

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA

THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Der Raum in der Märchenwelt. Untersuchungen
von Raumkonzepten und Darstellungstechniken
in ausgewählten Werken der Brüder Grimm und
Theodor Vernalekens “

verfasst von / submitted by

Danielle Bilina

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

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

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

A190 333 313

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

Lehramtsstudium UF
Deutsch UF
Geschichte, Sozialkunde,
Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Doz. Mag. Dr. Ernst
Seibert

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende schriftliche Arbeit selbstständig verfasst habe und dass die verwendete Literatur beziehungsweise die verwendeten Quellen von mir korrekt und in nachprüfbarer Weise zitiert worden sind.

Wien, im Juni 2017.

_____ Unterschrift

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich ganz besonderen Menschen meinen tiefsten Dank aussprechen:

Allen voran meiner Familie, besonders meinen Eltern und meiner Schwester Raffaella. Seit Beginn meines Studiums habt ihr mich in jeglicher Hinsicht unterstützt und am Ende wart ihr die, die mit Kommentaren wie „Mach den Sack endlich zu“ oder „Du solltest jetzt schauen, dass du bald fertig bist“ dafür gesorgt haben, dass dieses Projekt ein Ende findet. Ohne euch wäre ich nicht da, wo ich jetzt bin. Ich danke euch von Herzen, denn ihr seid meine Stützen.

Meinen wunderbaren Studienkollegen und Studienkolleginnen, die schließlich zu Freunden und Freundinnen wurden und die ich auch außerhalb des Hörsaals und der Bibliothek nicht mehr missen möchte. Jonathan, Gerda, Marina, Teo und Katharina - ihr habt meine Unizeit zu der besten Zeit gemacht und seid sowohl fachlich als auch menschlich einfach großartig.

Nicole, Katrin, Carola, Tamara, Daisy und Ines, weil ihr mich auf all meinen Wegen begleitet und immer ein offenes Ohr habt und ihr die seid, die mich mit eurer Zuversicht darin bestärken immer weiter zu machen. Danke, auch an Patrick für deine generelle positive Einstellung und deine aufmunternden Worte während dieser stressigen Zeit.

Und schlussendlich meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Ernst Seibert. Vom ersten Treffen an schätzte ich ehrliche Kritik („Bitte keine Harry Potter Diplomarbeit“), als auch ihre hilfreichen Hinweise und ihre Geduld bei meinen Rechercheprozessen. Sie haben mich an das Thema herangeführt und daran geglaubt, dass Vernaleken und ich ein gutes Gespann sind. Danke für Ihr Vertrauen und die angenehmen Gespräche in ihrer ausgebuchten Sprechstunde.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Themenwahl und Fragestellung	1
1.2. Vorgangsweise und Überblick	2
2. Der Raum in der Literatur	5
2.1. Die Eigenleistungen der literarischen Raumkonstruktion.....	10
2.2. Konkrete Raumtheorien	14
3. Anschlussfähige literarische Raumkonstruktionen für Märchenwelten.....	17
3.1. Zeiträume	18
3.2. Sprachräume.....	24
3.3. Geschlechtsspezifische Räume	31
3.3.1. Geschlechter in Märchen.....	32
3.3.2. Das männliche Geschlecht in Märchen.....	34
3.3.3. Das weibliche Geschlecht in Märchen	36
3.4. Seelenräume	39
3.4.1. Der Wald als Seelenraum	40
3.4.2. Der Fluss und See als Seelenräume	42
4. Textsorte Märchen.....	43
4.1. Definition und Begriffsabgrenzung.....	43
4.2. Übergeordnete Merkmale von Märchen	48
4.3. Klassifikationsformen von Märchen	52
4.3.1. Volksmärchen	53
4.3.2. Kunstmärchen	54
4.3.3. Märchen und Sage im Vergleich	57
5. Biographie der Brüder Grimm	60
6. Grimms Kinder- und Hausmärchen	64
7. Biographie Vernaleken	67
7.1. Vernalekens Kinder- und Hausmärchen.....	72
7.2. Vernalekens Alpenmärchen	73
8. Raumdarstellung bei den Brüdern Grimm	74

8.1. Hänsel und Gretel.....	75
8.1.2. Interpretation und Vergleich.....	83
8.1.3. Raummerkmale.....	85
8.2. Rotkäppchen.....	92
8.2.1. Interpretation und Vergleich.....	95
8.2.2. Räume.....	97
8.3. Brüderchen und Schwesterchen.....	103
8.3.1. Interpretation und Vergleich.....	109
8.3.2. Raummerkmale.....	111
9. Raumdarstellung bei Vernaleken.....	118
9.1. Die sieben Raben.....	118
9.1.1. Interpretation und Vergleich.....	121
9.1.2. Raummerkmale.....	123
9.2. Der Hund und die Ammer.....	130
9.2.1. Interpretation und Vergleich.....	133
9.2.2. Raummerkmale.....	135
9.3. S`Martinilobn.....	139
9.3.1. Interpretation und Vergleich.....	141
9.3.2. Raummerkmale.....	143
10. Conclusio.....	147
11. Abstract (Zusammenfassung).....	150
12. Literaturverzeichnis.....	151

1. Einleitung

1.1. Themenwahl und Fragestellung

Warum eine Diplomarbeit über Raumstrukturen in Märchen und im speziellen über die Texte der Brüder Grimm und Theodor Vernaleken schreiben? Vielleicht, weil die Mischung zwischen bekannten und unbekanntem Faktoren einen gewissen Reiz hat. Vielleicht auch, weil der Autor Theodor Vernaleken selbst vielen Spezialisten und Spezialistinnen in der Germanistik kein Begriff ist und seine Märchen nie so einen breiten Bekanntheitsgrad, wie die der Brüder Grimm, erreicht haben. Wie und aber auch warum verschwindet ein österreichischer Märchensammler aus dem öffentlichen und wissenschaftlichen Blickfeld? Die Beschäftigung mit einem vergessenen Autor führt vor allem dazu, dass unbekannte Positionen in der Literatur erforscht werden. Warum werden die Brüder Grimm als die großen und überpräsentierten Vertreter der Märchengattung gesehen und Theodor Vernaleken wird so gut wie kein Platz in diesem Feld eingeräumt? Möglicherweise sind seine nationalen Auffassungen, seine eigensinnige Märchenpoesie und seine oft mit schwarzem Humor versehenen Texte nicht vereinbar mit dem universellen Bild von Kinder- und Hausmärchen. Es kann auch sein, dass die Erwartung der LeserInnen vom Wunderbaren enttäuscht wird, wenn Vernaleken in seinen Märchen nicht vor dem Tod beziehungsweise vor Mord zurückschreckt. Da kommt es schon vor, dass der Bauer auf Anleitung einer Ziege seine Familie köpft („*Die Ziege und die Ameise*“) oder dass ein Mann ohne Grund einen Hund erschlägt („*Der Hund und die Ammer*“). Vernalekens Erzählungen schockieren und faszinieren gleichzeitig und bilden gewissermaßen eine Kehrseite zu dem bekannten Märchengut.

Um diese Kehrseite abseits von der Motivwahl und der Art der Handlungen zu konzipieren, wird der literarische Raum in der Märchenwelt genauer unter die Lupe genommen.

Raumkonzepte in der Literaturwissenschaft sind ein relativ neues Phänomen und stoßen in der Germanistik nicht immer auf pure Begeisterung. Immer wieder gibt es Diskussionen und Skepsis bezüglich der Nutzung und Sinnhaftigkeit des Konzeptes „Raum“ innerhalb der Literaturwissenschaft. Die Skepsis resultiert aufgrund der größtenteils unklaren theoretischen Fassungen, sowie aufgrund von Konzepten und Modellen, die nicht methodisch reflektiert wurden. Diese Arbeit versucht die Themen Märchen und Raumkonzepte zu verbinden und daraus resultieren folgende Fragestellungen, die im Verlauf der Arbeit erläutert werden: Wie kann man den Raum der Märchenwelt prinzipiell darstellen? Sind die theoretischen Modelle der Raumentwicklung überhaupt für diesen Bereich der Literatur operationalisierbar? Lässt sich möglicherweise ein Zusammenhang zwischen einer eigenwilligen Raumkonzeption und Theodor Vernalekens Vergessenheit erstellen?

1.2. Vorgangsweise und Überblick

Nach der Lektüre des Untersuchungsmaterials, der Märchen, erfolgte die Recherche im Bereich der Raumtheorien. Dieses weit gefasste Forschungsfeld gliedert sich in unzählige Disziplinen und Fachrichtungen. Für diese Arbeit mussten vor allem die Methoden der Literaturwissenschaft in diesem Zusammenhang untersucht und bearbeitet werden. Dieses Unterfangen stellte sich als komplexer heraus, als am Anfang erwartet, da einzelne Theorien und Darstellungen aus anderen herausgefiltert werden mussten, um diese für den literaturwissenschaftlichen Bereich operationalisierbar zu machen. Die Herausarbeitung unterschiedlichster Ansätze sowie die Festlegung auf bestimmte Modelle offenbarte vor allem zwei essentielle Ansätze: die Raumtheorie wird im

Generellen sehr allgemein gehalten und genau diese Universalität führte teilweise dazu, dass einige Theorien nur schwer auf die Gattung Märchen übertragbar beziehungsweise anwendbar sind. Bei der Textanalyse wurden eigene Kategorien zur Bewertung der Raumkategorien geschaffen, da es nahezu keine publizierten Werke gibt, die sich auf Räume im Märchen beziehen.

Nun erfolgt ein kurzer Überblick über die einzelnen Kapitel. Das zweite Kapitel beinhaltet den theoretischen Teil der Raumkonzepte und deren Rolle in der Literatur. Zunächst wird der Terminus an sich definiert und es werden die Eigenleistungen der literarischen Raumtheorien hervorgehoben. Im dritten Kapitel werden anschlussfähige literarische Raumkonstruktionen für die Märchenwelten präsentiert. Diese basieren auf ausgewählter Sekundärliteratur, sind aber entscheidend von einer Vorlesung aus dem Wintersemester im Jahr 2015 geprägt. Die Vortragende war Dr. Heidi Lexe und sie gab genügend Anregungen beziehungsweise theoretischen Input, der verwendet wurde, um mit konkreten Raumkategorien arbeiten zu können. Nach diesem Kapitel erfolgt der nächste große theoretische Teil der Arbeit - die ausführliche Behandlung der Textsorte Märchen im Kapitel 4. Ähnlich wie bei der Raumtheorie wird zuerst der Begriff definiert und abgegrenzt. Danach erfolgt die Darstellung der übergeordneten Merkmale von Märchen, sowie die Aufzählung und Bestimmung der Klassifikationsformen. Das fünfte Kapitel widmet sich der Biographie der Brüder Grimm. Neben einer allgemeinen biographischen Aufarbeitung stehen klar die Tätigkeiten als Märchensammler- und Verbreiter im Vordergrund. Das sechste Kapitel stellt die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm vor. Das siebte Kapitel stellt Vernalekens Schaffend dar. Einerseits wird die Person Vernaleken vorgestellt und seine Rezeption näher beleuchtet. Zudem werden seine Werke kurz präsentiert, um einen besseren Eindruck bezüglich seines literarischen Schaffens zu gewinnen. Das achte Kapitel offenbart die Untersuchungen der Raumdarstellungen bei den Brüdern Grimm. Die ausgewählten Märchentexte werden als Untersuchungsmaterial herangezogen und werden inhaltlich aber auch

im Hinblick auf ihre Entstehungsgeschichte analysiert und unter Berücksichtigung der ausgearbeiteten theoretischen Aspekte erörtert. Um bei der Analyse einen Überblick zu bewahren, gliedern sich die Unterkapitel neben der schon angeführten inhaltlichen Wiedergabe in nennenswerte Details, gemeint sind hier typische Märchenmerkmale, sowie in den signifikanten Unterpunkt Raumtheorien. Welche Theorien lassen sich in den einzelnen Märchen erkennen und welche Texte haben möglicherweise absolut nichts mit den geschaffenen, theoretischen Kategorien gemein? Das Kapitel neun läuft nach dem selben Schema ab, nur dass hier Vernalekens Märchen im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen.

Das letzte große Kapitel, Kapitel zehn, bildet den Abschluss der bereits untersuchten Raumkategorien. Die einzelnen Märchen werden hinsichtlich ihrer Struktur und ihrer Inhalte verglichen. Es findet ein interner Vergleich der Grimm und Vernalekens Märchen statt, aber auch eine Gegenüberstellung der Sammler. Diese Gegenüberstellung ermöglicht neben einer inhaltlichen Verknüpfung auch die Möglichkeit eine Kohärenz der Autoren in der Verwendung der Raumtheorien zu offenbaren. Im Schlusskapitel werden die wichtigsten Forschungsergebnisse zusammengefasst und offene Fragen bezüglich der Entwicklung der Raumtheorie in der Märchenforschung aufgegriffen.

2. Der Raum in der Literatur

„The problem is that any search for space in literary texts will find it everywhere and in every guise; enclosed, described, projected dreamt of, speculated about.“¹

Die Raumdarstellung beziehungsweise die Konzeption von literarischen Räumen spielt mittlerweile eine zentrale Rolle in der Literaturtheorie. Ersichtlich wird das zum einen an Lehrveranstaltungen, die sich dieser Thematik genauer widmen, aber auch an einer stetig steigenden Anzahl an Publikationen zu diesem Thema. Der „Trend“ sich dem Raum in literarischen Texten näher zu widmen, ist vorhanden aber welche Grundvoraussetzungen bestehen für eine nähere Beschäftigung mit dem Raum und wie lässt sich das momentane Verständnis zu dieser Thematik konstituieren?

Um den literarischen Umgang mit der Thematik verstehen zu können, muss eine Charakteristik vorgenommen werden, um den Begriff greifbarer zu machen.

Mayer-Tasch beschreibt in diesem Zusammenhang den Raum als Erfahrung und Erlebnis und mit diesem Ansatz soll ein Grundverständnis geschaffen werden. Grundlegend bietet der Raum einen Rahmen für das menschliche Leben und gliedert sich in innere und äußere Bereiche, in denen Erfahrungen und Erlebnisse gemacht werden. Um die Vielseitigkeit des Begriffes annehmen zu können, muss klar sein, dass wenn wir von Raum sprechen immer mehrere Ebenen parallel laufen. Diese Ebenen sind zum Beispiel von spiritueller, materieller und intellektueller Natur. Oft sind diese Ebenen nicht klar trennbar, denn wie lässt sich zum Beispiel der räumliche Wahrnehmungs- und Bewegungsradius einer Person einer Ebene zuordnen? Klar ist, dass wir von Geburt an Räume erkunden und erobern wollen, und der eigene Lebens- und Erlebnisraum fortlaufend erweitert

¹ Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Übers. v. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell 1991 (Original: *La production de l'espace*, Paris: Anthropos 1974. S.15.

wird. Wie das tatsächlich Maß des Raumes aussieht, ist unterschiedlich und ändert sich ständig da, der Raum nach Mayer-Tasch ein dynamisches Konstrukt ist.²

Der Raum in der Literaturwissenschaft hat neben den oben genannten Funktionen, zudem auch die Rolle einer wichtigen Komponente im Zusammenhang mit der Texterschließung und hat deshalb mehrere signifikante Funktionen, die nun erläutert werden. Die wohl bekannteste und klassische Funktion des Raumes ist die als Ort der Handlung. In literarischen Texten reicht diese Beschränkung des Raumes nicht mehr aus, denn dort dient dieser zudem als kultureller Maßstab und Orientierungspunkt. Neben der Funktion als geografischer Bedeutungsträger kommt hier die kulturelle Bedeutung dazu und verweist auf Normen, Werte und Vorstellungen aus denen der Text sich zusammensetzt. Der literarische Raum spiegelt und legt gleichzeitig fest, welche Bedeutung soziale und kulturelle Prozesse haben und verortet diese innerhalb des Geschehens. Wie bei fast allen Versuchen den Raum darzustellen, klingen die methodischen und theoretischen Aspekte oft sehr abstrakt und können zu einem befremdlichen Umgang führen. Die Diversität des Raumes macht es tatsächlich schwierig eine allgemein gültige und verständliche Anleitung für den Umgang mit dieser Darstellungsform zu finden.

Hallet und Neumann liefern hierzu einige sehr sinnvolle und vor allem hilfreiche Stichwörter, die dazu dienen können eine bessere Modellierung des Raumes vorzunehmen:

„der Raum als Repräsentationstechnik von vorherrschenden Werten, der Raum als disziplinübergreifende Methode und der Raum als ästhetisches Konzept der Sozial- und Kulturwissenschaften“.³

² Mayer-Tasch, Peter Cornelius: Raum und Grenze. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013. S. 11-12.

³ Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S.11-12.

Um eine Diskussion zu führen, kommt man nicht darum herum eine methodenorientierte Darstellung anzustreben. Die nachfolgenden Ausführungen haben das Ziel, dass diverse Raumkonzepte aufgebrochen und rekonstruiert werden und die kultur- und literaturwissenschaftlichen Aspekte nachvollzogen werden können. Ebenso soll ein Abbild von aktuellen Diskursen und dem Raum in der Forschung erfolgen.

Generell zeichnet sich der Begriff des Raumes vorwiegend durch seine Komplexität und Aktualität aus. Die Aktualität spiegelt sich in dem schon beschriebenen „Boom“ von Diskursen in den unterschiedlichsten Bereichen wieder. Die Komplexität beruht auf der Mehrdimensionalität des Raumes und dessen differenzierten Konstruktionen, die wiederum zu unterschiedlichen Perspektiven führen. Wunderlich definiert den Raum als präzise und grundlegende Erfahrung, die dazu dient Strukturen zu erschließen. Demnach ist auch die Darstellung von literarischen Räumen ein essentielles Kriterium um literarische Ordnungen und fiktive Wirklichkeiten konstituieren zu können.⁴ In der Literaturwissenschaft setzt sich der Terminus des Raumes nach Wallner aus einer Vielzahl von raumtheoretischen Grundlagen und Methoden zusammen. Die wissenschaftliche Darstellung von Räumen ist nach ihr primär mit kulturwissenschaftlichen Disziplinen verbunden und kann nicht als isoliertes Produkt betrachtet werden. In den Kategorien, die für die Untersuchungen herangezogen werden, bestätigt sich Wallners Annahme. Obwohl sie Raumuntersuchungen an einer literarischen Erzählung Adalbert Stifters vornahm, sind viele Thesen ebenso für die Textsorte Märchen gültig.⁵

⁴ Vgl. Wunderlich, Dieter: Sprache und Raum. In: Studium Linguistik H. 12 (1982), S.1ff.

⁵ Vgl. Wallner, Silke: Sprache und Raum in Adalbert Stifters literarischer Erzählung „Bergkristall“. Norderstedt: GRIN Verlag 2013. S.2.

Diese Relation spielt bei der Betrachtung der Raummodelle im literaturwissenschaftlichen Bereich eine wichtige Rolle, weil die Perspektiven kulturwissenschaftlich geprägt sind und sich die Frage stellt inwiefern der Raumbegriff sich von der Kulturwissenschaft distanzieren kann und, ob die Literaturwissenschaft überhaupt die Möglichkeit hat mit einem unabhängigen Raumbegriff zu arbeiten.

Eine Distanzierung ist insofern möglich, als wenn man die Raumausdrücke als „kontextunabhängige“ Faktoren behandelt, die man zwar miteinander verbinden kann, die aber dennoch eine eigene Existenz in ihrem wissenschaftlichen Bereich genießen. Als Beispiel anzuführen, wäre hier die Raumkognition, die vorwiegend für die sprachliche Wiedergabe von Raummustern verwendet wird. Wird dieser Begriff nun im literaturwissenschaftlichen Kontext genützt, darf der sprachwissenschaftliche Nutzen und die eigentliche Verwendung, nämlich die räumliche Referenzen sprachlich zu beschreiben, nicht außer Acht gelassen werden.⁶ Wie lässt sich abgesehen von der Distanzierung von anderen Disziplinen noch mit dem Raumbegriff arbeiten?

Nach Hallet und Neumann muss der Raumbegriff aufgebrochen und weitergedacht werden. Die reine Beschränkung des Raumes auf den Ort der Handlung entspricht schlichtweg nicht dem „Diskursgedanken“ des Terminus. Raum ist demnach nicht als örtliche Begrenzung zu verstehen, sondern wirkt zudem als kultureller Bedeutungsträger. Diese Funktion als kultureller Bedeutungsträger umfasst neben Normen, Hierarchien und Vorstellungen auch die Rolle des Individuums in der ihm zugeordneten Welt. Das bedeutet, dass wir es in der Literatur zwar mit fiktiven Räumen und Wertesystemen zu tun haben, die aber menschlich geschaffen und menschlich erlebt werden (müssen). Die praktische Handhabung für die Raumdarstellung lässt sich anhand einer relativ simplen

⁶ Vgl. Günzel, Stephan: Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S.208ff.

Prämisse erklären: für eine erfolgreiche, fiktive Wirklichkeitserschließung muss die Raumdarstellung von den Rezipienten und Rezipientinnen angenommen und verstanden werden. Sind dem Rezipienten oder der Rezipientin, die vorherrschenden Normen und Werte innerhalb der fiktiven Welt unklar, wird das generelle Handlungsverständnis stark eingeschränkt sein, beziehungsweise die Nachvollziehbarkeit für die Motive und Reaktionen der Figuren kaum oder gar nicht vorhanden sein. Für einen literaturwissenschaftlichen Umgang mit dem Begriff des Raumes muss neben der knapp beschriebenen praktischen Erfassung eine nähere Beschäftigung mit der theoretischen Erfassung von Raumkonzepten stattfinden. Im Folgenden wird daher versucht den Begriff Raum anhand von theoretischen Reflexionen zu präzisieren und möglicherweise eine generelle Signatur von Raumkonzeptualisierungen festzustellen.⁷

Bevor eine genauere Präzisierung erfolgen kann, muss der Terminus positioniert werden und methodologisch lässt sich nach Berzeviczy und Bognár das Verlangen nach einer differenzierten Betrachtungsweise erkennen. Viele Raumdefinitionen müssen beziehungsweise können nur disziplinübergreifend verstanden werden. Die Literaturwissenschaft wird hier verstärkt in die Kulturwissenschaft eingebettet und es werden sowohl kultur- als auch literaturwissenschaftliche Begriffe in den einzelnen Analysen benützt.⁸

Konkret bedeutet, dass das räumliche Ordnungen immer ein Produkt vielseitiger Prozesse sind, die sich aus sozialen, kulturellen und technischen Faktoren zusammensetzen. Eine Herausforderung bei den raumtheoretischen Diskussionen und der Bewertung der Konzeptualisierungen bilden mit Sicherheit die unterschiedlichen Bereiche, welche die Definitionen mit prägen. Neben der Philosophie, den Kulturwissenschaften und der Architekturtheorie, um hier nur

⁷ Vgl. Hallet / Neumann (2009), S.11.

⁸ Vgl. Berzeviczy, Klára /Bognár, Zsuzsa: Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH 2009. S.6-11.

einige der vielen Bereiche anzuführen, haben die Raumkonzepte nun auch die Literaturwissenschaft erreicht.

2.1. Die Eigenleistungen der literarischen Raumkonstruktion

Wichtig ist es, trotz der disziplinübergreifenden Diskurse die Eigenleistungen der literarischen Raumkonstruktion darzustellen und zu diskutieren, um einerseits eine Abgrenzung stattfinden zu lassen und andererseits um den momentanen Forschungsstand klar abbilden zu können.

Wilhelmer beschreibt die literarische Raumkonstruktion in ihrer Ausprägung als multidimensional und heterogen. Das bedeutet, dass gerade in literarischen Räumen, im Vergleich mit sozialen Raumkonstruktionen, eine Differenzierung der Ebenen stattfinden muss, um zu erkennen aus wie vielen „Schichten“ das Material besteht.⁹

„Durch das dynamische, prozessuale Verständnis von Raum ergeben sich unmittelbar Möglichkeiten der Verschachtelung und des Ineinandergreifens mehrerer gleichzeitig wirksamer Raumebenen.“¹⁰

Durch diese Definition wird klar, dass der Raum ähnlich wie Sprache eine dynamische Einheit ist, die sich einem ständigen Wandel unterzieht und aus mehreren Metaebenen bestehen kann. Wie genau diese Raumebenen aussehen, muss anhand verschiedener Prozesse veranschaulicht werden. Diese Prozesse sind an die Leser und Leserinnen in Kombination mit dem Text gebunden und verdeutlichen wie komplex das Thema ist.

⁹ Vgl. Wilhelmer, Lars: Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn-Hotel-Hafen-Flughafen. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S.88.

¹⁰ Wilhelmer (2015), S.88.

Reale Orte haben nach Wilhelmer eine materielle Platzierung im menschlichen Denken und werden geografisch lokalisiert und dieser Prozess ist essentiell um überhaupt eine Raumvorstellung entwickeln zu können. Die Erinnerung an bekannte Orte wird mit dem Gelesenen verknüpft und es wird versucht ein Bezug zu den fiktiven Orten herzustellen. Leichter ist das natürlich, wenn es sich um reale und alltägliche Schauplätze handelt, die der Leser und die Leserin in seinem und ihrem Erinnerungsrepertoire gespeichert hat.¹¹ Die literarische Raumkonstruktion in der Märchenwelt muss aus mehreren Gründen anders funktionieren: Märchenwelten sind größtenteils von nicht materiellen und realen Orten geprägt. Wie können diese lokalisiert werden, wenn keine theoretische Vorab Lokalisierung möglich ist?

Martina Löw, eine Soziologin, deutet für diese Perspektive an, dass durchaus Räume konstituiert werden können, die noch nicht mit dem so genannten „*praktischen spacing*“ abgestimmt sind. Diese erschaffenen Räume sind in der Praxis, gemeint ist die Realität also der unmittelbare Lebensraum der Rezipienten und Rezipientinnen, nicht umsetzbar und werden dennoch erschaffen. Genauer darstellen, lässt sich dieses Phänomen anhand des „Mimesismodell“ von Ricoeur. Festgehalten werden kann demnach, dass für Raumkonstruktionen in Märchenwelten größtenteils gilt, dass diese vom „*praktischen spacing*“ abweichen aber dennoch in sich schlüssig sind und funktionieren. Das Raumverständnis ist demnach als relational zu charakterisieren und immer ein prozesshafter Vorgang. Die Relationalität bezieht sich vorwiegend auf das Ordnungssystem der Werte und der Lebewesen an den ausgewählten Orten. Die Räume selbst schaffen eine Ordnung aber der Prozess der tatsächlichen Anordnung und die Bildung von Strukturen sind separat zu begutachten. Die literarische Raumkonstruktion kann anhand von Löws Diskursen Eigenleistungen produzieren, die sich vor allem darauf fokussieren, dass räumliche Strukturen Handlungsdiskurse hervorrufen, die

¹¹ Vgl. Wilhelmer (2015), S.88.

die Gestaltung und die Begrenzung der Räume beeinflussen.¹² Das „spacing Konzept“, dieser Begriff ist erstellt worden um das Mimesis Konzept zusammenzufassen, gehört zu den relationalen Raumtheorien. Ein ebenfalls grundlegendes Konzept aus dem relationalen Bereich ist die Trennung von Raum und Ort. Diese Unterscheidung wird auch für die späteren Konstruktionen eine wichtige Rolle spielen. Nach Wilhelmer gilt als konkreter Ort das Buch selbst, das sich durch den Lektüreprozess zu einem „Trägerraum“ verändert. Der „Trägerraum“ beinhaltet die literarischen Schauplätze, welche von den Leser und Leserinnen generiert und durchquert werden müssen. Der Schauplatz beziehungsweise der Ort wird erst durch den literarischen Umgang der Rezipienten und Rezipientinnen zu einem Raum. Demnach stellen die Autoren und Autorinnen räumliche Strukturen zur Verfügung, aber die Leser und Leserinnen erschließen diese individuell.¹³ Für eine nähere Einordnung der Strukturen aber auch der Erfahrungen und Wahrnehmungen der Leser und Leserinnen ist es unumgänglich, Raumkategorien in der Literaturwissenschaft anzuführen. Durch den Raum wird die fiktionale Wirklichkeit umgesetzt aber hier sind zwei Kategorien von Schweizer zu beachten: einerseits der Raum als darstellungstechnisches Mittel und andererseits der Raum als allgemeine Kategorie. Die erste Kategorie, der Raum als darstellungstechnisches Mittel, umfasst gewissermaßen konkrete Mikrosysteme in der Literatur. Es wird ein Bezug zu explizit beschriebenen Komponenten hergestellt, zum Beispiel Landschaften, im Märchenkontext beispielsweise Wälder und Berge, aber auch Gebäude und konkrete Zimmer. Interessanterweise sieht Schweizer diese Kategorie als weniger relevant für die literaturwissenschaftliche Analyse an als die zweite Kategorie, den Raum als allgemeine Kategorie. Die wichtigsten Merkmale für diese Kategorie sind ihr abstrakter und bedeutungstragender Charakter innerhalb des Textes. Der Raum als allgemeine Kategorie beinhaltet

¹² Vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S.166-264.

¹³ Vgl. Wilhelmer (2015), S.88.

neben den erzählten Figuren auch deren literarischen Bewegungsspielraum. Das eigentliche Raumkonzept setzt sich neben den oben genannten Kategorien zudem aus der generellen Erzählkonzeption und der geschichtlichen Struktur zusammen. Die Raumwahrnehmung, die Auffassung des Raumkonzeptes, muss in das individuelle Bewusstsein der Leser und Leserinnen und das literarische Bezugsfeld, demnach sozial-historische Hintergründe sowie die Intentionen der Autoren, gegliedert werden. Dem Autor ist selbst überlassen, ob er diese Bereiche miteinander verbindet oder sie separat bearbeitet.¹⁴ Dieser Punkt wird später noch einmal aufgegriffen werden, um die Vorgangsweise der Brüder Grimm und Vernaleken klar darzustellen. Zur Verdeutlichung der Eigenleistungen der literarischen Raumkonstruktion sei noch einmal gesagt, dass die Loslösung aus einem disziplinübergreifenden Kontext schwer aber möglich ist. Die Literaturwissenschaft hat eigene Raumdiskurse geschaffen und grenzt sich mit neuen und aktuellen Kategorien von anderen Disziplinen ab. Die räumlichen Darstellungen ermöglichen die nähere Untersuchung von Lebens- und Welthaltungen innerhalb der Texte. Neben Begrifflichkeiten wie „spacing“ und „Erzählraum“ werden auch eigene Kategorien für räumliche Darstellungen geschaffen. Für eine Konstituierung des Raumes sind neben einem Grundverständnis der Begrifflichkeiten und deren Kontext ebenso die Kenntnisse über die Möglichkeit der Entdeckung von Räumen notwendig.

¹⁴ Vgl. Schweizer, Stefan: Deutsche Literatur - Klassik, Romantik, Realismus. Bremen: Europäischer Hochschulverlag GmbH & Co KG 2012. S.47ff.

2.2. Konkrete Raumtheorien

Dieses Kapitel soll einen Überblick über einige ausgewählte Raumtheorien bieten, um den theoretischen Hintergrund abzurunden. Eine Ausgewogenheit bei der Darstellung kann insofern nicht gewährleistet werden, da die Raumtheorien subjektiv ausgewählt wurden und nur einen Einblick in bereits bestehende Konzepte liefern sollen. Es findet eine Aneinanderreihung ausgesuchter Raumtheorien statt, die einen Impuls für die weitere Arbeiten geben sollen. Um zu viele methodische Zugänge zu vermeiden, wurden bewusst zwei Raumtheorien ausgewählt, die nun näher erläutert werden. In den eigentlichen Mittelpunkt und eingehender behandelt werden dann die selbsterstellten Kategorien, die dann zu einer neuen, vernetzten Raumtheorie führen sollen und die eigentlichen Erfolgsindikatoren, der späteren Untersuchungen bilden sollen.

Eine der klassischen Raumtheorien widmet sich dem Raum im Kontext der Erinnerung und der Gedächtniskultur und ist von Delhey. Sie nimmt Bezug auf das Gedächtnis als Erinnerungsort und setzt dieses in Bezug zu einer „Ich-Bildung“ und einer Entwicklung der eigenen, der subjektiven Identität. Delheys Ansatz ist es, sich den neueren Rezeptionen der Gedächtniskultur zu widmen und diese in Verbindung mit raumtheoretischen Positionen zu bringen. Konkret bedeutet das, dass unterschiedliche Raumvorstellungen untersucht werden. Die Herausarbeitung von Unterschieden, in Delheys Fall zwischen absoluten und relativen Raumvorstellungen, soll dazu beitragen die Rolle des Subjekts in der Literaturwelt zu definieren. Dieses Unterfangen erweckt möglicherweise einen sehr abstrakten und universellen Eindruck. Geklärt werden sollte deshalb in erster Linie, welche Überlegungen ohne zu große Ausschweifungen zum Ziel führen, nämlich die Wahrnehmung und die Präsenz des Subjekts in der Literatur zu erforschen. Diese Erforschung kann nach Delhey anhand literaturtheoretischer Reflexionen und dem „spatial turn“ erfolgen. Sie setzt hier einen klaren Bezug zu

den Kulturwissenschaften und versucht Aspekte derer in die Literaturwelt einzubringen. Viele klassische Raumtheorien beziehen sich auf Systeme aus den Kulturwissenschaften und versuchen so neue Analysen für die Literatur zu finden. Um einen Anwendungsbereich für kulturwissenschaftliche Theorien zu schaffen, müssen zuerst die Strukturen der eigentlichen Theorie, der Gedächtniskunst, vorgestellt werden. Da diese Theorie sehr kulturwissenschaftlich geprägt ist, wird sie in dieser Arbeit zwar kurz erläutert, aber nicht als Instrument zur Untersuchung verwendet. Für die literaturwissenschaftliche Analyse wurden eigene Kategorien geschaffen, dennoch ist es sinnvoll die klassischen Ansätze im Hinterkopf zu behalten. Es muss jedoch hervorgehoben werden, dass die kulturwissenschaftliche Praxis einen eigenen Zugang zum Raum hat und man sich immer über die Bedeutungen des Worten in der jeweiligen Fachrichtung informieren sollte, um eine seriöse Betrachtung anzustreben. Die Rolle des Raumes in dieser Theorie ist subjektgebunden und besteht aus einer Vernetzung von mehreren Ebenen der Erinnerung. Diese Ebenen bestehen zum Beispiel aus Erfahrungen und Wahrnehmungen und konstruieren die eigentliche Identität des Subjekts. Das Erfahrene und das Erlebte produzieren hier den Raum und machen diesen zu einem methodischen Produkt, das aus vielen sozialen Einzelteilen besteht und sehr komplex ist.¹⁵

Die zweite Theorie, die nun vorgestellt wird, nennt sich „Mapping“. Diese wird als wissenschaftstheoretisches Verfahren genutzt und zielt darauf ab Raummetaphern zu hinterfragen und ausgewählte Methodologien damit zu verfolgen. Das Konzept spricht eine große Problematik im Umgang mit Raumtheorien an und versucht dieser entgegen zu wirken: gewisse Raumbegriffe werden ziellos übernommen und in Analysen eingebaut ohne eine Form der Ordnung zu haben. „Mapping“ im Deutschen als „Kartierung“ bekannt, widmet

¹⁵ Vgl. Delhey, Yvonne: In : Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Time GmbH 2009. S.13-16.

sich der Raumtheorie von der topographischen Sichtweise.¹⁶ Die Relevanz von Mapping für die Entwicklung des Raumes ist nicht zu unterschätzen, denn neben der rein textuellen Erfassung kann über die Topografie die Realität besser erschlossen werden. Die Landschaftsrepräsentation wird gerade im Bereich der Kulturgeographie, aber auch sehr kritisch beurteilt, denn sie ist im Feld des postmodernen Textverständnisses angesiedelt und Pianos zweifelt in diesem Zusammenhang an einer vollkommen objektiven Wiedergabe der Realität aufgrund mehrerer von ihr genannten Problemfelder. Eines dieser problematischen Felder begründet sie mit den Forschungsmethoden der Geografie und den damit verbundenen fachspezifischen Darstellungsformen. Kritisch ist zudem laut ihr, dass die Realität nie eine leere Leinwand ist sondern immer wissenschaftliche „Vorbelastungen“ innehat. Da Erkenntnisse nie wertfrei sind, wirkt Pianos Argumentation in diesem Hinblick nicht vollkommen schlüssig und auch eigensinnige Darstellungsformen eines Fachbereiches reichen noch nicht aus, um das „Mapping“ der Literaturwissenschaft vollkommen zu entziehen. Denn wie ein Text von einem Raum erzählt, kann auf diese Weise doch von einer anderen Perspektive aus erkundet werden. Essentiell ist beim „Mapping“ der Aspekt inwieweit die Landschaftsbeschreibungen einen fiktionalen Charakter haben. Fakt und Fiktion sind gerade bei den Landschaften eine wichtige Basis für die Dekonstruktion von Bedeutungen und Gefühlen. Die Literaturkritik widmete sich bisher nicht sonderlich verstärkt der Geografikation, dabei können gerade die Landschaften so viele Hintergründe haben, die es zu erforschen gilt. Piano beschreibt auf sehr eindrucksvolle Weise die Wechselwirkung von Geographie und Literaturkritik. Schließlich bieten Landschaftsbeschreibungen neben den sprachlichen Kreationen eine Vielzahl von Werten und Idealen, die die Autoren und Autorinnen mit hinein bringen. Der theoretische Rahmen wurde in diesem Kapitel kurz erläutert aber die tatsächliche praktische Umsetzung des „Mappings“ wird in der Kategorie Seelenräume behandelt, wo konkret die seelischen und

¹⁶ Vgl. Hallet / Neumann (2009), S.27.

ideologischen Hintergründe der Landschaften beleuchtet werden. Sprache und Natur verbinden sich beim „Mapping“ zu einer Einheit und mit dem entstandenen Produkt lässt sich gerade in der Literaturwissenschaft sicher noch einiges anstellen. Konkrete Beispiele des Verfahrens findet man unter anderem bei Piano, deren Schwerpunkt im anglo-kanadischen Bereich liegt. Dennoch kann man literarische Muster eines Bereiches teilweise für andere, in diesem Fall Märchen, übernehmen.¹⁷

3. Anschlussfähige literarische Raumkonstruktionen für Märchenwelten

Um die Märchenwelten im Hinblick auf ihre Räumlichkeiten im späteren Verlauf der Arbeit besser untersuchen zu können, wird mit folgenden Kategorien gearbeitet, die zunächst theoretisch erfasst werden: „Zeiträume“, „Sprachräume“, „geschlechtsspezifische Räume“ und „Seelenräume“. Die Anregungen und Hinweise zu den Kategorien stammen aus der Ringvorlesung „Raum und Raumkonzepte in der Kinder- und Jugendliteratur“ aus dem Wintersemester 2015 an der Universität Wien und wurden durch diverse Sekundärliteratur konkreter formuliert und weitergedacht.

Ich möchte nun genauer auf diese Kategorien eingehen, um ihren Nutzen für die spätere Übertragung auf die Texte darzustellen.

¹⁷ Vgl. Pianos, Tamara: Geografiktionen in der kanadischen Literatur. Perzeptionen und Kreationen nördlicher Landschaften. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2000. S.16-18.

3.1. Zeiträume

Zeit- und Raumvorstellungen sind in der Literatur teilweise sehr eng miteinander verknüpft, um die Handlung zu strukturieren. Die leitende Frage in diesem Unterkapitel ist: sind Märchen überhaupt temporal strukturierte Texte oder lässt sich in dieser Gattung eine Kohärenz zwischen räumlichen und zeitlichen Abläufen feststellen?

