



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Wald als Motiv und Topos der Kinder- und
Jugendliteratur“

verfasst von / submitted by

Sabine Mauthner, BA

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

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Doz. Ao. Univ.-Prof. Doz. Dr. Murray-Gordon Hall

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle herzlichst bei allen Personen bedanken, die mich beim Verfassen dieser Masterarbeit unterstützt haben. Dazu gehört einerseits Doz. Ao. Univ.-Prof. Doz. Dr. Murray G. Hall, der mir bei der Themenauswahl komplette Freiheit gewährte und andererseits vor allem Mag. Dr. Heidi Lexe. Nicht nur inspirierten mich ihre Seminare und Vorlesungen während meiner gesamten Studienzzeit dazu, mich näher mit Kinder- und Jugendliteratur zu beschäftigen, sie stand mir auch während der Themenfindung und während des Schreibprozesses stets mit Rat und Tat zur Seite.

Ebenso möchte ich mich bei meiner sehr guten Freundin Angela bedanken, auf die ich mich jederzeit, nicht nur aufgrund ihrer hervorragenden Korrekturlesefähigkeiten, verlassen konnte.

Zu guter Letzt gilt mein größter Dank meinen Eltern, die mir mit ständigem Zuspruch und bedingungsloser Unterstützung in allen nur erdenklichen Bereichen zur Fertigstellung dieser Masterarbeit verholfen haben.

Vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

1 Aktueller Forschungsstand	9
2 Textauswahl und Zielsetzung.....	10
3 Theoretische Grundlagen	11
3.1 Begriffsdefinitionen	11
3.1.1 Das Motiv	12
3.1.2 Der Topos.....	15
3.2 Der Raum	16
3.2.1 Definition	17
3.2.2 Raumtheorien	18
3.3 Gattungspoetologie	27
3.3.1 Märchen.....	28
3.3.2 Phantastische Kinder- und Jugendliteratur.....	30
3.3.3 Adoleszenzroman	34
4 Der Wald als Narrativ	36
4.1 Der Wald als soziokulturelles Phänomen.....	36
4.2 Der Wald in der Literatur	39
4.2.1 Der Wald in der mittelalterlichen Literatur.....	40
4.2.2 Der Wald in der Romantik	43
4.2.3 Der Wald seither	45
5 Märchen der Brüder Grimm	47
5.1 <i>Rotkäppchen</i>	49
5.1.1 Inhalt	49
5.1.2 Der Wald	50
5.1.2.1 Die Darstellung	50
5.1.2.2 Die Bewohner.....	52
5.1.2.3 Großmutter's Haus	52
5.1.2.4 Der Wald aus Grimms <i>Rotkäppchen</i> in moderner Darstellung.....	54
5.2 <i>Hänsel und Gretel</i>	56
5.2.1 Der Inhalt	56
5.2.2 Der Wald	57

5.2.2.1 Die Darstellung	57
5.2.2.2 Die Bewohner.....	58
5.2.2.3 Die Funktionen.....	59
6 Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf.....	62
6.1 Inhalt	63
6.2 Der Märchenwald.....	64
6.2.1 Das Aussehen	64
6.2.2 Die Bewohner.....	65
6.2.3 Die Funktionen.....	66
6.2.3.1 Grenze	66
6.2.3.2 Gefahrenraum.....	67
6.2.3.3 Schutzraum.....	68
6.2.3.4 Klischeeraum.....	69
7 Tintenherz-Trilogie	71
7.1 Inhalt	72
7.1.1 <i>Tintenherz</i>	72
7.1.2 <i>Tintenblut</i>	73
7.1.3 <i>Tintentod</i>	74
7.2 Der Weglose Wald	75
7.2.1 Das Aussehen	76
7.2.2 Die Bewohner.....	79
7.2.3 Die Funktionen.....	81
7.2.3.1 Grenze	82
7.2.3.1.1 Übergang zwischen zwei Welten.....	82
7.2.3.1.2 Grenze zwischen zwei Königreichen.....	83
7.2.3.1.3 Sehnsuchtsort	84
7.2.3.2 Gefahrenraum.....	85
7.2.3.3 Schutzraum.....	87
7.2.3.4 Abenteuerraum.....	88
7.2.3.5 Raum der Charakterentwicklung.....	88
7.2.3.5.1 Staubfinger	88
7.2.3.5.2 Mo	90
7.2.3.5.3 Meggie.....	91
7.3 Elinors Garten	92

7.4 Der Wald in <i>Tintentod</i>	94
8 Zusammenfassung und Ausblick.....	97
9 Literaturverzeichnis.....	101
9.1 Primärliteratur	101
9.2 Sekundärliteratur	101
9.3 Internetquellen.....	106
10 Abbildungsverzeichnis.....	106
11 Anhang: Abstract	107

1 Aktueller Forschungsstand

Wissenschaftliche Texte, die sich ausschließlich mit den Themen ‚Raum‘ oder ‚Raumdarstellung‘ in verschiedenartiger Literatur befassen, sind relativ selten und oftmals bereits einige Jahrzehnte alt. Birgit Haupt bringt es auf den Punkt, wenn sie sagt, dass es ein „Missverständnis [ist], dass der Raum nur eine Art Hintergrundbild für das Auftreten der Figuren und die Entwicklung der Handlung sei“¹. Der Raum als den Text mitgestaltendes Merkmal hat so viele andere Funktionen, die es in der vorliegenden Masterarbeit herauszufinden und zu analysieren gilt. In den letzten Jahren gab es allerdings einen merkbaren Aufschwung an wissenschaftlicher Beschäftigung mit diesem Thema. In diesem Zusammenhang sei speziell Natascha Würzbach genannt, die sich verstärkt mit dem erzählten Raum und dessen Merkmalen beschäftigt, wie auch die bereits erwähnte Birgit Haupt, die sich in ihren Theorien und Überlegungen auf die Raumtheorie von Gerhard Hoffmann aus dem Jahr 1978 bezieht und in einen neuen Kontext bringt.

Bei der Recherche zu passender Sekundärliteratur stößt man über kurz oder lang, vor allem, wenn man sich für den Raum in Verbindung mit Märchen interessiert, auf Inken Frost. Sie ist Spezialistin in diesem Bereich, und ihre Aufsätze und Beiträge sind in vielen Sammelbänden und Zeitschriften zu finden. So etwa auch im Magazin für Kinder- und Jugendliteratur *1000 und ein Buch*, das sich schwerpunktmäßig stets mit anderen Themen beschäftigt, so im Jahr 2010 mit dem Thema ‚Holz‘ (und in weiterer Folge auch mit dem Wald). Renommiertere Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler beleuchten darin diese Thematik von verschiedenen Blickwinkeln aus und bieten auf diese Weise großen Informationsgehalt.

Es wird deutlich, dass heutzutage in der Literaturwissenschaft ein Umdenken stattfindet, was die Bedeutung des Raums als Textmerkmal betrifft. Vor allem junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler befassen sich mit neuen Ideen und Zusammenhängen mit diesem Thema. Eine davon ist Maria Nikolajeva, die sich speziell mit den Raumverhältnissen in phantastischer Literatur beschäftigt. Ihre ‚Zweiweltentheorie‘ bietet einen ganz neuen Zugang zur Raumdarstellung. In Nikolajevas Werk *The Magic Code* widmet sie sich den unterschiedlichen Möglichkeiten, wie die verschiedenen Räume miteinander in Verbindung stehen können.

¹ Birgit Haupt: *Zur Analyse des Raums*. In: Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 6) S. 69.

2 Textauswahl und Zielsetzung

Von Anfang an stand fest, dass sich die vorliegende Masterarbeit mit dem Topos ‚Wald‘ in Zusammenhang mit Märchen beschäftigen soll. Nach einiger Recherchearbeit wurde allerdings klar, dass sie sich nicht ausschließlich auf Texte der Gattung ‚Märchen‘ beschränken, sondern ein zusätzlicher Blickwinkel eingebettet werden sollte, anhand dessen ein Vergleichen der Verwendung des Raumes ‚Wald‘ und dessen Funktionen möglich wäre. Kurz darauf stand fest, dass es sich bei den restlichen Primärtexten um einen Vertreter der phantastischen Literatur für Jugendliche und um eine Märchentransformation speziell für Kinder handeln wird. Das wurde aus dem Grund beschlossen, da vor allem Märchentexte und Texte der phantastischen Literatur ähnliche Gattungsmerkmale aufweisen. Die genaue Erklärung dazu folgt in Kapitel 3.3. Anhand der unterschiedlichen Gattungen soll untersucht werden, auf welche Art und Weise der Topos beziehungsweise das Motiv ‚Wald‘ in den verschiedenen Textbeispielen vorkommt und welche Funktionen er darin übernimmt. Ähneln sich diese oder sind sie komplett gegensätzlich? Ebenso geht es um die unterschiedlichen Perspektiven, die bei der Beschreibung möglicherweise geboten werden und um deren Bedeutung.

Es ist auch von Interesse, ob sich die Walddarstellung und die Funktionen des Topos ‚Wald‘ in den Jahren zwischen dem Erscheinen der Märchen der Brüder Grimm und dem der neueren verwendeten Textbeispiele veränderten. Am Beispiel von *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf* etwa wird ersichtlich, wie man mit bekannten Textmerkmalen spielen, diese parodieren und damit neue Bedeutungen erstellen kann. Das liegt, wie sich herausstellen wird, in erster Linie an der Bedeutung, die Märchen in unserem kulturellen Umfeld noch immer haben. Auch diese Überlegung soll im Laufe der Masterarbeit hinterfragt und aufgedeckt werden.

Den Anfang macht ein theoretischer Teil, der die Grundlage für den praktischen Teil darstellt, welcher sich im Anschluss konkret mit den Textbeispielen befassen wird. Ein großer Anteil dieses Theorieteils wird sich mit ausgewählten Raumtheorien beschäftigen, wenngleich diese Theorien nicht an erster Stelle des Forschungsinteresses der vorliegenden Masterarbeit stehen, sondern lediglich einen zusätzlichen Blickwinkel für die Analyse bieten sollen.

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist aufzuzeigen, wie unterschiedlich der Topos ‚Wald‘ in den verschiedenen, aber auch innerhalb derselben Gattungen aufbereitet werden kann. Ebenso sollen die unterschiedlichen Funktionen dargestellt werden, die der Wald in den

Textbeispielen ausübt und es soll gezeigt werden, wie vielseitig das Thema ‚Raumdarstellung‘ in der Literatur ist.

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass in den Zitaten die damals verwendete Rechtschreibung beibehalten wird.

3 Theoretische Grundlagen

Dieses Kapitel soll der theoretische Grundstein dieser Masterarbeit sein. Darin sollen Begriffe definiert werden, die essentiell für die weitere Beschäftigung speziell mit der Arbeit an den Texten ab Kapitel 5 sein werden.

Zuerst geht es darum, für die Begriffe ‚Motiv‘ und ‚Topos‘, die im Titel verwendet werden und die das Fundament für die Analyse der Texte sind, eine einheitliche Begriffsbestimmung zu definieren. Da im Laufe der Masterarbeit zu einem großen Teil raumtheoretische Inhalte behandelt werden, bietet sich im Anschluss daran an, dafür essentielle Begriffe zum besseren Verständnis zu erläutern und einen Einblick in die weitläufige Thematik der Raumtheorien zu bekommen. Den Abschluss dieses Kapitels stellen schließlich kurze Zusammenfassungen der Gattungsdefinitionen der im praktischen Teil verwendeten Texte dar; dabei handelt es sich konkret um das Märchen, phantastische Literatur und um den Adoleszenzroman.

3.1 Begriffsdefinitionen

Der Titel dieser Masterarbeit enthält zwei Begriffe, auf die an dieser Stelle näher eingegangen werden soll. Bei diesen Begriffen handelt es sich um ‚Motiv‘ und um ‚Topos‘. Der Grund dafür ist, dass die dahinterliegenden Bedeutungen das Forschungsinteresse dieser Arbeit beinhalten und deswegen eine klare, einheitliche Definition, mit der in der vorliegenden Masterarbeit gearbeitet wird, von Nutzen ist.

3.1.1 Das Motiv

Eine sehr detaillierte und aufschlussreiche Definition des Begriffs ‚literarisches Motiv‘ findet man im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Der Begriff ‚Motiv‘ stammt aus dem Mittelalter und macht einen Umweg über Musik und Kunst, bevor er endgültig durch Johann Wolfgang von Goethe und die Brüder Grimm in die Literaturwissenschaft einzieht.²

Dem Eintrag kann man entnehmen, dass ein Motiv die „im weitesten Sinne kleinste strukturbildende und bedeutungsvolle Einheit innerhalb eines Textganzen; im engeren Sinne eine durch die kulturelle Tradition ausgeprägte und fest umrissene thematische Konstellation“³ ist. Essentiell für die Bedeutung des Begriffs im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit ist der Hinweis auf die kulturelle Tradition, die sich im Eintrag findet. Dieser macht deutlich, dass die Bedeutung eines bestimmten Motivs nicht überall auf der Welt dieselbe ist, sondern je nach kulturellen Eigenheiten variieren kann. Durch jahrelange Benutzung des Motivs auf dieselbe Art und Weise und deren Überlieferung kommt es zu einer (für diese Region) typischen Verwendung und folglich zu einer festen Bedeutung des Motivs. Die Motivgeschichte untersucht diese Bedeutungszuschreibung und deren mögliche Veränderung oder Erhaltung über die Jahre.⁴ Interessant ist auch der Zusatz, dass sich ein Motiv, das sich über Jahre hinweg hält, „auf anthropologische Grundsituationen [bezieht], die zwar historisch variiert werden, aber in ihrem Kern konstant bleiben“⁵. Somit hat die Entstehung und Erhaltung eines Motivs durchaus Gründe, die sich in der Geschichte und Kultur der Menschheit finden lassen.

