



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Märchen als Referenztexte moderner Kinder- und
Jugendliteratur. Eine Analyse intertextueller Bezüge in
Romanen von Beate Teresa Hanika, Andreas Steinhöfel
und Holly-Jane Rahlens“

Verfasserin

Silja Luisa Heuchert

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde und Politische
Bildung

Betreuer:

Doz. Dr. Roland Innerhofer

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Herrn Doz. Dr. Roland Innerhofer bedanken, der mich bei der Erstellung meiner Diplomarbeit betreute und unterstützte.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorbemerkung	4
2	Theorie des Märchens	6
2.1	Märchentypen	6
2.2	Kunst- und Volksmärchen	8
2.3	Abgrenzung zu anderen Gattungen	12
2.3.1	Sage	12
2.3.2	Legende	13
2.3.3	Mythos	14
2.3.4	Fabel	15
2.3.5	Schwank	16
2.4	Merkmale des Märchens	18
2.4.1	Handlungsverlauf, -ort und -zeit	18
2.4.2	Personal und Requisiten	21
2.4.3	Motive und Symbole des Märchens	23
2.5	Die Geschichte des Märchens	26
2.5.1	Altertum	27
2.5.2	Mittelalter	28
2.5.3	Neuzeit bis 20. Jahrhundert	29
2.6	Der Stellenwert des Märchens im Kinderzimmer	32
3	Andreas Steinhöfel: Der mechanische Prinz	35
3.1	Inhalt	35
3.2	Phantastische Literatur	35
3.2.1	Modelle der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur	38
3.2.2	Explizite und implizite Anspielungen auf Märchen	38
3.2.3	Märchen vs. phantastische Literatur	39
3.3	Märchenelemente und Märchenstrukturen in „Der mechanische Prinz“	40
3.3.1	Handlungsverlauf-, -ort und -zeit	40
3.3.2	Der Held: Max	45
3.3.3	Der Freund und Gegenspieler: Jan	46
3.3.4	Der Gegenspieler: Der mechanische Prinz	49
3.3.5	Die Gegenspieler: Der Fuchs und der Luchs	50
3.3.6	Die Helferinnen: Tanita, Marlene und Elfie	51
3.3.7	Der Erzähler: Andreas St.	53
3.3.8	Magische Requisiten	54
3.3.9	Märchenhafte Motive und Symbole im Roman	54

4	Beate Teresa Hanika: Rotkäppchen muss weinen	56
4.1	Inhalt	56
4.2	Märchenelemente und Märchenstrukturen in „Rotkäppchen muss weinen“	56
4.2.1	Handlungsverlauf, -ort, -zeit	56
4.2.2	Die Heldin: Malvina	57
4.2.3	Der Gegenspieler: Der Opa	59
4.2.4	Die Gegenspieler: Malvinas schweigende Familie	60
4.2.5	Der Partner: Klatsche	62
4.2.6	Die Helferin: Frau Bitschek	62
4.2.7	Das Märchen im Vergleich zum Roman	63
4.3	Rotkäppchen - psychologisch gedeutet	65
4.3.1	Perrault vs. Brüder Grimm	65
4.3.2	Bruno Bettelheims Interpretation des Rotkäppchen-Märchens	67
4.3.3	Psychologische Interpretationen des Märchens bezogen auf den Roman	69
4.4	Psychologische und psychoanalytische Interpretationen von Märchen .	71
5	Holly-Jane Rahlens: Prinz William, Maximilian Minsky und ich	74
5.1	Inhalt	74
5.2	Märchen goes Popliteratur	74
5.3	Märchenelemente und Märchenstrukturen in „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“	77
5.3.1	Handlungsverlauf-, -ort und -zeit	77
5.3.2	Die Heldin: Nelly	78
5.3.3	Der Partner: Max	81
5.3.4	Die Gegenspielerinnen: Lucy und Melissa	85
5.3.5	Die Gegenspielerin: Yvonne	87
5.3.6	Die Helferin: Risa	87
5.3.7	Märchenhafte Motive und Symbole im Roman	89
6	Das veränderte Märchen	90
7	Schluss	93
	Literatur	98

1 Vorbemerkung

Märchen. Wer denkt bei diesem Wort nicht als erstes an die Brüder Grimm? Sie gelangten zu internationaler Berühmtheit, und ihre Popularität ist bis heute ungebrochen.

In der vorliegenden Diplomarbeit wird der Frage nachgegangen, inwiefern Märchen als Referenztexte moderner Kinder- und Jugendliteratur fungieren. Hierzu werden drei Romane analysiert, die innerhalb der letzten Jahre erschienen sind: Andreas Steinhöfels „Der mechanische Prinz“, Beate Teresa Hanikas „Rotkäppchen muss weinen“, das 2007 den Oldenburger Kinder- und Jugendbuchpreis erhielt, und Holly-Jane Rahlens’ „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“, ausgezeichnet mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis 2003.

Zunächst führt der Theorieteil (Kapitel 2) in die Gattung Märchen ein und geht folgenden Fragen nach: Was ist ein Märchen, welche Märchentypen gibt es, und welche Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten bestehen zwischen Volks- und Kunstmärchen? Interessant ist auch die Abgrenzung zu anderen Gattungen wie Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank, da die Grenzen oftmals verschwimmen (s. Kapitel 2.3 „Abgrenzung zu anderen Gattungen“). In einem weiteren Schritt werden die Merkmale des Märchens beschrieben. Wie verläuft die Handlung (s. Kapitel 2.4.1)? Welche Handlungsorte gibt es, welches Personal tritt auf (s. Kapitel 2.4.2), und welche Motive erscheinen im Märchen (s. Kapitel 2.4.3)? Letztere sind in einer Vielzahl moderner Kinder- und Jugendliteratur aufzufinden, wie die Analyse der drei Romane zeigen wird.

Zunächst jedoch wird ein Blick in die Geschichte des Märchens geworfen, dessen Wurzeln weit in vergangene Zeiten zurückreichen. Das Märchen nahm seinen Anfang keineswegs erst mit den Brüdern Grimm, vielmehr entstanden schon im Altertum Erzählungen, die einige der Motive enthalten, die in Volksmärchen vorhanden sind (s. Kapitel 2.5).

Kapitel 2.6 („Der Stellenwert des Märchens im Kinderzimmer“) rundet den Theorieteil ab und leitet zur Analyse der Romane über. Diese unterscheiden sich sowohl thematisch voneinander als auch im Umgang mit der Gattung Märchen.

Andreas Steinhöfel lässt in seinem Roman „Der mechanische Prinz“ (Kapitel 3), erstmals 2003 erschienen, märchenhafte Motive und eine märchenhafte Struktur in seinen phantastischen Roman einfließen. Held Max wandelt zwischen real-fiktiver und phantastischer Welt. Seine abenteuerliche Reise wird zu einer Suche nach seinem Herzen und damit zu einer Suche nach der eigenen Identität. Steinhöfel lässt seinen Helden in märchenhafter Manier Widerstände und Gefahren überwinden und verzichtet nicht auf das für das Märchen so typische „Happy-End“.

Beate Teresa Hanika übernimmt die Grundstruktur des Rotkäppchen-Märchens

1 Vorbemerkung

und erzählt in ihrem Roman „Rotkäppchen muss weinen“ von Malvina, einem 13-jährigen Mädchen, das von seinem Großvater missbraucht wird (Kapitel 4). Malvina erscheint in der Rolle des Rotkäppchens, ihr Großvater in der Rolle des Wolfes. Besonders interessant ist hierbei die Frage, welche Funktion Malvinas Familie einnimmt (s. Kapitel 4.2.4) und inwiefern Roman und Märchen voneinander abweichen (s. Kapitel 4.2.7). Zudem werden die Rotkäppchen-Versionen Perraults und der Brüder Grimm verglichen (s. Kapitel 4.3.1), gefolgt von einem Blick auf psychologische Interpretationen des Rotkäppchen-Märchens (im Besonderen die Bruno Bettelheims, s. Kapitel 4.3.2). Schließlich werden jene Erkenntnisse auf Hanikas Roman „Rotkäppchen muss weinen“ übertragen (s. Kapitel 4.3.3). Das anschließende Kapitel 4.4 widmet sich allgemein psychologischen und psychoanalytischen Interpretationen von Märchen.

In Kapitel 5 wird der Roman „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“ von Holly-Jane Rahlens analysiert. Die Autorin verfolgt einen gänzlich anderen Zugang als Steinhöfel und Hanika. Ihr Blick auf die Gattung Märchen mutet ein wenig ironisch an, und so lässt sie ihre Heldin Nelly das Märchen in die Alltagswelt einer 13-Jährigen holen. Es erfolgt eine popkulturelle Umdeutung der Gattung Märchen, die durch Realitätsbezüge auf das britische Königshaus gleichzeitig entmythisiert wird.

In Kapitel 6 wird einen kurzer Blick auf die Veränderungen, Entwicklungen und Ausformungen der Gattung Märchen in heutiger Zeit geworfen und der Frage nachgegangen, weshalb sich jene Gattung in der heutigen Mediengesellschaft so großer Beliebtheit erfreut.

Das Schlusskapitel dient einer Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse.

2 Theorie des Märchens

Was ist ein Märchen? Eine Definition ist schwierig, wechselt das „Märchen“ doch immer wieder seine Gestalt und Daseinsform. Der Duden liefert nur eine knappe Antwort:

„[...] im Volk überlieferte Erzählung, in der übernatürliche Kräfte u. Gestalten in das Leben der Menschen eingreifen u. meist am Ende die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden.“¹

Diese Definition greift sicher zu kurz. Im Folgenden soll auf die verschiedenen Märchentypen, die Abgrenzung von Kunst- und Volksmärchen sowie zu anderen Gattungen, die Merkmale und auf die Geschichte des Märchens in Form eines historischen Abrisses eingegangen werden.

Das Wort Märchen leitet sich als Diminutivform vom mittelhochdeutschen *maere* (= Kunde, Bericht, Erzählung, Gerücht) ab.² Wie auch andere Verkleinerungsformen

„unterlagen sie früh einer Bedeutungsverschlechterung und wurden auf erfundene, auf unwahre Geschichten angewendet, um so mehr als auch das Grundwort ‚Mär‘ diese Bedeutung annehmen konnte, was besonders in Zusammensetzungen deutlich wird (lügemaere, tandmaere, entenmär, gensmär u.a.) [...]“³

Heute ist der Begriff „Märchen“ als Bezeichnung einer bestimmten Erzählgattung frei von negativer Konnotation. Dafür ist der Begriff von seiner Bedeutung her für die Märchenforschung zu allgemein und umfassend und muss enger gefasst werden.

„Die Volksmärchenforschung hat daher die Verlegenheitsbegriffe ‚Märchen im eigentlichen Sinn‘ und ‚eigentliche Zaubermärchen‘ geprägt. Kern und Schwerpunkt der ‚eigentlichen Zaubermärchen‘ [...] bilden in dem von Antti Aarne geschaffenen, heute praktisch von der gesamten Forschung angenommenen und angewendeten Typenregister [...] die ‚Zauber- oder Wundermärchen‘ [...]“⁴

2.1 Märchentypen

Der finnische Märchenforscher Antti Aarne legte im Jahre 1910 sein „The types of the folktale“ („Verzeichnis der Märchentypen“) vor.

¹Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Band 6. Hg. vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Mannheim u.a.: Dudenverlag ³1999, S. 2513.

²vgl. ebd., S. 2513.

³Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 1.

⁴ebd., S. 2.

2 Theorie des Märchens

Jene Klassifizierung berücksichtigte hauptsächlich Märchen nordeuropäischen Ursprungs (vor allem aus Finnland, Dänemark und natürlich Deutschland) und basierte auf den Grund- und Einzelmotiven der Märchen. Stith Thompson bearbeitete Aarnes Ausgabe 1928. Im Jahre 1961 war es erneut Thompson, der die ursprüngliche Ausgabe nun bis um das Siebenfache erweiterte und zahlreiche weitere Einzelmotive erfasste.⁵

Tiermärchen, die eigentlichen Märchen und die Schwank- und Lügenmärchen bilden die drei Hauptkategorien des Verzeichnisses.

Zu den *I Animal Tales*, den Tiermärchen, zählen *Wild animals*, *Wild Animals and Domestic Animals*, *Man and Wild Animals*, *Domestic Animals*, *Birds*, *Fish* und *Other Animals and Objects*.

Zu den *II Ordinary Tales*, den eigentlichen Märchen, gehören als größte Gruppe *Tales of Magic*, die Zauber- und Wundermärchen, weiters *Religious Tales*, *Novelle (Romantic Tales)* und *Tales of the Stupid Ogre*.

Die dritte Hauptkategorie erfasst *III Jokes and Anecdotes*, die Schwänke. Hierzu zählen *Numskull Stories*, *Stories about Married Couples*, *Stories about a Woman (Girl)*, *Stories about a Man (Boy)* sowie *Tales of Lying*.

Die vierte und fünfte Kategorie beinhaltet *Formula Tales* und *Unclassified Tales*.⁶

Das Aarne - Thompsonsche Typenverzeichnis wird als „der Linné der Märchenforschung“⁷ bezeichnet und gehört zum Standard der Märchenforschung.

Aarne und Thompson legten einen weitgefassten Märchenbegriff an, Grenzen zu anderen Gattungen wurden oftmals aufgeweicht. Trotzdem blieben die Kunstmärchen in ihrem Verzeichnis ausgeschlossen.

„Argumentativ wird das damit begründet, dass Kunstmärchen zwar entsprechende Motive aufweisen, ihr individueller Kontext aber eine Verallgemeinerung oder Systematisierung nicht zulässt. Dennoch: Kunst- und Volksmärchen teilen sich nicht selten dieselben Motive - so kann die Systematik und Klassifikation zumindest als Anhalts- oder Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dienen.“⁸

⁵vgl. ebd., S. 16.

⁶s. Aarne, Antti: *The types of the folktale. A classification and bibliography*. Translated and Enlarged by Stith Thompson. Second Revision. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1961.

⁷Lüthi, Max: *Märchen*. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler 102004, S. 16.

⁸Zöhrer, Marlene: *Märchen*. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 4.

2.2 Kunst- und Volksmärchen

Kunst- und Volksmärchen als Unterkategorien des Märchens lassen sich in mehreren Punkten voneinander unterscheiden. Das Metzler Literaturlexikon definiert Kunstmärchen wie folgt:

„[...] kürzere Prosaerzählung wunderbaren Inhalts, die sich für den Leser erkennbar an ein bekanntes Modell des auch „Volksmärchen“ genannten Märchens anlehnt. Im Unterschied zu diesem ist das K[unstmärchen] eine individuelle Erfindung mit unverstelltem Kunstcharakter. [...]“⁹

„Kunst-“ ist hier jedoch nicht als Wertbegriff zu verstehen, auch wenn die beiden Begriffe, aus denen das „Kunst - Märchen“ besteht, in ihrer Symbiose eigentümlich und unvereinbar scheinen. So meint Volker Klotz:

„Kunstmärchen‘ [...] weist auf ein zwiespältiges Verhältnis zwischen seinen Komponenten [hin]. Es besagt: Kunst, aber Märchen; Märchen, aber Kunst. Eins wird ausgespielt gegen das andere. [...] Wenn man die Bezeichnung ‚Kunstmärchen‘ mit verwandten Wortbildungen zusammensieht, etwa mit Kunsthonig und Kunstleder, [wird hier] unausgesprochen [...] der Sachverhalt synthetischer Produkte [assoziiert], die das natürliche Produkt, auf das sie sich berufen, unzulänglich nachahmen. Solche Einstellung wertet die Komponente ‚Kunst‘ ab gegenüber ‚Märchen‘, ähnlich wie sich Naturverfechter gegenüber Kunsthonig verhalten.“¹⁰

Das Kunstmärchen ist jedenfalls keine - zunächst - eigenständige literarische Gattung, und so zeigt sich im Begriff „Kunstmärchen“ auch, dass es ein Derivat des Märchens ist.

Nun soll ein Blick auf die Definition des Volksmärchens geworfen werden. Das Metzler Literaturlexikon definiert „Märchen“ (i. S. von Volksmärchen) wie folgt:

„[...] ‚Volksmärchen‘ ist ein Idealbegriff, der kleinere Prosaerzählungen mit den folgenden Merkmalen bezeichnet: Anonymität, Oralität und Volkstümlichkeit der Überlieferung, ein unbestimmtes und unbestimmbares ‚hohes‘ Alter; stereotypes, aber variantenreiches Erzählen im Rahmen eines vorgegebenen (kulturell bestimmten, meist nationalen oder ethischen) Motivkatalogs, Ahistorität, Naivität, Zweckfreiheit und Unterhaltungscharakter (oft bzw. zunehmend als Kindererzählung). Wird der Begriff im engeren Sinne verwendet (dann oft auch: ‚Zaubermärchen‘), treten als weitere Bestimmungsmerkmale das Wunderbare (die

⁹Bluhm, Lothar: Kunstmärchen. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moeninghoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 413-414, hier S. 413.

¹⁰Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Fink 2002, S. 7f.

2 Theorie des Märchens

partielle Aufhebung der Naturgesetze) und das Moment der Wunscherfüllung hinzu. [...]”¹¹

Eindeutig wird hier dem Volksmärchen seine Oralität und Autorlosigkeit zugeschrieben, wodurch es sich grundlegend vom Kunstmärchen abgrenzt, und auch bei Max Lüthi ist dies nachzulesen:

„Zum Begriff des Volksmärchens gehört, daß es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert.”¹²

Stefan Neuhaus widerspricht jener Aussage über die Oralität und Anonymität allerdings entschieden:

„Das hier betonte Definitionsmerkmal der mündlichen Tradierung ist heute nicht mehr haltbar. [...] Bei der mündlichen Weitergabe von Märchen [...] [handelt es sich] um einen Mythos [...]. Alle Märchen haben einen Autor, selbst wenn sich dieser heute nicht mehr feststellen lässt. Dass Autoren voneinander abgeschrieben haben, ist nichts Neues [...]. Bestimmte Stoffe sind so alt wie die Menschheit, aber das hat nichts mit der Tradierung, sondern vielmehr etwas mit den zentralen Bedürfnissen und Problemen der Menschen zu tun, die überall auf der Welt gleich oder ähnlich sind.”¹³

Neuhaus führt weiter aus, dass dem Volksmärchen das Merkmal der mündlichen Weitergabe nicht abgesprochen werden solle, nur müsse dessen Bedeutung relativiert werden. Veränderungen durch Oralität seien bis zum 18. Jahrhundert oftmals aufgrund von Analphabetismus geschehen, oder weil schriftliche Zeugnisse fehlten. All dies sei aber nicht mehr rekonstruierbar.¹⁴

In der Forschung haben sich „Oralität” und „Autorlosigkeit” als Unterscheidungsmerkmale zwischen Volks- und Kunstmärchen jedoch durchgesetzt, und so übernimmt Neuhaus sie in einer Übersichtsskizze (unter Kursivsetzung)¹⁵:

¹¹Blumh, Lothar: Märchen. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moeninghoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 472-474, hier S. 472f.

¹²Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 5.

¹³Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005, S. 3.

¹⁴vgl. ebd., S. 3f.

¹⁵ebd., S. 9.

2 Theorie des Märchens

Volksmärchen	Kunstmärchen
<i>angeblich mündliche Tradierung</i>	<i>Werk eines bestimmten Autors</i>
ortlos, zeitlos	Fixierung von Ort und Zeit
einfache Sprache	künstlerische Sprache
einsträngige Handlung	mehrsträngige Handlung
stereotype Handlung	originelle Handlung
stereotype Schauplätze	charakteristische Schauplätze
eindimensionale Charaktere	mehrdimensionale Charaktere
keine Psychologisierung der Figuren	Psychologisierung der Figuren
Figuren sind gut oder böse	gemischte Figuren
Happy-End	kein eindeutiges Happy-End/ schlechter Ausgang
formelhafter Anfang und Schluss	keine Formeln
einfaches Weltbild	komplexes Weltbild

Nach obiger Unterteilung scheint es, als wären Volks- und Kunstmärchen grundlegend verschieden. Doch beide Unterkategorien des Märchens weisen einige Gemeinsamkeiten auf, die Neuhaus wie folgt aufführt¹⁶:

i. d. R. gemeinsame Merkmale
Held muss Aufgabe lösen
magische Requisiten (Zauberstab, Besen...)
Zahlensymbolik, Natursymbolik
Tiere können sprechen / animistische Weltsicht
Verbindung zum Mythos / Transzendenz
symbolisches Verhandeln u. Bewältigen alltäglicher Probleme

Neuhaus konstatiert schließlich, es seien

„eigentlich alle Märchen Kunstmärchen, denn sie sind alle Produkte von Autoren; dabei ist es gleichgültig, ob diese Autoren bekannt sind und wie viele in welcher Form Motive und Züge beigetragen haben.“¹⁷

Er räumt jedoch ein:

„Will man Volks- und Kunstmärchen als Unterkategorien des Märchens festhalten, dann bietet sich als einziges wesentliches, *ausschlaggebendes Kriterium Einfachheit vs. Komplexität* an. Das Volksmärchen zeichnet sich durch einfache, das Kunstmärchen durch komplexe Gestaltung von Handlungsort(en), Handlungszeit(en), Handlungsverlauf, Figurenkonstellation, Figurenpsyche, Sprache (Wortwahl, Satzkonstruktion), Symbolik und Metaphorik aus, die in der Summe ein einfaches oder komplexes Weltbild ergeben. Gemeinsam ist Volks- und Kunstmärchen die

¹⁶ebd., S. 9.

¹⁷ebd., S. 371.

Abfolge von Mangel - Auflösung des Mangels (in Happy-End oder Katastrophe) [...].¹⁸

Abschließend weist Neuhaus auf eine Sonderform des Kunstmärchens hin, das Wirklichkeitsmärchen. Dieses dominiere seit Beginn des 19. Jahrhunderts die Märchenproduktion. Es unterscheidet zwischen Wunder- und Alltagswelt und beziehe sich auf die Lebenswirklichkeit der RezipientInnen in der Entstehungszeit.¹⁹

Ein weiterer Terminus, der sich der Problematik der Begriffsbestimmung „Märchen“ annimmt, ist der Terminus „Buchmärchen“:

„Unter „Buchmärchen“ versteht man schriftlich fixierte, in der Regel literarisierte Erzählungen, die einem an Volksmärchen herangetragenen Erwartungshorizont entsprechen.“²⁰

Jener Begriff soll „Volksmärchen“ ersetzen, denn

„beim Volksmärchen ist von erheblicher Bedeutung, *wo* es erzählt wird, in welcher historischen Welt, in welcher soziologischen Situation; *wer* es erzählt und *wem* es erzählt wird. [...] Das mündlich vorgetragene und extemporierte Volksmärchen tritt nie auf ohne die ihm eigene Intention des Erzählers, aber eine Vielzahl von Intentionen sind gleichzeitig möglich und praktisch gleichberechtigt. [...] Die Erzählsituation ist für den Leser eines gedruckten Märchens nicht rekonstruierbar [...].“²¹

Als „Buchmärchen“ werden daher Texte bezeichnet, die aus der mündlichen Tradition stammen (wie das Volksmärchen). Das Buchmärchen ergänzt, korrigiert und erweitert häufig jene Texte.²²

Die Nennung eines weiteren Terminus macht deutlich, dass eine klare Definition von „Märchen“ äußerst schwierig ist.

Das „Individualmärchen“ ist ebenfalls ein „Verlegenheitsbegriff“ der Märchenforschung:

„Individualmärchen [...] [sind] Erzählungen bekannter Autoren, die unter Beibehaltung der Gesetze des Volksmärchens teils frei erfundene Sinnzusammenhänge niederschreiben, teils aus der oralen Überlieferung ge-

¹⁸ebd., S. 372.

¹⁹vgl. ebd., S. 372f.

²⁰Bluhm, Lothar: Märchen. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moeninghoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 472-474, hier S. 472.

²¹Karlinger, Felix: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ²1988, S. 3.

²²vgl. ebd., S. 4.

griffene Texte erweitern und kontaminieren.“²³

Die von der Märchenforschung getroffene Unterteilung in „Volksmärchen“, „Kunstmärchen“, „Wirklichkeitsmärchen“, „Buchmärchen“ und „Individualmärchen“ zeigt, dass der Begriff „Märchen“ an sich uneindeutig bleibt.

Es herrscht Uneinigkeit, welche Kriterien jeweils ausschlaggebend sind und „ein Märchen“ dem einen oder anderen Bereich zuweisen. Jedoch bietet eine Abgrenzung zu anderen Gattungen eine weitere Chance, um „Licht in das Dunkel der Märchenterrain“ zu bringen.

Durch die Betrachtung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Märchen und den beachtbaren Gattungen erfolgt eine Konkretisierung des Märchenbegriffs, oftmals allerdings durch die umgekehrte Herangehensweise, also durch die Darstellung und Beschreibung dessen, was das Märchen *nicht* ist.

2.3 Abgrenzung zu anderen Gattungen

Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank sind Erzählgattungen, die sich wie das europäische Volksmärchen dem Übernatürlichen, Zaubenhaften oder Wunderhaften zuwenden und gleichzeitig vom Märchen (in Folge nur in ihren Schwerpunkten) abgegrenzt werden müssen.

2.3.1 Sage

Lüthi bezeichnet die Sage als

„eine im allgemeinen Bewußtsein mit dem Märchen gekoppelte Kontrastgattung [...]. Der Begriff ‚Sage‘ [...] bezeichnet in einem weiteren Sinne Erzählungen, die mit dem Anspruch auftreten, wirkliche Vorgänge zu berichten, die sich aber, sei es schon im Bewußtsein des Erzählers selber, sei es für den Hörer [...], von dieser Wirklichkeit irgendwie entfernt haben, entweder dadurch, daß sie von Mund zu Mund gegangen [...] [sind] (Volkssage, Lokalsage), oder dadurch, daß sie bewußt dichterisch gestaltet wurden (z.B. die Heldensage).“²⁴

Nach Lüthi haben Sage und Märchen „die Vorstellung des Außergewöhnlichen“ gemein sowie ihre „Vorliebe für das Wunderhafte, Übernatürliche“.²⁵

Doch das, was die Gattungen verbindet, unterscheidet sie gleichsam. Sagen berichten meist von jenseitigen Wesen, Gespenstern und Riesen, Hexen und Zauberern,

²³ebd., S. 5.

²⁴Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 6.

²⁵vgl. ebd., S. 6f.

Berg- oder Wüstendämonen. Das Märchen hingegen konzentriert sich stärker auf die Handlung als auf die Gestalten. Auch haben die Gestalten im Märchen wenig Gespenstisches an sich, und die Dimension des Numinosen, Kern der Sage, fehlt. Diesseitiges und Jenseitiges begegnen sich im Märchen, ohne dass dies Erstaunen hervorruft.²⁶ Sage und Märchen scheiden sich auch hinsichtlich der Emotionen, die beim Rezipienten hervorgerufen werden.

„Künstlerisch gesehen ist der Grundtyp der Volkssage einfacher, primitiver als der des Märchens, das über einen komplizierteren, kunstvolleren Aufbau verfügt. Doch herrscht beim Erzähler und beim Hörer der eigentlichen Sage eine stärkere und andersartige Gefühlsregung, die Sage ist emotional, ethisch, sachlich, zeitlich und räumlich gebundener, das Märchen bewegt sich leichter und freier.“²⁷

Nach Friedrich von der Leyen fehlt der Sage der bunte Zusammenhang des Märchens. Sie sei eine objektive, keine subjektive Dichtung.²⁸ Will-Erich Peuckert formuliert das Lektüreziel einer Sage folgendermaßen:

„Was uns die Sagen schenken, das ist die Entdeckung anderer Welten. Nicht so entdeckt, daß sie von Wünschelruten oder lebenden Toten sprechen, nicht so, daß sie uns Drachen oder Riesen glauben machen möchten, - gewiß auch das lebt in den Sagen, aber das, was wichtiger scheinen will, ist die Entdeckung anderer, uns nicht mehr geläufiger Denkprozesse, ist die Entdeckung anderer als der uns geläufigen Grund-Gedanken. Ist die Entdeckung anderer Gesetze als die, die wir noch für richtig halten.“²⁹

Gerhard Haas merkt an, dass jene Zielvorstellung Peuckerts konservativ-reaktionär missgedeutet werden könne, sofern die Sage „der Verherrlichung des alten, sogenannten ‚mythischen‘ Denkens (und Seins) dient“. Sie habe jedoch innerhalb der aufklärerisch-humanistischen Erziehung eine wichtige Aufgabe, „insofern sie zur Ausbildung der toleranzfördernden rationalen Fähigkeit herausfordert, auch das Andere, dem eigenen Wesen und Sein Fremde zu verstehen“.³⁰

2.3.2 Legende

Legende und Sage unterscheidet nur wenig. Wie auch die Sage erzählt die Legende

²⁶vgl. ebd., S. 7.

²⁷ebd., S. 7f.

²⁸vgl. Leyen, Friedrich von der: Die Welt der Märchen. Band 1. Düsseldorf: Diederichs 1953, S. 9.

²⁹Peuckert, Will-Erich: Sagen. Geburt und Antwort der mythischen Welt. Berlin: Schmidt 1965, S. 135.

³⁰vgl. Haas, Gerhard: Märchen und Sage. In: ders. (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Stuttgart: Reclam ³1984, S. 296-323, hier S. 318.

„von übernatürlichen Geschehen, das aber bei der Sage verhältnismäßig unbestimmt bleibt, während es in der Legende von einem festen religiösen System aus gedeutet und von vornherein im Hinblick darauf ausgewählt und gestaltet wird.“³¹

In der modernen Legendenforschung werden „eigentliche Legende“ und „Mirakelerzählung“ unterschieden. Bei ersterer stehen heilige Personen und deren irdisches Walten im Mittelpunkt, letztere berichtet von Wundern als göttliche Offenbarungen. Das Übernatürliche ist in der Legende gesteigerter als in der Sage, und so steht die Legende der Sage näher als dem Märchen³², welches „frei von jeglicher religiösen Erhöhung“³³ ist.

Viele typologische Bezüge sowie eine nicht immer kausale Episodenreihung gehören zu den Kennzeichen der Legende, welche sich in verschiedene Typen unterscheiden lässt:

„Legenden der heiligen Jungfrau, Märtyrer, Bischöfe, Bekenner, Eremiten und der sog. sündigen Heiligen. In vielen Fällen handelt es sich jedoch um Mischformen.“³⁴

Wird das Wort „Legende“ im heutigen Alltag verwendet, ist die Nähe zu Lüge, Erdichtung, Fälschung und Märchen besonders groß. Das Wort bezeichnet einen Bericht über historische Personen oder einen frei erfundenen Tatsachenbericht.³⁵

2.3.3 Mythos

Traten bereits Schwierigkeiten bei der Begriffsbestimmung des Märchens auf, ist es beim „Mythos“ noch komplizierter. Lüthi grenzt den Mythos [bei Lüthi in Folge „Mythus“] folgendermaßen von Sage, Legende und Märchen ab:

„In Sagen, Legenden und Märchen werden die Vorgänge auf den Menschen bezogen, in der Sage auf den vom Außerordentlichen Getroffenen, in der Legende auf den Träger des Sakralen, im Märchen auf die von Wundern getragene handelnde Figur. Im Mythos aber braucht vom Menschen nicht die Rede sein; die ihn kennzeichnenden Figuren sind namentlich Götter (die auch in Gestalt von Tieren oder Menschen, im Grenzfall als gottähnliche Heroen, erscheinen können). [...] Sagen, Legenden und Märchen blicken vom Irdischen aus auf das Jenseitige [...], [der Mythos

³¹Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 10.

³²vgl. ebd., S. 10.

³³Zöhler, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 3.

³⁴Denissenko, Irina: Legende. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 424-425, hier S. 425.

³⁵vgl. Rosenfeld, Hellmut: Legende. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung ³1972, S. 2.

aber] hebt [...] das Geschehen aus dem Irdischen und aus der Zeitlichkeit heraus.“³⁶

Weiters wird „Mythe“ (von griech. *mythos*) als

„unbeglaubigte Geschehenserzählung, [die] Naturerscheinungen oder Grundfragen des menschlichen Lebens erklären will, z.B. eine Erzählung darüber, wie der Faden an die Bohnen kommt oder die Erzählung von Wilhelm Tells Apfelschuss als Antwort auf die Frage nach Gewaltherrschaft und deren Konsequenzen. Charakteristisch für die M[ythe] ist, dass sie ein einmaliges Erlebnis als Schicksal und Wesensdeutung dauerhaft macht.“³⁷

Nach Walter Burkert ist Mythos eine

„traditionelle Erzählung, die als Bezeichnung von Wirklichkeit verwendet wird. Mythos ist angewandte Erzählung. Mythos beschreibt bedeutsame, überindividuelle, kollektiv wichtige Wirklichkeit.“³⁸

In welchem Verhältnis stehen schließlich Mythos und Fabel und letztere wiederum zum Märchen?

2.3.4 Fabel

Burkert grenzt den Mythos von der Fabel ab und bezieht sich auf die Nichtkonstruiertheit des Mythos im Gegensatz zur Fabel. Der Mythos

„[ist] unabsichtlich gewachsen [...], während die Fabel auf ihre Anwendung hin konstruiert ist und nur in bewußter Verstellung dem sozialen Druck in außermenschliche Bereiche ausweicht.“³⁹

Benannt ist die Fabel nach dem legendären Gattungstifter Aisopos. Am Ende jeder Fabel (selten vorangestellt, manchmal jedoch auch ganz fehlend) wird die „Moral“ oder „Lebensklugheit“ angehängt, sie gehört demnach zum Bereich der Lehrdichtung.⁴⁰ So kann der Fabel zugesprochen werden, dass sie stets um der Nutzenanwendung willen erzählt wird, was sie in Opposition zum Märchen stellt. Die Vorgänge und handelnden Figuren in einer Fabel

³⁶Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 11.

³⁷Matuschek, Stefan: Mythe. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 522-523, hier S. 522f.

³⁸Burkert, Walter: Mythisches Denken. In: Poser, Hans (Hrsg.): Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium. Berlin/ New York: de Gruyter 1979, S. 16-39, hier S. 29.

³⁹ebd., S. 33.

⁴⁰vgl. Schweikle, Irmgard/ Hoheisel, Wiebke: Fabel. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 226-227, hier S. 226.

„werden [...] nicht als solche wichtig genommen, sondern auf ihre praktische Bedeutung abgetastet und vom Dichter von vornherein daraufhin angelegt.“⁴¹

Ähnlich wie im Märchen zeichnet sich die Fabel durch sprechende und handelnde Tiere, Pflanzen oder Dinge aus und gehört wie das Märchen zu den Erzählgattungen, die die Grenzen des irdisch Möglichen sprengen.⁴² Akteure in der Fabel sind oftmals „der schlaue Fuchs“ oder „der gierige Wolf“, die menschliche Eigenschaften besitzen.⁴³

Klaus Doderer spricht einerseits von dem Reiz, den die Fabel ausübt, da sie „einen die Grenzen von Sprachen und Zeiten überspringenden Habitus“ inne hat, andererseits sei es ein „schier unentwirrbares Knäuel von Fabelvarianten, -motiven, -themen, -figuren“, das den Literaturhistoriker vor einige Schwierigkeiten stellt.⁴⁴ Auch Peter Hasubek hebt die Variabilität und Uneinheitlichkeit des Genres Fabel hervor:

„Ihre Gattungsgrenzen sind in einer Weise ‚offen‘, ja verschwimmen nach benachbarten Genres hin, daß es, steht man vor der Fülle der vorhandenen und möglichen Gattungsbestimmungen, kaum möglich erscheint, diese auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Ihre erstaunliche Widerstandsfähigkeit in einem mehr als zweitausendjährigen literarischen Zerreibungs-, Auflösungs- und Umgestaltungsprozeß verdankt die Fabel dem Umstand, daß gerade ihre Gattungsgrenzen nicht starr, sondern von einer bewundernswerten Elastizität und Wandlungsfreudigkeit waren und noch sind.“⁴⁵

2.3.5 Schwank

Die Schwänke sind als eine der drei Hauptkategorien in Antti Aarnes Typenregister (vgl. Kapitel 2.1) erfasst.