Um Zeiträume zu verstehen beziehungsweise grundlegend strukturieren zu können, muss das Verhältnis zwischen Literatur und Zeit generell erläutert werden. Nach Wodianka bildet die Literatur Zeitkonzepte und Zeitprozesse ab und gestaltet so ein Bewusstsein für temporale Vorgänge. Diese Abbildungen und Darstellungen werden von den Lesern und Leserinnen reflektiert und so entstehen Maße, die sich in einen zeitlichen Kontext einordnen lassen. Die Zeit als theoretische Grundlage ist demnach schwierig einzuordnen, da hier kulturelle Wahrnehmungen eine bestimmende Rolle spielen. Auf diesen Aspekt wird im späteren Verlauf des Kapitels noch genauer eingegangen. Das Potential der Literatur liegt generell in der freien Gestaltung der zeitlichen Einheiten. Die fiktive Herstellung und Bewertung von Zeit kennt nahezu kaum Regeln und schafft sich eigene „Zeitverhältnisse“. Die Literatur ist demnach ein Medium, das die Zeit nach ihren eigenen Wünschen formen kann und individuelle Gestaltungsprozesse anstrebt. Eine Sinnhaftigkeit entsteht einerseits durch eine bewusste Verknüpfung der Zeit mit einem Handlungsverlauf und andererseits durch die Wechselwirkungen von Zeit und Erinnerung. Sowohl im internen Literaturbetrieb als auch in der Außenwelt helfen zeitliche Strukturen dabei, sich an bestimmte Ereignisse und Abläufe zu erinnern und diese in einen Gesamtkontext einordnen zu können. Gerade in der Literatur sollten zeitliche Prozesse an den Handlungsverlauf und die Syntax „angepasst“ werden, um eine klare Zeitstruktur zu gewähren. Im Gegensatz zum Märchen gibt es Literaturformen, die ein viel deutlicheres und offen gelegtes Zeit-Raum Schema

haben, wie zum Beispiel Autobiographien, Tagebücher, Novellen und Endzeitromane. Interessant ist es deshalb umso mehr wie die Zeitstrukturen in Märchen aussehen und ob sich diese deutlich herausfiltern lassen.¹⁸

Zu den zeitlichen Eigenheiten der Gattung Märchen gehört zudem, dass eine zeitliche Abgrenzung der Figuren stattfindet. Märchenfiguren entwerfen so gut wie nie Zukunftspläne oder nehmen Bezug auf ihre Vergangenheit. Die Gegenwart ist der absolute und isolierte Bezugspunkt und dieser wird nicht in Frage gestellt oder umgangen. Andere kontrastierte, zeitliche Verhältnisse (zum Beispiel frühere Ereignisse im Leben der Figur) haben keinen oder nur einen geringen Einfluss auf das Denken oder das Fühlen. Wenn man also den zeitlichen „Wert“ in Märchen untersuchen und darstellen möchte, muss man abseits der klassischen Auffassungen von Zeit wandeln und sich verschiedene Formen genauer ansehen. Die Innenwelt der Märchenfiguren beziehungsweise die Umwelt sind im Großen und Ganzen meist unabhängig von alltäglichen Zeitvorstellungen. Der Lebens- und Arbeitsrhythmus ist nach Klotz keinen zeitlichen Kontrollen unterworfen - das ist mit Sicherheit einer der Umstände, die am meisten dem „heimischen“ Umfeld der Leser und LeserInnen widersprechen. Zeitlicher Druck ist Märchen fremd, dennoch sind zeitliche Volumen vorhanden und diese werden in diesem Kapitel näher definiert. Es werden in den Untersuchungen auch Beispiele vorgestellt, die Klotz Ansätze widersprechen.¹⁹

Zur allgemeinen Gestaltung der Zeiträume lässt sich sagen, dass im Vordergrund die Struktur der zeitlichen Intervalle stehen. In welcher Form sind die Figuren von temporalen Darstellungen abhängig? Hier wird die Beziehung der temporalen

¹⁸ Vgl. Wodianka, Stephanie: Zeit - Literatur - Gedächtnis. In: Erll, Astrid (Hg.), Nünning Ansgar (Hg.), Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. New York/Berlin: Walter de Gruyter 2005. S.184

¹⁹ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG 2002. S. 10-12.

Struktur und der Ereignisstruktur näher untersucht.²⁰ Wie wird das Gewicht der Zeit nun aber im Märchen gemessen? Nach Betz hat das Märchen keinen philosophischen Anspruch. Das bedeutet es will im Hinblick auf zeitliche Geschehnisse keine Exaktheit anstreben, aber dennoch einen eigenen Zeitraum schaffen. Dennoch muss eine zeitliche Quelle vorhanden sein mit der man sich notfalls identifizieren kann beziehungsweise die neue Perspektiven eröffnet.²¹

Zu den Zeiträumen gehört der Phasenverlauf der Handlung beziehungsweise welche Phase des Geschehens besonders fokussiert wird. Wo wird der Blickpunkt hingelegt - auf den Beginn, das Ende oder den allgemeinen Verlauf? Bei welchem Handlungsstrang werden die temporalen Zusammenhänge hergestellt? Es gilt dies herauszufinden, um die Zeiträume bestimmen zu können. Neben der temporalen Eigenschaft als Orientierungspunkt in der Handlung lassen sich zudem in der Semantik temporale Hinweise finden.²² Das Märchen hat seine eigene Art von zeitliche Vorkommnissen zu erzählen. Im Märchenkontext wird Zeit nicht als etwas abstraktes, wieder wird ersichtlich, dass die Philosophie eine geringe Rolle spielt, sondern als etwas personenbezogen definiert. Diese Definition ist breit gefächert und reicht von Märchen, die das Thema Lebenszeit behandeln bis hin zu Märchen in denen der Tod als zeitlicher Regulator verstärkt in den Vordergrund tritt, wie zum Beispiel in „Brüderchen und Schwesterchen“, sowie Märchen, die sich der Vergänglichkeit widmen.²³ Ein gutes Beispiel für den zeitlichen Faktor und den Punkt der Vergänglichkeit bildet Vernalekens Märchen „Der Wunderschimmel“. In diesem Märchen wird die Geschichte eines Jungen von dessen Geburt an erzählt und es gibt immer wieder Hinweise auf Zeitsprünge

²⁰ Von Stutterheim, Christiane: Zum Ausdruck von Zeit- und Raumkonzepten in deutschen und englischen Texten. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik. Band 25, Heft 2 (Jänner 1997), S. 155-156.

²¹ Vgl. Betz, Otto: Das Gewicht der Stunde. Märchen zwischen Zeit und Ewigkeit. In: Die Zeit im Märchen. Ursula und Heinz-Albert Heindrichs (Hg.) Kassel: Rötha 1989. S.11.

²² Von Stutterheim (1997), S.156.

²³ Vgl. Betz (1989), S.12-14.

beziehungsweise zeitliche Dimensionen. Folgende Textstellen verweisen direkt auf zeitliche Räume innerhalb der Geschichte:

„Als Ferdinand abstieg, sagte sein Pferd zu ihm: »Du bist nun einen Tag geritten und hast während dieser Zeit zehn Jahre deines Lebens zurückgelegt.«²⁴

Ferdinand, der Protagonist, wird von einem Tier über die zeitliche Dimension seiner Reise beziehungsweise Flucht aufgeklärt. Interessant ist, dass Ferdinand überhaupt nicht auf diese Aussage reagiert, was wiederum die Wertigkeit der Zeit innerhalb des Märchens gut zeigt. Er bedauert weder die zehn vergangenen Jahre noch äußert er sich positiv über die zeitliche Entwicklung.

Das menschliche Dasein ist nach Betz zeitlich messbar und diese Zeit ist in sich unterschiedlich wertvoll. Den Aspekt des Wertvollen verbindet er mit Ereignissen - der Wert einer Stunde hängt demnach damit zusammen wie wichtig diese für einen Wendepunkt im Leben der Person ist. Solche Wendepunkte können durch Faktoren wie Liebe, Tod oder durch phantastische Erscheinungen eintreten. Wenn Zeit zum Thema gemacht wird, dann ist der Umgang damit auch stark kulturell geprägt. Das orientalische Märchen arbeitet oft mit der Liebe als (zeitlichen) Wendepunkt während europäische Märchen die entscheidende Stunde nicht unbedingt an der Liebe festmachen.²⁵

Während Betz dem Märchen durchaus zeitliche Aspekte zuschreibt, geht Lüthi von einem generellen Fehlen der zeitlichen Dimension im Märchen aus. Kritisch ist hier, dass es keine allgemein gültige Definition für die Dimension der Zeit gibt und so keine Verallgemeinerung stattfinden darf. Während Betz die Zeit an Ereignisse bindet, arbeitet Lüthi personenzentrierter. In ihren Ausführungen beschreibt sie die Einteilung von alten und jungen Märchenfiguren aber stellt fest,

²⁴ Vernaleken, Theodor: Alpenmärchen. Augsburg: Genehmigte Lizenzausgabe für Weltbild Verlag GmbH 1992. S.37.

²⁵ Vgl. Betz (1989), S.12-15.

dass beide Gruppen im Prozess nicht altern sondern einen festgelegten Status im Bereich des Alters haben. Wie kann man den Umgang des Märchens in diesem Zusammenhang bewerten? Gehen die Märchensammler und Märchensammlerinnen unsensibel mit dem Alterungsprozess um, oder macht gerade diese Gestaltung das Zauberhafte des Märchens aus? Denn, wie bei den späteren Untersuchungen ersichtlich, altern Figuren selten aber es gibt Ausnahmen, auf die Lüthi nicht hinweist, die aber in dieser Arbeit vorgestellt werden (siehe unter anderem „die sieben Raben“ oder „Brüderchen und Schwesterchen“) und die Klotz genauer beschreibt. Prinzipiell stimmen Lüthi's Beobachten im Hinblick auf Tierverwandlungen, bei denen die Figuren nach der Erlösung ihr ursprüngliches Alter beibehalten haben, trotz vergangenen Jahren in einer anderen Gestalt. Ein Paradebeispiel für das bewusste Ignorieren von Alterungsprozessen spiegelt sich deutlich in Dornröschen wieder. Die Helden und Heldinnen des Märchens sind ewig jung und ewig attraktiv. Die körperliche aber auch seelische Veränderung des Älterwerdens findet nicht statt und damit bekommt der Zeitverlauf im Märchen nach Lüthi eine gewisse Bedeutungslosigkeit. Auch hier ist es wieder schwierig Lüthi's Statements vollkommen zuzustimmen, denn wir haben Zeitspannen und es ist eben die Frage ob wir diese zum Beispiel am körperlichen Verfall messen dürfen oder ob es auch andere Ansätze gibt, die die Wichtigkeit oder eben die Unwichtigkeit der Zeit im Märchen darstellen können. Lüthi stellt zudem einen Bezug zwischen dem Fehlen von zeitlichen Aspekten und dem Fehlen der Charaktertiefe von Figuren da. Sie räumt dem Erlebnis der Zeit hierbei so viel Platz ein, dass nach persönlicher Ansicht nach anderen Kategorien, die man auch in Verbindung mit der Zeit setzen könnte, keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die von Lüthi angesprochene angeblich fehlende seelische Tiefe lässt sich beispielsweise in den Seelenräumen klar erkennen und kann auch in einen zeitlichen Kontext gesetzt werden. Gerade, die Zeiträume sind deshalb eine wichtige Kategorie, weil das Wesen des Märchens die Funktion der Zeit gewissermaßen umbaut und der Zeit eine andere Form der

Macht gibt. Ein klassisches „Zeitverinnen“ ist zwar nicht erkennbar, dennoch finden sich bei genauen Studien immer wieder Hinweise, auf zeitliche Wandlungen, die zwar keine Spannungsmomente erzeugen aber dennoch als Stationen innerhalb der Handlung respektiert werden müssen.²⁶

Die Zeit ist auch eng verbunden mit der nächsten Kategorie, nämlich der Sprache. Siegmund beschreibt die lexikalischen Formen und deren Einfluss auf die Zeitstufen. Wenn Märchen, erzählt oder (vor)gelesen werden, findet sich in jedem Satz ein Prädikat, das ja ein direkter Verweis auf die Zeit ist. Das Tempus wird immer wieder neu erwähnt und geformt. Die Zeit im Märchen wird in dieser Hinsicht immer und immer wiederholt. Die Sprache im Märchen ist demnach ein Ausdruck der Zeit und ein Tätigkeitswort an dem wir uns orientieren können, wenn wir zeitliche Dimensionen in Märchen näher begutachten möchten. Das epische Erzählen ist in der Regel im Präteritum und in zeitlicher Hinsicht als abgeschlossene Vergangenheit zu deuten, die über dem Präsens steht. Selten aber zwischendurch tauchen immer mal wieder das Plusquamperfekt und das Futur II auf. Im zeitlichen Kontext ist das Perfekt interessant, weil es eine Verbindung von der Vergangenheit in die Gegenwart hinein darstellt. Das Präsens als Zeitform ist selten in Märchen zu finden, da es zumindest beim mündlichen Erzählen zu Unklarheiten führen kann, da kein (zeitlicher) Abstand zum Geschehen feststellbar ist. Das Präteritum nimmt diese Funktion klar ein und schafft eine zeitliche Trennung zwischen Text und Zuhörer und Zuhörerinnen. Das Präteritum offenbart die Geschichte als fertiges Produkt. Die Erzähler und Erzählerinnen und Sammler und Sammlerinnen bestimmen mit der sprachlichen Auswahl nachhaltig das Zeitgeschehen und schon mit der Figurenauswahl und der Namensgebung werden zeitabhängige Gestalten geschaffen. Eine Berufsbezeichnung zum Beispiel, wie der Jäger im Rotkäppchen, verrät einiges über die Vergangenheit, zum Beispiel die Ausbildung, beziehungsweise das Vorhaben und die zeitliche

²⁶ Vgl. Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Bern: A. Francke Verlag Bern 1947. S.20-23.

Lebensplanung der Person. Mit den Berufsbezeichnungen treffen wir wahrscheinlich auch auf die wenigen zeitlichen Fristen in Märchen. Denn ein Kind kann zum Beispiel den Beruf des Jägers nicht ausführen und ein Greis ebenso nicht. So haben wir gewissermaßen ein Zeitfenster in denen die Figuren, auch wenn sie theoretisch im Märchen nicht altern, sich bewegen. Neben solchen direkten personengebunden Fristen gibt es auch die Zeitverträge, die beispielsweise bei Flüchen oder Verwandlungen auftreten. Das Märchen geht verschlungene, zeitliche Wege bis zum Ende der Handlung aber Zeitvorstellungen sind vorhanden, und es liegt an den Märchenforschern und Märchenforscherinnen diese darzustellen.²⁷

Im praktischen Teil der Arbeit wird versucht Lüthis Schemata zu erkennen und zu schauen, ob tatsächlich keine zeitlichen Tiefengliederungen vorhanden sind, oder ob gerade im Raum-Zeit-Kontext neue Aspekte zu entdecken sind, die frischen Wind in die in diesem Bereich möglicherweise erstarrte Märchenforschung bringen.²⁸

3.2. Sprachräume

Wie die Sprache Räume strukturiert

„So findet jedes konkrete Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet vor und von einem ihn verschleiernden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt. Der Gegenstand ist umgeben und durchdrungen von allgemeinen Gedanken, Standpunkten, fremden Wertungen und Akzenten. Das auf seinen Gegenstand gerichtete Wort geht in diese dialogisch erregte und gespannte Sphäre der fremden Wörter, Wertungen

²⁷ Vgl. Siegmund, Wolfdietrich: Verzaubert zwischen Zeit und Ziel: der Mensch. In: Die Zeit im Märchen. Ursula und Heinz-Albert Heindrichs (Hg.) Kassel: Rötha 1989. S.101-102.

²⁸ Vgl. Lüthi (1947), S.20-23.

und Akzente ein, verflucht sich in ihre komplexen Wechselbeziehungen, verschmilzt mit den einen, stößt sich von den anderen ab, überschneidet sich mit dem dritten; und all das kann das Wort wesentlich formen, sich in allen seinen Bedeutungsschichten ablagern, seine Expressionen komplizieren, auf das gesamte stilistische Erscheinungsbild einwirken.“²⁹

Die raumbezogene sprachliche Kommunikation ist ein wichtiger Bereich der Raumrepräsentation. Die Wahrnehmung von räumlichen Objekten, sowie die räumliche Relation zwischen Objekten werden in dieser Kategorie konkretisiert und dienen als Voraussetzung für die Koordination von Handlungen. Der Terminus „Räumliche Relation“ stammt aus der Kognitionswissenschaft und beschreibt grob die Beziehung zwischen mehreren räumlichen Objekten. Die Sprache hat in diesem Zusammenhang eine „Vermittlerrolle“ und dient so dazu auf den Raum zu verweisen, diesen aber auch „mental“ zu repräsentieren. Schwierig ist hier die Unterscheidung zwischen realen Gegebenheiten und mentalen Abbildungen. Die mentalen Abbildungen beziehen sich zwar auf reale Gegebenheiten, demnach auf die Welt, sind aber dennoch subjektive Bilder. Eine grobe Skizzierung nach Carstensen sieht folgendermaßen aus: Sprache —> Raumrepräsentation —> Welt. Es muss also einen „Zwischenschritt“ quasi eine Bindeglied zwischen der Sprache und der Welt geben.³⁰

Die Skizzierung ist mit Sicherheit, keine komplexe Darstellung des Sachverhaltes aber sie zeigt, dass ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen den einzelnen Ebenen herrscht. Die grundlegende Beziehung von Sprache und Raum wird so vereinfacht dargestellt.

²⁹ Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 169-170.

³⁰ Vgl. Carstensen, Kai-Uwe: Sprache, Raum und Aufmerksamkeit: Eine kognitionswissenschaftliche Untersuchung zur Semantik räumlicher Lokations- und Distanzausdrücke. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2001. S.1-2.

Die Vielfalt der sprachlichen und mentalen Raumpräsentationen zeigt sich nicht nur auf der innersprachlichen Ebene, sondern auch im Vergleich der Unterschiedlichkeiten des sprachlichen Bezugs in verschiedenen Sprachräumen. Als Beispiele führt Carstensen an:

„ein Bild hängt im deutschen Sprachgebrauch „an der Wand“ während man im englischen „on the wall“ sagt. Ein Auto wiederum befindet sich „auf der Straße“ während man im französischen sagt „dans la rue“. Die Unterschiede beziehungsweise Variationen ergeben sich schlichtweg aufgrund unterschiedlichen sprachlichen Bezügen auf räumliche Relationen.“³¹

Im Hinblick auf die sprachlichen Bezüge wird ein einflussreicher Aufsatz von Talmy herangezogen um so mögliche „Lösungsvorschläge“ für die differenzierten Repräsentationen von Raum zu finden. Talmys Aufsatz widmet sich der Thematik „How language structures space“. Gerade im Bereich der kognitiven Linguistik haben Talmys Modelle und Analysen großen Einfluss.³² Die für diese Arbeit relevantesten Faktoren werden nun angeführt und es wird versucht diese mit Hilfe von Sekundärliteratur in einen Gesamtkontext zu bringen. Erwähnen werden muss in diesem Zusammenhang, dass viele Modelle mit denen Talmy arbeitet von E. Sweetser entwickelt wurden und von Talmy überarbeitet wurden.³³ Chilton gliedert die Strukturkonzepte Talmys und Sweetsters in eine übersichtliche Form. Für diese Arbeit waren einige Theorien und Modelle, beispielsweise die so genannten *deontic modals*, von keiner Relevanz und werden deshalb bewusst nicht erläutert. Eines der Strukturkonzepte, die vorgestellt werden sollen, sieht die primären Strukturen der Raumgliederung in der großen Anzahl an lexikalischen

³¹ Carstensen (2001), S.3.

³² Vgl. Talmy, L. 2000 (1983), How language structures space. In: L. Talmy, 2000. vol.1, S. 177-254. (frühere Version in H.L. Pick and L. Acredolo (eds.), Spatial Orientation: Theory, Research and Application. S.225-82. New York: Plenum Press 1983).

³³ Vgl. Sweetser, E. (1982). Root and epistemic modals: causality in two worlds. Proceedings of the 8th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society, S. 484-507.

und grammatikalischen Strukturen. Dieser Ansatz ist insofern interessant, als in dem hier wieder die Sprache klar in den Vordergrund gestellt wird und als unabdingbares Instrument der Strukturierung hervorgehoben wird. Ein weiteres Konzept geht davon aus, dass es neben einer psychologischen auch immer eine physikalische Interpretation gibt. Gemeint ist mit physikalische Interpretation, die Verwendung von geometrischen Beschreibungen und deren Relevanz im Prozess der Modellierung des Raumes. Chilton nennt keine konkreten Textsorten, aber ein literarischer Text besteht aus vielen Einheiten und gerade im Märchen gibt es genügend Beschreibungen, die sich geometrisch definieren lassen.³⁴

Nach Vorweg ist sprachliche Kommunikation über räumliche Relationen ein Zusammenspiel von Sprache und Raumwahrnehmung. Dieses Phänomen lässt sich in der oben erstellten Skizzierung wiederfinden. Ob, die Sprache hierbei eine Vormachtstellung hat, wurde schon erwähnt, aber wird im Verlauf des Kapitels noch genauer behandelt. Für eine gewisse Form der hegemonialen Stellung der Sprache würde sprechen, dass die Sprache die Fähigkeit hat einen unbegrenzten Raum zu erfassen und diesen zu gliedern.³⁵ Die Sprache begrenzt zwar die Raumpräsentation, aber macht diese zugleich komplexer. Die sprachlichen Ausdrücke müssen expliziert werden, um gerade im Sprachvergleich die Bedeutung der Wörter zu unterstreichen und keine Unklarheiten entstehen zu lassen. Eine andere Vorgangsweise um die Strukturierung der Räume klarer zu kennzeichnen, ist die Eindeutigkeit der räumlichen Bezugssysteme anzuzweifeln. Dieser Versuch steht im starken Widerspruch zu dem Ansatz, dass Sprache explizit und eindeutig verwendet werden sollte. Das Verfahren sieht vor, dass sprachliche Bezeichnungen durchaus verschiedene räumliche Strukturen bezeichnen dürfen. Diese Andeutung lässt sich ebenso bei Talmy wiederfinden

³⁴ Vgl. Chilton, Paul: *Language, Space and Mind: The Conceptual Geometry of Linguistic Meaning*. Cambridge: University Printing House 2014. S.256-261.

³⁵ Vgl. Vorweg, Constanze: *Raumrelationen in Wahrnehmung und Sprache: Kategorisierungsprozesse bei der Benennung visueller Richtungsrelationen*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 2001. S.1.

und in einer weitgefassten Interpretation in der Sapir und Whorfschen These.³⁶ Die Sapir-Whorf Hypothese versucht das Verhältnis von Sprache und Denken zu analysieren und darzustellen. Die Wahrnehmung der Welt ist durch die sprachliche Verwendung geprägt und besonders kritisch ausgedrückt bedeutet dass, dass die Betrachtung der Welt von sprachlichen Konzepten und Einheiten abhängig ist.³⁷ Legt man diese Hypothese auf die sprachliche Strukturierung von Räumen um, bedeutet dass vor allem, dass Sprache durch Lexik und Grammatik strukturiert wird und unser Denken verändert. Zusammengefasst erfolgt bei dieser Annahme die Konzeptualisierung der Realität durch sprachspezifische Ordnungen. Für die spätere Begutachtung der Märchentexte ist vor allem interessant, dass Übersetzungen zwischen Kulturen und Sprachen vorkommen und somit Märchen eindeutig sprach- und kulturabhängige Produkte sind.³⁸ Um sprach- und kulturabhängige Aspekte in Märchen zu untersuchen, bietet sich beispielsweise die Möglichkeit an intrakulturelle Beschreibungen im Zusammenhang mit Realienbezeichnungen durchzuführen. Drößiger hat hierzu Studien betrieben, deren Systematik ein gutes Referenzsystem bieten. Realienbezeichnungen in Märchen referieren immer auf soziale und kulturelle Dimensionen und ermöglichen so sprachliche Betrachtungen. Um einen sprachlichen Zusammenhang aufzuzeigen, ermittelt Drößiger die verwendeten Realienbezeichnungen im Kontext von Wörterbüchern. Das kulturelle Wissen wird sprachlich zugeordnet und in mehrere Kategorien, wie zum Beispiel Personenbezeichnungen, Bezeichnungen für Maßeinheiten und gegenständliche Dinge gegliedert.³⁹

³⁶ Carstensen (2001), S.3.

³⁷ Vgl. <http://ddi.cs.uni-potsdam.de/Forschung/SIMBA/export/mod-intro/arten-gr2.htm> (13. April 2017).

³⁸ Vgl. Brunzel, Peggy: Kulturbezogenes Lernen und Interkulturalität. Zur Entwicklung kultureller Konnotationen im Französischunterricht der Sekundarstufe I. Tübingen: Narr 2002. S.40-41.

³⁹ Vgl. Drößiger, Hans-Harry: Realienbezeichnungen in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Intrakulturelle und interkulturelle Aspekte. Haburg: Verlag Dr. Kovac 2015. S.39-51

Der Schwerpunkt dieser Arbeit ist das Märchen im deutschen Sprachraum. Hier wird eine bewusste Begrenzung auf einen bestimmten Sprachraum vorgenommen. Dass ein Sprachraum nie eine komplett in sich geschlossene Einheit bilden kann, sondern eine Vielzahl von kulturellen und sprachlichen Merkmalen in sich vereint, ist eine Tatsache, dennoch soll zumindest versucht werden die Bildung der Märchen in einem bestimmten Raum zu untersuchen. Die Märchen sind jedoch nie alleiniger Besitz eines Landes oder einer Kultur sondern dienen als Leihgabe und finden ihre Verbreitung außerhalb der Landesgrenzen. Die Thematik der Leihgabe wird am Ende der Arbeit noch einmal revidiert, da neue Erkenntnisse gewonnen wurden.⁴⁰

Die Märchenlandschaft in Österreich offenbart vor allem, dass ein Schwerpunkt in Tirol festzulegen ist. Das Sammeln und Aufzeichnen von Märchen wird schon seit einigen Jahrhunderten in Österreich gelebt, wobei diese Tätigkeit nicht im Kollektiv ausgeübt wurde, sondern von Einzelpersonen aktiv forciert wurde. In Deutschland wurden Jacob und Wilhelm Grimm zu systematischen Sammlern und prägten damit das europäische Märchengeschehen nachhaltig. Das österreichische Pendant zu den Brüdern Grimm bildet der Gymnasial- und Universitätsprofessor Ignaz Vinzenz Zingerle.⁴¹

Zingerle wurde am 6. Juni 1825 in Meran geboren und starb am 17. September 1892 in Innsbruck-Wilten. Er besuchte ein Gymnasium und widmete sich dann einem philosophischen Studium in Trient bevor er in Innsbruck studierte. Wie Vernaleken, arbeitete Zingerle als Lehrer. Später wurde er Professor der

⁴⁰ Vgl. Karlinger, Felix: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1988. S.9.

⁴¹ Vgl. Petzoldt, Leander: Märchen aus Tirol. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1998. S.164-166.

Germanistik an der Universität Innsbruck und Begründer der Fachrichtung Germanistik in Innsbruck.⁴²

Zingerle widmete sich neben seiner Tätigkeit als Lehrer der Sammlung und Verbreitung der Tiroler Märchenüberlieferung. Seine Bestrebungen sind klar an denen der Brüder Grimm orientiert, was sich auch im Briefverkehr zwischen Zingerle und Jacob Grimm offenbart. Jacob Grimm übernahm generell den Part als literarischer Vermittler und pflegte die Beziehungen zu Österreich und den osteuropäischen Ländern. Die Grimms inspirierten eine wahre Sammelbewegung und es entstanden österreichische Sammlungen, mit direkter Bezugnahme zu den Brüdern Grimm. Bei Zingerle spielt neben der Beschäftigung mit dem gleichen literarischen Gut wie dem der Brüder Grimm auch die Geschwisterkonstellation eine interessante Rolle. Ignaz veröffentlichte mit Hilfe seines Bruders Josef 1852 eine eigene Sammlung der Kinder- und Hausmärchen, deren Schwerpunkt Märchen aus Nord- und Südtirol bildeten. Die Brüder Zingerle schufen mit ihren Märchen- und Sagenbänden gewissermaßen einen Grundbaustein für den wissenschaftlichen Diskurs mit der Volkserzählung. Der Ausgangspunkt war Tirol, wobei die Wirkung der Volkserzählungen sich schnell über ganz Österreich verbreitete. Zusammengefasst lassen sich folgende Parallelen beziehungsweise konkrete Bezüge zu den Brüdern Grimm herstellen: die Zusammenarbeit von zwei Brüdern, die Sammelleidenschaft für Volkserzählungen und die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen, der hohe Grad in Intensität, der bei der Bearbeitung angestrebt wird, sowie die methodische Materialsammlung und Interpretation.⁴³ Bei genauerer Betrachtung lässt sich feststellen, dass im deutschen Sprachraum viele Parallelen und Abbilder bei der Aufzeichnung von Märchen zu finden sind. Die österreichische Märchenüberlieferung wird anhand des konkreten Beispiels

⁴² Vgl. <http://www.sagen.at/doku/biographien/zingerle.html> (10. Februar 2017).

⁴³ Vgl. Petzoldt(1998), S.164-166.

von Tirol präsentiert und offenbart vor allem die autonome und übermächtige Stellung einzelner Märchensammler und deren familiäre Unterstützung.

3.3. Geschlechtsspezifische Räume

Bei der Betrachtung von Räumen im Hinblick auf geschlechtsspezifische Faktoren geht man oft von unterschiedlichen existenziellen Gegebenheiten von Männern und Frauen aus. Die Gegebenheiten variieren dabei reichhaltig und können biologische, kulturelle und soziologische Bereiche umfassen. Essentiell sind neben den genannten Kriterien aber ebenso das symbolische Handeln und die psychischen Komponenten. Das Hauptziel dieser Arbeit ist es jedoch nicht tiefenpsychologische Studien zu machen, um Räume zu konstruieren. Das würde den Rahmen einer germanistischen Diplomarbeit sprengen und geht weiter über die traditionelle Literaturtheorie hinaus. Deshalb beschränkt sich die Betrachtung der geschlechtsspezifischen Räume vorwiegend auf folgende Fragestellung: müssen die Figuren in Märchen unterschiedliche materielle und psychologische Situationen aufgrund ihres Geschlechtes bewältigen? Und lassen sich diese Situation qualitativ bewerten beziehungsweise in welcher Intensität sind die unterschiedlichen Geschlechter in Märchen vertreten und wie sehen die zeitlichen Abläufe (Alter der Figuren, Reife etc.) aus? Aus all diesen Untersuchungen soll die Erkenntnis gewonnen werden, ob die Raumvorstellung abhängig vom Geschlecht sind und inwiefern diese unterschiedlich gestaltet sind. Die Raumvorstellung ist immer an das Subjekt gebunden und in diesem Fall stark an soziale und psychische Prozesse. Geschlechtsspezifische Themen wie der Sexualakt und die Schwangerschaft werden in Märchen üblicherweise nicht thematisiert und werden deshalb in den Untersuchungen auch außen vor gelassen. Viele allgemeine Theorien unterscheiden zwischen den Geschlechtern, anhand der „untergeordneten“ Rolle der Frau, etwa durch biologische Merkmale. Diese sind größtenteils empirisch unbegründet und verfolgen oft krampfhaft die These des

angeborenen Geschlechts und sind deshalb unzureichend, weil die kognitiven Fertigkeiten kaum berücksichtigt werden und stattdessen rein genetisch argumentiert wird.⁴⁴ Die neueren Queertheorien sind aber schon weiter entwickelt und besinnen sich nicht mehr auf biologische Unterscheidungen sondern versuchen das Geschlecht im sozialen und kulturellen Kontext zu untersuchen. Die Gesellschaft wird als Gesamtbild untersucht.

3.3.1. Geschlechter in Märchen

Dass Geschlechter immer mit Konnotationen einhergehen, ist nicht zu bestreiten. Die meisten Menschen haben sehr klare Vorstellungen, wie sich das jeweilige Geschlecht darstellen beziehungsweise verhalten soll. Die Genderforschung sowie feministische Strömungen haben in den letzten Jahrzehnten daran gearbeitet diese Rollenerwartungen aufzubrechen und den Fokus darauf zu legen, dass Geschlechterrollen nicht als selbstverständlich angesehen werden sollten. Neben der natürlichen, man kann fast schon sagen angeborenen Geschlechtertrennungen wie Mann, Frau, Vater, Mutter, sowie Sohn und Tochter gibt es auch kulturell und zeittechnische Differenzen bei den Konstrukten der Geschlechter.

Wenn man bei Kothaus bleibt, prägen die Märchensammlungen unser Bild von den Geschlechtern in Märchen nachhaltig, weil die meisten ein sehr traditionelles Rollenverständnis verfolgen. Diese traditionelle Auffassung ist oft eng mit konservativen Ansichten verbunden und dieses Verständnis muss in den Märchen genauer beleuchtet werden. Was genau bedeutet Emanzipation in Märchen und welchen Einfluss haben emanzipatorische Bewegungen auf die Rollenmuster? Gibt es Märchen in denen emanzipatorische Gedanken partiell vorkommen?⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Vianello, Mino, Caramazza Elena: Gender, Raum und Macht: auf dem Weg zu einer postmaskulinen Gesellschaft. Ein Essay. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2007. S.26-29.

⁴⁵ Vgl. Kothaus, Carolin: Grimm, Disney und die Wandlung der Geschlechterrollen: Eine Gender-Studie zwischen Märchenbuch und Zeichentrickfilm. Hamburg: Bachelor + Master Publishing 2014. S.2.

Wie bei Berendsohn definiert Holbek die Märchenformen anhand geschlechtsspezifischer Merkmale. Er führt eine weibliche und eine männliche Märchenform an und diese Bestimmungen sollen nun näher untersucht werden. Holbek orientiert sich dabei an den Hauptfiguren und unterscheidet diese zu Beginn anhand ihres biologischen Geschlechts. Demnach haben wir einen Helden oder eine Heldin, der oder die aktiv die Handlung bestimmt. Das Zaubermärchen sieht Holbek generell als männliche Form, weil die männliche Geschlechterrolle hier öfter als Hauptfigur auftritt.⁴⁶

Widerspricht das nicht dem Grimmschen Schema bei denen die bekanntesten und beliebtesten Werke eine weibliche Hauptprotagonistin haben? Dazu zählen beispielsweise Rapunzel, Aschenputtel, Rotkäppchen, Schneewittchen und Dornröschen. Die weibliche Identifikationsfigur steht der Popularität demnach nicht im Wege und die Brüder Grimm arbeiten als männliche Sammler mit weiblichen Hauptprotagonistinnen, was auch nicht immer üblich war. Ob die Gestaltung der Geschlechterrollen größtenteils auf biologischen Stereotypen beruht, wird im weiteren Verlauf der Arbeit geprüft. Inwieweit variieren die Brüder Grimm und Vernaleken das geschlechtsspezifische Verhalten ihrer Figuren? Die Analyse der Märchentexte widmet sich vor allem der Verteilung der Geschlechterrollen, dem Aussehen der Protagonisten und Protagonistinnen sowie das Handlungsspektrum der einzelnen Figuren und die Reaktionen der Umwelt auf das weibliche oder männliche Verhalten der Figuren. Generell soll auch die Frage geklärt werden, ob die Figuren in den ausgewählten Märchen der Brüder Grimm und Vernaleken das zeitgenössische weibliche und männliche Rollenverständnis ausfüllen oder ob und inwieweit moderne Veränderungen in diesem Bereich stattfinden.⁴⁷

⁴⁶ Vgl. Holbek: *Interpretation of Fairy Tales* 1987, S.161, 417. Vgl. Berendsohn: *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hamburg: Verlag W. Gente 1921. S.39.

⁴⁷ Vgl. Kothaus (2014), S.3.

3.3.2. Das männliche Geschlecht in Märchen

Männliche Märchenfiguren gliedern sich in eine Vielzahl an unterschiedlichen Rollenbildern. Diese Rollen sind nach Brednich im Allgemeinen auch extremer gestaltet als die der Weiblichen. Diese extremere Gestaltung ist sowohl im positiven als auch negativen Bereich zu finden. Die Aufteilung in Archetypen, mit denen gearbeitet werden kann, gestaltet sich deshalb komplex. In den meisten Fällen kann eine neutrale Analyse erfolgen, da die Ausprägungen in Märchen meistens eindimensional sind. Das bedeutet, dass der Protagonist eine positive oder negative Rolle spielt. Eine genauere Analyse kann die unterschiedlichen Beweggründe offen legen, die auf den ersten Blick möglicherweise nicht erkennbar sind und Übergänge zwischen bösen und guten Grenzen offenlegen. Diese Übergänge erfolgen über die Rolle selbst, aber auch anhand von Eigenschaften, die zu Übergängen führen können. Beispielsweise kann die Fürsorge sowohl als edel als auch als ungeschickt und selbstzerstörerisch ausgelegt werden. Gut ersichtlich ist dieses Beispiel am Märchen „Brüderchen und Schwesterchen“, in dem die Schwester stirbt. Die Rolle des männlichen Herrschers ist in Märchen meist positiv besetzt, dennoch gibt es immer auch negative Ausprägungen wie tyrannische Charakterzüge oder männliche Protagonisten, die schlichtweg als dumm beschrieben werden. Der Märchenkönig weist kaum reelle Strukturen mit historischen Herrschern auf und bei der Übernahme von realen Figuren darf man nie außer Acht lassen, dass diese mit fiktiven Elementen geschmückt sind. Der typische Märchenheld ist allerdings kein König sondern häufig dessen Sohn, demnach ein Prinz. Dieser ist vorwiegend gekennzeichnet durch seine Stärke und seine Furchtlosigkeit. Übernatürliche männliche Wesen sind nach Brednich relativ einfach zu kategorisieren. Es gibt die helfenden, demnach positiven Gestalten wie Zwerge, Kobolde aber auch die

Sagengestalt des Heinzelmännchen. In Märchen werden männliche Wesen, wie Riesen und Oger häufig negativ charakterisiert.⁴⁸

In Karimis Werk werden die Geschlechterunterschiede anhand mimetischer Abbildungen untersucht. Es wird unter anderem Bezug auf Wardetzky oder Piaget genommen und etwa Bereiche wie die Konfliktlösung dargestellt. Interessant ist, dass Karimis Beschreibungen und übernommene Thesen mit einem Großteil der ausgewählten Märchen dieser Arbeit übereinstimmen. Dennoch kann der Punkt der „Bewährungsform“ der Figuren, nicht in dieser Form in den untersuchten Märchen festgestellt werden. Nach Karimis Interpretation wählen männliche Figuren häufiger den Kampf als Konfliktlösung. Den direkten Kampf wählt keine Figur in den ausgesuchten Märchen. Mögliche „Kampfhandlungen“ sind, wenn vorhanden weiblich geprägt, siehe beispielsweise Gretel, die die körperliche Konfrontation mit der Hexe sucht. Den männlichen Figuren wird ebenso oft ein vermindertes soziales Verhalten zugeschrieben. Das klingt im ersten Augenblick möglicherweise sexistisch, kann aber auch als besonders kritische Verhaltensanalyse gedeutet werden. Gerade bei den Interpretationen von Geschlechterbildern ist immer die Gefahr hoch, in ein Schubladendenken zu verfallen und deshalb sollten aufgestellte Thesen möglichst einfühlsam bewertet werden. Mit einem verminderten Sozialverhalten sind in diesem Zusammenhang spezielle Formen gemeint, die häufig bei männlichen Figuren auftreten. Das soziale Verhalten bei männlichen Märchenfiguren ist generell von einer passiven Natur, siehe zum Beispiel „Brüderchen und Schwesterchen“ und „die sieben Raben.“⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.), Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1999. S. 151-154.

⁴⁹ Vgl. Karimi, Edith: Mimetische Bildung durch Märchen. Phantasie, Narration, Moral. Münster: Waxmann Verlag GmbH 2016. S.218

3.3.3. Das weibliche Geschlecht in Märchen

Das Spektrum der Frauentypen in Märchen ist komplexer, als man vielleicht zunächst erwartet. Bei genauerer Betrachtung von Feustels Arbeiten lässt sich feststellen, dass es viele stereotypische gestaltete weibliche Figuren gibt, aber ebenso weibliche Handlungsträger, die differenzierte Rollen und Funktionen einnehmen. Ein wiederkehrender Typus ist zwar alleine schon durch das immer wieder verwendete Repertoire an Figuren bedingt, dennoch lassen sich selbst innerhalb diesem unterschiedliche Schattierungen der Gestaltung der Charaktere finden. Das „klassische“ Personenrepertoire im Märchen umfasst meistens die Bäuerin, die Dienstmagd, die Prinzessin (auch als Königstochter bezeichnet), die Hexe und die Königin. Manchmal werden weibliche Figuren aber auch nur in Familienkonstellationen vorgestellt, wo sie als Schwester oder Stiefmutter in die Erzählung eingeführt werden. Bei den Altersgruppen ist vom Baby bis zur alten Frau nahezu jede Entwicklungsstufe vertreten. Die klassischen Heldinnen sind meist junge Frauen, die altersmäßig noch unter der Ehereife liegen. Als Gliederungsmöglichkeiten bieten sich demnach bereits die Generationszugehörigkeit aber auch die Funktion der Märchenfiguren selbst an. Bei beiden Spezifizierungsformen handelt es sich um relativ oberflächliche Typologien, deshalb sollte für eine detaillierte Analyse ein Abgleich der einzelnen Figuren mit den jeweiligen Eigenschaften erfolgen, um zu sehen ob diese eindimensional gestaltet sind oder ob auch uncharakteristische Merkmale auftreten. Um diesen Abgleich ausführen zu können, ist es notwendig sich bewusst zu machen mit welchem Frauenidealbild die Märchensammler gearbeitet haben und wie weibliche Figuren gestaltet wurden.⁵⁰

⁵⁰ Vgl. Feustel, Elke: Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann 2004. S.183-185.