Laut der Definition hat das Motiv ebenfalls die Möglichkeit, einen Text zu strukturieren. Dies geschieht, indem es unterschiedliche Funktionen erfüllt. Dazu zählen „formal[e] Gliederung, semantische Organisation und Verflechtung von Themen; es fungiert als inhaltliche Schaltstelle und es erzeugt Spannung; es fördert die Anschaulichkeit; es entfaltet ein Deutungspotenzial“⁶. Somit hat ein Motiv sowohl auf den Inhalt als auch auf den Aufbau eines Textes Einfluss. Im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit soll dementsprechend analysiert werden, ob und welche dieser Funktionen der Wald als Motiv erfüllt.

² Vgl. Christine Lubkoll: *Motiv, literarisches*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2013. S. 542-543, hier: S. 542 linke und rechte Spalte.

³ Ebd. S. 542, linke Spalte.

⁴ Vgl. ebd. S. 542, rechte Spalte.

⁵ Ebd. S. 542, rechte Spalte.

⁶ Ebd. S. 542, rechte Spalte.

Da es im weiteren Verlauf der Masterarbeit ebenfalls zur Beschäftigung mit ausgewählten Märchen kommt, bietet sich ein Blick auf die Begriffsdefinition des Motivs in der *Enzyklopädie des Märchens* an. Hier ist zu ‚Motiv‘ Folgendes zu lesen:

M[otiv]e sind allg. verfügbar und kommen in unterschiedlichen Kontexten vor. Diese paradigmatische Rekurrenz in einer größeren Anzahl von Texten ist ein wesentliches Merkmal. Es wird häufig unter Hinweis auf Tradition, Wiederkehr, Stereotypie u.a. explizit vermerkt, ist darüber hinaus aber immer implizit mitgedacht. Die jeweils unterschiedliche syntagmatische Integration des M[otiv]s in einen konkreten Textzusammenhang [...] ist Gegenstand der Einzelinterpretation.⁷

Das bedeutet nun also einerseits, dass dieselben Motive seit jeher in unterschiedlichen Textsorten vorkommen können, andererseits aber auch, dass die Bedeutung für die Handlung zwar Ähnlichkeiten aufweisen kann, schlussendlich jedoch auf den konkreten Text ankommt. Die Bedeutung von Motiven hängt, laut dieser Definition, folglich unter anderem auch von der Tradition ab. Im Fall der vorliegenden Masterarbeit würde das bedeuten, dass die Bedeutung des Waldes als Motiv stark von der Tradition der betreffenden Bevölkerung und der jeweiligen Umgebung abhinge, wie auch von der Bedeutung, die der Wald an sich auf die Menschen in diesem Gebiet hat. An diesen Gedanken soll in den weiteren Kapiteln angeschlossen werden.

Das Schlagwort ‚Wiederkehr‘ lässt sich wohl so verstehen, dass die Bedeutung eines Motivs stark davon geprägt wird, wie häufig es vorkommt und ob es stets dieselben Funktionen übernimmt, so wie es beispielsweise beim Motiv der (bösen) Stiefmutter im Märchen der Fall ist.⁸ Um die vorhergehende Definition des *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* nochmals aufzugreifen, seien in diesem Zusammenhang die Funktionen der Strukturierung eines Textes erwähnt, die ein Motiv erfüllen kann. Das Motiv der bösen Stiefmutter hat zumeist dieselbe Funktion für den Fortgang eines Märchens, weswegen diese stets ähnlich ablaufen. Man denke hierbei bloß an *Hänsel und Gretel* oder *Schneewittchen*. In beiden Märchen möchte sich die Stiefmutter ihrer Stiefkinder entledigen. Im Zusammenhang mit Märchen ist wichtig zu betonen, dass der Begriff ‚Motiv‘ bereits in der Romantik dazu verwendet wurde, um die „hist[orisch]-genetischen Zusammenhänge und geogr[aphische] Verbreitung von Volkserzählungen“⁹ nachzuvollziehen.

⁷ Natascha Würzbach: *Motiv*. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Berlin, New York: de Gruyter 1999. (Magica-Literatur - Nežāmi 9) S. 947-954, hier S. 948.

⁸ Vgl. ebd. S. 950.

⁹ Ebd. S. 947.

Eine sehr knappe und äußerst prägnante Definition liefert der *Duden*. Neben anderen Bedeutungen wird der Begriff ‚Motiv‘, so wie er in der vorliegenden Masterarbeit verwendet wird, als „[bekanntes] allgemeines Thema o.Ä., Bild od. bestimmte Form [als typischer, charakterisierender Bestandteil] eines Werkes der Literatur, bildenden Kunst o.Ä.“¹⁰ beschrieben. Als besonders wichtig für die weitere Arbeit mit dem Begriff erscheint, dass ein Motiv dadurch ausgemacht wird, dass es typisch für ein Werk (laut Definition egal ob literarischer oder künstlerischer Natur) ist, also häufig und nicht bloß einmalig vorkommt und dass es eine charakterisierende Funktion, wohl was die Struktur, hier als Form bezeichnet, eines Textes betrifft, für eben dieses Werk übernimmt. Es soll an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass ein Motiv in diesem Zusammenhang auch typisch für eine ganze Gattung sein kann, worauf im *Duden* mit dem Beispiel „d[es] M[otivs] der bösen Fee im Märchen“¹¹ hingewiesen wird. Ebenso scheint für die Bedeutung des Begriffs essentiell zu sein, dass das Motiv einer breiteren Masse geläufig sein sollte, um als solches bezeichnet werden zu können. Obwohl in dieser Definition nicht explizit von der Notwendigkeit einer kulturellen Tradition die Rede ist, klingt dieses Kriterium in dem beschriebenen Charakteristikum der ‚Bekanntheit‘ implizit durchaus mit.

Somit lässt sich nach der Beschäftigung mit diesen drei Definitionen herausheben, dass ein Motiv vor allem durch kulturelle Hintergründe geprägt und sowohl durch ständiges Weiterverwenden als auch durch Tradition innerhalb einer Gemeinschaft weitergegeben wird. Ein Motiv trägt Bedeutungen und ist nicht nur essentiell für die Struktur der jeweiligen Texte, sondern kann darüber hinaus auch gattungsspezifische Einflüsse haben. Diese Merkmale sind für die Verwendung des Motivbegriffs im Rahmen dieser Masterarbeit wichtig und sollten im weiteren Verlauf der Arbeit beachtet werden.

¹⁰ *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Hg. von der Dudenredaktion. 5., überarbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig u.a.: Dudenverlag 2003. S. 1102, rechte Spalte. Kursivsetzung im Original. Und siehe auch online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Motiv> (letzter Zugriff: 18. März 2016, 12:10 Uhr)

¹¹ *Duden*. S. 1102, rechte Spalte.

3.1.2 Der Topos

Der Begriff stammt aus dem Griechischen und bedeutete ursprünglich „Ort, Stelle“¹². Sucht man in der *Enzyklopädie des Märchens* nach dem Begriff ‚Topos‘ wird auf die antike Rhetorik und in diesem Zusammenhang auf den Begriff ‚locus‘, im Speziellen „locus communis“¹³, verwiesen. Auf die etwaigen Probleme und Besonderheiten diesbezüglich kann im Rahmen dieser Masterarbeit nicht eingegangen werden, da eine Behandlung dieser Thematik viel zu umfangreich wäre. Deswegen soll an dieser Stelle für eine weitere Beschäftigung damit, neben dem Eintrag von ‚Topos‘ in der *Enzyklopädie des Märchens*, auf den Sammelband *Toposforschung*¹⁴ verwiesen werden, in welchem dieses Thema in zahlreichen Beiträgen behandelt wird.

Auch wenn der historische Hintergrund des Begriffs für die vorliegende Masterarbeit keine vordergründige Bedeutung hat, soll an dieser Stelle auf E. R. Curtius eingegangen werden, da seine Deutung des literarischen Topos, wenn auch in der Forschung teils heftig umstritten, für den heutigen Gebrauch des Begriffs von Belang ist. Für ihn war ein Topos „ein charakteristisches Textelement, das von Autoren der griech[ischen] oder lat[einischen] Antike eingeführt, nicht nur dort häufig bezeugt und damit traditionsbildend war“¹⁵. Curtius’ Ziel war es vor allem anhand des Vorkommens dieser immer gleichen Textelemente aufzuzeigen, dass es eine „Einheit der literar[ischen] Kultur Europas“¹⁶ gegeben hätte. Genau dieses Vorhaben deutet auf die heute geläufige Bedeutung des Begriffs ‚Topos‘ hin. Laut der *Enzyklopädie des Märchens* ist heutzutage unter ‚Topos‘ nämlich „ein Motiv, das für die literar[ische] Tradition [...] bezeichnend ist“¹⁷ zu verstehen.

Auch in der neueren Bedeutung dieses Begriffs geht es also um immer wiederkehrende, traditionelle Elemente eines Textes, was an die Definition des Begriffs ‚Motiv‘ erinnert.

Die Definition von ‚Topos‘, die dieser Arbeit jedoch zugrunde gelegt und mit welcher in Folge gearbeitet werden soll, stammt allerdings aus dem *Duden*. Unter ‚Topos‘ wird hier kurz

¹² *Duden*. S. 1587, rechte Spalte und vgl. Ulrich Mölk: *Topos*. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Berlin, New York: de Gruyter 2010. (Suchen - Verführung 13) S. 777-782, hier: S. 777.

¹³ Vgl. Ulrich Mölk: *Topos*. S. 779-781.

¹⁴ Peter Jehn (Hg.): *Toposforschung. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH 1972. (Republica Literaria 10)

¹⁵ Ulrich Mölk: *Topos*. S. 778.

¹⁶ Ebd. S. 778.

¹⁷ Ebd. S. 781.

und knapp ein ‚festes Schema, feste Formel, feststehendes Bild‘¹⁸ verstanden, ganz und gar eigenständig, ohne Hinweis auf den Begriff ‚Motiv‘ oder auf geschichtliche Hintergründe.

Ebenso soll die griechische Urbedeutung des Wortes, nämlich Ort oder Stelle, gerade in Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Masterarbeit nicht unter den Teppich gekehrt, sondern vielmehr hervorgehoben werden. Es soll in Folge beobachtet werden, inwiefern der Wald als Topos im Sinne einer Ortsdarstellung in der verwendeten Literatur beschrieben wird.

Zusammenfassend lässt sich zum Toposbegriff in der Bedeutung, die er in der vorliegenden Masterarbeit innehat, feststellen, dass er vor allem in der Definition der *Enzyklopädie des Märchens* stark an die Bedeutung des Motivs erinnert und sogar explizit als solches bezeichnet wird. Bei beiden Begriffen geht es, grob gesagt, um ein in den Köpfen verankertes Bild. Molk geht in seinem Beitrag ebenfalls so weit zu behaupten, dass Curtius’ Topoi nichts anderes als Motive¹⁹ und in Folge „gattungsbestimmend und traditionsstiftend“²⁰ seien. Mögen sich die Begriffe ‚Topos‘ und ‚Motiv‘ in einigen Aspekten ähneln, so gibt es doch ein, für diese Untersuchung nicht unwichtiges Merkmal, das den Begriff ‚Topos‘ von dem Begriff ‚Motiv‘ unterscheidet: den im Namen vertretenen, expliziten Hinweis auf einen räumlichen Zusammenhang. Für die vorliegende Masterarbeit ist es unwichtig, ob oder wie sehr sich die Begriffe ähneln, von Bedeutung im Hinblick auf den Raum ‚Wald‘ ist die Ortszuschreibung.

3.2 Der Raum

Bei der Begriffsdefinition von ‚Topos‘ war bereits vom Ort die Rede. In der vorliegenden Masterarbeit wird mit Blick auf den Wald ein besonderer Fokus auf diesen als Raum gelegt, weswegen in diesem Kapitel zuerst der Raum als Begriff definiert werden soll, um eine einheitliche Grundlage zum besseren Verständnis zu schaffen, da dieser Begriff überaus weitreichend ist. Anschließend wird eine Auswahl an Theorien nähergebracht werden, die sich speziell mit den Räumen, wie sie in dieser Masterarbeit vorkommen, beschäftigen.

Der Raum als den Text mitbestimmendes Merkmal wurde in der Literaturwissenschaft bis vor wenigen Jahren stark vernachlässigt, dabei übernimmt er als Gestaltungsmerkmal literarischer Texte nicht unwesentliche Funktionen. Unter diesen Funktionen sind unter

¹⁸ *Duden*. S. 1587, rechte Spalte. Kursivsetzung im Original. Und siehe auch online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Topos> (letzter Zugriff: 18. März 2016, 12:48 Uhr)

¹⁹ Vgl. Ulrich Molk: *Topos*. S. 778.

²⁰ Ebd. S. 778.

anderem „seine subjektive und sozialkonventionelle Semantisierung [...], der identitätsbildende Wechselbezug zwischen Subjekt und Raum, die psychologische, gesellschaftliche und symbolische Bedeutung von [...] Grenzüberschreitung“²¹ gemeint, wie auch dass „der erzählte Raum zur impliziten Charakterisierung der Figuren beiträgt“²². Die Bewegung im Raum „vermag Entwicklungsstationen zu indizieren und bringt Veränderungen in der Figurenkonstellation mit sich, die den Handlungsverlauf prägen“²³.