Eines der Kennzeichen des Schwanks ist sein einsträngiger Handlungsablauf. Meist ist es die Auseinandersetzung zweier Parteien, auf der die Handlung basiert. Jene Parteien repräsentieren typisierte Angehörige sozial-ständischer oder geschlechtlicher Gruppen, die gegen Normen verstoßen oder Tabubrüche begehen. Die sozial-historische Realität wird meist überzeichnet. Interferenzen mit Nachbargattungen treten durch formale Kriterien und normative Tendenzen auf.⁴⁶

⁴¹Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 12.

⁴²vgl. ebd., S. 12.

⁴³vgl. Schweikle, Irmgard/ Hoheisel, Wiebke: Fabel. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 226-227, hier S. 226.

⁴⁴vgl. Doderer, Klaus: Fabeln. Formen, Figuren, Lehren. Zürich: Atlantis 1970, S. 8.

⁴⁵Hasubek, Peter (Hrsg.): Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung. Berlin: Schmidt 1982, S. 7.

⁴⁶vgl. Cropik, Cordula: Schwank. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 694, hier S. 694.

„Die Affinität des Schwanks zu anderen Erzählgattungen kann auf stofflich - thematischen und strukturell - stilistischen Verbindungen beruhen. Für die ersteren gilt der Hinweis auf die umwandelnde, profanierende Tendenz des Schwanks, der Mythen-, Märchen- und Legendenstoffe komisch umbiegen kann. Aber auch Assoziationen, Ähnlichkeiten und sogar Oppositionen können zu stofflicher Annexion führen. Formal ist es die Zugehörigkeit zu den ‚Pointetypen‘, die ihn in die Nähe von Anekdote, Sagwort und Witz stellt.“⁴⁷

Im Gegensatz zu Märchen, Legende, Mythos und Fabel ist es das Anliegen des Schwanks, den Zuhörer zum Lachen zu bringen. Trotzdem ist er eine benachbarte Gattung des Märchens und berichtet wie letzteres von Unmöglichem, das sowohl wahr als auch der Phantasie des Erzählers entsprungen sein kann. Es ist jedoch vor allem die Neigung zu Witz, Parodie und Satire, die den Schwank vom Märchen unterscheidet. Auch muss er eher als „Möglichkeit“ jeder Gattung gesehen werden⁴⁸.

Die vorgenommene Abgrenzung des Märchens zu seinen benachbarten Gattungen Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank hat gezeigt, dass die Gattungsgrenzen oftmals verschwimmen und eine Zuweisung einer Erzählung zu einer der genannten Gattungen nicht immer eindeutig ist.

André Jolles hat die Coexistenz von Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen und Witz damit begründet, dass es „Einfache Formen“ seien und dass

„überall die gleichen Geistesbeschäftigungen herrschten, daß sich aus ihnen die gleiche Form ergab, und daß nur die Vergegenwärtigung jeweilig einen anderen Charakter annehmen konnte.“⁴⁹

Die Einfachen Formen würden sich „sozusagen ohne Zutun eines Dichters, in der Sprache selbst ereignen, aus der Sprache selbst (sic!) erarbeiten.“⁵⁰ Vergleiche man Märchen und Novelle, sei die Novelle eine Kunstform, eine „Zubereitung“, das Märchen hingegen Naturpoesie und damit Einfache Form, ein „Sichselbstmachen“.⁵¹

Jolles erhielt in der wissenschaftlichen Forschung regen Zuspruch.

⁴⁷Strassner, Erich: Schwank. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1978, S. 12.

⁴⁸vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler 102004, S. 13.

⁴⁹Jolles, André: Einfache Formen. Halle (Saale): Niemeyer 1956, S. 219.

⁵⁰ebd., S. 8.

⁵¹vgl. ebd., S. 192.

Die Begriffe „Zubereitung“ und „Sichselbstmachen“ gehen auf Jacob Grimm zurück und werden von Jolles aufgegriffen.

2.4 Merkmale des Märchens

In Kapitel 2.2 wurde bereits eine Übersicht geliefert, welche Kennzeichen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede das Kunst- und Volksmärchen besitzen. Da sich die Begriffe „Kunst- und Volksmärchen“ in der Forschung bis heute durchgesetzt haben und nicht ersetzt wurden, werden sie hier beibehalten, obwohl die Einwände gegen und Kritik an jenen Begrifflichkeiten dargestellt wurde.

Die Kennzeichen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Kunst- und Volksmärchen reichten von „künstlerische vs. einfache Sprache“ über „mehrdimensionale vs. eindimensionale Charaktere“, „mehrsträngige vs. einsträngige Handlung“ und „komplexes vs. einfaches Weltbild“ hin zu „Zahlensymbolik, Natursymbolik“, welche in beiden Untergattungen des Märchens auftreten.

In der Folge soll nun konkret auf Handlungsverläufe, -orte und -zeiten, Personal und Requisiten sowie die Themen, Symbolik und Motive des Märchens eingegangen werden.

2.4.1 Handlungsverlauf, -ort und -zeit

Lüthi bezeichnet „Schwierigkeiten und ihre Bewältigung“ durch „Kampf/ Sieg“ bzw. „Aufgabe/ Lösung“ als „Kernvorgänge des Märchengeschehens“⁵².

Ob die Erzählung schließlich in ein Happy-End mündet, ist von Volksmärchen zu Kunstmärchen verschieden, die Ausgangslage ist jedoch stets durch einen Mangel oder eine Notlage gekennzeichnet. So werden Kinder im Wald ausgesetzt, weil die Eltern sie nicht mehr ernähren können, eine Prinzessin soll einem Drachen geopfert werden, oder beim Helden überwiegt die Abenteuerlust, sodass er auszieht.⁵³

Im Volksmärchen ist die Handlung stets einsträngig und geradlinig, Nebenhandlungen existieren nicht. Viele der Volksmärchen sind zwei- oder dreiteilig.⁵⁴

„Nach der Lösung der Aufgabe, dem Bestehen des Kampfes, dem Gewinn von Braut oder Bräutigam werden Helden oder Heldin des Preises beraubt oder geraten in eine neue Notlage, die sie bewältigen oder aus der sie gerettet werden müssen (der Drachentöter nimmt sich für ein Jahr Urlaub, ein Usurpator, sei er Minister, General oder Kutscher, erpreßt die gerettete Prinzessin und gibt sich als ihr Retter aus; oder: der Drachentöter gerät in die Gewalt einer Hexe, sein Bruder muß ihn erlösen; oder: infolge der Verletzung eines Tabus verliert die Heldin den Gatten und muß ihn in langer Wanderung suchen und wiedergewinnen).“⁵⁵

⁵²Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 25.

⁵³vgl. ebd., S. 25.

⁵⁴vgl. ebd., S. 25f.

⁵⁵ebd., S. 25f.

Eine dreiteilige Handlung liegt vor, wenn drei Helden hintereinander ausziehen, drei Aufgaben erledigt werden müssen, drei Gegenspieler besiegt oder drei Gegenstände gefunden werden müssen.⁵⁶

Im Kunstmärchen zeichnet sich die Handlung nicht durch Linearität aus, vielmehr können verschiedene Handlungsstränge nebeneinander laufen und auch zeitliche Rückblenden erfolgen. Insgesamt ist die Handlung origineller, und zu einer vielschichtigeren Struktur kommt ein komplexerer Satzbau und ein anspruchsvolleres Vokabular. Nicht selten hat das Kunstmärchen ironische Züge. Was ihm fehlt, ist gleichzeitig eines der Kennzeichen des Volksmärchens, die Formelhaftigkeit.⁵⁷ So beginnen vor allem die Grimmschen Märchen mit einem Gestus der Erinnerung an Vergangenes, dem präteritalen Eingangssignal „Es war einmal...“ oder „Es lebten einmal...“⁵⁸ und enden mit „und sie lebten noch lange glücklich und vergnügt“ bzw. einer Variation dieser Schlussformel. Letztere bezeugt die durch den Helden wiederhergestellte Ordnung der gestörten Harmonie.

„Der Held trifft auf seinem Abenteuerweg zufällig oder vorsätzlich eine verzauberte Prinzessin, einen menschenfressenden Unhold, ein von Dämonen besessenes Schloß: Situationen, die schon längst der Korrektur bedürfen. [...] Die Ursache des chaotischen Zustands wird selten genannt. Das Märchen verzichtet also darauf, das Herkommen, den Motor der Unordnung zu belichten. Die Unordnung ist nur eingeführt, um sie zu beseitigen.“⁵⁹

Kunstmärchen gehen nicht immer gut aus bzw. haben ein eindeutiges Happy-End. So endet Ludwig Tiecks „Der blonde Eckbert“ mit den Worten:

„Eckbert lag wahnsinnig und verscheidend auf dem Boden; dumpf und verworren hörte er die Alte sprechen, den Hund bellen, und den Vogel sein Lied wiederholen.“⁶⁰

Zwei weitere wichtige Kennzeichen der Kunstmärchen sind ihr komplexes Weltbild und ihre Modernität im Gegensatz zum Volksmärchen. Im Kunstmärchen wird

„nicht ein geschlossenes Weltbild [geschildert], sondern eine fragmentarisch erfahrbare, problematische Welt, in der sich ein Sujet bewegen muss, das sich auch seiner selbst, vor allem der eigenen Wahrnehmung, nicht sicher sein kann.“⁶¹

⁵⁶vgl. ebd., S. 26.

⁵⁷vgl. Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005, S. 8.

⁵⁸vgl. Freudenberg, Rudolf: Erzähltechnik und „Märchenton“. In: Solms, Wilhelm (Hrsg.)/ Oberfeld, Charlotte: Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung. Marburg: Hitzeroth 1986, S. 121-141, hier S. 125.

⁵⁹Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Fink 2002, S. 15.

⁶⁰Tieck, Ludwig: Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Stuttgart: Reclam 2002, S. 25.

⁶¹Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005, S. 8.

Handlungsorte und -zeiten sind im Volksmärchen unbestimmt.

„Es spielt im ungefähren Einst, im wagen Weitweg. Es datiert losgelöst von geschichtlich Bestehendem und Gewesenen. Seine Dörfer, Städte, Berge, Flüsse, Wälder sind namenlos. Sogar seine Helden sind es, wofern sie keine Allerweltsnamen wie Hans oder Grete tragen, oder sprechende Namen, die ihre Eigenschaften oder ihr Geschick bezeichnen: Schneewittchen, [...] Pechmarie. Wird ein Berg oder ein Schloß etwas bestimmter benannt - wie der Glasberg oder das goldene Schloß -, dann fällt Licht auf diese Örtlichkeiten allein aus dem Handlungszusammenhang, nicht aber aus tatsächlicher Geographie.“⁶²

Zu den wichtigsten magischen Orten im Volksmärchen gehören „der Himmel, die Tiefe der Erde, der Wald, der See, das Meer, die ferne Insel, der Mond, der Berg, die Höhle und die Nebel des Nordens“⁶³. Jene Orte besitzen meist ein (konstruiertes) Zentrum:

„eine Burg oder ein Schloß, ein viereckiges Haus oder ein runder See mit einem Berg oder einer Insel in der Mitte, und in diesem Zentrum ereignet sich meistens der wesentliche Vorgang der Märchenhandlung; hier wird das Kernproblem des Märchens berührt.“⁶⁴

Als Beispiel sei der Wald herausgegriffen: Er spielt in „Hänsel und Gretel“ (KHM 15), „Rotkäppchen“ (KHM 26) und „Schneewittchen“ (KHM 53) eine bedeutende Rolle, so werden Hänsel und Gretel in ihm ausgesetzt und finden erst nach der Begegnung mit der Hexe nach Hause zurück, Rotkäppchen muss seinen Weg durch den Wald zur Großmutter finden, und Schneewittchen flieht vor ihrer Stiefmutter in den Wald und trifft auf die Zwerge.⁶⁵

Im Kunstmärchen sind Handlungsorte und -zeiten häufig vorhanden. Wilhelm Hauffs „Das kalte Herz“ beginnt folgendermaßen:

„Wer durch Schwaben reist, der sollte nie vergessen, auch ein wenig in den Schwarzwald hineinzuschauen;“⁶⁶

Auch in „Der goldne Topf“ von E.T.A. Hoffmann erfährt der Leser gleich zu Anfang, wo und wann sich das Geschehen abspielt:

⁶²Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Fink 2002, S. 10.

⁶³Beit, Hedwig von: Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung. Bern: Franck ²1960, S. 21.

⁶⁴ebd., S. 21f.

⁶⁵vgl. ebd., S. 46.

⁶⁶Hauff, Wilhelm: Das kalte Herz und andere Märchen. Stuttgart: Reclam 1957, S. 3.

„Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feilbot, so daß alles, was der Quetschung glücklich entgangen, hinausgeschleudert wurde, und die Straßenjungen sich lustig in die Beute teilten, die ihnen der hastige Herr zugeworfen.“⁶⁷

2.4.2 Personal und Requisiten

Sowohl im Kunst- als auch im Volksmärchen ist der Held Träger der Handlung. Er stammt im allgemeinen aus der menschlich - diesseitigen Welt. Natürlich können Held und Helfer auch tierischer Natur sein. Entscheidend sind stets die Taten des Helden, durch die Gedanken und Gefühle, Beziehungen und Eigenschaften ausgedrückt werden.⁶⁸

Weitere Figuren, die im Märchen auftreten, listet Lüthi auf:

„Auftraggeber, Helfer des Helden (Geber, Ratgeber und unmittelbar Helfende), Kontrastgestalten (erfolglose Brüder, Schwestern oder Kameraden, Neider, Usurpatoren - also Unhelden und falsche Helden) und von Held oder Heldin gerettete, befreite, erlöste oder sonstwie gewonnene Personen (Braut oder Bräutigam und Nebenfiguren). Alle wichtigen Figuren also sind auf den Helden bezogen als dessen Partner, Schädiger, Helfer oder als Kontrastfiguren zu ihm; Gegner und Helfer gehören häufig der außermenschlichen Welt an.“⁶⁹

Im Volksmärchen bleibt die Erzählperspektive die des Helden, sie wechselt nie.

„Das bedeutet zweierlei. Erstens nimmt der Märchenerzähler selbst kaum Stellung. Er äußert sich nur in den formelhaften Eingangs- und Schlußwendungen, dazwischen ausnahmsweise einmal in rhetorischen Fragen oder Spruchsentenzen, die aber nur aufs Allgemeine zielen, nicht aufs Jeweilige. Der Erzähler relativiert, urteilt und deutet nicht, weder die Welt, noch das Verhalten des Helden. Zweitens bewirkt die beherrschende Perspektive des Helden, daß wir die Welt ebenso einfach, so unkompliziert sehen wie er.“⁷⁰

Besonders markant ist die Zweiteiligkeit der diesseitigen Figuren. Sie sind gut oder böse, häßlich oder schön, groß oder klein, arm oder reich.⁷¹

⁶⁷Hoffmann, E.T.A.: Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. o.O.: Reclam 1951, S. 3.

⁶⁸vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 27.

⁶⁹ebd., S. 27.

⁷⁰Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Fink 2002, S. 12.

⁷¹vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 28.

Die Guten sind im Märchen immer schön bzw. werden es im Laufe der Geschichte: Aschenputtel wird zur strahlenden Tänzerin (KHM 21), und die Stiefschwester in „Frau Holle“ werden am Ende für ihr Verhalten belohnt. Die, die sich durch Fleiß ausgezeichnet hat, wird mit Gold, die, die faul war, mit Pech überschüttet (KHM 24). Umgekehrt sind nicht alle Schönen immer gut: In Schneewittchens Stiefmutter vereinen sich Schönheit und mörderische Eifersucht (KHM 53).⁷²

Zu den diesseitigen Figuren treten die Tiere und die jenseitigen Figuren: die Hexe, der Zauberer, die Zauberin, der Riese, der Zwerg, das Männchen (das Männlein).⁷³

Im Kunstmärchen sind die agierenden Figuren nicht so eindimensional wie im Volksmärchen. Vielmehr sind sie mitunter nicht eindeutig klassifizierbar, weil sie gute und böse Eigenschaften besitzen können. Die wichtigsten Figuren werden psychologisiert und machen eine Entwicklung durch.⁷⁴

Zu den Requisiten im Volks- und Kunstmärchen gehören sowohl Zauber- als auch Alltagsdinge und -gegenstände. Diese repräsentieren so allgemein die Dingwelt wie die Figuren der Volksmärchen die Pole menschlicher Erscheinungsformen. Besonders beliebte Requisiten sind Tisch, Kleid (prächtigt oder schmutzig und alt), Schwert (auch Messer, Flinte oder Werkzeug), Haus (Schloss oder Häuschen bzw. Hütte), Haare (bzw. Fell, Federn oder Schuppen) sowie Pflanzen (Blumen, Früchte, Nüsse oder Bäume).⁷⁵

Die Tiere haben eine besondere Stellung innerhalb der Märchen. Es erscheint als natürlich, dass sie sprechen können. Meist sind sie eindeutig Wasser, Erde oder Luft zuzuordnen: Fisch und Frosch, Schwein oder Esel, Storch, Schwan oder Ente.⁷⁶ Im Tiermärchen ist der Held selbst tierischer Natur.

„Das Tier tritt dem Menschen des Märchens vornehmlich als Helfer gegenüber. *Worin* die Tiere im einzelnen helfen, ist gewiß oft recht phantastisch, aber *daß* sie überhaupt helfen und daß sie sogar die häufigsten Helfer der Märchenhelden sind - das läßt doch eine Grundanschauung der Märchenwelt deutlich werden.“⁷⁷

⁷²vgl. Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Fink 2002, S. 18f.

⁷³vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 28.

⁷⁴vgl. Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005, S. 8.

⁷⁵vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 28.

⁷⁶vgl. ebd., S. 28f.

⁷⁷Röhrich, Lutz: Mensch und Tier im Märchen (1953). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 220-253, hier S. 220.

2.4.3 Motive und Symbole des Märchens

Märchentypische Figuren und Motive haben unterschiedliche Überlieferungsvoraussetzungen wie Zeiten, Kontinente und Länder. Sie sind das Resultat „einer Verschmelzung von religiösen und heidnischen Überlieferungspartikeln“⁷⁸. Das Märchen selbst hat aber nicht „den Anspruch auf Erklärung die Lebensrealität übersteigender Zusammenhänge“⁷⁹.

Welches sind nun häufige Motive und Symbole innerhalb der Märchen?

Im Volksmärchen wird meist eine Aufgabe erfüllt, ein Verbot übertreten, eine Bedingung gestellt, ein Ratschlag erteilt oder eine Hilfe gegeben. Dies sind Anzeichen dafür, dass die Handlung von außen gelenkt wird.⁸⁰

„Innenleben (Gefühl, Stimmung, Anstrengung) und Umwelt der Figuren (Familie, Dorfgenossen, Landschaft, soweit sie nicht handlungswichtig sind) spielen eine ebenso geringe Rolle wie die Regionen, in denen die Jenseitsfiguren ihren Platz haben, und die Instanzen, die ihnen die Kräfte verleihen. Nur was in die Fläche der Handlung tritt, nur was den hell erleuchteten Weg des Helden kreuzt, wird sichtbar, dafür aber scharf und genau.“⁸¹

Ein beliebter Motivkomplex sind Verbote und Verfehlungen. Obwohl die Mutter es ihm verboten hatte, weicht Rotkäppchen vom Weg ab, um Blumen zu pflücken. Der Wolf gelangt so als erstes zum Haus der Großmutter und frisst sie. Rapunzels Vater steigt verbotenerweise in den Garten einer Zauberin, um Rapunzeln (Salat) zu pflücken. Die Zauberin fordert daraufhin das erste Kind des Mannes und seiner Frau ein.

Das Motiv der verbotenen Kammer oder des verbotenen Raumes wird häufig aufgegriffen.

„Die verbotene Kammer ist ein Bild für den inneren Seelenzustand, in den man eintreten muß, auch gegen Widerstände, um zu sich selbst, zur Erkenntnis einer Situation zu finden.“⁸²

Verbote betreffen oftmals das Essen. Das Zuckerhaus der Hexe, das Hänsel und Gretel in ihrem Hunger verspeisen, ist wohl das bekannteste Beispiel.

⁷⁸Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005, S. 20.

⁷⁹ebd., S. 21.

⁸⁰vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 30.

⁸¹ebd., S. 30.

⁸²Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel 2002, S. 827.

Das Motiv des Verschlingens hängt eng mit dem Motiv des Essens zusammen. Rotkäppchen und seine Großmutter werden vom Wolf verschluckt (KHM 26)⁸³, aber werden (wie auch die sieben Geißlein, KHM 5) unverletzt aus dem Bauch des Wolfes gerettet.

Ein weiteres Motiv ist das der Verstümmelung.⁸⁴ Ein Mädchen lässt sich die Hände abhacken, um seinen Vater vor dem Teufel zu bewahren (KHM 31), das gute Schwesterchen schneidet sich den kleinen Finger ab, um ihn als Schlüssel für das Tor des Glasbergs zu gebrauchen, in welchem seine sieben Brüder sind, „die sieben Raben“ (KHM 25). Die Stiefschwestern des Aschenputtels hacken sich beide ein Stück ihrer für den zierlichen Glasschuh zu groß geratenen Füße ab (KHM 21), und der Königssohn, der Rapunzel aus dem Turm befreit, verliert sein Augenlicht, als er in die Dornen springt (KHM 12).

Der Tierbräutigam und die Verwandlung (Metamorphose) sind ebenfalls Motive vieler Märchen.⁸⁵

„Die Verwandlungen [...] werden unserer Sehnsucht nach Daseinserweiterung so gut gerecht wie der Flüchtigkeit unserer Identitäten. Die Kunst erfüllt unsere Wünsche, die Welt nicht nur als dieser auf eine Gestalt, ein Geschlecht begrenzte Mensch zu erfahren, sondern auch als Stein und Tier, als Pflanze und Ding. Sie gibt den oft sprachlosen Empfindungen und seelischen Zuständen Worte und Bilder.“⁸⁶

Aus dem garstigen Frosch wird ein Prinz, nachdem er von der wütenden Prinzessin an die Wand geschleudert wird (KHM 1). „Die kleine Seejungfrau“ gibt ihre Zunge (Motiv der Verstümmelung), um ihren Fischschwanz von der Hexe in Menschenbeine verwandeln zu lassen⁸⁷. Brüderchen trinkt aus einer verwunschenen Quelle und wird in ein Reh verwandelt, das sein Schwesterchen begleitet bis es erlöst wird (KHM 11). Die sieben Raben werden durch ihr Schwesterlein erlöst und wieder zu seinen sieben Brüdern (KHM 25). Die Liebe der Schönen zum verzauberten Tier gibt diesem seine menschliche Gestalt zurück⁸⁸. Der Bär wird durch des Zwerges Tod wieder zum Königssohn, der Schneeweißchen, Schwester von Rosenrot, heiratet (KHM 161), und „das häßliche junge Entlein“ verwandelt sich zum schönen Schwan⁸⁹.

⁸³vgl. ebd., S. 827f.

⁸⁴vgl. ebd., S. 828.

⁸⁵vgl. ebd., S. 824.

⁸⁶Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 206.

⁸⁷„Die kleine Seejungfrau“, Märchen von H. C. Andersen.

⁸⁸„Die Schöne und das Tier“, Märchen von Madame Leprince de Beaumont.

⁸⁹„Das häßliche junge Entlein“, Märchen von H. C. Andersen.

So entspricht dem Motiv der Verwandlung, der Verwünschung oder Verzauberung als Korrelat das der Entzauberung oder Erlösung.⁹⁰

Lüthi fasst kurz zusammen, was „märchentypisch“ ist und den Stil des Märchens ausmacht:

„die Vorliebe für reine Farben und Linien, für alles klar Ausgeprägte überhaupt, für Metalle, Mineralien, Extreme und Kontraste, Formeln der verschiedensten Art, für Gaben und Aufgaben, Verbote, Bedingungen und Tests, für Lohn und Strafe.“⁹¹

Farben wie Rot, Weiß und Schwarz kommen häufig vor, ebenso Gold und Silber.⁹² So wünscht sich die Königin „ein Kind so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen“, und Schneewittchen wird geboren. Aschenputtel wendet sich an das Bäumchen, das auf dem Grab seiner Mutter steht, und spricht: „Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich.“

„[Das Märchen hat] Freude am Metallischen. Es liebt nicht nur goldene und silberne Gegenstände, auch Wälder können kupfern, silbern oder golden sein, ferner Kleider, Haare oder einzelne Glieder von Menschen; es gibt gläserne Werkzeuge, Hexen verwandeln ihre Opfer in Stein. Diese Mineralisierung und Metallisierung bedeutet eine Verfestigung der Dinge, ihre Härte, zum Teil auch ihr Glanz und ihre Kostbarkeit heben sie aus ihrer Umgebung heraus.“⁹³

Eines der berühmtesten Beispiele für die Metallisierung einzelner Glieder von Menschen ist „das Mädchen ohne Hände“ (KHM 31). Es erhält silberne Hände vom König, dessen Frau es wird.

Zahlen wie Sieben, Neun, Zwölf oder Hundert sind im Märchen stets symbolisch, vielfach ist es die Dreizahl, der die wichtigste Bedeutung zukommt, denn sie strukturiert die Handlung, sie wirkt handlungsbildend (vgl. auch Kapitel 2.4.1).⁹⁴

„Während andere Rundzahlen (sieben, hundert) nur Figuren, Dinge oder Fristen bezeichnen, wirkt die Dreizahl handlungsbildend, und zwar so, daß oft schon bei der zweiten, fast immer aber bei der dritten Episode eine Steigerung eintritt (drei-, sechs-, neunköpfiges Untier, drei immer schönere Prinzessinnen); Axel Olrik hat die Dreizahl mit Achtergewicht als das „vornehmste Merkmal der Volksdichtung“ bezeichnet. Statt einer

⁹⁰vgl. Lüthi, Max: Europäische Volksliteratur. Themen, Motive, Zielkräfte. In: Schaefer, Albert (Hrsg.): Weltliteratur und Volksliteratur. München: Beck 1972, S. 55-79, hier S. 69.

⁹¹ders.: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart, Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 29.

⁹²vgl. ebd., S. 29.

⁹³ebd., S. 29.

⁹⁴vgl. ebd., S. 30.

Steigerung kann der dritte Ablauf einen Kontrast (Umkehrung, Wende) bringen: Zwei Brüder versagen, der dritte hat Erfolg, oder der Held selber versagt in den ersten zwei Episoden, in der dritten erst glückt sein Unternehmen [...].⁹⁵

2.5 Die Geschichte des Märchens

Nach Antti Aarne müsse man Ort und Zeit der Entstehung der Märchen in jedem speziellen Fall untersuchen, jedoch komme man schwerlich zu einem endgültigen Ergebnis. Kein einzelnes Land sei Ursprungsland der Märchen, und doch könne nicht geleugnet werden, dass aus Kontinenten wie Europa oder Ländern wie Indien besonders viele Märchen stammen.⁹⁶

Auch Friedrich Panzer betont, dass gerade in Indien besonders früh und in großer Zahl Märchen verfasst wurden. Ein Beispiel sei das *Pantschatantra*, ein umfangreiches, altes indisches Erzählwerk, das diverse Märchen enthalte.⁹⁷

Der Sprachgelehrte Theodor Benfey, der die Vergleichende Märchenforschung begründete, veröffentlichte 1859 eine Übersetzung des Werkes und versuchte nachzuweisen, dass die uralten Wurzeln des Märchens indische seien. Alle im *Pantschatantra* auftretenden Märchenformen würden in außerindischen, europäischen und besonders deutschen Überlieferungen wiederkehren, sodass Benfey einen engen Zusammenhang zwischen Indien und dem Ursprungsland des Märchens sah. Von Indien aus habe sich das Märchen zu den Persern und Arabern verbreitet bzw. sei auf einem zweiten Weg von den Indern zu den Mongolen gegangen.⁹⁸

Jene Theorie Benfey's gilt heute als überholt und auch damals stieß sie in der Märchenforschung auf heftigen Widerstand. Benfey's literarischer Theorie wurde eine anthropologische entgegengesetzt. Letztere besagt, dass es sogenannte Völkergedanken gebe, die bestimmte und ähnliche Grundgedanken des Glaubens und Anschauungen enthalten. Auch entstanden die Märchen in vielen Teilen der Erde unabhängig voneinander, denn der menschliche Geist sei überall gleich angelegt.⁹⁹ In Opposition zu Benfey's Theorie stand die von der Polygenese.¹⁰⁰

Bezüglich der zeitlichen Entstehung des Märchens müsse nach Friedrich von der Leyen eine Unterscheidung zwischen Märchenmotiv und Märchen getroffen wer-

⁹⁵ ebd., S. 30.

⁹⁶ vgl. Aarne, Antti: *Ursprung der Märchen* (1913). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): *Wege der Märchenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 42-60, hier S. 55.

⁹⁷ vgl. Panzer, Friedrich: *Märchen* (1926). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): *Wege der Märchenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 84-124, hier S. 113.

⁹⁸ vgl. ebd., S. 113.

⁹⁹ vgl. S. 114.

¹⁰⁰ vgl. Tuczay, Christa: *Märchen und Mittelalter*. In: Kalteis, Nicole/ Kollmer, Lisa (Hrsg.): *Transformierte Kindheit. Kindheitsbilder, Kindheitsabbilder, Kindheitskonstruktionen*. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus - Zentrum für Literatur und Sprache 2007, S. 104-119, hier S. 107.

den¹⁰¹, denn erstere seien älter als letztere. Märchenmotive als Reste uralter Zeiten beeinflussten jedoch ohne Zweifel die Entstehung von Märchen aus geschichtlicher Zeit.¹⁰²

2.5.1 Altertum

Aus dem alten Ägypten haben sich Erzählungen wie die Geschichte von „Anup und Bata“ erhalten, aufgezeichnet um 1250 v. Chr., oder die Geschichte vom verschwundenen Prinzen, entstanden kurz vor 1000 v. Chr. Jene Geschichten klingen zwar märchenhaft an und weisen durchaus beliebte Motive auf, doch sind sie kein Beweis dafür, dass das Volksmärchen im alten Ägypten tatsächlich existiert hat.¹⁰³ Texte des alten Babylons wie die Gilgameschgeschichten, bei denen es sich um erhaltene Bruchstücke aus der Zeit um 2000 v. Chr. handelt und die damit zu den ältesten Literaturdenkmälern gehören¹⁰⁴, oder Märchen des alten Israel enthalten ebenso märchennahe Züge, doch Lüthi vermutet, dass

„die Motive [...] nicht aus Volksmärchen zu stammen [brauchen], sie können auch umgekehrt aus Mythen, Epen, Romanen und anderen Dichtungen ins spätere Volksmärchen gelangt sein, so daß [...] [die Motive] nicht als eigentliche Zeugnisse für die Existenz des Volksmärchens im alten Vorderasien gelten könnten.“¹⁰⁵

Anders verhält es sich mit den Märchen aus dem alten Rom und Griechenland, wobei auch hier keine absolute Beweiskraft für die damalige Existenz von Volksmärchen bezüglich Handlungsablauf und Elementen vorherrscht. Jene Literatur weist jedoch einige Motive auf, die denen der Volksmärchen sehr nahe kommen. Dabei handelt es sich um Ammen- und Kindermärchen sowie Altweibergeschichten.¹⁰⁶

„In manchen griechischen Sagen und Erzählungen gibt es Elemente, die wir als Märchenmotive anzusprechen gewohnt sind, so etwa das der dankbaren Schlange, des Lebenskrautes, des Todesbriefs. In besonders starker Häufung treten sie auf in den Geschichten von Herakles (starker Hans, Drachentöter), Perseus (wunderbare Empfängnis, Aussetzung auf dem Fluß, Unterweltsfahrt mit Gewinn eines magischen Gegenstandes, Sieg

¹⁰¹vgl. Leyen, Friedrich von der: Zur Entstehung des Märchens (1904). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 16-41, hier S. 27.

¹⁰²vgl. Aarne, Antti: Ursprung der Märchen (1913). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 42-60, hier S. 55.

¹⁰³vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 40.

¹⁰⁴vgl. Leyen, Friedrich von der: Die Welt der Märchen. Band 1. Düsseldorf: Diederichs 1953, S. 115.

¹⁰⁵Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 41.

¹⁰⁶vgl. ebd., S. 41.

über das Meerungeheuer und Befreiung der Jungfrau) und der Argonauten, Geschichten, die auch in ihrem Aufbau auf das Märchenschema hindeuten scheinen.“¹⁰⁷

Die Metamorphosen des Ovid weisen einige „kunstvoll übermalte“ Märchen auf. Letztlich gilt „Amor und Psyche“ des Römers Apulejus (etwa 150 n. Chr.) wohl als das berühmteste Märchen des Altertums, wenn auch hier Uneinigkeit darüber herrscht, ob es sich nun tatsächlich um ein Märchen, einen Mythos oder einen als Märchen verkleideten Mythos handelt. Friedrich von der Leyen kommt zu dem Schluss, dass sich aus dem alten Kern der Geschichte (verschwundener und wiedergefundener Geliebter) Märchen entwickelten.¹⁰⁸

Das „Psychemärchen“ wurde nicht nur von Saxo Grammaticus, einem Mönch des 13. Jahrhunderts, wiedererzählt und seinen Stilkünsten entsprechend verändert. Es lebte in der einen oder anderen Art in den verschiedensten Ländern und überdauerte Jahrhunderte.¹⁰⁹

2.5.2 Mittelalter

Ob das Märchen in der Oralliteratur des Mittelalters existiert hat, ist kaum nachvollziehbar. Nur anhand literarischer Quellen ist ein Einblick in die damals bekannten Märchenmotive möglich.¹¹⁰

Lüthi stellt fest, dass wie auch für die Literatur des Altertums für die überlieferte Literatur des Mittelalters festgehalten werden kann, dass sie nur märchenhafte Züge bzw. märchenartige Elemente und Motive enthält. Eine damalige Existenz des Volksmärchens kann vermutet, jedoch nicht bewiesen werden.¹¹¹

Anders als in Frankreich, Spanien und Italien fehlen dem deutschen Sprachraum zudem Geschichtensammlungen wie die französische „Lais“ und „Fablels“, der spanische „Libro de los enxiemplas“ oder der italienische „Cento novelle antiche“.¹¹²

Mit der Erfindung des Buchdrucks wurde das Medien- und Informationszeitalter eingeleitet. Bekannte Heldenepen wie die Geschichten von Siegfried und die Geschichten von König Artus und seiner Tafelrunde gerieten in Vergessenheit, die „Gesta Romanorum“ der Römer, eine Sammlung schwank- und märchenhafter Erzählungen, wurde aufgrund des Unterhaltungswertes sogar von den Lutheranern

¹⁰⁷ebd., S. 41.

¹⁰⁸vgl. Leyen, Friedrich von der: Die Welt der Märchen. Band 1. Düsseldorf: Diederichs 1953, S. 175ff.

¹⁰⁹vgl. ebd., S. 178.

¹¹⁰vgl. Karlinger, Felix: Geschichten des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 9.

¹¹¹vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 43.

¹¹²vgl. Karlinger, Felix: Geschichten des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 9.

abgelehnt.¹¹³

2.5.3 Neuzeit bis 20. Jahrhundert

Für das 16. Jahrhundert gibt es eindeutigere Beweise für die Existenz des Märchens. Aus barocker Zeit ist die Erzählung vom „Bärenhäuter“ bekannt, die aus Grimmlausensens „Simplizianischen Schriften“ stammt.¹¹⁴

„Frühe europäische Märchensammlungen in den Volkssprachen sind in Italien die von Gianfrancesco Straparola [...] und Giambattista Basile (‘Pentamerone’, 1634). Ende des 17. Jahrhunderts werden in Frankreich Märchen gesammelt und literarisch bearbeitet, von Charles Perrault in seinen ‚Contes de ma mère foye‘ und in den ‚Contes de fées‘ der Madame d’Aulnoy.“¹¹⁵

Straparolas Sammlung „Ergötzliche Nächte“ („Le Piacevoli Notti“) erschien 1550/53. In den „Ergötzlichen Nächten“ entstand die „Favola“ mit Elementen aus der Ritterepik, den Fabliaux und Entlehnungen aus der antiken Literatur.¹¹⁶ Straparolas Novellenzyklus enthält 73 Erzählungen, die zum Großteil aus mündlicher Überlieferung stammen, 21 können als Märchen bezeichnet werden. Letztere beeinflussten französische und spanische Sammlungen.¹¹⁷

In Deutschland war es Johann Karl August Musäus, der 1782 eine erste Sammlung zusammen stellte, die „Volksmärchen der Deutschen“. Er veränderte die mündlichen Überlieferungen.¹¹⁸ 1805 legte Clemens Brentano eine Märchensammlung vor, gefolgt von den Brüdern Grimm, deren „Kinder- und Hausmärchen“ (1812-1814) zum Volksbuch und damit Prototyp wurden und „das entscheidende Wort in der Geschichte des Volksmärchens in Deutschland“¹¹⁹ sprachen.