Das weibliche Geschlecht in Märchen orientiert sich nach Dickmann an der mittelalterlichen Ordnung. Das lässt sich nach ihm deutlich an der Rollenverteilung erkennen, die den Frauen und Mädchen eine passivere Rolle zuschreibt. Die Rolle des weiblichen Geschlechts ist häufig mit dem Ausüben von häuslichen Tätigkeiten verbunden zum Beispiel dem Spinnen (das Mädchen in Rumpelstilzchen), dem Nähen (Schneewittchen), dem Versorgen des Haushaltes (Frau Holle, Schneewittchen) sowie der Bewirtschaftung des Hofes (Die kluge Bauerntochter, die Gänsemagd). Neben dem häuslichen Verhalten wird oft die Abhängigkeit vom männlichen Geschlecht betont. Diese Abhängigkeit variiert je nach dem Status der Frau im Märchen. Frauen aus niedrigeren Schichten müssen grundsätzlich ihrem Mann bedingungslos folgen. Wirkliche Konfliktsituationen entwickeln sich deshalb nur selten und werden dann von der männlichen Figur kontrolliert beziehungsweise klar dominiert. In dem Märchen „das Mädchen ohne Hände“ lässt sich die weibliche Figur vom Vater die Hände abschneiden und nimmt so widerstandslos eine körperliche Behinderung an.⁵¹

Woher rührt diese Form der Widerstandslosigkeit und kann man diese in direkte Verbindung mit der geschlechtlichen Unterwerfung bringen? Die zahlreichen Interpretationen dieses Märchens führen zu der Annahme, dass diese Frage nicht eindeutig zu klären ist. Festzuhalten ist, nach Dickmann, dass das Abschneiden der Hände zu einer (gewissen) Handlungsunfähigkeit der weiblichen Figur führt. Dem Mädchen wird eine Form der Passivität aufgezwungen, wobei das Entfernen der Hände gleichzeitig verhindert, dass sie die zuvor verübten Tätigkeiten am Hof weiter ausüben kann. Der eigene Vater wendet Gewalt an, um seine Ziele zu erreichen. Während die Motive des Vaters relativ offensichtlich sind, lassen sich bei dem Mädchen mehrere Ansätze zur Klärung finden. Ein Ansatz könnte sein, dass das patriarchale System, damals üblich in ländlichen Gegenden, über dem eigenen Willen des Mädchens steht und sie so alles dulden muss was der Vater

⁵¹ Vgl. Dickmann, Axel: Grimms Märchen von A bis Z: Kleines Lexikon der Märchenmotive. Norderstedt: Books on Demand 2014. S.31.

vorschreibt. Ein weiterer Ansatz ist der christliche Glaube, der möglicherweise beim Mädchen so tief verankert ist, dass sie sich deshalb opfert und sich freiwillig der Stagnation hingibt. In beiden Fällen gibt es ein männliches Oberhaupt, den Vater beziehungsweise Christus und Gott, denen das Mädchen untergeordnet ist. Dieses Märchen verdeutlicht einige patriarchalische Merkmale im Hinblick der Bewertung des weiblichen Geschlechts in Märchen. Die weibliche Figur wird von einer männlichen dominiert, es herrscht große weibliche Passivität und die Bewirtschaftung des Hofes zählt zu den Aufgaben der Frauen in diesem Märchen. Es gibt neben passiven weiblichen Figuren ebenso aktivere Rollen zu denen häufig die Königstöchter zählen.⁵²

Da gibt es etwa die Prinzessin im Märchen „Die neun Vögel“ von Vernaleken, die sich den Konventionen widersetzt und aus dem klassischen Prinzessinnen Schema ausbricht. Sie wird als grausam und blutrünstig beschrieben, die als Tierquälerin und spätere Mörderin auftritt. Nach dem Tod ihres Vaters wehrte sie sich aktiv gegen Jünglinge, die sie heiraten wollten und brachte diese um. Nach der gesellschaftlichen Bloßstellung durch einen Jüngling konvertiert sie schließlich zur Einsiedlerin und fängt an, ihre Grausamkeiten zu bereuen. Nach großer Reue und Verbüßung ihrer Taten erfolgt die Erlösung durch den Eintritt in den Himmel.⁵³ Diese Figur bildet mit Sicherheit ein Extrembeispiel sowohl im Hinblick in ihrer Funktion als Prinzessin, als auch in der allgemeinen aktiven Teilnahme an ihrem Schicksal. Unüblicherweise erfahren wir in diesem Märchen sogar biographische Details, so dass die Prinzessin schon in ihrer Jugend sadistische Züge aufgewiesen hat. Interessant ist zu sehen, wie viele atypische weibliche Figuren im ausgewählten Konvolut zu finden sind und wie viele ihre klassische Rolle erfüllen und nicht näher charakterisiert werden.

⁵² Vgl. Dickmann (2014), S.32.

⁵³ Vgl. Vernaleken(1992), S.42.

3.4. Seelenräume

„Wenn sie von Wald und Baum, Sonne und Mond, Wasser und Haus sprechen, so gelten ihnen die Gegenstände und Orte der Natur als Kräfte und Zustände der menschlichen Seele, nicht der äußeren Realität, ...“⁵⁴

Seelenräume gehen davon aus, dass der Raum als Metapher menschlichen Verhaltens gesehen wird. Der Charakter der Figuren wird demnach im Erzählort widergespiegelt werden. Das klingt zunächst etwas abstrakt aber, vereinfacht gesagt, ist die Umgebung beziehungsweise das zu Hause der Figuren eine Erweiterung der jeweiligen Persönlichkeit.⁵⁵ Die menschliche Persönlichkeit wird im Zusammenhang mit Seelenräumen nach Hammarfelt gerne als Weltlandschaft konzipiert, die das Ich zusätzlich produziert und so eine Interaktion zwischen menschlicher Praktiken und geografischen Momenten initiiert. Eine Rekonstruktion der inneren Verhältnisse erfolgt gewissermaßen durch die Methode der Versinnbildlichung. Die Seelenräume dienen grundlegend dazu, die Komplexität der Psyche der Figuren zu ordnen und zu beschreiben. Der literarische Ausdruck dieses Zieles basiert auf einer Mischung aus unzähligen Faktoren aus diversen Fachrichtungen. Neben psychologischen Aspekten kommen hier auch historische und geografische Festschreibungen hinzu.⁵⁶

⁵⁴ Drewermann, Eugen: Brüderchen und Schwesterchen. Märchen Nr. 11 aus der Grimmschen Sammlung. Olten: Walter-Verlag OG 1990. S.15

⁵⁵ Vgl. Filinger, Margit: Der Raum als Metapher menschlichen Verhaltens. In: Berzeviczy, Klára, Bognár Zsuzsa, Lőkös Péter (Hg.): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH 2009.S.93.

⁵⁶ Vgl. Hammarfelt Karlsson Linda (2014): Literatur an der Grenze der Kartierbarkeit. Ransmayrs Atlas eines ängstlichen Mannes. In: Studia Neophilologica, 86:1. 66-78. hier: S.73.

Prinzipiell wird im Hauptteil der Arbeit versucht, die Verwandlung von „natürlichen“ Räumen in Seelenräume zu beobachten und dabei die Darstellung der Figuren in der Funktion als räumliche Spiegelung wahrzunehmen. Diese Spiegelung wird anhand von Naturräumen untersucht, da diese ein häufig verwendetes Motiv im Märchenkontext sind und sich die Sekundärliteratur dieser Thematik ausführlich widmet.

3.4.1. Der Wald als Seelenraum

Der Wald wird in vielen Märchen als Motiv genützt. Die Intensivierung der Nutzung variiert hierbei zwischen Schauplatz, direkter Ort der Handlung oder nur als Erwähnung abseits der Handlung. Den Wald bloß in gut, böse oder neutral einzuteilen wie König es macht, wäre im Hinblick der Begutachtung als Seelenraum nicht ausreichend. Dennoch bietet diese vereinfachte Gliederung einen guten Ausgangspunkt, weil die Charaktere in Märchen oft eindimensional charakterisiert werden. Geht man davon aus, dass der Wald als Seelenraum einer eindimensionalen Figur dient, lässt sich diese oberflächliche Form der Charakterisierung, gut, böse oder neutral wieder praktisch anwenden um ein vorläufiges Bild zu kreieren. Die Funktion des Waldes hängt in dieser Arbeit immer mit dem Charakter der Märchenfiguren zusammen. Nur bei der Beachtung dieser Prämisse machen die weiteren Analysen Sinn und tragen zu einem klareren Verständnis des Terminus „Seelenraum“ bei. Ein Widerspruch zur Eindimensionalität der Charaktere in Märchen bildet die Gestaltung des Waldes als „Wohnort“ mehrere Geschöpfe. Geht man davon aus, dass der Wald als Seelenraum einer Figur dient, ist es wichtig, die im Wald lebenden Geschöpfe, die sich demnach im Seelenraum befinden, wiederum zu charakterisieren. Die erwähnten guten Wesen, wie zum Beispiel alte Frauen, stehen oftmals für Liebe, Uneigennützigkeit oder fungieren als Ratgeberinnen. Die bösen Wesen, die im Wald zu finden sind, werden häufig als Hexen, Zwerge oder Feen dargestellt und

leiten negative Wendungen in den Geschehnissen ein, zum Beispiel bei „Hänsel und Gretel“. Sowohl in lexikalischer als auch in semantischer Hinsicht haben wir es in diesem Fall mit mehreren Ebenen zu tun.⁵⁷ Bevor diese genauer erläutert werden können, werden zuerst ältere Bedeutungsinhalte des Waldes behandelt.

Ein Bedeutungsinhalt des Waldes ist, dass dieser ein Motiv ist, das von der ständigen Wandlung lebt. Diese Wandlung betrifft nach Daemmrich vor allem das Überschreiten von Grenzen.⁵⁸ In Märchen und Sagen hat der Wald nach Filinger oft die Funktion als Ort der neuen Erkenntnisse und die Märchenhelden müssen sich in diesem Gebiet behaupten. Es wird quasi die Grenze zum Alltag durchbrochen und in eine neue Welt beziehungsweise in einen neuen Raum eingetreten. Die Problematik beim Seelenraum ist anhand dieser Annahme wieder gut ersichtlich - es findet eine Vermischung von der archetypischen Bedeutung des Raumes mit der Spiegelung des Charakters der Figur statt. Ein weiteres Problemfeld ist, dass die Funktion hinsichtlich der Klassifikationsformen der Märchen variiert.⁵⁹ Daemmrich führt hier das Volksmärchen an, welches sich verstärkt der älteren Bedeutung des Waldes widmet. Demnach ist dieser eine Metapher für die Vielschichtigkeit und Tiefe der (menschlichen) Seele. Der Wald und die in ihm lebenden Figuren, oft übernatürlichen Ursprungs, zeigen den Wald als Raum von innerlichen Konflikten.⁶⁰ Welche Funktion der Wald als Seelenraum bei den Brüdern Grimm und Theodor Vernaleken einnimmt, wird direkt beim jeweiligen Märchen im späteren Verlauf der Arbeit aufgezeigt. Gerade bei Vernaleken, der dem Volksmärchen und der Sagentradition nahe steht, wird es interessant sein zu sehen, ob der Wald dem gedachten Schemata entspricht oder

⁵⁷ Vgl. König, Claudia: Böser Wald, guter Wald. Wald und Bäume in den Märchen der Brüder Grimm. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH 2015. S.45.

⁵⁸ Vgl. Daemmrich, Horst: Themen und Motive in der Literatur: Handbuch. Tübingen: Francke 1987. S.336-340.

⁵⁹ Vgl. Filinger (2009), S.95.

⁶⁰ Vgl. Daemmrich (1987), S.336-340.

ob der Seelenraum anders konstruiert wird. Welche Art der Sinnbilder wählen die Autoren und lassen sich theoretische Bedeutungen eindeutig wiederfinden, oder wird mit reinen Landschaftsbeschreibungen gearbeitet?

3.4.2. Der Fluss und See als Seelenräume

Flüsse und Seen sind häufig Orte in Märchen, in denen eine Wende für die Protagonisten und Protagonistinnen eintritt. Demnach kann man von entscheidungsträchtigen Orten sprechen. Neben der Funktion als Wendepunkt sind diese Räume aber nach Dickmann auch Orte von Verbrechen und Portale in andere Welten. Bezüglich der Raumkonstruktionen lassen sich hier sehr viele Deutungsmöglichkeiten finden, die anhand kurzer Ausschnitte ausgeführt werden sollen. Dickmann führt unter anderem folgende Märchen an, in denen Flüsse und Seen, Orte der Lebenswende sind: „der Teufel mit den drei goldenen Haaren“, „von dem Fischer und seiner Frau“ und „die Gänsemagd“.⁶¹ Bei der ersten Geschichte passiert für den Märchenkontext etwas tatsächlich Unerwartetes, denn der König muss als Strafe die Fährfahrten am See übernehmen und der alte Fährmann wird von diesem Schicksal erlöst. Im Märchen „die Gänsemagd“ verliert die Königstochter am Seeufer das Tuch mit den drei rettenden Blutstropfen. Dieser Verlust lenkt ihr Schicksal in eine komplett andere Richtung. Der Fluss und der See als Seelenraum können auch kriminelle Ausprägungen haben beziehungsweise die dunkle Seite in Figuren zum Vorschein bringen. Im Märchen „Der singende Knochen“ tötet ein älterer Bruder seinen jüngeren Bruder in dem er ihn in den Fluss stößt. Am Ende des Märchen wird der Bruder ebenfalls dort getötet und so schließt sich der Kreis des Verbrechens. Im Märchen „Die drei Vögelchen“ werfen zwei Schwestern den neugeborenen Sohn der Königin in einen Fluss. Außergewöhnlich im Märchenkontext ist, dass der Fluss sogar namentlich angeführt wird. Ein Fischer rettet das Kind aus der namentlich

⁶¹ Dickmann (2014), S.32-33.

genannten „Weser“ und ebenso zwei weitere Kinder. Die Brüder Grimm wandelten den Fluss als eigentlichen Ort des Verbrechens zu einem Ort der Rettung um und so überlebten alle todgeweihten Kinder und es kommt zu einem glücklichen Ende. Die letzte Funktion von Flüssen und Seen als Seelenraum ist die als Portal in eine andere Welt. In abgewandelter Form dient in diesem Zusammenhang der Brunnen als Schwelle.⁶²

4. Textsorte Märchen

4.1. Definition und Begriffsabgrenzung

Die Märchenforschung zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass ihr Stoffgebiet international geprägt ist und dadurch ein weitreichendes Arbeitsfeld entsteht. In so weitläufigen Feldern kann es schnell passieren, dass streng wissenschaftliche Voraussetzungen und Methoden individuell interpretiert und umgesetzt werden und Werte und Gültigkeiten in diesem Gebiet schnell hinterfragt werden. Die Forschung muss mit volkstümlichen Gut arbeiten, das nie als allgemein und treu angesehen werden darf. Damit ist gemeint, dass Märchen, die in die Kategorie volkstümlich fallen, fortlaufend reproduziert wurden und es zwar Vorstufen gibt aber kein Ursprungspunkt auszumachen ist. Ein (kritisch anzusehender) Standpunkt geht davon aus, dass die Märchen ursprünglich indogermanisches Kulturgut sind und von Generation zu Generation weitergegeben werden. Diese Annahme spricht dem Märchen aber eine Sprach- und Kulturgrenze zu, die anhand größerer Sammlungen zu sehen ist, jedoch überschritten werden kann. Führt man diesen Standpunkt weiter aus, und ignoriert die möglichen Zweifel im Hinblick auf die Unfähigkeit der Wanderung der Märchen, dann kann der Ursprung des modernen Volksmärchens in der indogermanischen Urzeit gesehen werden. Die Geburt des Volksmärchens kann in etwa in das dritte Jahrtausend vor Christus datiert werden. Als Bezugnahme ist dieser Standpunkt von Philippon

⁶² Vgl. Dickmann (2014), S.32-33.

interessant, die spätere Aufspaltung und Überschreitung der Märchen von Sprach- und Landesgrenzen kann hier jedoch nicht befriedigend erörtert werden. Sprach- und Kulturgebiete entwickeln gewissermaßen ein Eigenleben, wenn es um die Produktion und Rezeption von Märchen geht.⁶³

Jeder kann nach Stedje mit dem Begriff Märchen etwas assoziieren. Egal ob kindliche Leser und Leserinnen oder ältere Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen - es lassen sich bei allen Gruppen kleine Übereinstimmungen in den Äußerungen über die Definition Märchen finden. Diese Äußerungen betreffen meist simple Prämissen, wie die Formel „Es war einmal...“ oder die Schicksalhaftigkeit, der die Helden entgegenblicken müssen sowie die Überbrückung von Schwierigkeiten mit Hilfe magischer Instrumente oder Wesen.⁶⁴ Das Ende in Märchen wird zudem oft als positiv wahrgenommen, was im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer konkretisiert und in gewissen Aspekten auch widerlegt wird.

Neuhauser beschreibt, dass glückliche Ereignisse in Märchen immer ihrer eigenen Logik folgen und nur funktionieren können, wenn einer anderen Figur Leid beziehungsweise eine Bestrafung zugefügt wird. Wie kann nun aber eine Definition des populären und selbstverständlichen Begriffes erfolgen und wie problematisch ist es genau solch einen Begriff konkret zu definieren? Wo setzt man am besten an und wie kann die Bedeutung der Märchen im allgemeinen Zusammenhang des Gattungskontextes befriedigend dargestellt werden? Zu Beginn der Konkretisierung eines Terminus erscheint es sinnvoll diesen zu Beginn sprachhistorisch zu untersuchen.⁶⁵

⁶³ Philippson, Ernst A.: Um Grundsätzliches in der Märchenforschung. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht Vol. 37, No. 4/5, 1945. S.135-136.

⁶⁴ Vgl. Stedje, Astrid: Die Brüder Grimm. Erbe und Rezeption. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1984. S.17.

⁶⁵ Vgl. Neuhauser, Stefan: Märchen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2005. S.1.

Max Lüthi stellt hierfür die deutschen Wörter „*Märchen*“ und „*Märlein*“ als minimalisierte Form der „*Mär*“ dar. Die ursprüngliche Bedeutung umfasste demnach im sprachhistorischen Kontext eine kurze Erzählung. Die Anwendung der Begriffe erfolgte für Geschichten, die als erfunden und unwahr eingestuft wurden.⁶⁶ Petzoldt betont zudem die Bedeutung der mittelhochdeutschen Begriffe als Erzählung, Bericht und Überlieferung. Demnach stand der Begriff „*Maere*“ nicht immer für phantastische und wunderbare Elemente sondern entwickelte erst im Laufe der Zeit den Charakter des „Erdachten“ beziehungsweise „Unwahren“, wahrscheinlich geprägt durch die mündliche Weitergabe über mehrere Stationen. Diese Wandlung lässt sich relativ gut datieren, da bereits im Spätmittelalter der Terminus „*Maere*“ als Synonym für ein glaubwürdiges Gerücht verwendet wurde. Hier lassen sich schon erste Assoziationen mit unwahren Gegebenheiten im Bezug auf Erzählungen, die als „*Maeren*“ eingeordnet werden erkennen.⁶⁷

Der Gebrauch des Wortes Märchen an sich ist in seiner Verwendung nach Jolles schon eigentümlich. Während die Bezeichnungen für Sage, Rätsel und Sprichwort in mehreren germanischen Sprachen zu finden sind, ist das Märchen als Märchen nur im Hochdeutschen so deklariert. Als Beispiel führt Jolles das Niederländische Wort für Märchen „*sprookje*“ sowie das Französische „*conte des fées*“ und das Englische „*fairy-tale*“ an. Sprachhistorisch lassen sich demnach Unterschiede bei sonst oftmals gleichlaufenden Formen feststellen. André Jolles hat versucht die Signifikanz des Begriffes einzuordnen.

⁶⁶ Vgl. Lüthi, Max: Märchen. 8., durches. u. erg. Aufl. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart: Metzler 1990 (Sammlung Metzler 16) S.1.

⁶⁷ Vgl. Petzoldt, Leander: Märchen, Mythen und Sagen aus Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler 2000. S.247.

„Man könnte beinahe sagen, allerdings auf die Gefahr hin, eine Kreisdefinition zu geben: ein Märchen ist eine Erzählung oder eine Geschichte in der Art, wie sie die Gebrüder (six) Grimm in ihrer Kinder- und Hausmärchen zusammengestellt haben. Die Grimmschen Märchen sind mit ihrem Erscheinen, nicht nur in Deutschland sondern allerwärts, ein Maßstab bei der Beurteilung ähnlicher Erscheinungen geworden. Man pflegt ein literarisches Gebilde dann als Märchen anzuerkennen, wenn es - allgemein ausgedrückt - mehr oder weniger übereinstimmt mit dem, was in den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen zu finden ist. Und so wollen auch wir, ehe wir den Begriff Märchen von uns aus bestimmen, zunächst allgemein von der Gattung Grimm sprechen.“⁶⁸

Denkt man aber nun Lüthis Definition weiter, stellt sich die Frage ob die Märchengattung nicht in jeder Literaturform vorkommt, denn die Wirklichkeitsabbildung gelingt so gut wie nie, ohne einen gewissen fiktiven, imaginierten Anteil. Nach Lüthi sind das Wirkliche und das Unwirkliche essentielle Bestandteile der Literatur, aber im Märchenkontext werden diese besonders herausgehoben. Liegt das möglicherweise an dem Mischungsverhältnis der beiden Komponenten im Märchen? Unterscheidet sich dieses signifikant von anderen Gattungen und lassen sich diese Unterschiede klar darstellen? Es steht fest, dass der Terminus Märchen kein Synonym für Literatur allgemein geworden ist. Hierfür gibt es systematische Gründe, die vor allem historischer und linguistischer Natur sind.⁶⁹

⁶⁸ Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1958. (1. Aufl. 1930). S.218-219.

⁶⁹ Vgl. Lüthi (1990), Märchen. S.2ff.

Die eigentliche Prägung des Begriffs erfolgte in der Zeit der deutschen Romantik, zu Beginn des 19. Jahrhunderts.⁷⁰

„Ein Märchen ist eine Erzählung oder eine Geschichte in der Art, wie sie die Gebrüder Grimm in ihren Kinder- und Hausmärchen zusammengestellt haben. Man pflegt ein literarisches Gebilde dann als Märchen anzuerkennen, wenn es - allgemein ausgedrückt. mehr oder weniger übereinstimmt mit dem, was in den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen zu finden ist. Und so wollen auch wir (...) von der Gattung Grimm sprechen.“⁷¹

Umso interessanter ist, dass Jolles trotz der literarischen Verehrung der Brüder Grimm den Ursprung der Form des heutigen Märchen dennoch im spätmittelalterlichen Italien sieht. Die Abstammung des Märchens wird demnach der toskanischen Novelle des 14. Jahrhunderts, beispielsweise das „Dekameron“ von Giovanni Boccaccio oder „Novellino“, zugeordnet. Geschichtlich und etymologisch eröffnet dieser Hintergrund viele neue Perspektiven führt jedoch zu noch größeren Schwierigkeiten den Begriff Märchen zu definieren, wie Jolles gut vermittelt.⁷²

Prinzipiell lässt sich im Hinblick auf die etymologischen und historischen Entwicklungen sagen, dass auch in der gegenwärtigen Verwendung des Wortes das Verhältnis zwischen Realem und Phantastischem hinterfragt wird.

⁷⁰ Vgl. Lüthi (1990), Märchen. S.2ff.

⁷¹ Jolles (1958), S.219

⁷² Vgl. Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Halle: Max Niemeyer Verlag 1930. S.227-228.

Hans Robert Jauss geht gar soweit, als dass er die Märchen als kompletten Gegensatz der Realität gesehen werden sollten. Diese Realität gliedert er in eine alltägliche und geschichtliche Realität, die von einem Wahrscheinlichkeitsanspruch lebt. Die Existenz der Märchen ist nach Jauss ein fiktives Konstrukt, deren Gestalt von idealisierten Bereichen lebt, die so in der realen Welt nicht existieren. Idealisiert werden Raum, Zeit, Personen sowie Moralvorstellungen und dieser Prozess führt zu einer vollkommeneren Darstellung der Formen in Märchen, die weit entfernt von realen Strukturen ist.⁷³

4.2. Übergeordnete Merkmale von Märchen

Aufgrund der Schwierigkeiten eine einheitliche Definition zu finden, werden die Märchen in der Wissenschaft oft anhand unterschiedlicher Merkmale versucht eingegrenzt zu werden.

Mit Hilfe von diverser Sekundärliteratur wird nun ein zusammengefasste und knappe Übersicht der Merkmale präsentiert. Es folgen fünf Beschreibungen von Merkmalen, die das Wesen des Märchens darstellen sollen. Diese erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen einen schnellen und klaren Überblick über die Charakteristik bieten. Sie dienen als Orientierungsmuster und Anhaltspunkt für die weiteren Forschungen, das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf den Untersuchungen der räumlichen Kategorien und nicht auf den klassischen Merkmalen.

⁷³ Vgl. Jauss, Hans Robert (1983): Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären. In Funktionen des Fiktiven, Hrsg. D. Heinrich/W. Iser. München. (= Poetik und Hermeneutik X), S. 443-461.

Merkmale von Märchen

Bestimmtes Handlungsschema

Märchen folgen prinzipiell einem einheitlichen Handlungsschema, das durch unterschiedliche Motive geprägt ist aber in seinem Kern gleich ist. Eine Figur wird vor eine Aufgabe gestellt, die diese lösen sollte/muss. Schafft sie dies, erhält sie einen Gewinn und wird glücklich leben. Der Handlungsaufbau ist einfach und hat einen Strang, dennoch lassen sich viele unterschiedliche Motive finden. Anhand von Klotz Ausführungen wird ein generelles Orientierungsmuster für die Gestaltung der Märchenschema erstellt: der Held oder die Heldin müssen aus ihrem gewohnten Umfeld ,meist dem eigenen Zuhause aufbrechen, um sich zu bewähren. Das Ziel, also die Lösung der Aufgabe, wird entweder eigenständig angestrebt oder dem Hauptcharakter zugeteilt. Wenn die Aufgabe gelöst wird, erhält die Hauptfigur eine Belohnung, die meist einen Partner, einen höheren Status oder finanzielle Mittel umfasst. Es ist aber auch nicht ungewöhnlich, dass alle drei genannten Belohnungen eingelöst werden. Klotz nennt als zu lösende Aufgaben beispielsweise das Finden von kostbaren Gegenständen, das Lösen von Rätseln, die Erlösung von verwandelten Menschen („die sieben Raben“, „Brüderchen und Schwesterchen“). Die Aufgaben werden meist nicht vollkommen alleine gelöst, sondern mit Hilfe diverser WegbegleiterInnen. Hier werden häufig übernatürliche Wesen eingeführt, die positive oder negative Charakterzüge haben und der Figur demnach helfen oder sie aufhalten. Häufig verwendete Nebencharaktere sind: Feen, Zwerge, Hexen, Riesen und sprechende Tiere. Die Hauptfigur steht immer im Mittelpunkt und die Nebencharakter werden nie genauer vorgestellt, beziehungsweise bleiben ihre eigentlichen Motive immer im Dunklen.⁷⁴

⁷⁴ Vgl. Klotz (2002), S.11-13.

Wunderbares (Numinoses) als etwas Selbstverständliches

Im Allgemeinen sind Märchen dadurch geprägt, dass das Wunderbare beziehungsweise das Numinose als selbstverständlich angesehen wird.

Die Märchenfiguren hinterfragen nicht die Gesetze der Natur und jedes Wesen wird innerhalb des Erzählkontextes akzeptiert und als vollwertig angesehen. Das Merkwürdige und Unerklärliche wird angenommen und nicht kritisch hinterfragt. So wird die häufig genutzte Figur des Männlein bei Theodor Vernalekens nie als unheimlich oder seltsam wahrgenommen sondern die Begegnungen mit dieser Figur sind stets natürlich. An Schicksalen und Aufgaben wird ebenso nie gezweifelt, denn diese Gegebenheiten sind eben so gewollt.

Reale Gegebenheiten (Familienkonstellationen)

Eine der wahrscheinlich realsten Gegebenheiten im Märchen sind die Familienkonstellationen. Es lassen sich vollkommen unterschiedliche Konstellationen, zum Beispiel auch „Patchworkfamilien“ finden, aber gerade die familiären Strukturen haben immer reelle Strukturen und bieten auch reelle Spannungsfelder, wie ein schwieriges Eltern-Kind-Verhältnis oder Rivalitäten zwischen Geschwistern.

Gewollte Fiktionalität (Einleitungs- und Schlussformeln, formelhafte Wendungen, fehlende Ort und Zeitangaben)

Trotz dieser realen Strukturen betonen die Erzählenden die Fiktionalität offensichtlich in ihren Werken und arbeiten diese auch mit Stilmitteln ein.

Berühmte Einleitungs- und Schlussformeln wie „Es war einmal...“ und „Wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute...“ haben sich fest in das kulturelle und literarische Gedächtnis eingebrannt. Stedje untersucht die Bereiche Theorie und Praxis in diesem Zusammenhang. Die formelhafte Verwendung unterstreicht nach ihr die fiktionalen Geschehnisse und ist ein

Alleinstellungsmerkmal von Erzählanfängen und Enden der Märchen. Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, die dieses Bild der festen Formeln prägten, beherbergen aber auch Überraschungen in diesem Feld. Nicht bei allen Märchen wird die Schablone der gleichen Satzanfänge beziehungsweise Endungen verwendet. Das bekannte Märchen „Hänsel und Gretel“ beginnt beispielsweise mit „Am Rande eines großen Waldes wohnte einmal ein armer Holzfäller mit seiner Frau und seinen zwei Kindern“ Bei genaueren Untersuchungen lässt sich feststellen, dass es sich nicht um einen Alleingänger handelt sondern, dass genau genommen weniger als die Hälfte der Märchen mit „Es war einmal“ beginnen. Die gewollte Fiktionalität muss demnach nicht durch stereotypische Formeln umgesetzt werden. Untersuchungen bezüglich der Schlussformeln haben noch überraschendere und klarere Ergebnisse offenbart. Die gattungstypische Schlussformel des deutschen Märchens "und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch“ kommt in genauem Wortlaut in keinem der zweihundert Märchen. Es finden sich annähernde Formulierungen wie „Dann holten die Brüder auch ihre alte Mutter an den Hof, und alle lebten nun glücklich und zufrieden“ („Die sieben Raben“) aber die Mehrzahl der Märchen endet formellos. Die Märchenschlüsse fassen meistens die Lektion der Handlung zusammen oder behandeln Themen, die auf die Grausamkeit des Märchens anspielen.⁷⁵

Die gewollte Fiktionalität wird zudem durch das Vergrößern von Abstand geschaffen. Die Erzähler und Erzählerinnen und Zuhörer und Zuhörerinnen arbeiten mit nicht genau datierten Geschichten. Diese sind von reellen, beispielsweise historischen oder politischen, Strukturen losgelöst. Das Bestehende in Märchen ist nach Klotz prinzipiell anonym, man denke an Dörfer oder Wälder, und nur in wenigen Fällen haben die Helden überhaupt Namen. Die Fiktionalität soll dadurch unterstrichen werden, dass wir es mit keinen tatsächlichen geographischen oder sozialen Gegebenheiten zu tun haben. Der Abstand zum

⁷⁵ Vgl. Stedje (1984), S.22-25.

Realen beziehungsweise zum Bekannten muss geschaffen werden, um das Wunderbare in Märchen zu unterstreichen und eine Distanzierung zur Alltagswelt zu schaffen.⁷⁶

4.3. Klassifikationsformen von Märchen

Die Klassifikationsformen von Märchen könnten nach Karlinger gegensätzlicher nicht sein. Wir haben es hier mit einer Gattung zu tun, die aus vielen unterschiedlichen Prototypen besteht, die alle für sich die Definition Märchen beanspruchen. Um die Bedeutung irgendwie fassen zu können, ist es im Hinblick auf die Literaturwissenschaft mit Sicherheit sinnvoll einige dieser Prototypen genauer zu charakterisieren und aufzuzeigen, wie wandelbar der Terminus Märchen im Gattungskontext ist. In der Märchenforschung selbst lassen sich unzählige Bezeichnungen finden „Volksmärchen“, „Kunstmärchen“, „Antimärchen“, „Buchmärchen“, „Individualmärchen“ und das „Zaubermärchen“. Die zwei größten Gruppen bilden mit Sicherheit das Volks- und das Kunstmärchen. Wie passen aber nun die anderen Begriffe in diese Gliederung und ab welchem Zeitpunkt wird es problematisch mit einer Vielzahl an Bezeichnungen? Diese Arbeit widmet sich der Unterscheidung des Volks- und Kunstmärchens und versucht die anderen Bezeichnungen, wenn möglich, darin einzubetten. Da aber kaum eine wissenschaftliche Übereinstimmung in der Bestimmung dieser Termini möglich sein wird, wird hier kein Anspruch erhoben, die Klassifikationsformen vollständig und für alle zweifelsfrei abzubilden. Das Ziel ist demnach, eine kurze Einführung in die Funktionen der größten Vertreter der Märchenformen zu geben. Am Ende des Kapitels findet zudem eine Gegenüberstellung von Märchen und Sagen statt, um das Märchen an sich noch präziser eingrenzen zu können.⁷⁷

⁷⁶ Vgl. Klotz (2002), S.10-11.

⁷⁷ Vgl. Karlinger (1988), S.1-2.

4.3.1. Volksmärchen

Die Ursprünge des Volksmärchens sind schwierig festzulegen. Lüthi beschreibt, wie Forscher und Forscherinnen die Entstehung unterschiedlichen Zeitepochen zu ordnen - manche Forscher und Forscherinnen vermuteten das bereits in der jüngeren Steinzeit Anfänge des Volksmärchens zu finden sind. Diese Thesen sind nicht belegbar und dadurch umstritten. Fakt ist jedoch, dass bevor die Brüder Grimm und andere Sammler Märchen aufgezeichnet haben, diese bereits sehr lange Zeit bestanden haben. Das erste deutschsprachige Märchen, das vom Stil dem Volksmärchen zugeordnet werden kann, ist die Geschichte vom „Erdkühlein“. Um 1560 hat Martin Montanus diese überliefert. Diese Überlieferung beweist, dass es den Märchenstil schon seit mehreren Jahrhunderten gibt.⁷⁸

„Und einmal begab es sich, dass die Mutter und die ältere Tochter beieinandersaßen und beratschlagten, wie sie ihm dich tun wollten, dass sie des Maidleins abkämen, und beschlossen endlich, dass sie miteinander in den Wald gehen wollten und das Maidlein mitnehmen, und in dem Wald wollten sie das Maidlain verschicken, dass es nicht mehr zu ihnen kommen könnte.“⁷⁹

Wie anhand des Ausschnittes ersichtlich ist, ähnelt der Beginn der Erzählung dem Märchen „Hänsel und Gretel“. Die Brüder Grimm arbeiteten mit einem ähnlichen Stoff wobei hier gut ersichtlich wird, dass das ursprüngliche Volksmärchen in seiner reinen Form viel „verrohter“ ist, als die heutigen Märchen und die familiären Entwicklungen sich doch ein wenig verändert haben, wobei einige Motive, wie die böse Stiefmutter, gleich geblieben sind.

⁷⁸ Vgl. Lüthi, Max: Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG 2008. S.147.

⁷⁹ https://books.google.at/books?id=3MB9DAAAQBAJ&pg=PT54&lpg=PT54&dq=erdkühlein&source=bl&ots=qMAvhWv0&sig=8E_kbGbGQ2LP7FpX_SX86DT8DA0&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjLnMSR_vXQAhWBoywKHUDD9YQ6AEIOjAH#v=onepage&q=erdkühlein&f=false (9. Jänner 2017).

Bei der Figur des „Erdkühleins“ handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die richtige Mutter des Mädeleins, die jedoch am Ende aufgrund eines Verrats stirbt.

Der Ablauf und der Stil des Volksmärchens sind besonders und sollen nun nach Reifarth klassifiziert werden. Negative Aspekte spielen laut ihm in gewissen Volksmärchen eine Rolle. Einige Märchen beherbergen grausame und tödliche Bestrafungen und bei manchen gewinnt gar das Böse am Ende. Hier schwimmt leicht die Grenze zum Antimärchen, denn wenn ein Märchen negativ beziehungsweise unzufriedenstellend endet, widerspricht das der angestrebten glücklichen, zauberhaften Wirklichkeit innerhalb der Märchen.⁸⁰

4.3.2. Kunstmärchen

Die Wortbildung Kunstmärchen bezeichnet eine Gruppe von Märchengebilden, die einen „besonderen“ Anspruch haben. Der Kunstantspruch wird schon im Namen deutlich hervorgehoben und soll beweisen, dass diese Märchen einen stärkeren künstlerischen Anspruch haben. Wird hier dem Märchen ein besonderer Status zugeschrieben oder welche Intention wird durch die Abgrenzung beziehungsweise Hervorhebung als „Kunstgut“ verfolgt? Assoziiert wird mit der Vermischung von Kunst und Märchen durchaus ein gewisser Rang, den andere Märchen nicht haben und den Klotz in seinen Untersuchungen betont.⁸¹

Die deutsche Literatur beherbergt zwar eine Vielzahl an Kunstmärchen, dennoch haben diese in den Untersuchungen der Literaturgeschichte fast schon eine stiefmütterliche Rolle. Das romantische Kunstmärchen ist vor allem durch die Arbeiten von Buchmann, Todsén und Benz geprägt worden. Als Kriterium des Kunstmärchens gilt meist das Volksmärchen, hier bezieht sich Jehle unter

⁸⁰ Reifarth, Gert: Die Macht der Märchen. Zur Darstellung und Repression und Unterwerfung in der DDR in märchenhafter Prosa. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2003. S.53.

⁸¹ Vgl. Klotz (2002), S.7.

anderem auf Volker, aber es ist fraglich, ob man so eine Definition tatsächlich festmachen kann.⁸²

Mimi I. Jehle hat sich dafür entschieden, abseits der allgemeinen Kunstmärchen Definitionen zu wandern und charakterisiert die Kunstform folgendermaßen:

„Das Kunstmärchen ist ein Märchen, dessen Stil deutlich die Eigenart seines Verfassers zeigt und dessen Inhalt den individuellen Menschen kennzeichnet, während das Volksmärchen und das sich daran anlehrende Kinder- und volkstümliche Märchen einen objektiven Stil und Inhalt hat, die kaum den Verfasser verraten.“⁸³

Die Eigenart des Verfassers führt Klotz beispielsweise auf differenzierte Erfahrungsstände und ihrer Rolle in der Gesellschaft der Autoren zurück. Das Bild des Volksmärchens wird mit dem Anspruch von neuen Zielen gestaltet. Das Volksmärchen wird häufig als Ausgangspunkt genützt und variiert beziehungsweise wird umgeformt.⁸⁴

Die Kunstmärchen lassen sich grob in romantische und poetischrealistische Formen gliedern.

Poetischrealistische Kunstmärchen wurden unter anderem von Hauff, Gotthelf, Mörike, Keller, Ludwig, Stifter und Storm verfasst. Der markante Unterschied im Vergleich mit dem romantischen Kunstmärchen ist, dass die Phantastik durch den starken Realismus abgelöst wird. Diese Ablösung findet in den Bereichen Schauplatz, Helden und in den Details statt. Das „Setting“ wird möglichst realitätsnahe gestaltet und selbst wenn die Helden zwischendurch Ausflüge in märchenhafte Länder machen so kehren sie am Ende immer in die wirkliche Welt

⁸² Vgl. Jehle, Mimi I.: Das moderne deutsche Kunstmärchen. In: The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 33, No.3 1934. S.452.

⁸³ Jehle (1934), S.452.

⁸⁴ Vgl. Klotz (2002), S.9-10.

zurück wie Jehle feststellt. Im Volksmärchen gibt es kein Modell von zwei Welten und die phantastische Welt wird auch als reale Form wahrgenommen.⁸⁵

Im 20. Jahrhundert kristallisiert sich nach Karlinger eine Krise dieser Märchenform heraus. Diese Krise resultiert einerseits aus den romantischen Strukturen, die in dieser Zeit von Umstrukturierungen betroffen waren und unter der generellen Wandelbarkeit der Literatur litten. Zudem gab es immer Schwierigkeiten bei der Konkretisierung der Märchenform und der Diskussion inwiefern das Kunstmärchen noch Merkmale eines Märchens trägt. Die Beanspruchung eines Textes als Märchen findet vermehrt im 20. Jahrhundert statt und es lassen sich Texte finden, die weder inhaltliche noch formale Merkmale des typischen Märchens aufzeigen. Diese Diskussion rund um Kunstmärchen oder nicht führt generell zu einem interessanten Diskurs: ab wann „darf“ eine Geschichte beziehungsweise ein Text eine spezifische Bezeichnung haben? Müssen gewisse Formalien eingehalten werden und wenn ja in welchem Ausmaß müssen diese im Text ersichtlich sein? Erschwert wird die Sachlage dadurch, dass es wiederum Texte gibt, die deutliche Märchenmerkmale aufweisen, diese aber nicht als Märchen deklariert werden. Karlinger führt als Beispiele für nicht deklarierte Märchen unter anderem Heinrich Mann „Das Wunderbare. Novelle.“ und Thomas Mann „Der Kleiderschrank“ an. Folgende märchenhafte Elemente lassen sich in den beiden Geschichten finden: unbegreifliche Umwege der Hauptpersonen, Schauplätze wie Wälder, Schlösser oder merkwürdige Kleiderschränke sowie nicht genauer charakterisierte Wegbegleiter. Merkwürdige Kleiderschränke lassen sich aber auch bei „Narnia“ wiederfinden, wobei die Buchreihe dem Fantasybereich zugeschrieben wird.⁸⁶

⁸⁵ Jehle (1934), S.453.

⁸⁶ Vgl. Karlinger (1988), S.124-125.