3.2.1 Definition

Ansgar Nünning definiert den Raum, oder vielmehr die Raumdarstellung, als „Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen“²⁴.

Als besonders wichtig erscheinen die Schlagwörter ‚Konzeption‘ und ‚Struktur‘. Sie legen nahe, dass ein Raum in der Literatur nicht zufällig gewählt und auf beliebige Art und Weise beschrieben wird, sondern dass vielmehr ein Gedanke dahintersteht, der wohl durchdacht ist und einer Absicht folgt. Diese Absicht gilt es bei der Interpretation der jeweiligen Werke herauszufinden und zu analysieren. Ebenso scheint die richtige Präsentation der beschriebenen Räume, wie beispielsweise durch Wiedergabe des Eindrucks eines Raumes aus der Sicht einer bestimmten Figur des Werks, von Bedeutung zu sein.

Obwohl der Raum in seiner Erforschung in der Literaturwissenschaft bis vor wenigen Jahren gegenüber der Erforschung der Zeit noch das Nachsehen hatte, sind beide dennoch „wesentliche Konstitutionsmerkmale der Dichtung“²⁵.

Der literarische Raum kann viele besondere Funktionen ausüben, ist er doch „Bestandteil eines fiktionalen Wirklichkeitsmodells“²⁶. Das soll bedeuten, dass die Darstellung des Raums in der Literatur dazu beiträgt, das Werk glaubhafter zu machen, auch wenn der Raum immer fiktional bleibt. Um beim Thema dieser Masterarbeit zu bleiben sei als Beispiel der Wald

²¹ Natascha Würzbach: *Erzählter Raum: fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung*. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294) S.105-129, hier: S. 122.

²² Ebd. S. 122.

²³ Ebd. S. 122.

²⁴ Ansgar Nünning: *Raum/Raumdarstellung, literarische(r)*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2013. S. 634-637, hier: S. 634, rechte Spalte.

²⁵ Alexander Ritter: *Einleitung*. In: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 418) S. 1-16, hier: S. 1.

²⁶ Ansgar Nünning: *Raum/Raumdarstellung, literarische(r)*. S. 635, linke Spalte.

genannt: Ein Wald in der Literatur bleibt immer bloß ein Wald in der Literatur und somit fiktiv, auch wenn er einem real existierenden Wald nachempfunden ist.²⁷ Frank C. Maatje geht sogar so weit zu behaupten, dass ein literarischer Raum „ohne Werk [...] nicht existiert“²⁸. Nichtsdestotrotz schwingen bei der Beschreibung kulturelle Eigenheiten mit und machen die jeweilige Darstellung eines Raumes zum „Bedeutungsträger“²⁹ und genau diese kulturellen Eigenheiten gilt es herauszufinden und zu analysieren, ebenso wie die Funktionen, die der Raum als „literar[isches] Darstellungsmittel“³⁰ folglich erfüllt.

Nünning weist ebenso daraufhin, dass die Raumdarstellungen in ihrer Form in den verschiedenen Epochen variieren können³¹ und hebt bereits zuvor „die Naturmotivik der Lit[eratur] der Romantik“³² besonders heraus, mit der sich die vorliegende Masterarbeit an anderer Stelle genauer beschäftigen wird. Neben den Unterschieden in den verschiedenen Epochen verweist Nünning auch auf differenzierende Darstellungen in verschiedenen Gattungen.³³ Die vorliegende Masterarbeit wird im Speziellen Märchentexte, Texte der phantastischen Literatur und Adoleszenzromane auf mögliche gattungsspezifische Unterschiede bezüglich der Raumdarstellung untersuchen.

Vor allem in Bezug auf narrative Texte hebt Nünning drei Charakteristika heraus, durch die ein Raum dargestellt werden kann. Dabei handelt es sich um die Beschreibung, die Bewusstseinsdarstellung – Nünning verweist hier auf die Erzählsituation und auf die Fokalisierung – und die Bildlichkeit oder Tropen, wie beispielsweise die Metapher oder auch die Metonymie.³⁴

3.2.2 Raumtheorien

Der Raum an sich ist ein komplexer Begriff, der in zahlreichen wissenschaftlichen Gebieten verwendet wird, folglich gab es in der Geschichte zahlreiche Persönlichkeiten, die bei Überlegungen zu diesem Thema Raumtheorien aufstellten. Aus diesem Grund ist wichtig zu betonen, dass dieses Kapitel keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit stellt. Es gibt zahllose

²⁷ Vgl. Ansgar Nünning: *Raum/Raumdarstellung, literarische(r)*. S. 635, linke Spalte und vgl. Frank C. Maatje: *Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum*. In: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 418) S. 392-416, hier S. 392.

²⁸ Frank C. Maatje: *Versuch einer Poetik des Raumes*. S. 392.

²⁹ Ansgar Nünning: *Raum/Raumdarstellung, literarische(r)*. S. 635, rechte Spalte.

³⁰ Ebd. S. 635, linke Spalte.

³¹ Vgl. ebd. S. 635, rechte Spalte.

³² Ebd. S. 635, linke Spalte.

³³ Vgl. ebd. S. 635, rechte Spalte und S. 636, linke Spalte.

³⁴ Vgl. ebd. S. 636, linke Spalte.

und vielfältige Ansätze zu Raumtheorien und eine vollständige Abhandlung mit ihnen ist aus Platzgründen nicht möglich. Außerdem soll der Fokus bewusst auf wenige ausgewählte Vertreterinnen und Vertreter gelegt werden, deren Ansätze für die Thematik dieser Masterarbeit und für die behandelten Werke hilfreich und relevant sind. Nichtsdestotrotz ist ein Streifzug durch die Geschichte der Raumtheorie sicherlich kein Nachteil, sondern kann für das Verständnis nur von Vorteil sein.

Die Liste an Personen, die sich mit Raumtheorien in der Geschichte bis heute beschäftigten ist scheinbar endlos und reicht von Aristoteles, der der Meinung war, dass „es in der Welt keinen leeren Raum geben“³⁵ kann, über René Descartes, Isaac Newton, ebenso wie Immanuel Kant und Albert Einstein, die allesamt eine physikalische Raumvorstellung in der einen oder anderen Art vertraten.³⁶

Einen unterschiedlichen Zugang zum Raumverständnis bieten Vertreter der Phänomenologie, „die zum Ziel hat, das Wesen der menschlichen Existenz und Erkenntnis aus der eigenen Erfahrung heraus zu beschreiben“³⁷. Dementsprechend wird Raum „als Erlebensraum“³⁸ verstanden. Das bedeutet, dass die Wahrnehmung des Raumes und die Frage, wie und durch wen ein Raum wahrgenommen wird, einen hohen Stellenwert einnimmt. Für Edmund Husserl etwa ist wichtig, dass der Mensch stets mit dem Boden in Kontakt ist, um den Raum wahrnehmen zu können.³⁹ Für Maurice Merleau-Ponty steht bei der Raumwahrnehmung ebenfalls der Mensch im Mittelpunkt, er „kann und muss die Welt aus (s)einer Perspektive sehen“⁴⁰. Gaston Bachelard sieht in den Räumen selbst die Voraussetzung, dass Menschen sie erleben können, da für ihn „Räumlichkeit [...] vor allem als kollektives Raum(unter)bewusstsein [besteht]“⁴¹. Das soll bedeuten, dass spezifische Orte bei den Menschen bestimmte Gefühle auslösen und somit zum Erleben beitragen. Bachelard ist vor allem der Ansicht, dass gewisse Räume mit einem „ursprünglichen Schutzwert“⁴² versehen werden, „der durchaus real sein kann“⁴³ und zu welchem „noch imaginierte Werte hinzu [kommen]“⁴⁴ können. Was bedeutet das nun? Als Beispiel sei an dieser Stelle das Haus

³⁵ Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 21.

³⁶ Für genauere Informationen diesbezüglich sei verwiesen auf: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. S. 19-102.

³⁷ Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. S. 105.

³⁸ Ebd. S. 105.

³⁹ Vgl. ebd. S. 110f.

⁴⁰ Ebd. S. 112. Kursivsetzung im Original.

⁴¹ Ebd. S. 123.

⁴² Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen übertragen von Kurt Leonhard. München: Carl Hanser Verlag 1960. (Literatur als Kunst) S. 29.

⁴³ Ebd. S. 29.

⁴⁴ Ebd. S. 29.

erwähnt. Einerseits schützt es den Menschen tatsächlich vor den Einflüssen des Wetters, andererseits werden ihm allerdings auch „Traumwerte“⁴⁵, wie Bachelard sie nennt, beigelegt. In ihm stecken zahlreiche Erinnerungen, die, je mehr Räume ein Haus hat, immer mehr „charakteristische Zufluchtsorte“⁴⁶ bekommen. Für Bachelard hat der Raum die Funktion, diese Erinnerungen zu speichern, denn für das Gedächtnis ist nicht die Zeit beziehungsweise Dauer von Nutzen, sondern die Verräumlichung einer Erinnerung.⁴⁷

Einen anderen Fokus legen die Sozialwissenschaften auf die Raumwahrnehmung. Vertreterinnen und Vertretern dieser Richtung geht es in erster Linie um die „soziale Konstruktion von Raum [...] durch individuelles und soziales Handeln“⁴⁸.

Michel Foucault führt mit ‚Heterotopie‘ einen Begriff ein, der einen Raum meint, der das reale Gegenstück zur Utopie ist.⁴⁹ Augé schließt mit seinen sogenannten ‚Nicht-Orten‘ an genau dieses Prinzip der ‚Gegen-Räum[e]‘⁵⁰ an. Diese Nicht-Orte sind dadurch geprägt, dass sie im Gegensatz zu herkömmlichen Orten nicht durch ‚Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet‘⁵¹ sind. Als Beispiele für diese führt Augé unter anderem verschiedenste Verkehrsmittel an, wie auch Einkaufszentren.⁵²

Einen wichtigen Beitrag zur Raumforschung lieferte auch Michail Bachtin, der mit seinen Theorien zum Chronotopos „[d]en grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“⁵³ untersucht. Für Bachtin sind sowohl Zeit als auch Raum wichtige Elemente der Literatur: „Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“⁵⁴ Das bedeutet also, dass sie einander bedingen. Ferner erscheint als äußerst interessant, dass laut Bachtins These der Chronotopos, der aus Zeit und Raum besteht, ein wichtiges Konstitutionsmerkmal literarischer Gattungen ist. Bachtin ist der Ansicht, dass sich, zumindest in den von ihm als Beispiele angeführten Typen von Romanen, Ähnlichkeiten im Aufbau finden lassen, die auf eine ähnliche Verwendung des jeweiligen Chronotopos schließen lassen. Michail Bachtin führt das darauf zurück, dass diese sich aus Traditionsgründen über Jahre gehalten

⁴⁵ Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. S. 38.

⁴⁶ Ebd. S. 40.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 41.

⁴⁸ Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. S. 289.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 292f.

⁵⁰ Ebd. S. 295.

⁵¹ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 1994. S. 92.

⁵² Vgl. ebd. S. 94.

⁵³ Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1989. S. 7.

⁵⁴ Ebd. S. 8.

hätten.⁵⁵ Der Hinweis auf traditionelle Ursachen erinnert an die Schlagwörter ‚Kultur‘ und ‚Tradition‘ in den Definitionen zu ‚Motiv‘ und ‚Topos‘ an vorhergehender Stelle der vorliegenden Masterarbeit.

Ernst Cassirer war der Ansicht, dass man nicht von einer bestimmten Definition oder einer allgemeingültigen Struktur von Raum sprechen kann, sondern dass „der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der *Sinnordnung* erhält, innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet“⁵⁶. Er unterscheidet deshalb zwischen drei Raumarten, dem mythischen, dem ästhetischen und dem theoretischen Raum, die jeweils unterschiedliche Darstellungsformen haben und verschiedene Funktionen erfüllen. Im Rahmen dieser Masterarbeit soll vor allem der mythische Raum näher erläutert werden. Cassirer zufolge geht es beim mythischen Raum nicht um physikalische oder geometrische Merkmale, „[j]eder Ort und jede Richtung ist vielmehr mit einer bestimmten mythischen Qualität behaftet und mit ihr gewissermaßen geladen“⁵⁷. In mythischen Räumen geht es nicht um die üblichen Richtungen links und rechts, Cassirer gibt als Richtungsmerkmale Gegensätze wie etwa „Vertrautheit oder Fremdheit, Glücksverheißung oder drohende Gefahr“⁵⁸ an. Diese mythischen Räume existieren bloß, weil sie eine eigene Atmosphäre verbreiten, eben weil sie, um mit Cassirer zu sprechen, eine Sinnordnung erhalten.

Die Ausführungen Jurij Lotmans bezüglich des Raumes sind für die vorliegende Masterarbeit von großem Nutzen, weswegen ihnen an dieser Stelle größere Aufmerksamkeit zukommen soll. Es sei erwähnt, dass die folgende Beschäftigung mit den Raumvorstellungen von Jurij Lotman keinesfalls seine gesamten Überlegungen oder alle möglichen Blickwinkel darauf wiedergibt, sondern bloß einen Ausschnitt darstellt, der sich im Zusammenhang mit dieser Masterarbeit als nützlich erweist. Die Raumdarstellung nach Lotman ist weniger danach gerichtet, wie ein Raum aussieht oder wer einen Raum wahrnimmt, sondern vielmehr danach, was in diesem Raum passiert. Der semantisierte Raum spielt laut Lotman für narrative Texte eine große Bedeutung, er wird „in diesen Texten zum organisierenden Element [...], um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristiken ordnen“⁵⁹. Das soll bedeuten, dass das, was sich in den Räumen an Handlungen zuträgt und ebenso die Tatsache, wie dieser Raum aufgebaut ist, worauf in Kürze genauer eingegangen wird, sowohl für den restlichen Fortgang

⁵⁵ Vgl. Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*. S. 8f.

