoo.de

Tel: +49 (0) 170 7466346

Bildungsweg

2012 – 2016	Master-Studium der Theater-, Film- und Medientheorie Universität Wien
2009 – 2012	Bachelor-Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften Universität Wien Bachelorarbeit I: Repräsentation und ästhetische Gestaltung von Einsamkeit und Isolation in Tom Fords <i>A Single Man</i> Bachelorarbeit II: „Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt“ – Theatrale und kreative Formen des Protests gegen das städtebauliche Großprojekt <i>Stuttgart 21</i>
2009	Abitur Mathilde-Weber-Schule, Tübingen

Berufliche Erfahrung und Praktika

2016	Praktikum Internationale Filmfestspiele Berlin
2014 – 2015	Volontariat Festival-Koordination Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg
2013	Praktikum Unternehmenskommunikation Festo AG & Co. KG, Esslingen
2012 / 2013	Praktikum / Assistenz Marketing Crossing Europe Filmfestival, Linz
2011 / 2012	Regiehospitantz / Regieassistenz TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße, Wien