4.3.3. Märchen und Sage im Vergleich

Das Märchen und die Sage verbindet in ihrem Kern die mündliche Tradierungsform und dann folgen eine Reihe von markanten Unterscheidungsformen. Die Sage bildet nach Lüthi immer auf eine sehr realistische Weise Personen und Gegenstände ab. Als konkretes Beispiel nennt Lüthi die Verwendung von Alltagsgegenständen in der Sage wie Pfannen, Krüge und Schuhe. Die Sage fokussiert sich auf Alltagsgegenstände und stellt damit einen direkten Bezug zum Leben her. Interessant ist Lüthi's Ansatz, dass die Dinge in Sagen von großer Räumlichkeit sind und dass im Märchen Gegenstände wie Schlüssel, Schwerter, Federn erwähnt werden, die eine andere räumliche Ausdehnung erzeugen. Diese räumliche Ausdehnung wird unter anderem mit der Starrheit der Dinge und ihrem nicht dynamischen Charakter erklärt. Dinge in Märchen bleiben zumeist unverändert und eine natürliche Veränderung, zum Beispiel des „Kaputtgehen“ oder das Altern, findet nicht statt. Bei der Sage ist der Gebrauch von Gegenständen lebendiger und natürlicher benützt und dargestellt. Im Märchen werden Gegenstände, zum Beispiel die Knochen bei „den sieben Raben“ oder der Ofen bei „Hänsel und Gretel“, nur ein einziges Mal verwendet und sind augenscheinlich nicht für den Alltag konzipiert. Gerade diese unterschiedliche und spezielle Handhabung in Sagen offenbart, dass Märchen eine andere Raumkonzeption im Bezug auf den Alltag haben. In der Sage gibt es einen beständigen Lebensraum, der von Traditionen und rotierenden Abfolgen bestimmt ist, während im Märchen Menschen und Gegenstände ein distanzierteres fast schon isoliertes Dasein nebeneinander fristen und kaum benützt werden. Ein interessanter Punkt ist auch die Körperlichkeit von Menschen und Tieren, die sich bei den beiden Textformen wieder stark unterscheidet. Neben den schwach oder gar nicht ausgeprägten Beschreibungen eines Gegenstands in Märchen wird meistens auch auf einen seelischen Tiefgang von Menschen und Tieren verzichtet. Dass, es hierbei auch Ausnahmen gibt, wird im späteren Verlauf der Arbeit

dargestellt aber prinzipiell liegt der Hauptfokus im Märchen nicht auf einer „tiefenpsychologischen“ Darstellung beziehungsweise einer umfassenden Charakterisierung seiner Handlungsträger und Handlungsträgerinnen. Die Sage arbeitet viel konkreter mit dem menschlichen Körper und seinen Schwächen. Krankheiten werden expliziter genannt und ihr Einfluss auf den Körper beschrieben. Im Märchen werden solche Themen, wenn sie überhaupt behandelt werden, sehr oberflächlich betrachtet. Denkt man etwa an „das Mädchen ohne Hände“ dann wird der entstellte und verstümmelte Körper nicht näher thematisiert und es entsteht kein Leid durch die körperliche Verletzung. Die Sage arbeitet mit dem Schmerz, während das Märchen auf diesen verzichtet, wobei unklar bleibt warum Verletzungen keine Wirkung auf den Handlungsverlauf haben und welchen pädagogischen Wert diese beim Vorlesen vermitteln. Die Atmosphäre im Märchen wird in einem ganz eigenen Stil geschaffen, wobei Emotionen nie direkt beschrieben werden. Die Gefühlswelt der Figuren ist ein isolierter Raum, den die Märchensammler zwar schaffen aber ihn nach Lüthi mit keiner Innenwelt füllen. Seelische Reaktionen lassen sich bei den Sagen finden, bei denen die Handlungsträger und Handlungsträgerinnen den unterschiedlichsten Gefühlen, eben auch negativen, ausgesetzt sind. Durch diese Gefühlsvielfalt werden Entscheidungen viel schwieriger getroffen und manchmal führt die innere Initiative auch zum Scheitern. In Sagen ist die Erfüllung des Schicksals beziehungsweise die Bestimmung nicht immer positiv etikettiert während im Märchen das klassische Happyend erwartet wird, da sich sonst die Klassifikationsform ändert. Der Held kann hier scheitern, weil er im Vergleich mit dem Märchen falsche Entscheidungen treffen darf und kann.⁸⁷

⁸⁷ Vgl. Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Bern: A. Francke Verlag 1947. S.13-17.

Röhrich schließt sich Lüthis Ausführungen im Allgemeinen an, wobei einer seiner Schwerpunkte die Thematik „Tabus“ ist. So stellt er diese vergleichend da und erkennt, dass in Märchen Tabus exklusiv und personengebunden sind. Ein Tabu in einem Märchen ist immer an eine spezielle Situation gebunden und hat keine universelle Bedeutung. In der Sage ist ein Tabu allgemeingültig und hat eine längere Wirkungszeit als im Märchen. Röhrich geht gar so weit und stellt die Behauptung auf, dass die Aufstellung und das Übertreten eines Tabus im Märchen häufig die Funktion des Spannungsaufbaus hat. Tabus haben in Märchen aber stellenweise auch einen religiösen Bezug, gerade wenn der Teufel Bedingungen festlegt. Diese Art von Tabus lässt sich im volkstümlichen Gebrauch wiederfinden, während phantastische Vorstellungen im Hinblick auf Tabus einen eigenen Zweck verfolgen. Wenn das Brüderchen nicht aus der verzauberten Quelle trinken darf und es dennoch tut dann verwandelt es sich in ein Tier, um die phantastische Welt anhand eines Tabus noch anschaulicher zu gestalten. Im Vergleich haben Sprachtabus eine lange Historie und sind in Märchen in stark verkürzter und abgewandelter Form zu finden. Das Motiv des Sprachtabus lässt sich zum Beispiel in dem Märchen „Die sieben Raben“ in einer besonders extrem Form wiederfinden, weil kein Ersatzwort für das ursprüngliche Tabuwort gilt sondern die Sprache im Allgemeinen tabuisiert wird. Im Unterpunkt Sprachräume bei den anschließenden Untersuchungen wird diese Form des Tabus noch genauer erläutert.⁸⁸ Dieses Kapitel stellt nur einen kurzen Exkurs in die Sagenwelt dar und offenbart mit ziemlicher Sicherheit, dass die Räumlichkeit in der Sage klarer und ausschlaggebender dargestellt wird und dass gerade Innenwelten beziehungsweise generell Umwelten im Märchen schwerer zu untersuchen sind, wobei es dann beispielsweise wieder Bereiche wie das Thema Tabus gibt, die doch greifbarer sind als andere Merkmale der Gattung. Essentiell ist, dass bekannte Märchenforscher und Märchenforscherinnen der Sage und dem Märchen kaum

⁸⁸ Vgl. Röhrich, Lutz: Sage und Märchen. Erzählforschung heute. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder KG 1976. S.128-129.

Gemeinsamkeiten zuschreiben und bei der Gegenüberstellung interessante Erkenntnisse gewonnen werden können, beziehungsweise auch Ableitungen anhand der Unterschiede ausgemacht werden können.

5. Biographie der Brüder Grimm

2012 feierte man ein großes Grimmjubiläum - mittlerweile 200 Jahre begleiten uns nun schon die Märchen der Brüder Grimm. Unzählige Studien und Würdigungen widmeten sich dem Leben und den Werken der Brüder und jede Generation von WissenschaftlerInnen findet nach Stedje neue Aspekte, die es Wert sind genauer unter die Lupe genommen zu werden. Diese Interpretationen bieten neben neuen Erkenntnissen auch die Spiegelung von zeitgenössischen Elementen der Zuständigen. Die Wertungen der Epochen in denen die Grimms zum Untersuchungsgegenstand avancieren, sind recht unterschiedlich und ermöglichen mehrdimensionale Perspektiven auf ein und dasselbe Thema. Gerade das macht die Märchenforschung im Hinblick auf die Brüder Grimm zu so einem komplexen Diskurs. Die unterschiedlichen Grimmbilder aus der Vergangenheit offenbaren aber vor allem eines - wir haben hier einen fast unausschöpflichen Nährboden und auch die nächsten Generationen von Germanisten, Sprach- und Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen sowie Ethnologen und Ethnologinnen werden sich noch mit diesem Gebiet befassen können und unbekannte Flecken entdecken. Bevor eine allgemeine Übersicht über die biographische Aufarbeitung der Stationen im Leben von Jacob und Wilhelm Grimm präsentiert wird, erfolgt eine knappe Beschreibung Stedjes der unterschiedlichen Grimm Bilder und der Stimmungen, aus denen sie entstanden sind. Einen Anfang macht sie bei Wilhelm Scherer, dem ersten Grimm Biographen, der Jacob Grimm persönlich kannte. Scherer scheute nach Stedje nicht davor zurück Jacob mit Lorbeeren zu überschütten und sah diesen gar als wichtigen Begründer der deutschen Philologie und Germanistik. Die Romantiker

sahen in Jacob Grimm einen vollwertigen und angesehenen Wissenschaftler während die Positivisten Jacobs Mischung aus Wissenschaft und Phantasie kritisierten. Will-Erich Peuckert gab 1935 den „Grundriß“ vom Werk „Ewiges Deutschtum“ heraus und bekannte dort die Position eines stark idealisierten Grimmbildes, das durch Bausteine wie „mustergültiges Deutschtum“ geprägt war. Carl Zuckmayer veröffentlichte 1948 eine Arbeit mit dem Titel „Die Brüder Grimm. Ein Beitrag zur Humanität“.⁸⁹

Biographische Zeittafeln und Aufzeichnungen der Brüder Grimm sind in unendlichem Maße vorhanden. Eine besonders übersichtliche Zeittafel stellt Bialachowski zur Verfügung, wobei hervorgehoben werden muss, dass diese auf der Doppelbiografie „Die Brüder Grimm“ von Steffen Martus beruht.⁹⁰ Dennoch wird aus praktischen mit Bialachowski bearbeiteter Version gearbeitet und Martus bei näheren Ausführungen herangezogen.

Am 4. Jänner 1785 kommt Jacob Ludwig Karl Grimm in Hanau zur Welt. Er der Sohn von Philip Wilhelm Grimm, der als Hofgerichtsadvokat und als Stadt- und Landschreiber arbeitet. Seine Mutter ist Dorothea Grimm, geboren Zimmer. Ein Jahr später kommt sein Bruder Wilhelm Carl Grimm zur Welt. In den späteren Jahren folgen noch drei Brüder, wobei Ludwig Emil Grimm ebenfalls von besonderer Bedeutung im Märchenkontext ist, weil er als Maler und Illustrator die Kinder- und Hausmärchen mit gestaltete. Am 10. März 1793 folgt die einzige Tochter der Familie Grimm, Charlotte Grimm. Drei Jahre später stirbt Philipp Wilhelm Grimm am 10. Jänner an einer Lungenentzündung. Zu diesem Zeitpunkt war er 44 Jahre alt und hinterlässt seine Familie unversorgt. Jacob und Wilhelm ziehen 1798 nach Kassel. Dort besuchen sie das Lyceum Fridericanum und schließen dieses auch ab. Henriette Zimmer, ihre Tante mütterlicherseits, unterstützt die beiden in dieser Zeit. 1802 immatrikuliert sich Jacob an der

⁸⁹ Vgl. Stedje (1984), S.7.

⁹⁰ Vgl. Martus, Steffen: Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin: Rowohlt 2009.

Universität in Marburg. Dort beginnt er sein Jurastudium. In dieser Zeit erkrankt Wilhelm schwer an Asthma. Wilhelm folgt seinem Bruder schließlich und beginnt ebenfalls ein Jurastudium. Während des Studiums entdecken die Brüder Grimm ihre Faszination für die Literatur des Mittelalters unter ihrem Professor Friedrich Carl von Savigny. 1805 reist Jacob mit seinem Professor nach Paris um ihn bei Studien zu unterstützen. Die Studienunterbrechung endete schließlich als Studienabbruch. Jacob erhält 1806 den Posten des Sekretärs am kurfürstlichen Kriegskollegium. Wilhelm legt in Marburg sein Juraexamen ab. Als Kassel ab November von französischen Truppen besetzt wird, wird Jacob der Truppenverpflegung zugeteilt, weil er gut französisch spricht. 1807 entscheidet sich Jacobs späteres Schaffen, als er Savigny mitteilt, dass er sich dem Recht abwendet und der Philologie widmen möchte. In diesem Jahr gibt er ebenfalls seinen Posten im Bereich der Truppenverpflegung auf. Am Ende des Jahres bewirbt sich Jacob als Hofbibliothekar. 1808 stirbt Dorothea Grimm mit zweiundfünfzig Jahren. Jacob wird im Sommer zum Privatbibliothekar von Jérôme Bonaparte und ein Jahr später ernannt dieser ihn zum „Auditeur au Conseil d’Etat im westphälischen Staatsrat ernannt. Im April reisen Wilhelm und Clemens Brentano nach Halle und von dort aus geht es weiter nach Berlin und nach Weimar, wo Wilhelm Kontakte mit Goethe knüpft. Die gesamte Reise dauerte acht Monate und am 10. Jänner 1810 kehrte Wilhelm schließlich zurück. In den nächsten Jahren erscheinen einige der Grimmschen Projekte, wobei unzählige auch nicht publik gemacht werden. 1811 erschienen die ersten eigenproduzierten Buchpublikationen der Brüder. Jacob schrieb „Über den altdeutschen Meistergesang“ und Wilhelm widmete sich „Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen.“ Danach erfolgte die erste Veröffentlichung unter dem Autorennamen „Brüder Grimm“, „das Lied von Hildebrand und Hadubrand und das Weißenbrunner Gebet“. 1812 erscheint zudem der erste Band der Kinder- und Hausmärchen. Georg Andreas Reimer, ein Berliner Verleger, brachte diesen heraus. Die Brüder gründeten zudem noch ihre eigene Zeitschrift

mit dem Titel: „Die Altdeutschen Wälder“. Beruflich gibt es auch einige Veränderungen, die abseits des literarischen Wirkens passieren - Jacob wird vom Kurfürsten Wilhelm I zum Legationssekretär ernannt während Wilhelm zum Bibliothekssekretär am Kurfürstenhof eingestellt wird.⁹¹

1814 reiste Jacob Grimm zum Wiener Kongress. Zu dieser Zeit stand er im diplomatischen Dienst des Kurfürsten von Hessen. Im Vordergrund standen zwar die politischen Absichten dennoch ließ es sich Jacob nicht nehmen seine literarischen Interessen zu vertiefen. In der Wollzeile, genauer gesagt im Gasthaus „Zum Stroblkopf“ fand ein regelmäßiger Austausch mit Literaten, Dichtern und Buchhändlern über Volkspoese, Märchen und Sagen statt. Am 4. Jänner 1815 wurde aufgrund dieser Bestrebungen die „Wollzeilergesellschaft“ gegründet. Interessierte konnten in diesem Kreis ihre Sammeltätigkeiten im Bereich der Literatur ausüben. In der Gründungsurkunden werden die Absichten konkretisiert und detaillierte Anweisungen für das Sammeln von Ammen- und Kindermärchen gegeben. Im Februar 1815 wurde ein „Circular wegen Aufsammlung der Volkspoese“ gedruckt. Der Text war ähnlich den Anweisungen der Gründungserkunde und wurde unter den Mitgliedern des Kreises verteilt. Die Wirkung der „Wollzeilergesellschaft“ betrifft einerseits die beginnende Erzählforschung in Österreich und andererseits stieg das Ansehen der Märchen, Sagen und Volkserzählungen. Im nächsten Kapitel werden die Auswirkungen im Bereich der Wissenschaft noch näher erläutert.⁹²

⁹¹ Bialachowski, Artur Robert: Zur Rechtfertigung des Grausamen in den Kindern- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Dresden: Neisse Verlag 2013. S.29-36.

⁹² Vgl. Petzoldt, Leander: Märchen aus Österreich. München: Eugen Diederichs Verlag 1991. S. 336-337.

6. Grimms Kinder- und Hausmärchen

Stedje beschreibt, dass die Assoziierung vieler Menschen mit den Brüdern Grimm hauptsächlich aus ihren Kindern- und Hausmärchen besteht. Neben ihrer großen Bedeutung im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur hat die Sammlung eine wichtige Wirkung auf zahlreiche Sammler von Volksmärchen und Sagen erlangt.⁹³ Die von den Brüdern Grimm gesammelten Texte haben einen hohen weltweiten Bekanntheitsgrad erreicht. Uther geht davon aus, dass das einerseits an der Vorbildfunktion von Jacob und Wilhelm Grimm liegt, die für viele Sammler und Herausgeber von Märchen- und Volkssagen inspirierend war und andererseits an der Aufnahme in das Weltdokumentenerbe der UNESCO am 17. Juni 2005. Die Aufnahme betrifft die Handschriftenexemplare, die im Kasseler Brüder Grimm Museum aufbewahrt werden. Die Kinder und Hausmärchen zählen zu einem der bekanntesten Werke der deutschen Kulturgeschichte und etliche Märchen daraus haben sich fest ins kulturelle Gedächtnis gebrannt. Dieses kulturelle Gedächtnis kennt keine Grenzen denn bis heute gibt es etwa 170 Übersetzungen der Märchen.⁹⁴ In der Wirkungsgeschichte der Kinder- und Hausmärchen wird immer wieder ein Vergleich der Wirksamkeit und Verbreitung mit der Bibel erstellt. Dieser Vergleich basiert auf der Annahme, dass die Wissensvermittlung im Bereich der deutschen Sprache durch beide Werke nachhaltig geprägt wurden und wir es in indirekter Form mit linguistischen Lehrwerken zu tun haben. Der Inhalt dieser linguistischen Vermittlung, die Märchen, funktionieren auch unabhängig voneinander und können aus der Sammlung entnommen werden und ihren eigenen, abgeschlossenen philologischen Rahmen bilden. Die bekannten Märchen wie „Hänsel und Gretel“, „Rotkäppchen“ oder „Dornröschen“ können in diesem Zusammenhang genannt werden, da einzelne Elemente für diverse Neuinterpretationen genützt werden und der Zusammenhang mit den Brüdern

⁹³ Vgl. Stedje (1984), S.8.

⁹⁴ Vgl. Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm : Entstehung - Wirkung - Interpretation. Berlin/New York: De Gruyter 2008. S.5.

Grimm beziehungsweise der Kinder- und Hausmärchen oft untergeht und nicht mehr der Kontext „Grimms Märchen“ im Vordergrund steht. Der Erfolg der einzelnen Märchen aber auch der ganzen Sammlung wird häufig auf die Verbundenheit mit der realen, mündlichen Überlieferung zurückgeführt. Sennewald ist der Meinung, dass die Bewahrung dieser mündlichen Überlieferung auf sehr lebendige Weise stattfindet, denn nach der Rezeption des Schriftlichen wird das Gelesene häufig erzählt und kehrt so wieder zu seiner mündlichen Ursprungsform zurück.⁹⁵

Von der Leyen skizziert die weitere Entstehungsgeschichte der Kinder- und Hausmärchen und stellt unter anderem die Verknüpfung mit Clemens Brentano her. Brentanos Schwager, Friedrich Carl von Savigny, war der Lehrer von Jacob Grimm und führte diese zusammen. Bei späteren Besuchen in Kassel sah er die Ergebnisse der Sammelleidenschaft der beiden Brüder und bat um das Manuskript. Sie gaben ihm dieses, fertigten jedoch noch eine Abschrift davon an. Brentano ignorierte das Manuskript im weiteren Verlauf und es tauchte erst einige Zeit später in dem Trappistenkloster Ölenberg im Elsaß auf. Josef Lefftz gab es 1928 heraus und legte damit den Grundstein für die Urfassung der Kinder- und Hausmärchen. In dieser ersten Sammlung sind bereits einige der bekanntesten und beliebtesten Märchen zu finden, die hier noch ihre ursprünglichen Namen trugen: die Königstochter und der verzauberte Prinz (= der Froschkönig oder der eiserne Heinrich), der Wolf (=Der Wolf und die sieben Geißlein) und das Murmeltier (=Frau Holle). In der Urfassung werden die Märchen relativ nüchtern wiedergegeben und es gib keine weiteren Ausschmückungen. Der starke Kontrast ist deutlich im Vergleich der ersten Fassung mit späteren Versionen ersichtlich und offenbart, dass die Erzählweise kunstvoller geworden ist. Clemens Brentano verfolgte nicht weiter Projekte im Bereich der Märchen. Stattdessen trat Achim

⁹⁵ Vgl. Sennewald, Jens E., das Buch, das wir sind. Zur Poetik der „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004. S.13-14.

von Arnim auf die Bildfläche und prägte den weiteren Karriereverlauf der Brüder Grimm. Von Arnim studierte 1812 , die schon zugenommene Sammlung der Brüder und unterstützte vehement eine Veröffentlichung. Aus diesem Grund organisierte er auch einen Verleger und so erschien 1812 der erste Band. Dieser erste Band fand große Zustimmung in der Bevölkerung und führte dazu, dass den Brüdern noch mehr neue Märchen erzählt und zugetragen wurden. 1814 erschien daraufhin der zweite Band und im Doppelpack können wir von der ersten Fassung sprechen. Der erste Band enthielt 86 Märchen und im zweiten Band waren 70 Märchen enthalten. Immer wieder stattfindende Neuauflagen führten dazu, dass die Märchen ausgeschmückt beziehungsweise ergänzt wurden. Es schieden aber auch nicht geeignete Textstellen aus. Eine besonders starke Veränderung erfuhr der Band aus 1812 in der Auflage von 1819. In der letzten Ausgabe aus dem Jahr 1856 war die Anzahl der Märchen auf 204 gestiegen - im Vergleich betrug die Anzahl der Märchen bei der ersten Fassung insgesamt 156.⁹⁶

Die Materialien für die Kinder und Hausmärchen stammen aus ganz unterschiedlichen Quellen. Martus geht von bürgerlichen, ländlichen, weiblichen, männlichen, literarisch hochwertigen aber auch einfache volkstümliche Elementen aus. Interessant ist, dass die Brüder Grimm immer einen doppelten Anspruch an ihr Werk stellen: es sollte sowohl den wissenschaftlichen Bereich der Literatur- und Sagengeschichte berühren als auch ein Erziehungsbuch darstellen. Dieser fast schon kontroverse Wunsch scheint fast unerfüllbar und spiegelt sich in den mehrfachen Bearbeitungen der Märchen deutlich wieder. Die ethischen Aspekte wurden mehrmals verändert und sowohl in pädagogischer als auch wissenschaftlicher Hinsicht angepasst. Gewalt und obszöne Aspekte wurden grundsätzlich zensiert und aus den Märchen entfernt. Die Kinder- und Hausmärchen müssen alleine schon aufgrund des Titels, des Inhalts und aus wirtschaftlichen Aspekten als kindertauglich deklariert werden. Ob es hierfür

⁹⁶ Von der Leyen, Friedrich: Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag 1964. S.5-7.

genaue Richtlinien gibt, die sich die Brüder Grimm auferlegt haben, kann nicht geklärt werden.⁹⁷

7. Biographie Vernaleken

„Wie glücklich kann sich doch die Welt jetzt schätzen, daß es einen Vernaleken gibt, der allein ihr das richtige Verständnis wieder vermittelt hat.“⁹⁸

Das Zitat aus dem Morgenblatt, aus dem Jahr 1900, wurde von Robert Bertmann verfasst, der als Kooperator bezeichnet wird. Es zeigt deutlich, dass im 20. Jahrhundert die Person Vernaleken in zeitgenössischen Medien behandelt und dort hochgelobt wurde.

Theodor Vernaleken wurde am 28. Jänner. 1812 in Volkmarsen, einer westfälischen Stadt, geboren.

Franz Branky hat sich näher mit Vernaleken befasst. Branky wurde 1842 in St. Helena geboren und starb 1911 in Wien. Er war ebenfalls österreichischer Pädagoge. Bedauerlicherweise lassen sich sonst kaum biographische Details herausfinden.⁹⁹

Branky geht davon aus, dass Vernalekens Geburtsort prägend für seine weitere Laufbahn war, denn das Dorf hat nach ihm, immer die Rolle eines „Miterziehers“. Vernalekens Dorf prägte demnach seine sächsischen Werte, die als beharrlich, mutig, entschlossen und unternehmenslustig charakterisiert werden können. In Marburg und Paderborn besuchte er das Gymnasium. Von 1830-1834 besuchte er das Lyzeum in Fulda. Danach begann er sein Studium der Theologie und

⁹⁷ Vgl. Martus (2009), S.210-212.

⁹⁸ Morgenblatt. Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie. 24. August 1900. Nr. 232. 41. Jahrgang, S.1.

⁹⁹ https://de.wikisource.org/wiki/Franz_Branky (13. Mai 2017).

Philologie und verließ 1836 seine Heimat.¹⁰⁰ Er wanderte in die Schweiz aus. Dort besuchte er die Hochschule in Zürich und wirkte in den darauf folgenden Jahren als Lehrer in Hinterthur. 1846 kehrte er wieder nach Zürich zurück, von wo aus er Kontakte mit Ludwig Uhland und Jakob Grimm pflegte. Vier Jahre später, 1850, wurde Vernaleken von politischen Vertretern nach Wien beordert und reformierte dort Bereiche des Schulwesens und widmete sich intensiv der volkstümlichen Literatur. In Wien erschienen auch seine größten Werke zu denen die „Alpensagen“ (1885), „Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich“ (1859) und die „Österreichischen Kinder- und Hausmärchen“ (1864) zählen. Neben seinem literarischen Wirken in dieser Zeit in Wien regte er vor allem zu pädagogischen Diskussionen an und machte sich einen Namen als Schulreformer, da er die Organisation von Realschulen kontrollierte und Sprach- und Lesebücher für Volksschulen verfasste. Zudem setzte er sich stark für die Lehrerfortbildungen ein und war Mitbegründer der Lehrerfortbildungsschule in Wien. 1869 trat er das Amt als Bezirksschulinspektor an und ein Jahr später den Posten als Direktor der k.k. Lehrerbildungsanstalt bei St. Anna in Wien sowie die Aufgabe des Mitgliedes der Prüfungskommission für Volk- und Bürgerschulen.¹⁰¹ Nach Branky wären die Entwicklung des Schulwesens und die bedeutenden Schritte in diesem Bereich ohne Vernaleken kaum möglich gewesen und in diesem Zusammenhang kritisiert er, dass Vernalekens zeitgenössische Würdigung zu wünschen übrig lässt und gerade die jüngere Schicht des Bildungswesens vergessen hat, wem sie einige Reformen zu verdanken hat.¹⁰²

¹⁰⁰ Vgl. Branky, Franz: Theodor Vernaleken. In: Biographien österreichischer Schulmänner. Wien: A. Pichler's Witwe & Sohn 1897. S.133-134.

¹⁰¹ Vgl. Theodor Vernaleken und das Erbe der Brüder Grimm in Österreich. In: libri liberorum, Praesens Verlag, Jahrgang 13, Sonderheft, 2012. S.4-7.

¹⁰² Vgl. Branky (1897), S.133.

Das Schattendasein von Vernalekens Schaffen betrifft somit sein literarisches Schaffen aber auch seine persönlichen Erfolge im Bereich der Bildungspolitik.

Woher rührt aber dieses Schicksal? Der erste Entwurf von Vernalekens Sprach- und Lesebuch kann als Grundvorlage für seine Märchensammlung gesehen werden, denn es können Parallelen festgestellt werden. Vernaleken versucht in seinem Sprach- und Lesebuch sowohl intellektuelle als auch emotionale Werte zu vermitteln. Das Sprachgefühl soll durch die Phantasie angeregt, beflügelt und kindgerecht aufbereitet werden. Dieser Anspruch lässt sich ebenso in der späteren Märchensammlung wiederfinden. Die literarische Erfahrung im Bereich der „Zielgruppe“ Kinder und Jugendliche hat Vernaleken im Vergleich mit den Brüdern Grimm durch tatsächliche Praxisnähe gesammelt.

Im Zusammenhang mit dem Sprach- und Lesebuch muss darauf verwiesen werden, dass Vernaleken einige Märchen der Brüder Grimm einbaute: „das Thränenrüglein“, „die drei grünen Zweige“, „Hansel und Gretel“, „die drei Glückskinder“, „der arme Junge im Grabe“, „die threuen Tiere“ und „die drei Brüder“. Den österreichischen Bischöfen missfiel dieser Teil, möglicherweise widersprachen die Märchen in Teilen dem christlichen Glauben, deshalb mussten sie heraus genommen werden.¹⁰³ Sogar medial wurde dieser „Fehltritt“ Vernalekens kritisiert.

In der katholischen Zeitschrift „Sion. Eine Stimme in der Kirche für unsere Zeit.“ lassen sich in der Ausgabe am 3. April 1853 sehr kritische Worte zu seinem Schaffen wiederfinden. Vor allem die Wahrung der sittlichen und der katholischen Werte wird von Vernaleken erwartet und laut dem Medium „Sion“ von Vernaleken nicht umgesetzt bei der Erstellung seines Schulbuches. Die konkrete Kritik umfasst die Mischung aus deutschen Dichtern und die fehlenden katholischen Werte. Zudem wird hier erkennbar, warum die Märchen im späteren Verlauf aus

¹⁰³ Vgl. Branky (1897), S.138.

dem Schulbuch herausgenommen werden mussten. Anscheinend wurde der Einsatz der Märchen als Verhöhnung gewisser katholischer Riten gesehen. Die Taufe von Katzen in einem Märchen wird vom Umfeld als anstößig kategorisiert und als Spott über kirchlichen Traditionen wahrgenommen.

Inwiefern Vernaleken mit dem Abdrucken des Märchens tatsächlich die ihm unterstellten Intentionen beabsichtigt hatte, sei dahin gestellt aber Fakt ist, dass Vernaleken sich für protestantische Schriftsteller entschied, und ihm diese Wahl in katholischen Kreisen leicht zum Vorwurf gemacht werden konnte. In diesem Zusammenhang erfolgt der Vorwurf auch im Hinblick auf die finanzielle Vergütung, die als Honorar ausbezahlt wurde und in keinem Verhältnis zu der als unzureichend erledigten Arbeit Vernalekens steht. Sein Literaturbuch wurde der gleichen Kritik wie das Lesebuch unterzogen und es wurde als indifferentes und antikatholisches Werk abgestempelt. Um das zeitliche und politische Setting besser verstehen zu können muss erwähnt werden, dass die Person Vernaleken sehr gezielt und persönlich kritisiert wird aber innerhalb der Ausgabe dennoch darauf verwiesen wird, dass die Verfasser nicht die Absicht hegen den protestantischen Vernaleken zu einer „katholischen“ Schreibweise zu zwingen. Den wahren Verursacher des Problems sieht die kirchliche Zeitung in der Politik, denn eine katholische Regierung sollte für die Vermittlung der religiösen Werte zuständig sein und die Anliegen der Kirche verfolgen, was nach Ansicht der Zeitung „Sion“ nicht stattfindet wenn Vernaleken als Literaturvermittler auftritt.¹⁰⁴

Die religiösen Konflikte zwischen Medien, Staat und Kunst sind immer noch aktuell aber es ist interessant, wie kritisch eine Person, wie Vernaleken betrachtet wird und eine klare Abgrenzung von protestantischen und katholischen Texten erwartet wird. Möglicherweise hat sich Vernaleken im pädagogischen Bereich zu viel literarischen Freiraum geschaffen, den die Kirche nicht gestatten konnte beziehungsweise wollte. Überraschend ist dennoch die klare Positionierung als

¹⁰⁴ Vgl. Sion. Eine Stimme in der Kirche für unsere Zeit. 3.4.1843. Nr. 40. 23. Jahrgang. S.321.

nicht katholischer „Wertevermittler“, die Vernaleken von einem Medium zugeschrieben wird. Hier wird der zeitgenössische, kirchliche Einfluss auf das Alltagsgeschehen und den pädagogischen Bereich gut sichtbar. Das Unterrichtsgeschehen wird demnach strikt reguliert und darf nicht durch die Auswahl bestimmter Texte in Frage gestellt werden. Inwiefern Märchen und die religiöse Kritik zusammengehören, sei dahingestellt.

Man vermied es zudem die Märchen der Brüder Grimm in österreichischen Lesebüchern abzudrucken, da die Brüder in gewissen Schichten kein hohes Ansehen genossen und als „Wurzelgräber“ bezeichnet wurden. In Österreich waren nicht alle begeistert von Jacob und Wilhelm Grimm. Vernaleken dagegen war in gewissen Kreisen hoch gepriesen, was auch darin ersichtlich ist, dass er die Erzherzogin Henriette, spätere Königin der Belgier, Mutter der Kronprinzessin Stefanie dreieinhalb Jahre in Geschichte, Sprache und Literatur unterrichtete.¹⁰⁵

1877 begann Vernalekens Ruhestand und er bekam das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens verliehen. Danach folgte der Umzug von Graz nach Marburg an der Drau und 1880 übersiedelte Vernaleken nach Graz, wo er weiter forschte.¹⁰⁶ Vernaleken war während den Jahren 1877 bis 1880, in Marburg, und wohnte in der Villa seines Freundes des Barons Rast (Kärntnerstraße). 1902 feierte Vernaleken seinen 90. Geburtstag und dessen Feierlichkeiten sind anhand des Nachrufes in der Marburger Zeitung als nationale Kundgebung charakterisiert.¹⁰⁷ Am 29.2.1907 verstarb Theodor Vernaleken in Graz im Alter von 95 Jahren.

¹⁰⁵ Vgl. Branky (1897), S.138.

¹⁰⁶ Vgl. Theodor Vernaleken und das Erbe der Brüder Grimm in Österreich. In: libri liberorum, Praesens Verlag, Jahrgang 13, Sonderheft, 2012. S.4-7.

¹⁰⁷ Vgl. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=mbz&datum=19070305&query=%22vernaleken%22&ref=anno-search> (4. März 2017).

7.1. Vernalekens Kinder- und Hausmärchen

Theodor Vernaleken hat seine „Kinder- und Hausmärchen“ 1864 herausgegeben. Vernalekens größter Anspruch war es, die Märchen dem Volk treu nachzuerzählen. Im Vorwort der Sammlung spricht er sich klar gegen Überarbeitungen des Stoffes beziehungsweise Verkleidungen dessen durch persönliche Vorlieben aus. Zudem trennt er strikt zwischen Sagen und Märchen. Im Vergleich mit einigen anderen Märchensammlern betont Vernaleken die Wichtigkeit und die Funktion der Märchen für Kinder. Der Phantasieanspruch ist für ihn ein wichtiger Faktor in diesem Bereich und eine essentielle Absicht für seine Aufzeichnungen. Ausgehend von dieser Haltung ist auch das Bemühen eines kindlichen Märchentons klar nachvollziehbar beziehungsweise erkennbar. Die kindliche Naivität spiegelt sich sowohl im generell erzeugten Stimmungsbild wieder als auch in der Wahl der Formeln und der damit verbundenen Sprachgestaltung. Die meisten Märchen sind in hochdeutscher Sprache geschrieben, und es wird regelmäßig die direkte Rede als Stilmittel genutzt. Beliebte Redensarten aus dem Volksmund werden ebenfalls verwendet und geben Hinweise auf örtliche Gegebenheiten und die Milieus. Ersichtlich wird der Bezug zu örtlichen Gegebenheiten im Märchen „s Martinilobn.“¹⁰⁸

Die Märchen wurden vorwiegend in Österreich aufgezeichnet, wo Vernaleken schon Material für seine vorherigen Werke wie die „Alpensagen“, „die österreichischen Mythen und Bräuche“ sowie die „Österreichischen Kinderspiele“ gesammelt hatte. In Vernalekens Kinder- und Hausmärchen finden sich Märchen, bei denen man unwillkürlich an Werke der Brüder Grimm erinnert wird.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl. Lucke, Hans: Der Einfluß der Brüder Grimm auf die Märchensammler des 19. Jahrhunderts. Berlin: Gebrüder Hoffmann 1933. S.71-72.

¹⁰⁹ Vgl. Lucke (1933), S.72.

Am Ende seiner Kinder- und Hausmärchen finden sich einige Anmerkungen, die Vernalekens wissenschaftliches Bestreben unterstreichen. Diese Anmerkungen beziehen sich auf örtliche Gegebenheiten und die mündliche Tradierung der Märchen. Vernaleken verzeichnet die Orte, an denen die Märchen zuletzt erzählt wurden. Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass neben dem Titel der Sammlung noch einige Anlehnungen an die Brüder Grimm zu finden sind. Der kindliche Erzählton sowie die Bestimmung des Märchens als phantasievolles Gut zeigen, dass Vernaleken von Jacob und Wilhelm Grimm beeinflusst wurde. Der genaue Grad dieser Beeinflussung wird sich möglicherweise noch besser nach der Analyse der ausgewählten Märchen darstellen lassen.¹¹⁰

7.2. Vernalekens Alpenmärchen

Ursprünglich sammelte Vernaleken die Alpensagen und die österreichischen Mythen und Bräuche für wissenschaftliche Zwecke. Während dieser Aufzeichnungen faszinierten ihn die Bräuche der Märchen und er ließ sich parallel zu seinen anderen Forschungen eben auch Märchen erzählen. Vernaleken betont die Bedeutung der Brüder Grimm, als unvergessliches nordwestlichdeutsches Brüderpaar, deutlich in seinem Vorwort weist aber auch daraufhin, dass er mit seinen Märchen ein Pendant zu diesen bilden möchte. Vernaleken sieht seine Märchen vor allem als Angebot für die Jugend und die Liebhaber der reinen Naturdichtung. Das Erschaffen beziehungsweise die Etablierung von neuen Sammlungen bezeichnet Vernaleken als schwieriges Unterfangen, weil durch den Druck bereits eine große Anzahl an Märchen bereits verbreitet und bekannt sind. Der Anspruch an sich selbst, beschreibt er so, dass er keine bestehenden Märchen bloß reproduzieren möchte sondern bedeutungstechnisch neue Aspekte mit einbringen will. Um den Titel, Alpenmärchen, und generell ein Verständnis für Vernalekens Auffassung von Märchen zu gewinnen, ist es ratsam sich seinem Vorwort genauer zu widmen. Dort wird das Märchen als reinste Epik aufgefasst

¹¹⁰ Vgl. Lucke (1933), S.72.

und in eine untrennbare Verbindung mit der Natur gestellt. Die Natur stellt einerseits die Motive und andererseits die religiösen Komponenten bereit mit denen nach Vernaleken das Märchen arbeitet. Die vielen Übereinstimmungen unter den Märchen führt Vernaleken darauf zurück, dass die Märchen als universelles Eigentum gelten. Trotz dieses Gemeinschaftsaspekts variiert diese Gattungsform individuell und spiegelt kulturelle und nationale Werte des jeweiligen Volkes wieder. Vernaleken sieht das Märchen gewissermaßen als einen wichtigen Beitrag zur Kulturgeschichte.¹¹¹

8. Raumdarstellung bei den Brüdern Grimm

In diesem Kapitel sollen drei Märchen, die zur Bearbeitung des Forschungsthemas verwendet wurden, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Die ersten drei Märchen stammen aus den „Kindern- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm und die drei Märchen aus dem Kapitel Neun stammen aus den „Alpenmärchen“ von Vernaleken. Zunächst wird der gesamte Inhalt aller Märchen abgebildet sowie nennenswerte Details, im Hinblick auf die übergeordneten Merkmale und Klassifikation, angeführt. In einem nächsten Schritt werden alle Märchen anhand der Raumkategorien überprüft und es wird analysiert, inwiefern sich Identifikationspunkte finden lassen. Die Märchen werden als ganze Texte dargestellt, um die späteren Bewertungen in einen direkten Zusammenhang zu stellen und das Märchen als Textgut parat zu haben.

¹¹¹ Vgl. Vernaleken, Theodor: Alpenmärchen. München: Zweimühlen Verlag GmbH 1992. S.5-6.