⁵⁶ Ernst Cassirer: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 418) S. 17-35, hier S. 26. Kursivsetzung im Original.

⁵⁷ Ebd. S. 27.

⁵⁸ Ebd. S. 27.

⁵⁹ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1993. S. 316.

des Textes, als auch für die Figuren ausschlaggebend ist. Lotman spricht in *Die Struktur literarischer Texte* vom Sujet, das „die Grundstruktur eines narrativen Textes“⁶⁰ und dabei nicht „kleinere Abschnitte, sondern stets die *globale* Struktur der Handlung“⁶¹ meint. Dieses Sujet beinhaltet nun wiederum folgende Elemente:

1. ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist; 2. eine Grenze zwischen diesen Teilen, die unter normalen Umständen unüberschreitbar ist, sich jedoch im vorliegenden Fall [...] für den Helden als Handlungsträger doch als überwindbar erweist; 3. der Held als Handlungsträger.⁶²

Die Grenze nimmt eine besondere Bedeutung für den Raum ein, Lotman geht sogar so weit, sie „zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes“⁶³ zu erklären. Diese Grenze kann zahlreiche unterschiedliche Formen annehmen, Lotman gibt als Beispiel des Öfteren den Wald beziehungsweise den Waldrand an.⁶⁴ Bei einer Überschreitung dieser Grenze, die die „beiden komplementären Teilräume“⁶⁵ des semantischen Feldes voneinander trennt, was im Normalfall einzig und allein den Heldenfiguren möglich ist⁶⁶, kommt es zu einem Ereignis.⁶⁷ Figuren, denen die Grenzüberschreitung möglich ist, bezeichnet Lotman als beweglich, jene denen es nicht möglich, ist als unbeweglich.⁶⁸ Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass Lotman die Texte, in denen es zu einem Überschreiten der Grenze kommt, *sujethaft* nennt, während jene Texte, in denen die Grenze nicht überschritten wird, als *sujetlos* bezeichnet werden.⁶⁹ Nur durch Überschreitung der Grenze kann es zu einer Handlung kommen, wird keine Grenze mehr überschritten kommt es zum Handlungsstillstand.⁷⁰ Wichtig ist jedoch herauszuheben, dass es sich bei dieser Bewegung um eine Überwindung zweier semantisch voneinander getrennten Räume handeln muss. Findet die Bewegung innerhalb eines semantisch gleichen Raumes statt, kommt es nicht zu einem Ereignis, welches bekanntermaßen ein immens wichtiges Gestaltungsmerkmal des Sujets ist.

⁶⁰ Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck 2012. S. 156.

⁶¹ Ebd. S. 156. Kursivsetzung im Original.

⁶² Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 341.

⁶³ Ebd. S. 327.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 327, S. 339, S. 343.

⁶⁵ Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 156.

⁶⁶ Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 342.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 332.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 338.

⁶⁹ Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 156 und vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 336-340.

⁷⁰ Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 342f.

Nun sollen die durch die Grenze voneinander getrennten, „disjunkten Teilräume“⁷¹ näher ins Augenmerk gerückt werden. Martínez und Scheffel fassen Lotmans Überlegungen diesbezüglich in ihrem Werk *Einführung in die Erzähltheorie* verständlich und übersichtlich zusammen. Sie geben an, dass die, zumeist zwei, separierten Räume auf drei Ebenen voneinander getrennt sein können:

(a) *Topologisch* ist der Raum der erzählten Welt durch Oppositionen wie „hoch vs. tief“, „links vs. rechts“ oder „innen vs. außen“ unterschieden. (b) Diese topologischen Unterscheidungen werden im literarischen Text mit ursprünglich nicht-topologischen *semantischen* Gegensatzpaaren verbunden, die häufig wertend sind oder zumindest mit Wertungen einhergehen, wie z. B. „gut vs. böse“, „vertraut vs. fremd“, „natürlich vs. künstlich“. (c) Schließlich wird die semantisch aufgeladene topologische Ordnung durch *topographische* Gegensätze der dargestellten Welt konkretisiert, z. B. „Berg vs. Tal“, „Stadt vs. Wald“ oder „Himmel vs. Hölle“.⁷²

Als Beispiel, wie solche Teilräume konkret in der Literatur aussehen können, gibt Lotman das Zaubermärchen an, in welchem die zwei Räume möglicherweise das Haus und der Wald sind und die Grenze, die sie voneinander trennt, unter anderem durch den Waldrand dargestellt sein kann.⁷³

Es soll an dieser Stelle abermals darauf hingewiesen werden, dass Lotmans Raumsemantik um ein Vielfaches detaillierter ist, für die vorliegende Masterarbeit jedoch sowohl aus Platzgründen als auch aus Gründen der Relevanz für die zu analysierenden Werke nur die als am hilfreichsten und wichtigsten Merkmale selektiert wurden. Für eine genauere Beschäftigung mit Lotmans Raumtheorie wird auf die verwendeten Werke *Die Struktur literarischer Texte* von Lotman selbst wie auch auf die *Einführung in die Erzähltheorie* von Martínez und Scheffel, die auch einige kritische Punkte herausheben, verwiesen.

Einen modernen und sehr detaillierten Ansatz zur Raumtheorie liefert Birgit Haupt, die sich in dem Beitrag *Zur Analyse des Raums* in Peter Wenzels *Einführung in die Erzähltextanalyse* unter anderem auf Gerhard Hoffmanns Ausführungen bezüglich der Raumstrukturen bezieht. Haupt's Ideen zur Raumanschauung soll sich ebenfalls genauer gewidmet werden, da sie sich als äußerst relevant für die Raumanalyse der verwendeten Werke erweisen werden.

⁷¹ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 327.

⁷² Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 157. Kursivsetzung im Original.

⁷³ Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 327.

In dieser Raumsemantik, die an die Raumtheorien der Phänomenologie⁷⁴ anschließt, geht es vorrangig um das wahrnehmende Subjekt. Dabei sind drei Begriffe von größter Bedeutung, die ursprünglich aus der Philosophie von Elisabeth Ströker stammen und schließlich von Gerhard Hoffmann übernommen wurden, bevor Haupt sich damit befasste.⁷⁵ Bei diesen Begriffen handelt es sich um drei unterschiedliche Arten des Raums und damit verbunden um deren Darstellung und Wahrnehmung: den gestimmten Raum, den Aktionsraum und den Anschauungsraum. Diese drei verschiedenen Arten, einen Raum wahrzunehmen, sind nicht lückenlos voneinander trennbar. Alle drei können sowohl getrennt voneinander als auch in Kombination miteinander angewendet werden, um denselben Raum zu betrachten und geben gemeinsam den vollständigen Eindruck des Raumes wieder.⁷⁶

Beim gestimmten Raum geht es vor allem um subjektive Eindrücke und Gefühle, die das wahrnehmende Subjekt von einem Raum bekommt. Der Raum kann zu jedem Zeitpunkt, an dem es sich in ihm befindet, objektiv gleich aussehen, jedoch kommt es auf die jeweilige Situation und auf die „Atmosphäre“⁷⁷ an, die den Raum in der Wahrnehmung schließlich trotzdem verändern. Objektive Faktoren zur Raumbetrachtung sind hier nicht relevant.⁷⁸ Aus diesem Grund ist es umso wichtiger zu beobachten, aus wessen Sicht der Raum wahrgenommen wird, da dies zur Charakterisierung einer Person beitragen kann. Ebenso ist es interessant zu untersuchen, ob sich die Stimmung des Raumes, wenn er von derselben Person wahrgenommen wird, während der Erzählung ändert, da auch dies auf eine Charakterveränderung oder auf eine innerliche Entwicklung deuten könnte.⁷⁹ Haupt gibt Beispiele zu Raumdarstellungsweisen an, die an Jurij Lotmans separierte Räume erinnern. Auch sie spricht von bedeutungsgeladenen Adjektiven, wie etwa von „hell/dunkel, vertraut/fremd, sicher/bedrohlich, übersichtlich/unübersichtlich oder schön/hässlich“⁸⁰ und Orten wie „Schloss, Ruine; Bach“⁸¹ und gibt zusätzliche Faktoren, wie etwa das Wetter oder „Vogelzwitschern; Eulennrufe; einzelne Geräusche unbekannter Herkunft vor dem Hintergrund der Stille“⁸² als essentielle Mittel der Raumdarstellung an.

⁷⁴ Vgl. Birgit Haupt: *Zur Analyse des Raums*. S. 70.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 69.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 71.

⁷⁷ Ebd. S. 70.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 70.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 73.

⁸⁰ Ebd. S. 74.

⁸¹ Ebd. S. 74.

⁸² Ebd. S. 74.

Der Aktionsraum ist ein Raum, in dem Handlungen ausgeführt werden. Hier geht es um Bewegungen, die ein Subjekt im Raum vollzieht. Mit jeder Bewegung ändert sich schließlich der Raum selbst, denn es sind immer unterschiedliche Bestandteile des Raumes von Bedeutung.⁸³ Die Handlungen der Figuren geben eine zusätzliche Möglichkeit, sie dadurch zu charakterisieren. Ebenso ist wichtig zu beobachten, ob ein Raum Handlungen zulässt.⁸⁴

Im Anschauungsraum spielt all das eine Rolle, was vom wahrnehmenden Subjekt gesehen wird. Haupt spricht vom Anschauungsraum als objektivste der drei Raumwahrnehmungsarten, wengleich anzumerken ist, dass selbst das, was von allen Personen eigentlich gleich gesehen wird, unterschiedliche Assoziationen und Bedeutungen hervorrufen kann.⁸⁵ Diese Folgerung würde sich allerdings wieder mit dem gestimmten Raum überschneiden. Durch diese Objektivität ist es der Autorin beziehungsweise dem Autor möglich, eine „Verstehensgrundlage“⁸⁶ für die Leserinnen und Leser zu bieten, damit die Aspekte des gestimmten Raumes und des Aktionsraumes besser hervortreten. Im Anschauungsraum geht es in erster Linie um die Detailliertheit der Raumdarstellung. Haupt verwendet hierzu zwei Begriffe: Demonstration und Detektion.⁸⁷ Bei ersterem kommt es zu einer sehr detaillierten Beschreibung eines Raumes, möglicherweise weil dieser den Leserinnen und Lesern gänzlich unbekannt ist, bei letzterem liegt das Hauptaugenmerk darauf, aufgrund weniger Details die Neugier zu schüren.⁸⁸

Ein Raum kann allerdings nicht nur in seiner Gesamtheit wahrgenommen werden, sondern auch in bestimmte Teilbereiche zerlegt werden. Hierfür ist die Grenze ein wichtiges Merkmal, wie sie ebenfalls in Jurij Lotmans Raumtheorie vorkommt. Die Grenze kann in ihrer Darstellung innerhalb der drei Raumwahrnehmungsarten, gestimmter Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum, variieren. Lotmans Vorstellung einer Grenze ähnelt am ehesten der, wie sie bei Haupt typischerweise im Aktionsraum vorkommt: die Grenze, die zumeist topographische Formen annimmt, kann hier nur von wenigen Figuren überwunden werden.⁸⁹

Die Teilbereiche eines Raumes können auf verschiedene Arten miteinander verbunden werden. Die erste ist durch Addition, in der die Orte nacheinander aufgezählt werden, ohne

⁸³ Vgl. Birgit Haupt: *Zur Analyse des Raums*. S. 71.

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 75f.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 71.

⁸⁶ Ebd. S. 76.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 77.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 76f.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 78.

dass sich dadurch eine Bedeutung erschließt. Das ändert sich in den anderen zwei Arten, deren „räumlich[e] Gesamtordnung [...] kommentierende Funktion zukommt“⁹⁰. Durch kausale beziehungsweise konsekutiv-finale Anordnung werden Orte so aneinander gereiht, dass „das Fortschreiten im Raum [...] hierbei den Entwicklungsweg einer Figur“⁹¹ markiert. Die letzte Art, Orte miteinander in Beziehung zu setzen, ist korrelativ. Hier geht es in erster Linie darum, die Bedeutung zweier komplett verschiedener Räume durch ihre Gegensätze hervorzubringen, was durch Parallelisierung oder Kontrastierung erreicht wird. Als Paradebeispiel gibt Haupt hier das Gegensatzpaar Natur-Zivilisation an.⁹²

Letztendlich kommt es jedoch darauf an, ob die Grenzen zwischen diesen Teilräumen, wie auch immer sie angeordnet sein mögen, überwunden werden, also ob in der Erzählung die Mobilität oder die Immobilität der Figuren im Vordergrund steht. Logischerweise kommt es bei einer Mobilität von Figuren in der Erzählung zu einer größeren Vielzahl an Räumen, als bei Immobilität. Ferner geht es bei Mobilität vor allem um die Frage, aus welchem Grund die Reise angetreten wurde. Dabei kann es sich um die sogenannte Queste handeln, auf der die Abenteuersuche beruht.⁹³

Neben der Anordnung verschiedener Räume und dem möglichen Anlass für eine Übertretung derselben, kommen die jeweiligen Bedeutungen, die ein Raum innehaben kann, hinzu. Haupt weist darauf hin, dass diese nicht nur aus dem Text beziehungsweise der Handlung entstammen, sondern dass sie „innerhalb bestimmter historischer, sozialer oder auch kultureller Kontexte besondere (zusätzliche) Konnotationen“⁹⁴ haben können. Werden diese Bedeutungen nun oft in derselben Art und Weise verwendet, „können Orte Symbolcharakter erhalten“⁹⁵. Was genau ist darunter nun zu verstehen? Finden in einem Raum stets Handlungen statt, die bei den Figuren und Leserinnen und Lesern Angst erzeugen, wird dieser nach gewisser Zeit unweigerlich als Gefahrenraum empfunden. Dasselbe ist selbstverständlich auch umgekehrt möglich: Kommt es in einem Raum zu rettenden Taten oder fühlen sich die Figuren darin wohl, wird dieser zum Schutzraum. Diese Wahrnehmung kann sich jedoch im Laufe der Zeit wandeln wie auch in unterschiedlichen Kulturkreisen unterschiedlich ausfallen. Bezüglich des Gefahren- und Schutzraums weist Haupt auf zwei Begrifflichkeiten hin, die sich in der Literatur entwickelten: der *locus amoenus* als Beschreibung eines wunderschönen, idyllischen Ortes und der *locus terribilis* als dessen angsteinflößenden Gegenpart. Wichtig ist der Hinweis, dass,

⁹⁰ Birgit Haupt: *Zur Analyse des Raums*. S. 79.