„Das lange Zeit so verachtete Volksmärchen [...] war endgültig buchfähig geworden, es war zum gedruckten Hausbuch aufgestiegen; nach dem Grimmschen Vorbild begann man bald auch in anderen Ländern Volksmärchen aufzuzeichnen und zu veröffentlichen. Gleichzeitig aber wurde

¹¹³vgl. Tucza, Christa: Märchen und Mittelalter. In: Kalteis, Nicole/ Kollmer, Lisa (Hrsg.): Transformierte Kindheit. Kindheitsbilder, Kindheitsabbilder, Kindheitskonstruktionen. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus - Zentrum für Literatur und Sprache 2007, S. 104-119, hier S. 105.

¹¹⁴vgl. Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel 2002, S. 822.

¹¹⁵ebd., S. 822.

¹¹⁶vgl. Clausen-Stolzenburg, Maren: Märchen und mittelalterliche Literaturtradition. Heidelberg: Winter 1995, S. 333.

¹¹⁷vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 47.

¹¹⁸vgl. Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel 2002, S. 822.

¹¹⁹Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 51.

der, freilich ohnehin dem Untergang geweihten, mündlichen Überlieferung ein kräftiger Stoß versetzt, das ins Buch gerettete Märchen tat das seine, der mündlichen Erzählkultur weiteren Boden zu entziehen, es trat immer mehr an die Stelle des von Generation zu Generation, von Erzähler zu Erzähler überlieferten Märchens.“¹²⁰

Die Märchenforschung zeigte, dass die Brüder Grimm ihre Märchen teils stark bearbeiteten und ihrem propagierten Grundsatz nach mundartgerechter Aufzeichnung nicht treu blieben.¹²¹

„Die Untersuchungen *Hagens* (1954/55), *Lüthi* (1858/59), *Weber-Kellermanns* (1970/71) und *Röllekes* (1975) weisen nach, daß einige Grimm-Texte indirekt auf Perrault, Mme d’Aulnoy, Mlle de la Force, letztlich also auf französische Märchen zurückgehen und daß bei anderen Erzählungen hugenottische Herkunft zumindest zu vermuten ist [...]“¹²²

Durch die vor allem von Wilhelm Grimm vorgenommenen Eingriffe und „Reinigungen“ sollten die Märchen ein breiteres Publikum erreichen, das in zweiter Auflage im Jahre 1819 auch Kinder einschloss.¹²³

„Jacob [Grimm] neigt[e] in seinen Aufzeichnungen und auch in der Wiedergabe zu Klarheit, Wilhelm [Grimm], der vom zweiten Bande an die Hauptverantwortung für das gemeinsame Werk [...] [übernahm], malt[e] recht gern aus. Er strebt[e] nach reicher und präziserer Motivierung, nach anschaulicher und bewegter Situationsdarstellung, ersetzt[e] gerne das Präsens durch das erzählende Imperfekt, die indirekte durch die direkte Rede, merzt[e] Fremdwörter aus [...], liebt[e] Sprichwörter und Redensarten [...]. Sein Stil [...] [war] der Romantik und dem Biedermeier verpflichtet [...]“¹²⁴

Die Brüder Grimm schufen einen charakteristischen Märchentypus, der auf sie und nicht mehr auf das Volk zurückgeführt wurde.¹²⁵ Sie wurden zu Vorbildern späterer Aufzeichner. Der Grimmschen Sammlung folgten die Märchenbücher Ludwig Bechsteins (seit 1845) sowie Wilhelm Hauffs (seit 1826) und unzählige weitere. Bechsteins und Hauffs Sammlungen sind weniger den Volksmärchen, stärker den Kunstmärchen zuzuordnen.¹²⁶

¹²⁰ ebd., S. 51.

¹²¹ vgl. Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): *Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 2002, S. 822f.

¹²² Lüthi, Max: *Märchen*. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 52f.

¹²³ vgl. Zöhrer, Marlene: *Märchen*. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 7.

¹²⁴ Lüthi, Max: *Märchen*. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 54.

¹²⁵ vgl. Zöhrer, Marlene: *Märchen*. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 7.

¹²⁶ vgl. Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): *Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 2002, S. 823.

Bechsteins Sammlung wurde sogar noch populärer als die der Brüder Grimm. Zu seinen Quellen gehörten mündliche Überlieferungen, zeitgenössische Veröffentlichungen, mittel- und frühneuhochdeutsche Quellen sowie die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm¹²⁷, aber auch Eigendichtungen. Bechstein läutete das Ende der Volksmärchenära ein, denn bis zum 20. Jahrhundert gab es nur noch wenige bedeutende MärchensammlerInnen wie Paul Zaunert (1912/13) und Lisa Tetzner (1926/27).¹²⁸

Auch wenn die Grimmschen Märchen immer wieder für die in ihnen enthaltene Grausamkeit und damit Untauglichkeit für kindliche LeserInnen kritisiert wurden, ist ihre Popularität bis heute ungebrochen.

Durch die Brüder Grimm etablierte sich das Märchen in Europa als Kinderlektüre¹²⁹, wurde aber gleichsam Ziel harscher Kritik, was zu neu überarbeiteten Ausgaben durch die Brüder Grimm führte. Nach dem Zweiten Weltkrieg erreichte die Märchenkritik einen Höhepunkt.

„[...] Vor allem von den Nachkriegspädagogen des 20. Jahrhunderts an [wurde] immer wieder der Vorwurf der in den Märchen geschilderten Grausamkeiten laut, die dem kindlichen Gemüt Schaden zufügen konnte. [...] Ein Pädagoge glaubte sogar, dass mit den Märchen das Bedürfnis nach Zaubertränken und Opiaten geweckt würde [...]. Im Nachkriegs-Deutschland befasste sich sogar die britische Militärregierung mit Märchen, Legenden und Sagen und verbot den Neudruck von Märchensammlungen, da das deutsche Volk durch die Märchen grausam geworden sei [...]“¹³⁰

Der progressiv-modernen Pädagogik zufolge würden durch das Märchen Unwahrheiten verbreitet und Kindern Angst eingeflößt, zudem sei das Märchen weltfern und anachronistisch. Eine Erziehungshilfe seien Märchen nicht, gesellschaftliche Verhältnisse zudem überholt und noch aus feudaler Zeit stammend.¹³¹

In den 1960er und 1970er Jahren wurden Märchenparodien sehr populär (vgl. auch Kapitel 6).

„Zentral hierfür ist die Rebellion der Jüngeren gegen die Älteren, gegen eine [...] Gesellschaft, die verkrustete autoritäre Strukturen weiterführte

¹²⁷vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 59.

¹²⁸vgl. Zöhler, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 7.

¹²⁹vgl. Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel 2002, S. 823.

¹³⁰Tuczay, Christa: Märchen und Mittelalter. In: Kalteis, Nicole/ Kollmer, Lisa (Hrsg.): Transformierte Kindheit. Kindheitsbilder, Kindheitsabbilder, Kindheitskonstruktionen. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus - Zentrum für Literatur und Sprache 2007, S. 104-119, hier S. 114f.

¹³¹vgl. Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel 2002, S. 832f.

und wiederbelebte. Märchen mit ihren klaren hierarchischen Machtverhältnissen (die herausragende Stellung des Königs wird nie angezweifelt) wurden als Zeugnisse solcher Strukturen gelesen.“¹³²

Janoschs revisionistische Bearbeitung der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen erfolgte 1972 (Neuaufgaben 1991 und 2007).¹³³

„Aus den vormals zeit- und ortslosen Märchen wurden Wirklichkeitsmärchen, (sic!) mit starkem Bezug zur Lebenswirklichkeit der zeitgenössischen LeserInnen. [...] Bei manchen der Texte blieb Janosch nahe an der Grimmschen Vorlage, bei anderen wiederum entfernte er sich so weit, dass neue, eigenständige Märchen entstanden, die nur durch den Titel oder einzelne Figuren an die ursprüngliche Version erinnern [...].“¹³⁴

Seit einigen Jahren ist eine Neubewertung des Märchens zu beobachten.

„Das Märchen breche überholte gesellschaftliche Strukturen auf, es sei gesellschaftskritisch; der Arme wird König, der König wird gestürzt, und zwar durch den sozial Schwachen. Das Märchen beschreibe den Weg der Emanzipation: Die Helden verlassen das Elternhaus, machen sich selbstständig und ziehen in die weite Welt hinaus. Damit haben Märchen aufbauenden Modellcharakter für Kinder. Das Märchen zeige, dass Resignation falsch und Handeln möglich sei, auch gegen Widerstände. Märchen erzählen von der Auseinandersetzung des Helden (und damit des kindlichen Zuhörers) mit sich selbst, sie fördern die Phantasie und helfen Aggressionen abzubauen, Vertrauen in die Welt zu haben; sie bilden Ängste konkret ab und leisten einen wichtigen Beitrag zu deren Bewältigung.“¹³⁵

2.6 Der Stellenwert des Märchens im Kinderzimmer

Besonders bei Kindern ist die Popularität von Märchen im Allgemeinen und im Besonderen von Grimmschen Märchen ungebrochen. Doch woher rührt dieser Erfolg? Schließlich sind Märchen kein Phänomen der Kinder- und Jugendliteratur, sondern zunächst von Erwachsenen für Erwachsene erzählt. Erst durch die Brüder Grimm wurden Kinder zum Zielpublikum (vgl. Kapitel 2.5.3).¹³⁶

Walter Berendsohn sieht eine Erklärung für die Beliebtheit der genannten Gattung im seelischen Zustand der Kinder, der

¹³²Traxler, Hans: Die Wahrheit über Hänsel und Gretel (1963). In: Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005, S. 311-315, hier S. 311.

¹³³vgl. Zöhrer, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 10.

¹³⁴ebd., S. 10.

¹³⁵Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel 2002, S. 833.

¹³⁶vgl. Zöhrer, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 11.

„der Vorstellungs- und Denkart der Menschheit in ihrem frühen unverbildeten Zustande gleicht. [...] Die Kindesseele steht auf urmenschlicher Entwicklungsstufe und ist dadurch gerade imstande, die von Jenseits- und Zaubervorstellungen gesättigten, wundersamen, formelhaften, in Liebe und Haß maßlosen Volkserzählungen nachzuschaffen und nachzuerleben. Die sämtlichen Märchen, die animistischen Zweizahlgeschichten, viele Lügenmärchen- und Tierschwänke sowie die Sagen mit seltsamen Jenseitsmotiven werden daher stets im Kinderkreise Beifall finden.“¹³⁷

Bruno Bettelheim betont in seinem populären Werk „Kinder brauchen Märchen“ auf ähnliche Weise, weshalb Märchen bei Kindern so beliebt sind und vor allem, was sie für die kindliche Entwicklung so bedeutsam machen.

Das Kind habe „das Richtige greifbar vor Augen“¹³⁸, so werde im traditionellen Märchen „der Held belohnt“ und der Bösewicht bestraft, was „das Verlangen des Kindes nach Gerechtigkeit befriedigt“, die es selbst erfahren möchte.¹³⁹ Auch spende das Märchen Trost und flöße Zuversicht ein, dass Widrigkeiten überwunden werden können.¹⁴⁰ Wichtige Botschaften würden auf „bewusster, vorbewusster und unbewusster Ebene“ vermittelt, „entsprechend der jeweiligen Entwicklungsstufe“ des Kindes. Die „schweren inneren Spannungen“, die die kindliche Seele belasten, würden durch Märchen ausgedrückt, gleichzeitig die kindliche Phantasie erweitert.¹⁴¹ In „literarischer Form“ würden „Grundprobleme des Lebens behandelt“.¹⁴² Schließlich sei „das Märchen eine einzigartige Kunstform“, die zum einen unterhalte, das Kind zum anderen „über sein Inneres“ aufkläre und ebenso seine Persönlichkeitsentwicklung vorantreibe.¹⁴³

Auf dem aktuellen Kinderbuchmarkt finden Märchen großen Absatz. Die Formen der Bilderbücher, Haus- und Familienbücher und Märchenparodien sind vielfältig. Manche Bücher sind so ansprechend illustriert, dass sie den Titel „künstlerisches Meisterwerk“ verdienen. Letztlich richten sich Märchen heute stärker als früher an Kinder, doch durch die Mehrfachadressierung gehören weiterhin die Erwachsenen zum Zielpublikum.¹⁴⁴

Märchen und Märchenmotive sind in heutiger, moderner Kinder- und Jugendlite-

¹³⁷Berendsohn, Walter A.: Grundformen volkstümlicher Erzählkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Wiesbaden: Sändig ²1968, S. 111. [zugleich Habilitationsschrift Universität Hamburg 1920]

¹³⁸Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ²⁹2009, S. 11.

¹³⁹vgl. ebd., S. 166.

¹⁴⁰vgl. ebd., S. 169f.

¹⁴¹vgl. ebd., S. 12f.

¹⁴²vgl. ebd., S. 211.

¹⁴³vgl. ebd., S. 18.

¹⁴⁴vgl. Zöhler, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 11.

ratur omnipräsent. Im Folgenden sollen die verschiedenen Möglichkeiten der Einarbeitung von Märchen und Märchenmotiven in ebenso erfolgreichen wie thematisch unterschiedlichen Romanen bekannter Kinder- und JugendbuchautorInnen analysiert und dargestellt werden.

Andreas Steinhöfel schickt seinen Helden Max in die Welt des „Mechanischen Prinzen“, die voller phantastischer und zugleich märchenhafter Gestalten ist. Das Zusammenspiel von Märchen und Phantastik bzw. phantastischer Kinder- und Jugendliteratur soll hier analysiert werden.

Beate Teresa Hanika erzählt in „Rotkäppchen muss weinen“ die Geschichte eines Mädchens, das von seinem Großvater missbraucht wird. Wie im Referenztext, dem Märchen „Rotkäppchen“ aus der Feder der Brüder Grimm, kann sich Malvina („Rotkäppchen“) am Schluss von ihrem Peiniger („Wolf“) befreien.

Holly-Jane Rahlens operiert wiederum auf völlig andere Art und Weise mit Märchen und Märchenmotiven in ihrem Roman „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“: Heldin Nelly erzählt ihre eigene Geschichte, die märchenhafte Strukturen aufweist und zugleich das Märchen entmythisiert, indem eine popkulturelle Umdeutung stattfindet.

3 Andreas Steinhöfel: Der mechanische Prinz

Andreas Steinhöfels Roman „Der mechanische Prinz“ erschien 2003 auf dem deutschen Buchmarkt.

3.1 Inhalt

Der elfjährige Protagonist Maximilian, kurz Max, ist ein sogenanntes „Egal-Kind“, von den Eltern vernachlässigt, einsam und traurig. Sein einziger und bester Freund ist Jan. Er verkörpert all das, was Max gern wäre: witzig, groß, stark und schlagfertig. Eines Tages, als Max seinem Lieblingshobby, dem U-Bahnfahren durch Berlin, nachgeht, bekommt er von einem einarmigen Bettler ein goldenes Ticket geschenkt. Mittels des Tickets beginnt Max' Abenteuer und Reise in die phantastische Welt des mechanischen Prinzen, der ihm eine Aufgabe stellt. Max muss sein Herz aus der Halle der Seelen retten, andernfalls wird er zu einem Menschen ohne Herz, und der mechanische Prinz behält ein Körperteil als Pfand ein. Um sein Herz zu finden, muss Max durch die Refugien reisen. Begleitet wird er von Jan, der sich letztlich als sein gefährlichster Gegenspieler entpuppt. Unterstützung erhält Max von dem Mädchen Tanita, das ebenfalls durch die Refugien reist sowie von der Taubenfrau Marlene und der Imbissbudenbesitzerin Elfie aus der realen Welt. Als Grenzgänger zwischen den Welten wird die Suche nach seinem Herzen zu einer Suche nach der eigenen Identität und zu einer Bewältigung seiner Konflikte in der realen Welt.

Im Roman spielen zwei Ebenen zusammen: die primäre, reale Welt des „Egal-Kindes“ Max und die sekundäre, phantastische Welt des mechanischen Prinzen, die unmittelbar auf das Handlungsgeschehen wirkt. Damit gehört „Der mechanische Prinz“ zur phantastischen Literatur, einer Gattung, die seit den 1970er Jahren im Fokus der literarischen Öffentlichkeit steht.

3.2 Phantastische Literatur

R. R. Tolkien und Michael Ende feierten früh große Erfolge mit ihren Werken „Der kleine Hobbit“ (1937), „Der Herr der Ringe“ (in England erschienen 1954/ 1955, ins Deutsche übersetzt 1969/ 1970), „Momo“ (1973) und „Die Unendliche Geschichte“ (1979).¹⁴⁵

Dass der Siegeszug der phantastischen Literatur gerade in den 1970er Jahren einsetzte, hat zwei Ursachen:

¹⁴⁵vgl. O' Sullivan, Emer: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Spektrum 04 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 2.

„Zum einen hat offensichtlich die eminente Didaktisierung der Kinder- und Jugendliteratur in den siebziger Jahren einen gewissen Überdruß und wohl auch eine Abwehr gegen die vielen gut gemeinten, mit realistischer Literatur verbundenen Aufklärungs- und letztlich immer wieder auch Indoktrinationsversuche erzeugt. Zum anderen aber haben die Leser in diesem Bereich einen Nachholbedarf entdeckt, der auf einen einigermaßen erstaunlichen Sachverhalt aufmerksam zu machen geeignet ist: Das Land, von dem die Brüder Grimm in die Welt gingen, in ihrer Eigenart geradezu eine eigene Gattung begründend, und in gleicher Weise das Land, aus dem für die europäische Romantik die elementarsten Impulse kamen, wird nach dem Ausschwingen dieser literarischen Bewegung für die Phantastik zum unbewohnten-unbewohnbaren Territorium. Das bedeutet, daß phantastische Literatur nach E. T. A. Hoffmann - der selbst schon im Ausland, speziell in Frankreich, interessierter und unbefangener rezipiert wurde als in Deutschland - im 19. Jahrhundert weitesgehend verstummt.“¹⁴⁶

Im skandinavischen und angelsächsischen Raum entwickelte sich die kinderliterarische Phantastik stärker als in Deutschland. Erst über England und die Rezeption der englischen Phantastik in Schweden fand eine Tradition, die ihren Anfang in Deutschland genommen, aber dort keine unmittelbare Fortsetzung hatte, nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland zurück.¹⁴⁷

Aber nicht nur Tolkien und Ende, auch Otfried Preußler mit „Krabat“ (1971), Christine Nöstlinger mit „Wir pfeifen auf den Gurkenkönig“ (1972) und Paul Maar mit „Eine Woche voller Samstage“ (1973) trugen zum Erfolg der „Phantastik-Welle“ bei, die Deutschland überrollte.¹⁴⁸

„Die phantastische Kinder- und Jugendliteratur hat einen großen Anteil am Korpus der Klassiker; zu den kanonisierten Texten zählen z.B. die Kunstmärchen Hans Christian Andersens, Lewis Carrolls „Alice im Wunderland“ (engl. 1865), Carlo Collodis „Pinocchio“ (ital. 1881/ 83), J. M. Barries „Peter Pan“ (engl. 1911) und Astrid Lindgrens „Pippi Langstrumpf“ (schwed. 1945) [...]. Diese starke Gewichtung des Phantastischen innerhalb des kinderliterarischen Kanons führte u.a. dazu, dass - in Anlehnung an das Kindheitsbild der Romantik - eine besondere Beziehung von Kindheit und Phantasie angenommen wurde [...].“¹⁴⁹

Ähnlich wie beim Märchen ist eine exakte Definition der phantastischen Literatur problematisch und hängt nicht zuletzt davon ab, ob dem Begriff weite oder enge

¹⁴⁶Haas, Gerhard/ Klingberg, Göte/ Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Stuttgart: Reclam ³1984, S. 267-295, hier S. 267.

¹⁴⁷vgl. O' Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: Winter 2000, S. 63.

¹⁴⁸vgl. dies.: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Spektrum 04 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 2.

¹⁴⁹ebd., S. 3.

Grenzen gesetzt werden. In seinem „Sachwörterbuch der Literatur“ definiert Gero von Wilpert die „Phantastische Literatur“ folgendermaßen:

„1. im weitesten Sinne Sammelbegriff für alle Literatur außerhalb relig[iös]-myth[ischen] Kontexts, die die realis[tische] Ebene überschreitet zugunsten des Irrealen, Surrealen, Wunderbaren, Übernatürlichen, Zauberhaften, Unheimlichen, Bizarren, Grotesken, Okkulten, Traumhaften, Unbewußten, Halluzinatorischen, Visionären, Gespenstisch-Geisterhaften oder deren versch[iedene] Kombinationen. Sie geht dabei oft vom Realen aus und eröffnet plötzlich oder allmählich e[ine] phantast[ische] Gegenwelt, die die Realität verfremdet und übernatürl[iche] Mächte und Wesenheiten postuliert, teils als märchenhafte Fluchtwelt vor der als unerträglich empfundenen Alltagswelt, als Öffnung des Lebens zu den dunklen Seiten, als reines Gedankenspiel der Phantasie oder Ausgeburt der Daseinsangst. [...]

2. im engeren Sinne die lit[erarische] Darstellung des Wunderbaren/ Unheimlichen in einer Weise, die Leser und Figuren zwischen Realität und Imagination unschlüssig werden läßt und aus dem Schwebezustand ästhet[ische] Werte zieht.“¹⁵⁰

Der Definition im engeren Sinne nach ist die „Unschlüssigkeit“ bzw. Unentschiedenheit der LeserInnen im Prozess der Lektüre das entscheidene Kriterium, das einen Text der phantastischen Literatur zuordnet.¹⁵¹ Der Definition im weitesten Sinne nach werden „im Extremfall alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden, zur Phantastik gezählt“¹⁵².

Viele Bestimmungen des Begriffs „Phantastische Literatur“ sind zwischen den beiden genannten Polen, der maximalistischen und der minimalistischen Definition, angesiedelt. So fasst Carsten Gansel zusammen:

„Phantastisches ist dadurch gekennzeichnet, dass es von den Wahrscheinlichkeiten einer bestimmten historisch-sozialen Erfahrungswirklichkeit [...] dadurch weit abweicht, dass auf der Ebene der literarischen Darstellung die Elemente (Figuren, Handlungen, Episoden, Zustände, Ereignisse) so miteinander in Verbindung gesetzt werden, wie das in der empirischen Wirklichkeit *nicht* oder *noch nicht* möglich ist. Dabei werden die Gesetze der Logik [...] zumeist bewusst durchbrochen oder aber ausgeweitet. Mit anderen Worten: Auf der Ebene der Darstellung erscheint Unmögliches als möglich und wird eine die Grenzen empirischer Wirklichkeit überschreitende künstlerische Spielwelt aufgebaut.“¹⁵³

¹⁵⁰Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner ⁶1989, S. 679.

¹⁵¹vgl. O' Sullivan, Emer: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Spektrum 04 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 4f.

¹⁵²ebd., S. 5.

¹⁵³Gansel, Carsten: Vom Märchen zur Discworld-Novel. In: Deutschunterricht 51, Heft 12, Berlin 1998, S. 597-607, hier S. 597.

3.2.1 Modelle der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur

In der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur werden drei Modelle, drei Tendenzen unterschieden, die jeweils nach dem Verhältnis von real-fiktiver und phantastischer Handlungsebene fragen.

1. Grundmodell A:

In die real-fiktive Welt treten plötzlich Figuren, Gegenstände, Erscheinungen, die aus einem phantastischen Handlungskreis kommen, oder innerhalb der real-fiktiven Welt laufen phantastische Veränderungen (Verwandlungen) ab.

2. Grundmodell B:

Durch bestimmte Schleusen gelangt man aus der real-fiktiven Welt in die phantastische und zurück.

3. Grundmodell C:

Die Konstruktion von eigenen phantastischen Welten, die in verfremdeter Form Spiegelbild der realen sein können.¹⁵⁴

Beispiele für Grundmodell A sind Christine Nöstlingers „Wir pfeifen auf den Gurkenkönig“ oder Pamela Travers „Mary Poppins“. Michael Endes „Unendliche Geschichte“ ist wie Steinhöfels „Mechanischer Prinz“ ein Beispiel für Grundmodell B, da die Protagonisten mittels Schleusen in phantastische Welten gelangen. Tolkiens „Der Herr der Ringe“ entspricht dem Grundmodell C, weil nur *ein* Handlungskreis existiert. Jene Texte stehen in enger Verbindung zum Märchen, weil sich der gesamte Text auf nur einer Ebene, der phantastischen, bewegt.¹⁵⁵

3.2.2 Explizite und implizite Anspielungen auf Märchen

Texte, die explizit oder implizit auf Märchen anspielen, werden von Gansel¹⁵⁶ in drei Varianten unterschieden.

1. Märchen werden auf der Darstellungsebene direkt zum Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen den ProtagonistInnen.

2. Das intertextuelle Spiel mit den Märchen - u.a. durch direktes Zitieren der alten Märchentexte, die Übernahme einzelner Figuren (Königin, König, Prinz, Prinzessin, Zauberer, Hexe) oder die Nutzung von Märchenmotiven.

¹⁵⁴vgl. ebd., S. 598-600.

¹⁵⁵vgl. ebd., S. 599f.

¹⁵⁶vgl. ebd., S. 601f.

3. Das Neu-Erzählen und Bearbeiten der alten Märchen, Sagen bzw. Mythen oder die Nutzung einzelner Motive.

„Der Mechanische Prinz“ ist eindeutig Variante 2 zuzuordnen. Wie in weiterer Folge ausführlich gezeigt wird, enthält jener phantastische Roman diverse Anspielungen auf Märchen sowie eine Vielzahl an Märchenmotiven und -strukturen.

3.2.3 Märchen vs. phantastische Literatur

Sowohl im Märchen als auch in phantastischer Literatur spielt das Übernatürliche, das Wunderbare eine Rolle. Beide Gattungen sind miteinander verwandt und doch muss, wie Caillois ausführt, zwischen ihnen unterschieden werden.

„Das Märchen ist ein Reich des Wunderbaren, das eine Zugabe zu unserer Alltagswelt ist, ohne sie zu berühren oder ihren Zusammenhang zu zerstören. Das Phantastische dagegen offenbart ein Ärgerniß, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt. Oder anders gesagt: die Welt des Märchens und die wirkliche Welt durchdringen sich reibungslos.“¹⁵⁷

Im Märchen gehören Zauber und Magie zur Regel. Dass die märchenhafte Welt mit Drachen, Hexen und Feen bevölkert ist, stört keineswegs ihre Harmonie.¹⁵⁸ „Nachdem man einmal die merkwürdigen Eigenheiten dieser Übernatur akzeptiert hat, ist alles dort von einer überraschenden Homogenität“¹⁵⁹. Im Phantastischen hingegen wirkt das Wunderhafte bedrohlich.¹⁶⁰ Die Festigkeit der realen Welt wird vom Phantastischen vorausgesetzt, zu dem Zwecke, diese Festigkeit aufzulösen, zu zerstören.

„Zum Wesen der Phantastik gehört die Erscheinung: was nicht eintreten kann und trotzdem eintritt, zu einer ganz bestimmten Zeit, an einem ganz bestimmten Ort, im Herzen einer bis ins kleinste Detail festgelegten Welt, aus der man das Geheimnisvolle für immer verbannt geglaubt hatte.“¹⁶¹

Feen und Menschenfresser können innerhalb einer fiktiven Märchenwelt nicht zu einer Bedrohung werden, denn eine Verbindung zur realen Alltagswelt besteht nicht. Vampire oder Gespenster hingegen treten innerhalb der phantastischen Erzählung in der real-fiktiven Welt auf und lösen bei den RezipientInnen Angst und Schrecken

¹⁵⁷Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Insel 1974, S. 44-83, hier S. 45.

¹⁵⁸vgl. ebd., S. 46.

¹⁵⁹ebd., S. 46.

¹⁶⁰vgl. ebd., S. 46ff.

¹⁶¹ebd., S. 50.

aus.¹⁶²

Die kontroversen Diskussionen in der Phantastik-Forschung offenbaren, dass allein eine exakte Bestimmung und Definition von „phantastischer Literatur“ problematisch ist, wie schon in Kapitel 3.2 angesprochen wurde. Uneins ist man auch, in welchem Verhältnis phantastische Literatur, Märchen und Sage zueinander stehen. So wird unter anderem Callois Ansatz, „das Entsetzliche der Phantastik in die Nähe des Wunderbaren, wie es im Märchen beheimatet ist, zu stellen“¹⁶³, als Irrtum bezeichnet.

Von einer Vertiefung in jene kontroversen Diskussionen soll an dieser Stelle jedoch Abstand genommen werden. Vielmehr soll nun der Fokus auf der Frage liegen, auf welche Weise im phantastischen Roman „Der mechanische Prinz“ mit Märchen und Märchenmotiven operiert wird, wie diese in die Geschichte einfließen und welche Märchen der Autor als Referenztexte herangezogen hat.

3.3 Märchenelemente und Märchenstrukturen in „Der mechanische Prinz“

Andreas Steinhöfel spielt in seinem Roman mit Gegensätzen. Der real-fiktiven und öden Welt, in der Max ein unglücklicher Junge ist und ein trostloses Dasein fristet, steht die abenteuerliche, spannende und gleichzeitig gefährliche phantastische Welt, über die der mechanische Prinz herrscht, gegenüber. Zwar sind die Welten nicht so schwarz-weiß gezeichnet, wie es die fiktive Märchenwelt im Allgemeinen ist, doch der Kampf von Gut gegen Böse entbrennt auch hier.

3.3.1 Handlungsverlauf-, -ort und -zeit

„Dies ist die Geschichte eines Jungen namens Max.“¹⁶⁴ Der Beginn des Romans mutet beinahe formelhaft an und erinnert an den bekannten Märchenanfang „Es war einmal“.

Wie auch im Volksmärchen zieht der Held, Max, aus und muss eine Aufgabe lösen. Er muss sein Herz finden, ansonsten droht ihm der Untergang („Viele Menschen leben ohne Herz. Wenn du dir deines nicht zurückholst, wirst du zu einem von ihnen.“¹⁶⁵). Max' Ausgangslage ist damit märchentypisch durch einen Mangel gekennzeichnet,

¹⁶²vgl. ebd., S. 51f.

¹⁶³Pohlmann, Sanna: Phantastisches und Phantastik in der Literatur. Zu phantastischen Romanen von Astrid Lindgren. Wettenberg: J & J 2004, S. 19.

¹⁶⁴Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 7.

¹⁶⁵ebd., S. 149.

der Verlust seines Herzens, und der Weg, den er gehen muss, um diesen Mangel zu beheben, ist voller Gefahren und Widerstände. Max' Suche nach seinem Herzen erinnert an das bereits in Kapitel 2.4.1 erwähnte Kunstmärchen von Wilhelm Hauff „Das kalte Herz“, in dem Held Peter Munk ebenfalls um sein verlorenes Herz kämpft.¹⁶⁶

Wie im Kunstmärchen zeichnet sich die Handlung nicht durch Linearität aus (vgl. Kapitel 2.4.1). Es erfolgen Zeit- und Rückblenden. So wird die gesamte Geschichte von einem Erzähler berichtet. Jener Erzähler, Andreas St.¹⁶⁷, ist selbst Romanfigur und Teil der Handlung, schildert ihm doch Max im Rückblick seine Abenteuer.

Andreas St., von Beruf Schriftsteller, schreibt Max' Geschichte (zeitlich gesehen nach den Ereignissen in der phantastischen Welt) nieder und schafft so die Verbindung von fiktionaler Realität und phantastischer Welt (*„Und ich...ich schreibe die ersten Worte einer unglaublichen Geschichte auf und löse damit ein Versprechen ein.“*¹⁶⁸).

Max' Geschichte wird immer wieder durch einen Wechsel zur fiktiven Realität unterbrochen.¹⁶⁹ Auf diese Weise gelingt es dem Autor des „Mechanischen Prinzen“, Andreas Steinhöfel, durch die eindeutig beabsichtigte Nähe zur Romanfigur, dem Schriftsteller Andreas St., die Erzählperspektiven zu variieren. Die LeserInnen können sich einerseits mit dem jugendlichen Protagonisten Max identifizieren, andererseits schildert ein erwachsener Erzähler seine Sichtweise.¹⁷⁰ Gleichzeitig werden die LeserInnen in den Roman miteinbezogen. Sie werden zu Beginn angesprochen:

*„Max...unter uns gesagt, konnte ich diesen Namen noch nie leiden, weder in seiner kurzen noch in seiner langen Fassung: Maximilian. Für mich gibt es keinen schlimmeren Namen. Ich erkläre euch auch gern, warum: [...]“*¹⁷¹

An anderer Stelle heißt es: *„Inzwischen fragt ihr euch möglicherweise, goldenes Ticket hin oder her, wohin Max überhaupt damit fahren will. Gute Frage.“*¹⁷² Auch der Einschub *„Ich verrate euch einen guten Trick: Wenn über euch gelacht wird, lacht einfach mit.“*¹⁷³ bindet die LeserInnen in die Geschichte ein, und zwischen Autor und LeserInnen entwickelt sich über die Romanfigur des Erzählers eine besondere

¹⁶⁶vgl. Hauff, Wilhelm: Das kalte Herz und andere Märchen. Stuttgart: Reclam 1957.

¹⁶⁷Die Figur des Schriftstellers im Roman, Andreas St., ist nicht mit dem realen Autor Andreas Steinhöfel ident. Eine Verbindung zwischen Figur und realer Person ist aber offensichtlich gewollt.

¹⁶⁸Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 11.

¹⁶⁹s. ebd., S. 83, S. 130, S. 143.

¹⁷⁰vgl. Rohkst, Annika: Realitätskonstruktion und Erziehungsabsicht in Jugendromanen des 20. Jahrhunderts. Norderstedt: Grin 2008, S. 25. [2008 als Examensarbeit an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vorgelegt]

¹⁷¹Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 7.

¹⁷²ebd., S. 27.

¹⁷³ebd., S. 229.

Nähe. So lässt letzterer die RezipientInnen an der Entstehung des Romans teilnehmen¹⁷⁴, wie folgende Textstellen beweisen: „*Wann fängst du mit Schreiben an?*“, *sagte Max. ,Heute abend noch.*“¹⁷⁵; „*Ich schreibe die ersten Worte einer unglaublichen Geschichte auf [...]*“¹⁷⁶ sowie „*Ich öffnete die Tasche und gab ihm [Max] das Manuskript. Er studierte das Deckblatt. ,Der mechanische Prinz - das klingt schick. Ist das der Titel?*“¹⁷⁷.

„Dies stellt ein geschicktes Spiel der Ebenen dar, da hiermit die Entstehung des Werkes an sich nicht in Frage gestellt werden kann und die Erzählebene [...] in ihrem Realitätsanspruch gefestigt wird.“¹⁷⁸

Die real-fiktive Welt des Romans ist wie im Kunstmärchen eindeutig verortet. Max fährt für sein Leben gern mit der Berliner U-Bahnlinie 1 (*„Von Süden kommend, näherte sich rumpelnd die U1. [...] Manchmal fährt Max in den Westteil der City, zum Ku’damm und auf den Tauentzien [...].“*¹⁷⁹). Auch wird die Stadt Berlin und ihre verschiedenen Bezirke bzw. charakteristischen Schauplätze beschrieben (*„Neukölln liegt im Ostteil Berlins und dort sind die Leute verdammt herbe drauf, wie Jan es auszudrücken pflegt.“*¹⁸⁰). Max und Andreas St. treffen das erste Mal im Tiergarten, das letzte Mal im Pergamonmuseum aufeinander.