8.1. Hänsel und Gretel

„Am Rande eines großen Waldes wohnte einmal ein armer Holzfäller mit seiner Frau und seinen zwei Kindern. Der Junge hieß Hänsel und das Mädchen Gretel. Die Familie hatte nicht viel, und als alles teurer wurde, konnten sie sich nicht einmal mehr das tägliche Brot leisten. Abends im Bett machte sich der Holzfäller über die Zukunft Gedanken und wälzte sich vor Sorgen hin und her. Da seufzte er und sagte zu seiner Frau: „Was soll nur aus uns werden? Wie können wir unsere armen Kinder ernähren, wenn wir für uns selbst nicht genug haben?“ „Weißt du was, Mann?“, antwortete die Frau, die nicht die richtige Mutter der Kinder war, „wir gehen morgen in aller Frühe mit den Kindern in den Wald, wo er am dichtesten ist. Dort machen wir ihnen ein Feuer und geben jedem noch ein Stückchen Brot. Dann gehen wir an unsere Arbeit und lassen sie allein. Sie werden den Weg nicht wieder nach Hause zurückfinden und wir sind sie los.“ „Nein, Frau.“, sagte der Mann. „Das tue ich nicht. Wie soll ich es übers Herz bringen, meine Kinder im Wald allein zurückzulassen! Die wilden Tiere werden sie zerreißen.“ „Du Narr.“, sagte die Frau, „dann müssen wir alle vier verhungern. Du kannst ja schon einmal die Bretter für unsere Säрге hobeln“ Sie ließ ihm keine Ruhe, bis er einwilligte. „Aber die armen Kinder tun mir trotzdem leid!“, sagte der Mann. Die zwei Kinder hatten vor Hunger auch nicht einschlafen können und hatten gehört, was ihre Stiefmutter zu ihrem Vater gesagt hatte. Gretel weinte schrecklich und sagte zu Hänsel: „Nun ist’s um uns geschehen.“ „Beruhige dich, Gretel“, sagte Hänsel. „Hab keine Angst, ich werde uns schon helfen.“ Und als ihre Eltern eingeschlafen waren, stand er auf, zog seine Jacke an, machte die

Tür auf und schlich sich hinaus. Draußen schien der Mond ganz hell und die weißen Kieselsteine, die vor dem Haus lagen, glänzten. Hänsel bückte sich und steckte so viele in seine Jackentasche wie hineinpassten. Dann ging er wieder zurück. „Liebes Schwesterchen, schlaf ruhig ein. Gott wird uns nicht verlassen.“, tröstete er Gretel, bevor er sich wieder in sein Bett legte. Noch bevor die Sonne aufgegangen war, kam die Frau und weckte die beiden Kinder. „Steht auf, ihr Faulenzer. Wir wollen in den Wald gehen und Holz holen.“ Dann gab sie jedem ein Stückchen Brot. „Da habt ihr etwas für den Mittag, aber esst es nicht vorher auf, ihr kriegt nichts anderes.“ Gretel nahm das Brot, weil Hänsel die Steine in der Tasche hatte. Danach machten sie sich alle zusammen auf den Weg in den Wald. Als sie ein Weilchen gegangen waren, blieb Hänsel stehen und guckte zu dem Haus zurück. Das tat er wieder und immer wieder. „Hänsel, was gibst es da dauernd zu gucken?“, fragte der Vater. „Beeil dich ein bisschen.“ „Ach, Vater.“, antwortete Hänsel, „ich sehe nach meinem weißen Kätzchen, das sitzt oben auf dem Dach und will mir Auf Wiedersehen sagen.“ Daraufhin sagte die Frau: „Dummkopf, das ist nicht dein Kätzchen, das ist die Morgensonne, die auf den Schornstein scheint.“ Hänsel aber hatte nicht nach dem Kätzchen geschaut, sondern immer wieder einen von den weißen Kieselsteinen aus seiner Tasche auf den Weg geworfen. Als sie mitten im Wald waren, sagte der Vater: „Los, Kinder, sammelt Holz. Ich will ein Feuer machen, damit ihr nicht friert.“ Hänsel und Gretel suchten Reisig, bis sie einen stattlichen Haufen zusammenhatten. Das Reisig wurde angezündet, und als die Flamme brannte, sagte die Frau: „Nun legt euch ans Feuer, Kinder, und ruht euch aus. Wir gehen in den Wald und hauen Holz. Wenn

wir fertig sind, kommen wir wieder und holen euch ab.“ Hänsel und Gretel saßen am Feuer. Mittags aß jedes sein Stückchen Brot. Und weil sie die Schläge der Holzaxt hörten, glaubten sie, ihr Vater wäre in der Nähe. Es war aber nicht die Holzaxt, sondern es war ein Ast, den er an einen dünnen Baum gebunden hatte und den der Wind hin und her schlug. Nachdem sie gegessen hatten, fielen ihnen die Augen vor Müdigkeit zu und sie schliefen ein. Als sie wieder aufwachten, war es schon finstere Nacht. Gretel fing an zu weinen und schluchzte: „Wie sollen wir nun wieder aus dem Wald herausfinden!“ Hänsel aber tröstete sie: „Warte nur, bis der Mond aufgegangen ist. Dann werden wir den Weg schon finden.“ Als der Mond voll am Himmel stand, nahm Hänsel sein Schwesterchen an der Hand und ging den Kieselsteinen nach, die schimmerten wie glänzende Münzen. Auf diese Weise fanden sie den Weg. Sie gingen die ganze Nacht hindurch und erreichten bei Morgengrauen das Haus ihres Vaters. Sie klopfen an die Tür. Die Frau machte auf, und als sie Hänsel und Gretel davor stehen sah, sagte sie: „Ihr bösen Kinder, was habt ihr so lange im Wald geschlafen? Wir dachten schon, ihr wollt gar nicht wiederkommen.“ Der Vater aber freute sich, denn es hatte ihm fast das Herz zerbrochen, dass er sie so allein zurückgelassen hatte. Bald schon herrschte wieder bittere Not und es fehlte am Nötigsten. Da hörten die Kinder, wie die Mutter nachts im Bett zu ihrem Vater sagte: „Wir haben nichts mehr außer einem halben Laib Brot. Wir müssen die Kinder loswerden. Am besten wir führen sie diesmal tiefer in den Wald hinein, damit sie den Weg nicht wiederfinden. Es gibt keine andere Rettung für uns.“ Dem Mann fiel die Entscheidung schwer. Er dachte: Es wäre besser, du würdest den letzten Bissen mit deinen Kindern teilen. Aber die Frau hörte nicht auf das, was er sagte,

schimpfte mit ihm und machte ihm Vorwürfe. Wer A sagt, muss auch B sagen, und weil er das erste Mal nachgegeben hatte, so musste er auch zum zweiten Mal. Die Kinder waren aber noch wach gewesen und hatten das Gespräch mit angehört. Als ihre Eltern schliefen, stand Hänsel wieder auf und wollte Kieselsteine aufsammeln wie beim letzten Mal. Aber die Frau hatte die Tür abgeschlossen und Hänsel konnte nicht hinaus. Dennoch tröstete er sein Schwesterchen: „Weine nicht, Gretel, und schlaf nur ruhig. Der liebe Gott wird uns schon helfen.“ Am frühen Morgen kam die Frau und holte die Kinder aus dem Bett. Sie erhielten wieder ihr Stückchen Brot, das allerdings noch kleiner ausfiel als das vorige Mal. Auf dem Weg in den Wald zerbröselte Hänsel es heimlich in der Tasche, blieb oft stehen und warf ein Bröckchen auf die Erde. „Hänsel, was stehst du herum und guckst?“, fragte der Vater. „Geh weiter.“ „Ich sehe nach meinem Täubchen. Es sitzt auf dem Dach und will mir Auf Wiedersehen sagen.“, antwortete Hänsel. „Dummkopf“, sagte die Frau, „das ist nicht dein Täubchen, das ist die Morgensonne, die oben auf den Schornstein scheint.“ Hänsel aber warf nach und nach alle Brotbröckchen auf den Weg. Die Frau führte die Kinder immer weiter in den Wald hinein, so tiefem wie sie noch nie gewesen waren. Schließlich wurde wieder ein großes Feuer angemacht und die Mutter sagte: „Bleibt nur da sitzen, Kinder. Wenn ihr müde seid, könnt ihr ruhig ein wenig schlafen. Wir gehen in den Wald und hauen Holz. Abend, wenn wir fertig sind, kommen wir und holen euch ab.“ Mittags teilte Gretel ihr Brot mit Hänsel, der sein Stück auf den Weg gestreut hatte. Dann schliefen sie ein und der Abend verging, aber niemand holte die armen Kinder ab. Sie wachten erst mitten in der Nacht, als es schon finster war, wieder auf. Hänsel tröstete sein Schwesterchen: „Wart

nur, Gretel, bis der Mond aufgeht. Dann werden wir die Brotbröckchen sehen, die ich ausgestreut hab. Mit ihrer Hilfe finden wir schon wieder nach Hause.“ Als der Mond schien, machten sie sich auf. Aber sie fanden keine Brotbröckchen mehr, denn die vielen Tausend Vögel, die im Wald und auf dem Feld umherfliegen, hatten sie aufgepickt. Hänsel sagte zu Gretel: „Wir werden den Weg schon finden.“ Aber sie fanden ihn nicht. Sie gingen die ganze Nacht und den darauffolgenden Tag von morgens bis abends. Sie kamen jedoch nicht aus dem Wald heraus und wurden immer hungriger, denn sie hatten nichts außer den paar Beeren, die auf der Erde wuchsen. Schließlich waren sie so müde, dass die Beine sie nicht mehr tragen wollten. Deshalb legten sie sich unter einen Baum und schliefen ein. Am nächsten Morgen, dem dritten, nachdem sie das Haus ihres Vaters verlassen hatten, gingen sie wieder weiter. Aber sie gerieten nur immer tiefer in den Wald hinein. Wenn nicht bald Hilfe käme, würde es bald zu spät sein. Mittags sahen sie einen schneeweißen Vogel auf einem Ast sitzen. Er sang so schön, dass sie stehen blieben und ihm zuhörten. Und als er fertig war, schwang er seine Flügel und flog vor ihnen her. Sie gingen ihm nach, bis sie zu einem Häuschen gelangten. Dort setzte sich der Vogel auf das Dach. Als die Kinder ganz nah waren, sahen sie, dass die Mauern aus Brot, das Dach aus Kuchen und die Fenster aus hellem Zucker waren. „Komm“, sagte Hänsel, „das lassen wir uns schmecken! Ich esse ein Stück vom Dach. Gretel, du kannst ja vom Fenster naschen. Das schmeckt bestimmt süß.“ Hänsel griff nach oben und brach sich ein wenig vom Dach ab, um es zu versuchen. Gretel stellte sich an die Scheiben und knusperte daran herum. Plötzlich rief eine feine Stimme aus der Stube heraus: „Knusper, knusper, knäuschen, wer knuspert an

meinem Häuschen?“ Die Kinder antworteten; „Der Wind, der Wind, das himmlische Kind.“ Dann aßen sie weiter, ohne sich stören zu lassen. Hänsel, dem das Dach sehr gut schmeckte, nahm sich ein großes Stück. Gretel stieß währenddessen eine ganze runde Fensterscheibe heraus, setzte sich hin und stärkte sich. Auf einmal ging die Tür auf und eine steinalte Frau, die sich auf eine Krücke stützte, kam herausgeschlichen. Hänsel und Gretel erschrecken so sehr, dass sie alles fallen ließen, was sie in den Händen hielten. Die Alte aber wackelte mit dem Kopf und sagte: „Ei, ihr lieben Kinder, wer hat euch hier hergebracht? Kommt nur herein und bleibt bei mir. Ich tue euch nichts.“ Sie fasste beide an der Hand und führte sie in ihr Häuschen. Da trug sie gutes Essen auf, Milch und Pfannkuchen mit Zucker, Äpfeln und Nüssen. Danach wurden zwei schöne Betten weiß bezogen. Hänsel und Gretel legten sich hinein und meinten, sie wären im Himmel. Die Alte hatte sich aber nur verstellt und so getan, als wäre sie freundlich. In Wirklichkeit war sie eine böse Hexe, die Kindern auflauerte. Das Lebkuchenhaus hatte sie nur gebaut, um sie anzulocken. Wenn eins in ihre Gewalt kam, tötete sie es, kochte und aß es. Das war dann ein Festtag für sie. Hexen haben rote Augen und können nicht weit sehen, aber sie haben wie Tiere eine feine Nase und merken, wenn sich Menschen nähern. Als Hänsel und Gretel in ihre Nähe kamen, lachte sie boshaft und sagte höhnisch: „Die sollen mir nicht wieder entweichen.“ Frühmorgens, noch bevor die Kinder wach waren, stand sie auf. Als sie die beiden da liegen sah mit den vollen roten Backen, murmelte sie vor sich hin: „Das wird ein guter Bissen!“ Da packte sie Hänsel mit ihren dünnen Händen, trug ihn in einen kleinen Stall und sperrte ihn hinter eine Gittertür. Er konnte so viel schreien, wie er wollte, es half ihm nichts. Dann ging sie zu Gretel,

rüttelte sie wach und rief: „Steh auf, Faulenzerin. Hol Wasser und koch deinem Bruder etwas Gutes. Der sitzt draußen im Stall, wo er fett werden soll. Denn dann werde ich ihn essen.“ Gretel fing an, herzerreißend zu weinen. Aber alles war vergeblich, sie musste tun, was die böse Hexe verlangte. Dem armen Hänsel wurde zwar das beste Essen gekocht, Gretel aber bekam nur Krebschalen. Jeden Morgen schlich die Alte zu dem kleinen Stall und rief: „Hänsel, Streck deinen Finger heraus, damit ich fühlen kann, ob du bald fett bist.“ Hänsel streckte ihr jedoch statt des Fingers ein kleines Knöchelchen heraus. Die Alte, die schlechte Augen hatte, bemerkte die Täuschung nicht. Allerdings wunderte sie sich, dass Hänsel gar nicht fett werden wollte. Als er nach vier Wochen noch mager war, wollte sie nicht mehr länger warten. „Heda, Gretel.“, rief sie dem Mädchen zu. „Bring schnell Wasser. Egal, ob Hänsel nun fett oder mager ist, morgen will ich ihn schlachten und kochen.“ Ach, wie jammerte das arme Schwesterchen, als es das Wasser holen musste, und wie flossen ihm die Tränen die Wangen hinunter! „Lieber Gott, hilf uns doch.“, rief sie. „Hätten uns doch die wilden Tiere im Wald gefressen, dann wären wir wenigstens zusammen gestorben.“ „Spar dir deine Tränen“, sagte die Alte. „Es hilft dir alles nichts.“ Am nächsten Morgen musste Gretel früh aufstehen, den Kessel mit Wasser aufhängen und Feuer anzünden. „Erst wollen wir backen.“, sagte die Alte. „Ich habe den Backofen schon angeheizt und den Teig geknetet.“ Sie scheuchte die arme Gretel hinaus zum Backofen, aus dem die Flammen schon züngelten. „Kriech hinein.“, sagte die Hexe, „und schau nach, ob es heiß genug ist, damit wir das Brot hineinschieben können.“ Sobald Gretel hineingeschlüpft wäre, hätte sie die Ofentür zugemacht, um sie zu braten. Dann hätte sie das arme Mädchen

ebenfalls aufgeessen. Aber Gretel merkte, was sie im Sinn hatte, und sagte: „Ich weiß nicht, wie ich da hineinkommen soll.“ „Dumme Gans“, sagte die Alte, „die Öffnung ist groß genug. Schau her, sogar ich würde da hineinpassen.“ Mit diesen Worten steckte die Hexe den Kopf in den Backofen. Und im selben Augenblick gab Gretel ihr einen Stoß, sodass sie ganz hineinfiel, machte die eiserne Tür zu und schob den Riegel davor. Hu, da fing die Hexe ganz fürchterlich an zu heulen und musste fürchterlich verbrennen. Gretel aber lief schnurstracks zu Hänsel, öffnete die Stalltür und rief: „Hänsel, wir sind erlöst! Die alte Hexe ist tot.“ Da sprang Hänsel heraus wie ein Vogel aus dem Käfig, wenn man ihn freilässt. Wie haben die Kinder sich gefreut! Sie sind sich um den Hals gefallen, herumgesprungen und haben sich geküsst. Und weil sie sich nun ja vor nichts mehr fürchten brauchten, gingen sie in das Haus der Hexe hinein und sahen sich um. Überall standen hier Kästchen mit Perlen und Edelsteinen. „Die sind noch besser als Kieselsteine.“, rief Hänsel und steckte in seine Taschen, was hineinpasste. „Ich will auch etwas mit nach Hause mitbringen.“, sagte Gretel und füllte ihr Schürzchen voll. „Lass uns gehen“, forderte Hänsel seine Schwester auf, „damit wir endlich aus dem Hexenwald herauskommen.“ Als sie ein paar Stunden gegangen waren, gelangten sie an einen großen Fluss. „Hier kommen wir nicht hinüber.“, sagte Hänsel. „Ich sehe nirgends einen Steg oder eine Brücke.“ „Hier fährt auch nirgends ein Schiffchen.“, antwortete Gretel. „Aber dort schwimmt eine weiße Ente. Wenn ich sie darum bitte, hilft sie uns bestimmt hinüber.“ Da rief sie: „Entchen, Entehen, da stehen Gretel und Hänsel. Kein Steg und keine Brücke, nimm uns auf deinen weißen Rücken.“ Das Entchen kam tatsächlich herbei geschwommen. Hänsel stieg auf und bat

seine Schwester, sich zu ihm zu setzen. „Nein“, antwortete Gretel. „Das ist zu schwer für das Entchen. Es soll uns lieber nacheinander hinüberbringen.“ Das tat das gute Tier dann auch. Als sie wohlbehalten auf der anderen Seite wieder abstiegen und ein Weilchen gegangen waren, kam ihnen der Wald immer bekannter und bekannter vor. Schließlich erblickten sie in der Ferne das Haus ihres Vaters. Da finden sie an zu laufen, stürzten in die Stube hinein und fielen ihrem Vater um den Hals. Der war, seitdem er die Kinder im Wald gelassen hatte, nur noch traurig. Seine Frau war mittlerweile gestorben. Gretel schüttete sein Schürzchen aus, sodass die Perlen und Edelsteine durch die Stube sprangen. Hänsel leerte nach und nach ebenfalls seine Taschen. Da hatten alle Sorgen ein Ende und sie lebten glücklich. Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große, große Pelzkappe daraus machen.“¹¹²

8.1.2. Interpretation und Vergleich

Im deutschen Sprachraum wird im 19. Jahrhundert auch Ludwig Bechsteins Fassung sehr beliebt. Hier findet eine Transformation des Stöberschen „Eierküchenhäusleins“ ins Hochdeutsche statt. Generell dient bei diesem Märchen der sprachliche Stoff als Vorlage für unzählige Adaptionen. Hänsel und Gretel lassen sich sowohl in Märchenspielen, Opern als auch in Filmen, Comics und Parodien wiederfinden. Uther beschreibt den Erfolg des Märchens einerseits mit einer enormen Beliebtheit, die diesem Märchen widerfährt und andererseits anhand der großen Menge an Textbeispielen, die darauf zurückzuführen sind.¹¹³

¹¹² Jacob und Wilhelm Grimm, Die allerschönsten Märchen der Brüder Grimm. Ungekürzte Lizenzausgabe für die Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, Wien, und die angeschlossenen Buchgemeinschaften. Milano: Happy Books 1992. S.89-97.

¹¹³ Uther, (2008), S.37.

Hänsel und Gretel zählt sicher zu einem der populärsten Märchen der Brüder Grimm. Der Stoff wurde mehrfach bearbeitet und lässt sich unter anderem in Volksbühnenfassungen, pädagogischen Konzepten sowie in der Werbung, zum Beispiel im Bezug auf Süßigkeiten, wiederfinden. Neben diesem öffentlichen Diskurs ist ebenso das wissenschaftliche Interesse an dem Märchen vorhanden. Die Bearbeitungen spiegeln sich in den unterschiedlichen Fassungen wieder. In späteren Editionen des Märchens übernimmt die Stiefmutter die Rolle der ursprünglichen biologischen Mutter. Die möglicherweise offene Frage wie die Kinder schlussendlich zurückfanden, wird mit einer Erklärung in einer späteren Verfassung beantwortet. Hänsel und Gretel gelangten an ein großes Wasser, wo sie von einer weißen Ente (Symbol für mütterliche Fürsorge) geleitet wurden. Schließlich kam ihnen die Gegend bekannt vor und sie fanden ihr Haus. In der Version von Ludwig Bechstein hilft ein Vogel den Kindern den Weg zurück zu finden, um ihnen für die zuvor ausgestreuten Brotkrümel zu danken.¹¹⁴ Die Unternehmungen von Georg Ossegg bieten neue Erkenntnisse. Dieser war Archäologe und hat mit dem Märchentext der Brüder Grimm das Leben von Hänsel und Gretel sowie das der „Knusperhexe“ historisch nach konstruiert und nach reellen Beweisen gesucht. Hans Traxler verfasste über diese Erkenntnisse ein Buch und einige Erkenntnisse sollen nun vorgestellt werden um einerseits einen möglichen historischen Bezug des Märchens aufzuzeigen und andererseits einen näheren Einblick auf die Verhaltensweisen der Brüder Grimm zu gewinnen. Mit diesen Ergebnissen wird gearbeitet, um auch die zeitlichen Kategorien zu füllen und einen möglichen Ansatz zu gewinnen, der auf die Fiktion anwendbar ist. Konkret bedeutet, dass Osseggs Ausführungen dazu genützt werden um zu schauen ob reale zeitliche und geographische Schauplätze aus der fiktiven Welt dezidiert ableitbar sind.¹¹⁵

¹¹⁴ <http://www.maerchenatlas.de/deutsche-maerchen/grimms-maerchen/hansel-und-gretel/> (4. März 2017).

¹¹⁵ Traxler, Hans: Die Wahrheit über Hänsel und Gretel. Die Dokumentation des Märchens der Brüder Grimm. Frankfurt/M.: Verlag Bärmeier und Nickel 1963. S.24.

8.1.3. Raummerkmale

Zeiträume

Um das Grimmsche Märchen zeitlich einordnen und fixieren zu können wird mit Hilfe von Traxlers und Osseggs Studien gearbeitet.

Dessen unkonventionelle Forschungen führten zu dem Ergebnis, dass Hänsel und Gretel, beziehungsweise ihre historischen Vorgänger, zur Zeit des Dreißigjährigen Krieg gelebt haben mussten. Wie kommt man nun aber auf dieses zeitliche Ergebnis? Traxler schildert Osseggs Suche in Wäldern nach dem genauen Schauplatz und dem tatsächlichen Fund eines Baumes, der Details aufweist die im Märchentext erwähnt werden. Inwiefern eine verharzte Wunde tatsächlich eine wissenschaftliche Grundlage bietet, sei mal offen gelassen, dennoch forscht Ossegg auf dieser Grundlage weiter und kommt durch diverse Datierungen des Baumes und Zeitrechnungen schließlich zu der Folgerung, dass der zeitliche Rahmen eben in unmittelbarer Nähe des Dreißigjährigen Krieges sein muss. Um dieser These mehr Glaubwürdigkeit zu schenken, sollte erwähnt werden, dass Ossegg den entsprechenden Baum kaufte und die Jahresringe auszählen ließ. So haben wir zumindest auf der biologischen Seite tatsächliche Fakten, die dann weitergedacht werden müssen um sie in den Märchentext einordnen zu können.¹¹⁶

Innerhalb des Textes lassen sich durchaus zeitliche Merkmale feststellen, bei denen wir davon ausgehen können, dass sie die reale Theorie des Settings des 30-jährigen Krieges unterstützen. Die Armut der Familie und die daraus resultierende Hungersnot wären Faktoren, die diese These unterstützen. Ebenso die tägliche Brotrotation wäre ein Hinweis auf die Nahrungsmittelknappheit in unruhigen Zeiten.

¹¹⁶ Vgl. Traxler (1963), S.41-43.

Anhand der theoretischen Erläuterungen von Klotz lässt sich gerade bei Hänsel und Gretel ein Widerspruch bei den zeitlichen Kontrollen feststellen. Der Vater, von Beruf Holzfäller, hat einen Arbeitsrhythmus, den die Familie kennt und an den sie sich anpasst etwa wenn die Kinder im Wald warten oder die Stiefmutter ihnen ein Mittagessen auf den Weg mitgibt. Ebenso gibt es einen zeitlichen Druck, der durch den Anbruch der Nacht ausgelöst wird. Die Kinder wissen durch diesen Zeitpunkt, dass der Vater sie nicht holen kommt und dass sie auf sich alleine gestellt sind. Die Tages- und Nachtzeiten spielen in dem Märchen eine Rolle, da sie den Kindern als Orientierungsmuster für ihre Wanderungen dienen. Hänsel und Gretel gehen die ganze Nacht und den nächsten Tag von morgens bis abends. Insgesamt sind die beiden drei Tage alleine im Wald unterwegs und die „Reise“ wird ebenfalls zeitlich begrenzt, denn es wird betont, dass ein längeres Herumirren wahrscheinlich zum Tod geführt hätte.¹¹⁷ Hänsel und Gretel bietet gerade was reale Zeitgegebenheiten angeht, sehr viele reelle Strukturen und das macht dieses Märchen auch so fassbar. Das zeitliche Volumen ist immer spürbar schon zu Beginn wenn klar wird, dass die Kinder nicht mehr lange im familiären Umfeld bleiben können als auch bei der Zeit, die sie bei der Hexe verbringen, die zirka mit einem Monat festgelegt ist. In kaum einem anderen Märchen haben wir so viele Beispiele und Hinweise auf einen zeitlichen Verlauf. Der Tod der Stiefmutter, der nicht genauer charakterisiert wird, zeigt ebenfalls ein zeitliches Vergehen an und widerspricht Lüthis Thesen, dass die Figuren immer in ein gegenwärtiges Geschehen eingebettet werden.

Sprachräume

Innerhalb des Märchen fällt die große Dialogvielfalt auf. Es kommunizieren alle Personen miteinander unabhängig von Geschlecht oder Alter. Ranke bewertete Dialoge in Märchen als Beweggründe und dieser Ansatz soll nun genauer beleuchtet werden. Ausgehend von dieser Annahme sind die Dialoge ein

¹¹⁷ Klotz (2002), S.10-12.

wichtiges, linguistisches Werkzeug um die Handlung und die Figuren zu definieren. Damit ist gemeint, dass die Dialoge als eigentliche Charakteristik der Figuren gelten können, weil diese den Charakter zeigen. Dieser Aspekt ist sehr spannend vor allem, weil wir anhand der performativen Akte bei Hänsel und Gretel tatsächlich ein genaues Charakterbild der jeweiligen Personen zeichnen können, eben durch die Interaktion mit den anderen Figuren.¹¹⁸ Der Vater wirkt dann auf einmal hilflos, weil die Stiefmutter redengewandter erscheint und ihn mit (fraglichen) Argumenten überzeugt, die Kinder gegen seinen Willen auszusetzen. Zudem lässt sich die Abneigung, der nicht biologischen Mutter in ihren Aussagen deutlich nachzeichnen. So spricht sie Hänsel und Gretel nie mit ihren tatsächlichen Namen an sondern verwendet entweder den Überbegriff „Kinder“ oder wählt negativ besetzte Wörter wie Faulenzer, Dummkopf oder charakterisiert die Kinder als böse.

Generell ist die Anzahl von Schimpfwörtern in den KHM sehr gering und nur ganz genaue Beobachtungen offenbaren einige Märchen, die hier Ausnahmen darstellen. Drößiger verweist bei der Untersuchung von Schimpfwörtern im Märchenkorpus auf online lexikografische Quelle des Deutschen Wörterbuches von Jacob und Wilhelm Grimm.¹¹⁹

Wie genau die Kodifizierung hier stattfindet, ist nach persönlichen Untersuchungen nicht eindeutig erkennbar. Neben einer alphabetischen Auflistung diverser Schimpfwörter und deren Definition, ist es schwierig anhand dieser Liste einen direkten Abgleich mit dem Textkorpus zu machen. Einen direkten Verweis der Schimpfwörter bei bestimmten Autoren gibt es zwar (zum Beispiel wird festgestellt, dass Jean Paul als Kapitelüberschrift Giftkuttel wählte) aber auf die

¹¹⁸ Vgl. Ranke, Kurt: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 11. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. 2003/2004. S. 4.

¹¹⁹ Drößiger (2015), S.51-53.

Märchen der Brüder selbst, wird kein Bezug genommen.¹²⁰ Die weiterführende Analyse beschränkt sich daher auf Drößigers Ermittlungen von typischen Schimpfwörtern in den KHM. Im Vergleich mit dem Textstück „Hänsel und Gretel“ fällt auf, dass die verwendeten Schimpfwörter, aus einer Bewertung des Verhaltens, der Intelligenz beziehungsweise der Handlung der Kinder heraus resultieren. So werden diese als Faulenzer und Dummkopf bezeichnet und weisen deutlich eine negative Wertung auf. Die Verwendungsweise ist wie schon beschrieben in einer Dialogsituation und hat klar den Hintergrund einer Bewertung (in diesem Fall der Stiefmutter).¹²¹

Zu einer tatsächlichen Aussprache kommt es nie und der frühe Tod verhindert gewissermaßen eine tatsächliche (sprachliche) Konfrontation. Die Sprache beziehungsweise der Sprachakt fungiert hier als mächtiges Mittel und wird von den Figuren für ihre eigenen Vorteile eingesetzt. Ohne die mündliche Bitte von Gretel hätte die Ente, die beiden wahrscheinlich nicht transportiert. Die Sprache hat hier fast etwas symbolisches, magisches an sich und dient dazu eigene Wünsche umzusetzen.

Geschlechtsspezifische Räume

In Hänsel und Gretel sind beide Geschlechter „gleichwertig“ in der Rolle der Geschwister vertreten. Hänsel, der zu Beginn der Geschichte, als rationaler und lösungsorientierter präsentiert wird (von ihm stammen die Ideen zur Rückkehr nach Hause) wird von der Hexe gewissermaßen von dieser übergeordneten Rolle getrennt. Im Käfig ist sein Handlungsspielraum stark eingeschränkt, dennoch weiß er sich zu behelfen und nutzt sogar diese recht ausweglose Situation zu seinen Gunsten. Die anfangs eingeschüchterte und weinerliche Gretel wandelt

¹²⁰ http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&firsthit=50&textpattern=Schimpfwort&lemmapattern=&patterndlist=T:Schimpfwort&lemid=GG16582&hitlist=11106392 (4. März 2017).

¹²¹ Drößiger (2015), S.52-53.

sich im Verlauf der Geschichte zu einer mutigen und selbstbewussten Figur. Die emanzipatorische Rolle, die sie annimmt, führt zum Tod der Hexe und zur Befreiung ihres Bruders.

Die Figur des Hänsels aber auch die des Vaters widersprechen den klassischen, männlichen Stereotypen in Märchen. Orientiert man sich etwa in Brednich, der Ausführungen zur Charakteristik von männlichen Herrschern beziehungsweise Prinzen macht dann kann man feststellen, dass dieses Märchen ohne diese männlichen Rollen auskommt. Hänsel trägt zwar zu Beginn Attribute die Brednich einem Prinzen zuordnen würde etwa wie die Furchtlosigkeit, wenn er seine Schwester tröstet und versucht eine Lösung zu finden dennoch verändert sich diese Eigenschaft beziehungsweise tritt in den Hintergrund.¹²² Auch der von Karimi männliche Konfliktstil konnte weder bei Vater noch beim Sohn festgestellt werden, da keiner der beiden den direkten Kampf wählte. Es findet gewissermaßen überhaupt keine Form der Konfliktlösung statt.¹²³ Warum die männlichen Figuren nicht den „klassischen“ Weg gehen, bleibt offen und hinterlässt auch einige Fragen. In körperlicher Hinsicht wären sowohl der Vater der Stiefmutter als auch Hänsel der alten Hexe sehr wahrscheinlich überlegen gewesen, doch beide verzichteten auf eine Form des Kampfes beziehungsweise wird dieser von den weiblichen Figuren ausgetragen. Die Stiefmutter droht dem Vater und würde sich wahrscheinlich bei dessen kompletter Verweigerung auch körperlich mit ihm anlegen. Gretel wirkt zwar zu Beginn des Märchens hilflos und überfordert, tötet am Ende aber die Hexe durch ein körperliches Kräftemessen und den Stoß in den Ofen. Die Hexe selbst wird zwar als weiblich charakterisiert, fällt jedoch wie alle Hexen in den Grimm Märchen aus der normalen Rollenerwartung heraus und trägt zudem Züge, die keinem Geschlecht in kultureller Hinsicht zugeordnet werden können.

¹²² Vgl. Brednich (1999), S.151-154.

¹²³ Vgl. Karimi (2016), S.218

Das gruselige Bild der Hexe basiert grundlegend auf Klischees. Der Hexe werden wenig attraktive Attribute zugeschrieben, die dann mit ungewöhnlichen Gewohnheiten einhergehen. Zudem wird hier überraschenderweise eine weibliche Kannibalin dargestellt. Hier brechen die Brüder Grimm wahrscheinlich mit der Realität, denn nach Osseggs Recherchen in den Akten des ehemaligen Reichskriminalarchives, die ein paar Jahrhunderte zurückreichen, gibt es dutzende, bekannte Fälle von Kannibalismus in Deutschland aber darunter befindet sich keine einzige Frau. Warum haben die Brüder Grimm dieses Motiv dennoch gewählt beziehungsweise aus welcher mündlichen Tradition könnte die Frau als Kannibalin stammen? Eindeutig ist das nicht klärbar, dennoch wird hier dem weiblichen Geschlecht eine „Gewohnheit“ zugeschrieben, die so in dieser Form noch nicht aufgetreten ist. Wollten die Brüder Grimm schlichtweg etwas Neues ausprobieren beziehungsweise dem Märchen durch die Figur der Kannibalin eine makabere Note verleihen? Es lassen sich im Märchen keine Hinweise finden, dass die Hexe Hunger leidet und deswegen zur Kannibalin wird. Da wäre auf der einen Seite das Lebkuchenhaus, das immerhin aus essbarem Material besteht, und auf der anderen Seite der Wald als Nahrungsquelle. Neben Vögeln, Beeren und Pilzen gibt es eine Vielzahl an möglichen Lebensmitteln, die die Hexe bei Bedarf verwenden hätte können.¹²⁴

¹²⁴ Vgl. Traxler (1963), S.67.

Seelenräume

„Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern.“¹²⁵

In „Hänsel und Gretel“ fungiert der Wald eindeutig als Seelenraum, der den Reifeprozess der Kinder auslöst. Der Wald als Ort der Wandlung funktioniert hier auf mehreren Ebenen. Der liebende Vater setzt seine Kinder aus und überlässt sie somit ihrem eigenen Schicksal. Der Akt des Aussetzen ist eine emotionale Abkapselung gegenüber den hilfsbedürftigen Kindern. Der Wald und dessen Bewohner sind auch richtungsweisend für die Handlung und die seelische Entwicklung der Kinder. Denn es sind die Vögel, welche die Brotkrümel aufpicken und so eine frühzeitige Rückkehr in das alte Leben der Kinder verhindern. Mit den Vögeln findet im Gegensatz zur Hexe, ebenfalls ein Wegbegleiter aus dem Wald, keine Auseinandersetzung statt. Die ambivalente Rolle der Hexe spiegelt, wenn man möchte die Funktion der Eltern wieder. Zwar werden die Kinder von ihr zuerst in Obhut genommen, und würden ohne sie möglicherweise gar nicht im Wald überlebt haben, dennoch ist der eigentliche Sinn der Fürsorge die Tötung der Kinder um den eigenen kannibalischen Gelüsten nachzugehen. Traxler kam zu dem zu dem Schluss, dass das Hexenbild der Brüder Grimm neue Seelenräume öffnet, weil es eben nicht der „Wirklichkeit“ des historischen, reellen Hexenbildes entspricht. Diverse Aufzeichnungen beschreiben Hexen als jung und attraktiv. Die Grimm Hexe entspricht nicht dieser Beschreibung und wohnt zudem tief und alleine im Wald. Der Wald kann hier wieder als Seelenraum gedeutet werden, da die Grimm Hexe nicht wie alle „klassischen“ Hexen in geschlossenen Wohnräumen, beispielsweise einem Dorf, lebt sondern in der Wildnis. Traxler geht davon aus, dass die Grimm Hexe etwas zu verbergen hatte und deshalb den Wald als Rückzugsort wählte. Das

¹²⁵ Jacob und Wilhelm Grimm, Die allerschönsten Märchen der Brüder Grimm. Ungekürzte Lizenzausgabe für die Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, Wien, und die angeschlossenen Buchgemeinschaften. Milano: Happy Books 1992. S.89.

Lebkuchenhaus, häufig auch als Knusperhaus bezeichnet, steht in diesem Wald und dient der Hexe als als Wohnort und ist sicher ein Hinweis auf das vermutete Geheimnis der Hexe. Wir haben es hier nicht mit einer „gewöhnlichen“ Behausung zu tun deshalb könnte man daraus konstruieren, dass das Lebkuchenhaus ein Seelenraum ist. Dieser Seelenraum lässt sich auf eine sehr gewagte und mitunter anfangs unwahrscheinlich klingende These stützen. Dennoch soll sie hier vorgestellt werden, denn sie verbindet märchenhafte Forschungen mit reellen Gegebenheiten.¹²⁶

8.2. Rotkäppchen

„Es war einmal ein kleines süßes Mädchen, das hatte jeder lieb, der es nur ansah. Am allerliebsten aber hatte es seine Großmutter, die wusste gar nicht, was sie dem Kind alles geben sollte. Einmal schenkte sie ihm ein Käppchen aus rotem Samt, und weil ihm das so gut stand und es nichts anderes mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen. Eines Tages sagte seine Mutter zu ihm: „Komm, Rotkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, bring das der Großmutter hinaus. Sie ist krank und schwach, und es wird ihr gut tun. Mach dich auf, bevor es heiß wird, und wenn du hinauskommst, so lauf nicht vom Weg ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas. Dann kann die Großmutter nichts bekommen. Und wenn du in ihre Stube kommst, so vergiss nicht, guten Morgen zu sagen, und guck nicht erst in allen Ecken herum.“ „Ich will schon alles gut machen.“, sagte Rotkäppchen zur Mutter. Die Großmutter aber wohnte draußen im Wald, eine halbe Stunde vom Dorf entfernt. Als nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wusste nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm. „Guten Tag, Rotkäppchen“, sprach er. „Guten Tag, Wolf.“ „Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?“, fragte er. „Zur Großmutter.“ „Was trägst

¹²⁶ Vgl. Traxler (1963), S.59-62.

du da?“ „Kuchen und Wein. Gestern haben wir gebacken, damit soll sich die kranke und schwache Großmutter etwas stärken.“ „Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter?“ „Noch eine gute Viertelstunde weiter im Wald, unter den drei großen Eichbäumen, da steht ihr Haus. Unten sind die Nußhecken, das wirst du ja wissen.“, sagte Rotkäppchen. Der Wolf dachte bei sich: Das junge zarte Ding, das ist ein fetter Bissen, der wird noch besser schmecken als die Alte, Ich muss es schlau anfangen, damit ich beide schnappe. Er ging ein Weilchen neben Rotkäppchen her, dann sagte er: „Rotkäppchen, sieh einmal die schönen Blumen, die ringsherum stehen, warum guckst du dich nicht um? Ich glaube, du hörst gar nicht, wie lieblich die Vöglein singen? Du gehst ja so dahin, als gingest du zur Schule, und es ist so lustig draußen im Wald.“ Rotkäppchen schlug die Augen auf, und als es sah, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume hin und her tanzten und alles voll schöner Blumen stand, dachte es: Wenn ich der Großmutter einen frischen Strauß mitbringe, wird es ihr Freude machen. Es ist so früh am Tag, dass ich doch zur rechten Zeit komme. Es lief vom Weg ab in den Wald hinein und suchte Blumen. Und wenn es eine Blume gepflückte hatte, meinte es, weiter weg stände noch eine schönere, und lief danach und geriet so immer tiefer in den Wald hinein. Der Wolf aber ging geradewegs zu dem Haus der Großmutter und klopfte an die Tür. „Wer ist draußen?“ „Rotkäppchen. Ich bringe dir Kuchen und Wein, mach auf.“ „Drück nur auf die Klinke.“, rief die Großmutter, „ich bin zu schwach und kann nicht aufstehen.“ Der Wolf drückte auf die Klinke, die Tür sprang auf, und er ging ohne ein Wort zu sprechen zum Bett der Großmutter und verschluckte sie. Dann zog er ihre Kleider an, setzte ihre Haube auf, legte sich in ihr Bett und zog die Vorhänge vor. Rotkäppchen aber hatte noch lange Blumen gepflückt. Als es so viele hatte, dass er keine mehr tragen konnte, fiel ihm die Großmutter wieder ein, und es machte sich auf den Weg zu ihr. Als Rotkäppchen dort ankam, wunderte es

sich, dass die Tür offen stand. Und als es in die Stube trat, so kam ihm alles so seltsam darin vor, dass es dachte: „Ei, du mein Gott, wie ängstlich wird mir's heut'zumute, und ich bin doch sonst so gern bei Großmutter! Es rief: „Guten Morgen!“ Es bekam aber keine Antwort. Darauf ging Rotkäppchen zum Bett und zog die Vorhänge zurück. Da lag die Großmutter und hatte die Haube tief ins Gesicht gesetzt und sah so eigenartig aus. „Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren!“ „Damit ich dich besser hören kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für große Augen!“ „Damit ich dich besser sehen kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!“ „Damit ich dich besser packen kann.“ „Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzliches großes Maul!“ „Damit ich dich besser fressen kann.“ Kaum hatte der Wolf das gesagt, so sprang er aus dem Bett und verschlang das arme Rotkäppchen! Als der Wolf nun seinen Hunger gestillt hatte, legte er sich wieder ins Bett, schlief ein und fing ganz laut zu schnarchen an. Der Jäger ging an dem Haus vorbei und dachte: Wie die alte Frau schnarcht, du musst doch sehen, ob ihr etwas fehlt. Er trat in die Stube, und als er vor das Bett kam, sah er, dass der Wolf darin lag. „Finde ich dich hier, du alter Sünder.“, sagte er, „ich habe dich schon lange gesucht.“ Nun wollte er sein Gewehr anlegen, aber da fiel ihm ein, dass der Wolf die Großmutter gefressen haben könnte und er sie vielleicht noch retten könnte. Darum schoss er nicht, sondern nahm eine Schere und fing an, dem schlafenden Wolf den Bauch aufzuschneiden. Als er ein paar Schnitte getan hatte, sah er das rote Käppchen leuchten, und noch ein paar Schnitte, da sprang das Mädchen heraus und rief: „Ach, wie habe ich mich gefürchtet! Es war so dunkel in dem Bauch des Wolfes!“ Und dann kam auch noch die Großmutter lebendig heraus. Rotkäppchen aber holte schnell große Steine, damit füllten sie dem Wolf den Bauch. Und als der Wolf wieder aufwachte, wollte er fort springen, aber die Steine waren so schwer, dass er gleich tot

umfiel. Da waren alle drei vergnügt. Der Jäger zog dem Wolf den Pelz ab und ging damit heim, die Großmutter aß den Kuchen und trank den Wein, den Rotkäppchen mitgebracht hatte, und erholte sich wieder. Rotkäppchen aber dachte: Du willst nie wieder vom Wege ab in den Wald laufen, wenn 's dir die Mutter verboten hat.“¹²⁷

8.2.1. Interpretation und Vergleich

Die Grimmsche Version offenbart gerade in diesem Märchen einige logische Schwachstellen. Die Konstruktion in diesem Märchen zeigt, dass das Wunderbare und Unnatürliche dennoch gewissen internen Regeln folgen müssen. Hier soll den Brüdern Grimm kein Vorwurf bezüglich der Handlungsgestaltung gemacht werden, sondern diese Bruchstücke dienen dazu die Handlung noch besser deuten zu können. Fragliche Handlungsmuster sind zum Beispiel: Wieso wacht der Wolf nicht auf, als der Jäger ihm den Bauch aufschneidet? Wie können die beiden Opfer, die Großmutter und Rotkäppchen, völlig unversehrt sein? Ritz beantwortet diese Fragen mit psychologischen Ansätzen, die gerade für die kindlichen Auffassungen sinnvoll erscheinen. Den eigentlichen Tod, in diesem Fall der von der Großmutter und von Rotkäppchen, stellen sich viele Kinder als kurzweiliges Verschwinden mit einer Rückkehr vor. Die Brüder Grimm verfolgen demnach dieses kindliche Schema und lassen bei der Handlungskonstruktion dieses Motiv walten. Der eigentliche Tod wird so neu und „kindgerecht“ interpretiert beziehungsweise aufgehoben. Der kindgerechte Anspruch der Brüder Grimm lässt sich auch schön in Vergleich zu Perraults Version sehen. In dem französischen Märchen zieht sich das Rotkäppchen nackt aus und legt sich zum Wolf ins Bett. Die Brüder Grimm gestalten ihr Märchen viel sittlicher und duldeten weder ein nacktes Rotkäppchen noch einen nackten Wolf, der die Kleider der Großmutter

¹²⁷Jacob und Wilhelm Grimm, Die allerschönsten Märchen der Brüder Grimm. Ungekürzte Lizenzausgabe für die Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, Wien, und die angeschlossenen Buchgemeinschaften. Milano: Happy Books 1992. S.3-8.

anzog, was wiederum einige Unklarheiten aufwirft. Seit wann gelten Tiere ohne Kleidung als nackt? Hat der Wolf die Großmutter samt ihrer Kleider verschluckt und sich dann an ihrem Kleiderschrank bedient? Je weiter man sich der Bekleidungsproblematik widmet desto verworrener wird die Lage. In der Perrault Fassung ist alles freizügiger und der Wolf darf in seinem „unverkleidetem“ Erscheinungsbild bleiben. Die „Nachthemdfrage“ ist demnach abhängig der Autoren, die den Stoff bearbeiten und ihrer moralischen Einstellung bezüglich Nacktheit in Märchen und der Umgang damit. Hierfür gibt es relativ logische und reale Begründungen, die nicht zu tief in die psychologische Materie hineingehen. Schwieriger wird es da schon bei der Deutung des Rotkäppchens selbst. Das ungewöhnlich gefärbte Kleidungsstück hat eine Unmenge an Interpretationen hervorgebracht. Einige werden nun vorgestellt: Anzeichen der Menstruation, Anzeichen einer Rebellion gegen die Mutter, das Mädchen als Objekt sexueller Begierde, die Morgenröte oder die Nachbildung eines Fliegenpilzes. Interessant ist, dass das Käppchen absolut keinen Einfluss auf den Handlungsverlauf hat und trotzdem so genau untersucht wird. Es ist weder ein Zaubergegenstand, der ihr im Verlauf der Handlung behilflich ist, noch sagt dieses Kleidungsstück direkt etwas über den Charakter oder das Aussehen des Mädchens aus. Warum die rote Kappe so in den interpretatorischen Fokus gerückt ist, kann leider nicht genau geklärt werden, aber wird in den Sprachräumen noch einmal zur Debatte gestellt.¹²⁸

¹²⁸ Vgl. Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Göttingen: Muriverlag 2000. S.23-27.