⁹¹ Ebd. S. 79.

⁹² Vgl. ebd. S. 79.

⁹³ Vgl. ebd. S. 81.

⁹⁴ Ebd. S. 82.

⁹⁵ Ebd. S. 82.

sobald sich die Beschreibung eines solchen Ortes erst einmal etabliert, wenige, prägnante Schlagworte genügen, um diesen zu erkennen. Dadurch ist ein Parodieren leicht möglich.⁹⁶

Haupt gibt zu bedenken, dass es sich bei literarischen Raumdarstellungen stets um von der Autorin oder dem Autor konstruierte Räume handelt und geht in dieser Ansicht somit mit Ansgar Nünning und Frank C. Maatje d'accord. Die Wahrnehmung der Leserinnen und Leser kann somit von der Autorin oder dem Autor durch verschiedene Faktoren bewusst gesteuert werden, je nachdem ob etwas von ihr beziehungsweise ihm als wichtig oder unwichtig erachtet wird. Trotz alledem hängt die endgültige Wahrnehmung des literarischen Raumes von dem (kulturellen) Hintergrund der Leserinnen und Leser ab.⁹⁷ Der Hinweis auf die kulturelle Komponente erinnert an die zu anfangs gegebenen Definitionen zu ‚Motiv‘ und ‚Topos‘, wie auch auf das Kapitel zu den Raumtheorien, in denen Kultur ebenfalls ein essentielles Merkmal war.

3.3 Gattungspoetologie

Im folgenden Kapitel sollen die verschiedenen Gattungsmerkmale mit besonderem Augenmerk darauf beobachtet werden, ob beziehungsweise inwieweit diese den Wald als Handlungsort benötigen. Gründe dafür können vielfältig sein, darunter beispielsweise in handlungsvorantreibender Funktion oder als Möglichkeit für die Figuren, ihre Persönlichkeit und ihren Charakter zu entwickeln.

Es versteht sich von selbst, dass sich dieses Kapitel ausschließlich auf die Grundlagen beschränken muss und sich im Speziellen nur auf jene Aspekte innerhalb der Gattungen konzentrieren kann, die dem Raumaspekt dienen und alle weiteren Gesichtspunkte sowohl aus Platzgründen als auch aus Relevanzgründen ausschließen muss.

Bei Betrachtung der hier verwendeten Primärliteratur fällt auf, dass es sich dabei unter anderem um Märchen und Texte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur handelt, denen eine inhaltliche Ähnlichkeit und Verwandtschaft nicht abzusprechen ist. Auch unter diesem Blickwinkel soll beobachtet werden, inwieweit diese Tatsache die Darstellung und Verwendung des Raumes ‚Wald‘ beeinflusst.

⁹⁶ Vgl. Birgit Haupt: *Zur Analyse des Raums*. S. 82f.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 72f.

3.3.1 Märchen

Speziell im deutschen Sprachraum verbindet man mit Märchen nahezu ausschließlich die Geschichten der Brüder Grimm. Den meisten Kindern werden die *Kinder- und Hausmärchen* vorgelesen, sie wachsen damit auf und damit wird zumeist außer Acht gelassen, dass es einige Vorgänger gab, die nicht nur die Gattung sondern auch Wilhelm und Jacob Grimm selbst beeinflussten. Dazu zählen unter anderem Giambattista Basiles *Pentameron*, Charles Perraults *Märchen* und *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*.

Im Allgemeinen versteht ein Großteil der Bevölkerung unter Märchen meist die sogenannten Volksmärchen, denen eben die Geschichten der Brüder Grimm angehören. Daneben werden noch die Kunstmärchen und die Wirklichkeitsmärchen voneinander unterschieden. Da in der vorliegenden Masterarbeit der Fokus jedoch auf Texten der Volksmärchen liegt, soll diese Unterscheidung nur erwähnt bleiben und der Hinweis auf Stefan Neuhaus' *Märchen*⁹⁸ für eine tiefergehende Lektüre muss genügen.

Definitionen des Begriffs ‚Märchen‘ gibt es zahlreich. Zu Beginn soll auf die etymologische Herkunft der Bezeichnung hingewiesen werden. Max Lüthi gibt an, dass das Wort Märchen ein Diminutiv ‚zu ‚Mär‘ (ahd. mârî; mhd. maere f. und n., Kunde, Bericht, Erzählung, Gerücht)⁹⁹ ist und somit ‚ursprünglich eine kurze Erzählung‘¹⁰⁰ meint.

Für die weitere Beschäftigung mit den Märchentexten, die in dieser Masterarbeit verwendet werden, soll sich auf Neuhaus' Märchendefinitionen gestützt werden. Diese versteht Märchen folgend:

Märchen sind fantastische, d. h. „über den Realismus hinausgehende“ Texte, erweitert um die Kategorie der nicht primär religiös geprägten Transzendenz, die sich als das Wunderbare bezeichnen lässt. Das Wunderbare ist die Aufhebung oder Veränderung von Naturgesetzen durch Eingriff von „übernatürlichen Kräften“. Märchen als Gattungsbegriff schließt als weiteres Merkmal die (wie immer geartete) Verwendung von Stoffen und Motiven ein, die sich (literar-)historisch innerhalb der Gattung entwickelt haben.¹⁰¹

Zusammengefasst bedeutet das nun also, dass Märchen fantastische Texte sind, deren Unterscheidungsmerkmal von anderen Gattungen das Wunderbare ist. Dieser bis dahin etwas undurchsichtige Begriff des Wunderbaren soll als eine Änderung der Naturgesetzte durch den

⁹⁸ Stefan Neuhaus: *Märchen*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG 2005.

⁹⁹ Max Lüthi: *Märchen*. 10., aktualisierte Auflage. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler 2004. (Sammlung Metzler 16) S. 1.

¹⁰⁰ Ebd. S. 1.

¹⁰¹ Stefan Neuhaus: *Märchen*. S. 17. Kursivsetzung im Original. In den Anführungsstrichen finden sich von Neuhaus verwendete Begriffsdefinitionen aus dem Duden für die Wörter „fantastisch“ und „Wunder“.

Einsatz von übernatürlichen, im Sinne von magischen, Kräften verstanden werden. Niemanden innerhalb dieser Märchenwelt wundert es, dass der Wolf mit Rotkäppchen spricht, und auch bei den Leserinnen und Lesern stellt dieser Zustand keine großartige Überraschung dar, es wird als selbstverständlich betrachtet. Das lässt sich auch sehr gut am metapoetologischen Modell von Ernst Seibert ablesen.

Märchen gehören dem mythogenen Schema an, das André Jolles' sogenannten ‚einfachen Formen‘¹⁰² entspricht. Irreale Inhalte werden hier von magischen Formen begleitet. Das wichtigste Merkmal ist laut Seibert,

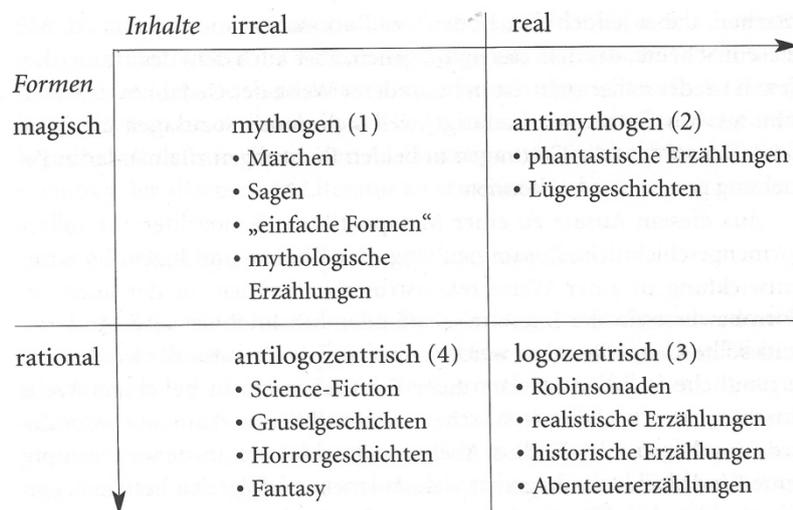


Abbildung 1

dass „das Numinose – der Einbruch des

Irrealen in die Realhandlung – [...] weder bei den von ihm betroffenen Figuren noch beim Leser Erstaunen [erweckt]“¹⁰³.

Während nun der Gattungsbegriff, zumindest für die Verwendung in der vorliegenden Masterarbeit, geklärt ist, ist außerdem der Grund für die Entstehung von Märchen erwähnenswert. Neuhaus gibt dafür zwei Gründe an: der Wunsch nach Transzendenz und das Verlangen „nach einer gemeinsamen Kultur und Geschichte der deutschsprachigen Gebiete“¹⁰⁴. Gerade dieses Bedürfnis nach etwas, das die Bevölkerung eint und deren Kultur hervorhebt, lässt einen die Bedeutung der Natur, die jedem, egal welchem Stand zugehörig, zur Verfügung steht, nachvollziehen. Der besondere Zusammenhang zwischen dem Wald und der Bevölkerung wird in Folge noch genauer beobachtet werden.

Ein wichtiges Merkmal bezüglich des Raumes im Volksmärchen ist, dass das Geschehen nicht verortet wird. An keiner Stelle wird ein genauer Ortsname oder eine sonstige Bezeichnung genannt. Es kommt zudem stets zur Verwendung von stereotypen Schauplätzen.¹⁰⁵ Das

¹⁰² Vgl. André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6., unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1982. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 15)

¹⁰³ Ernst Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2008. S. 77.

¹⁰⁴ Stefan Neuhaus: *Märchen*. S. 5.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 9.

bedeutet, dass im Großteil der Märchen dieselben Handlungsorte verwendet werden. Ob sie – wie in diesem Fall der Wald – jedoch immer dieselbe Funktion übernehmen und dasselbe Aussehen besitzen, wird sich erst herausstellen.

3.3.2 Phantastische Kinder- und Jugendliteratur

Der Anfang der phantastischen Literatur speziell für Kinder und Jugendliche wird, interessanterweise gerade mit einem Kunstmärchen, nämlich mit E. T. A. Hoffmanns *Nussknacker und Mäusekönig*, in das Jahr 1816 verortet. Den weiteren Verlauf vollzieht diese Gattung vor allem im angelsächsischen und skandinavischen Bereich, bevor sie in deutschsprachigen Ländern wieder auf Interesse stößt, was vor allem den Übersetzungen von Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* und J. R. R. Tolkiens *Lord of the Rings*-Trilogie zu verdanken ist. Umso mehr überrascht, dass unter anderem mit *Alice im Wunderland* und *Pinocchio* eine große Anzahl phantastischer Werke im Kanon für Kinder und Jugendliche zu finden ist.¹⁰⁶ Das rührt wohl daher, dass „in Anlehnung an das Kindheitsbild der Romantik [...] eine besondere Beziehung von Kindheit und Phantasie gesehen wurde“¹⁰⁷. Der Hinweis auf die Romantik erinnert wiederum sehr an die Märchen, da 1812 die Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm erschien. Eine Beziehung zwischen diesen beiden Gattungen ist keineswegs zu bestreiten, immerhin ist auch bei Ernst Seibert zu lesen, dass die phantastische Erzählung als Folgegattung der Märchen zu verstehen ist.¹⁰⁸ Dass phantastische Literatur allerdings nicht ausschließlich Lektüre für Kinder und Jugendliche ist, ist spätestens nach J. R. R. Tolkiens Werken und Joanne K. Rowlings *Harry Potter*-Büchern hinlänglich bekannt. Obgleich der Beginn der phantastischen Literatur bereits lange zurückliegt, wird diese Gattung erst seit wenigen Jahren wissenschaftlich erforscht.