Die parallele phantastische Welt des mechanischen Prinzen wird über die U-Bahn erreicht. Letztere hat die Funktion einer Schleuse inne, weshalb der Roman dem in Kapitel 3.2.1 beschriebenen Grundmodell B (*„Durch bestimmte Schleusen gelangt man aus der real-fiktiven Welt in die phantastische und zurück“*) zugeordnet wurde.

Nachdem Max im Besitz des goldenen Tickets ist, trifft er auf das Mädchen Tanita. Diese steigt mit ihm in die U-Bahn und weiht ihn in das Geheimnis um die Refugien ein, durch diese sie selbst reist (*„Das liegt daran, dass ich etwas anderes sehe als du. Wir müssen uns hier trennen, Max. Wir gehören in verschiedene Refugien. ,In verschiedene was? ,Refugien. Zufluchtsorte. Haltestellen. Persönliche U-Bahn-Stationen, wie auch immer.“*¹⁸¹).

Max wandelt mehrmals zwischen der real-fiktiven und der phantastischen Welt. Wie auch Tanita ist er ein Grenzgänger. Vom Tränensee, Mare Lacrimarum, gelangt

¹⁷⁴vgl. Rohkst, Annika: Realitätskonstruktion und Erziehungsabsicht in Jugendromanen des 20. Jahrhunderts. Norderstedt: Grin 2008, S. 28. [2008 als Examensarbeit an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vorgelegt]

¹⁷⁵Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 10.

¹⁷⁶ebd., S. 11.

¹⁷⁷ebd., 261.

¹⁷⁸Rohkst, Annika: Realitätskonstruktion und Erziehungsabsicht in Jugendromanen des 20. Jahrhunderts. Norderstedt: Grin 2008, S. 48. [2008 als Examensarbeit an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vorgelegt]

¹⁷⁹Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 27.

¹⁸⁰ebd., S. 28.

¹⁸¹ebd., S. 68.

er mittels seines goldenen Tickets, doch ohne zu wissen, wie es passiert, in die realfiktive Welt zur Imbissbudenbesitzerin Elfie, die um den mechanischen Prinzen weiß („Das wütende Tosen des Mare Lacrimarum verebbte [...] - die Welt setzte sich um Max herum zusammen wie die Teile eines lebendigen, dreidimensionalen Puzzles. Vorbei, dachte er, es ist vorbei. [...] Erschöpft schloss er die Augen. Als er sie wieder öffnete, stand vor ihm eine Frau. [...] „Alles in Ordnung mit dir, Schätzchen?“¹⁸²).

Um zurück in die Refugien zu gelangen, steigt Max in die U9 („Mit einem kleinen Ruck fuhr der Zug wieder an. Rückwärts! Er hatte es geschafft, er war auf dem Weg ins nächste Refugium.“¹⁸³).

Gegen Ende des Romans, nachdem Max sein Herz gerettet und Jan besiegt hat, erwacht er plötzlich in einem Krankenhaus im Berliner Stadtteil Kreuzberg („Max hat keine Erinnerung mehr an das, was über jenen Moment hinaus ging, als er in sich zusammengekauert auf dem kalten Boden in der Halle der Seelen saß und bitterlich weinte. Da war das Licht, da war das Rauschen. Dann nichts mehr. Er erwachte im Krankenhaus am Urban in Kreuzberg.“¹⁸⁴).

Innerhalb der phantastischen Welt, die durch die Refugien strukturiert ist, existiert darüber hinaus ein nicht fixierter Ort „außerhalb der Refugien und außerhalb von Raum und Zeit“¹⁸⁵, der Turm der Gesänge. Sollte Max' Suche nach seinem Herzen scheitern und er nicht rechtzeitig in die Halle der Seelen gelangen, bringt ein Eisenvogel sein Herz zum unerreichbaren Turm der Gesänge, den „kein Mensch [...] je zu Gesicht bekommen hat“¹⁸⁶.

Wie auch im Kunstmärchen ist das Weltbild im „Mechanischen Prinzen“ komplex. Es gibt, wie oben geschildert wurde, verschiedene Handlungsorte und verschiedene Handlungszeiten. Einer der Handlungsorte innerhalb der Refugien erinnert besonders an ein bekanntes Märchen der Brüder Grimm, „Dornröschen“. Dort heißt es:

„Rings um das Schloß aber begann eine Dornenhecke zu wachsen, die jedes Jahr höher ward und endlich das ganze Schloß umzog und darüber hinaus wuchs, daß gar nichts mehr davon zu sehen war, selbst nicht die Fahne auf dem Dach. Es ging aber die Sage in dem Land von dem schönen schlafenden Dornröschen [...], also daß von Zeit zu Zeit Königssöhne kamen und durch die Hecke in das Schloß dringen wollten. Es war ihnen aber nicht möglich, denn die Dornen, als hätten sie Hände, hielten sie fest zusammen, und die Jünglinge blieben darin hängen, konnten sich nicht wieder losmachen und starben eines jämmerlichen Todes.“¹⁸⁷

¹⁸²ebd., S. 87.

¹⁸³ebd., S. 111.

¹⁸⁴ebd., S. 252f.

¹⁸⁵ebd., S. 152.

¹⁸⁶ebd., S. 152.

¹⁸⁷Brüder Grimm: Dornröschen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart: Reclam 1980, S. 257-260, hier S. 259.

Max gelangt auf dem Weg zum mechanischen Prinzen zu den „Egal-Toren“. Diese sind von einer dichten Dornenhecke umgeben. Mithilfe seines Schwertes Trauerklinge beginnt er, sich durch das spitze Gestrüpp zu arbeiten, bis er schließlich ein Schloss erblickt (*„Trauerklinge sang ihr fauchendes, vernichtendes Lied. Binnen kurzer Zeit war eine tiefe und breite Bresche in die Ranken geschlagen. Als ihm der erste Schweiß von der Stirn tropfte, hielt er inne. Lange konnte es nicht mehr dauern, er musste sich schon mindestens drei Meter weit durch das Gestrüpp gearbeitet haben.“*¹⁸⁸).

Besonders für Märchen typische Handlungsorte sind neben dem Schloss der Wald und der See, wie in Kapitel 2.4.1 beschrieben wurde.

In der phantastischen Welt des mechanischen Prinzen ist der See, Mare Lacrimarum, Sammelbecken der Tränen trauriger Menschen. Er wird von einem Wächter bewacht, der von Max Tränen fordert (*„Ich heule nie.‘ ,Doch, das tust du‘, sagte der Mann. ,Du und viele andere. Wäre es anders, dann wäre der See nicht so voll.“*¹⁸⁹; *„Weine mit mir.‘ ,Nein.‘ ,Gib dem See deine Tränen.‘ ,Ich will nicht.‘ ,Aber du MUSST.“*¹⁹⁰). Nachdem sich eine einzige Träne aus Max’ Auge gelöst und er sein trauriges Leben beweint hat, gewinnt er an innerer Kraft und flieht Hals über Kopf vor dem See und dessen bedrohlichem Wächter.

Der Wald, zentraler Ort in „Hänsel und Gretel“, „Rotkäppchen“ und „Schneewittchen“, gehört nach Hedwig von Beit ebenfalls zu den wichtigsten magischen Orten im Märchen (vgl. Kapitel 2.4.1). Im Roman entspricht jener „Wald“ einem Sumpf mit einigen abgestorbenen Bäumen, durch den Max und Jan wandern (*„Im Sumpf regierten Moder und Zerfall. Die dickstämmigen Bäume wirkten größer als von außen betrachtet, knorriger und auf bestimmte Weise älter...unheimlicher. Ihre bizarren, abgestorbenen Äste ragten wie die Arme anklagender Gespenster in den purpurnen Himmel. [...] Max wagte nicht daran zu denken, was sich hinter den Nebelschleiern oder in den Kronen der Bäume verborgen halten mochte, lauend...wartend.“*¹⁹¹). Der Autor verweist auf den Referenztext „The Wonderful Wizard of Oz“ von L. Frank Baum:

„Der Pfad wurde immer unwegsamer. Der dichte Nebel machte aus den Wurzeln der knorrigen alten Bäume gefährliche Fußangeln. Max fragte sich, ob nur dieser eine Weg durch das namenlose Refugium führte und ob er sie, solange sie ihm treu und standhaft folgten, automatisch an ihr Ziel brachte. Irgendwann hatte er den Zauberer von Oz gesehen,

¹⁸⁸Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 134.

¹⁸⁹ebd., S. 77f.

¹⁹⁰ebd., 81f.

¹⁹¹ebd., S. 169.

*einen Film, in dem ein Wirbelsturm ein Mädchen namens Dorothy in eine andere Welt verschlagen hatte. Dorothy war einer Straße aus gelben Ziegelsteinen gefolgt, die zum Schloss eines Zauberers führte, der ihr die Rückkehr nach Hause ermöglichen sollte. Unterwegs waren ihr tausend wahnwitzige Dinge passiert, sogar gegen eine äußerst, äußerst unangenehme Hexe hatte sie antreten müssen. Zu allem Elend hatte der Zauberer, als sie endlich bei ihm ankam, sich auch noch als absolute Nichte erwiesen. Aber inzwischen hatte Dorothy Freunde gewonnen, die ihr halfen: eine Vogelscheuche ohne Verstand, einen witzigen feigen Löwen und einen Blechmann ohne Herz. Keinen Grips, keinen Mut, kein Herz, o Mann. Die vier hatten sich glänzend verstanden und vor lauter guter Laune ein Lied nach dem anderen gesungen. Englische Lieder. Max hatte die eingeblendeten Untertitel gelesen und versucht, auf Deutsch mitzusingen. Superfilm. Ein solches Abenteuer, hatte er sich damals gewünscht, würde er auch gern erleben. Und jetzt hatte er den Salat, jagte seinem eigenen Herzen nach, durch eine Landschaft, in der Dorothy vermutlich heulend zusammengebrochen wäre.*¹⁹²

In „The Wonderful Wizard of Oz“ ist Dorothys Weg durch den Wald ebenso beschwerlich und unheimlich wie der von Max und Jan.

„After a few hours the road began to be rough, and the walking grew so difficult that the Scarecrow often stumbled over the yellow bricks, which were here very uneven. Sometimes, indeed, they were broken or missing altogether, leaving holes that Toto jumped across and Dorothy walked around.¹⁹³ [...] There were no fences at all by the road side now, and the land was rough und untilled. Towards evening they came to a great forest, where the trees grew so big and close together that their branches met over the road of yellow brick. It was almost dark under the trees, for the branches shut out the daylight; but the travellers did not stop, and went on into the forest.”¹⁹⁴

Die Romanfiguren sind wie im Kunstmärchen psychologisiert und nicht immer eindeutig gut oder böse. Besonders die Figur des Jan (s. Kapitel 3.3.3) zeichnet sich durch eine besondere Ambivalenz aus. Die Romanfiguren übernehmen wie im Märchen verschiedene Funktionen, die des Helden, des Gegenspielers und des Helfers.

3.3.2 Der Held: Max

Der Protagonist und Held Max zieht aus, um in einer phantastischen Parallelwelt ein Abenteuer zu bestehen, die Suche nach seinem Herzen. Als sozial isoliertes „Egal-Kind“ führt er in der real-fiktiven Welt ein ödes Leben. Er wächst in einer labilen

¹⁹²ebd., S. 171.

¹⁹³Baum, Lyman Frank: *The Wonderful Wizard of Oz*. Lawrence, KS: University Press of Kansas 1999, S. 27.

¹⁹⁴ebd., S. 30.

Familienstruktur auf¹⁹⁵, und es ist ihm nicht möglich, seine Konflikte und Ängste zu bewältigen. Trauer, Hass und Wut dringen nicht nach außen, sie zeigen sich nur in seinen Gedanken („Und er fragte sich, ob es einen Zeitpunkt gab, an dem ein Mensch so egal geworden war, dass er verschwand. Sich in Luft auflöste wie ein Nebelschweif, weil er es einfach nicht mehr aushielt. Sich aus lauter Traurigkeit ganz tief in sich selbst versteckte, so dass er unerreichbar wurde für die Welt und alles Schöne. Oder einfach vor Kummer starb. An einem Sonntag zum Beispiel.“¹⁹⁶); „Ihre blöde besserwisserische Art war ihm von Anfang an auf die Nerven gegangen, und er hasste es, von oben herab behandelt zu werden. Als wäre er ein Schwachkopf. Man sollte dieser arroganten Kuh glatt eine scheuern! Sie vor die nächste U-Bahn schubsen!“¹⁹⁷).

Die phantastische Welt, in die Max durch Zufall gerät, wird zu einem Ventil, seine Konflikte in der real-fiktiven Welt zu bewältigen. Um sein Herz, und damit zu sich selbst zurückzufinden, muss er sich mehreren Aufgaben stellen: der Überwindung des Tränensees, der ihn beinahe „austrinkt“¹⁹⁸, den Egal-Toren und Dornenhecken auf dem Weg zum Schloss des mechanischen Prinzen¹⁹⁹, dem Wespenschwarm²⁰⁰, dem Eis von Nimmerland, einem Gebirge, das an Max' Sprachlosigkeit gewachsen ist und er durch Schreien bezwingt²⁰¹, und schließlich Jan.

Max wächst an seinen Aufgaben. Von einem einsamen, traurigen, verzeifelten und introvertierten Elfjährigen entwickelt er sich im Laufe des Romans zu einem selbstbewussten Jungen, der sich dem größten Kampf seines Lebens stellt und gewinnt.

3.3.3 Der Freund und Gegenspieler: Jan

Jan ist zu Beginn Max' bester Freund und steht ihm nahe wie ein Bruder. Er ist all das, was Max nicht ist, aber gern wäre („Jan war der beste Freund und Kumpel, den man sich vorstellen konnte. Okay, vielleicht kam er manchmal auf fiese Ideen -, die Max selber nie gehabt hätte. Außerdem waren sie nicht immer einer Meinung, was hin und wieder zu Streitereien führte. Aber dafür hatte Jan andere Qualitäten. Er hatte jede Menge Witze auf Lager, er war groß und er war verdammt stark. Mit Jan an seiner Seite musste man keine Schlägertypen fürchten.“²⁰²). Als der mechanische

¹⁹⁵vgl. Daubert, Hannelore: Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur. Braunschweig: Westermann 1995, S. 17.

¹⁹⁶Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 14.

¹⁹⁷ebd., S. 65.

¹⁹⁸vgl. ebd., S. 81.

¹⁹⁹vgl. Kapitel 3.3.1 und Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 134f.

²⁰⁰ebd., S. 189f.

²⁰¹ebd., S. 181ff.

²⁰²ebd., S. 17.

Prinz Max vor die Aufgabe stellt, sein Herz zu finden und um sich selbst zu kämpfen, darf Max einen Begleiter wählen. Seine Wahl fällt ohne zu zögern auf Jan.²⁰³

Max und Jan sind absolute Gegensätze. Sie sind wie charakterliche Spiegelbilder, der eine passiv und zurückhaltend, der andere aktiv, forsch, entschlossen und ohne Furcht. Als Kontrastfiguren ergänzen sie sich optimal, bis sich das Gleichgewicht zugunsten Max' verschiebt. Jan entwickelt sich vom Freund und Helfer zum gefährlichen Gegner (*„[...] Ich war alles, was du immer sein wolltest, ich hab dir die Kraft gegeben, dein gleichgültiges Leben zu ertragen. [...] Und jetzt, mein Lieber, jetzt bin ich alles, was du nie werden wolltest.“*²⁰⁴). Er versucht Max zu zerstören und selbst zu überleben (*„[...] Ich muss nur warten, bis dein Herz von alleine stirbt. Die Chancen stehen nicht schlecht, ich meine, guck dich mal an, du bist doch völlig alle. Dein Eisenvogel wird gleich hier sein. Und wenn er sich wieder verzogen hat, werde ich deine Stelle einnehmen [...]“*²⁰⁵).

Jan ist Max' Alter Ego und ein imaginiertes Freund. Er ist die Personifikation aller Wünsche, die Max für sich und sein Leben hat. Doch Jan ist an Max' Schwäche gewachsen und hat Kraft aus dessen Traurigkeit gezogen bis er „übermächtig“ wurde.

Als Max beginnt, sich seinen Ängsten zu stellen, indem er das Eis von Nimmerland „niederschreit“, welches sein Unvermögen, sich der Welt mitzuteilen, symbolisiert, dem Tränensee keine Tränen mehr gibt, die angreifenden Wespen besiegt, die das personifizierte Brüllen seiner streitenden Eltern darstellen, schwindet Jans Kraft, und Max' eigene Stärke wächst (*„Wann immer seine Eltern sich anbrüllten, was etwa alle zwei bis drei Tage der Fall war, stieg ein Bild vor seinen Augen auf: Es war das Bild eines Schwarms angriffslustiger Insekten. Die Worte seiner Eltern waren wie Wespen, die einander wütend umsurrtten, immer auf der Suche nach einem Ziel, in das sie ihre Stacheln senken konnten.“*²⁰⁶; *„Sich einem Schwarm angriffslustiger Wespen mit einem Schwert entgegenzustellen, war sinnlos. [...] Die Tränen aus dem Fläschen spritzten, nein, sie schossen förmlich daraus hervor. [...] Ihre Wirkung war verheerend. [...] Unzählige schwarzgelbe Leiber wurden aus der Luft gerissen, verbrannten in einer zuckenden blauen Aura [...]“*²⁰⁷).

Hilda Ellis Davidson merkt in Bezug auf das Verhältnis zwischen Geschwistern in Märchen an: *„[...] It has been noted that siblings of the same sex are in general hostile figures in the tales, while those of the opposite sex are helpful“*²⁰⁸.

Jan entspricht jener „hostile figure“. Vermeintliche, brüderlich verbundene Freunde werden zu Konkurrenten auf Leben und Tod, bis der eine über den anderen Ober-

²⁰³ebd., S. 161.

²⁰⁴ebd., S. 249.

²⁰⁵ebd., S. 249.

²⁰⁶ebd., S. 15.

²⁰⁷ebd., S. 189f.

²⁰⁸Davidson, Hilda Ellis: *Helpers and adversaries in fairy tales*. In: Davidson, Hilda Ellis/ Chaudhri, Anna: *A companion to the fairy tale*. Cambridge: Brewer 2003, S. 99-122, hier S. 113.

hand gewinnt und ihn zerstört („Max konnte den Anblick kaum ertragen, aber er sah Jan weiter fest in die Augen - oder in das, was davon noch übrig war. Sie wurden transparent, wurden zu Tränen, weinten sich selbst, strömten als helle Schlieren die schneeweißen Wangen herab. Selbst die Stimme wurde wässrig, sie war nur noch ein Gurgeln. ‚Ich wi-glll-llll...nig-gllll stlll-er-ben...glll-ax!‘ ‚Du stirbst nicht. Ich bleibe bei dir und du bleibst bei mir. Wir gehören zusammen.‘ [...] Wo Jan eben noch gestanden hatte, war jetzt nichts und niemand mehr.“²⁰⁹).

Jan und Max sind weit enger verbunden als Freunde oder Brüder. Jan ist ein Teil von Max und gleichzeitig sein Gegenstück und Kontrastfigur. Der Autor weist hierauf bereits durch Max' vollen Namen hin, Maximilian.

Max entspricht einer Multiplen Persönlichkeit. Eine Störung dieserart wird wie folgt definiert:

„A) Existenz von zwei oder mehr unterschiedlichen Persönlichkeiten oder Persönlichkeitszuständen innerhalb einer Person (jede mit einem eigenen, relativ überdauernden Muster, die Umgebung und sich selbst wahrzunehmen, sich auf sie zu beziehen und sich gedanklich mit ihnen auseinanderzusetzen).

B) Mindestens zwei dieser Persönlichkeiten oder Persönlichkeitszustände übernehmen wiederholt die volle Kontrolle über das Verhalten des Individuums.

[...] Bei Multiplen übernehmen die ‚Innenpersonen‘ jeweils die volle Kontrolle über das Verhalten, Denken, den Körper, die Gefühle. Das bedeutet häufig: Eine Person weiß gar nicht, daß sie (bzw. ihr Körper) gelegentlich etwas sagt, denkt, fühlt oder macht, das sie selbst ‚nie tun würde‘.“²¹⁰

Jans und Max' Persönlichkeiten existieren beide in Max. Jan ist so eigenständig, dass Max erst, als er massiv von Jan bedroht wird und um sein Leben fürchten muss, begreift, dass Jan ein Teil von ihm ist („Naja, weißt du, ich konnte dich schlecht umbringen - das wäre schließlich so eine Art Selbstmord gewesen.‘ Jans kurzes Lachen klang wie zersplittertes Holz.“²¹¹). Max gewinnt am Ende die Kontrolle über Jan zurück und kann sogar dessen Funktion, die er für ihn hatte, reflektieren („Vermisst du Jan?‘ [...] ‚Jan ist nicht tot. Er ist immer noch ein Teil von mir. Wenn ich wütend bin und das rauslasse, dann weiß ich, er ist bei mir. Nur nicht mehr so fies. Er ist jetzt eine gute Wut, verstehst du?“²¹²).

²⁰⁹Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 251f.

²¹⁰Huber, Michaela: Multiple Persönlichkeiten. Überlebende extremer Gewalt. Ein Handbuch. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 26f.

²¹¹Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 247.

²¹²ebd., S. 268.

3.3.4 Der Gegenspieler: Der mechanische Prinz

Die Figur des mechanischen Prinzen steht im Zentrum des Romans. Sie ist ein weiteres Indiz für Steinhöfels Spiel mit der Intertextualität, tritt die Figur des Prinzen doch vorrangig in Märchen auf (vgl. Kapitel 3.2.2).

Der mechanische Prinz erfüllt jedoch vielmehr die Funktion des Königs im Märchen. Über letztere meint Rudolf Geiger:

„Im *König* haben wir den umfassenden Herrscher, und er ist im Ursprung ein Abbild des göttlichen Vaters überhaupt. Ihm stehen alle Geheimnisse offen. Er überschaut von seinem golderglänzenden Schloß aus ein rings gebreitetes Reich. Was sich unter ihm begibt, hat Folgen für das ganze menschliche Geschlecht.“²¹³

Der mechanische Prinz ist unangefochtener Herrscher über sein Reich. Er entspricht einer gottähnlichen Instanz, die alle Elemente in sich vereint, wie folgende Textstellen deutlich machen:

„*Es war das Gesicht eines Menschen. Schmal, gespenstisch bleich wie das eines Albinos, strahlte es eine beängstigende Schönheit aus. Silberne Haare fielen in eine stolze Stirn. [...] Im markanten Kinn ein Grübchen, (sic!) und ein voller, scharf gezeichneter Mund mit blassroten, glänzenden Lippen. Wen diese Lippen küssten, ob Frau oder Mann, der würde sterben oder ewig leben. Der Rest des Prinzen hingegen... Er war Körper und Rüstung zugleich, anders als alles, was Max je zuvor gesehen oder sich vorgestellt hatte. Er war mechanisch, ganz ohne Frage, aber er war nicht ausschließlich stählern. [...] Unter jedem Atemzug des Prinzen surrten stählerne Federn [...] Über der ganzen phantastischen Gestalt lag ein rosiger Schimmer [...]. [Die Hände] änderten fortwährend ihre Form. [...] Sie wurden menschlich, Männerhände, Frauenhände, sie verwandelten sich in Feuer, zerflossen als Wasser, zerbrachen zu Erde, wurden zu Milch, zu Honig, sie verblichen zu Dunst, sie verstoben zu Nebel.*“²¹⁴

„*Max holte tief Luft. ‚Wer bist du? Was bist du?‘ Der Prinz öffnete den Mund. Die blutroten Lippen. ‚Ich bin, der ich bin. Ich bin ewig und niemals, einzig und tausendfach, alle und keiner. Ich vergehe, ich erstehe.*“²¹⁵

Der Prinz, einem Gott gleich, prüft Max und stellt ihn vor die Wahl. Entweder er tritt gegen zwei Gegner aus der real-fiktiven Welt an, Fuchs und Luchs, zwei Jungen, die sich einen Spaß daraus machen, Max zu schikanieren, oder er muss sich auf den Weg machen, um sein Herz zu finden. Max widersteht dem Drang, einen unfairen Kampf gegen seine beiden Gegner auszufechten, die wehrlos in den Thronsaal des

²¹³Geiger, Rudolf: Mit Märchensöhnen unterwegs. Prüfung und Bewährung in zwölf Märchen der Brüder Grimm. Stuttgart: Urachhaus 1968, S. 239.

²¹⁴Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 145ff.

²¹⁵ebd., S. 148.

mechanischen Prinzen projiziert werden und nicht wissen, wie ihnen geschieht. Max entscheidet sich für den mühsameren Weg zum Turm der Gesänge und macht sich damit auf den Weg der persönlichen Reifung.

Der mechanische Prinz ist für Max weder (an)greifbar noch scheint er besiegbare. Tatsächlich ist es nicht der Prinz selbst, der eine physische Gefahr auf Max ausübt, vielmehr ist er eine Instanz, die Max auf den Weg zu seinem Selbst, zu seiner Identität, zu seinem Herzen führt, indem dieser mehrere Prüfungen bestehen muss. Der mechanische Prinz steht zwischen dem „Egal-Kind“ und dem selbstbewussten Jungen Max. Die Prüfungen des Prinzen versinnbildlichen Max' Reifungsprozess, und so dringt er, indem er am Ende den Kampf gegen Jan gewinnt, in die Tiefen seiner Selbst ein.

Bruno Bettelheim merkte an:

„Es gibt so viele Könige und Königinnen in den Märchen, weil ihr Rang absolute Macht bedeutet, wie sie Vater und Mutter über das Kind besitzen scheinen. So sind königliche Personen Projektionen der kindlichen Phantasie [...]“²¹⁶

Somit lässt sich in die Figur des mechanischen Prinzen und dessen Prüfungen ein Abnabelungsprozess von den Eltern interpretieren, der für Max nötig ist, um zu reifen.

3.3.5 Die Gegenspieler: Der Fuchs und der Luchs

Der Fuchs und der Luchs sind zwei gewaltbereite Jungen aus Max' real-fiktiver Welt, die gerne Kämpfe mit jüngeren und schwächeren Kindern austragen. Max gerät in Bedrängnis, als er bei Imbissbudenbesitzerin Elfie Pommes Frites isst.

Der Fuchs und der Luchs, die ihre Namen von Max erhalten haben, erfüllen die Rollen der „Schlägertypen“ im Roman allein durch ihre Taten. Im Gegensatz zu Jan, der, bevor er zu Max' größtem Feind wird, ebenso ein „Egal-Kind“ ist und mit ihm die große Liebe zu Comics teilt, weil sie es erlauben, sich beim Lesen als ein Superheld zu fühlen, bleiben die Charaktere des Fuchses und des Luchses an der Oberfläche. Sie erinnern eindeutig an die hinterlistigen Figuren Fuchs und Kater aus Carlo Collodis Märchen „Pinocchio“, die sich diesem in den Weg stellen und das Leben schwer machen. Im Roman heißt es:

„Beide hatten ovale, am Kinn spitz zulaufende Gesichter, beide guckten sie ein bißchen tückisch. Einer hatte rötliche Haare, der andere braune. Ihm fielen sofort zwei Namen ein, passende Namen für solche Gesichter: Fuchs und Luchs.“²¹⁷

²¹⁶Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ²⁹2009, S. 237.

²¹⁷Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 104.

„Schwuli. Ein beschissener kleiner Frittenesser wie du hat hier nichts verloren!’ ‚Außer natürlich’, sagte der Fuchs, ‚er hat unsere ausdrückliche Erlaubnis.’ [...] ‚Ich kann ja gehen’, sagte Max schwach. [...] ‚Ich kann ja gehen’, öffte der Luchs ihn nach. ‚Steht da wie eine Holzpuppe, der man die Fäden gekappt hat, aber er behauptet, er könnte gehen. Gehen kann ich, seit ich ein Jahr alt bin, du Hosenscheißer!’²¹⁸

Max wird von Elfie gerettet und kann seinen Widersachern entkommen.

Später nimmt er, obwohl er die Möglichkeit hat und gedemütigt ist, keine Rache an ihnen, als der mechanische Prinz ihn auffordert, gegen den Fuchs und den Luchs zu kämpfen, um sein Herz wiederzuerlangen (vgl. Kapitel 3.3.4).

„Nur einen Meter von seinem Gesicht entfernt schwebten, wie von Geisterhand in der Luft gehalten und im Inneren einer großen Luftblase gefangen, der Fuchs und der Luchs. Sie zappelten und schlugen um sich. Die braunen und die roten Haare hingen ihnen in die verschwitzten Stirnen. Ihre Münder waren aufgerissen, ihre Lippen bewegten sich, vermutlich winselten sie vor Entsetzen, aber er hörte sie nicht. [...] Er würde ihnen schon zeigen wie man kämpfte. [...] Er konnte sie so richtig fertig machen, vielleicht sogar töten. Und wäre das so schlimm? [...] Wann hatte er zu weinen begonnen? [...] ‚Ich will das nicht’, sagte er. ‚Lass sie gehen. Sie können nichts dafür.’²¹⁹

Max will nicht werden wie seine Peiniger und verzichtet auf einen Kampf, ein Zeichen für seine wachsende innere Stärke.

Dass Steinhöfel in seinem Roman ein intertextuelles Spiel mit Märchen betreibt, wird nicht zuletzt an folgender Textstelle deutlich:

„[Der Luchs] griff in das Schälchen, nahm eine Pommes zwischen die Finger, tunkte sie in die Mayonnaise. [...] Zog die Pommes Max langsam über die linke Wange. [...] ‚Weißt du dir. [...]’ ‚Lass das’, hörte Max sich sagen. ‚Hast du was gesagt, Schneeweißchen?’²²⁰

3.3.6 Die Helferinnen: Tanita, Marlene und Elfie

„It has been noted that siblings of the same sex are in general hostile figures in the tales, while those of the opposite sex are helpful²²¹. Auch wenn Jan nicht Max’ Bruder und Tanita, Marlene und Elfie ebenso wenig mit ihm verwandt sind, trifft jenes Zitat auf die Romanfiguren zu.

²¹⁸ebd., S. 106f.

²¹⁹ebd., S. 153-156.

²²⁰ebd., S. 105f.

²²¹Davidson, Hilda Ellis: Helpers and adversaries in fairy tales. In: Davidson, Hilda Ellis/ Chaudhri, Anna: A companion to the fairy tale. Cambridge: Brewer 2003, S. 99-122, hier S. 113.

Tanita, Marlene und Elfie übernehmen helfende Funktionen: Tanita, die wie Max aus einem zerrütteten Elternhaus stammt, ist ebenfalls Grenzgängerin zwischen den Welten („*Warum hast du dich weggewünscht?*“, *Weil meine Eltern mich so oft verprügelt haben.*“²²²). Max wird durch sie in das Geheimnis um die Refugien eingeweiht. Mit ihrer Hilfe versteht er die Andeutungen des einarmigen Bettlers („*Mit dem Ticket kommst du überall hin*“, *flüsterte der Einarmige eindringlich. ,Aber viel wichtiger ist, dass du auch überall damit aussteigen kannst.*“²²³). Tanita ist es, die ihn vor Jan warnt und ihr Misstrauen ausdrückt, was Max’ beginnende Zweifel an seinem besten Freund verstärkt („*Warum willst du überhaupt mitkommen?*“, *Weil ich Jan nicht traue. [...] Und deshab halte ich es für besser, euch in den Tempel zu begleiten.*“²²⁴).

Marlene ist eine Federsammlerin. Sie liebt wie Max Tauben und sammelt deren Federn, die, wie in Kapitel 2.4.2 beschrieben, zu besonders beliebten Requisiten innerhalb der Märchen gehören. Marlene ist eine introvertierte alte Frau, die wie Tanita und Elfie um die phantastische Welt des mechanischen Prinzen weiß. Sie schottet sich von ihren Mitmenschen ab, um in ihrer eigenen kleinen Welt zu leben („*Marlene hat nix. Marlene braucht nix.*“²²⁵). Sie spricht von sich selbst in der dritten Person, was ihre Distanziertheit zur Welt ausdrückt („*Hier guck mal. [...] Marlene war mal eine Schönheit. Hatte schöne Beine, die Männer waren verrückt danach.*“²²⁶). Max fasst, obwohl er sie für verrückt hält, schnell Vertrauen zu ihr („*Und sie sah nicht besonders fremd aus, auch nicht wie eine Mörderin, und überhaupt konnte er, falls es brenzlich wurde, so einer Oma spielend davon laufen.*“²²⁷). Marlene zeigt ihm, wozu sie die Federn sammelt. Sie fertigt Flügel „für einen Engel“²²⁸, der ein Kind retten soll. Eine ihrer gesammelten graublauen Federn findet Max später als Herzfenster (s. hierzu Kapitel 3.5) in seinem Rucksack wieder. Die Vermutung liegt nahe, dass Marlene kurz vor ihrem Tode selbst zu dem (Schutz-) Engel wird, der Max aus der Halle der Seelen zurück in die real-fiktive Welt bringt (s. Kapitel 3.3.8).

Elfie ist die Besitzerin eines Imbisswagens am Nauener Platz. Als Max durch Zufall bei ihr erscheint, erkennt sie ihn sofort als „Kartenkind“ („*Elfies Augen weiteten sich, als sie das Ticket sah [...]. Sie starrte Max an. Ungefähr so, als wäre dieser fremde Junge eines der sieben Weltwunder. Aus ihrem Blick sprachen Respekt und...hm, wie sollte man das nennen? Eine Art zärtliches Wiedererkennen. Sie lä-*

²²²Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003, S. 217.

²²³ebd., S. 23.

²²⁴ebd., S. 218.

²²⁵ebd., S. 49.

²²⁶ebd., S. 45.

²²⁷ebd., S. 47.

²²⁸ebd., S. 51.

chelte. Sie wusste.²²⁹). Elfie gibt sich selbst als früheres „Kartenkind“ zu erkennen und klärt Max über den mechanischen Prinzen und die Herzfinster auf, von denen sie eines gestohlen hat. Elfie erfüllt ihre Funktion der Helferin nicht nur, indem sie Max wertvolle Informationen anvertraut, sie hilft auch praktisch, indem sie ihn vor dem Fuchs und dem Luchs rettet, die bei ihrem Imbisswagen erscheinen und Max bedrohen. Sie setzt ihr nur für Kartenkinder sichtbares Herzfinster ein, eine grüne Kugel, deren Lichtschnüre den Fuchs und den Luchs zu Fall bringen. Max kann fliehen und gelangt mittels U-Bahn zurück in die Refugien.

3.3.7 Der Erzähler: Andreas St.

Die Figur des Schriftstellers steht außerhalb der phantastischen Geschichte. Sie hat als handelnde Person keine märchentypische Funktion inne. Andreas St. erzählt Max' Geschichte, indem er sie niederschreibt. Max' Begegnungen mit ihm bilden die Rahmenhandlung des „Mechanischen Prinzen“.

Andreas St. gibt sich im Prolog als Kinderbuchautor, der nichts für sein Zielpublikum übrig zu haben scheint (*„Die meisten Kinder, das dürfte sich inzwischen herumgesprochen haben, sind hinterhältige kleine Erpresser und Max bildet da keine Ausnahme. [...] Max, ausgerechnet. Da kommt mir wirklich die Galle hoch.“*²³⁰). Max blickt schnell hinter die abweisende Fassade des Schriftstellers (*„Du musst gar nicht so tun, als fändest du Kinder bescheuert, weißt du. Ich hab deine Bücher gelesen. Du magst Kinder.“*²³¹).

Wie sich im Epilog herausstellt, ist Andreas St. selbst Peter Pan. Er heiratete eine Wendy, und Max bemerkt, wie sein Schatten eigenständig den Arm hebt und winkt. Im Laufe der Geschichte gibt es viele Hinweise auf James M. Barries Referenztext „Peter Pan“. So ist Andreas St. Besitzer einer alten Hündin, Nana, die *„früher [...] andere Besitzer [hatte], aber weil deren Kinder, diese undankbaren Bälger, von Nanas Anblick Alpträume bekamen, wurde sie in ein Tierheim abgeschoben, aus dem [...] [er] sie wieder herausholte.“*²³² Der Wächter des Tränensees erzählt Max von einem Anführer, der verschwand, weil er sich in eine Engländerin verliebte und heiratete. So wurden der Wächter wie auch die anderen Jungen zu vergessenen Kindern, die nun in den Refugien leben.²³³ Am Ende des Romans übergibt Max Andreas St. einen Umschlag, auf dem *„Für Peter P. oder Andreas St.“* geschrieben steht. Er enthält das goldene Ticket. Der Akt dieser Schenkung verknüpft wie auch das Niederschreiben der Geschichte (vgl. Kapitel 3.3.1) die real-fiktive und die phan-

²²⁹ebd., S. 90.