8.2.2. Räume

Zeiträume

Im Vergleich mit Hänsel und Gretel haben wir in diesem Märchen wenig Anhaltspunkte für zeitliche Rahmenbestimmungen. Wir wissen, dass Rotkäppchen untermittags unterwegs ist aber es wird keine Deadline festgelegt wie lange sie unterwegs sein soll beziehungsweise wann sie wieder zur Mutter zurückkehren soll. Klar ist, dass die kranke Großmutter auf den Besuch wartet und dass dieser in einer absehbaren Zeit erfolgen sollte. Konkrete zeitliche Details werden nicht bekannt gegeben.

Eine zeitliche Rahmenhandlung lässt sich anhand der Figur des Jägers festmachen. Siegmund verweist, wie im theoretischen Teil schon angedeutet, auf Berufsbezeichnungen, die zeitlich bestimmt sind. Der Jäger muss ein gewisses Alter erreicht haben, um seine Tätigkeit auszuführen und die Verantwortung zu tragen, die damit einhergeht. Die Tötung des Wolfes hat zwar nicht direkt etwas mit dem Berufsfeld zu tun aber die Erfahrung beim Aufschneiden von Tieren ist hier wahrscheinlich unerlässlich. Daraus lässt sich ableiten, dass der Jäger eine frühere Ausbildung genossen haben muss und sich außerhalb des Märchens weiter entwickelt hat. Über die Vergangenheit der Großmutter erfahren wir nichts und ihre Geschichte wird erst durch das Auftreten der Enkelin in den Fokus gerückt. Durch den Begriff der Großmutter wissen wir nur, dass diese eine Tochter und eben eine Enkelin, Rotkäppchen hat, und zu beiden Kontakt. Warum und wie lange die Großmutter im Wald in ihrem Häuschen wohnt, kann nicht dargestellt werden. Bleiben wir weiterhin bei Siegmunds Methode und versuchen Zeiträume durch Personenbezeichnungen zu erschaffen, dann eröffnet uns das Rotkäppchen einen kindlich geprägten Raum. Schon durch die Verkleinerungsbeziehungsweise Verniedlichungsform des Namens wird klar, dass es sich um eine

jüngere Person handelt. Diese Annahme wird durch die Rolle als Enkelin und die noch lebende, alte Großmutter bestätigt.¹²⁹

Sprachräume

Wie schon in der Interpretation ersichtlich, arbeitet dieses Märchen verstärkt mit intertextuellen, sprachlichen Anspielungen. Die sprachlichen Äußerungen bei Rotkäppchen können in kulturelle und symbolische Bereiche aufgeteilt werden und sollen nun kurz analysiert werden.

Bleibt man bei Bachtin, der schon zu Beginn der Arbeit im theoretischen Teil der Sprachräume vorgestellt wurde, dann kann man gerade bei Rotkäppchen komplexe, linguistische Wechselbeziehungen und Wörter mit all ihren Bedeutungsschichten erkennen. Diese Bedeutungsschichten können sich auf Figuren, Motive aber auch auf einzelne Wörter beziehen.¹³⁰

Scheichelbauer widmet sich in ihrer Diplomarbeit intertextuellen Phänomen im Märchen „Rotkäppchen“ und verweist in diesem Zusammenhang auf unterschiedliche Motive. Im linguistischen Kontext und auch im Zusammenhang mit dieser Arbeit haben besonders die Ausführungen über das „Verschlingen“ das Interesse geweckt.¹³¹

Welche Sprachräume werden durch die Verwendung dieses Wortes geboren und kann man anhand von Beispielen die Bedeutungsschichten genauer untersuchen? Ein Schwerpunkt dieser Arbeit ist es unter anderem die räumliche Relation zwischen Objekten darzustellen und abzuklären wie die Sprache möglicherweise die Wertesysteme prägt aber auch in bestimmte Richtungen lenkt. Die Macht der

¹²⁹ Vgl. Siegmund (1989), S.101-102.

¹³⁰ Bachtin (1979), S.169-170.

¹³¹ Scheichelbauer, Bettina: „Damit ich dich besser fressen kann!“ Intersexualität in jugendliterarischen Erzähltexten über sexuellen Missbrauch. Diplomarbeit Wien 2015. S.56

Sprache liegt einerseits in ihrer Umsetzung im gesellschaftlichen Gebrauch aber auch in ihren linguistischen Merkmalen, zum Beispiel der Wortart oder der Anwendung von Synonymen.

Scheichelbauer nennt den Begriff des „Verschlingens“ alltagstauglich und geht von einer Verwendung, ohne einer näheren Beschäftigung mit dem Wort aus. Die Auslegung der Bedeutung des Begriffs kann als breit gefächert, von einer positiven bis zu einer negativen Konnotation, gesehen werden. Für eine nähere Bestimmung des Wortes zieht sie den Duden heran.¹³²

Im Duden wird „verschlingen“ als Verb mit starker Beugung beschrieben. Bei der Bedeutungsübersicht wird das Wort in Verbindung mit „hastig“, „gierig“ und „mit großem Hunger“ gesetzt. Weiters wird beschrieben, dass verschlingen etwas in großen Bissen und ohne viel zu kauen gegessen oder gefressen wird. Als Beispiel wird „ein Hund angeführt, der das Fleisch verschlingt“ oder „mit vollem Heißhunger verschlangen sie einen Berg Spaghetti“. Interessant sind die übertragenden Bedeutungen von verschlingen. Der Duden führt in diesem Fall „jemanden, etwas mit Blicken verschlingen“, „ich habe den Roman verschlungen“ und „der Bau hat Unsummen verschlungen“ an. Die Liste der Synonyme beinhaltet unter anderem aufessen, aufschlingen, hinunterschlucken, konsumieren, verspeisen, verdrücken, vertilgen, beanspruchen, verbrauchen und schmökern. Man sieht schon anhand der Vielzahl an Synonymen, dass das Verb mehrere Bedeutungen in sich trägt.¹³³

¹³² Scheichelbauer (2015), S.56.

¹³³ http://www.duden.de/rechtschreibung/verschlingen_schlingen_essen_vertilgen (11.Mai 2017).

Im Märchen selbst wird viel mit Synonymen gearbeitet und diese Auswahl bestätigt die Annahme, dass mit der Wahl von Wörtern unterschiedliche Räume geschaffen werden wollen.

Der Wolf dachte bei sich: Das junge zarte Ding, das ist ein fetter Bissen, der wird noch besser schmecken als die Alte, Ich muss es schlau anfangen, damit ich beide schnappe.¹³⁴

In dieser Version wird das Wort schnappen statt verschlingen gewählt und verrät noch nicht offensichtlich, dass die Aktion des Wolfes mit einem Tötungsakt verbunden ist.

Am eigentlichen Höhepunkt des Märchens als der Wolf seine List auffliegen lässt und Rotkäppchen attackiert, wird kein Synonym mehr verwendet und hier kommt das einzige Mal das tatsächliche Wort „verschlingen“ vor.

„Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzliches großes Maul!“ „Damit ich dich besser fressen kann.“ Kaum hatte der Wolf das gesagt, so sprang er aus dem Bett und verschlang das arme Rotkäppchen!“¹³⁵

Das Verschlingen des Rotkäppchens lässt für einen kurzen Augenblick „das Böse“ im Märchen die Überhand über das Gute gewinnen. Die Wortwahl an sich ist von den Brüdern Grimm gerade auf lexikalischer Ebene sicher durchdacht und das Schemata verdeutlicht zudem, wie viel Einfluss ein einziges Verb auf den Handlungsverlauf und die Wahrnehmung haben kann.

¹³⁴ Jacob und Wilhelm Grimm (1992), S3.

¹³⁵ Jacob und Wilhelm Grimm (1992), S. 6.

Geschlechtsspezifische Räume

Die Hauptrollen in diesem Märchen sind weiblich besetzt. Die Großmutter und das Rotkäppchen haben eine enge Verbindung und die rote Kappe ist ein Geschenk von der Großmutter. Die zwei Generationen ergänzen sich und gleichen die physischen Eigenheiten der anderen Figur aus. Rotkäppchen, als kleines Mädchen beschrieben, steht zwar unter der Kontrolle der Mutter, die sie zur Großmutter schickte, scheint aber alt und reif genug zu sein diesen Auftrag alleine auszuführen. Ritz stellt einen interessanten Vergleich mit anderen Märchen an. Rotkäppchen geht nicht alleine in die weite Welt hinaus, wie viele ihrer Märchenkollegen sondern wird zu einer verwandten Figur geschickt. Im Vergleich mit den anderen Figuren handelt es sich bei Rotkäppchen wahrscheinlich um ein Kind, die deutlich jünger ist als viele pubertierende Märchenfiguren, die dann heiraten. Rotkäppchens Mutter erwartet Gehorsam und belehrt die Kleine am Anfang des Märchens. Die Erziehungsregeln sind weiblich geprägt und das gesamte Konstrukt in dem Märchen ist an weiblichen Figuren festzumachen. Wir erfahren nichts über einen Vater oder einen Großvater und so werden die Normen von weiblichen Figuren festgelegt. Die Heldin ist ein kleines Mädchen und ihr familiäres Umfeld besteht aus demselben Geschlecht. Rotkäppchen wird als furchtlos, naiv und zutraulich charakterisiert. Ihr Verhalten kann als kindlich eingestuft werden, da sie arglos mit dem Wolf interagiert und sich nicht an seiner Gestalt stört.¹³⁶

Fabritius kommt bei seinen Geschlechterkonstruktionen zu einem anderen Ergebnis. Das Happyend ordnet er dem Auftauchen des Jägers zu. Zudem sieht er die Brüder Grimm als Vertreter einer erzieherischen Intention und als Verbreiter eines traditionellen Rollenverhältnisses von Mann und Frau in einer bürgerlichen Epoche.¹³⁷

¹³⁶ Vgl. Ritz (2000), S.28-32.

¹³⁷ Fabritius, Bernd: Rotkäppchen, was trägst du unter der Schürze. Geschlechterbilder in Märchen. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag 2010. S.80.

Seelenräume

Wie in so vielen Märchen, hat der Wald wieder eine essentielle Rolle als Seelenraum und kann hier sehr genau gedeutet werden. Der Wald wird als herrliches Naturspektakel dargestellt, durch den das Mädchen schreiten muss, um einen Reifeprozess abzuschließen. Rotkäppchen verfällt sowohl den floralen Elementen, als auch dem Wolf, der in dem Wald lebt und der dort das erste Mal auftritt. Der Wald als Seelenraum ist hier eine Mischung aus Verpflichtung, das Durchqueren wird von der Mutter befohlen, als auch Spaß. Rotkäppchen entdeckt schöne Blumen und pflückt so viele, dass sie mehr als genug hat. Die Schönheit des Waldes scheint sie beinahe vollkommen einzunehmen. Der Wald wird als lust- und reizvolles Objekt dargestellt, das einen starken Kontrast zur Strenge der Erziehung der Mutter darstellt. Das Haus der Großmutter befindet sich zudem auch im Wald und weiterführende Thesen können besagen, dass sich hier die ältere und jüngere Generation einen Seelenraum teilen, aus dem die Eltern ausgeschlossen sind. Das Verhältnis von Großeltern und ihren Enkelkindern ist ein spezielles und oft sehr inniges Verhältnis, aus dem andere Familienmitglieder ausgeschlossen werden. Die schwache und kranke Großmutter und das junge und neugierige Rotkäppchen teilen sich den Wald als gemeinsamen Erfahrungsraum. Der Wolf scheint darin als vorübergehender Gast aufzutreten und hat deshalb nicht alle Freiheiten, wie man anfangs vielleicht vermuten würde. Trotz der unverschlossenen Tür beim Haus der Großmutter gibt sich der Wolf als Rotkäppchen aus um eintreten zu können. Das könnte als deutlicher Beweis gewertet werden, dass externe Figuren keinen automatischen Zutritt in den Seelenraum haben. Der Jäger kann als Gesetzeshüter gedeutet werden, der für ein Gleichgewicht sorgen soll und als männlicher Beschützer fungiert.¹³⁸

¹³⁸ Vgl. Ritz (2000), S.34-35.

8.3. Brüderchen und Schwesterchen

Brüderchen nahm sein Schwesterchen an der Hand und sagte: „Seit die Mutter tot ist, haben wir nichts mehr zu lachen. Die Stiefmutter schlägt uns alle Tage, und wenn wir zu ihr kommen, stößt sie uns mit den Füßen fort. Nichts als die harten Brotkrusten, die übrig bleiben, kriegen wir zu essen und sogar dem Hund unter dem Tisch geht es besser: Dem wirft sie wenigstens manchmal einen guten Bissen zu. Wenn das unsere Mutter wüsste! Komm, lass uns zusammen in die weite Welt ziehen.“ Sie gingen den ganzen Tag über Wiesen, Felder und Steine, und wenn es regnete, sagte das Schwesterchen: Gott und unsere Herzen, die weinen zusammen!“ Abends kamen sie in einem großen Wald. Sie waren so müde vor Hunger und von dem langen Weg, dass sie sich in einen hohlen Baum setzten und einschliefen. Am nächsten Morgen, als sie aufwachten, stand die Sonne schon hoch am Himmel und schien warm in den Baum hinein. Da sagte das Brüderchen: „Schwesterchen, ich habe solchen Durst. Wenn ich wüsste, wo ein Brunnlein ist, würde ich hingehen, um einmal zu trinken. Ich habe das Gefühl, dass ich da eins rauschen höre.“ Brüderchen stand auf, nahm Schwesterchen an der Hand und sie wollten das Brunnlein suchen. Die böse Stiefmutter aber war eine Hexe und hatte gesehen, dass die beiden Kinder ausgerissen waren. Sie war ihnen nachgeschlichen, heimlich, wie die Hexen schleichen, und hatte alle Brunnen im Wald verwünscht. Als Brüderchen und Schwesterchen ein Brunnlein fanden, dessen Wasser glitzernd über die Steine sprang, wollte das Brüderchen daraus trinken. Aber das Schwesterchen hörte aus dem Rauschen des Brunnleins die Worte: „Wer aus mir trinkt, wird ein Tiger. Wer aus mir trinkt, wird ein Tiger.“ Da rief das Schwesterchen: „Ich bitte dich, Brüderchen, trink nicht sonst wirst du ein wildes Tier und zerreißt mich.“ Das Brüderchen trank nicht, obwohl es so großen Durst hatte. „Ich

will warten bis zur nächsten Quelle.“, sagte es. Als sie zum zweiten Brunnlein kamen, hörte das Schwesterchen auch dieses sprechen: „Wer aus mir trinkt, wird ein Wolf. Wer aus mir trinkt, wird ein Wolf.“ Da rief das Schwesterchen: „Brüderchen, ich bitte dich, trink nicht, sonst wirst du ein Wolf und frisst mich.“ Das Brüderchen trank nicht. „Ich werde warten, bis wir zur nächsten Quelle kommen, aber dann muss ich trinken, da kannst du sagen, was du willst. Mein Durst ist zu groß“, sagte es. Und als sie zum dritten Brunnlein kamen, hörte das Schwesterlein, wie es im Rauschen sagte: „Wer aus mir trinkt, wird ein Reh. Wer aus mir trinkt, wird ein Reh.“ Das Schwesterchen sagte: „Ach, Brüderchen, ich bitte dich, trink nicht, sonst wirst du ein Reh und läufst mir weg.“ Aber das Brüderchen hatte sich schon niedergekniet, zum Brunnlein hinabgebeugt und von dem Wasser getrunken. Sobald die ersten Tropfen seine Lippen berührten, verwandelte es sich in ein Rehkitz. Nun weinte das Schwesterchen über sein armes verwunschenes Brüderchen. Das Rehchen weinte auch und saß ganz traurig neben ihm. Schließlich sagte das Mädchen: „Sei still, liebes Rehchen, ich werde dich nie verlassen“ Dann zog es sein goldenes Strumpfband aus und legte es dem Rehchen um den Hals. Außerdem pflügte es Halme und flocht ein weiches Seil daraus. Daran band es das Tierchen fest und führte es immer tiefer in den Wald hinein. Und als die beiden lange, lange gegangen waren, kamen sie endlich an ein kleines Haus. Das Mädchen schaute hinein, und weil es leer war, dachte es: Hier können wir bleiben und wohnen. Da suchte es Laub und Moos, um ein weiches Lager für das Rehchen zu bereiten. Jeden Morgen ging es hinaus und sammelte für sich Wurzeln, Beeren und Nüsse. Für das Rehchen brachte es zartes Gras mit, das fraß es ihm aus der Hand. Dann war es vergnügt und spielte vor ihm herum. Abends, wenn Schwesterchen müde war, legte es seinen Kopf auf den Rücken des Rehchens wie auf ein Kissen und so schlief das Mädchen sanft ein. Hätte

das Brüderchen seine menschliche Gestalt gehabt, wäre es ein herrliches Leben gewesen. Einige Zeit lebten sie allein in der Wildnis. Eines Tages aber hielt der König des Landes eine große Jagd in dem Wald ab. Da schallte das Blasen der Hörner, das Hundegebell und das lustige Geschrei der Jäger durch die Bäume. Das Rehlein hörte das und wäre nur zu gerne dabei gewesen. „Ach“, sagte es zum Schwesterlein, „lass mich hinaus auf die Jagd, ich kann es nicht mehr aushalten.“ Es bettelte so lange, bis das Schwesterchen einwilligte. „Aber“, ermahnte es das Rehlein, „komm mir ja abends wieder. Ich schließe nämlich das Türlein ab wegen der wilden Jäger. Damit ich dich erkenne, klopfe und rufe: „Mein Schwesterlein, lass mich herein. Wenn du das nicht sagst, mach ich auch mein Türlein nicht auf.“ Nun sprang das Rehchen hinaus. Es fühlte sich wohl in freier Luft und war sehr ausgelassen. Als der König und seine Jäger das schöne Tier sahen, setzten sie ihm nach, aber sie konnten es nicht einholen. Immer wenn sie dachten, sie hätten es, sprang es über das Gebüsch davon und war verschwunden. Als es dunkel wurde, lief es zu dem Häuschen, klopfte und sagte: „Mein Schwesterlein, lass mich herein!“ Daraufhin wurde die kleine Tür geöffnet, es sprang hinein und ruhte sich die ganze Nacht auf seinem weichen Lager aus. Am nächsten Morgen begann die Jagd von Neuem, und als das Rehlein wieder das Jagdhorn hörte und das Hoho der Jäger, da hatte es keine Ruhe mehr und sagte: „Schwesterchen, mach mir auf, ich muss hinaus.“ Das Schwesterchen öffnete ihm die Tür und ermahnte es: „Aber zu Abend musst du wieder da sein und dein Sprüchen sagen.“ Als der König und seine Jäger das Rehlein mit dem goldenen Halsband wiedersahen, jagten sie ihm alle nach, aber es war zu schnell für sie. Das ging den ganzen Tag so, abends jedoch umzingelten die Jäger es und einer verwundete es ein wenig am Fuß, sodass es hinkte und nur noch langsam davonlaufen konnte. Da schlich ihm ein Jäger nach bis zum dem Häuschen. Dort hörte er, wie es rief: „Mein Schwesterlein, lass mich

herein“, und sah, dass ihm die Tür geöffnet und hinter ihm sofort wieder zugeschlossen wurde. Der Jäger ging zum König und erzählte ihm, was er gesehen und gehört hatte. Daraufhin sagte der König: „Morgen gehen wir noch einmal auf die Jagd.“ Das Schwesterchen aber erschrak gewaltig, als es sah, dass sein Rehkitz verwundet war. Es wusch ihm das Blut ab, legte Heilkräuter auf die Wunde und sagte: „Leg dich auf dein Lager, liebes Rehchen, damit du wieder gesund wirst.“ Die Wunde aber war so klein, dass das Rehchen am nächsten Morgen nichts mehr davon spürte. Und als es draußen die lustige Jagdgesellschaft wieder hörte, sagte es: „Ich kann es nicht aushalten, ich muss dabei sein! Ich passe schon auf, dass mich keiner erwischt.“ Das Schwesterchen weinte und sagte: „Sie werden dich töten und ich bleibe hier allein im Wald zurück, verlassen von aller Welt. Ich lass dich nicht hinaus.“ „Dann sterbe ich hier vor Traurigkeit.“, antwortete das Rehchen. „Wenn ich das Jagdhorn höre, beginnen meine Füße zu zappeln!“ Da konnte das Schwesterchen nicht anders, als ihm schweren Herzens die Tür aufzuschließen, und das Rehchen sprang fröhlich in den Wald. Als es der König erblickte, sagte er zu seinen Jägern: „Jagt ihm den ganzen Tag nach, bis es Nacht wird. Aber dass ihm ja keiner etwas zuleide tut!“ Sobald die Sonne untergegangen war, wandte sich der König an den Jäger: „Komm, zeige mir das Waldhäuschen.“ Und als er vor dem Türlein war, klopfte er an und rief: „Liebes Schwesterlein, lass mich herein.“ Da ging die Tür auf und der König trat ein. Vor ihm stand ein Mädchen, das so schön war, wie er noch keines gesehen hatte. Das Mädchen jedoch erschrak, als es sah, dass nicht sein Rehlein, sondern ein Mann hereinkam, der eine goldene Krone auf dem Kopf hatte. Aber der König blickte es freundlich an, reichte ihm die Hand und sagte: „Willst du mit mir auf mein Schloss gehen und meine Frau werden?“ „Ach ja“, antwortete das Mädchen, „aber das Rehchen muss auch mit. Das lass ich nicht allein.“ Daraufhin sagte der König: „Es soll

bei dir bleiben, solange du lebst, und es soll ihm an nichts fehlen.“ In diesem Augenblick kam es hereingesprungen. Das Schwesterchen band es wieder an das Binsenseil und führte es daran selbst aus dem Waldhäuschen fort. Der König hob das schöne Mädchen auf sein Pferd und nahm es mit in sein Schloss, wo die Hochzeit mit großer Pracht gefeiert wurde. Von nun an war es die Frau Königin und sie lebten lange Zeit glücklich miteinander. Das Rehlein wurde gehegt und gepflegt und sprang in dem Schlossgarten herum. Die böse Stiefmutter aber, wegen der die Kinder in die weite Welt hinausgezogen waren, die hatte die ganze Zeit geglaubt, Schwesterchen sei von den wilden Tieren im Wald zerrissen und Brüderchen als ein Rehkalb von den Jägern totgeschossen worden. Als sie nun hörte, dass die beiden Geschwister glücklich waren und es ihnen so gut ging, da regten sich Neid und Missgunst in ihrem Herzen und ließen ihr keine Ruhe. Sie konnte an nichts anderes mehr denken als daran, wie sie die beiden doch noch ins Unglück stürzen könnte. Ihre leibliche Tochter, die hässlich war wie die Nacht und nur ein Auge hatte, machte ihr Vorwürfe: „Das Glück, eine Königin zu werden, hätte mir zugestanden.“ „Sei nur still“, sagte die Alte und redete ihr gut zu. „Wenn der richtige Zeitpunkt gekommen ist, werde ich zur Stelle sein.“ Nach einiger Zeit, als die Königin einen schönes Söhnlein zur Welt gebracht hatte und der König gerade auf der Jagd war, nahm die alte Hexe die Gestalt der Kammerfrau an. Sie betrat die Stube, wo die Königin ermattet im Bett lag, und sagte zu ihr: „Kommt, das Bad ist fertig. Das wird Euch guttun und frische Kraft geben. Schnell, nicht dass es kalt wird.“ Ihre Tochter half auch mit. Sie trugen die schwache Königin in das Badezimmer und legten sie in die Wanne. Dann schlossen sie die Tür ab und liefen davon. Das Badezimmer aber hatten sie so stark aufgeheizt, dass die schöne junge Königin darin bald ersticken würde. Anschließend setzte die Alte ihrer Tochter eine Haube auf und die legte sich anstelle der

Königin ins Bett. Sie gab ihr auch das Aussehen der Königin, nur das verlorene Auge konnte sie ihr nicht wiedergeben. Damit der König den Unterschied nicht bemerkte, musste sie sich auf die Seite mit dem fehlenden Auge legen. Am Abend, als er heimkam und hörte, dass die Königin ein Söhnlein geboren hatte, freute er sich von ganzem Herzen. Sofort wollte er ans Bett seiner lieben Frau gehen und sehen, wie es ihr ging. Da rief die Alte schnell: „Lasst die Vorhänge zu. Licht tut der Königin noch nicht gut und sie muss jetzt vor allem Ruhe haben.“ Der König ging wieder weg. Er ahnte nicht, dass eine falsche Königin im Bett lag. Zu Mitternacht, als alles schlief, sah die Kinderfrau die im Kinderzimmer neben der Wiege saß und als Einzige noch wach war, wie die Tür aufging und die richtige Königin hereintrat. Sie nahm das Kind aus der Wiege, legte es in ihren Arm und gab ihm zu trinken. Dann schüttelte sie ihm sein Kisschen aus, legte den Kleinen wieder hinein und deckte ihn zu. Sie vergaß aber auch das Rehchen nicht, ging in die Ecke, wo es lag, und streichelte ihm über den Rücken. Daraufhin ging sie ganz leise wieder zur Tür hinaus. Die Kinderfrau fragte am nächsten Morgen die Wächter, ob jemand während der Nacht ins Schloss gegangen sei. Sie antworteten: „Nein, wir haben niemanden gesehen.“ Nacht um Nacht kam die Königin, besuchte ihr Kindchen und das Rehchen, ohne ein Wort zu sprechen. Die Kinderfrau sah sie immer, aber sie traute sich nicht, jemandem etwas davon zu erzählen. Nach einiger Zeit begann die Königin in der Nacht doch zu reden: „Was macht mein Kind? Was macht mein Reh? Nun komm ich noch zweimal und dann nimmermehr.“ Die Kinderfrau antwortete ihr nicht, aber als die Königin wieder verschwunden war, ging sie sofort zum König und erzählte ihm alles. Da sagte der König: „Ach Gott, was kann das nur bedeuten? Ich werde in der nächsten Nacht bei dem Kind sitzen und Wache halten.“ Abends ging er in das Kinderzimmer und tatsächlich erschien um Mitternacht die Königin

wieder. Sie sagte: „Was macht mein Kind? Was macht mein Reh? Nun komm ich noch einmal und dann nimmermehr.“ Daraufhin kümmerte sie sich um das Kind, wie sie es immer tat, bevor sie verschwand. Der König traute sich nicht, sie anzureden, aber er hielt auch in der folgenden Nacht Wache. Wieder kam die Königin und sagte: „Was macht mein Kind? Was macht mein Reh? Nun komm ich noch diesmal und dann nimmermehr.“ Da konnte sich der König nicht mehr zurückhalten. Er sprang zu ihr und rief: „Du kannst niemand anders sein als meine liebe Frau.“ Die Königin antwortete: „Ja, ich bin deine liebe Frau.“ Im selben Augenblick hatte sie durch Gottes Gnade das Leben wiedererhalten. Ihr Gesicht hatte eine frische, gesunde Farbe angenommen. Daraufhin erzählte sie dem König von dem Unrecht, das ihr die böse Hexe und deren Tochter angetan hatten. Der König ließ beide vor Gericht führen und es wurde das Todesurteil über sie verhängt. Als es vollstreckt war, erhielt auch das Rehkälbchen seine menschliche Gestalt wieder. Brüderchen und Schwesterchen lebten für immer zusammen und waren glücklich bis an ihr Lebensende.¹³⁹

8.3.1. Interpretation und Vergleich

Für dieses Märchen lässt sich eine relative genaue Bestimmung bezüglich der Herkunft herleiten.

Rölleke untersucht die Herkunftsbezeichnung genauer und stellt fest, dass die ursprüngliche Entstehung weniger orts- als personenbezogen ist. Marie Hassenpflug wird als Erzählerin präsentiert und die Quellenlage rund um sie ist so unsicher, dass die Herkunft des Märchens nicht eindeutig klärbar ist. Fest steht jedoch, dass die Familie Hassenpflug aus der Maingegend nach Kassel gezogen

¹³⁹ Jacob und Wilhelm Grimm, Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ausgewählt nach einer von Anneliese Kocialek besorgten Ausgabe. 22. Auflage, Berlin 1987. Genehmigte Lizenzausgabe für Weltbild GmbH & Co. KG. Augsburg: Thienemann Verlag 1989,2010. S.52-58.

sind. Die Familie selbst war emigriert und sprach noch immer französisch. Rölleke geht zudem davon aus, dass Marie das Märchen von ihrer Mutter selbst erzählt bekommen hat, was der Mainegegend Zuordnung der Brüder Grimm klar widersprechen würde.¹⁴⁰

Wird die tatsächliche Herkunft des Märchens mit Absicht verleugnet? Oder handelt es sich um einen Irrtum der Brüder Grimm? Die erste Variante ist im Hinblick des allgemeinen Märchenkontext wahrscheinlicher. Das Märchen gilt als Volksgut und dieses wird sowohl in Hinsicht der sprachlichen als auch der religiösen Motive sehr genau begutachtet. Gerade Institutionen bewerten die Märchen sehr kritisch und das „Ausborgen“ der Märchen aus anderen Sprachräumen, in diesem Fall von den Hugenotten, könnte als unpassend empfunden worden sein. So ist es durchaus möglich, dass die Brüder Grimm die tatsächliche Herkunft bewusst verschleierten um sich mögliche Diskussionen zu ersparen. Die Quellenlage spricht für einen gezielten Versuch den französischen Ursprung zu umgehen.

Interpretationstechnisch lassen sich in „Brüderchen und Schwesterchen“ genügend Elemente finden, die volkstümlich angehaucht sind und dem mehrheitlichen Schema der Brüder Grimm entsprechen.

Rölleke geht davon aus, dass die Volkspoesie schon in der Standesordnung in Märchen zu finden ist. Im klassischen Märchen gehören die Hauptfiguren meistens der unteren Schicht beziehungsweise einem ärmeren Stand an. Im Verlauf der Märchen steigen meist sowohl der Stand als auch die finanziellen Mittel. Klar erkennbar ist dieser Anspruch der Volkspoesie auch in „Brüderchen

¹⁴⁰ Rölleke Heinz, Schindehütte Albert: Es war einmal... Das wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte. Frankfurt am Main: Eichborn 2011. S.252.

und Schwesterchen“. Das Schwesterchen wird Königin und lässt so ihre Vergangenheit hinter sich.¹⁴¹

8.3.2. Raummerkmale

Zeiträume

In diesem Märchen wird der Eindruck erweckt, dass die Handlung sich über eine relativ große Zeitspanne zieht. Erkennbar ist dieser Aspekt an der Wandlung des Schwesterchen und deren Lebenslauf. Dieses wird zu Beginn des Märchens als Kind beschrieben, das von der Stiefmutter gequält wird und das von ihrem Bruder an der Hand genommen wird. All diese Faktoren sprechen für eine relativ junge Märchenfigur, die am Ende des Märchens selbst Mutter ist und aus Liebe zum eigenen Kind von den Toten wieder aufersteht.

Kompliziert wird in diesem Fall die Lage, wenn man sich die typische Altersauswahl der weiblichen Figuren der Brüder Grimm ansieht. Rölleke hat hierzu die häufigsten Altersstufen von männlichen und weiblichen Hauptfiguren analysiert.

„Jungen sind in Grimms Märchen ausschließlich 8, 9, 14 oder 16 Jahre alt; Mädchen 3, 12, 14 und vor allem 15.“¹⁴²

Wie kann man die Geschwister in diese Vorgaben von Rölleke einordnen? Wer ist älter und wie weit sind die Geschwister altersmäßig voneinander entfernt? Ab welchem Zeitpunkt wird es schwierig, die tatsächlichen Geschehnisse mit dem Alter zu verknüpfen?

¹⁴¹ Vgl. Rölleke (2011), S.252.

¹⁴² Rölleke, Heinz: Zeiten und Zahlen in Grimms Märchen. In: Die Zeit im Märchen. Ursula und Heinz-Albert Heindrichs (Hg.) Kassel: Rötha 1989. S.60.

Das Verhalten des Brüderchen ist zu Beginn noch von Fürsorge geprägt aber ändert sich relativ schnell zu einem egoistischen und trotzigem Verhalten. Schwer ist zu sagen ob es sich hier um ein pubertäres Verhalten handelt oder um ein Kind von 8 oder 9 Jahren, das ohne Eltern aufwächst und keine Autoritätsperson hat. Beim Schwesterchen lassen sich zumindest biologische Anhaltspunkte finden, da sie im Laufe der Handlung ein Kind zur Welt bringt und dadurch mit großer Wahrscheinlichkeit das 8. Lebensjahr ausgeschlossen werden kann. Danach wird die Eingrenzung fast unmöglich und Rölleke stellt diese Schwierigkeit dar.

„Ob 12, 14 oder 15: erkennbar stehen alle Märchenmädchen dieses Alters in ihrer Reifezeit, an deren Ende sie zu Hochzeit und Märchenglück befähigt sind. Ja, in der Tat, was Altersangaben in Grimms Märchen betrifft, so folgen sie in der Regel alten Rechts- oder Glaubensvorstellungen, ...“¹⁴³

Fakt ist jedoch, dass das Schwesterchen als sehr bedacht und fürsorglich dargestellt wird und schon vor ihrer Ehe und der Geburt des Kindes einen mütterlichen Charakter hat. Anhand des Verhaltens der Figuren lassen sich jedoch kaum exakte Altersangaben machen.

Sprachräume

Die Sprache ist einfach gehalten, das bedeutet kunstvolle Ausschmückungen lassen sich hier nicht finden. Wie in vielen Grimm Märchen gibt es keinen klassischen Erzähler sondern es soll der Anschein erweckt werden, dass es sich um ein universales Produkt handelt. Sprachlich interessant ist das Märchen „Brüderchen und Schwesterchen“ insofern als, dass die Ironie hier vollkommen fehlt. Die Brüder Grimm arbeiteten gerne mit diesem Stilmittel und deshalb ist es

¹⁴³ Rölleke, Heinz: Zeiten und Zahlen in Grimms Märchen. In: Die Zeit im Märchen. Ursula und Heinz-Albert Heindrichs (Hg.) Kassel: Rötha 1989. S.61.

doch außergewöhnlich, dass in diesem Märchen auf sprachlicher Ebene keine Ironie Merkmale zu finden sind. Bräuer bezeichnet diesen Umstand als überraschend, weil in den Märchensammlungen doch immer wieder ironische Situationen zu finden sind und für das Publikum zugeschnitten waren.¹⁴⁴

In sprachlicher Hinsicht unterscheiden sich zudem die Personenbezeichnungen, da sie von den klassischen Familien und Verwandtschafts Bezeichnungen abweichen. Diese Abweichung soll Drößigers lexikalischen Einheiten gegenübergestellt werden, um ihren sprachlichen Nutzen zu eruieren.

„Den begrifflichen Kern bilden typische, wohl auch prototypische Kategorien von Familienmitgliedern und deren Bezeichnungen, ...“¹⁴⁵

Die Geschwister Konstellation ist in den Märchen der Brüdern Grimm nichts außergewöhnliches aber schon im Titel lassen sich Diminutive finden. Die Verkleinerungsform, auch häufig als Mittel der Verniedlichung verwendet, wird entweder mit einem angehängten -chen und -lein gebildet. So wird der Bruder zum Brüderchen und die Schwester zum Schwesterchen.¹⁴⁶

Drößiger hat sich den Frequenzen von verwandtschaftlichen Bezeichnungen gewidmet und in diesem Zusammenhang folgende Studien veröffentlicht, die das Auftreten der einzelnen Benennungen in den KHM festhalten.

„Sohn: Bruder (34), ...“

„Tochter: Schwester (17), ...“¹⁴⁷

¹⁴⁴ Spinner, Kaspar H.: Jacob und Wilhelm Grimm, Brüderchen und Schwesterchen (1812). In: Bräuer, Christoph (Hg.), Wangerin, Wolfgang (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen: Wallstein Verlag 2013. S.65.

¹⁴⁵ Drößiger (2015), S.42.

¹⁴⁶ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Diminutiv> (11.Mai 2017).

¹⁴⁷ Drößiger (2015), S.42.

Wenn man so viel, dann wird der klassische Sprachraum im Zusammenhang mit Familienkonstellationen durch den Gebrauch von „Bruder“ und „Schwester“ geprägt. Wie kommt es nun aber zu der Diminutiv Form in diesem Märchen? Die oben genannte Anzahl der Bezeichnungen von Geschwister bildet die größte Kategorie.

„Zu diesen Basiskategorien können je nach sozialem Status und familiären Beziehungen weitere Bezeichnungen hinzutreten, so dass sich kleinere Wortfelder ergeben, ...“¹⁴⁸

Das „Brüderchen“ und „Schwesterchen“ sind demnach kleinere Wortfelder, die sich im Laufe der Handlung weiterentwickeln und umgeformt werden. So wird das Brüderchen zum Rehchen und das Schwesterchen zur Königin. Die Ursprungsform der kleineren Wortfelder taucht erst wieder am Ende des Märchens auf.