Eine Schwierigkeit, mit Texten dieser Gattung zu arbeiten, liegt in der Vielfalt der Bezeichnungen dafür – sowohl innerhalb eines Sprachraums als auch sprachenübergreifend. Es sei an dieser Stelle explizit darauf hingewiesen, dass sich eine Vielzahl an unterschiedlichen Zugängen und Definitionen, was denn nun unter der Gattung und den verschiedenen damit einhergehenden Begrifflichkeiten zu verstehen sei, finden lassen. Eine Klärung, mit welcher Bezeichnung in der vorliegenden Masterarbeit gearbeitet wird, wie auch deren Definition ist,

¹⁰⁶ Die bisherigen Informationen dieses Kapitels sind entnommen aus: Emer O’Sullivan und Sonja Loidl: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. Reihe spektrum im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE. Hg. von Heidi Lexe und Kathrin Wexberg. Wien: 2015. S. 2f.

¹⁰⁷ Ebd. S. 3.

¹⁰⁸ Vgl. Ernst Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. S. 75.

um Missverständnisse auszuschließen, sicherlich von Vorteil. Zuerst gilt es zwischen dem Begriff ‚Fantasy‘ und dessen Entsprechung im Deutschen und im Englischen zu unterscheiden. Versteht man unter der englischen Gattungsbezeichnung ‚Fantasy‘ jegliche phantastische Literatur, so sind, wenn man im Deutschen von ‚Fantasy‘ redet, zumeist die englischen Texte der high fantasy gemeint.¹⁰⁹ In der vorliegenden Masterarbeit wird in Abgrenzung zur (literarischen) Phantastik und dem Phantastischen vor allem von der phantastischen Literatur die Rede sein, wenn von Texten der Gattung im Allgemeinen die Rede ist. Heinrich Kaulen definiert diese Begriffe in seinem Beitrag *Tolkien und kein Ende* schlüssig und prägnant, sodass sie sich für die vorliegende Masterarbeit als sehr hilfreich erweisen. Unter dem Phantastischen versteht Kaulen „all jene literarischen Darstellungsmittel – Figuren, Motive oder Formelemente – [...], welche von der Wahrscheinlichkeit der historisch-sozialen Erfahrungswelt abweichen“¹¹⁰. Das bedeutet in Folge, dass die Texte, in denen solche literarischen Darstellungsmittel vorkommen, nicht automatisch zur phantastischen Literatur zählen, sondern auch realistische Texte sein können. Der Begriff der literarischen Phantastik hingegen ist als Oberbegriff zu verstehen. Mit ihm sind Werke gemeint, in denen die eben erwähnten literarischen Darstellungsmittel „eine dominante, die gesamte Textstruktur prägende Bedeutung“¹¹¹ einnehmen. Dazu zählt eine Vielzahl unterschiedlicher Gattungen, „für welche das Auftreten phantastischer Inhalte und Formelemente per definitionem gattungsbestimmend ist“¹¹². Darunter sind etwa auch das Märchen und der phantastische Roman zu verstehen. Mit dem Begriff ‚phantastische Literatur‘ führt Kaulen nun den Gattungsbegriff ein. Unter dieser Bezeichnung versteht er „einen speziellen literarischen Texttypus, der sich von Märchen, Science fiction-Romanen und anderen phantastischen Genres vor allem durch die Zweidimensionalität der fiktional dargestellten Wirklichkeit unterscheidet“¹¹³. Was bedeutet nun diese angesprochene Zweidimensionalität? Kaulen geht hier auf ein der phantastischen Literatur eigenes Charakteristikum ein, das durch Maria Nikolajeva als Zweiweltentheorie bekannt ist.

Maria Nikolajeva lieferte einen wichtigen Beitrag zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit phantastischer Literatur. Ihre Theorie besagt, dass es in Texten der phantastischen Literatur stets zwei Welten gibt: die primäre, die der Alltagswelt der Leserinnen und Leser entspricht,

¹⁰⁹ Vgl. Emer O’Sullivan und Sonja Loidl: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. S. 8.

¹¹⁰ Heinrich Kaulen: *Tolkien und kein Ende. Aktuelle Trends der Fantasy-Literatur*. In: Roswitha Terlinden und Hans-Heino Ewers (Hg.): *Anderswelten in Serie*. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Tutzing in Kooperation mit der AVJ – Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e.V. vom 21. bis 23. Juni 2002. Tutzing: Evangelische Akademie Tutzing 2003. S. 29-52, hier: S. 33.

¹¹¹ Ebd. S. 34.

¹¹² Ebd. S. 34.

¹¹³ Ebd. S. 34.

und die im Gegensatz dazu phantastische sekundäre. Diese können auf drei Arten miteinander in Kontakt stehen:

1. Geschlossene sekundäre Welt: Die Erzählung findet in einer sekundären Welt statt, es gibt keinerlei Kontakt zur Primärwelt. Den Leserinnen und Lesern ist im Gegensatz zu den Figuren allerdings bewusst, dass es sich bei der beschriebenen Welt um eine sekundäre Welt handelt.
2. Offene sekundäre Welt: Im Text sind sowohl eine primäre als auch eine sekundäre Welt präsent, die durch sogenannte phantastische Schwellen voneinander getrennt sind und die es (zumeist von Kindern oder Jugendlichen) zu überwinden gilt.
3. Implizierte sekundäre Welt: Eine sekundäre Welt als Handlungsraum wird nicht in den Erzähltext eingeführt, allerdings tritt in der primären Welt eine Figur oder ein Gegenstand der sekundären Welt auf, die sie auf diese Weise miteinander in Verbindung bringt.¹¹⁴

Die Tatsache, dass es bei zwei der drei Arten zu einem Überschreiten von Schwellen und Räumen kommt, zeigt, dass die Bewegung innerhalb der Gattung essentiell ist. Das Vorhandensein dieser zwei voneinander getrennten Welten ist für Nikolajeva das Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen Märchen und phantastischer Literatur:

fairy tales take place in *one* world where, within the frames of the genre, everything is possible [...]. All these supernatural elements are taken for granted, and never does the protagonist wonder at them.

In fantasy two worlds, a real one (*primary*) and a magic one (*secondary*), are involved. The ways they are connected may be different and constitute a variety of fantasy types. Within the magic world supernatural creatures or events may occur and are accepted, but against the background of the primary world they are apprehended as being out-of-place and always cause a sense of wonder.¹¹⁵

Diese Unterscheidung zwischen Märchen und phantastischer Literatur erinnert stark an Neuhaus' und Seiberts Überlegung, dass wunderbare Elemente, wie etwa dass Tiere sprechen können, im gesamten Bereich der Märchenwelt keinerlei Erstaunen hervorrufen, wohingegen das in der sekundären Welt in phantastischer Literatur im Vergleich zur primären Welt sehr wohl der Fall ist.

Selbstverständlich findet auch die phantastische Literatur in Ernst Seiberts metapoetologischem Modell Erwähnung. Interessanterweise unterscheidet Seibert zwischen phantastischen Erzählungen und Fantasy, was auch im Modell deutlich sichtbar wird:

¹¹⁴ Die Aufzählung wurde aus Maria Nikolajeva: *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1988. S. 36 und Emer O'Sullivan und Sonja Loidl: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. S. 9 entnommen und zusammengefasst.

¹¹⁵ Maria Nikolajeva: *The Magic Code*. S. 13. Kursivsetzung im Original.

phantastische Erzählungen werden im antimythogenen Schema verortet, Fantasy im antilogozentrischen. Seibert hebt im antimythogenen Schema besonders die Erzählperspektive der phantastischen Erzählungen heraus. Grundsätzlich zeichnet sich dieses Schema laut Modell durch reale Inhalte und magische Formen aus, nun ist es aber der Perspektive geschuldet, dass einigen Figuren auch irrealer Inhalte – zumindest zeitweise – zugänglich sind. Das antilogozentrische Schema geht von unrealen Inhalten aus, verlässt „jedoch den Boden der Realität nicht“¹¹⁶. Geht man nun vom Begriff ‚Fantasy‘ in seiner deutschen Entsprechung, der Texte der high fantasy angehören, aus, so kann man sie auch dem mythogenen Schema zuordnen. Texte der high fantasy zeichnet zumeist aus, dass sie in einer geschlossenen sekundären Welt spielen, die zumeist nichts mit der uns bekannten Welt am Hut hat. Ein besonderes Charakteristikum dieser Texte ist die Landschaft, die wohl real existierenden ähneln kann aber von uns zumeist unbekanntem Wesen bevölkert wird. Nicht selten gibt es auch eine eigene Sprache und eine eigene Geschichte. Auch wenn mit der Zweiweltentheorie ein essentielles Merkmal zwischen dem Märchen und der phantastischen Literatur steht, ist deren Verwandtschaft dennoch unbestritten. Neuhaus ist der Ansicht, dass in der phantastischen Literatur des Öfteren „dem Leser bekannte Klischees und Stereotypen“¹¹⁷ verwendet werden, die nicht selten aus Märchen entlehnt sein können. Auch Neuhaus stellt sich die Frage, wo man die Grenze zwischen diesen beiden Gattungen ziehen kann. Für ihn ist es vorrangig die nahe Beziehung zum Schauerroman, durch die „[a]n die Stelle des Wunderbaren im Märchen [...] hier das Übernatürliche“¹¹⁸ tritt. Wenngleich man die Begriffe ‚wunderbar‘ und ‚übernatürlich‘ in ihrer Bedeutung nicht vollständig voneinander trennen kann, versteht Neuhaus das Übernatürliche im Gegensatz zum Wunderbaren grundsätzlich als neutraler in seinem Kern.¹¹⁹

Nikolajeva hebt eine Reihe der phantastischen Literatur eigene Charakteristika heraus, die sie „fantasemes“¹²⁰ nennt. Das wichtigste dieser Merkmale, um ein Beispiel zu geben, ist das Vorhandensein einer Sekundärwelt. In Hinblick auf das Thema dieser Masterarbeit soll gesagt sein, dass der Wald als (Handlungs-)Raum als *fantaseme* im Sinne Nikolajevas nicht als solches bezeichnet werden kann, ist er doch in vielen verschiedenen Gattungen zu finden. Dennoch ist er ein wichtiger Topos, der sowohl in Märchentexten als auch in phantastischer Literatur (hier vor allem in der Sekundärwelt) auffallend oft vorkommt und die enge Verwandtschaft zwischen ihnen nur noch heraushebt. Man denke hier an ein sehr populäres Textbeispiel: Harry Potter. Auch darin gibt es mit dem sogenannten ‚Verbotenen Wald‘ einen Wald als Handlungsraum.

¹¹⁶ Ernst Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. S. 78.

¹¹⁷ Stefan Neuhaus: *Märchen*. S. 16.

¹¹⁸ Ebd. S. 11.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 11.

¹²⁰ Vgl. Maria Nikolajeva: *The Magic Code*. S. 23.

Es bleibt zu untersuchen, ob die Funktionen und die Stellung des Waldes mit den komplexeren Texten, als welche die der phantastischen Literatur im Gegensatz zu den Volksmärchen hinsichtlich der einsträngigen Handlung und der Eindimensionalität der Figuren¹²¹ bezeichnet werden, zunehmen oder inwiefern sie sich voneinander unterscheiden.

Wie sieht nun diese Sekundärwelt aus? Nikolajeva meint, dass ihre Darstellung ganz und gar von der Autorin oder dem Autor abhängt, sie wären „projections of the Weltanschauung, of the particular authors’ models of the world“¹²². Vor allem in Texten der high fantasy ist zu beobachten, dass die Handlungsräume stark von „mythologischen und meist altertümlichen“¹²³ Vorstellungen geprägt sind. Die Tintenwelt aus Cornelia Funkes Tintenherz-Trilogie beispielsweise, der sich an anderer Stelle im Detail gewidmet wird, hat stark mittelalterliche Züge, sowohl was das Figureninventar als auch was die Schauplätze betrifft.

3.3.3 Adoleszenzroman

Den Adoleszenzroman in der Form, wie er heutzutage bekannt ist, gibt es seit den 1980er-Jahren, obwohl Texte mit ähnlichen Schwerpunkten selbstverständlich bereits zuvor vorhanden waren. Interessanterweise finden sich in den Kunstmärchen der Romantik Themen, die der heutige Adoleszenzroman als Kernbereiche ebenfalls aufgreift. In den heutigen Adoleszenzromanen geht es vorrangig um eine jugendliche Hauptperson, die zumeist zwischen 11-25 Jahre alt ist. Thematisiert werden Problembereiche, die mit dem Übergang zum Erwachsenenalter einhergehen, wie etwa alle Arten zwischenmenschlicher Kontakte, sei es nun die Beziehung zu respektive mit den Eltern oder Liebesbeziehungen.¹²⁴

Bei den meisten Gattungen gibt es Schwierigkeiten bezüglich der Definition, doch die Gattung Adoleszenzroman stellt sich als besonders schwer zu definieren heraus. Das liegt neben der vergleichsweise geringen Dauer, seit der man sich mit der Adoleszenzliteratur beschäftigt, größtenteils daran, dass sie unglaublich viele Themenbereiche anspricht und mit ausgesprochen vielen anderen Gattungen verknüpft ist. Man denke hierbei nur an den psychologischen (Kinder- beziehungsweise Jugend-)Roman und die problemorientierte Jugendliteratur. Dem entsprechend sollen die folgenden Ausführungen ganz im Sinne Ernst Seiberts, wenn er „von

¹²¹ Vgl. Stefan Neuhaus: *Märchen*. S. 9.

¹²² Maria Nikolajeva: *The Magic Code*. S. 35.

¹²³ Emer O’Sullivan und Sonja Loidl: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. S. 12.

¹²⁴ Vgl. Carsten Gansel: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht*. Berlin: Cornelsen Scriptor 1999. S. 112-132.

der Koppelung ‚Jugend- und Adoleszenzliteratur‘¹²⁵ spricht, auch auf die angrenzenden Gattungen übergreifen und sie miteinbeziehen.