²³⁰ebd., S. 8-11.

²³¹ebd., S. 37.

²³²ebd., S. 11.

²³³vgl. ebd., S. 80.

tastische Welt.

3.3.8 Magische Requisiten

Wie auch im Märchen (vgl. Kapitel 2.4.2) helfen dem Helden Max diverse magische Requisiten auf seinem Weg. Es sind Angstfresser, sogenannte Herzfinster, Gegenstände, die eine besondere Kraft inne haben: ein Schwert, eine Taubenfeder, eine Phiole, gefüllt mit Tränenwasser, eine Spindel aus Spinnenseide und ein Eisklumpen aus gefrorener Wut.

Mit dem Schwert Trauerklinge kämpft sich Max durch die Dornenhecken, mit der Phiole wehrt er sich erfolgreich gegen den angreifenden Wespenschwarm und mittels Spinnenseide seilt er sich in die Halle der Seelen ab. Der Eisklumpen ist das entscheidende Herzfinster, um über Jan zu siegen (*„Du bist nur das hier, Jan’, flüsterte er, öffnete die Faust und drückte den Eisklumpen auf das in seinem Schoß liegende Herz. ‚Du bist nicht mehr als das.’ [...] Der Schmerz war fast unterträglich, trotzdem presste er das Eis weiter fest gegen das Herz in seinem Schoß. [...] Sekunden später war es vorbei. [...] Nicht einmal Nässe bedeckte den Boden. Max öffnete die Faust. Seine Hand war leer. Kühl und trocken.“*²³⁴). Die Taubenfeder bringt Max in die real-fiktive Welt zurück (*„Das Pochen der Herzen erfüllte den riesigen Raum. Eine Träne löste sich von seiner Wange, fiel zu Boden und benetzte die Taubenfeder. Und es fiel helles Licht in die Halle der Seelen, und ein Rauschen wie von mächtigen Flügelschlägen erfüllte die Luft.“*²³⁵).

3.3.9 Märchenhafte Motive und Symbole im Roman

Zwar sind in anderen Zusammenhängen bereits märchenhafte Motive und Symbole innerhalb des Romans erwähnt worden, doch sollen diese im Folgenden noch einmal kurz angesprochen werden (vgl. hierzu Kapitel 2.4.3).

Das Motiv der Verstümmelung ist durch den einarmigen Bettler, der Max das goldene Ticket schenkt, vorhanden. Der Einarmige verlor seinen Arm an den mechanischen Prinzen.

Des Märchens „Freude am Metallischen“²³⁶ drückt sich im Eisenvogel, der die Herzen zum Turm der Gesänge bringt, und im mechanischen Prinzen aus, hat dieser doch Messerhände und einen Körper, der zugleich Rüstung ist.

Das beliebte Motiv der Metamorphose drückt sich sowohl im mechanischen Prinzen als auch in Max aus. Der Prinz ändert fortlaufend seine äußere Gestalt. Max’

²³⁴ebd., S. 250ff.

²³⁵ebd., S. 252.

²³⁶Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 29.

Metamorphose vollzieht sich hingegen innerlich. Aus einem traurigen, wütenden, verschlossenen „Egal-Kind“ wird durch das Überwinden existentieller Ängste innerhalb der phantastischen Welt ein selbstbewusster und gereifter Junge, der sich in der real-fiktiven Welt entsprechend positionieren kann.

Märchentypisch ist weiters das Kontrastreiche und Extreme im „Mechanischen Prinzen“. Der real-fiktiven Welt ist eine phantastische gegenüber gestellt, in der Max Gefahren überwinden und sich behaupten muss.

Als Held obliegt ihm die Aufgabe, sein Herz, das symbolhaft für seine Seele, sein Innerstes steht, zu finden und die Prüfungen des mechanischen Prinzen zu bestehen.

4 Beate Teresa Hanika: Rotkäppchen muss weinen

4.1 Inhalt

Die 13-jährige Malvina ist die „Lieblingsenkeltochter“ ihres Großvaters. Als er sie auf den Mund küsst, ist es Malvina unangenehm, und sie vertraut sich ihrem Vater an, der jedoch keine Reaktion zeigt. Vielmehr wird Malvina, als der Opa stürzt, regelmäßig zur Krankenpflege zu ihm geschickt und muss dessen sexuelle Übergriffe ertragen.

Aus Scham kann Malvina kaum deutlich aussprechen, was ihr widerfährt. Leise Andeutungen, die sie Familienmitgliedern gegenüber macht, werden überhört. Ihrer besten Freundin Lizzy und dem Jungen Klatsche, der sie „Rotkäppchen“ nennt und in den sie sich verliebt, vertraut sie sich nicht an.

Erst als die Nachbarin Frau Bitschek eingreift, ist es Malvina möglich, ihr Schweigen zu brechen und sich aus der Opferrolle zu befreien.

4.2 Märchenelemente und Märchenstrukturen in „Rotkäppchen muss weinen“

Wie schon im Titel „Rotkäppchen muss weinen“ angedeutet wird, hat die Autorin Beate Teresa Hanika die Grundstruktur des Märchens „Rotkäppchen“ übernommen und auf ein Thema der problemorientierten Kinder- und Jugendliteratur übertragen, sexuelle Gewalt innerhalb der Familie.

Malvina, Opfer der Übergriffe ihres Großvaters, verkörpert die Rolle des Rotkäppchens, der Großvater als Täter die Rolle des Wolfes. Doch auch Malvinas Familie wird durch ihr Schweigen und Nichthandeln zur Täterin.

4.2.1 Handlungsverlauf, -ort, -zeit

Malvina erzählt ihre Leidensgeschichte über einen Zeitraum von zwei Wochen. Die insgesamt 15 Romankapitel tragen die Namen der Wochentage, erstes und letztes Kapitel ereignen sich an einem Freitag.

Die Ausgangslage der Heldin ist märchentypisch durch einen Mangel gekennzeichnet. So deutet der Beginn des Romans auf den sexuellen Missbrauch hin: *„Es passiert an einem Freitagnachmittag.“*²³⁷.

Durch Malvinas Vermögen, am Ende ihr Schweigen zu durchbrechen und sich aus ihrer Opferrolle zu befreien, kann sie letztlich jenen Mangel beheben. Es kann

²³⁷Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 9.

von einem „Happy-End“ im Sinne des Märchens gesprochen werden, denn Malvinas Geschichte endet positiv.

Die Perspektive bleibt durchgängig die der Heldin. Die Handlung vollzieht sich wie im Kunstmärchen nicht linear. Es erfolgen immer wieder zeitliche Rückblenden, so schildert Malvina Erinnerungen an ihre Großmutter oder an vergangene Sommertage in der Villa.

Auch wenn nicht exakt benannt wird, wo und wann sich Malvinas Geschichte ereignet, kann man von einer Verortung sowie Zeitangabe sprechen. Im Prolog heißt es: *„Jetzt ist April und ich bin dreizehn Jahre alt“*²³⁸, zudem liegen in der Villa, die zunächst Zufluchtsort für Malvina und Lizzy, später „locus amoenus“ für Malvina und Klatsche ist, *„Frauenzeitschriften von 1990 [...], so zerrissen und zerfleddert, dass man sowieso nicht mehr viel erkennt“*²³⁹. Die LeserInnen erfahren weiters, dass Klatsche ein Junge aus der Neubausiedlung ist.

4.2.2 Die Heldin: Malvina

Malvinas Verhältnis zu ihrer Familie ist konfliktreich, und sie fühlt sich häufig missverstanden. Ihr Vater ist streng, ihre Mutter aufgrund von Migräneanfällen am Familienleben meist unbeteiligt, Malvinas ältere Schwester Anne mit sich selbst beschäftigt, einzig Bruder Paul hört seiner kleinen Schwester zu. Malvina wartet jeden Sonntag ungeduldig, dass er nach Hause kommt.

Malvinas beste Freundin ist das selbstbewusste und impulsive Mädchen Lizzy, das an Pippi Langstrumpf erinnert. So beschreibt Malvina sie als „Piratentochter“ mit geringelten Strumpfhosen und beneidet diese, dass sie *„eine ganze Straße zusammenbrüllen kann, wenn sie Lust darauf hat, und sie hat ziemlich oft Lust darauf.“*²⁴⁰ Ihre enge Freundschaft besiegeln sie durch eine Blutsschwesterschaft. Durch Lizzy blendet Malvina erfolgreich ihre Erinnerungen an frühere Übergriffe des Großvaters aus (*„Lizzy. Die Beste von allen. Sie hat mich gerettet. Sie kam in mein Leben geschneit, und plötzlich war alles gut. Ich konnte vergessen, und ich vergaß gründlich.“*²⁴¹).

Die beiden Freundinnen entdecken eines Tages ein altes, verlassenes Haus vor der Siedlung, das fortan zu „ihrem“ Haus, ihrer Villa, wird, die sie mit allen Kräften gegen eine Gruppe von Jungen verteidigen (*„Du musst mit den Knöcheln zuschlagen, mit den Fingerknöcheln, und das Handgelenk muss gerade und fest sein, damit du nicht abknickst...Genauso hab ich dann zugeschlagen. Und der Junge hielt sich die Hand vors Gesicht, die Nase, die blutete wie verrückt, es pulsierte und spritzte alles*

²³⁸ebd., S. 7.

²³⁹ebd., S. 19.

²⁴⁰ebd., S. 69f.

²⁴¹ebd., S. 174.

voll, den Boden, mein T-shirt, meine nackten Arme. Die Jungs sahen zu, dass sie wieder durch das Loch nach draußen kamen. Seitdem ist die Tür der Villa eingetreten und der Streit beendet.’²⁴²).

Dass sich Malvinas Großvater ihr nähert und auf den Mund küsst, ist für Malvina verstörend. Unsicher, wie sie das Geschehene einschätzen soll, erzählt sie ihrem Vater davon, doch sie erhält keine Reaktion. Als auch ihr Bruder Paul Malvinas Erzählung als nichtig abtut, schwört sie sich, *„niemandem mehr davon zu erzählen, weil wahrscheinlich alle Erwachsenen das Gleiche denken’’*²⁴³.

Erst als Frau Bitschek, die Nachbarin des Großvaters, Malvina andeutet, ihr vertrauen zu können, beginnt sie, sich allmählich zu öffnen. Sie stellt sich der Forderung ihrer Eltern entgegen, weiterhin zu ihrem Opa gehen zu müssen, doch ihr Widerstand verhallt (*„Es machte mich unruhig und kribbelig, aufgeregt, weil ich weiß, dass etwas in mir drin schläft, lange Zeit schon, und jetzt ist es bereit, aufzuwachen, es dreht sich unwillig herum, gähnt und streckt sich, aber irgendwann wird es die Augen öffnen, und durch diese Augen werde ich sehen. [...] Ich gehe nicht mehr zu Opa. [...] Nein, sage ich, nein, nein, nein. [...] Was willst du damit sagen? Nichts, sage ich leise. [...] Dann ist ja gut, sagt Papa [...] Er setzt sich zurück an den Tisch und nimmt die Zeitung, und ich, ich nehme den Korb, Opa wartet.’’*²⁴⁴).

Malvinas Abscheu und Angst vor ihrem Großvater, der sich ihr immer häufiger auf unnatürliche Weise nähert, wirkt sich negativ auf ihr Verhältnis zu Klatsche aus, für den sie namenlos ist. Die Freundschaft zwischen ihnen wird auf eine harte Probe gestellt. Doch Malvinas Vertrauen zu Klatsche geht so weit, dass sie sich wünscht, sich ihm mitzuteilen (*„Mein Opa fasst mich an. Mein Opa fasst mich an. Mein Opa fasst mich an. Und ich muss ihn anfassen. So geht das nicht. Das kann ich unmöglich sagen. Aber es ist die Wahrheit, flüstere ich.’’*²⁴⁵). Ihre Scham sitzt jedoch zu tief, und sie weicht seinen Fragen aus.

Als Malvina Klatsche schließlich als Vertrauensbeweis ihren Namen und die Bedeutung desselben verrät, gewinnt sie unvermutet an Zuversicht und Selbstbewusstsein (*„Malvina, sage ich, die Hüterin des Rechts. Das ist die wahre Bedeutung meines Namens. Ich bin die Hüterin des Rechts, und während ich es ausspreche und dabei in Klatsches Gesicht sehe, wird mir zum ersten Mal bewusst, was es wirklich bedeutet. Was es wirklich heißt, die Hüterin des Rechts zu sein. Es bedeutet, dass ich meine Rechte hüten muss, mein Recht zu leben, das Recht, mich zu wehren, das Recht, zu reden. Ich muss mich schützen.’’*²⁴⁶). Sie übernachtet mit ihm in der vom Abriss be-

²⁴²ebd., S. 18.

²⁴³ebd., S. 113.

²⁴⁴ebd., S. 119-123.

²⁴⁵ebd., S. 153.

²⁴⁶ebd., S. 181.

drohten Villa, um dieser „die letzte Ehre [zu] erweisen“²⁴⁷, und das alte Haus wird für beide zum „locus amoenus“ („Der Vorhang ist um uns gewickelt wie ein luftiger, gesponnener Kokon. Wir sind wie Raupenkinder, die aneinandergeschmiegt auf ihre Verwandlung warten, und die Villa ist ein großes, schlafendes Tier. Sie verbirgt uns in ihrer letzten Nacht, und der Mond hängt über den Bäumen.“²⁴⁸).

Durch das wachsende Vertrauen zu Klatsche und die Hilfeversuche von Frau Bitschek kann Malvina schließlich die Mauer des Schweigens durchbrechen. Sie beginnt, mit ihren Eltern über die sexuellen Übergriffe des Großvaters zu sprechen („Nein, hab ich gesagt, ihr hört mir nicht zu. Und da waren beide still, und Papa hat sich von mir weggedreht, und ich hatte das Gefühl, er weiß genau, wovon ich rede, mehr brauche ich gar nicht zu sagen, aber ich hab dann trotzdem noch was gesagt. Damit ist jetzt Schluss, hab ich gesagt. Denn jetzt hatte ich meine Gedanken sortiert. [...] Alles war klar. Was zu tun ist.“²⁴⁹).

Mit neu gewonnener Kraft und Selbstbewusstsein will sie schließlich ihren Großvater konfrontieren. Als sie seine Wohnung betritt, findet sie ihn auf dem Sofa. Er scheint wie tot und wird schließlich ins Krankenhaus gebracht.

Mit Unterstützung von Frau Bitschek erzählt Malvina Lizzy von den Ereignissen. Sie befreit sich selbst aus dem Schlund des Wolfes, und so heißt es am Ende des Romans: „Ich heiße Malvina, und ich habe gelernt zu schreien. Ich kann laut schreien.“²⁵⁰

4.2.3 Der Gegenspieler: Der Opa

Malvinas Großvater ist ein alter, gebrechlicher, dem Alkohol zugeneigter Mann, der den Krebstod seiner Frau nie verwunden hat. Malvina nennt er seine „Lieblingsenkeltochter“ und verdeutlicht ihr regelmäßig die Bedeutung dieses „Titels“ („Dann streicht er mir über den Kopf, fasst mein Haar im Nacken zusammen; [...] Wie schön du bist. Du siehst deiner Oma so ähnlich. Ich weiß nicht, warum ich mich nicht bewege. Auch als er mich küsst, schnell und hart auf den Mund, halt ich ganz still.“²⁵¹).

Als Pädophiler vergreift sich der Großvater seit Malvinas frühester Kindheit an ihr. Er bedeutet ihr, zu schweigen und setzt sie emotional unter Druck („Wir müssen nur aufpassen, dass niemand es erfährt, sie würden dich von hier wegbringen, verstehst du das, Malvinchen, sie würden uns auseinanderbringen, sie würden sagen, dass du nicht richtig bist...Sie würden dich verurteilen. Seine Stimme dröhnt in meinen

²⁴⁷ebd., S. 184.

²⁴⁸ebd., S. 186.

²⁴⁹ebd., S. 206.

²⁵⁰ebd., S. 222f.

²⁵¹ebd., S. 13f.

*Ohren. Wegbringen, halts da, verurteilen, du bist nicht richtig, wir können wieder so glücklich werden wie damals, wir zwei.*²⁵²; *„Wenn ich glücklich bin, ist die Oma auch glücklich, sagte er, du machst deine Oma sehr, sehr glücklich. [...] Ich wollte, dass Oma glücklich war, und ich wollte, dass der Krebs sie nicht von innen heraus auffraß. Nur das zählte.*²⁵³; *„Sie ist wegen dir gestorben, sagt Opa, wegen dir. Du wolltest kein Opfer mehr bringen. Aber das muss man im Leben. Man muss für andere da sein. Für Menschen, die man liebt. Das wirst du noch lernen müssen. [...] Ich lasse uns ein Bad ein, Malvinchen, sagt er, so wie früher.*²⁵⁴).

Malvinas Freundschaften mit Lizzy und Klatsche und auch die Gespräche mit Frau Bitschek missbilligt er und überhäuft seine Enkelin mit harschen Vorwürfen.

Bevor der „Wolf“ von Malvina konfrontiert und zur Rechenschaft gezogen werden kann, wird er in ein Krankenhaus eingeliefert.

4.2.4 Die Gegenspieler: Malvinas schweigende Familie

Obwohl sich Malvina sowohl ihrem Vater als auch ihrem Bruder Paul anvertraut und von den Küssen des Opas berichtet, reagieren beide nicht angemessen (*„Ich rutsche in die Lücke zwischen den zwei Vordersitzen, obwohl Papa das nicht leiden kann. Opa hat mich heute geküsst, sag ich, oder ich höre mich das sagen. Ich will nicht, dass er mich nochmal küsst. Papa sagt gar nichts. Einen Moment lang glaube ich, er hat mich nicht gehört. Dann spür ich, wie er mich im Rückspiegel ansieht. Ganz kurz, dann schaut er wieder auf die Straße.*²⁵⁵; *„Er hat mich geküsst, sag ich leise. Paul lacht. Aber ich küsst dich doch auch. Dabei küsst er mich schnell. [...] Er grinst ein bisschen schief als wäre er selbst nicht ganz sicher, und ich grinse zurück. So einfach ist das.*²⁵⁶).

Pauls Reaktion bedeutet für Malvina einen großen Vertrauensbruch (*„Ich bleibe auch in der Wanne, als Paul wegfährt [...]. Ich weine ein bisschen, weil ich weiß, dass ich nie mehr auf der Mauer auf ihn warten werde, und höre zu, wie das Motorengeräusch seines Autos immer leiser wird.*²⁵⁷). Schlimmer noch macht der Vater Malvina Vorwürfe, dass diese ihren Opa nicht mehr besuchen möchte (*„Ich habe vorhin mit Opa telefoniert, hat Papa gesagt, er ist deinetwegen sehr traurig. Er kann gar nicht verstehen, warum du ihn nicht mehr besuchen willst. [...]*²⁵⁸).

Malvinas Mutter, migränegeplagt und im Leben ihrer Tochter kaum präsent, leis-

²⁵²ebd., S. 127.

²⁵³ebd., S. 143.

²⁵⁴ebd., S. 174.

²⁵⁵ebd., S. 15.

²⁵⁶ebd., S. 49.

²⁵⁷ebd., S. 57.

²⁵⁸ebd., S. 62.

tet ebenfalls keine Hilfestellung. Als Malvina sich weigert, weiterhin zu ihrem Opa zu gehen, „hält [sie] sich die Ohren zu und läuft aus dem Zimmer [...]“²⁵⁹ Wie auch Malvinas Vater und Bruder macht sie sich schuldig, die Geschehnisse totzuschweigen und nicht auf die leisen Andeutungen der Tochter zu reagieren.

Malvinas Großmutter hatte bis zu ihrem Tod ein enges Verhältnis zu ihrer Enkelin, doch macht auch sie sich wie Malvinas restliche Familie schuldig. Sie weiß nicht nur um das Vergehen ihres Mannes, sie schweigt vehement und schickt, statt ihre Enkelin zu schützen, diese sogar in die Arme ihres Peinigers („Opa stolperte in den Flur, und Oma drückte mich fest mit dem Arm gegen ihren Körper. [...] Er hämmerte mit den Fäusten gegen die Tür, [...] Hilda, schrie er, denn so hieß meine Oma, schick sie raus, schick mein Malvinchen raus! [...] Und irgendwann schickte Oma mich raus. Sie sah mich nicht an dabei, sie öffnete nur die Tür einen Spalt und schob mich hindurch [...]“²⁶⁰). Auf dem Sterbebett fordert sie von Malvina ein perfides Versprechen ein: „Versprich mir etwas, sagte sie, versprich mir, dass du den Opa nicht im Stich lässt. [...] Sie meinte damit, dass ich nicht reden sollte, dass niemand erfahren sollte, was wirklich passiert war, an den vielen Nachmittagen in Opas Wohnung.“²⁶¹ Malvina bleibt jenem Versprechen lange Zeit treu.

Als die Eltern beschließen, den alternden Großvater zu sich zu holen, deutet die entsetzte Malvina abermals seine Untaten an: „Er küsst mich, sage ich und spüre, wie sie vor mir zurückschrecken.“²⁶² Doch erneut reagiert die Familie mit Ignoranz und Ausblendung („Sie wollen nicht hören, was ich sage, und wenn, dann müsste ich deutlicher werden, viel deutlicher. [...] Jetzt tu doch nicht so, sagt Anne, das kleine Fräulein Rühr-mich-nicht-an! Sie fängt an zu lachen, und Paul und Papa stimmen ein. Erleichtert, weil alles so einfach ist, und weil sie nicht über das, was ich sage, nachdenken müssen. Das ist eine Phase, sagt Papa, und es hört sich sehr verständnisvoll an, als wäre ich krank. Paul nickt [...]“²⁶³).

Als der Großvater ins Krankenhaus gebracht wird, lässt Frau Bitschek keines der Familienmitglieder zu Malvina. Die Mutter scheint langsam zu begreifen, was geschehen ist, doch Malvinas Vater hüllt sich weiterhin in Schweigen („Wir hören meine Eltern auf dem Gang herumwuseln, die Stimme meiner Mutter ist ganz aufgeregt. Was haben wir angerichtet, was, sagt sie. Ich glaube, mein Vater sagt gar nichts, jedenfalls höre ich nichts.“²⁶⁴).

²⁵⁹ebd., S. 121.

²⁶⁰ebd., S. 116f.

²⁶¹ebd., S. 204.

²⁶²ebd., S. 150.

²⁶³ebd., S. 150.

²⁶⁴ebd., S. 213.

4.2.5 Der Partner: Klatsche

Malvina lernt Klatsche, den „Jungen aus der Siedlung“, in der Villa kennen. Er ruft sie „Rotkäppchen“, als sie halsbrecherisch auf ihrem Fahrrad und mit einem Korb am Lenker einen Berg herunterfährt (*„He Rotkäppchen, ruft er, und ich mache die Augen wieder auf, und da ist er auch schon neben mir, der Junge aus der Siedlung. Wir bremsen vor der Ampel, die dummerweise natürlich gerade auf Rot umspringt, und der Junge packt mich am Arm. Bist du nicht ganz dicht, sagt er atemlos. [...] Fährst da mit einem Affenzahn den Berg runter, mit geschlossenen Augen, ich glaub, ich spinn!“*²⁶⁵).

Zwischen Malvina und Klatsche entwickelt sich eine heimliche Freundschaft und schließlich eine weiterhin geheimgehaltene Beziehung. Malvina erträgt Klatsches emotionale und vorsichtige körperliche Annäherungsversuche nicht. Er beginnt zu ahnen, dass die Besuche Malvinas bei ihrem Großvater unheilvoll sind (*„Jetzt sag ich dir mal was, [...] ich stehe hier schon seit ungefähr eineinhalb Stunden. Ich kenne deinen Opa. [...] Vor ungefähr fünfundvierzig Minuten ist dieser Kerl an mir vorbeigegangen. Er kam von da drüben und hatte eine warme Leberkässemmel und eine Flasche Apfelsaftschorle in der Hand. Er hat mich angemacht, von wegen, ich soll hier nicht faul herumlungern, und ich hab gesagt, er soll sich verpfeifen und mich in Ruhe lassen. [...] Der Typ ist nicht krank [...]“*²⁶⁶).

Die Nacht mit Klatsche in der Villa öffnet Malvina die Augen. Sie fühlt, dass sie mit ihm zusammen bleiben und keine dunklen Geheimnisse mehr haben möchte. Sie entwickelt durch ihn ein neues Selbstwertgefühl (*„Plötzlich hatte ich das Gefühl, ich hab etwas zu verlieren, es ist nicht mehr egal, was mit mir passiert. Es war, als hätte Klatsche die Seifenblase mit einer Nadel zerstoßen.“*²⁶⁷).

4.2.6 Die Helferin: Frau Bitschek

Frau Bitscheck ist alleinerziehend und Nachbarin des Großvaters, dem sie *„schon immer ein Dorn im Auge [war], die kommt nämlich aus Polen und hat fünf kleine Kinder, die immer Radau machen und im Treppenhaus herumspringen“*²⁶⁸. Sie stellt Malvina ihre Künste im Kaffeesatzlesen unter Beweis (*„Sehr dunkle Wolken, hier junger Mann, Sonnenschein, da...jemand anders, dunkle Wolken, musst gut aufpassen, jemand will Böses, sagt sie und stellt den Teller zurück auf den Tisch, oh, nicht erschrecken, sagt sie, und tätschelt meine Hand, bist du starkes Mädchen.“*²⁶⁹). Sie

²⁶⁵ebd., S. 31.

²⁶⁶ebd., S. 134.

²⁶⁷ebd., S. 206.

²⁶⁸ebd., S. 27.

²⁶⁹ebd., S. 80f.

deutet Malvina an, dass sie die Abneigung spürt, die das Mädchen gegenüber ihrem Großvater hat („Magst nicht zu dein Opa, sagt sie und lächelt mich breit an, sodass ich ihre Goldzähne blitzen sehe, macht nix, mein Schatz, bei mir ist auch schön.“²⁷⁰); „Streue Salz auf Türschwelle, flüstert die Bitschek, das vertreibt bösen Geist.“²⁷¹; „Dein Opa hat bösen Geist, sagt die Bitschek leise, und mein Kribbeln im Bauch wird stärker, weil ich das ganz gruselig finde, einen Opa zu haben, der einen bösen Geist hat.“²⁷²).

Frau Bitschek sucht immer wieder das Gespräch mit Malvina und hört ihr als einzige erwachsene Person zu. Sie erzählt ihr schließlich eine Geschichte von zwei Mädchen, die ebenfalls Opfer sexueller Übergriffe wurden. Malvina reagiert mit heftiger Ablehnung, als Frau Bitschek ihr rät, auszusprechen, was ihr widerfahren ist („Katja war stark, hielt alles aus, die vielen Nächte mit dem Vater. Aber ihre Schwester konnte sie nicht schützen. [...] Du kannst die Sache nur ändern, wenn du redest. Ich verstehe nicht, sage ich böse, ich verstehe gar nichts, ich verstehe nicht, warum Sie mir diese schreckliche Geschichte erzählen, damit hab ich nichts zu tun. [...] Du musst reden, Malvina, sagt sie eindringlich.“²⁷³).

Durch Frau Bitschek erhält Malvina schließlich die Hilfe, die ihr von ihren Eltern versagt blieb.

4.2.7 Das Märchen im Vergleich zum Roman

Die Autorin übernimmt die Grundstruktur des Rotkäppchen-Märchens und überträgt sie auf ein brisantes Thema innerhalb der modernen Kinder- und Jugendliteratur: sexueller Missbrauch.

Dass es sich um das Rotkäppchen-Märchen handelt, ist durch den Titel „Rotkäppchen muss weinen“ eindeutig belegt. Zudem ruft die Romanfigur Klatsche Malvina „Rotkäppchen“, als er sie auf dem Fahrrad sieht.

Die Farbe Rot, Kennzeichen der Kappe der Märchenfigur, spielt im Roman keine Rolle. Dass jene Farbe allerdings mit sexueller Anziehungskraft in Verbindung gebracht wird, wird in Kapitel 4.3.2 erörtert.

Malvina bringt Essen und eine Flasche Wein mittels Korb zu ihrem Großvater. Die Märchenfigur Rotkäppchen trägt (in der Grimmschen Version) Kuchen und Wein unter ihrer Schürze („Was trägst du unter der Schürze?“ ,Kuchen und Wein: gestern haben wir gebacken, da soll sich die kranke und schwache Großmutter etwas zugut tun und sich stärken.“²⁷⁴).

²⁷⁰ebd., S. 78.

²⁷¹ebd., S. 91.

²⁷²ebd., S. 113.

²⁷³ebd., S. 171f.

²⁷⁴Brüder Grimm: Rotkäppchen. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart:

Wie im Märchen die Großmutter ist im Roman der Großvater krank, wenn auch nur vorgespield, um Malvina zu ihm zu locken. Er erscheint in der Rolle des bösen Wolfes. Letzterer frisst im Märchen sowohl Rotkäppchen als auch seine Großmutter. Gerettet werden sie durch den Jäger, der dem Wolf den Bauch aufschneidet. Mit Unterstützung von Frau Bitschek rettet Malvina sich selbst, indem sie anfängt, über den Missbrauch zu sprechen.

Dass der Wolf Malvina in seiner Gewalt hat, macht folgende Textstelle deutlich, so wird das Motiv des Verschlingens (vgl. Kapitel 2.4.3) aufgegriffen, denn sie assoziiert mit ihrem Großvater ein Meeresungeheuer, dessen Saugnäpfe sie umschlingen:

„Er drückt mich nach hinten aufs Sofa, und die Glasaugen verschwimmen zu einer grauen, wabernden Masse, die auf mich zufließt und mich von allen Seiten umschlingt wie ein Meeresungeheuer, wie ein Riesenkra- ke. Ein Riesenkra- ke, die (sic!) seine Saugnäpfe an mir festsaugt. Einer am Mund saugt meinen Atem aus mir heraus und stößt seinen Atem in mich hinein, eine graue Zunge, die über meine Lippen leckt.“²⁷⁵

Als Rotkäppchen und seine Großmutter vom Jäger aus dem Bauch des Wolfes befreit werden, spricht Rotkäppchen: „Ach, wie war ich erschrocken, wie war’s so dunkel in dem Wolf seinem Leib!“²⁷⁶

Malvina „verschwindet“ ebenso im „Bauch des Wolfes“, sie fühlt sich körperlos:

„Etwas Seltsames passiert. Ich spüre, wie ich mich aus meinem Kör- per zurückziehe. Langsam, zuerst aus den Beinen, dann aus dem Bauch immer weiter nach oben. Ich verschwinde. Ich verschwinde in meinem Kopf. Ganz weit entfernt höre ich seine Stimme. Du hast es doch ver- sprochen, sagt er immer wieder, und ich kann mir nicht erklären, was er damit meint. Ich sehe nur Wolken vor meinen Augen ziehen, diesel- ben wie draußen, nur viel größer und weicher, und mir wird klar, dass ich selbst hinter meinen Augen sitze. Ganz winzig, versteckt, hier findet mich niemand, denke ich erleichtert [...].“²⁷⁷

Märchen und Roman weisen weitere Gemeinsamkeiten auf: Die Mutterfiguren über- nehmen keine schützende Funktion.

Rotkäppchen wird von ihrer Mutter auf den Weg geschickt:

„Komm, Rotkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, bring das der Großmutter hinaus; sie ist krank und schwach und

Reclam 1980, S. 156-160, hier S. 157.

²⁷⁵Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 67.

²⁷⁶Brüder Grimm: Rotkäppchen. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart: Reclam 1980, S. 156-160, hier S. 159.

²⁷⁷Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 67f.

wird sich daran laben. Mach dich auf, bevor es heiß wird, und wenn du hinauskommst, so geh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas, und die Großmutter hat nichts.“²⁷⁸

Auch Malvina wird von ihrer Mutter zum Großvater geschickt („*Sie seufzt wieder und drückt meine Hand. Gestern warst du doch auch alleine, sagt sie, du musst ja nicht lange bleiben.*“²⁷⁹). Im Gegensatz zu Malvina weicht Rotkäppchen jedoch vom Weg ab, und so trifft es auf den Wolf. Malvina hingegen geht den ihr von den Eltern vorgezeichneten Weg und weicht trotz ihrer starken Abneigung lange Zeit nicht davon ab.

Um sich zu retten, brauchen sowohl Rotkäppchen als auch Malvina Hilfe von einer außenstehenden Person: dem Jäger und Frau Bitschek. Rotkäppchen und Malvina können danach den entscheidenden Schritt zur Selbsthilfe allein tun: Rotkäppchen springt aus dem aufgeschnittenen Bauch („*Wie [...] [der Jäger] ein paar Schnitte getan hatte, da sah er das rote Käppchen leuchten, und noch ein paar Schnitte, da sprang das Mädchen heraus [...].*“²⁸⁰), und Malvina beginnt, über das Erlebte zu sprechen, nachdem sie sich der Unterstützung von Frau Bitschek sicher ist.

Das Rotkäppchen-Märchen ist auf viele Arten verfasst und interpretiert worden. Dies soll in den folgenden Kapiteln dargelegt werden.

4.3 Rotkäppchen - psychologisch gedeutet

4.3.1 Perrault vs. Brüder Grimm

Dass Märchen für die kindliche Entwicklung eine besondere Bedeutung haben, ist wohl unbestritten. Das Rotkäppchen-Märchen gehört zu den traditionellen Grimmschen Märchen, in denen am Ende der Böse bestraft und der Held bzw. die Heldin belohnt oder befreit wird. Der Wolf stirbt, und so wird auch Malvinas Großvater eine gerechte Strafe erhalten. Im Epilog des Romans heißt es:

„Meinen Opa werde ich nie wieder besuchen müssen, noch ist er zu krank dazu, aber wenn er gesund wird, schafft Lizzy ihn eigenmächtig ins Gefängnis. Das hat sie mir auf dem Schutthaufen der Villa versprochen.“²⁸¹

²⁷⁸Brüder Grimm: Rotkäppchen. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart: Reclam 1980, S. 156-160, hier S. 157.

²⁷⁹Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 29.

²⁸⁰Brüder Grimm: Rotkäppchen. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart: Reclam 1980, S. 156-160, hier S. 159.

²⁸¹Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 222.

Das Märchen von Rotkäppchen existiert in vielen verschiedenen Fassungen, es ist eines der meistvariierten Märchen.²⁸²

Den Brüdern Grimm dienten viele Fassungen als Vorbilder für ihre Version, beispielsweise die Perraults aus dem Jahr 1697. Dort verkleidet sich der Wolf nicht als Großmutter, er legt sich einfach in ihr Bett und fordert das eintretende Rotkäppchen auf, sich zu ihm zu legen.²⁸³ Dieses wundert sich, wie seltsam die Großmutter in ihren Nachtkleidern aussieht und wird nach eindeutig zweideutigen Antworten des Wolfes verschlungen („Großmutter, was hast du denn für große Arme!“, „Die hab ich, damit ich dich besser umarmen kann, Töchterchen.“²⁸⁴). Perraults Fassung endet mit einer Moral:

„Man sieht hier, daß kleine Kinder,/ vor allem kleine Mädchen, schön,
wohlgeschaffen und hübsch/ schlecht daran tun, gewissen Leuten zuzu-
hören,/ und daß es nicht verwunderlich ist,/ wenn der Wolf so viele von
ihnen frißt./ Ich sage der Wolf, denn nicht alle Wölfe sind gleich./ Es
gibt auch solche, die freundlich sind,/ die ohne Lärm, ohne Gemeinheit
oder Wut,/ sehr zurückhaltend, freundlich und sanft den jungen Da-
men folgen/ bis zu ihren Häusern, bis in die Gassen./ Aber o weh! Wer
weiß nicht, daß diese sanften Wölfe/ von allen Wölfen die gefährlichsten
sind.“²⁸⁵

Nach ursprünglicher Bedeutung war das Rotkäppchen-Märchen bei Perrault also eine Adoleszenzgeschichte, die Mädchen vor den Verführungen der Männer, die oftmals sanft und ungefährlich erscheinen, warnen wollte. Rotkäppchen macht sich schuldig, weil es nicht begreift, wie gefährlich der Wolf/ Mann für es ist. Es legt sich einfach in dessen Bett und wird zur Strafe für seine Unwissenheit gefressen.²⁸⁶

In der Grimmschen Version steigt Rotkäppchen nicht zum Wolf ins Bett. Vielmehr ist er es, der, nachdem er die bohrenden Fragen des Mädchens beantwortet hat, aus dem Bett springt und es verschlingt. Am Ende werden Rotkäppchen und seine Großmutter vom Jäger gerettet, was, wie auch die Ausklammerung der Frage nach den „großen Armen“, eine Abweichung von Perraults Version darstellt. Die Brüder Grimm stärkten zudem die Rolle der Mutter, denn sie ist es, die ihr Kind zu Beginn warnt, nicht vom Weg abzugehen („Mach dich auf, bevor es heiß wird, und wenn du hinauskommst, so geh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas, und die Großmutter hat nichts.“²⁸⁷).