Geschlechtsspezifische Räume

Das Märchen bietet eine Vielzahl von unterschiedlichen und interessanten geschlechtsspezifischen Räumen. Da wären die überpräsenten weiblichen Rollen - die des liebenswürdigen Schwesterchen und die Gestalt der Stiefmutter mit Zauberkraften. Aber warum wird der Stiefmutter eine so negative Rolle zugeschrieben und welche Fähigkeiten besitzt sie so, dass sie das Brüderchen in ein wildes Tier verwandeln kann? Das Brüderchen wiederum wird als abenteuerlustig, naiv und bei einer kritischen Betrachtungsweise gar als egoistisch charakterisiert. Schließlich bringt er sein Schwesterchen in Gefahr und dennoch steht die Familiengeschichte nicht unbedingt im Vordergrund. Die zentrale Persönlichkeit ist das Schwesterchen und das Märchen erzählt demnach ihren Werdegang, unabhängig von anderen Faktoren und Charakteren. Vom

¹⁴⁸ Drößiger (2015), S.42.

verstoßenen, ärmlichen Stiefkind wandelt sich das Schwesterchen zu einer selbstbewussten Königin. Unter anderem unterstreichen Deutungen von Keyserlingk, Drewermann und Bettelheim die Ansicht, dass es sich bei diesem Märchen gewissermaßen um eine Entwicklungsgeschichte handelt, die unabhängig von der Familienkonstellation betrachtet werden kann.¹⁴⁹

Durch die eindimensionale Gestaltung von Figuren in Märchen kann man gar davon ausgehen, dass es sich möglicherweise um gar kein „reales“ Geschwisterpaar handelt sondern um die Verschmelzung verschiedener Charaktereigenschaften, die eine „Person“ darstellen sollen aber auf zwei Figuren aufgeteilt sind. Dieser Ansatz ist mit Sicherheit nicht eindeutig zu belegen, dennoch wird er angeführt um zu verdeutlichen, dass die „Genderräume“ aufgebrochen werden können und dass die weibliche Figur eine Reifung durch das fehlerhafte Verhalten der männlichen Figur erfährt. Über die Gefühle zwischen den ursprünglich getrennten Figuren erfahren wir kaum etwas, klar ist nur, dass wir es nicht mit dem stereotypen Schema der Brüder Grimm zu tun haben.

Seelenräume

Wie in etlichen Grimm Märchen nimmt der Wald als Seelenraum hier eine wichtige Bedeutung ein. Drewermann geht gar davon aus, dass der Eintritt in den Wald die Vertreibung aus der Kindheit symbolisiert. Die Kinder werden dort mit Gefühlen wie Angst oder Abhängigkeit konfrontiert und entwickeln sich weiter.¹⁵⁰

Der Bedeutungsinhalt des Waldes wird hier in sehr klassischer Weise symbolisiert. Er ist sowohl Schauplatz als auch direkter Ort der Handlung und lebt von der ständigen Wandlung, wie Daemmrich beschreibt. Es werden Grenzen im Hinblick

¹⁴⁹ Drewermann (1990), S.14.

¹⁵⁰ Drewermann (1990), S.13.

auf Entwicklungsstufen überschritten aber auch die Grenzen zwischen Realem und Fiktion, etwa bei der Verwandlung des Brüderchen.¹⁵¹ Die Geschwister müssen sich ähnlich wie Hänsel und Gretel behaupten und treten in immer wieder neue Räume ein, die ihnen schlussendlich eine neue Welt eröffnen. Bei Hänsel und Gretel bleibt das Umfeld gleich, während das Brüderchen und Schwesterchen einen neuen gesellschaftlichen Status erlangen und die Familie durch Nachwuchs sogar vergrößert wird.

Neben dem Wald als klassischen Seelenraum tritt hier parallel ein Gewässer als entscheidungsträchtiger Ort auf. Statt der häufigen Motivwahl von Flüssen und Seen haben wir es in diesem Märchen mit Brünlein zu tun, die immer noch klar als Gewässer gekennzeichnet werden können.

Dickmanns Definition des Wendepunktes als auch als Ort eines Verbrechens können in diesem Märchen deutlich markiert werden.¹⁵² Die Wende tritt durch die Verwandlung ein, die in der Form eines Verbrechens ausgeführt wird. Die Stiefmutter vergiftet die Wasserquellen, um den Kindern zu schaden. Der eigentliche Ort des Verbrechens, die Brünlein, sind zwar an die Stiefmutter gebunden, behalten sich jedoch einen gewissen Autonomieanteil. Dieser zeigt sich darin, dass sie versuchen die Kinder zu warnen.

So warnt das erste Brünlein folgendermaßen:

„Wer aus mir trinkt, wird ein Tiger. Wer aus mir trinkt, wird ein Tiger.“¹⁵³

Insgesamt gibt es drei Warnungen, die nächsten zwei sehen folgendermaßen aus:

„Wer aus mir trinkt, wird ein Wolf. Wer aus mir trinkt, wird ein Wolf.“¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Daemmrich (1987), S.336-340.

¹⁵² Dickmann (2014), S.32-33.

¹⁵³ Jacob und Wilhelm Grimm (1989, 2010), S.52.

¹⁵⁴ Jacob und Wilhelm Grimm (1989, 2010), S.53.

„Wer aus mir trinkt, wird ein Reh. Wer aus mir trinkt wird ein Reh.“¹⁵⁵

Im Vergleich mit anderen Märchen in denen Gewässer als Seelenräume gedeutet werden, sind die Quellen als Seelenraum hinsichtlich der psychologischen, pädagogischen und funktionalistischen Merkmale äußerst komplex angelegt, da ihnen sogar das Instrument Sprache zur Verfügung gestellt wird, um zu kommunizieren.

Wenn man so will erfüllt der Wald somit alle klassischen Kriterien in diesem Zusammenhang während die Gewässer fast schon eine Sonderstellung einnehmen.

¹⁵⁵ Jacob und Wilhelm Grimm (1989, 2010), S.53.

9. Raumdarstellung bei Vernaleken

9.1. Die sieben Raben

„Es war einmal ein Weib, das sieben Söhne und eine Tochter hatte. Die Söhne machten der Mutter durch ihre Naschhaftigkeit viel Verdruß. Als sie einst Krapfen buk, mausten ihr die sieben einen nach dem anderen von der Schüssel. Da geriet die Frau in Zorn und sprach: „Verdammte Jungen, ihr stehlt ja wie die Raben, möchte euch doch der Böse in solche verwandeln und euch mir vom Hals schaffen.“ Kaum hatte sie aber diese Worte gesprochen, so sah sie mit Entsetzen, wie sich ihre Söhne wirklich in Raben verwandelten und zum Fenster hinausflogen. Viele Jahre verflossen nach dieser Begebenheit. Inzwischen wuchs die Tochter heran und fragte ihre Mutter täglich, was denn mit ihren Brüdern geschehen sei. Die Frau erzählte es endlich der Tochter. Die Jungfrau machte sich nun sogleich auf, um, ungeachtet der Bitten und Tränen ihrer Mutter, die Brüder zu erlösen. Als sie schon mehrere Tage gegangen war, kam sie in einen großen Wald, in dem sie sich verirrte. Bei hereinbrechender Nacht sah sie plötzlich nach langem Umherlaufen ein Lichtlein schimmern, ging darauf zu und kam zu einer Hütte. Ein Weib trat heraus und sprach: „Mein Kind, geh nur geschwind wieder fort, denn mein Mann ist der Wind, welcher alle Menschen frißt, die ihm nahe kommen.“ Allein das Mädchen ließ sich nicht abweisen, sondern sprach: „Laßt mich nur hinein, ich will mich in dem Hausflur unter den Bottichen verstecken, welche dort stehen.“ Die Frau widersetzte sich noch einige Zeit, gab aber endlich doch nach und sagte: „Gut, setz dich dort unter die Bottiche, derweil will ich

meinem Mann, um seinen Zorn zu besänftigen, eine fette Henne braten.“ In diesem Augenblick verkündigte ein Brausen die Heimkunft des Herrn der Winde. Er trat herein, und sprach nach einer Weile: „Weib, ich rieche Menschenblut; du hast jemanden versteckt, den ich sogleich zum Abendbrot verzehren werden.“ Der Mann, der so groß wie ein Riese war, begann nun sogleich zu suchen, fand aber das Mädchen nicht. Inzwischen kam die Frau, welche keinen Widerspruch gewagt hatte, mit einer gebratenen Henne aus der Küche und sprach: „Geh, laß das Suchen, und iß lieber diese fette Henne.“ Als der Riese sein Leibgericht erblickte, verschwand sein Zorn, und er sagte: „Nun, ich will dem verborgenen Menschen nichts zuleide tun; er komme nur hervor.“ Jetzt verließ, auf Zureden der Frau, das Mädchen sein Versteck und setzte sich an den Tisch. Der Herr der Winde verzehrte indessen die Henne, und anstatt die Knochen, wie er gewöhnlich tat, auf die Erde zu werfen, legte er sie in die Schüssel. Die Jungfrau mußte ihm nun erzählen, wie sie in die Hütte gekommen sei und was sie suche. Als sie geendet hatte, sprach der Wind: „Nimm die Knochen, welche da in der Schüssel liegen, und bewahre sie wohl, denn du wirst sie noch brauchen. Morgen in der Frühe, wenn ich fortgehe, kommst du mit mir und schreitest in jeder Richtung fort, nach der ich die Bäume wehe.“ Am andern Tag ging sie mit dem Wind fort und hielt jene Richtung ein, nach welcher er die Bäume wehte. Nach einigen Tagen kam sie zu einem gläsernen Schloß, das weder Tür noch Tor hatte. Sie glaubte schon, es werde vergebens sein, hier einzudringen, als ihr plötzlich die Knochen der Henne einfielen. Sie steckte nun die Knochen stiegenähnlich übereinander in die Glaswand und gelangte so zum Fenster, durch das sie hineinstieg. Die Jungfrau

befand sich jetzt in einem großen Saal, in dem sieben Betten und sieben Tische waren, auf deren jedem ein Topf mit Speise stand. Sie kostete aus einem Häfen, warf dann ihren Ring hinein und versteckte sich unter dem Bett. Kaum hatte sie sich in ihren Schlupfwinkel zurückgezogen, so flogen zwölf Raben zum Fenster herein. Sie setzten sich auf die Erde und verwandelten sich in Menschen. In den ersten sieben erkannte sie sogleich ihre Brüder; die anderen fünf, welche ganz grün waren, bedienten die ersteren beim Essen und flogen dann wieder fort. Da fand der älteste in seinem Topf einen Ring. Sie suchten sogleich im ganzen Saal herum, fanden das Mädchen und erkannten in ihm die Schwester. „Ich bin gekommen, um euch zu erlösen.“, sprach sie. Die Brüder aber sagten traurig: „Liebe Schwester, tue das nicht, denn du würdest sieben Jahre stumm sein müssen.“ Das Mädchen aber bestand darauf und sprach von der Stunde an keine Silbe mehr. Sie blieb nun bei ihren Brüdern und besorgte ihnen ihr Hauswesen. Als die sieben Jahre fast um waren und die Brüder, die bei Tag Raben waren, einen weiten Flug unternahmen, ging sie in den Wald, um Tannenzapfen zu suchen. Da hörte sie plötzlich die Jäger des Königs, welcher das Land beherrschte, indem sich das kristallene Schloß befand. Eilig flüchtete sie sich in einen hohlen Baum, um nicht im letzten Jahr das Schweigen brechen zu müssen. Als die Jagdhunde herankamen, beschnupperten sie den Baum unaufhörlich, so daß der König aufmerksam wurde. Er ließ den Baum untersuchen, und man fand das Mädchen. Da es auf alle Fragen keine Antwort gab, so befahl der König, sie ins Gefängnis zu werfen. Allein auch im Gefängnis waren alle Martern, die man anwandte, um sie zum Sprechen zu bringen, vergebens. Sie sollte deshalb hingerichtet werden. Es

waren aber die sieben Jahre des Schweigens vorüber, und als sie gerade den Galgen besteigen sollte, kamen plötzlich ihre Brüder dahergeflogen und retteten die Jungfrau vor dem Tod, indem sie dem König alles erzählten. Der Herrscher vernahm den Heldenmut des Mädchens und wählte sie zur Frau. Dann holten die Brüder auch ihre alte Mutter an den Hof, und alle lebten nun glücklich und zufrieden.¹⁵⁶

9.1.1. Interpretation und Vergleich

Das Märchen wurde nach den zu erlösenden Brüdern benannt und deren Schicksal ist auch der Dreh- und Angelpunkt dieses Märchens. Ganz deutlich wird bei diesem Märchen, dass diese oft von den gleichen Quellen abstammen. Vernalekens Version unterscheidet sich aber gerade bei der Betrachtung der Rolle der Schwester, doch markant von der der Brüder Grimm. Bei den Brüdern Grimm wird die Schwester als schwächling und klein charakterisiert. Hier verwünscht auch der Vater die Brüder und nicht die Mutter. In der Version der Brüder Grimm spielt der Wind als Wegbereiter keine Rolle stattdessen werden die Sonne, der Mond, die Sterne und der Morgenstern eingeführt. Im Vergleich mit Vernaleken gestalten die Brüder Grimm das Märchen brutaler. Die Schwester verliert den Schlüssel für das gläserne Schloss und schneidet sich einen Finger ab. Ein ebenfalls markanter Unterschied ist die Rolle des Zwerges: dieser begrüßt das Mädchen in der Grimmschen Version und bedient dieses. Als die Raben heimkehren werden sie durch die bloße Anwesenheit der Schwester erlöst und alle

¹⁵⁶ Vernaleken, Theodor: Alpenmärchen. Augsburg: Genehmigte Lizenzausgabe für Weltbild Verlag GmbH 1992. S.25-28.

kehrten fröhlich heim.¹⁵⁷ Während Vernaleken auf das Motiv der Verstümmelung verzichtet, benützten die Brüder Grimm in mehreren Märchen diese grausame Form der „Bestrafung.“¹⁵⁸

Interpretationstechnisch lässt sich gerade im Hinblick auf die Verwandlung in die Raben einiges analysieren. Tierverwandlungen sind in Märchen keine Seltenheit dennoch nehmen die Vögel eine spezielle Rolle ein, weil sie biologisch und mythologisch mehrere Aufgaben übernehmen. In biologischer Hinsicht ist der Federkiel erwähnenswert, von dem jeder Federkiel einen Hohlraum hat, der „Seele“ genannt wird. Das Federkleid hat zudem die Funktionen des Kühlens und Wärmens. Im Vergleich mit anderen verwandelten Lebewesen sind diese durch hohe Mobilität und Flexibilität gekennzeichnet. In der Mythologie sind die Vögel häufig als Götterboten im Einsatz. Sie treten als Vermittler zwischen Himmel und Erde auf. In den Märchen sind die Raben keine Götterboten. Bei Vernaleken als auch bei den Brüdern Grimm sind diese durch den Zorn ihrer Eltern verwunschen und verstoßen. Bei Vernaleken wohnen die Raben dann in einem gläsernen Schloss und sind tagsüber in der Welt unterwegs. Die Mutter schämt sich in dieser Version für das Schicksal ihrer Kinder und verschweigt dieses lange und ein direktes Schuldbekenntnis findet nicht statt. Die Schwester hat von Beginn an gute Absichten und macht es sich zur Aufgabe die Brüder zu erlösen. Die entscheidende Wende finden durch die Schwester statt, die im Grunde genommen die Schuld der Eltern übernimmt um die Familie wieder zusammenzuführen.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vgl. Schlechtinger, Ulrich: Die Sieben Raben. Was uns Märchen sagen wollen. Ihrem ihrem Sinngehalt als Hilfe fürs Erzählen. Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1986. S.5-7.

¹⁵⁸ Vgl. Bialachowski (2013), S.88.

¹⁵⁹ Vgl. Schlechtinger (1986), S.12-14.

9.1.2. Raummerkmale

Zeiträume

„Liebe Schwester, tue das nicht, denn du würdest sieben Jahre stumm sein müssen.“¹⁶⁰

Mit diesem Zitat der Brüder haben wir einerseits eine exakte Zeitangabe und andererseits einen weit gefassten Zeitraum mit dem wir arbeiten können. Das Ende des Märchens kann erst nach dieser Frist stattfinden, je nachdem ob sie eingehalten wird oder nicht.

Dies widerspricht wieder klar Klotz Deutungen, dass Märchenfiguren selten Zukunftspläne entwerfen und frühere Ereignisse im Leben der Figur nur einen geringen Einfluss auf das Denken und Fühlen haben. Gerade in diesem Märchen ist der zeitliche „Wert“ sehr hoch angesetzt und es findet auch eine Form von Druck durch die zeitliche Frist statt.¹⁶¹ Die frühere Ereignisse, die Verfluchung der Mutter und die Verwandlung der Brüder, spielen eine bedeutende Rolle im Leben der Schwester und prägen ihre Gegenwart. Damit unterscheidet sich dieses Märchen klar von vielen anderen, weil die Vergangenheit einen direkten Einfluss auf die Gegenwart hat und diese Zeitebenen aufeinander aufgebaut werden. Im Vergleich mit anderen Grimm und Vernaleken Märchen lässt sich dieses Phänomen nirgendwo so deutlich herauslesen.

Ortrud Stumpfe verfolgt in ihrem Ansatz bezüglich der Zeitfristen eine symbolische Vorgangsweise. Sie beschreibt das Vorkommen der „7“ als weit verbreitet bei den Brüdern Grimm. Dieses symbolische Schema übernimmt Vernaleken in diesem Märchen. Stumpfe geht genauer auf „Sieben Raben“ ein

¹⁶⁰ Vernaleken (1992), S.27.

¹⁶¹ Klotz (2002), S.10-12.

und bezeichnet die ausgewählte Frist als „erdverstrickte Fragekräfte im Menschen.“¹⁶²

Sprachräume

Vernaleken schreibt das Märchen dem Donauraum, genauer gesagt Weißkirchen zu. Einen sprachlichen Vergleich kann man zum Grimm Märchen Nr. 25 und „Der schwarze Vogel“ erstellen. Das Grimm und Vernaleken Märchen wurde schon zu Beginn des Kapitels gegenübergestellt. Ein sprachlicher Vergleich zum Text „Der schwarze Vogel“ kann anhand der Regionen statt finden. Vernaleken schreibt diesem Märchen die Gegend Friedland in Böhmen zu.¹⁶³

All diese Märchen sind keine reinen Kopien voneinander und es kommt auf exakte Vergleiche an. Nur weil mehrere Sprachgemeinschaften eine ähnliche Textgrundlage haben, müssen sich diese das nicht geborgt haben.

Wenzig formuliert das treffender und beschreibt die Situation genauer, wenn sprachliche und räumliche Distanzen gering sind.

„Die Gemeinschaftlichkeit kann sogar zwischen zwei Nachbarvölkern stattfinden, und doch braucht, bloß aus diesem Grunde, keins von dem andern entlehnt zu haben.“¹⁶⁴

¹⁶² Stumpfe, Ortrud: Die Symbolsprache der Märchen. Münster: Aschendorff 1963. S.69-81.

¹⁶³ Vernaleken (1992), S.263.

¹⁶⁴ Wenzig, Josef: Märchen aus Böhmen, Mähren und der Slowakei. Bremen: Europäischer Literaturverlag GmbH 2013. S.9.

Vernaleken versucht den Weg des Märchens anhand einer mündlichen Erzählung zu rekonstruieren, wobei diese Darstellung als nicht ganz realistisch eingestuft werden darf.

„Nach einer mündlichen Erzählung aus der Gegend von Pisek in Böhmen gelangte das Märchen (Anm. „die sieben Raben“) zuerst zum Mond, dann zur Sonne und endlich zum Gewitterhäuschen.“¹⁶⁵

Die mündliche Erzählung aus Pisek kann nicht klar eingeordnet werden, da sie mit Symbolen arbeitet und nicht klar ist wofür zum Beispiel das Gewitterhäuschen steht.

Neben den externen Untersuchungen der Sprachräume des Märchens werden nun die internen Sprachräume analysiert. In diesem Zusammenhang steht ganz klar, dass Sprechverbot beziehungsweise das Schweigegelöbnis als wichtigstes Untersuchungsmerkmal. Dieses Schweigen also die Verneinung des tatsächlichen sprachlichen Aktes spielt im Märchen eine wichtige Rolle und dient zur Erlösung einer magischen Verwandlung. Um das Schweigen, im sprachlichen Hinblick, genauer darstellen zu können, wird mit Menschings Ansatz des „magischen Schweigen“ gearbeitet. Dieser arbeitet zwar mit religionsgeschichtlichen Definitionen, dennoch haben sich genügend Übereinstimmungen finden lassen um diese für dieses Märchen als gültig gelten zu lassen.

¹⁶⁵ Vernaleken (1992), S.263.

„Unter magischem Schweigen verstehen wir die Übung äußeres Stillesein in der ausdrücklichen Absicht, dadurch mit mechanischer (der Naturgesetzlichkeit analogen) Notwendigkeit reale, weltliche Ziele zu realisieren.“¹⁶⁶

Das Schweigen wird in dem Märchen dazu genutzt, das Ziel der Erlösung zu verfolgen. Dieser Akt wird aus reiner Liebe, gegenüber den Brüdern vollzogen und nicht als Folter oder Bestrafung. Zudem wird dem Mädchen die Entscheidung frei gestellt und sie könnte jederzeit den Sprachraum der Stille verlassen. Das macht das Schweigen zu einem noch mächtigerem Instrument.

Geschlechtsspezifische Räume

Obwohl das Märchen klar das Schicksal von männlichen Protagonisten behandelt, so übernimmt doch eine weibliche Figur die wichtigste Rolle, nämlich die der Erlöserin.

Die Schwester fasst einen Ich-Entschluss und lässt sich nicht von ihrem Weg abbringen. Dieses Motiv des Aufbrechens ohne die Sicherheit der Rückkehr zu haben, findet man häufiger in den Märchen. Dennoch unterscheidet sich die Rolle Schwester in diesem Märchen dadurch, dass diese alleine aufbricht und mit einer besonders hartnäckigen Entschlussfreudigkeit auftritt. Es gibt kein Zurück mehr und gerade in der Vernaleken Version nimmt die Schwester sogar den Tod in Kauf nur um ihrer Rolle als Erlöserin gerecht zu werden. Im Vergleich mit anderen weiblichen Figuren in den Grimm Märchen wird die Schwester als durchgehend positiv charakterisiert und es werden ihr Eigenschaften wie willensstark, mutig, intelligent und selbstlos zugeschrieben, die sonst in dieser Form seltener zu finden

¹⁶⁶ Mensching, Gustav: Das heilige Schweigen. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung. Giessen: Verlag von Alfred Töpelmann 1926. S.100.

sind. Den einzigen Fehltritt den sich das Mädchen bei Vernaleken leistet ist der Ausflug in den Wald, der zu der Verhaftung führt. Aber selbst im Wald versteckt sie sich und sucht immer wieder Wege um ihr Ziel zu erreichen. Interessant ist auch der Ansatz, dass die Entwicklungsfortschritte des Mädchens erst durch das Schicksal ihrer Brüder ausgelöst werden. Denkt man dieses Schema jetzt weiter und wählt eine besonders kritische Sichtweise dann kann man gewissermaßen davon ausgehen, dass sich die Schwester ohne ihrer Brüder nicht in dieser Form weiterentwickelt hätte.¹⁶⁷

In Vernalekens Version hat die Mutter eine negative Rolle, da sie die Kinder durch eine Überreaktion verwandelt. Die Geschwisterbeziehung wird als sehr positiv dargestellt obwohl kein bestimmter begrenzter Raum miteinander geteilt wird. Vianello und Caramazza widmen sich in ihrem Werk der postmaskulinen Gesellschaft und untersuchen genauer die Faktoren Gender, Raum und Macht. Der Geschlechtsspezifische Raum basiert auf ihren Überlegungen auf der engen Verbindung einer Gruppe (die Konstellation ist hier nebensächlich, also die Blutsverwandtschaft ist keine essentielle Komponente im familiären Zusammenhang) und der Verbindung mit einer ovularen Raumvorstellung. Orientiert man sich weiter an dieser Gender-Raum-These dann fällt schnell auf, dass Vernalekens Märchen sich nicht an die vorgestellten Grundlagen hält. Als Kennzeichnung für die Familie wird beispielsweise angeführt, dass die Mitglieder sich frei und flexibel bewegen können und sich in einem personalisierten Raum bewegen. Im Märchen verschwimmen beziehungsweise werden die Grenzen hierfür deutlich überschritten. Die Familienmitglieder im Märchen die sieben Raben grenzen sich gewissermaßen gegenseitig ein (die Mutter beispielsweise die Söhne - diese wiederum die Schwester - und die dann wiederum die Mutter). Die Aktivitäten und Entscheidungen der nächsten Familienmitglieder bestimmen demnach den personalisierten Raum der jeweiligen Person. Die räumliche

¹⁶⁷ Vgl. Schlechtinger. (1986), S.16-17.

Organisation steht deshalb in einem starken Abhängigkeitsverhältnis der Familie. Diese ist überwiegend männlich geprägt, dennoch fehlt die oftmals in Märchen patriarchale Version des Vaters in Vernalekens Version. Die kollektive Kontrolle geht demnach von der Mutter aus und sie wird als stärkeres Geschlecht dargestellt.¹⁶⁸

Seelenräume

In diesem Märchen tritt der Wald als Seelenraum nicht gleich zu Beginn auf. Anhand von zwei Textstellen wird einerseits der Wald als Schauplatz verdeutlicht und andererseits als Hinweis auf seelische Veränderungen der Hauptprotagonistin.

„Als sie schon mehrere Tage gegangen war, kam sie in einen großen Wald, in dem sie sich verirrte.“¹⁶⁹

Auf der Suche nach ihren Brüdern verirrt sich das Mädchen im Wald und kann erst durch die Hilfe von dort lebenden Geschöpfen ihr Ziel erreichen.

Dieser Handlungsverlauf deckt sich wieder mit Königs Ansatz, dass es wichtig ist, die im Wald lebenden Geschöpfe zu analysieren um Hinweise auf den Seelenraum der eigentlichen Hauptfigur zu bekommen. Die Ehefrau des Windes bleibt in der klassischen Rolle des guten Wesens und steht für Liebe und Uneigennützigkeit. Sie stellt sich sogar gewissermaßen gegen die Wünsche des eigenen Gemahlen um das Mädchen zu unterstützen und sie vor dem Tod zu retten. In dem Seelenraum lassen sich keine häufig verwendeten bösen Wesen wie Hexen oder Zwerge finden.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Vgl. Vianello (2007), S.71-72.

¹⁶⁹ Vernaleken (1992), S.25.

¹⁷⁰ Vgl. König (2015), S.45.

Die Figur des Windes, eine Personifikation, trägt kannibalische Züge wird durch die Geschichte des Mädchens jedoch besänftigt und bietet seine Hilfe bei der Suche an. In keinem der hier untersuchten Märchen lässt sich die Personifikation des Windes feststellen, sehr wohl aber die Erwähnung dieses Elementes.

Dickmann beschreibt, wie der Wind in Märchen als ambivalentes Element auftreten kann und welche unterschiedlichen Rollen er einnimmt. Bei Hänsel und Gretel täuscht der Wind, die beiden Kinder. Diese Täuschung ist zwar vom Vater geplant und von den Wetterverhältnissen abhängig, dennoch wird der Wind hier als Mittel genützt und hat im Vergleich mit Vernaleken keine eigenständige Rolle.¹⁷¹

Der Wind bei „Die sieben Raben“ hat eine Hütte im Wald und ist dort sesshaft. Der Seelenraum Wald hat demnach eine dunkle Seite denn alle Menschen, die dem Wind zu nahe kommen, werden gefressen. Ein Hinweis darauf, dass das Mädchen überlebt ist, dass es sich um ihren Seelenraum handelt und der Wind, die erste Probe darstellt, ob sie die Suche nach ihren Brüdern wirklich ernst meint.

Das zweite Mal spielt der Wald eine Rolle, als die Frist der sieben Jahre fast vorbei ist.

„Als die sieben Jahre fast um waren und die Brüder, die bei Tag Raben waren, einen weiten Flug unternahmen, ging sie in den Wald, um Tannenzapfen zu suchen.“¹⁷²

Der genaue Sinn beziehungsweise Nutzen des Sammelns der Tannenzapfen wird nicht erklärt. Allgemein können diese als Brennmaterial oder als Dekoration dienen. Für Tiere sind die Tannenzapfen zwar genießbar aber für Menschen aufgrund der Bitterstoffe eher nicht. Warum dieser Vorwand

¹⁷¹ Vgl. Dickmann (2014), S.153.

¹⁷² Vernaleken (1992), S.27.

ausgewählt wird, um noch einmal in den Wald zu gehen, kann nicht eindeutig geklärt werden. Interessant ist dennoch die Stelle, als das Mädchen in einen hohlen Baum flüchtet um sich vor den Jägern des Königs zu verstecken. Das passiert nicht aus Angst vor den Personen selbst sondern aus der Befürchtung des Mädchens im letzten Jahr das Schweigen zu brechen. Gewissermaßen stellt sie der Wald und Personen, die darin vorkommen erneut auf die Probe um herauszufinden wie ernst ihr das Anliegen ist, die Brüder zu erlösen.

9.2. Der Hund und die Ammer

In einem Dorf wurde einst eine Hochzeit gehalten, bei welcher man gut schmauste. Der Hund des Bräutigams bekam aber nicht das mindeste und litt großen Hunger. Voll Verdruß ging er in den Garten, der zu dem Haus gehörte, legte sich dort nieder und knurrte. Da kam eine wachsgelbe Ammer dahergeflogen, setzte sich auf einen Baum und blickte auf den Hund herab, der eine traurige Miene machte. Als dies die Ammer bemerkte, flog sie näher zu dem Hund, und fragte ihn, warum er so traurig sei. Der Hund antwortete: „Warum soll ich nicht traurig sein? In unserem Haus ist eine Hochzeit, es wird so viel gegessen und getrunken, und ich muß Hunger leiden.“ „Mach dir nichts draus.“, sprach die Ammer, „du wirst schon etwas bekommen. Geh jetzt mit mir ins Haus, und wenn wir in das Vorbaus kommen, so werde ich mich auf die Erde niedersetzen, und diejenigen, welche Speisen aus der Küche in die Stube tragen, werden die Speisen niederstellen und mich fangen; und du mußt derweil sehen, wo du dich sattfressen kannst.“ Beide machten sich auf den Weg, und als sie in dem Vorbaus waren, setzte sich die Ammer auf die Erde nieder. Zu gleicher Zeit trat der Speisenträger mit dem Braten in der Hand aus der Küche und wollte ihn in die Stube der Hochzeitsgäste tragen. Als er aber den gelben Vogel erblickte, stellte er den Teller mit dem Braten auf die

Erde nieder, rief die übrigen herbei und sprach: „Schaut, ein schönes und zahmes Vögelchen, es kann nicht gut fliegen, fangen wir es!“ Und das geschah; sie machten die Stubentür auf, trieben die Ammer hinein, machten die Tür wieder zu, trieben den Vogel hin und her und vergaßen ganz den Braten. Das kam dem Hund sehr gelegen, er fraß sich unterdessen an dem Braten satt und ging wieder in den Garten. Als die Ammer in der Stube glaubte, daß der Hund genug habe, suchte sie eine Gelegenheit, um zu entwischen. Da erinnerte sich der Speisenträger des Bratens, den er im Vorhaus niedergestellt hatte; er lief daher aus der Stube, und kaum hatte er die Tür aufgemacht, so war auch schon die Ammer wieder draußen und flog gerade nach dem Garten hin, wo sie den Hund antraf. „Nun“, sprach sie zu ihm, „nicht wahr, jetzt bist du satt?“ „Ja, satt bin ich“, antwortete der Hund, „aber Durst habe ich noch.“ „Durst?“, fragte die Ammer. „Nun, da weiß ich wieder ein Mittel. Jetzt ist es Mittag.“, sprach sie, „und die Mägde in der Meierei melken gerade. Geh mit mir hin, und du wirst sicher Gelegenheit finden, wo du dich recht satttrinken kannst. Wir werden uns nämlich vor die Stalltür stellen und warten, bis die Mägde die frisch gemolkene Milch aus dem Stall tragen, dann werde ich mich wieder auf die Erde niedersetzen und mich so stellen, als wenn ich nicht fliegen könnte. Die Mägde werden die Gefäße niederstellen und mir nachjagen; dadurch gewinnst du Zeit und kannst dich an der warmen Milch sattsaufen.“ Das taten sie auch. Sie gingen zum Meierhof und blieben bei der Stalltür stehen. Als nun die Mägde mit der Milch kamen, da hüpfte die Ammer herbei und flog auf ihr Geschrei nicht davon. Das fiel der einen auf, und sie sprach zu den übrigen: „Das Vöglein kann ja nicht fliegen! Fangen wir es und geben es dem Schaffner, er wird damit eine große Freude haben.“ Und wirklich, sie stellten die Milchtöpfe nieder und jagten dem Vogel nach, der nur immer so weit von ihnen entfernt blieb, um nicht gefangen zu werden. Nachdem

der Hund mehrere Töpfe geleert hatte, flog die Ammer in die Höh, und die Mägde hatten sich umsonst geplagt; sie gingen wieder zu ihren Milchtöpfen und fluchten, als sie einige davon leer fanden. Der gesättigte Hund schleppte sich nun fort, und die Ammer flog über ihm. Beide begaben sich zum nahen Wald, bei welchem eine Straße vorbeiführte. Der Hund legte sich in den Schatten eines der Straße nahe stehenden Baumes auf die Erde nieder, und die Ammer setzte sich auf den Gipfel desselben Baumes, sang ihr Lied und fragte mitunter im neckischem Ton den Hund, ob er Hunger habe. Der Hund gab ihr aber keine Antwort. Nach einer Weile führte auf dieser Straße ein schon bejahrter Mann ein Faß Bier auf einem Schubkarren. Dieses Bier gehörte zu dem Hochzeitsmahl. Als der Mann den Hund bemerkte, der, seine Füße ausstreckend, sich unter dem Baum wälzte, schlug er auf ihn los, bis er tot war. Das schmerzte die Ammer sehr, und um sich an dem Mann zu rächen, setzte sie sich auf sein Faß und hüpfte spottend hin und her. Darüber erzürnt, wollte der Mann mit demselben Stock auch den Vogel erschlagen. Die Ammer war aber geschwinder, flog davon, und der Mann traf so stark auf sein Bierfass, daß es sogleich zersprang, und das Bier floß auf den Weg. Das hatte er für seine Grausamkeit. Damit begnügte sich aber die Ammer nicht; denn sie drohte ihm, daß sie ihm einmal, wenn er ohne Kopfbedeckung aus seiner Stube ins Freie gehe, ein Nest in die Haare flechten wolle. Das erschreckte ihn, und er hütete sich, ohne Mütze die Stube zu verlassen. Einmal traf es sich aber, daß er seine Mütze nicht finden konnte; und da er doch in seinen Garten gehen mußte, so sagte er zu seinem Weib: „Nimm diesen Stock, geh mit mir, und wenn sich der Vogel auf meinem Kopf niedersetzen will, dann schlage ihn tot.“ Sein Weib nahm den Stock und ging mit ihm in den Garten. Und schon saß der Vogel auf dem Dach, einen Strohhalm in seinem Schnabel haltend. Als ihn der Mann erblickte, rief er aus: „Weib, gib acht, der Vogel ist schon da.“ Auf sein Geschrei

hob sein Weib den Stock in die Höhe, damit sie geschwind losschlagen könne. Im Nu flog die Ammer ihm auf den Kopf. Das Weib schlug wütend auf den Vogel los, traf aber daneben, und der Mann fiel zu Boden. Die Ammer flog auf und davon.“¹⁷³

9.2.1. Interpretation und Vergleich

Vernaleken verortet dieses Märchen im tschechischen Raum. Es handelt sich hier um ein Tiermärchen, dessen Stoff von verschiedenen Märchensammlern verwendet wurde. Bei den Brüdern Grimm lässt sich ähnliches Märchen unter dem Titel „Der Hund und der Sperling“ finden. Das Märchen steht an der Stelle 58 in den Kinder- und Hausmärchen der Grimms. Inhaltlich gibt es ein paar Unterscheidungen. Der Hund wird bei den Brüdern Grimm als Schäferhund konkretisiert und auch das Setting der Hochzeit, wie bei Vernaleken, gibt es nicht. Der Hund wird bei den Brüdern Grimm nicht erschlagen sondern überfahren. Die Rache des Vogels wird auch eine Spur ausführlicher beschrieben - durch die Handlungen des Vogels tötet der Fuhrmann seine Pferde und erleidet schließlich einen finanziellen Verlust, weil der Vogel mit Artgenossen dessen Ernte frisst. Zudem zerstört der Fuhrmann sein Haus. Am Ende verschlingt er den Vogel und seine Frau soll mit der Hacke den Sperling im Mund erschlagen aber sie trifft stattdessen den Mann und der Vogel entkommt. Das Ende ist nahezu identisch mit Vernalekens aufgezeichneter Version.

Die Geschichte wird erstmals 1811 in einem Briefwechsel zwischen Jacob Grimm und Achim von Arnim notiert. Die älteste, bekannteste Fassung mit der Vogel-Hund Konstellation kommt aus den Niederlanden und stammt von G.A. Artendes, der dieses Märchen 1804 herausgab.¹⁷⁴ Bei diesem Märchen ist die

¹⁷³ Vernaleken (1992), S.28-31.

¹⁷⁴ Vgl. Uther (2008), S.143-145.

Rezeptionsgeschichte neben dem mehrfachen Vorkommen auch insofern spannend als das der Stoff in Neuerzählungen verformt wird. In Janosch neu erzählten Grimm Märchen wird eine parodistische Umsetzung verfolgt und die Geschehnisse in einen modernen Kontext gesetzt. Der Hund wird von einem betrunkenen Autofahrer überfahren und der Sperling beschimpft das Auto bevor er gegen die Windschutzscheibe fliegt und der Fahrer daraufhin gegen einen Baum fährt. Janosch betont schon im Titel, dass die Neuerzählung der Märchen für Kinder bestimmt sei. Inwieweit diese parodistische Elemente wahrnehmen und verarbeiten können, ist fraglich.¹⁷⁵

Deutungstechnisch lässt sich bei allen Versionen feststellen, dass die Verbindung der unterschiedlichen Tiere im Vordergrund steht und dass diese von einem Menschen mutwillig zerstört wird. Überraschend ist die Treue des Vogels gegenüber dem Hund. Diese Treue führt zu den Racheplänen, welche die Handlung der Geschichte schlussendlich ausmachen. Der Vogel wird von Anfang als überlegener Protagonist dargestellt und ist sowohl dem Hund als auch den Menschen intellektuell deutlich überlegen.

¹⁷⁵ Vgl. Janosch, Von einem treuen Sperling. In: Janosch erzählt Grimm's Märchen. Fünfzig ausgewählte Märchen, neu erzählt für Kinder von heute. Mit Zeichnungen von Janosch. 8. Auflage. Beltz und Gelberg, Weinheim und Basel 1983. S.229-231.

9.2.2. Raummerkmale

Zeiträume

Als eine fixe Zeitangabe kann die Hochzeit des Hundebesitzers genommen werden. Zu diesem Zeitpunkt scheint das Leid des Hundes am Höhepunkt zu sein und er trifft auf die Ammer. Alle Arbeitsschritte der Ammer sind an zeitliche Abläufe von Menschen angepasst.

„Jetzt ist es Mittag und die Mägde in der Meierei melken gerade.“¹⁷⁶

Es gibt demnach geregelte Abläufe zu fixen Tageszeiten, die die Ammer kennt und für sich nutzen kann.

Wenn man bei Betz bleibt und versucht den Wert einer Stunde in diesem Märchen zu eruieren dann müssen wir versuchen dementsprechende Wendepunkte in der Handlung zu finden. Betz führt unter anderem Faktoren wie die Liebe, den Tod oder phantastische Elemente an, die eine Wende einläuten. Wie schon im theoretischen Teil beschrieben, macht das europäische Märchen den Wendepunkt an sich nicht von der Liebe abhängig.¹⁷⁷ Wenn man möchte, kann ein möglicher Wendepunkt der Beginn der Freundschaft sein. Wobei der Terminus Freundschaft in Märchen eine untergeordnete Rolle spielt und wirkliche Beispiele von Freunden kaum vorhanden sind. Die Ammer verhält sich jedoch wie eine fürsorgliche und hilfsbereite Freundin und auch die spätere Rache am Mörder ihres Freundes kann nur durch tiefe Gefühle für den Hund erklärt werden. Der zweite Wendepunkt stimmt mit Betz Ansatz über ein, da der Tod des Hundes

¹⁷⁶ Vernaleken (1992), S.29.

¹⁷⁷ Vgl. Betz (1989), S.12-15.

einen Schmerz in der Ammer auslöst, der den Wert der gemeinsam verbrachten Zeit verdeutlicht.

Genaue Zeitangaben oder Hinweise auf vergangene Tage oder Jahre lassen sich nicht finden. Nach dem Tod des Hundes und der Umsetzung der Rache vergeht zwar eine Weile aber Vernaleken arbeitet im Gegensatz zu den Brüdern Grimm hier weniger mit symbolischen Zahlen als mit der Bezeichnung „Einmal“.