Das Problem mit der Gattungsdefinition ist auch bei Seiberts metapoetologischem Modell ersichtlich. Der Adoleszenzroman lässt sich darin nirgends so recht einordnen, liegt er doch „außerhalb des kinder- und jugendliterarischen Systems“¹²⁶, sodass Seibert eine Erweiterung des Modells vorschlägt. Diese Erweiterung bedeutet, dass den rationalen Formen nun nicht mehr das antilozentrische und das lozozentrische Schema angehören, sondern zwischen Kindheitsliteratur, die durch irrealer Inhalte geprägt ist, und Adoleszenzroman, der hier als Erwachsenenliteratur angeführt ist und der aus realen Inhalten besteht, unterschieden wird. Die Zuordnung des Adoleszenzromans zur Erwachsenenliteratur erklärt Seibert bereits an anderer Stelle damit, dass der Adoleszenzroman als „For[m] des genealogischen Übergangs“¹²⁷ und „als retardierender Abschied von der Jugendzeit“¹²⁸ zu verstehen ist. Auch Nicole Kalteis sieht in ihrem Beitrag *Strich Punkt* besonders in der Bewegung ein essentielles Merkmal der Gattung Adoleszenzroman. Diese Bewegung äußert sich als „Moment der Transition“¹²⁹, welcher als Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenalter verstanden werden kann. Dieser Übertritt äußert sich nicht nur biologisch in der Veränderung des Körpers, sondern auch psychisch. Unter diesem psychischen Aspekt ist vor allem der „Prozess prekärer Identitäts- oder Sinnsuche“¹³⁰ gemeint. Als mögliche Problemfelder in diesem Zusammenhang gibt Kalteis die „Ablösung von der Herkunftsfamilie, Entwicklung eigener Wertsysteme und erste sexuelle Erfahrungen“¹³¹ an. So gesehen kommt es hier vor allem auf die „psychische Innenwelt der Hauptfiguren“¹³² an. Neben einer biologischen und psychologischen Verortung kommt es allerdings auch zu einem tatsächlichen topographischen Raumwechsel, schließlich ändern sich mit dem Erwachsenwerden auch die Orte, an denen man den Großteil seiner Zeit verbringt. Ebenso kann es sein, dass bestimmte Räume gewisse Funktionen erfüllen, die beim Reifungsprozess helfen sollen.

¹²⁵ Ernst Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. S. 35.

¹²⁶ Ebd. S. 79.

¹²⁷ Ebd. S. 21.

¹²⁸ Ebd. S. 21.

¹²⁹ Nicole Kalteis: *Strich Punkt*. In: *Länge mal Breite. Raum und Raumgestaltung in der Kinder- und Jugendliteratur*. Tagungsbericht. Hg. v. Heidi Lexe und Lisa Kollmer. Reihe Fokus im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE. Wien: 2006. S. 54-69, hier: S. 55.

¹³⁰ Ebd. S. 57.

¹³¹ Ebd. S. 57.

¹³² Ebd. S. 57.

4 Der Wald als Narrativ

Auf den folgenden Seiten wird der Fragestellung nachgegangen, weshalb der Raum ‚Wald‘ in seiner Vor- und Darstellung in einem derartig wechselseitigen Verhältnis zwischen der Bevölkerung und der Literatur steht.

Wie kommt es, dass mit dem Wald so viele unterschiedliche Gefühle und Assoziationen einhergehen? Im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* ist beispielsweise zu lesen, dass der Wald als „Symbol der Verborgenheit und Täuschung, des Anderen, des Ursprünglichen und der Freiheit sowie der Poesie“¹³³ fungiert. Wie passen all diese Eindrücke zusammen? Albrecht Lehmann beispielsweise ist davon überzeugt, dass unter anderem Volksliteratur, zu der auch die Märchen gehören, einen großen Anteil am vorherrschenden „Waldbewußtsein“¹³⁴ der Bevölkerung hat. Die kulturelle Bedeutung wurde bereits im Kapitel über den Raum und in den Definitionen zu Motiv und Topos angesprochen. Um nun diesen kulturellen Einfluss näher zu verstehen, ist ein kurzer Exkurs in die Geschichte des Waldes im deutschen Sprachraum unumgänglich.

4.1 Der Wald als soziokulturelles Phänomen

Nun wurde hinreichend demonstriert, dass der Wald in vielen künstlerischen Bereichen, jedoch vor allem für die in der vorliegenden Masterarbeit zentrale literarische Gattung Märchen, einen wichtigen Handlungsort darstellt. In Helmut Fischers Eintrag in der *Enzyklopädie des Märchens* zum Begriff ‚Wald‘ ist zu lesen, dass in anderen Kulturkreisen und Gegenden andere Schauplätze für dieselben Gründe verwendet werden, einfach aus dem Grund, weil es dort keinen Wald, so wie er im mittel- und nordeuropäischen Raum besteht, gibt. Als Beispiel führt er Wüsten und Steppen an.¹³⁵ Deshalb lohnt sich ein Blick auf die Waldsituation speziell in Österreich, um vielleicht auf diese Weise die Beliebtheit dieses Handlungsraumes in (Mittel-)Europa näher begründen zu können.

Das Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft, Umwelt und Wasserwirtschaft, kurz BMLFUW, bietet einen guten Einblick in die forstwirtschaftliche Situation in Österreich.

¹³³ Robert Suter: *Wald*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: J. B. Metzler 2008. S. 410-411, hier S. 410.

¹³⁴ Albrecht Lehmann: *Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1999. S. 172.

¹³⁵ Vgl. Helmut Fischer: *Wald*. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Berlin, Boston: de Gruyter 2011-2014. (Vergeltung – Zypern, Nachträge: Äbī – Zombie 14) S. 434-443, hier S. 435.

Einem Artikel auf der offiziellen Homepage kann man etwa entnehmen, dass der Waldanteil „rund 47 % der Staatsfläche“¹³⁶ ausmacht. Ebenso wird dem österreichischen Wald große Bedeutung in Kunst und Kultur und damit zusammenhängend auch dem Tourismus zugesprochen und es wird angemerkt, dass ein gegenseitiges Einbeziehen sowohl der Forstwirtschaft als auch der jeweiligen künstlerischen Bereiche von großem Nutzen sein kann.¹³⁷

Ein weiterer Artikel geht der Frage nach, was die österreichische Gesellschaft von „ihren“ Wäldern erwartet. Es wird herausgehoben, dass der Wald „[s]eit Menschengedenken [...] einen unersetzbaren Ressourcenwert als Lieferant von Holz für alle möglichen Verwendungszwecke dar[stellt]“¹³⁸. Das bedeutet also, dass das Holz der Wälder beispielsweise fürs Heizen verwendet wurde und somit ein fester und außerordentlich wichtiger Bestandteil für die Menschen war, da es das Überleben sicherte. Abgesehen von einigen, vor allem ländlichen, Gebieten, wo der Wald auch heute noch als Arbeitsplatz für manche Menschen fungiert und Holz eine wichtige Wärmequelle darstellt, hat dieser Raum nicht mehr dieselbe, überlebenswichtige Aufgabe für die Bevölkerung. Der Wald stellt laut dem Artikel heutzutage vielmehr einen Erholungs- und Rückzugsort dar, es sei sogar „die Suche nach neuen Werten feststellbar“¹³⁹, die sich in einem „Zunehmen der Spiritualität“¹⁴⁰ manifestiere. Diesen „spirituellen Wert“¹⁴¹ könne man in Wäldern „in nahezu allen Weltreligionen“¹⁴² beobachten, was die steigende Popularität des Waldes in der heutigen Zeit und Bevölkerung erklären könnte. Korrekterweise spricht der Artikel in diesem Zusammenhang von einem „laufenden Wertewandel“¹⁴³, der von „gesellschaftlichen Entwicklungen und Bedürfnisse[n]“¹⁴⁴ abhängt. Das wiederum zeigt, dass der Wald bereits seit Jahrhunderten für die Menschheit für Bedeutung

¹³⁶ Abteilung III/4 – Forstliche Raumplanung und nachhaltige Entwicklung der Waldressourcen, 14.01.2016: „Österreichs Waldwirtschaft – Basis von Forst + Kultur. Menschen standen schon immer in enger Beziehung mit den Wäldern. Waldbestände sind Spiegelbilder der Gesellschaft.“ in: <https://www.bmlfuw.gv.at/forst/wald-gesellschaft/Forstkultur/forstkultur1.html> (letzter Zugriff: 27.10.2016, 15:59 Uhr), S. 1.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 1f.

¹³⁸ Abteilung III/4 – Forstliche Raumplanung und nachhaltige Entwicklung der Waldressourcen, 04.01.2016: „Was erwartet die Gesellschaft von Österreichs Wäldern [sic]? Die Bewahrung traditioneller Werte und die Umsetzung innovativer Ideen stehen nicht im Widerspruch. Für Forstpolitik und Waldeigentümer bestehen eine Fülle von Herausforderungen!“ in: https://www.bmlfuw.gv.at/forst/wald-gesellschaft/wald_gesellschaft.html (letzter Zugriff: 27.10.2016, 15:39 Uhr), S. 1.

¹³⁹ S. Abteilung III/4 – Forstliche Raumplanung und nachhaltige Entwicklung der Waldressourcen, 14.01.2016: „Österreichs Waldwirtschaft – Basis von Forst + Kultur. Menschen standen schon immer in enger Beziehung mit den Wäldern. Waldbestände sind Spiegelbilder der Gesellschaft.“ in: <https://www.bmlfuw.gv.at/forst/wald-gesellschaft/Forstkultur/forstkultur1.html> (letzter Zugriff: 27.10.2016, 15:59 Uhr), S. 1.

¹⁴⁰ Ebd. S. 1.

¹⁴¹ Ebd. S. 1.

¹⁴² Ebd. S. 1.

¹⁴³ Ebd. S. 2.

¹⁴⁴ Ebd. S. 2.

war und es auch noch in Zukunft sein wird, das einzige, was sich dabei verändert, ist die Funktion.

Blickt man noch weiter zurück in der Geschichte der Menschheit, erkennt man, dass der Wald als Handlungs- und Ereignisraum bereits viel früher in verschiedenen Kulturkreisen von besonderer Bedeutung war. Arnold van Gennep befasste sich mit „[m]agisch-religiöse[n] Handlungen“¹⁴⁵, genauer gesagt mit sogenannten Übergangsriten, denen er eine Ähnlichkeit und „eine bestimmte Abfolgeordnung“¹⁴⁶ nachsagte. Diese Übergangsriten, die auch als *rites de passage* bekannt sind, lassen sich weiters in Trennungsriten, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten und Angliederungsriten unterteilen.¹⁴⁷ Darunter sind beispielsweise verschiedene Lebensphasen zu verstehen, die der Großteil der Menschen durchlebt. Van Gennep versteht den Begriff ‚Übergangsritus‘ allerdings nicht nur metaphorisch, sondern auch wortwörtlich, nämlich als tatsächlichen Übergang von einem Raum zu einem anderen. Zwischen diesen durch entweder natürliche oder von Hand errichtete Grenzen voneinander getrennten Räumen findet man neutrale Zonen, in denen die jeweiligen Gesetze und Rechte der anderen Räume nicht gelten. Van Gennep führt als Beispiel für solche neutralen Zonen „unberührte Wälder“¹⁴⁸ an. Besonders interessant scheint, dass „[j]eder, der sich von der einen Sphäre in die andere begibt, [...] sich eine Zeitlang sowohl räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation [befindet]: er schwebt zwischen zwei Welten“¹⁴⁹. Mit den angesprochenen zwei Sphären sind die voneinander getrennten Räume gemeint. Folgt man also van Genneps Conclusio bedeutet das, dass man sich, wenn man sich in einer neutralen Zone befindet, in einer Art Niemandsland aufhält. Das erinnert stark an die phantastische Literatur, in der ebenfalls von mehreren Welten die Rede ist, die ausgewählte Figuren übertreten können und in denen normalerweise verschiedene Regeln und Normen gelten.

Weiter noch in dieser wörtlichen Auffassung geht van Gennep, wenn er meint, dass Übergänge sozialer Positionen ebenfalls explizit räumlicher Natur sind, nicht nur symbolischer.¹⁵⁰ Darunter sind unter anderem beispielsweise die räumliche Trennung unterschiedlicher Religionszugehöriger wie aber auch Menschen verschiedenen Alters zu verstehen. Diese These erinnert an die Ausführungen bezüglich des Adoleszenzromans, dem

¹⁴⁵ Arnold van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/Main und New York: Campus 1999. S. 11.

¹⁴⁶ Ebd. S. 11.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. Ab S. 21.

¹⁴⁸ Ebd. S. 27.

¹⁴⁹ Ebd. S. 27.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 184.

auch eine innewohnende Notwendigkeit zur Bewegung nachgesagt wird, wie man in Kapitel 3.3.3 nachlesen kann.

Da der Wald also seit vielen Jahren verschiedenste Funktionen für die Menschen erfüllt, ist es nicht weiter verwunderlich, dass er in Kunst, in diesem Zusammenhang speziell in der Literatur, Eingang fand und immer noch findet.