²⁸²vgl. Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Emstal: Muriverlag ⁴1982, S. 9.

²⁸³vgl. Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ²⁹2009, S. 193.

²⁸⁴Zipes, Jack: Rotkäppchens Lust und Leid. Biographie eines europäischen Märchens. Neu durchges. u. erw. Ausg. Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien: Ullstein 1985, S. 102.

²⁸⁵ebd., S. 103.

²⁸⁶vgl. Choi, Moon Sun: Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 2007, S. 164.

²⁸⁷Brüder Grimm: Rotkäppchen. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart: Reclam 1980, S. 156-160, hier S. 157.

Die Moral des Grimmschen Märchens bezieht sich auf den Gehorsam, denn Rotkäppchen wird gefressen, weil es trotz gegebenen Versprechens („Ich will schon alles gut machen.“²⁸⁸) das Gebot seiner Mutter übertritt.²⁸⁹ Rotkäppchen lernt jedoch aus seinem Fehler. Im hinzugefügten Nachsatz zum Grimmschen Märchen verhält sich Rotkäppchen richtig, vielmehr reagiert es gar nicht auf den Wolf, von dem es angesprochen wird, sondern „hütete sich und ging gerade fort seines Wegs und sagte der Großmutter, daß es dem Wolf begegnet wäre, der ihm guten Tag gewünscht, aber so böß aus den Augen geguckt hätte.“²⁹⁰ Die Großmutter ist es, die die Initiative ergreift und ihre Enkelin, die deren Gebote nicht weiter hinterfragt, anleitet. Gemeinsam und ohne Hilfe eines Jägers bringen sie den Wolf zur Strecke.²⁹¹

In anderen Versionen, die nicht aus der Feder Perraults oder der Brüder Grimm stammen, ist es Rotkäppchen selbst, das sich aus dem Bauch des Wolfes herauschneidet oder ihn mit einer Pistole erschießt.²⁹²

4.3.2 Bruno Bettelheims Interpretation des Rotkäppchen-Märchens

Kinderpsychologe Bettelheim sieht in Rotkäppchen ein Kind, „das sich bereits mit Pubertätsproblemen herumschlägt, für die es emotional noch nicht reif ist, weil es seine ödipalen Konflikte noch nicht bewältigt hat.“²⁹³ Auch wolle Rotkäppchen unbewusst seine Großmutter loswerden, da es dem Wolf naiverweise erzählt, wo diese wohne. Rotkäppchens Großmutter sei zu tadeln, da diese das Kind mehr verwöhne als ihm gut tue. So wisse sie „nicht, was sie dem Kind alles geben sollte“. Das Geschenk der roten Kappe sei ein Zeichen, dass sie „ihre eigene Anziehungskraft auf Männer“ auf das Mädchen übertrage. Rot symbolisiere „heftige Emotionen“, im Besonderen der sexuellen Art. Rotkäppchen sei jedoch „noch zu klein“. Dass es dem Wolf den Weg zum Haus der Großmutter weise, sei daher einerseits ein Zeichen dafür, dass es mit der ihm übertragenen Sexualität noch nicht fertig werde und deshalb den Wolf zu einer erfahrenen Frau schicke, andererseits ein Zeichen, dass es ebendiese „erfahrene Nebenbuhlerin“ aus dem Weg schaffen wolle.²⁹⁴

Weshalb der Wolf Rotkäppchen nicht bei erstbestener Gelegenheit verschlingt, erklärt Bettelheim so:

²⁸⁸ ebd., S. 157.

²⁸⁹ vgl. Choi, Moon Sun: Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 2007, S. 164f.

²⁹⁰ Brüder Grimm: Rotkäppchen. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart: Reclam 1980, S. 156-160, hier S. 160.

²⁹¹ vgl. Choi, Moon Sun: Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 2007, S. 167.

²⁹² vgl. Zipes, Jack: Rotkäppchens Lust und Leid. Biographie eines europäischen Märchens. Neu durchges. u. erw. Ausg. Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien: Ullstein 1985, S. 16.

²⁹³ Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ²⁹2009, S. 197.

²⁹⁴ vgl. ebd., S. 198f.

„Der Wolf hätte es getan, wenn er [in Perraults Version] nicht vor ein paar Holzfällern, die in der Nähe waren, Angst gehabt hätte. Da der Wolf bei Perrault auf der ganzen Linie der männliche Verführer ist, ist es sinnvoll, daß ein älterer Mann in der Sicht- und Hörweite anderer Männer Angst haben könnte, ein kleines Mädchen zu verführen.

Im Märchen der Brüder Grimm liegen die Dinge völlig anders, denn hier wird zu verstehen gegeben, daß es die maßlose Gier des Wolfs ist, die ihn zu dem Aufschub veranlaßt: ‚Der Wolf dachte bei sich: ‚Das junge, zarte Ding, das ist ein fetter Bissen, der wird noch besser schmecken als die Alte. Du mußt es listig anfangen, damit du beide erschnappst.‘ [...] Das Verhalten des Wolfs in der Grimmschen Version wird sinnvoll, wenn wir annehmen, daß er, um an Rotkäppchen heranzukommen, erst die Großmutter beseitigen muß. Solange die (Groß-) Mutter noch vorhanden ist, wird ihm Rotkäppchen nicht gehören.

[Von Bettelheim durch Fußnote hinzugefügt: „Es ist noch gar nicht so lange her, daß in gewissen Bauernkulturen die älteste Tochter beim Tode der Mutter in jeder Hinsicht deren Platz einnahm.“].²⁹⁵

Nach Bettelheim erlebe Rotkäppchen eine „tödliche Faszination durch die Sexualität“. Das kleine Mädchen verspüre eine „ödipale Sehnsucht“ nach dem Vater (repräsentiert durch den Wolf), aus diesem Grund laufe es nicht davon. Rotkäppchen sei „von der Situation heftig beeindruckt - gleichzeitig angezogen und abgestoßen“²⁹⁶.

Dass der Wolf nicht sterbe, als der Jäger ihm den Bauch aufschneidet, liege an der Absicht des Märchens, das Kind vor überflüssiger Angst zu schützen²⁹⁷:

„Wenn der Wolf daran sterben würde, daß ihm der Bauch wie bei einem Kaiserschnitt aufgeschnitten werde, könnte der Zuhörer Angst bekommen, ein Kind, das aus dem Leib der Mutter kommt, könnte sie dabei töten. Aber wenn der Wolf dies überlebt und nur stirbt, weil man ihm den Bauch mit schweren Steinen gefüllt hat, braucht man wegen einer Geburt keine Angst zu haben.“²⁹⁸

Rotkäppchen und seine Großmutter würden schließlich „zweifelloos wiedergeboren“ werden, und dies auf einer „höheren Ebene“. Dass Rotkäppchen aus dem Bauch herausspringt, zeige, dass es als andere Person ins Leben zurückkehrt.²⁹⁹

Durch das Rotkäppchen-Märchen würden „die inneren Prozesse des pubertären Kindes nach außen“³⁰⁰ projiziert.

„Der Wolf ist die Verkörperung des Bösen, das Kind spürt es, wenn es den Ermahnungen der Eltern zuwiderhandelt und sich erlaubt, andere in

²⁹⁵ebd., S. 201.

²⁹⁶vgl. ebd., S. 202.

²⁹⁷vgl. ebd., S. 205.

²⁹⁸ebd., S. 205.

²⁹⁹vgl. ebd., S. 205.

³⁰⁰ebd., S. 203.

sexuelle Versuchung zu führen oder sich selbst verführen zu lassen. Wenn es von dem Pfad abweicht, den die Eltern ihm vorgezeichnet haben, trifft es auf das ‚Böse‘ und fürchtet, samt dem Elternteil, dessen Vertrauen es getäuscht hat, von ihm verschlungen zu werden.“³⁰¹

Kritiker werfen Bettelheim vor, bei seinen Interpretationen „immer tiefer ins dornige Gestrüpp“³⁰² zu geraten. Der geschilderten Ambivalenz Rotkäppchens, warum es den Wolf zur Großmutter schickt, wird Folgendes entgegengehalten:

„Zunächst einmal ist das Mädchen offenherzig, weil es noch ohne Arg ist und in dem Wolf keinen Bösewicht erblickt, zum anderen drängt es dem Wolf die Informationen über die Großmutter nicht auf, sondern gibt diese Auskünfte erst auf ausdrückliche Befragung, ferner ist von einer innigen Beziehung zwischen Oma und Enkelin die Rede und nirgendwo von Spannungen, außerdem ist die Großmutter alt, krank und schwach, also keine Frau mehr, die als erotische Rivalin agieren kann.“³⁰³

Kritisiert wird weiters, dass Bettelheim den Wolf als Vater identifiziert, obwohl dieser auch gewisse weibliche Aspekte habe. Auch die Gleichsetzung von Großmutter und Mutter (orthografisch durch: „(Groß-) Mutter“) sei nicht überzeugend. Scheinlogisch beantwortet habe Bettelheim die Frage, weshalb der Wolf durch das Aufschneiden seines Bauches nicht umkomme. Das Rotkäppchen-Märchen sei zudem ein schlechtes Beispiel für das Argument des Schützens vor überflüssiger Angst durch das Märchen³⁰⁴.

„Wenn Kinder sowieso nicht richtig verstehen, was der Tod ist, braucht man sie auch nicht vor der entsprechenden Angst zu schützen, ganz abgesehen von der Frage, ob sich kleine Kinder vorstellen, daß der die Mutter repräsentierende Wolf bei einer Geburt eventuell draufgeht. Außerdem ist gerade das Rotkäppchenmärchen eines der schlechtesten Beispiele für die Lehre, daß Märchen vor überflüssiger Angst schützen: dem Kind im Märchen und dem märchenhörenden Kind wird Angst vor dem vermeintlichen bösen Wolf eingepflicht, und auch wenn das Tier zum Schluß besiegt wird, bleibt sein furchterregendes Schreckbild in der Vorstellung erhalten.“³⁰⁵

4.3.3 Psychologische Interpretationen des Märchens bezogen auf den Roman

Im Roman „Rotkäppchen muss weinen“ repräsentiert der Großvater den Wolf, der als Figur „für alle asozialen, unbewußten, verzehrenden Mächte, vor denen sich zu

³⁰¹ebd., S. 202.

³⁰²Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Emstal: Muriverlag ⁴1982, S. 53.

³⁰³ebd., S. 54.

³⁰⁴vgl. ebd., S. 54f.

³⁰⁵ebd., S. 55f.

schützen man lernen muss und die man mit der Stärke des eigenen Ichs besiegen kann³⁰⁶, steht.

Seit ihrer frühesten Kindheit missbraucht er Malvina. Der sexueller Missbrauch beginnt mit der Verführung des Opfers durch ein gemeinsames Wannenbad (*„Ich lasse uns ein Bad ein, Malvinchen, so wie früher.“*³⁰⁷), eine Berührung (*„Er ist ganz ruhig und legt seine alten Hände auf mein Knie.“*³⁰⁸), Fragen, die Malvina nur ungern beantwortet (*„Und hast du denn schon einen Freund?“*³⁰⁹), Komplimenten (*„Wie schön du bist, sagt er.“*³¹⁰) und Küssen (*„Auch als er mich küsst, schnell und hart auf den Mund, halt ich ganz still.“*³¹¹).

Erst später fasst er seine Enkelin unsittsam an und zwingt sie, ihn zu berühren (*„Erstens, werde ich schreiben, er hat mich geküsst, auf den Mund. Zweitens, er hat mich angefasst, an den Brüsten und auch weiter unten. Das hört sich blöd an, aber besser kann ich darüber nicht schreiben. Drittens, ich musste ihn auch anfassen.“*³¹²). Somit verschlingt der Wolf sein Opfer nicht bei erstbesten Gelegenheit. Wie in Perraults Version sind noch andere „Holzfäller“, also weitere Personen „in der Nähe“, die etwas bemerken könnten: Malvinas Vater, der seine Tochter nach den Besuchen beim Großvater dort abholt, Frau Bitschek, die nebenan wohnt, und seine eigene Frau.

Die sexuellen Übergriffe des Großvaters intensivieren sich erst, nachdem die Großmutter gestorben ist. Malvina muss „ihren Platz“ einnehmen. Sie wehrt sich nicht und erliegt den Verführungen des Großvaters, weil sich ihre eigene Sexualität im Prozess der Entwicklung befindet. Die 13-jährige Malvina hat wie Rotkäppchen noch nicht die nötige Reife erlangt, um in ihrem Großvater einen Bösewicht zu erkennen, nicht zuletzt, da dessen Taten von ihrer geliebten Großmutter stets legitimiert wurden.

Malvinas Familie trägt mit ihrer Ignoranz, Nichtbeachtung und ihren Vorwürfen dazu bei, dass sich das Mädchen schuldig fühlt und glaubt, selbst unrecht zu handeln. Ihre Eltern sind es, die die Tochter auf den „falschen Pfad“, in das Haus des Großvaters, schicken.³¹³ Nach Bettelheim wird Rotkäppchen vom Wolf verschlungen, weil es vom Pfad abweicht und Blumen pflückt, deshalb trifft es den Wolf und das Unheil nimmt seinen Lauf. Malvina aber hört auf ihre Eltern, geht immer wieder in das Haus des Großvaters und wird deshalb „verschlungen“. Sie handelt entgegen ihren eigenen inneren Widerständen.

³⁰⁶Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv 292009, S. 52.

³⁰⁷Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 174.

³⁰⁸ebd., S. 13.

³⁰⁹ebd., S. 11.

³¹⁰ebd., S. 14.

³¹¹ebd., S. 14.

³¹²ebd., S. 211.

³¹³vgl. Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv 292009, S. 202.

Bei seinen sexuellen Übergriffen legt der Großvater zudem im übertragenen Sinne wie im Grimmschen Märchen das Gewand der Großmutter an. Er kleidet sich zwar nicht wie sie, gibt aber Malvina auf perfide Weise immer wieder zu verstehen, dass all das, was er tut, auf Wunsch der Großmutter geschieht (*„Wenn ich glücklich bin, ist die Oma auch glücklich, sagte er, du machst deine Oma sehr, sehr glücklich.“*³¹⁴).

Die Aussicht im Epilog des Romans, dass der Großvater bestraft wird, entspricht der Gerechtigkeit des Volksmärchens. Für Malvina wendet sich letztlich alles zum Guten. So, wie Kinder beim Lesen oder Hören von Märchen ein „Happy-End“ herbeisehnen, damit die gestörte Weltordnung wieder hergestellt wird³¹⁵, hat auch Malvinas Geschichte einen positiven Ausgang. Sie wird wie Rotkäppchen, das aus dem Wolfsbauch als „andere Person“ herauspringt, „wiedergeboren“. Malvinas neues Leben beginnt, nachdem sie sich endlich anderen mitgeteilt und über den Missbrauch gesprochen hat (*„Ich hab nämlich heute Geburtstag, gleich zweimal. Einmal, weil der erste Mai ist, und einmal, weil ich endlich geredet habe.“*³¹⁶).

4.4 Psychologische und psychoanalytische Interpretationen von Märchen

Märchen spielen in Psychologie und Psychoanalyse eine wichtige Rolle, denn sie sind „der reinste und einfachste Ausdruck kollektiv-unbewusster psychischer Prozesse“³¹⁷.

„Sie stellen die Archetypen in ihrer einfachsten, knappsten und präzisesten Gestalt dar. In dieser reinen Gestalt gewähren uns die archetypischen Bilder die besten Hinweise zum Verständnis der Prozesse, die in der kollektiven Psyche vor uns gehen. In Mythen, Sagen oder jedem anderen komplizierteren mythologischen Material kommen wir an die Grundmuster der menschlichen Psyche nur durch überlagerndes kulturelles Material heran. In Märchen hingegen gibt es viel weniger spezifisches, bewußtes Kulturmaterial, und deshalb spiegeln sie die Grundmuster der Psyche klarer.“

Das Studium von Märchen ist wichtig, weil sie die allgemeinmenschliche Grundlage beschreiben. Märchensprache erscheint als internationale Sprache der ganzen Menschheit³¹⁸, und so verwendet Hanika in ihrem Roman „Rotkäppchen muss weinen“ Märchenmerkmale, die die Rollen klar und eindeutig erscheinen lassen: Malvina

³¹⁴Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 143.

³¹⁵vgl. Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv 29/2009, S. 166.

³¹⁶Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 220.

³¹⁷Franz, Marie-Louise von: Psychologische Märcheninterpretation. Eine Einführung. München: Kösel 1986, S. 11.

³¹⁸vgl. ebd., S. 21.

repräsentiert als Opfer sexueller Gewalt das Rotkäppchen, ihr Großvater als Täter den Wolf.

Kinder sind besonders empfänglich für das Märchen, denn

„schon rein formal entspricht das Märchen den Bedürfnissen des kindlichen Geistes. Es ermöglicht wie keine andere Erzählform die Übung des Vorstellungsmechanismus. An seinen plötzlichen Übergängen (groß-klein, Schweinehirt-Prinz, Verwandlung und Zauber, Verkleidung, Versetzung an einen anderen Ort, unvermitteltes Erscheinen einer neuen Figur, Umschlagen der Gesamtsituation u.a.) übt das Kind mit lebhaftem Vergnügen die Gewandtheit und Fertigkeit des Vorstellens.“³¹⁹

Märchen greifen jene Themen auf, die für die persönliche Entwicklung maßgeblich sind: Sexuelle Reifung, Erlangen der Unabhängigkeit, Selbstverwirklichung, Bewältigung von Gefahren und Bestehen von Prüfungen. Der gute Ausgang der Volksmärchen³²⁰ vermittelt den jungen RezipientInnen, dass es auch für ihre eigenen Entwicklungsschwierigkeiten Lösungen gibt.³²¹ Entwicklungspsychologen sehen im Märchen Reifungsprozesse vorgebildet.³²² Spannungen und Ängste können „externalisiert“ und verarbeitet werden, indem sie durch Wolf oder Hexe Gestalt annehmen.³²³ Ein Sieg über letztere vermittelt dem Kind, auch seine eigenen Ängste bewältigen zu können.

Die Psychoanalyse deutet das Märchen sexualsymbolisch, wie das Beispiel des roten Käppchens zeigte (vgl. Kapitel 4.3.2). Auch Aschenputtels Schuh wird dieserart interpretiert. Das Hineinpassen ihres Fußes in den Pantoffel verweist auf den Geschlechtsakt³²⁴.

Die Dornenhecke, die sich um Dornröschens Schloss rankt und in der die Königs-söhne umkommen, verbildlicht, dass die Reifezeit der schlafenden Prinzessin noch nicht um ist. „Es ist eine Warnung für Kind und Eltern, daß ein sexuelles Erwecken, bevor Geist und Körper dafür reif sind, destruktive Folgen hat.“³²⁵

Die Schöne überwindet ihre ursprünglich ödipale Liebe zu ihrem Vater und überträgt sie auf das Tier, welches sich in ihren Gatten verwandelt³²⁶.

Der Ekel, den die Prinzessin verspürt, den kalten Frosch anzufassen und in ihr „schönes, reines Bettlein“ zu heben, steht für den Widerwillen, Geschlechtsorgane zu

³¹⁹Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 105.

³²⁰Dass es in Kunstmärchen nicht zwingend ein Happy-End gibt, wurde in Kapitel 2.2 bereits erwähnt.

³²¹vgl. Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ²⁹2009, S. 162.

³²²vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004, S. 106.

³²³vgl. ebd., S. 110.

³²⁴vgl. Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ²⁹2009, S. 317.

³²⁵ebd., S. 271.

³²⁶vgl. ebd., S. 363.

berühren, wenn man sexuell noch nicht gereift ist.³²⁷ Der Frosch selbst muss auch erst den Reifeprozess durchlaufen. Dass die Prinzessin ihn mit aller Gewalt hinaus aus ihrem Bett und gegen die Wand wirft, erlöst ihn aus seiner Unreife, und er wird zum Mann.³²⁸

³²⁷vgl. ebd., S. 340.

³²⁸vgl. Feldmann, Christian: Von Aschenputtel bis Rotkäppchen. Das Märchen-Entwirrbuch. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2009, S. 83ff.

5 Holly-Jane Rahlens: Prinz William, Maximilian Minsky und ich

5.1 Inhalt

„Es war einmal vor langer, langer Zeit, weit fort in einem fernen Land - naja, es war erst vor ein paar Jahren und genau hier in Berlin-“³²⁹, so märchentypisch formelhaft beginnt die Geschichte der Heldin des Romans „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“ (Deutsche Übersetzung von Ulrike Thiesmeyer).

Nelly Sue Edelmeister, „eine ungeheuer ernsthafte Dreizehnjährige, ein spindeldürres Berliner Schulmädchen mit einem schweren Zopf im Nacken, dicken Brillengläsern auf der Nase und einem Hirn von der Größe der Encyclopaedia Britannica“³³⁰, muss sich mit der ersten Liebe auseinandersetzen. Diese gilt einem ebenso besonderen wie unerreichbaren Jungen³³¹: Seine Majestät Prinz William, Sohn von Prinz Charles und Lady Diana.

Nelly ist jüdischer Herkunft und definiert sich mehr über ihren wachen Geist als über sportliche Leistungen. Ihre Intelligenz ist unbestritten, doch hilft ihr diese nichts, als die Mädchenbasketballmannschaft ihrer Schule neue Spielerinnen sucht, um in Eton an einem Turnier teilzunehmen. Prinz William erscheint Nelly nur noch einen Ballwurf weit entfernt, und so tritt der fledermausgleiche Einzelgänger Max Minsky in ihr Leben, der sie unterrichten soll. Zwischen ausstehender Bat-Mizwa, Prinz William und Basketball kommen sich Nelly und Max näher. Schließlich ist es Risa, für Nelly wie eine Großmutter, die aus Max einen „Prinzen“ für Nelly macht.

5.2 Märchen goes Popliteratur

Die vieldiskutierte und heftig kritisierte Popliteratur hat ihren Ursprung im 20. Jahrhundert. Der Begriff „Pop“ stammt aus der Musik und leitet sich ab von *popular*, was populär, „bei der Masse beliebt“ bedeutet.³³²

Wie wird Popliteratur definiert? Nach Diedrich Diederichsen überschreitet bestehendes Material Grenzen bzw. bestehenden Grenzen kommt eine neue Bedeutung bei. Es findet eine Transformation statt:

³²⁹Rahlens, Holly-Jane: Prinz William, Maximilian Minsky und ich. Rohwolt: Hamburg ⁵2006, S. 9.

³³⁰ebd., S. 9.

³³¹Der Roman erschien 2002. Prinz William war damals selbst noch im Teenager-Alter. Im Jahr 2007 wurde das Buch mit abgeändertem Titel verfilmt: Max Minsky und ich. Nelly verehrt nun nicht mehr Prinz William, der, als der Film erschien, kein Teenager mehr war, sondern den fiktiven Prinzen Edouard von Luxemburg.

³³²vgl. Ernst, Thomas; Popliteratur. Hamburg: Rotbuch 2001, S. 6f.

„[...] Als erstes Element einer deskriptiven Definition von Pop [könnte man] festhalten: 1. Pop ist immer Transformation, im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenseitig neu gestalten und bis dahin fixe Grenzen überschreiten: Klassengrenzen, ethnische Grenzen oder kulturelle Grenzen.“ [...]

2. Pop hat eine positive Beziehung zur wahrnehmbaren Seite der sie umgebenden Welt, ihren Tönen und Bildern. Das ist auch insofern radikal, weil sich kritische und rebellische Energien bis dato nie aus so einer Beziehung zur Welt ergeben haben: Fast könnte man den Bezug von Pop zur Welt ‚lebensphilosophisch‘ nennen. [...]

3. Pop tritt als Geheimcode auf, der aber gleichzeitig für alle zugänglich ist.“³³³

Thomas Ernst versteht unter Popliteratur

„eine literarische Entwicklungslinie, die sich im 20. Jahrhundert darum bemühte, die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur aufzulösen und damit auch Themen, Stile, Schreib- und Lebensweisen aus der Massen- und Alltagskultur in die Literatur aufzunehmen. Merkmale der Popliteratur zeigen sich beispielsweise in Texten, die in einfacher Sprache und realistisch aus dem Leben gesellschaftlicher Außenseiter berichten.“³³⁴

Der Roman „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“ ging aus einem Bühnenstück hervor (Originaltitel: „Prinz Charles, Melvin Minsky and me“). Als Prinzessin Diana im Jahre 1997 starb, erweiterte die amerikanische Autorin mit jüdischen Wurzeln, Holly-Jane Rahlens, ihr Stück.³³⁵ „Die pubertären erotischen Projektionen der [...] Heldin müssen sich zeitgemäß auf einen mutterlos gewordenen Prinzen richten: William.“³³⁶ Die Autorin griff somit ein Thema auf, das vor 13 Jahren die Massen und die Medien bewegte, der Unfalltod Prinzessin Dianas, und verknüpfte Realität mit Fiktion. Die Romanfigur Nelly verliebt sich in William, als sie die Beerdigungsfeier seiner Mutter im Fernsehen sieht.

„Und dann sah man: Diana, die Mutter, hochschwanger; mit William als Säugling; [...] mit William als Schulkind; mit William und Harry beim Pferderennen; bei einem Picknick; traurig jaulten die Geigen im Hintergrund. Und da sind die Jungen ohne Di. Mit fünf und drei. Mit zehn und acht. Mit dreizehn und elf. Da ist William mit dreizehn. Mit

³³³Diederichsen, Diedrich: Pop - deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Hartges, Marcel/ Lüttke, Martin/ Schmidt, Delf (Hrsg.): Pop Technik Poesie. Die nächste Generation. Literaturmagazin No. 37. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 36-44, hier S. 38-40.

³³⁴Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg: Rotbuch 2001, S. 9.

³³⁵vgl. Kochte, Esther: Das Prinzessinnensyndrom. Holly-Jane Rahlens. In: Bulletin Jugend & Literatur 11/2002, S. 5-7, hier S. 5.

³³⁶ebd., S. 5.

*vierzehn. Mit fünfzehn. Mit...William? Ist das William Windsor? [...] Mein Gott, nicht mal Hans Christian Andersen hätte einen vollendeteren Prinzen erschaffen können. Oh. der ist ja...so...wie hieß das Wort, nach dem ich suchte?...so...süß... [...]. Mein Herz fühlte einen tiefen Stich. Der arme Junge. Der arme, arme Waisenknabe. Der Süße. [...] Ja - ich war verliebt! Verliebt. Endlich. Nach all den Jahren. Was für ein wundervoller Septembertag.*³³⁷

Prinz William steht in Rahlens' Roman für die „Teenie-Kultur“. Er erscheint jedoch nur auf einem Poster, das Nelly in ihrem Zimmer aufhängt, er tritt nicht als Figur aus dem wahren Leben in jenem fiktiven Roman auf. Er ist auch kein echter Prinz im Sinne des Märchens (*„Es war das lebensnahste Bild des Prinzen, das ich in die Finger bekommen hatte. Originalgroß. Umarmensgroß. Küssgroß. [...] Da war er: der künftige König [...] Da stand er und sah mich direkt an. In einem dunkelblauen Nadelstreifen-Dreiteiler, dessen Stoff so weich schimmerte, dass es nur Kaschmir sein konnte. [...] Der linke Arm hing locker herab, die rechte Hand verbarg sich in der rechten Hosentasche. Keine Ahnung, wie lange wir einander anstarrten.*³³⁸).

Rahlens hinterfragt den heutigen Märchenbegriff. Sie operiert in ihrem Roman mit Rollenbildern und „modernisiert“ das Märchen, indem sie den Menschen William als Figur des Prinzen in einen fiktiven Roman holt. Das Märchenhafte wird popkulturell umgedeutet, indem ihm neue Grenzen gesetzt werden.

Im Sinne der Diederichsen Definition findet eine Transformation statt, zudem greift die Autorin Themen der Alltagskultur in ihren Roman auf (vgl. Ernsts Beschreibung von Popliteratur).

Hinter Rahlens' Text steht das „Diana-Bild“. Lady Diana, die Medienfigur des 20. Jahrhunderts und echte Prinzessin (wenn auch nur durch Heirat), scheiterte an der Realität. Als von den Medien geschaffene „Prinzessin der Herzen“ stieg sie in den Adel auf und fiel tief. Nach dem Scheitern ihrer Ehe und einer Reihe persönlicher Krisen starb sie auf tragische Weise bei einem Unfall nach einer Verfolgungsjagd durch Paparazzi, die wie keine andere Gruppe so sehr für die heutigen Medien stehen.

Lady Diana entsprach nicht der Prinzessin im Sinne des Märchens und so auch nicht Scheidungskind und Halbwaise William der märchenhaften Prinzfigur (*„Schuld ist einzig und allein Charles’, sagte meine Mutter. ‚Er hat sie in den Wahnsinn getrieben.’ ‚Red keinen Unsinn’, tadelte Risa und führte ihren Pfefferminztee an die Lippen, ohne die Augen vom Fernseher zu wenden. ‚Sie ist nicht in einem Irrenhaus umgekommen, sondern bei einem Autounfall. [...] Im Fernsehen drehte sich alles um Prinzessin Diana: [...] Diana als errötende Braut in weißer Spitze bei der Vermählung mit Charles; [...] Diana, die Magersüchtige, [...] Diana, erzürnt über Paparazzi*

³³⁷Rahlens, Holly-Jane: Prinz William, Maximilian Minsky und ich. Rohwolt: Hamburg ⁵2006, S. 51f.

³³⁸ebd., S. 53.

[...].³³⁹).

5.3 Märchenelemente und Märchenstrukturen in „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“

Neben dem Realitätsbezug zum populären britischen Königshaus findet sich eine Vielzahl von Märchenmotiven im Roman, zudem ist die Handlungsstruktur märchentypisch.

Es ist Heldin und Ich-Erzählerin Nelly, die das Märchen bzw. Märchenhafte in ihre Alltagswelt holt und so entmythifiziert.

5.3.1 Handlungsverlauf-, -ort und -zeit

Der Roman spielt wie auch „Der mechanische Prinz“ im heutigen Berlin. Wie im Volksmärchen ist die Handlung einsträngig und geradlinig. Nebenhandlungen existieren nicht bzw. nur indirekt, da stets aus Perspektive der Heldin, Trägerin der Handlung, berichtet wird.

Wie im Kunstmärchen hat die Geschichte ironische Züge (vgl. Kapitel 2.4.1), so passieren immer wieder Dinge, die Teenagerin Nelly, so neu wie neugierig auf dem Gebiet der Liebe, auf unterhaltsame und mädchentypische Weise erlebt oder kommentiert (*„Michael drehte sich zu mir, als hätte er meine Gedanken gelesen. Er lächelte und seine neue Zahnspange funkelte im Licht. Hmmm. Eine Zahnspange war für jemanden wie mich einfach eine Überforderung. Eine unerfahrene Küsserin würde sich mit der Zunge vielleicht in den Metallhaken verheddern oder sonst was. Nö, Michael Hape war nicht der Richtige - wenigstens noch nicht.“*³⁴⁰).

Durch jene Ironie wird das Märchenhafte systematisch dekonstruiert bzw. popkulturell umgedeutet (vgl. Kapitel 4.2). So zeigt sich bereits zu Beginn, dass jener Roman dem Märchenhaften zugetan ist, die eigentliche Geschichte aber nicht in einer Märchenwelt stattfindet (*„Es war einmal vor langer, langer Zeit, weit fort in einem fernen Land - naja, es war erst vor ein paar Jahren und genau hier in Berlin [...]“*³⁴¹).

Die Ausgangslage der Heldin ist, typisch dem Märchen, durch einen Mangel gekennzeichnet. Sie ist unsterblich in Prinz William verliebt, der jedoch unerreichbar ist. So macht sich die Heldin auf, um diesen Mangel zu beheben.

³³⁹ebd., S. 51f.

³⁴⁰Rahlens, Holly-Jane: Prinz William, Maximilian Minsky und ich. Rohwolt: Hamburg ⁵2006, S. 24.

³⁴¹ebd., S. 9.

Getrieben von Ehrgeiz und romantischen Gefühlen will Nelly Basketballspielen lernen, um mit dem Schulteam nach England zu reisen, Prinz William kennenzulernen und Prinzessin zu werden (*„Ich erhob mich von der Bank. Mager. Tollpatschig. X-beinig. Aber wild entschlossen. Mein Lebensziel war klar: Ich würde Prinzessin werden. Zunächst aber musste ich Dribbeln lernen. Natürlich.“*³⁴²). Sie muss verschiedene Widerstände überwinden, wie einen Trainer finden, der ihr das Spielen beibringt, die Thora studieren, da ihre Bat-Mizwa kurz bevor steht, den schwelenden Streit mit ihrer Mutter beilegen, die Fehlbarkeiten ihres Vaters akzeptieren lernen, da dieser sich auf eine Affäre mit Max' Mutter Melissa einlässt, und das Auswahlspiel der Basketballmannschaft bestehen. Unterstützt wird sie von Risa, die für Nelly wie eine Großmutter und Ansprechperson ist, und auch Max hilft ihr, indem er sie trainiert.

Es zeigt sich der ironische Blick der Autorin auf die Gattung Märchen, da der Weg der Heldin zwar mit Mühen verbunden, jedoch die Widerstände, die es zu bewältigen gilt, keineswegs gefährlich oder gar lebensbedrohend sind. Vielmehr wird der dem Märchen in heutiger Zeit anhaftende „Kitsch“ betont.

Die Heldin verfolgt das Lebensziel, Prinzessin zu werden, und es gibt selbstverständlich ein „Happy-End“, obwohl Nelly ihr eigentliches Ziel, ins Schulteam aufgenommen zu werden, nicht erreicht. Dafür finden Nelly und Max auf ihrer Bat-Mizwa zueinander, und sie söhnt sich mit ihren Eltern aus.

Für das Märchen typische Handlungsorte wie ein Wald, ein See, ein Schloss, ein Berg etc. gibt es nicht, da sich die Geschichte klar verortet im Berlin heutiger Zeit ereignet. Die Geschehnisse spielen sich in der Wohnung der Edelmeisters, in Melissas Restaurant, in Max' Zimmer, im Altersheim und in Nellys Schule bzw. im Schulbus ab.

5.3.2 Die Heldin: Nelly

Nelly Sue Edelmeister berichtet aus ihrer Perspektive von den Sorgen, Nöten und Freuden eines heranwachsenden Teenagers, der zum ersten Mal verliebt ist.

Nellys Leidenschaft beschränkt sich aber nicht nur auf das Anschmachten eines buchstäblich unerreichbaren Prinzen, der als lebensgroßes Poster an ihrer Wand hängt, sie hegt ein Interesse für Bücher und Naturwissenschaften, im Besonderen die Astronomie (*„Ich fand es toll, an unerträglich schwül-heißen Nachmittagen der gleißenden Sonne zu entgehen, unter dem klimatisierten Nachthimmel des Planetariums zu sitzen und über das Weltall zu philosophieren.“*³⁴³). Ein Teleskop ist ihr größter Wunsch.

³⁴²ebd., S. 75.