Sprachräume

Nach Hellenthal sind gerade Tiermärchen stark regionenabhängig. Sowohl die Entstehung, als auch die Weiterverbreitung in diesem beschränkten Handlungsort nimmt Einfluss auf die Gestaltung.¹⁷⁸ Inwiefern der tschechische Einfluss, als mögliches Herkunftsland, das Märchen geprägt hat, konnte nicht geklärt werden.

Innerhalb des Märchens sind die menschlichen und tierischen Sprachräume voneinander abgrenzt. Die Ammer und der Hund kommunizieren miteinander und auch die erwähnten Personen, wie die Mägde und der Mörder des Hundes und dessen Ehefrau, artikulieren sich und kommunizieren untereinander.

Zwischen den Tieren finden Dialoge statt, die wenn man wieder Ranke mit einbezieht, die Charakteristik der Figuren verdeutlichen sollen.¹⁷⁹ Die Ammer kann anhand der getätigten Aussagen als intelligentes, vorausdenkendes und fürsorgliches Wesen charakterisiert werden. Der Hund bezeichnet sich selbst als traurig und hilflos. Nach der Hilfe der Ammer äußert er sich überhaupt nicht mehr und beantwortet auch ihre Frage zu seinem Wohlbefinden nicht. Vor seinem Tod findet kein sprachlicher Austausch mehr statt.

¹⁷⁸ Vgl. Hellenthal, Verena: Märchen aus dem Münsterland. Erfurt: Sutton Verlag GmbH 2012. S. 21.

¹⁷⁹ Vgl. Ranke (2003/2004), S.4.

Zwischen Menschen und Tieren gibt es keine direkte Kommunikation, wobei die Drohung der Ammer hier eine mögliche Ausnahme darstellen kann.

„denn sie drohte ihm, daß sie ihm einmal...“¹⁸⁰

Ob diese Drohung laut ausgesprochen wurde oder nur im Kopf der Ammer stattfindet, kann nicht eindeutig geklärt werden. Der Mann weiß zwar, dass der Vogel auf Rache aus ist aber fraglich ist, ob die Drohung mündlich kommuniziert wurde oder anhand des Verhaltens angenommen wird.

Geschlechtsspezifische Räume

In diesem Märchen weisen die Tiere ganz spezielle Charakterzüge auf und nehmen menschliche Eigenschaften an. Die tierischen Eigenschaften geraten beinahe in den Hintergrund und sind nur noch anhand einzelner Fähigkeiten erkennbar.

Tiermärchen haben einen verstärkten didaktischen Charakter. Sie spiegeln menschliche Ideale wieder und versuchen durch den (tierischen) Perspektivenwechsel neue Erkenntnisse zu ermöglichen. Hellenthal betont den belehrenden, warnenden Ton dieser Märchenart und das Einhalten von Regeln. Werden bestimmte erwünschte Verhaltensweise nicht umgesetzt, dann folgt eine Bestrafung. In diesem Märchen mit dem Tod von Tier und Mensch. Eine mythische Bedeutung, wie sie zum Beispiel Schlangen oft haben, spielt in diesem Märchen keine Rolle. Als Tierfiguren wurden ein Hund und eine Ammer ausgewählt, die auf den ersten Blick ein doch ungewöhnliches Gespann bilden, wobei wir dieses zum Beispiel von den Bremer Stadtmusikanten schon gewöhnt

¹⁸⁰ Vgl. Vernaleken (1992), S.30.

sind.¹⁸¹ Aufgrund der grammatikalischen Artikel können wir uns das Geschlecht herleiten. Die Ammer ist demnach weiblich und der Hund männlich. Es ist in diesem Fall jedoch nicht möglich abseits des biologischen Geschlechts, irgendwelche sozialen oder kulturellen „Geschlechterkonstrukte“ zu bilden, da es hierfür nicht genügend Anhaltspunkte gibt, die ein Vorgehen in diesem Bereich rechtfertigen würden.

Seelenräume

In diesem Märchen spielen die klassischen Seelenräume im Grunde genommen keine Rolle. Es wird zwar einmal ein Wald erwähnt, dieser dient aber mehr als ein Hinweis für die Richtung des Weges.

„Beide begaben sich zu dem nahen Wald, bei welchem eine Straße vorüberführte.“¹⁸²

Hätten sich die beiden nicht zum Wald begeben, wäre der Hund wahrscheinlich nicht getötet worden, dennoch lassen sich keine spezifischen Merkmale für einen Seelenraum finden. Möglicherweise dient in diesem Märchen der Garten als Ersatz für den Wald, hierzu gibt es jedoch keine wissenschaftlichen Quellen.

¹⁸¹ Vgl. Hellenthal (2012), S.21-22.

¹⁸² Vernaleken (1992), S.30.

9.3. S´Martinilobn

„Dort läuft ein Hahn,
und die Geschichte fängt an.

Da is amal da Kada Braunz ins Martinilobn gonga. Da denkt a si, wi´ra a Wäu geht: Schau, wann da nur wer begegne dad, daß da de Zeit nöt so lang war. Da kimmt eahm auf oanmal a Hund unta. „Kada Braunz“, sagt a. „wo gehst denn du hin?“ „Ins Martinilobn.“ „Loß mi a mitgehn!“ „Kannst schon“. No, iatzt san halt di zwoa mitananda fortgonga und ham se oa Socha um d´onare dazöhlt. „Du, dort schau hin“, sagt da Hund, „dort geht ja gor di Muada Gans.“ Richti! Se gengan net lang, so kimmt s´zu eana. „Wo gehts denn ös zwoa hin?“ „No, ins Martinilobn!“ „Loßt´s mi a mitgehn.“ „No, kannst schon.“ Via s´no a Weil gengan, kemman no da Ochs, da Hahn und d´Sau zu eahna. Da kemmans iatzt in an großn Wald, owa sö gengan nöt lang, so sagt da Kada Braunz: „Hört´s, i kenn mi iatzt nimma aus. Mir ham uns vagonga. Kehr ma liaba um.“ Es warn a alli glei dabeigwest, aba wia´s umkehrn wolln, findns´ den Weg nimma, auf den s´herkemma san. Wäu´s scho alli ganz miad warn, so ham´s nix Gscheidas macha könna, als daß sö si alli auf d´Erdn glegt ham. Da siecht auf oanmal da Ochs, wäu a da Greßti woar, ganz weit wo a Liachtl. „Dös wern ma glei segn.“, sagt da Kada Braunz. „Wäu i so guat kraxeln kann, so kräu i auf an hochn Baum aufi, daß i woaß, wo dös Liacht is.“ Dös hot a a dan, und wiara awikemma is, san s´alli sexi drauf zuagonga. Das Liacht is allawäu greßa worn, und wia s´scho dabei warn, segn s´a Haus, was ganz beleuchtet woar. D´Fensta woarn alli offa. Da schleicht si da Hahn hin und schaut eini, und wiara wieda zruckkemma is, hat a gsagt, daß a Diab gsegn hat, dö an ganzen Haufa Geld zöhlt ham. „Wart´s“, sagt da Ochs, „de wern ma schön dawischn. I

spring z´erst bein Fensta eini. Da wern s´alli dakemma und davorena und uns s´Geld daloßn; und wann s´draustn san, springt´s ös erst nach.“ Richti. Da Ochs geht zun Fensta hin und patscht oisa Ganz eini. Da laßn dö Diab allas liegn und steh und fohrn aus. Dö Viechs ham si atzt üba ´s Geld hergmacht und ham si´s täut, und nacha san s´schlofa gonga. Wäu sö si´s owa denkt ham, daß die Diab bei da Nacht um eahna Geld kemma wern, so sagt da Hund: „I leg mi zu da Tür.“ Da Kada Braunz sagt, er legt si auf´n Herd zu da Gluat. Der Ochs hat si auf´n Misthaufen, dö Gans auf ´n Fisch und d´Sau in Hof g´legt, und da Hahn hat sie aufs Dach gesetzt. Wia bei da Nacht dö Diab ins Haus ham wohin, hat s´zerst da Hund bei der Tür bissen. Jetzt ham s´wolln bei da Glut a Liacht macha ´da hat s´aba da Kada Brauns ins Gsicht krallt. Jetzt ham s´wolln s´Geld von Fisch nemma, da hat ´s aba dö Gans recht in d´Finga zwickt. Wäu sö si bei da Tür nimma außitrait ham, so ham s´wolln durch ´n Hof fortrenna. Da hat ´s awa d´Sau niedagschmissn, und da Ochs hat s´mit seine langan Heandl aufgabelt. Da Hahn hat von Dach owagschrian: „Warum nehmt´s enk denn´s Geld nöt mit?“ So san dö Diab ganz bluti fortkemma und ham ´s Geld erst not ghabt. Dös ham d´Viecha in andan Tag mit eahna gnumma und ham recht guat gleit davo.

Dort läuft eine Maus,
und die Geschichte ist aus.“¹⁸³

¹⁸³ Vgl. Vernaleken Theodor, Kinder- und Hausmärchen dem Volke treu nacherzählt: Aus Österreich, Böhmen und Mähren. Hg. von Karl Maria Guth Berlin: Hofenberg 2014. S.48-50.

9.3.1. Interpretation und Vergleich

Das Märchen wurde im Dialekt verfasst und in einigen Fassungen (Petzoldt) ins Hochdeutsche übersetzt. Petzoldt erläutert zudem die Bedeutung des Terminus Martinilobn an sich als Feier des St. Martinsabends. Zudem sieht er in Vernalekens Märchen ein schönes Gegenstück zu KHM 27, die Bremer Stadtmusikanten. Besonders hervorgehoben wird zudem die Einstiegs- und Schlussfloskel, die aber bei den Sprachräumen genauer analysiert werden. Das Märchen selbst erschien ungefähr im 16. Jahrhundert in gedruckter Form in einem Lehrgedicht von Georg Rollenhagen namens „Froschmeuseler“. Die Tierkonstellationen hat sich in den Versionen ein bisschen verändert und die Diebe sind nach Petzoldt bei Rollenhagen wilde Tiere wie ein Löwe, Bär etc. und keine Menschen. Das Motiv des Märchens lässt sich bereits im 12. Jahrhundert in einem lateinischen Epos namens Ysengrimus finden.¹⁸⁴

In dem Märchen sind ausschließlich Tiere als Hauptfiguren zu finden. Sie sind vom Anfang bis zum Ende in ihrer Tiergestalt und verwandeln sich zwischendurch nicht. Dieser Aspekt unterscheidet sich von vielen Märchen, wie zum Beispiel der Froschkönig aber auch das hier beschriebene Brüderchen und Schwesterchen sowie die sieben Raben. Während bei den Grimms die eigentliche Märchenhandlung durch einen Menschen ausgelöst wird, der seinen Esel verstößt, verzichtet Vernaleken auf diesen Einstieg und wählt einen Hahn, der die Geschichte einleitet. Das anfängliche Drama fehlt hier, stattdessen wählt Vernaleken ein rein tierisches Szenario, das bis auf den Dieb keine menschlichen Figuren beherbergt.

¹⁸⁴ Vgl. Petzoldt (1991), S.347.

Dassel beschreibt das Messen mit dieser menschlichen Gestalt. Die Tiere bestrafen den Dieb für den Akt des Diebstahls und stellen sich moralisch über ihn. Der Faktor des Beurteilens und quasi Zurechtsweisens macht aus den Tieren gewissermaßen selbstlose Helden, die in gewisser Form menschliche Werte repräsentieren. Auffallend ist zudem, dass die Tiere aufgrund ihres Handelns nicht eindeutig als diese zu identifizieren sind und ihre Fähigkeiten stark vermenschlicht werden. Dassel nennt hier unter anderem die Fähigkeiten des Sprechens, Planen, Organisieren und aktive Beziehungen zueinander knüpfen. Bei den Grimms gibt der Titel keinen Hinweis auf ein Tiermärchen und bei Vernaleken wird gar eine Feier beziehungsweise Fest im ländlichen Raum bezeichnet. Dem Vernaleken Märchen fehlt im direkten Vergleich mit den Grimm Brüdern auch der dramatische Aspekt, der möglicherweise auch den differenzierten Titel erklärt. Bei den Grimms gibt es eine Notlage, der direkte Tod wird angedroht, während die Lage bei Vernaleken als entspannter zu charakterisieren ist, weil das Setting ein anderes ist. Die tierischen Helden sind sich in beiden Versionen sehr ähnlich aber bei den Brüdern Grimm werden die Schwächen der Tiere noch viel genauer herausgearbeitet während diese kurzen und knappen Hintergrundgeschichten, beispielsweise der kraftlose Esel, bei Vernaleken komplett ausgespart werden.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Dassel, Alice: Die Bremer Stadt Musikanten. Märcheninterpretation zu „Die Bremer Stadtmusikanten“ (Grimm) Norderstedt: Books on Demand 2012. S.16-17.

9.3.2. Raummerkmale

Zeiträume

In kaum einem anderen Märchen haben wir eine so genaue und reale Datierung bezüglich des Zeitraumes, wie in diesem.

Der Martinstag, auch Martini genannt, ist ein Gedenktag. Geehrt wird der Heilige Martin von Tours. Der 11. November ist in Österreich als Feiertag eingetragen und geht ursprünglich auf eine Legende aus dem Jahr 334 n. Chr. zurück. Martin reitet auf einem Pferd durch das Stadttor von Tours. Es ist kalt und er teilt seinen Mantel mit einem Schwert, um einem frierenden Bettler die eine Hälfte zu geben. Die historische Figur des Martins wird im Jahr 316 datiert. Angeblich trat er in die Armee ein und gelangte so ins heutige Frankreich, wo er im Jahre 371 zum Bischof von Tours gewählt wurde. Er fühlte sich für diese Position nicht bereit beziehungsweise war er der Ansicht, dass er nicht gut genug dafür sei. Deshalb versteckte er sich in einem Gänsestall, um das Wahlergebnis nicht anerkennen zu müssen. Die Gänse schnatterten und verrieten ihn in seinem Versteck. Martin musste Bischof werden. Die historische Legende stellt eine schöne Verknüpfung zum Märchen da, insbesondere zum Titel. Die Martinigans verbindet man gerne mit den Gänsen, die Martin angeblich verraten haben. Die vorchristlichen Motive wie das Schlachtfest zur Erntezeit aber auch die heutige Lichterprozession zur Vertreibung von bösen Gestalten gehören zu einer Vielzahl von Bräuchen, die sich aus diesem Namenstag entwickelt haben. Das „Martiniloben“ und damit der Titel des Märchens bezieht sich eigentlich auf das erste Glas Wein beim Heurigen und in manchen Weinbaugebieten auf die Taufe von jungen Weinen. Zu Beginn des Märchens liegt der Fokus verstärkt auf dieser Unternehmung und sie ist auch der Grund für die Zusammenkunft der unterschiedlichen Tiere.¹⁸⁶

¹⁸⁶ http://religionv1.orf.at/projekt03/religionen/christentum/Feste/ch_fe_martini_fr.htm (2. Mai 2017)

Sprachräume

Viele Vernaleken Märchen sind mit Städten beziehungsweise Gebieten verbunden, aber keines lässt sich so explizit zuordnen wie s'Martinilobn. Der Titel ist die Bezeichnung der Feier des Martiniabends in Niederösterreich, genauer gesagt in Obersulz. Nach Vernaleken erzählt man dabei den Kindern, wie die Haustiere ins Martinilobn gegangen sind.¹⁸⁷

Mit der Sprachauswahl des Dialekts gewinnt ein Märchen immer einen gewissen Authentizitätsfaktor. In den Grimm Märchen ist dieser Faktor relativ selten in Verwendung. Bei Vernaleken läuft die Auswahl der Dialekte, da schon etwas systematischer ab. Ein Bezug zu Österreich ist immer vorhanden und bestimmte Regionen werden herausgenommen und vorgestellt. Interessant ist, dass die Einleitungs- und Schlussformel in Hochdeutsch sind während das restliche Märchen im Dialekt ist. Ob so eine mögliche Debatte über die Natur der Sprache und deren Standard umgangen werden sollte, kann nicht anhand von Quellen bewiesen werden, kann aber ein möglicher Ansatzpunkt sein.¹⁸⁸

Linguistische Features im Bezug auf den Dialekt bei Vernaleken sind: der Übergang vom Dialekt zur Standardvarietät fehlt in der realen Welt oftmals, wird aber im Märchen umgesetzt. Nach Ammon herrschen in vielen Dialektregionen Österreichs sprachliche „Alleinstellungsmerkmale“. Es wird Dialekt oder die Standardsprache gesprochen aber beide Varietäten zu mischen, ist eher unüblich. Im familiären Umfeld, unabhängig von den Sozialschichten, wird zudem fast ausschließlich Dialekt gesprochen während die sprachlichen Verhältnisse im öffentlichen Raum variieren können. Wie ist aber nun das Märchen hier

¹⁸⁷ Vernaleken (2014), S.48.

¹⁸⁸ Vgl. Orrin, Robinson W.: Grimm Language: Grammar, Gender and Genuineness in the Fairy Tales. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 2010. S. 23.

einzuordnen? Beim Vorlesen eines Märchens von einer öffentlichen oder gar förmlichen Situation zu sprechen, hinterlässt einen fahlen Beigeschmack. Meist werden diese im familiären Bereich rezipiert und es gibt ein Nahverhältnis zwischen dem Märchenerzähler und dem Publikum. Dieses Verhältnis hat sich in historischer Hinsicht mit Sicherheit in den letzten Jahrhunderten verändert, aber wenn man vom heutigen Standpunkt ausgeht, dann liest die Märchen meist eine Bezugsperson vor. Diese Konstellation von Sprachräumen und deren soziales Umfeld beziehungsweise die soziale Markierung durch Sprache ist in dem ausgewählten Märchen besonders offensichtlich. Zudem wird durch die Betonung der Region, Obersulz, eine gewisse Zugehörigkeit von Dialekt vermittelt. Alle Tiere sprechen im Dialekt und so ist zu vermuten, dass sich diese, natürlich im fiktiven Bereich, ein gemeinsames Umfeld teilen und im gleichen Sprachraum aufgewachsen sind beziehungsweise zueinander gefunden haben.¹⁸⁹ Gerade in der Märchenforschung ist dieser Aspekt von geteilten Sprachräumen und interne sprachlichen Entwicklungen der Figuren von aktueller Bedeutung, auch im Hinblick auf multikulturelle Gesellschaften.

Geschlechtsspezifische Räume

Den Anteil des biologischen und soziokulturellen Geschlechtes bei einem Tiermärchen zu filtern, ist schwierig, vor allem, wenn es sich um keinen verwandelten Menschen handelt dessen Vorgeschichte man miteinbeziehen kann. Es zeigte sich hierbei schon Schwierigkeiten beim vorherigen Märchen „Der Hund und die Ammer“. Bei den Untersuchungen in dieser Raumkategorie können Tiermärchen offensichtlich keine stichhaltigen Anhaltspunkte liefern, um die Märchenforschung und Diskurse im Genderbereich zu verbinden. Diese Problematik wird im anschließenden Conclusio noch einmal aufgegriffen und verfolgt.

¹⁸⁹ Vgl. Ammon, Ulrich: Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1995. S.200.

Seelenräume

Während in einigen Märchen, zum Beispiel im Rotkäppchen, das Tier als unmoralisch dargestellt wird, sind die Protagonisten in diesem Märchen fast schon als übermoralisch korrekt charakterisiert.

Der Zusammenschluss dieser Gemeinschaft und das Erreichen des gemeinsamen Zieles findet im Schauplatz Wald statt. In diesem verirren sich die Tiere auf ihrem ursprünglichen Weg zum „Martiniloben“.

„Da kemmans iatz in an groβn Wald, owa sō gengan nōt lang,...“¹⁹⁰

Daemmrich sieht den Wald, als einen Ort der Grenzüberschreitung und auch in diesem Märchen behaupten die Figuren sich und überschreiten moralische und körperliche Grenzen.¹⁹¹ Die Tiere kämpfen gegen die Diebe und verteidigen mit allen Mitteln ihre moralischen Werte. Die moralische Grenze wird demnach immer höher angesetzt und die zu Beginn lockeren und feiergelaunten Tiere werden zu Darstellern in einer Kriminalgeschichte.

Die Grenze zum Alltag, die durch den Eintritt in den Wald durchbrochen wird, passt zu XY These, dass die Märchenhelden in diesem Raum neue Erkenntnisse erlangen und neue Erfahrungen machen müssen.¹⁹²

Der Wald bildet zwar in diesem Märchen einen Schauplatz, greift aber nicht unmittelbar in das Lebensumfeld ein und bis auf die Diebe, die diesen als Rückzugsort gewählt haben, erfahren wir wenig über diesen Seelenraum.

¹⁹⁰ Vernaleken (1992), S.49.

¹⁹¹ Vgl. Daemmrich (1987), S.336-340.

¹⁹² Vgl. Filiniger (2009), S.95.

10. Conclusio

Die Darstellung der Märchensammler offenbarte, die Erkenntnis die schon am Beginn der Arbeit thematisiert wurde.

Die Brüder Grimm sind in ihren Darstellungen überpräsent und werden noch sehr lange einen Nährboden für die Märchenforschung bieten. Theodor Vernalekens Märchen habe eine stiefmütterliche Rolle und werden kaum in der Sekundärliteratur thematisiert. Warum der Bekanntheitsgrad, der drei Märchensammler so einen starken Kontrast bildet, konnte trotz intensiver Recherche nicht aufgeklärt werden. Weder die Person Vernaleken noch seine Märchen geben Hinweise auf mögliche Gründe, warum seinem Schaffen in der heutigen Zeit kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die am Anfang angenommene These, dass Vernaleken einen eigenwilliger Umgang mit dem Märchengut hat, hat sich ebenfalls nicht bestätigt. Es tauchten, sowohl bei der Motivwahl als auch bei der Raumkonzeption immer wieder Parallelen zu den Brüdern Grimm beziehungsweise zu anderen Märchenformen auf. Der methodische Zugang über die Raumtheorie konnte leider nicht dazu beitragen Vernalekens Märchen hinsichtlich ihres Potentials zu untersuchen.

Dennoch lieferte die Raumtheorie viele neue Erkenntnisse zu einzelnen Märchen und ihrem Beschaffen, die nun erläutert werden und beweisen, dass die Raumtheorie und Märchen miteinander vereinbar sind.

Das Hauptziel dieser Arbeit war es mögliche Raumstrukturen bei ausgewählten Märchensammlern zu entdecken und wenn vorhanden, in einen größeren Kontext einzuordnen. Überraschenderweise, ließen sich die ausgesuchten Märchen gut in die geschaffenen, theoretischen Kategorien einordnen und boten in diesem Zusammenhang viel Untersuchungsmaterial. Das Phänomen der Raumkonzepte lieferte neue Erkenntnisse in der bereits breit erforschten Märchenwelt. Einige Thesen konnten in diesem Zusammenhang sogar überarbeitet werden, da sich

durch die ausgewählten Forschungsmethoden andere Perspektiven geboten haben. So zeigt diese Arbeit unter anderem, dass in Märchen, die Zeit sehr wohl eine (dominante) Rolle spielt und das Handlungsgeschehen prägt.

Die Untersuchungen zu den sprachlichen Räumen boten auf Metaebenen viele neue Erkenntnisse. Einerseits bietet das sprachliche Umfeld der Märchensammler, aber auch die Herkunft der Texte eine interessante Möglichkeit eine neue Perspektive auf den Inhalt zu erhalten. Innerhalb der Märchen finden sich dutzende linguistische Kategorien, die bei genauerem Hinsehen neue Ebenen eröffnen. So verrät die Auswahl des Titels, die Wortwahl und beispielsweise die Abwechslung von Verben aber auch das generelle Kommunikationsverhalten mehr über das Innenleben des Märchens, als man zu Beginn vielleicht vermutet hätte. Gerade die Dialogvielfalt in einigen Märchen bietet viel Potential im Hinblick auf die Charakterstudien der Figuren.

Die Geschlechtsspezifischen Räume sind eine Kategorie, die mit der Textsorte vielleicht am schwersten zu verknüpfen ist. Das liegt einerseits an den eindimensional gezeichneten Figuren, bei denen man oft nur mit dem biologischen Geschlecht arbeiten kann. Diese Arbeitsweise entspricht aber nicht den Ansprüchen von modernen Genderdiskursen. Die Analyse der Geschlechtsspezifischen Räume hat gezeigt, dass Märchensammler mehrheitlich mit traditionellen Geschlechtsbildern arbeiten, und dass es kaum Überraschungen in diesen Bereichen gibt. Ein großes Manko bilden die Tiermärchen, die kaum in diese Raumkategorie einzuordnen sind, und keine brauchbaren Ergebnisse liefern können. Die Seelenräume sind eine Kategorie bei der vertiefende Untersuchungen statt finden konnten. Bei so gut wie alle Märchen ließen sich Seelenräume, in Form von Wäldern oder Gewässern, finden. Das theoretische Wissen spiegelte sich deutlich in den Märchen wieder und bot die Bestätigung, dass in diesem Bereich viel Potential für die Märchenforschung steckt. Gerade die Wälder in Märchen sind so vielseitig und deshalb eine interessante Basis für psychologische und kulturelle Zugänge.

Es lässt sich noch hinzufügen, dass die Skepsis gegenüber den Raumtheorien in vielen Bereichen gerechtfertigt ist, da dieses Forschungsfeld kaum begrenzbar ist. Es werden unzählige Ansätze von diversen Fachrichtungen vermischt, dass man sich im Vorhinein fragen sollte, wie disziplinübergreifend man arbeiten möchte und wie viel literaturtheoretischer Anteil am Ende tatsächlich überbleibt. Die Literaturwissenschaft kann in den nächsten Jahren mit Sicherheit noch mehr im Hinblick auf ihre Räume untersucht werden und es bleibt gespannt zu erwarten, welche Theorien und Darstellungen noch veröffentlicht werden und wieder neue Erkenntnisse bieten werden. Die Textsorte Märchen bietet im Allgemeinen als Untersuchungsmaterial viele Vorteile, zum Beispiel viele anerkannte Veröffentlichungen, aber auch Nachteile, wie unklare Abgrenzungen diverser Formen und Vormachtsstellungen einzelner Sammler. Wie diese Pro- und Contra Punkte bei den Raumtheorien genutzt werden, bleibt jedem Wissenschaftler und jeder Wissenschaftlerin selbst überlassen.

Abschließend sollte noch erwähnt werden, dass diese Arbeit vor allem eines unter Beweis stellt: lässt man sich auf neue Methoden, hier die Raumforschung ein, und versucht diese mit traditionellen Forschungsgebieten zu verbinden, dann ergeben sich viele neue Perspektiven. Vielleicht handelt es sich hierbei nicht um bahnbrechende Erkenntnisse, dennoch ist die Märchenforschung möglicherweise um einen winzigen Aspekt reicher geworden.

11. Abstract (Zusammenfassung)

Die Diplomarbeit hat das Ziel Raumtheorien im literaturwissenschaftlichen Kontext zu untersuchen. Als Textsorte wurden „Märchen“ ausgewählt und anhand einzelner Märchen von den Brüdern Grimm und Theodor Vernaleken werden eigene, geschaffene Raumkategorien untersucht. Die Raumkategorien umfassen zeitliche, sprachliche, geschlechtsspezifische und psychologische Bereiche und wurden anhand wissenschaftlicher Theorien erstellt. Es wird geprüft inwiefern moderne Raumtheorien in Märchen vorhanden sind, und wie sich diese auf die Handlung auswirken. Ein besonderes Augenmerk liegt zudem auf der Darstellung des in Vergessenheit geratenen Autors Vernaleken und dessen Schaffen im Bereich der Märchen. Wie erreichten die Brüder Grimm ihren nahezu unveränderlichen Bekanntheitsgrad und wie erlangte der zeitgenössisch angesehene Vernaleken im gegenwärtigen Kontext eine stiefmütterliche Rolle in der Märchenwelt?

This diploma thesis is about literature theories, which are about a new phenomena called „room“. The thesis searches for room categories in fairy tales. The room categories are about time, language, gender and psychological aspects. The categories were made from academic theories. How is the „room“ setting in elected fairy tales and how can this setting change the assumption of the story? A special focus is on Theodor Vernaleken. How is it possible that this author is completely unknown? How are the „Brother Grimms“ so famous and well known? Theodor Vernaleken was a contemporary reputable author and school reformer. Currently there are just a few people, who know and work on Vernalekens role in connection with the fairytale universum.

12. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Jacob und Wilhelm *Grimm*, Die allerschönsten Märchen der Brüder Grimm. Ungekürzte Lizenzausgabe für die Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, Wien, und die angeschlossenen Buchgemeinschaften. Milano: Happy Books 1992.

Jacob und Wilhelm *Grimm*, Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ausgewählt nach einer von Anneliese Kocialek besorgten Ausgabe. 22. Auflage, Berlin 1987. Genehmigte Lizenzausgabe für Weltbild GmbH & Co. KG. Augsburg: Thienemann Verlag 1989,2010.

Theodor *Vernaleken* und das Erbe der Brüder Grimm in Österreich. In: libri liberorum, Praesens Verlag, Jahrgang 13, Sonderheft, 2012.

Vernaleken, Theodor: Alpenmärchen. Augsburg: Genehmigte Lizenzausgabe für Weltbild Verlag GmbH 1992.

Vernaleken, Theodor: Alpenmärchen. München: Zweimühlen Verlag GmbH 1992.

Vernaleken Theodor, Kinder- und Hausmärchen dem Volke treu nacherzählt: Aus Österreich, Böhmen und Mähren. Hg. von Karl Maria Guth Berlin: Hofenberg 2014.

Sekundärliteratur

Ammon, Ulrich: Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1995.

Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 169-170.

Betz, Otto: Das Gewicht der Stunde. Märchen zwischen Zeit und Ewigkeit. In: Die Zeit im Märchen. Ursula und Heinz-Albert Heindrichs (Hg.) Kassel: Rötha 1989.

Berzeviczy, Klára /*Bognár*, Zsuzsa: Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH 2009.

- Bialachowski*, Artur Robert: Zur Rechtfertigung des Grausamen in den Kindern- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Dresden: Neisse Verlag 2013.
- Branky*, Franz: Theodor Vernaleken. In: Biographien österreichischer Schulmänner. Wien: A. Pichler's Witwe & Sohn 1897.
- Brednich*, Rolf Wilhelm (Hg.), Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1999.
- Brunzel*, Peggy: Kulturbezogenes Lernen und Interkulturalität. Zur Entwicklung kultureller Konnotationen im Französischunterricht der Sekundarstufe I. Tübingen: Narr 2002.
- Carstensen*, Kai-Uwe: Sprache, Raum und Aufmerksamkeit: Eine kognitionswissenschaftliche Untersuchung zur Semantik räumlicher Lokations- und Distanzausdrücke. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2001.
- Chilton*, Paul: Language, Space and Mind: The Conceptual Geometry of Linguistic Meaning. Cambridge: University Printing House 2014.
- Daemmrich*, Horst: Themen und Motive in der Literatur: Handbuch. Tübingen: Francke 1987.
- Dassel*, Alice: Die Bremer Stadt Musikanten. Märcheninterpretation zu „Die Bremer Stadtmusikanten“ (Grimm) Norderstedt: Books on Demand 2012.
- Delhey*, Yvonne: In : Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Time GmbH 2009.
- Drewermann*, Eugen: Brüderchen und Schwesterlichen. Märchen Nr. 11 aus der Grimmschen Sammlung. Olten: Walter-Verlag OG 1990.
- Dickmann*, Axel: Grimms Märchen von A bis Z: Kleines Lexikon der Märchenmotive. Norderstedt: Books on Demand 2014.

Drößiger, Hans-Harry: Realienbezeichnungen in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Intrakulturelle und interkulturelle Aspekte. Haburg: Verlag Dr. Kovac 2015.

Döring, Jörg/ Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Erl, Astrid (Hg.), *Nünning Ansgar* (Hg.), Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. New York/Berlin: Walter de Gruyter 2005.

Fabritius, Bernd: Rotkäppchen, was trägst du unter der Schürze. Geschlechterbilder in Märchen. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag 2010.

Feustel, Elke: Rätselprinzessinen und schlafende Schönheiten. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann 2004.

Günzel, Stephan: Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009.

Hammarfelt Karlsson Linda (2014): Literatur an der Grenze der Kartierbarkeit. Ransmayrs Atlas eines ängstlichen Mannes. In: *Studia Neophilologica*, 86:1.

Hellenthal, Verena: Märchen aus dem Münsterland. Erfurt: Sutton Verlag GmbH 2012.

Holbek: Interpretation of Fairy Tales 1987, S.161, 417. Vgl. Berendsohn: Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hamburg: Verlag W. Gente 1921.

Janosch, Von einem treuen Sperling. In: Janosch erzählt Grimm's Märchen. Fünfzig ausgewählte Märchen, neu erzählt für Kinder von heute. Mit Zeichnungen von Janosch. 8. Auflage. Beltz und Gelberg, Weinheim und Basel 1983.

- Jehle*, Mimi I.: Das moderne deutsche Kunstmärchen. In: The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 33, No.3 1934.
- Jolles*, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1958. (1. Aufl. 1930).
- Jauss*, Hans Robert (1983): Das Volkommene als Faszinosum des Imaginären. In Funktionen des Fiktiven, Hrsg. D. Heinrich/W. Iser. München. (= Poetik und Hermeneutik X).
- Jolles*, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Halle: Max Niemeyer Verlag 1930.
- Karimi*, Edith: Mimetische Bildung durch Märchen. Phantasie, Narration, Moral. Münster: Waxmann Verlag GmbH 2016.
- Karlinger*, Felix: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1988.
- Klotz*, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG 2002.
- Kothaus*, Carolin: Grimm, Disney und die Wandlung der Geschlechterrollen: Eine Gender-Studie zwischen Märchenbuch und Zeichentrickfilm. Hamburg: Bachelor + Master Publishing 2014.
- König*, Claudia: Böser Wald, guter Wald. Wald und Bäume in den Märchen der Brüder Grimm. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH 2015.
- Lefebvre*, Henri: The Production of Space, Übers. v. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell 1991 (Original: La production de l'espace, Paris: Anthropos 1974).
- Lucke*, Hans: Der Einfluß der Brüder Grimm auf die Märchensammler des 19. Jahrhunderts. Berlin: Gebrüder Hoffmann 1933.

- Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.*
- Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Bern: A. Francke Verlag 1947.*
- Lüthi, Max: Märchen. 8., durches. u. erg. Aufl. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart: Metzler 1990 (Sammlung Metzler 16).*
- Lüthi, Max: Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG 2008.*
- Martus, Steffen: Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin: Rowohlt 2009.*
- Mayer-Tasch, Peter Cornelius: Raum und Grenze. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.*
- Mensching, Gustav: Das heilige Schweigen. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung. Giessen: Verlag von Alfred Töpelmann 1926.*
- Neuhauser, Stefan: Märchen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2005.*
- Orrin, Robinson W.: Grimm Language: Grammar, Gender and Genuineness in the Fairy Tales. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 2010.*
- Petsch, Robert: Raum in der Erzählung. In: Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Hg. von Alexander von Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975.*
- Petzoldt, Leander: Märchen aus Österreich. München: Eugen Diederichs Verlag 1991.*
- Petzoldt, Leander: Märchen aus Tirol. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1998.*
- Petzoldt, Leander: Märchen, Mythen und Sagen aus Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Ort: Baltmannsweiler 2000.*

Pianos, Tamara: Geografiktionen in der kanadischen Literatur. Perzeptionen und Kreationen nördlicher Landschaften. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2000.

Philippson, Ernst A.: Um Grundsätzliches in der Märchenforschung. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht Vol. 37, No. 4/5, 1945.

Ranke, Kurt: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 11. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. 2003/2004.

Reifarth, Gert: Die Macht der Märchen. Zur Darstellung und Repression und Unterwerfung in der DDR in märchenhafter Prosa. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2003.

Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Göttingen: Muriverlag 2000.

Ruhe, Doris: Geschlechterdifferenz. Texte, Theorien. Positionen. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2000.

Röhrich, Lutz: Sage und Märchen. Erzählforschung heute. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder KG 1976

Rölleke Heinz, Schindehütte Albert: Es war einmal... Das wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte. Frankfurt am Main: Eichborn 2011.

Rölleke, Heinz: Zeiten und Zahlen in Grimms Märchen. In: Die Zeit im Märchen. Ursula und Heinz-Albert Heindrichs (Hg.) Kassel: Rötha 1989.

Sennewald, Jens E., das Buch, das wir sind. Zur Poetik der „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004.

Schlechtinger, Ulrich: Die Sieben Raben. Was uns Märchen sagen wollen. Ihrem ihrem Sinngehalt als Hilfe fürs Erzählen. Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1986.

Schweizer, Stefan: Deutsche Literatur - Klassik, Romantik, Realismus. Bremen: Europäischer Hochschulverlag GmbH & Co KG 2012.

Siegmund, Wolfdietrich: Verzaubert zwischen Zeit und Ziel: der Mensch. In: Die Zeit im Märchen. Ursula und Heinz-Albert Heindrichs (Hg.) Kassel: Rötha 1989.

Spinner, Kaspar H.: Jacob und Wilhelm Grimm, Brüderchen und Schwesterchen (1812). In: Bräuer, Christoph (Hg.), Wangerin, Wolfgang (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen: Wallstein Verlag 2013.

Stedje, Astrid: Die Brüder Grimm. Erbe und Rezeption. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1984.

Stumpfe, Ortrud: Die Symbolsprache der Märchen. Münster: Aschendorff 1963.

Sweetser, E. (1982). Root and epistemic modals: causality in two worlds. Proceedings of the 8th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society.

Talmy, L. 2000 (1983), How language structures space. In: L. Talmy, 2000. vol.1, S. 177-254. (frühere Version in H.L. Pick and L. Acredolo (eds.), Spatial Orientation: Theory, Research and Application. S.225-82. New York: Plenum Press 1983).

Traxler, Hans: Die Wahrheit über Hänsel und Gretel. Die Dokumentation des Märchens der Brüder Grimm. Frankfurt/M.: Verlag Bärmeier und Nickel 1963.

Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm : Entstehung - Wirkung - Interpretation. Berlin/New York: De Gruyter 2008.

Vianello, Mino, *Caramazza* Elena: Gender, Raum und Macht: auf dem Weg zu einer postmaskulinen Gesellschaft. Ein Essay. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich 2007.

Von der Leyen, Friedrich: Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag 1964.

Von Stutterheim, Christiane: Zum Ausdruck von Zeit- und Raumkonzepten in deutschen und englischen Texten. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik. Band 25, Heft 2 (Jänner 1997)

Vorweg, Constanze: Raumrelationen in Wahrnehmung und Sprache: Kategorisierungsprozesse bei der Benennung visueller Richtungsrelationen. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 2001.

Wallner, Silke: Sprache und Raum in Adalbert Stifters literarischer Erzählung „Bergkristall“. Norderstedt: GRIN Verlag 2013.

Wenzig, Josef: Märchen aus Böhmen, Mähren und der Slowakei. Bremen: Europäischer Literaturverlag GmbH 2013.

Wilhelmer, Lars: Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn-Hotel-Hafen-Flughafen. Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Wodianka, Stephanie: Zeit - Literatur - Gedächtnis. In: Erll, Astrid (Hg.), Nünning Ansgar (Hg.), Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. New York/Berlin: Walter de Gruyter 2005.

Wunderlich, Dieter: Sprache und Raum. In: Studium Linguistik H. 12 (1982).

Diplomarbeiten

Scheichelbauer, Bettina: „Damit ich dich besser fressen kann!“ Intersexualität in jugendliterarischen Erzähltexten über sexuellen Missbrauch. Diplomarbeit Wien 2015.

Zeitungen

Morgenblatt. Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie. 24. August 1900. Nr. 232. 41. Jahrgang.

Sion. Eine Stimme in der Kirche für unsere Zeit. 3.4.1843. Nr. 40. 23. Jahrgang.

Quellen aus dem Internet

<https://books.google.at/books?id=3MB9DAAAQBAJ&pg=PT54&lpg=PT54&dq=erdkühlein&source=bl&ots=qMAvhwWXv0&>

sig=8E_kbGbGQ2LP7FpX_SX86DT8DA0&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjLnMSR_vXQAhWB
oywKHUDdD9YQ6AEIOjAH#v=onepage&q=erdkühlein&f=false (9. Jänner 2017).

<http://www.sagen.at/doku/biographien/zingerle.html> (10. Februar 2017).

<http://www.maerchenatlas.de/deutsche-maerchen/grimms-marchen/hansel-und-gretel/> (4. März 2017).

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=mbz&datum=19070305&query=%22vernaleken%22&ref=anno-search> (4. März 2017).

[http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/call_wbgui_py_from_form?
sigle=DWB&mode=Volltextsuche&firsthit=50&textpattern=Schimpfwort&lemmapattern=&patter
nlist=T:Schimpfwort&lemid=GG16582&hitlist=11106392](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&firsthit=50&textpattern=Schimpfwort&lemmapattern=&patter
nlist=T:Schimpfwort&lemid=GG16582&hitlist=11106392) (4. März 2017).

<http://ddi.cs.uni-potsdam.de/Forschung/SIMBA/export/mod-intro/arten-gr2.htm> (13. April 2017).

http://www.duden.de/rechtschreibung/verschlingen_schlingen_essen_vertilgen (11. Mai 2017).

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Diminutiv> (11. Mai 2017).

http://religionv1.orf.at/projekt03/religionen/christentum/Feste/ch_fe_martini_fr.htm (2. Mai 2017)

https://de.wikisource.org/wiki/Franz_Branky (13. Mai 2017).