³⁴³ebd., S. 12.

Nelly bezeichnet sich selbst als „Nerd“ (*„In Amerika, wo meine Mutter aufgewachsen ist, nennt man Kids wie mich nerds - kein charmanter Ausdruck für Leute mit Superhirn und null Appeal.“*³⁴⁴), und tatsächlich erscheint sie vielen ihrer MitschülerInnen seltsam und eigen, sodass sie häufig zur Zielscheibe von Spott und Hohn wird. Nelly weiß sich jedoch zu verteidigen (*„Na, was liest du denn, Nelly?“ fragte Yvonne. Ihrem zuckersüßen Singsang hörte ich an, dass sie mich nur aufziehen wollte. Nicole und Caroline kicherten. „Eine kurze Geschichte der Zeit von Stephen Hawking. Kennt ihr das?“, sagte ich. Natürlich kannten sie es nicht. Sie starrten mich bloß an. Dann fing Yvonne an zu kichern und schüttelte den Kopf.“*³⁴⁵).

So brilliant sie in den Naturwissenschaften ist, so wenig ist sie sportlich begabt. Ihr Geist und ihr Körper stehen in schier unüberwindbarer Opposition zueinander, weshalb sie schließlich den sportlichen Einzelgänger Max Minsky engagiert. Mit der Zeit macht sie Fortschritte.

Aus der anfänglichen Zwangsgemeinschaft zwischen Max und Nelly (Basketballstunden gegen Deutschnachhilfe) entwickelt sich über das Ballspiel eine Freundschaft, und Nelly verliebt sich (*Wir standen dicht voreinander, so dicht, dass ich die Hitze von Max' Körper spüren konnte. Schweißperlen lagen auf seiner Oberlippe, wie eine Kette winziger Diamanten. Benommen sah ich, wie er sachte die Hand hob. Mein Herz pochte so wild, dass es bestimmt bald vor Erschöpfung streiken würde. Endlich, wie ein Wunder, fühlte ich, wie er mir mit den äußersten Spitzen seiner Fingerkuppen über die Stirn fuhr. Und dann, quälend langsam, strich er mir sanft die losen Strähnen aus dem Gesicht. „Du bist gut“, sagte er. „Richtig gut. Vielleicht kriegst du's hin.“*³⁴⁶).

Abseits von Prinz William, Max Minsky, Astronomie und Basketball spielt Religion in Nellys Leben eine wichtige Rolle. Als Tochter einer jiddisch-amerikanischen Mutter muss sie sich auf ihre Bat-Mizwa vorbereiten und die Thora lernen, wogegen sie sich zunächst wehrt (*„Ich glaube nicht mal an Gott. Warum sollte ich Teil der jüdischen Gemeinde werden?“*³⁴⁷). Somit ist Nelly

„auch auf der Suche nach ihrer jüdischen Identität. [...] Entgegen allen jüdischen Traditionen lässt sich Nelly, nachdem sie mit ihrem Hebräisch-Lehrer gebrochen hat, nun von Risa, einer Freundin ihrer Großmutter und Holocaust-Überlebenden sowie deren Altersheim-Genossinnen von der Notwendigkeit des Hebräisch-Unterrichts überzeugen sowie auf den Toravortrag in der Synagoge vorbereiten. [...] Jüdisches Leben in Berlin nach der Jahrtausendwende, [...] [Jahrzehnte] nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, wird somit wieder als Teil des deutschen Alltags

³⁴⁴ebd., S. 9.

³⁴⁵ebd., S. 26.

³⁴⁶ebd., S. 154.

³⁴⁷ebd., S. 13.

präsentiert. Geprägt von zum Teil sehr differierenden kulturellen Einflüssen sieht man sich nicht als Außenseiter, sondern demonstriert ebenso selbstbewusst wie selbstverständlich die eigene jüdische Herkunft, denn trotz aller innerfamiliärer Konflikte steht es niemals ernsthaft in Frage, dass Nelly zu ihrer Bat Mizwa antritt.“³⁴⁸

Nelly wird zwar nicht für die Basketballmannschaft ausgewählt, doch hat sie persönlich solch große sportliche Fortschritte erzielt, dass sie „Magic Edelmeister“ gerufen wird. Ihre Entwicklung vollzieht sich aber auch sozialer Art. Nelly freut sich über ihre neue Popularität: Früher schüchtern und verspottet wird sie nun in der Schule geachtet.

Nelly, die den Tod von Risa überwinden muss, ist schließlich bereit, ihre abgesagte Bat-Mizwa zu feiern und in die jüdische Gemeinde einzutreten (*„Lange Zeit’, setzte [...] [der Rabbi] an, ‚hat Nelly hinterfragt, welchen Sinn es hat, die Bat-Mizwa zu haben. Sie ist das, was wir ‚einen mit Gott Ringenden’ nennen. Und das ist auch gut so. Denn was wäre das jüdische Volk ohne seine Zweifler? Keine andere Religion der Welt ermutigt, wie das Judentum, ihre Gläubigen so sehr dazu, sowohl Gott, als auch die Bedeutung von Religion selbst zu hinterfragen. Wir lieben Skeptiker. Und unser heutiges Bat-Mizwa-Mädchen ist eine große Skeptikerin, eine aus einer langen Reihe von Skeptikern: Abraham, Moses, Hiob, Jakob - und Nelly Sue Edelmeister.’ Hier lachten alle.“*³⁴⁹). Mit diesem Schritt überwindet sie den Streit mit ihrer Mutter und findet zu ihrer jüdischen Identität.

Auf der Bat-Mizwa-Feier folgt das märchenhafte „Happy-End“ zwischen Max und Nelly. Er wird äußerlich, indem er wie der reale Prinz William gekleidet ist, und innerlich, indem er auf Nelly zugeht, zu ihrem ersehnten „Prinzen“. Rahlens verleiht jenem „Happy-End“ etwas Komisches und vor allem Realistisches (*„Konnte das Max sein? Auf der anderen Seite des Raumes stand ein großer junger Mann im dunkelblauen Kaschmirnadelstreifen-Dreiteiler, darunter ein azurblaues Hemd mit rubinroter Krawatte, in der Brusttasche ein rubinrotes Seidentuch. [...] Als Max sein Gesicht neigte, wie um mich zu küssen, [...] flüsterte er mir stattdessen leise ins Ohr: ‚Er juckt. Der verdammte Anzug juckt. Ich habe eine Kaschmirallergie.“*³⁵⁰). Damit dekonstruiert die Autorin auch hier die Figur des „Prinzen“ im Sinne des Märchens.

Die Heldin findet zu sich selbst. Statt weiterhin ihr gestecktes Lebensziel, Prinzessin zu werden, zu verfolgen, sieht sie sich nun wieder in einem realistischen Beruf,

³⁴⁸ Glasenapp, Gabriele von: Bat Mizwa mit Hindernissen. In: JuLit 4/ 03, München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. 2003, S. 19-22, hier S. 22.

³⁴⁹ Rahlens, Holly-Jane: Prinz William, Maximilian Minsky und ich. Rohwolt: Hamburg ⁵2006, S. 207.

³⁵⁰ ebd., S. 211.

zudem kann sie zu sich selbst und zu den sie ausmachenden Eigenheiten und Eigenschaften stehen. Ihr Reifungsprozess vollzieht sich gemäß ihres jungen Alters (*„Und als er mich an sich zog und fest im Arm hielt, ging mir, glaube ich, zum ersten Mal in meinem Leben auf, wie sich eine Prinzessin anfühlt. Aber natürlich war ich keine. Ich war ich: Nelly Sue Edelmeister, dreizehn Jahre alt, zukünftige Kosmologin, auch bekannt unter dem Namen Nerd Nelly, noch bekannter als Magic Edelmeister; [...]“*³⁵¹).

5.3.3 Der Partner: Max

Maximilian Minsky ist der 15 Jahre alte Sohn der Amerikanerin Melissa Minsky und ein Einzelgänger. Er ist wütend auf seinen Vater, der ihn nicht nach New York holt. Diese Wut drückt sich in seinem auffälligen Äußeren aus. Er kleidet sich im Gothic-Stil und hat etwas Vampirähnliches an sich (*„Auch dieses Zimmer war ziemlich duster, abgesehen von einem dünnen Lichtstrahl, der auf ein Bett gerichtet war, auf dem ich ein Gespenst erblickte, nein, einen siechen, leichenblassen Schwindsüchtigen, nein, einen gesunden Vampir. Ausgestreckt lag er dort und las ein großes, in schwarzes Leinen gebundenes Buch mit Goldlettern. [...] Er - oder es - war von Kopf bis Fuß in Schwarz gehüllt. Sein Gesicht war weiß, im wahrsten Sinne des Wortes kreideweiß. Eine Art schwarzes Spinnennetz zierte die Wangen. Dunkles, angetrocknetes Gel betonte den Haaransatz und Augenbrauen. [...] Als er den Mund öffnete, war ich froh, dass keine Fangzähne zum Vorschein kamen.“*³⁵²).

Max erscheint Nelly wie das „Biest“ aus Madame Leprince de Beaumonts *„La Belle et la Bête“* (*„Das bête noir erhob sich.“*³⁵³). Die Autorin zieht jedoch in Folge stärker die Zeichentrickverfilmung von Walt Disney aus dem Jahre 1991 als Referenz heran, wie weitere Szenen zwischen Max und Nelly zeigen. Die Vermutung liegt nahe, dass Rahlens davon ausgeht, dass ihr Zielpublikum, junge Mädchen an der Schwelle zur Pubertät, eher die Verfilmung als das Original von Madame Leprince de Beaumont kennt.

Nelly betritt, als sie das erste Mal auf Max trifft, sein Zimmer, obwohl an der Tür ein Schild mit „Zutritt verboten“ hängt. Dies erinnert stark an die Filmszene, in der Belle in den verbotenen Westflügel und damit in die Gemächer des Biestes eindringt. Das Biest ertappt sie, und Belle flieht. Auch Nelly stürmt wutentbrannt und erschreckt aus Max' Zimmer.

Später wird Nelly von einer Gruppe „Freaks“, wie Nelly sie nennt, bedrängt. Max rettet sie aus der Situation und beginnt eine Schlägerei (*„Einer der Freaks dort [...]“*

³⁵¹ebd., S. 211.

³⁵²ebd., S. 94.

³⁵³ebd., S. 94.

stand auf und sah in meine Richtung. Ich dachte mir nichts dabei. Ich schöpfte keinen Verdacht, als Schlange, der Typ mit den gebleichten Haaren und den Schlangentatoos, sich von seiner Decke erhob. ‚He, du, hasse ma’ ’ne Mark?’, fragte er, als ich näher kam. [...] ‚Tut mir Leid, ich hab kein Geld dabei’, sagte ich. Schlange streckte die Hand nach mir aus. ‚Und was is’ im Rucksack?’ [...] Ich hatte keine Angst. Es ärgerte mich sogar, als ich hinter mir plötzlich eine Stimme ‚Don’t touch her!’ brüllen hörte. Rühr sie nicht an. Maximilian. [...] ‚Willste was auf die Fresse, oder wie?’, sagte einer der Irokesen. ‚Hau ab, Nelly’, befahl Max. [...] Also lief ich weg. Nach wenigen Schritten aber versteckte ich mich hinter einem Auto. So konnte ich sehen, wie Schlange Max einen Stoß versetzte. Und wie die Bande dann, innerhalb weniger Sekunden, aus ihm Hackfleisch machte.³⁵⁴).

Im Film „Die Schöne und das Biest“ flieht Belle aus dem Schloss des Biestes, um zu ihrem Vater zurückzukehren. Im Wald wird sie von einer Horde hungriger Wölfe angefallen. Sie wehrt sich verzweifelt, doch die Wölfe sind ihr zahlreich überlegen und bedrohen ihr Leben. Plötzlich erscheint das Biest und verteidigt Belle. Es wird schwer verletzt, sodass Belle es in das Schloss zurückbringt und seine Wunden versorgt. Der anschließende Dialog zwischen Belle und dem Biest weist Ähnlichkeiten mit Nellys und Max’ Dialog auf.

[Transkription der Filmszene]

Belle: „Nun halt doch still!“

Biest [brüllt vor Schmerzen]: „Das tut weh!“

Belle: „Wenn du still halten würdest, wird es auch nicht so weh tun!“

Biest: „Und wenn du nicht weggelaufen wärst, dann wär’ das auch nicht passiert!“

Belle: „Wenn du mich nicht erschreckt hättest, wär ich nicht weggelaufen!“

Biest: „Du hättest eben nicht in den Westflügel kommen dürfen!“

Belle: „Und du solltest lernen, dein Temperament zu zügeln!“³⁵⁵

Zwischen Max und Nelly entspannt sich folgender Dialog, nachdem Nelly den verletzten Max nach Hause bringt: ‚Das war total überflüssig’, sagte ich. ‚Was wolltest du denn beweisen? Die haben dich ja fast umgebracht.’ ‚Mich fast umgebracht?’, sagte Max. ‚Und was ist mit dir? Bist du blind oder nur blöd? Noch nie von Überfällen mitten auf der Straße gehört? Vergewaltigung? Körperverletzung?’ ‚Ich kann schon auf mich aufpassen’, murrte ich, wenn auch ein bisschen weniger vorlaut als eben. Er war ja richtig besorgt. Mühsam rang Max nach Atem. ‚Alles nur deine Schuld’, verteidigte ich mich lahm. ‚Meine Schuld? Wer ist denn abgehauen?’ ‚Wer hat mich angebrüllt?’ ‚Wer ist einfach in mein Zimmer gegangen?’ ‚Wer ist ewig nicht ge-

³⁵⁴ebd., S. 124f.

³⁵⁵Disney, Walt: „Die Schöne und das Biest“ (Originaltitel: Beauty and the Beast), USA 1991.

kommen?’ ,Wer kam viel zu früh?’³⁵⁶.

Nellys Beschreibungen von Max’ äußerer Erscheinung sind kreativ, sie assoziiert verschiedene dunkle, unheimliche und morbide Gestalten mit ihm. Sie bezeichnet ihn als „Graf Dracula junior“³⁵⁷, eine „große Fledermaus“³⁵⁸, ein „Vieh [...], ein Monster. Unhöflich. Ungehobelt. Ein Rüpel.“³⁵⁹ und eine „Kreuzung aus Batman und Darth Vader. Der Fürst der Finsternis in aller Pracht“³⁶⁰. Erst als er sie gegen die „Freaks“ verteidigt hat und sie ihn zu sich nach Hause bringt, ändert sich ihr Eindruck, denn mit Hilfe von Risa verwandelt sich Max äußerlich („Die weiße Schminke war verschwunden. Die Schmiere und das schwarze Spinnennetz ebenfalls. Übrig geblieben war nur ein Gesicht. Es war zerschlagen und geschwollen, zerkratzt und verwundet, aber immerhin ein Gesicht. Max’ Gesicht. Zwei Augen, eine Nase, ein Mund. Zwei Ohren. Und Haar. Blondes Haar. Dichtes, welliges, frisch gewaschenes blondes Haar. Und blaue Augen. Sehr blaue Augen.“³⁶¹).

Max’ unfreiwillige Verwandlung von einer unnahbaren, vampirähnlichen Gestalt zu einem in Nellys Augen attraktiven Jungen ist als Motiv der Metamorphose in vielen Märchen zu finden und wurde bereits in Kapitel 2.4.3 angesprochen.

In der Folge sollen einige Metamorphosen bekannter Märchen als Vergleich zu Max’ Verwandlung herangezogen werden. In Madame Leprince de Beaumonts „La Belle et la Bête“ vollzieht sich die Verwandlung folgendermaßen:

„Das Tier öffnete die Augen und sagte zu der Schönen: ‚Ihr habt nicht Wort gehalten. Aus Kummer über euren Verlust habe ich beschlossen, Hungers zu sterben.‘ [...] ‚Nein, mein liebes Tier, Ihr dürft nicht sterben‘, entgegnete ihm die Schöne; ‚Ihr müsst leben und mein Gemahl werden. Jetzt, in diesem Augenblick gebe ich Euch meine Hand und werde, das schwöre ich, fortan nur noch Euch gehören. [...]‘ Kaum hatte die Schöne diese Worte gesprochen, da erstrahlte mit einem Mal das Schloß in funkelndem Glanz. Feuerwerk, Musik, alles deutete auf ein großes Fest hin. Doch all die Pracht hielt ihren Blick nicht lange gefangen; gleich wandte sie sich wieder ihrem lieben Tier zu, um dessen Leben sie zitterte. Doch wie staunte sie! Das Tier war verschwunden, und zu ihren Füßen erblickte sie einen Prinzen, schöner noch als Amor.“³⁶²

Das Tier verwandelt sich, nachdem die Schöne ihn heiraten will und ihm damit ihre Liebe versichert.

³⁵⁶Rahlens, Holly-Jane: Prinz William, Maximilian Minsky und ich. Rohwolt: Hamburg ⁵2006, S. 125.

³⁵⁷ebd., S. 95.

³⁵⁸ebd., S. 100.

³⁵⁹ebd., S. 104.

³⁶⁰ebd., S. 118.

³⁶¹ebd., S. 127.

³⁶²Madame Leprince de Beaumont: La Belle et la Bête. Die Schöne und das Tier. Stuttgart: Reclam 1996, S. 39.

In Hans Christian Andersens „Die kleine Seejungfrau“ ist es die Heldin, die sich verwandelt. Ihre Metamorphose in einen Menschen mittels Zaubertrank der Hexe basiert auf Freiwilligkeit und wird zu ihrem Untergang, da sie nicht des Prinzen Liebe gewinnt.

„Die kleine Seejungfrau trank den brennend scharfen Trank, und es war, als ob ein zweischneidig Schwert ihren feinen Körper durchdrang, sie verlor die Besinnung und lag wie tot da. Als die Sonne über die See hin schien, erwachte sie und fühlte einen heftigen Schmerz, aber dicht vor ihr stand der holde junge Prinz, der seine kohlschwarzen Augen auf sie heftete, so daß sie die ihrigen niederschlagen mußte, wobei sie bemerkte, daß ihr Fischschwanz verschwunden war und sie die niedrigsten, kleinen weißen Beinchen hatte, die ein hübsches Mädchen nur haben kann.“³⁶³

Eines der bekanntesten Tiermärchen, in dem das Motiv Metamorphose auftritt, ist wohl das des „Hässlichen jungen Entleins“. Seine Verwandlung basiert weder auf Freiwilligkeit noch auf Emotionen, sondern ist Folge einer natürlichen körperlichen Entwicklung.

„Ich will hinfliegen zu ihnen, den königlichen Vögeln, und sie werden mich totbeißen, weil ich, der ich so häßlich bin, mich ihnen zu nähern wage.' [...] Und es flog auf das Wasser und schwamm den prächtigen Schwänen entgegen, die mit gestäubten Federn auf dasselbe losschossen. ‚Tötet mich nur!' sagte das arme Tier und neigte sein Haupt gegen den Wasserspiegel und erwartete den Tod - aber was sah es in dem klaren Wasser? Es sah unter sich sein eigenes Bild, aber es war nicht mehr ein plumper, schwarzgrauer Vogel, häßlich und Abscheu erweckend, es war selbst ein Schwan.“³⁶⁴

Wie in „Die Schöne und das Tier“ verwandelt sich in folgendem Märchen das Tier in einen Menschen: „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“. Die Metamorphose vollzieht sich nicht aufgrund eines Liebesgeständnisses oder als Folge körperlicher Entwicklung, sondern nach einem emotionalen Ausbruch gefolgt von einer Affekthandlung der Königstochter.

Diese verhält sich gänzlich unkonventionell. Hass schlägt in Liebe um.³⁶⁵

„Die Königstochter fing an zu weinen und fürchtete sich vor dem kalten Frosch, den sie nicht anzurühren getraute und der nun in ihrem schönen reinen Bettlein schlafen sollte. [...] Als sie aber im Bett lag, kam [...] [der Frosch] gekrochen und sprach: ‚Ich bin müde, ich will schlafen so

³⁶³Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. In: Märchen. Stuttgart: Reclam 1986, S. 83-111, hier S. 102.

³⁶⁴ebd.: Das häßliche junge Entlein. In: Märchen. Stuttgart: Reclam 1986, S. 289-301, hier S. 300.

³⁶⁵vgl. Röhrich, Lutz: Wage es, den Frosch zu küssen. Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen. Bad Orb: Orbensien 1999, S. 44f.

gut wie du: heb mich herauf, oder ich sag's deinem Vater.' Da ward sie erst bitterböse, holte ihn herauf und warf ihn aus allen Kräften wider die Wand. ‚Nun wirst du Ruhe haben, du garstiger Frosch.' Als er aber herabfiel, war er kein Frosch, sondern ein Königssohn mit schönen und freundlichen Augen. Der war nun nach ihres Vaters Willen ihr lieber Geselle und Gemahl.“³⁶⁶

Auch Max' Metamorphose vollzieht sich nicht aufgrund eines Liebesgeständnisses, als Folge körperlicher Entwicklung, einer Reaktion im Affekt oder freiwillig. Es ist Risa, die ihn, nachdem er Opfer einer Prügelei wurde, durch den Akt des Waschens verwandelt. Aber nicht nur bei ihm kommt das Motiv der Metamorphose zum Tragen, auch Nelly verändert sich. Zu Beginn stellt sie sich als „*spindeldürres Berliner Schulmädchen mit einem schweren Zopf im Nacken [und] dicken Brillengläsern auf der Nase*“³⁶⁷ vor, das von seinem Aussehen keineswegs überzeugt ist („*Schönes Gesicht? Bei aller Liebe zu Risa: In der Beziehung hatte sie einen Knick in der Optik!*“³⁶⁸).

Als sie sich am Ende, zurechtgemacht für ihre Bat-Mizwa, im Spiegel betrachtet, findet sie sich selbst attraktiv und nimmt ihr Aussehen an („*Was Schminken betraf, war meine Mutter eine begabte Künstlerin. Als sie mit mir fertig war, erkannte ich mich wirklich nicht mehr wieder. Unglaublich, ich sah ja fast sogar hübsch aus.*“³⁶⁹). Nellys innere Metamorphose ist jedoch signifikanter als die äußerliche, da sie sich selbst zu akzeptieren lernt („*Ich war ich.*“³⁷⁰).

Nachdem sich sowohl Max als auch Nelly verwandelt haben, können beide am Ende aufeinander zu gehen.

5.3.4 Die Gegenspielerinnen: Lucy und Melissa

Lucy Bloom-Edelmeister, Nellys Mutter, stammt aus New York und vermisst ihre Heimatstadt schmerzlich („*Ich habe New York verlassen', sagte sie gern, ,aber New York nicht mich.*“³⁷¹). Zwischen Nelly und ihr ist das Verhältnis bis zum Ende hin angespannt, allzu oft entbrennen Streitereien zwischen Mutter und Tochter („*Ich konnte es nicht ausstehen, wenn meine Mutter das sagte. Und sie sagte es ständig. Erinnernte mich ununterbrochen daran, dass ich mir keine Mühe gab, zu tun, was sie wollte, zu sein, wie sie mich gern gehabt hätte. Als zielte alles, was ich tat und ihr*

³⁶⁶Brüder Grimm: Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart: Reclam 1980, S. 29-33, hier S. 31f.

³⁶⁷Rahlens, Holly-Jane: Prinz William, Maximilian Minsky und ich. Rohwolt: Hamburg 2006, S. 9.

³⁶⁸ebd., S. 16.

³⁶⁹ebd., S. 209.

³⁷⁰ebd., S. 211.

³⁷¹ebd., S. 10.

nicht gefiel, nur darauf ab, sie zu ärgern.³⁷²). So beschreibt Nelly ihre Mutter zu Beginn als „sauer wie ein Fass voller Gurken“³⁷³, sie ahnt jedoch, dass dies an den ständigen Auseinandersetzungen zwischen Lucy und Bernhard Nikolaus Edelman, Nellys Vater, liegt.

Lucy erscheint als Kontrastgestalt zu Melissa Minsky, Max' Mutter, „eine Mischung aus Marilyn Monroe und Doris Day“³⁷⁴. Während Lucy, attraktiv für ihr Alter von 47 Jahren, „ihr Steak am liebsten noch ziemlich roh“³⁷⁵ mag und „immer Schwarz trägt“³⁷⁶, ist Melissa Minskys Anblick für Nelly „faszinierend“³⁷⁷, und sie stellt einen Vergleich an („Sie war das genaue Gegenteil meiner Mutter, die immer wie ein Sturmwind ins Zimmer gefegt kommt. Melissa strich eher wie eine sanfte Maienbrise durch einen Apfelhain. Meine Mutter poltert in ihren Schuhen dahin wie eine holländische Magd in Holzklotzen. Melissas Zehen schienen kaum den Boden zu berühren. Meine Mutter trägt weite schwarze Zelte aus dicker Wolle - Melissa eng anliegenden weißen Seidenchiffon, der in elegante Falten aufspringt. Das krause, von grauen Strähnen durchzogene braune Haar meiner Mutter ist kurz. Melissas üppiges, langes Blondhaar strömt ihr in seidigen Wellen um die Schultern.“³⁷⁸).

Äußerlich überaus konträr werden Lucy und Melissa zu Konkurrentinnen, nachdem sich Bernhard mit Melissa einlässt und Nellys Mutter hintergeht. Nelly wird von Max unsensibel auf das Verhältnis ihrer beiden Elternteile hingewiesen, was diese nur schwer akzeptieren kann („Wo willst du hin? Nach Hause, zu Papa? Da ist der nicht.’, Was redest du denn da?’ [...] Max sah mich an, als sei ich wirklich gerade erst von einem fernen Planeten auf der Erde gelandet. ‚Irgendwo nagelt er gerade meine Mutter.’“³⁷⁹). Nellys Mutter kommt hinter die Affäre und bricht mit Bernhard („Ich will so nicht mehr leben, Benny. Ich hab die Schnauze voll. Von deinen Affären, deinen Lügen, deinen Versprechungen. Von dir. Sogar von mir hab ich die Schnauze voll.’ [...] ‚Geh’, sagte meine Mutter leise. ‚Geh jetzt.’ ‚Lucy’, begann mein Vater, kaum hörbar. ‚Lass mich-’ ‚Geh, hab ich gesagt!’ kreischte sie. ‚Verschwinde!!!’ [...] Die Wohnungstür wurde geöffnet und zugezogen. Er war fort. Mein Vater war fort. Papa.“³⁸⁰).

Nellys Wut und Trauer über den wortlosen Abgang ihres Vaters lässt sie an ihrer Mutter aus, die damit im Roman nicht nur als Melissas Kontrahentin auftritt, sondern zeitweilig auch zu Nellys Gegenspielerin wird. Nelly gibt ihr die Schuld am

³⁷²ebd., S. 20.

³⁷³ebd., S. 12.

³⁷⁴ebd., S. 92.

³⁷⁵ebd., S. 15.

³⁷⁶ebd., S. 62.

³⁷⁷ebd., S. 96.

³⁷⁸ebd., S. 96f.

³⁷⁹ebd., S. 123.

³⁸⁰ebd., S. 160f.

Verschwinden des Vaters. Als Lucy ihrer Tochter vorschlägt, dass Nelly zu ihrem Vater ziehen könne, erreicht der Konflikt seinen Höhepunkt. Erst als Nelly nach einer Unterredung mit ihrem Vater begreift, dass dieser am Scheitern der Ehe schuld ist, sich für ihn schämt und ihn bedauert, nähert sie sich ihrer Mutter wieder an. Auch ihre abgesagte Bat-Mizwa soll nun stattfinden.

An Nellys Feier nehmen sowohl Lucy als auch Melissa teil. Die Autorin betont die Gegensätzlichkeiten der beiden Frauen in märchentypischer Manier, lässt jedoch den Ausgang des Dreiecksverhältnisses zwischen Lucy, Bernhard und Melissa offen (*„Mein Blick fiel auf Melissa Minsky, ganz in Weiß, nicht weit von mir. Wie eine Königin wandelte sie zwischen ihren Gästen umher, anmutig und wunderschön wie immer. Auf der anderen Seite des Lokals stand meine Mutter, ganz in Schwarz, flinkzünftig, tough. Die beiden Frauen glichen zwei feindlichen Generälen, die in Stellung gingen. Mein Vater und ich befanden uns im Niemandsland zwischen ihnen - dabei hatte die Schlacht noch nicht einmal begonnen.“*³⁸¹).

5.3.5 Die Gegenspielerin: Yvonne

Yvonne Priscilla Cohen ist Nellys „Todfeindin“, muss letztere doch regelmäßig spöttische Bemerkungen über sich ergehen lassen. Sie geht mit Nelly in eine Klasse und hat in deren Augen *„nicht mehr zu bieten als große Brüste, ein kleines Hirn und eine MCM-Handtasche.“*³⁸² Nelly beneidet sie, obwohl sie Yvones Intelligenz in Frage stellt, um ihr prinzeßinnenhaftes Aussehen (*„Ihr Haar schwang hin und her, als würde es von einer leichten Brise liebkost. Sie hatte sehr glattes, glänzendes, volles blondes Haar, das perfekt auf eine einheitliche Länge geschnitten war, ein wunderbarer Schleier, wie bei einer blonden Porzellanpuppe. Nicht ein Härchen lag falsch. Es war furchteinflößend.“*³⁸³).

Beide Mädchen konkurrieren kurzzeitig um Max. So legt dieser Yvonne beim Auswahlspiel für die Mädchenbasketballmannschaft ein Jacke um die Schultern. Nelly ist eifersüchtig. Yvonne schafft es schließlich ins Team, Nelly nicht.

5.3.6 Die Helferin: Risa

Risa Ginsberg, die den Holocaust und auch ihren Mann Leopold überlebte, übernimmt im Roman die Funktion der Helferin. Sie ist Lucys Tante und für Nelly wie eine Großmutter. Letztere wendet sich regelmäßig mit weltlichen und religiösen Fragen an sie.

³⁸¹ebd., S. 210.

³⁸²ebd., S. 26.

³⁸³ebd., S. 26.

Ihre Hände erinnern Nelly zwar an die „*der bösen Hexe von ‚Hänsel und Gretel‘*“³⁸⁴, doch bewundert sie ihren Glasstein.

Risa ist es, die Nelly ein Kleid aus „*königsblauem Samt*“³⁸⁵ und für Max einen Anzug, der dem von Posterprinzen William entspricht, für die Bat-Mizwa näht. Sie scheint als erste zu erkennen, dass Nelly und Max einander gern haben. Sie ist es auch, die letzteren verwandelt und ihm die Schminke aus dem Gesicht wäscht, was sein eigentliches Ich zum Vorschein bringt („*Risa lachte. ‚Wer hätte das gedacht?‘, sagte sie. ‚Unter all der Tünche steckt ein Junge. Na Nelly?‘*“³⁸⁶).

Risa begleitet Nelly auf der Suche nach ihrer jüdischen Identität. So schlichtet sie geschickt eine heftige Auseinandersetzung zwischen Tochter und Mutter, bei der letztere das Basketballtraining verurteilt und Nelly vorwirft, sich nicht um die Vorbereitung ihrer Bat-Mizwa zu kümmern („*Wieso verplemperst du deine Zeit mit Basketball?‘, sagte meine Mutter. ‚Damit kommst du doch nicht weiter.‘ ‚Woher weißt du das denn?‘, schrie ich. [...] ‚Ruhig jetzt!‘, schaltete Risa sich ein. [...] ‚Wusstest du, dass im Midrasch, dem großen theologischen Werk [...] die Thora mit dem Ball eines jungen Mädchens verglichen wird? Mit einem Ball. Es heißt dort, ‚wie ein Kind dem anderen einen Ball zuwirft, so wurde die Thora von Moses auf dem Berg Sinai empfangen und an Josua weitergegeben, von Josua an die Väter, von den Vätern an die Propheten. Und aus den Händen der Propheten gelangte sie dann zu den Männern der großen Versammlung.‘ [...] Bildlich gesprochen bedeutet die Bat-Mizwa also, dass es an der Zeit ist, den Ball dem jungen Mädchen zuzuwerfen. [...] Verstehst du, Lucy? Lass Nelly Basketball spielen.‘ [...] Keine von uns, niemand - womöglich nicht einmal Gott selbst - hatte Basketball je als jüdische Metapher gesehen. Es war genial.*“³⁸⁷).

Zusammen mit drei alten Damen aus dem Altersheim nimmt Risa es schließlich in die Hand, der zweifelnden Nelly den Sinn ihrer Bat-Mizwa zu erklären und ihr den Abschnitt der Thora beizubringen, den diese vortragen muss („*Oh Risa, was kümmert es dich, ob ich Bat-Mizwa werde oder nicht? [...]‘, maulte ich. [...] ‚Diese kleine Rotznase fragt mich, wozu das gut ist? Wozu sie Mitglied der jüdischen Gemeinde werden soll? Ich werde dir sagen, wozu. Weil das Judentum dein Zuhause ist. Selbst wenn du abkommst von der Religion, und das wirst du wahrscheinlich früher oder später, kennst du deine Wurzeln. Deshalb.*“³⁸⁸). Als Risa unerwartet an Herzschwäche stirbt, ist Nelly tief erschüttert. Zu Risas Ehren und aus eigener Überzeugung entschließt sie sich, doch ihre Bat-Mizwa zu feiern.

³⁸⁴ebd., S. 39.

³⁸⁵ebd., S. 90.

³⁸⁶ebd., S. 127.

³⁸⁷ebd., S. 143f.

³⁸⁸ebd., S. 89.

5.3.7 Märchenhafte Motive und Symbole im Roman

Von der Handlungsstruktur hin zum Bezug auf das real existierende englische Königshaus und die Figurenkonstellation geht die Autorin spielerisch mit der Gattung Märchen um. Dass ihr Blick auf Märchenhaftes in heutiger Zeit ironisch anmutet, wird zudem an verschiedenen Einzelheiten deutlich. Der Wirklichkeitsbezug konkretisiert das Märchenhafte immer wieder, so sagt Nellys Mutter: „*Du brauchst wirklich keine Prinzessin zu werden, Sweetie [...]. Du wirst mal eine tolle Physikerin.*”³⁸⁹

Mit Vorliebe färbt Rahlens Kaugummis, Bettwäsche und Lipgloss rosa, lässt die Heldin das Lebensziel, Prinzessin zu werden, verfolgen und auf der Bat-Mizwa ein königsblaues Samtkleid tragen.

Risa erscheint als alte, weise Frau mit Hexenhänden und Glitzerstein um den Hals, und Max wird zu Nellys Prinzen.

Die Liebe des Märchens zu Metallen und Mineralien (vgl. Kapitel 2.4.3) spiegelt sich zum einen in der Namensgebung der Figuren wider, so heißen die Damen aus der Seniorenresidenz „Abendgold”, mit denen Nelly und Risa Karten spielen, Frau Goldfarb und Frau Silber, und der Kantor der Synagoge Morgenstern, zum anderen trägt Max „*Schweißperlen [...] auf seiner Oberlippe, wie eine Kette winziger Diamanten*”³⁹⁰ und Nelly stellt sich in ihren Tagträumen „*glitzernde Diamanthaufen*”³⁹¹ und „*Lichtdiamanten*”³⁹² vor.

Nellys Vater nennt seine Tochter „Prinzessin”, und Melissa und ihr Sohn werden mit Märchenfiguren verglichen („*Melissa und Max gingen mir durch den Kopf. Es war wirklich kaum zu glauben, dass sie Mutter und Sohn waren. Sie verkörpernten absolute Gegensätze: Gut und Böse, Weiß und Schwarz, die Schöne und das Biest.*”³⁹³).

Die Autorin greift das Motiv der Metamorphose sowie das Motiv der verbotenen Kammer/ des verbotenen Raumes auf, denn Nelly betritt unerlaubt Max’ Zimmer.

Weiters wird auf verschiedene bekannte Märchen Bezug genommen: „Die Schöne und das Biest”³⁹⁴, „Hänsel und Gretel”³⁹⁵ und „Schneewittchen”³⁹⁶.

³⁸⁹ebd., S. 71.

³⁹⁰ebd., 154.

³⁹¹vgl. ebd., S. 58.

³⁹²ebd., S. 47.

³⁹³ebd., S. 110.

³⁹⁴ebd., S. 110.

³⁹⁵ebd., S. 39.

³⁹⁶ebd., S. 197.

6 Das veränderte Märchen

Wie die Analyse der drei Romane zeigte, wird in heutiger moderner Kinder- und Jugendliteratur immer wieder auf die Gattung Märchen Bezug genommen, sei es durch intertextuelle Bezüge oder Märchenstrukturen und Märchenmotive, die aufgegriffen und übernommen werden.

Weit verbreitet sind aktualisierte Märchenversionen, die sich mal entfernter, mal näher am Original orientieren. Mit Hingabe wird karikiert, adaptiert, grotesk umgekehrt und parodiert. Bei Karikatur und Parodie ist wichtig, dass der Referenztext weiterhin erkennbar bleibt bzw. bekannt ist, da sonst Witz und Ironie verloren gehen. Der neue Text muss zudem für sich selbst verständlich sein, erst dann wirkt er auf zweiter Ebene parodistisch.³⁹⁷

Dass sich die Gattung Märchen wandelt, ist schon seit den 1960er Jahren zunehmend zu beobachten (vgl. Kapitel 2.5.3). Viele der Grimmschen Märchen wurden verändert und erneuert. Parodien wie „Die Wahrheit über Hänsel und Gretel“ (1963) von Hans Traxler, Paul Maars „Geschichte vom bösen Hänsel, der bösen Gretel und der Hexe“ (1968) oder „Wer hat Dornröschen wachgeküsst?“ (1972) von Irving Fetscher wurden äußerst populär. Sie zeichneten sich durch eine Mehrfachadressierung aus³⁹⁸ und machten gleichzeitig deutlich, dass die „verstaubten“ Märchentexte damals wie heute einen ungeheuren Reiz auf die „neuen Märchenautoren“ ausübten.³⁹⁹ So wird versucht, „durch Einbeziehung zeitgemäßer Wirklichkeitselemente die so veränderten alten Texte auf gegenwärtige Bedingungen und Probleme zu beziehen [...]“⁴⁰⁰ Von „pädagogischen Bearbeitungen“, zu „unautoritären Gegentexten“, „sozialkritisch-politischen Bearbeitungen“, „freien dichterischen Variationen“, „gesellschaftskritischen Gegenentwürfen“, hin zu „sprachspielerischen Experimenten“ wird der „Blick auf das Volksmärchen“ unter „ebenso viel Beifall wie Ablehnung“ neu eröffnet.⁴⁰¹

Dass das Märchen und auch Mythen in der heutigen Mediengesellschaft vielfältig präsent sind, führt Stefan Neuhaus auf folgenden Umstand zurück:

„Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs ist die globale weltpolitische Lage instabil geworden, die dichotome Struktur von Gut und Böse ist implo-

³⁹⁷ vgl. Zöhler, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 12f.

³⁹⁸ vgl. ebd., S. 9.

³⁹⁹ vgl. Ziesenis, Werner: Märchen und Sage im Unterricht. In: Lange, Günter/ Neumann, Karl/ Ziesenis, Werner (Hrsg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik. Band 2. Jubiläumsausgabe. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ⁶1998, S. 532-553, hier S. 548.

⁴⁰⁰ ebd., S. 548.

⁴⁰¹ vgl. ebd., S. 549.

diert und nun in zahlreichen Facetten fragmentiert. Die wirtschaftliche Entwicklung der westlichen Industrieländer steht auf tönernen Füßen, lineare Erwerbsbiographien werden zur Seltenheit. Auch im privaten Bereich gibt es kaum noch Sicherheit, die Zahl der Ehescheidungen steigt kontinuierlich an, während die Zahl der Eheschließungen und Geburten weiter sinkt. Die scheinbare Sinnlosigkeit aufgrund fehlender Linearität und Dauerhaftigkeit des Lebens führt zu einem Sinndefizit, das sich am einfachsten durch Eskapismus oder Glaube an alte wie neue Mythen füllen lässt.“⁴⁰²

Walter Filz argumentiert auf ähnliche Weise und stellt fest:

„Das Märchen bietet offenbar all das, was die aktuelle Wirklichkeit nicht (mehr?) aufweist [...]: Verbindlichkeit, Überschaubarkeit, Wahrheit, Antwort auf ‚die letzten Fragen‘. In einer wie anonym verwalteten Wirklichkeit, [...] wo sich gesellschaftliche, politische, wirtschaftliche und ökologische Phänomene (und Gefahren) ins Unfaßbare verflüchtigen und wo die Historie längst keine Maßstäbe und Rezepte mehr bereit hält - in einer solchen Realität bietet sich das Märchen als universaler Orientierungshelfer und Sinngabe an. [...] Die reale Welt erscheint als Chaos, im Mikrokosmos des Märchens ist alles wohlgeordnet, hat alles Sinn und Zweck.“⁴⁰³

Die Adaptionen des Märchenhaften seit den 1970er Jahren spiegelten die Suche nach ‚anderen Wirklichkeiten‘ wider und seien der Versuch, mit dem Märchen eine adäquate, nämlich ‚andere‘ Erzählform für diese Suche zu etablieren.⁴⁰⁴ „Denn der Rückgriff auf das Märchen versteht sich - von wenigen Ausnahmen abgesehen - als Wiederentdeckung einer ursprünglichen, vorliterarischen Erzählform, der mündlichen Überlieferung.“⁴⁰⁵

Besonders in heutiger Kinder- und Jugendliteratur wird die traditionelle Gattung Märchen vielseitig und neuartig interpretiert und illustriert (vgl. Kapitel 2.6). Als Beispiel soll das Grimmsche Rotkäppchen-Märchen dienen, das zu den meist adaptierten, parodierten und umgearbeiteten Märchen zählt. So steht in Geoffroy de Pennarts Parodie „Rothütchen“ „die komisch-satirische Auseinandersetzung mit der Vorlage im Mittelpunkt - sowohl auf Bild- als auch auf Textebene“⁴⁰⁶. In Yvan Pommaux' comicartig aufbereitetem Bilderbuch „Detektiv John Chatterton“ wird das Märchen in eine Kriminalgeschichte umgewandelt, indem ein in Rot gekleidetes Mädchen von einem Wolf entführt wird.⁴⁰⁷ Als weiteres Beispiel einer Rotkäppchen-

⁴⁰²Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005, S. 33f.

⁴⁰³Filz, Walter: Märchen nach 1968. Letzte Versuche. In: Eicher, Thomas (Hrsg.): Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation. Münster: Lit 1996, S. 177-197, hier S. 194.

⁴⁰⁴vgl. ebd., S. 195.

⁴⁰⁵ebd., S. 195.

⁴⁰⁶Zöhrer, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 12

⁴⁰⁷s. Pommaux, Yvan: Detektiv John Chatterton. Frankfurt a. M.: Moritz ⁵1995.

Version ist Ulrike Peschs „Rotkäppchens List“ zu nennen, in dem immer wieder das Grimmsche Märchen zitiert wird. Das schlaue Rotkäppchen simuliert hier mit Hilfe eines Schattenspiel einen Jäger und vertreibt auf diese Art den Wolf. Nachdem es seine Großmutter aus ihrem Versteck unter dem Bett befreit hat, nimmt die Geschichte ein gutes Ende.⁴⁰⁸

In welche Richtung sich die Gattung Märchen in Zukunft entwickeln wird, ist ungewiss.

„Durch Illustrationen immer wieder neu visualisiert, den jeweils aktuellen Sehgewohnheiten und Moden angepasst, an veränderte Lebenswirklichkeiten mittels neuer Textversionen angeglichen, spielerisch, parodistisch neu belebt, durch intertextuelle Verweise in neue Kontexte transportiert werden Märchen auch künftig fester Bestandteil unserer Kultur sein. Inwiefern sich die Gattung Märchen weiterentwickelt und vielleicht neue Ausprägungen hervorbringt, oder ob sie allein über das „Recyclen“ bestehender Texte fortbesteht, bleibt abzuwarten.“⁴⁰⁹

In jedem Falle aber wird der tradierten Gattung Märchen neues Leben eingehaucht.⁴¹⁰ Zahlreichen AutorInnen und IllustratorInnen ist es zu verdanken, dass sie

„die ungebärdige, sperrige, komplex mit den Niederungen des Alltags verwobene Ebene der symbolträchtigen Volkserzählungen auf [...] unterschiedliche Art und Weise [...] [herausarbeiten] und für uns zugänglich [...] machen.“⁴¹¹

⁴⁰⁸vgl. Zöhrer, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009, S. 12.

⁴⁰⁹ebd., S. 14.

⁴¹⁰vgl. Saeger, Juliane: Alte Märchen neu verpackt - in farbenfrohen Bildern oder als Comicversion. In: Eselsohr. Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien. 1/ 2002, S. 6-7, hier S. 7.

⁴¹¹Oetken, Mareile: Grimm und grimmig. Märchenadaptionen heute. In: Eselsohr. Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien. 1/ 2002, S. 8-9, hier S. 9.

7 Schluss

In der vorliegenden Diplomarbeit sollte gezeigt werden, dass Märchen als Referenztexte für moderne Kinder- und Jugendliteratur fungieren. Auf welche Weise entsprechende Motive und Strukturen aufgegriffen und übernommen werden, wurde anhand der Analyse von drei Romanen ausführlich dargelegt.

Der Theorieteil diente einer Einführung in die Gattung Märchen. Gezeigt wurde, dass eine Definition von „Märchen“ keineswegs einfach ist. So gibt es zwischen Volks- und Kunstmärchen diverse Unterschiede wie Einfachheit gegenüber Komplexität, aber auch einige Gemeinsamkeiten wie die Lösung einer Aufgabe, was in Kapitel 2.2 dargestellt wurde.

In einem weiteren Schritt wurde versucht, das Märchen zu anderen Gattungen abzugrenzen (s. Kapitel 2.3). Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank sind Erzählgattungen, die sich wie das Märchen dem Zauberhaften und Wunderbaren zuwenden, doch die Grenzen verschwimmen oftmals. So konzentriert sich die Sage stärker auf die auftretenden Gestalten. Das Märchen hingegen legt seinen Fokus auf die Handlung, und ihm fehlt das Numinose, Kern der Sage. Die Legende deutet das übernatürliche Geschehen von einem festen religiösen System aus, und auch stehen heilige Personen und deren irdisches Walten im Mittelpunkt. Das Übernatürliche erscheint gesteigerter als in der Sage, was die Legende ebenso deutlich vom Märchen abgrenzt, welches frei von religiöser Überhöhung ist. Im Mythos treten meist Götter als handelnde Figuren auf, und so wird das Geschehen auch aus dem Irdischen und der Zeitlichkeit herausgehoben. Die Fabel ist eine konstruierte, auf ihre Anwendung hin konzipierte Erzählung. Dies unterscheidet sie vom Mythos und auch vom Märchen, obwohl sie mit letzterer Gattung einige Gemeinsamkeiten hat: In der Fabel sprechen und handeln vielfach Tiere, Pflanzen oder Dinge, und sie endet mit einer Moral. Man denke nur an Perraults Rotkäppchen-Märchen, in dem in einem Nachsatz die jungen Mädchen vor den Verführungen der Männer gewarnt werden (s. Kapitel 4.3.1). Im Schwank wird gegen Normen verstoßen oder Tabubrüche begangen. Er biegt Märchen, Mythen und Legenden mit Vorliebe ins Parodistische und steht der Anekdote, der Satire und dem Witz nahe. Der Schwank verfolgt das Ziel, seine ZuhörerInnen zum Lachen zu bringen.

Die Merkmale des Märchens wurden in Kapitel 2.4 aufgeführt. Lüthi bezeichnet „Schwierigkeiten und ihre Bewältigung“ durch „Kampf/ Sieg“ bzw. „Aufgabe/ Lösung“ als „Kernvorgänge des Märchengeschehens“. Die Ausgangslage des Helden bzw. einer Heldin ist stets ein Mangel, den es zu beheben gilt. Die Unterschiede zwischen Volks- und Kunstmärchen wurden erneut deutlich: Während im Volksmärchen die Handlung einsträngig und oft dreiteilig ist, zeichnet sich das Kunstmärchen durch seine verschiedenen Handlungsstränge, zeitliche Rückblenden und eine insgesamt

originellere Handlungsstruktur sowie Ironie aus. Bezüglich der Handlungsorte und -zeiten weichen Volks- und Kunstmärchen abermals voneinander ab. Im Kunstmärchen sind die Orte klar benannt, im Volksmärchen sind sie unbestimmt, alles ist vage und ungefähr, und die Namen der Örtlichkeiten erschließen sich durch den Handlungszusammenhang. Zu den wichtigsten magischen Orten im Volksmärchen gehören der Wald, der See, das Schloss und der Berg. Auch tragen die Helden und Heldinnen im Volksmärchen Allerweltsnamen wie Hans oder Grete, nicht so im Kunstmärchen (vgl. Kapitel 2.4.1). Im Märchen wechselt die Erzählperspektive nie, es ist stets die des Helden oder der Heldin. Ihnen werden Helfer zur Seite gestellt, die Ratschläge geben oder ihn/ sie mit zauberhaften Dingen versorgen und sich wie auch alle anderen auftretenden Figuren auf Held oder Heldin beziehen (vgl. Kapitel 2.4.2).

Zu den beliebtesten Motiven gehören Verbote und Verfehlungen, das Motiv des Verschlingens, der Verstümmelung sowie die Metamorphose. Farben wie Rot, Weiß und Schwarz sowie Metalle (Gold, Silber) und Zahlen wie Drei, Sieben, Neun und Zwölf sind ebenfalls in vielen Märchen aufzufinden (vgl. Kapitel 2.4.2).

Bezüglich der Geschichte des Märchens (vgl. Kapitel 2.5) wurde ausgeführt, dass es kein einzelnes Ursprungsland des Märchens gibt, doch aus Europa und Indien besonders viele hervorgingen. Im alten Ägypten erzählten sich die Menschen bereits märchenhafte Geschichten, doch eine damalige Existenz des Volksmärchens kann nicht bewiesen werden. Selbiges gilt für die Zeit des Mittelalters. Erst im 16. Jahrhundert gibt es eindeutige Beweise. Berühmtheit erlangte nicht nur Straparolas Novellenzyklus „Ergötzliche Nächte“, der Erzählungen enthielt, die als Märchen bezeichnet werden können. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts legte Brentano eine Märchensammlung in Deutschland vor. Ihm folgten die nicht nur in dieser Diplomarbeit vielzitierten Brüder Grimm mit ihren „Kinder- und Hausmärchen“ (1812-1814), in deren Folge nun auch in anderen Ländern Volksmärchen aufgezeichnet wurden. Das Märchen wurde buchfähig und blieb nicht länger eine mündliche Überlieferung. Die Brüder Grimm schufen einen charakteristischen Märchentypus, der oftmals für seine Grausamkeit kritisiert wurde. So erlebte das Märchen Ende des 19. Jahrhunderts eine Krise. In den 1960er und 1970er Jahren setzte sich ein spielerischer, parodistischer Umgang mit dem Märchen durch. Jeder Kritik und zwischenzeitlicher Krise zum Trotz waren und sind Märchen bei Jung und Alt bis heute besonders beliebt, und (illustrierte) Märchenbücher finden in den Buchläden großen Absatz. Doch nicht nur Märchenbücher erfreuen sich großer Popularität, auch kinder- und jugendliterarische Werke greifen erfolgreich die Gattung Märchen auf.

Andreas Steinhöfel verbindet in seinem Roman „Der mechanische Prinz“ (Kapitel 3) Märchen und Phantastik. Die Ausgangslage des Helden Max ist märchentypisch durch einen Mangel gekennzeichnet, er ist sozial isoliert und hat sein Herz „verloren“.

Mittels goldenem U-Bahnticket gelangt er in das phantastische Reich des mechanischen Prinzen und bewältigt dort verschiedene Aufgaben, um sein Herz wiederzufinden. Zur Seite stehen ihm die Helferfiguren Tanita, Marlene und Elfie, die ihn im Kampf gegen seine Widersacher unterstützen: Jan, der mechanische Prinz sowie der Fuchs und der Luchs. Max passiert eine Reihe für das Märchen typischer Handlungsorte wie einen See, einen Wald oder ein Schloss. Auch ist er mit magischen Requisiten, den Herzfinstern, ausgestattet wie einem Schwert, einer Feder und einer Spindel, Gegenstände, die aus verschiedenen Märchen bekannt sind. Durch intertextuelle Bezüge, verschiedene Motive und Symbole wie die Metamorphose, Verstümmelung, das Herz und das Metallische verknüpft der Autor Märchen mit phantastischem Roman.

Beate Teresa Hanika übernimmt in „Rotkäppchen muss weinen“ (Kapitel 4) die Grundstruktur des Rotkäppchen-Märchens und ordnet ihre Figuren der Rollenverteilung im Märchen unter. So wird die 13-jährige Malvina, im Roman an einer Stelle Rotkäppchen genannt, Opfer der sexuellen Übergriffe ihres Großvaters, der damit stark an den Wolf erinnert, der Rotkäppchen verschlingt. Malvinas Familie übernimmt keine schützende Funktion. Ihre Mutter macht sich wie die anderen Familienmitglieder durch Schweigen, Ignoranz und Ausblendung schuldig. Doch wie im Rotkäppchen-Märchen der Jäger eilt Malvina eine Helferin zu Seite, Frau Bitschek, durch die sie lernt, über das Geschehene zu sprechen. Halt findet Malvina ebenso bei ihrer besten Freundin Lizzy und ihrem Freund Klatsche. Malvina befreit sich von ihrem Großvater, indem sie ihr Schweigen bricht.

Teil der Analyse von „Rotkäppchen muss weinen“ war ein Vergleich von Perraults und der Grimmschen Rotkäppchen-Version, eine kritische Darstellung der psychologischen Interpretation des Märchens durch Bettelheim sowie eine Übertragung jener Erkenntnisse auf den Roman.

Holly-Jane Rahlens deutet die Gattung Märchen in ihrem Roman „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“ (Kapitel 5) popkulturell um. Heldin Nelly holt das Märchenhafte in ihre Alltagswelt und entmythifiziert es auf diese Weise. Rahlens spielt mit der Gattung, dekonstruiert sie und hinterfragt den heutigen Märchenbegriff, indem sie die Handlungsstruktur märchenhaft aufbaut und diverse Märchenelemente einfließen lässt, doch diese immer wieder mit Komik oder märchenhaftem Kitsch verbindet. In märchentypischer Manier hat die Heldin Aufgaben zu bewältigen und Helfer an ihrer Seite. Das Erreichen ihres Ziels, Mitglied des Basketballschulteams zu werden, um zu Prinz William nach England zu reisen, in den sie verliebt ist, ist nicht so sehr an die Überwindung eines bestimmten Gegenspielers geknüpft, sondern stärker an die Überwindung innerer Krisen. So findet Nelly letztlich zu ihrer religiösen Identität und verliebt sich in einen real-fiktiven Jungen, der zu ihrem „Prinzen“ wird.

Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede weisen die analysierten Romane auf?

Zunächst richten sich alle drei an ein jugendliches Publikum und haben einen positiven Ausgang. Die ProtagonistInnen, in ähnlichem Alter (Max ist elf Jahre alt, Malvina und Nelly jeweils 13 Jahre alt), sind in Hanikas und Rahlens' Romanen weiblich, bei Steinhöfel männlich. Dies lässt vermuten, dass sich „Rotkäppchen muss weinen“ aufgrund der Schilderungen aus Sicht eines weiblichen Opfers eher an junge Mädchen richtet, denen möglicherweise Ähnliches widerfahren ist.

„Prinz William, Maximilian Minsky und ich“ ist eindeutig zur Mädchenliteratur zu rechnen. Männliche Leser werden vermutlich weniger Vergnügen an Nellys Verliebtheiten finden.

„Der mechanische Prinz“ richtet sich sowohl an Leser als auch Leserinnen, die zusammen mit dem Helden Max Abenteuer bestehen.

Alle Romane greifen, wie ausführlich geschildert wurde, die Gattung Märchen auf, doch auf unterschiedliche Art und Weise:

Steinhöfel lässt seinen Helden in eine Parallelwelt ausziehen. Die Hindernisse und Gefahren, die Max dort überwindet, stärken sein Selbstbewusstsein und lassen ihn Ängste bezwingen. Innerlich gereift, gelingt Max die Rückkehr in die real-fiktive Welt, sodass die phantastische Sekundärwelt unmittelbar auf das Handlungsgeschehen wirkt. Die Handlungsstruktur ist märchenhaft, und Steinhöfel lässt zahlreiche Märchenmotive und -symbole einfließen.

Hanikas Referenz zum Märchen geschieht durch die bereits erwähnte Übernahme der Grundstrukturen des Rotkäppchen-Märchens und entsprechender Figurenkonstellation. Handlungsweisen und Taten der Märchenfiguren werden auf die Charaktere der Romanfiguren übertragen. Das Motiv des Verschlingens spiegelt sich in den Übergriffen des Großvaters wider. „Rotkäppchen muss weinen“ weist im Vergleich zu den anderen beiden Romanen am wenigsten Märchenmotivik und -symbolik auf. Der Fokus liegt stärker auf der Thematik „Sexueller Missbrauch in der Familie“, häufig von problemorientierter Kinder- und Jugendliteratur aufgegriffen, als auf der Gattung Märchen. So, wie Max schließlich sein Herz und damit seine Identität zurückerhält, gewinnt auch Malvina die Macht über ihre Seele und ihren Körper zurück. Obwohl sich die Geschehnisse in einer real-fiktiven Welt ereignen, stellt Hanika durch die Thematik „Sexueller Missbrauch“ einen Bezug zur Realität her.

Holly-Jane Rahlens' Umgang mit der Gattung Märchen in „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“ weicht abermals von Steinhöfel und Hanika ab. Die Autorin setzt der Gattung neue Grenzen. Während bei Steinhöfel real-fiktive Welt und phantastische Welt verbunden werden, stellt Rahlens durch den Verweis auf das heutige britische Königshaus eine Verbindung zwischen real-fiktiver Welt und Realität her. Heldin Nelly überwindet wie auch Max und Malvina Widerstände und durchlebt

den Prozess innerer Reifung.

Im auf die Romananalysen folgenden Kapitel 6 wurde gezeigt, dass der Umgang mit und die Bearbeitungen von Märchen vielseitig sind. Von abgeänderten Versionen hin zu Parodien, popkulturellen Umdeutungen, Verknüpfungen mit anderen Gattungen, intertextuellen Bezügen sowie der Übernahme einzelner Märchenmotive oder einer Märchenstruktur nimmt die heutige und vermutlich auch künftige Kinder- und Jugendliteratur immer wieder kreativ auf die Gattung Märchen Bezug.

Literatur

- [1] Andersen, Hans Christian: Märchen. Stuttgart: Reclam 1986.
- [2] Baum, Lyman Frank: The Wonderful Wizard of Oz. Lawrence, KS: University Press of Kansas 1999.
- [3] Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Stuttgart: Reclam 1980.
- [4] Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer 2009.
- [5] Hauff, Wilhelm: Das kalte Herz und andere Märchen. Stuttgart: Reclam 1957.
- [6] Hoffmann, E.T.A.: Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. o.O.: Reclam 1951.
- [7] Madame Leprince de Beaumont: La Belle et la Bête. Die Schöne und das Tier. Stuttgart: Reclam 1996.
- [8] Pommaux, Yvan: Detektiv John Chatterton. Frankfurt a. M.: Moritz ⁵1995.
- [9] Rahlens, Holly-Jane: Prinz William, Maximilian Minsky und ich. Rohwolt: Hamburg ⁵2006.
- [10] Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003.
- [11] Tieck, Ludwig: Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Stuttgart: Reclam 2002.

- [12] Aarne, Antti: The types of the folktale. A classification and bibliography. Translated and Enlarged by Stith Thompson. Second Revision. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1961.
- [13] ders.: Ursprung der Märchen (1913). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 42-60.
- [14] Beit, Hedwig von: Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung. Bern: Franck ²1960.
- [15] Berendsohn, Walter A.: Grundformen volkstümlicher Erzählkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Wiesbaden: Sändig ²1968.
- [16] Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ²⁹2009.

- [17] Bluhm, Lothar: Kunstmärchen. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moenninghoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 413-414.
- [18] ders.: Märchen. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moenninghoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 472-474.
- [19] Burkert, Walter: Mythisches Denken. In: Poser, Hans (Hrsg.): Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium. Berlin/ New York: de Gruyter 1979, S. 16-39.
- [20] Choi, Moon Sun: Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 2007.
- [21] Clausen-Stolzenburg, Maren: Märchen und mittelalterliche Literaturtradition. Heidelberg: Winter 1995.
- [22] Cropik, Cordula: Schwank. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moenninghoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 694.
- [23] Daubert, Hannelore: Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur. Braunschweig: Westermann 1995.
- [24] Davidson, Hilda Ellis: Helpers and adversaries in fairy tales. In: Davidson, Hilda Ellis/ Chaudhri, Anna: A companion to the fairy tale. Cambridge: Brewer 2003, S. 99-122.
- [25] Doderer, Klaus: Fabeln. Formen, Figuren, Lehren. Zürich: Atlantis 1970.
- [26] Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Band 6. Hg. vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Mannheim u.a.: Dudenverlag ³1999.
- [27] Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg: Rotbuch 2001.
- [28] Feldmann, Christian: Von Aschenputtel bis Rotkäppchen. Das Märchen-Entwirrbuch. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2009.
- [29] Filz, Walter: Märchen nach 1968. Letzte Versuche. In: Eicher, Thomas (Hrsg.): Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation. Münster: Lit 1996, S. 177-197.
- [30] Franz, Marie-Louise von: Psychologische Märcheninterpretation. Eine Einführung. München: Kösel 1986.

- [31] Freudenberg, Rudolf: Erzähltechnik und „Märchenton“. In: Solms, Wilhelm (Hrsg.)/ Oberfeld, Charlotte: Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung. Marburg: Hitzeroth 1986, S. 121-141.
- [32] Geiger, Rudolf: Mit Märchensöhnen unterwegs. Prüfung und Bewährung in zwölf Märchen der Brüder Grimm. Stuttgart: Urachhaus 1968.
- [33] Haas, Gerhard: Märchen und Sage. In: ders. (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Stuttgart: Reclam ³1984, S. 296-323.
- [34] ders./ Klingberg, Göte/ Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Stuttgart: Reclam ³1984, S. 267-295.
- [35] Hasubek, Peter (Hrsg.): Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung. Berlin: Schmidt 1982.
- [36] Huber, Michaela: Multiple Persönlichkeiten. Überlebende extremer Gewalt. Ein Handbuch. Frankfurt a. M.: Fischer 1995.
- [37] Jolles, André: Einfache Formen. Halle (Saale): Niemeyer 1956.
- [38] Karlinger, Felix: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ²1988.
- [39] Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Fink 2002.
- [40] Leyen, Friedrich von der: Die Welt der Märchen. Band 1. Düsseldorf: Diederichs 1953.
- [41] ders.: Zur Entstehung des Märchens (1904). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 16-41.
- [42] Lüthi, Max: Europäische Volksliteratur. Themen, Motive, Zielkräfte. In: Schaefer, Albert (Hrsg.): Weltliteratur und Volksliteratur. München: Beck 1972, S. 55-79.
- [43] ders.: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/ Weimar: Metzler ¹⁰2004.
- [44] Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.

- [45] Matuschek, Stefan: Mythe. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Buhrdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard. Stuttgart/ Weimar: Metzler ³2007, S. 522-523.
- [46] Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005.
- [47] O' Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: Winter 2000.
- [48] dies.: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Spektrum 04 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009.
- [49] Panzer, Friedrich: Märchen (1926). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 84-128.
- [50] Peuckert, Will-Erich: Sagen. Geburt und Antwort der mythischen Welt. Schmidt: Berlin 1965.
- [51] Pohlmann, Sanna: Phantastisches und Phantastik in der Literatur. Zu phantastischen Romanen von Astrid Lindgren. Wettenberg: J & J 2004.
- [52] Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Emstal: Muriverlag ⁴1982.
- [53] Rohkst, Annika: Realitätskonstruktion und Erziehungsabsicht in Jugendromanen des 20. Jahrhunderts. Norderstedt: Grin 2008 [als Examensarbeit an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vorgelegt].
- [54] Rosenfeld, Hellmut: Legende. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung ³1972.
- [55] Röhrich, Lutz: Mensch und Tier im Märchen (1953). In: Karlinger, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 220-253.
- [56] ders.: Wage es, den Frosch zu küssen. Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen. Bad Orb: Orbensien 1999.
- [57] Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): Zauber und Wunder. Die Märchen der Welt. Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel 2002.
- [58] Strassner, Erich: Schwank. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung ²1978.
- [59] Traxler, Hans: Die Wahrheit über Hänsel und Gretel (1963). In: Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen/ Basel: Franke 2005, S. 311-315.

- [60] Tuczay, Christa: Märchen und Mittelalter. In: Kalteis, Nicole/ Kollmer, Lisa (Hrsg.): Transformierte Kindheit. Kindheitsbilder, Kindheitsabbilder, Kindheitskonstruktionen. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus - Zentrum für Literatur und Sprache 2007, S. 104-119.
- [61] Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner ⁶1989.
- [62] Ziesenis, Werner: Märchen und Sage im Unterricht. In: Lange, Günter/ Neumann, Karl/ Ziesenis, Werner (Hrsg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik. Band 2. Jubiläumsausgabe. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ⁶1998, S. 532-553.
- [63] Zipes, Jack: Rotkäppchens Lust und Leid. Biographie eines europäischen Märchens. Neu durchges. u. erw. Ausg. Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien: Ullstein 1985.
- [64] Zöhrer, Marlene: Märchen. Spektrum 02 des Fernkurses Kinder- und Jugendliteratur der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur: Wien 2009.
- [65] Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt a. M.: Insel 1974, S. 44-83.
- [66] Diederichsen, Diedrich: Pop - deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Hartges, Marcel/ Lüdtke, Martin/ Schmidt, Delf (Hrsg.): Pop Technik Poesie. Die nächste Generation. Literaturmagazin No. 37. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 36-44.
- [67] Gansel, Carsten: Vom Märchen zur Discworld-Novel. In: Deutschunterricht 51, Heft 12, Berlin 1998, S. 597-607.
- [68] Glasenapp, Gabriele von: Bat Mizwa mit Hindernissen. In: JuLit 4/ 03, München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. 2003, S. 19-22.
- [69] Kochte, Esther: Das Prinzessinnensyndrom. Holly-Jane Rahlens. In: Bulletin Jugend & Literatur 11/2002, S. 5-7.
- [70] Oetken, Mareile: Grimm und grimmig. Märchenadaptionen heute. In: Eselsehr. Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien. 1/ 2002, S. 8-9.

Literatur

[71] Saeger, Juliane: Alte Märchen neu verpackt - in farbenfrohen Bildern oder als Comicversion. In: Eselsohr. Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien. 1/2002, S. 6-7.

[72] Disney, Walt: „Die Schöne und das Biest“ (Originaltitel: Beauty and the Beast). USA 1991.

Zusammenfassung

Das Märchen ist seit Jahrhunderten fester Bestandteil unserer Kultur und bis heute bei Alt und Jung beliebt, sei es in traditioneller mündlicher Erzählform, als Märchenbuch oder aber Märchenversion, -bearbeitung und -parodie. Die vorliegende Diplomarbeit nimmt sich daher der Frage an, ob und auf welche Weise Märchen als Referenztexte moderner Kinder- und Jugendliteratur fungieren.

Zu diesem Zweck werden Andreas Steinhöfels „Der mechanische Prinz“, Beate Teresa Hanikas „Rotkäppchen muss weinen“ und Holly-Jane Rahlens’ „Prinz William, Maximilian Minsky und ich“ (in deutscher Übersetzung von Ulrike Thiesmeyer) hinsichtlich der in ihnen enthaltenen Märchensymbole, -elemente und -strukturen analysiert.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich dem theoretischen Hintergrund des Märchens. Es erfolgt eine Bestimmung der Merkmale und Typen des Märchens, ein historischer Abriss, eine Abgrenzung von anderen Gattungen der Literatur sowie eine nähere Betrachtung des Stellenwertes des Märchens in der heutigen Zeit.

Die anschließende, ausführliche Analyse der Romane, denen der Prozess der inneren Reifung und persönlichen Entwicklung seiner HeldInnen gemein ist, legt unter anderem dar, welche Märchenelemente konkret enthalten sind (wie das Motiv der Metamorphose oder des Verschlingens). Weiters wird die unterschiedliche Art und Weise des Umgangs mit der Gattung Märchen deutlich gemacht: Steinhöfel verbindet Märchen und Phantastik, indem der Held in einer phantastischen Parallelwelt Abenteuer besteht. Hanika betont die psychologische Seite und überträgt das Grimmsche Märchen von Rotkäppchen auf das ernste Thema „sexueller Missbrauch innerhalb der Familie“. Rahlens deutet die Gattung Märchen popkulturell um, entmythifiziert sie und findet gleichzeitig einen humorvollen Zugang.

Abschließend wird ein Blick auf den allgemeinen und vielfältigen Umgang mit jener nach wie vor populären Gattung geworfen, wie die zahlreich existierenden Karikaturen, Parodien, Bearbeitungen und Versionen von Märchen deutlich machen.

Lebenslauf

(Schwerpunkt wissenschaftlicher Werdegang)

Name: Silja Luisa Heuchert

Anschrift: Rainergasse 34/7, A-1050 Wien

Staatsangehörigkeit: Deutsch

E-Mail: silja@topfstedt.de

Schule/Hochschule

- 10/2008 - 06/2010 Fernkurs der Studienberatungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (STUBE), Wien.
Schwerpunkte u.a.: Bilderbuch, Kinderlyrik, Einführung in die Theorie der KJL, Aspekte der Geschichte der KJL, Kinderkrimi, Historischer Kinder- und Jugendroman, Literatur für LeseanfängerInnen, Phantastische KJL, Märchen.
- Seit 10/2005 Universität Wien - Lehramtsstudium Deutsch und Geschichte (sowie Schwerpunkt Deutsch als Fremdsprache)

Seminare im UF Deutsch u.a.:

PS „Märchen als Referenztexte moderner KJL“ (Lexe, WS 06)

PS „Sprache der Werbung“ (Patočka, WS 07)

PS „Grammatikvermittlung DaF/ DaZ“ (Thalhammer, SS 08)

PS „Sprachlernerfahrungen und Sprachbedarf erwachsener MigrantInnen in DaZ“ (Plutzer, SS 08)

SE „Der literarische Kanon und seine Diskussion“ (Schöttker, WS 08)

SE „Sprachkonflikte“ (Reutner, SS 09)

SE „Wege ins Eis - Die Polreise als literarisches Motiv“ (Innerhofer, WS 08)

Seminare im UF Geschichte u.a.:

PK „Austrofaschismus“ (Bandhauer-Schöffmann, SS 08)

SE Vertiefungsmodul 2 „Themen, Probleme und Methoden der Wirtschafts- und Sozialgeschichte - Geschichte des Konsumierens im (späten) 19. und 20. Jahrhundert“ (Eder, WS 09)

- 10/2002 – 09/2005 Technische Universität, Berlin - Lehramtsstudium Ge-

schichte (Zwischenprüfung im April 2005 mit „sehr gut“)

- 10/2002 – 09/2005 Humboldt Universität, Berlin - Lehramtsstudium Französisch
- 08/1995 – 06/2002 Friedrich-Ebert-Schule (Gymnasium), Berlin. Abschluss: Abitur
- 09/1989 – 06/1995 Halensee-Grundschule, Berlin

Praktische Tätigkeiten

- seit 10/2009 Mitarbeit bei Interface Wien GmbH beim Modell Lernhilfe an Wiener Volksschulen (Interface Wien fördert die Integration von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen mit Migrationshintergrund)
- 05/2009 Teilnahme am Seminar „Zeitung in der Schule“, veranstaltet vom Verein Zeitung in der Schule und Institut für Germanistik der Universität Wien
- 02/2009 Praktikum in der Studienberatungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (STUBE), Wien
u.a. redaktionelle Mitarbeit bei der Broschüre: „Vater Mutter Kind? Familie als Thema der Kinder- und Jugendliteratur“ (STUBE 2009)
- 10/2007- 03/2008 Leitung eines Deutsch als Fremdsprache - Kurses in der Deserteurs- und Flüchtlingsberatung Wien (ehrenamtlich)