4.2 Der Wald in der Literatur

Ein Merkmal der Gattung Märchen – wie beispielsweise auch der Erzählungen aus dem antiken Griechenland – ist unter anderem, dass darin reale, soziokulturelle Ereignisse oder Gegebenheiten zum besseren Verständnis inhaltlich aufbereitet und bearbeitet werden. Somit verwundert es kaum, dass der Wald als Handlungsort, nicht nur aber vor allem in den Märchen der Brüder Grimm, auffallend oft vorkommt. Heino Gehrts widmete sich dieser Thematik bereits 1984 in einem Aufsatz. Darin hebt er einen wichtigen Punkt heraus, nämlich, dass „der Wald [damals] viel näher an der Wohnung [war] als heutzutage“¹⁵¹ und sich „im deutschen Märchen [...] in unmittelbarer Nachbarschaft“¹⁵² befand, wodurch er dem Großteil der Bevölkerung als Raum bekannt war und was gewissermaßen als Erklärung, weshalb der Wald als Handlungsraum so häufig verwendet wird, dienen soll. In früheren Zeiten war eine viel größere Anzahl von Menschen beruflich auf den Wald angewiesen, wie etwa Holzfäller oder Jäger, als es heute der Fall ist. Als besonderes Charakteristikum hebt Gehrts hervor, dass das Betreten des Waldes oftmals bereits ausreicht, um die Handlung in einem literarischen Werk zu initiieren.¹⁵³ Das erinnert an Jurij Lotmans Theorie der sujetlosen und sujethaften Texte, denn durch das bloße Betreten des Waldes, einer Grenze, wird die Handlung initiiert. Somit kann man dem Raum Wald und der Literatur zu Recht eine wechselseitige Beziehung unterstellen, denn nicht nur der Wald als Gefahren-, Schutz- oder Arbeitsraum nimmt Einfluss auf literarische Werke, sondern auch umgekehrt wird so der „W[ald] zum Sinnbild vaterländisch-d[eutscher] Geschichte und Kultur erhoben“¹⁵⁴.

Bezüglich des Aussehens streicht Gehrts vor allem die dem Wald innewohnende „Grenzen- und Weglosigkeit“¹⁵⁵ hervor, mit der man den literarischen Wald zumeist vorrangig verbindet.

¹⁵¹ Heino Gehrts: *Der Wald*. In: Jürgen Janning und Heino Gehrts (Hg.): *Die Welt im Märchen*. Kassel: Röth 1984. (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 7) S. 37-53, hier: S. 39.

¹⁵² Ebd. S. 40.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 39.

¹⁵⁴ Helmut Fischer: *Wald*. S. 435.

¹⁵⁵ Heino Gehrts: *Der Wald*. S. 40.

Ein Beispiel dafür ist die Darstellung des Waldes in Märchen, in welchen dieser oft als „Ort außergewöhnlichen Geschehens und unheimlicher Begegnungen“¹⁵⁶ und als „Jenseitsbereich bzw. [...] ein nur schwer zu überwindendes Hindernis“¹⁵⁷ zum Einsatz kommt.

4.2.1 Der Wald in der mittelalterlichen Literatur

Überdies streicht Gehrts die nahe formale Verwandtschaft der Walddarstellungen zu Ritterepen¹⁵⁸ hervor. Tatsächlich nimmt der Raum ‚Wald‘ in mittelalterlicher Literatur eine wichtige und äußerst vielseitige Rolle ein: „Wald war zunächst die *terra inculta*, die im Gegensatz zum bebauten, kultivierten Land, der *terra culta*, gesehen wurde [...]. Es war der weite, undurchdringliche Wald Germaniens, höchstens von wilden Tieren bewohnt [...]“¹⁵⁹ Somit ergeben sich zwei gegensätzliche Bereiche, einen vom Menschen veränderten und einen naturbelassenen. Neben den essentiellen und überlebensnotwendigen Aufgaben, die der Wald zudem erfüllt, geht Elisabeth Vavra im Speziellen auf den sogenannten wilden Wald ein. Dieser diente als „Lebensraum [für die] aus der Gesellschaft Ausgestoßenen; in der Dichtung war er Lebensraum von Riesen und Zwergen, von Feen und anderen wundersamen Wesen und damit Raum der *âventiure*“¹⁶⁰. Das bedeutet also, dass der wilde, von Menschenhand unberührte Wald, in erster Linie von unbekanntem und teils gefürchteten Wesen und Personen bewohnt wurde und in dieser Funktion eher einen Gefahren- als einen Schutzraum einnimmt. Larissa Schuler-Lang widmet sich diesem wilden Charakteristikum ausführlich in *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden*. Das Wilde kann auf vielerlei Arten in Erscheinung treten und literarisch behandelt werden. Die Verwendung dieses Motivs ist allerdings nicht willkürlich, sondern verfolgt spezielle Aufgaben und Ziele, so soll „der dunkle, gefährvolle Wilde Wald [...] der narrativen Entfaltung und Problematisierung zentraler Grundantagonismen [dienen]“¹⁶¹. Dazu zählen etwa „das Verhältnis von Natur und Kultur, von Fremdem und Eigenem sowie von Mensch und Tier“¹⁶². Wie bereits Vavra heraus hob, stellte der wilde Wald, mit seinem *âventiure*-Charakter und den wundersamen Wesen, die diesen Raum bewohnen, einen Gegenbereich zum gewohnten Umfeld – in diesem Fall dem Hof – dar. Schuler-Lang ist der

¹⁵⁶ Helmut Fischer: *Wald*. S. 436.

¹⁵⁷ Ebd. S. 436.

¹⁵⁸ Vgl. Heino Gehrts: *Der Wald*. S. 38.

¹⁵⁹ Elisabeth Vavra: *Der Wald im Mittelalter. Funktion – Nutzung – Deutung. Einführung*. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 13/2 (2008) S. 3-7, hier S. 3. Kursivsetzungen im Original.

¹⁶⁰ Ebd. S. 5. Kursivsetzung im Original.

¹⁶¹ Larissa Schuler-Lang: *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden. Parzival, Busant und Wölfdietrich D*. Berlin: de Gruyter 2014. (Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 7) S. 3.

¹⁶² Ebd. S. 3.

Meinung, dass beide Teilbereiche, „*wilde unde zam*“¹⁶³, essentielle Bausteine der mittelalterlichen Literatur sind und die „zwei Pol[e] des höfischen Selbstverständnisses“¹⁶⁴ darstellen: „Das domestizierte, höfischer *zuht* unterworfenen Leben auf der einen, das latent bedrohliche und durch die Begegnung in der *âventiure* unter Kontrolle zu bringende Wilde auf der anderen Seite.“¹⁶⁵ Mireille Schnyder unterstützt diese Theorie zur wechselseitigen Beziehung zwischen Hof und Wald. In ihrem Beitrag *Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens* stellt sie den Wald unter anderem als Raum der Erzählung dar, „[d]enn ohne ihn gäbe es keine *âventiure*, keine erzählwürdige Geschichte. Diese Geschichten aber braucht der Hof, um seine Macht zu konsolidieren, seine Regeln zu bestätigen und sich im Kontrast zur Anderswelt im Wald zu konstituieren“¹⁶⁶. Schnyder macht somit deutlich, dass beide Räume einander bedingen. Der Hof mit seinen Normen und Pflichten benötigt den Wald „als Mittel der Selbstreflexion und Selbstvergewisserung“¹⁶⁷, denn er würde nicht dieselbe Bedeutung haben und eventuell von den eigenen Bewohnern öfters hinterfragt werden, wenn es den Wald nicht gäbe, in dem ganz andere Regeln gelten, die dem Hof gegenüberstehen.

Jedoch hebt Schuler-Lang heraus, dass die Darstellung des Waldes in mittelalterlicher Literatur sich nicht bloß auf diese eine Art und Weise beschränkt, so gibt es neben dem Wald als Gegenstück zum Hof auch den Wald als Schutzraum, bei dem es sich um „einen Raum der Utopie“¹⁶⁸ handelt. Auch Schnyder sieht den mittelalterlichen Wald nicht als Einheit, sondern als einen Raum, der sich in vielerlei Teilräume gliedern lässt, so kennt auch sie den Wald als Raum der Utopie. Ihre Bezeichnung dessen als „Nicht-Ort“¹⁶⁹ erinnert an Marc Augés Überlegungen. Sie gibt als Beispiel eine Lichtung im Wald, die „aus der Welt ausgeschnitten“¹⁷⁰ scheint und demnach „[l]osgelöst von sozialen und politischen Gegebenheiten“¹⁷¹ ist und somit den Charakteristika eines Utopie-Raumes, nämlich „Ordnungs-, Zeit- und Weglosigkeit“¹⁷², vollkommen entspricht. Somit lässt sich zusammenfassend sagen, dass sich „ein komplexes, teilweise widersprüchliches Bild des mittelalterlichen Waldes als einem einerseits dunklen, chaotischen und wilden Ort der

¹⁶³ Larissa Schuler-Lang: *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden*. S. 3. Kursivsetzung im Original.

¹⁶⁴ Ebd. S. 3.

¹⁶⁵ Ebd. S. 3. Kursivsetzung im Original.

¹⁶⁶ Mireille Schnyder: *Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens*. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 13/2 (2008) S. 122-135, hier S. 129. Kursivsetzung im Original.

¹⁶⁷ Ebd. S. 125.

¹⁶⁸ Larissa Schuler-Lang: *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden*. S. 28.

¹⁶⁹ Mireille Schnyder: *Der Wald in der höfischen Literatur*. S. 126.

¹⁷⁰ Ebd. S. 126.

¹⁷¹ Ebd. S. 126.

¹⁷² Ebd. S. 126.

Bedrohung und des Kampfes [ergibt], dem andererseits die Möglichkeit eines schützenden Zufluchtsorts und Heilsraums gegenübersteht¹⁷³.

Schmid-Cadalbert ist wichtig zu betonen, dass der „wild[e] Wald der hochmittelalterlichen Literatur eine topische Landschaft mit symbolischer Funktion und mit wenig Realitätsgehalt“¹⁷⁴ ist, angesichts der Tatsache, dass bereits im 13. Jahrhundert der Wald starken Rodungen zum Opfer fiel und keineswegs mehr die ursprüngliche Größe hatte. Er folgert weiters, dass „[d]er wilde Wald [...] in der mittelhochdeutschen Literatur zum zentralen Motiv in einer Zeit des markanten Rückgangs geschlossener Waldgebiete [wird]“¹⁷⁵ und sieht als mögliche Erklärung dafür, dass „der wilde Wald im täglichen Leben seine drohende Allgegenwart einbüßen [musste], um in der Literatur als symbolischer Raum für Flucht-, Weltflucht- und Selbstfindungsräume verfügbar zu werden“¹⁷⁶. Das gesteigerte Interesse am Raum ‚Wald‘ in der Realität scheint sich also in der Literatur widerzuspiegeln – ungeachtet dessen, ob dieser wahrheitsgetreu oder symbolisch übernommen wird. Für die mittelalterliche Literatur ist somit nicht wichtig, wie realitätsnahe der Wald dargestellt wird, sondern in welcher Funktion er eingesetzt wird, und laut Schmid-Cadalbert ist die wichtigste davon „die einer Raumschwelle zwischen diesseitiger Welt und jenseitigem Ort“¹⁷⁷. Der Wald muss erst überwunden und sich seinen Herausforderungen gestellt werden, bevor man sein Ziel erreicht, was dem Text eine zusätzliche zeitliche sowie räumliche Komponente gibt. Auch Schmid-Cadalbert sind van Genneps Übergangsriten bekannt. Er nimmt die Idee des Waldes als Raumschwelle und somit als eine Art von Übergang auf und vergleicht die Reise von einem zum anderen Ort durch den Wald – und darin vor allem die größtenteils abenteuerlichen Geschehnisse – mit der rituellen Integration in die Gesellschaft, so wie es in einigen von van Genneps beschriebenen Riten der Fall ist und wie bereits in Kapitel 4.1 näher erläutert wurde.

¹⁷³ Larissa Schuler-Lang: *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden*. S. 29.

¹⁷⁴ Christian Schmid-Cadalbert: *Der wilde Wald. Zur Darstellung und Funktion eines Raumes in der mittelhochdeutschen Literatur*. In: *Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit*. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag. Hg. von Rüdiger Schnell. Bern: Francke AG Verlag 1989. S. 24-47. Hier: S. 46.

¹⁷⁵ Ebd. S. 31.

¹⁷⁶ Ebd. S. 31.

¹⁷⁷ Ebd. S. 35.

4.2.2 Der Wald in der Romantik

Dieses Charakteristikum der Integration in eine Gesellschaft, das oftmals einher geht mit dem Erwachsenwerden oder zumindest des (erstmaligen) Sich-Behauptens, lässt sich auch in Märchen verstärkt finden. Es gibt einige Artikel, die sich mit dem Thema ‚Wald als (Handlungs-)Raum‘ speziell in den Märchen der Brüder Grimm beschäftigen. Gundel Mattenklott etwa widmet sich in ihrem Beitrag *Magische Wälder* anhand ausgewählter literarischer Beispiele dem Märchenwald, mit Exkursionen in die phantastische Literatur. Vorrangig geht es ihr darum aufzuzeigen, welche Konsequenzen das Betreten des Waldes für die zumeist kindlichen oder jugendlichen Protagonistinnen und Protagonisten hat. Als besonders markant sieht Mattenklott in diesem Zusammenhang den Wald als Raum der inneren Wandlung. Gesprochen wird vom Wald als „Wende im Leben der Protagonisten“¹⁷⁸, als Ort der „große[n] Gefahr, aus der er (oder sie) verwandelt wieder hervortritt“¹⁷⁹ oder auch „als Ort der Krise, der Verwandlung und Lebenswende“¹⁸⁰. Die Zeit, die die Protagonistinnen und Protagonisten im Wald verbringen, ist somit essentiell für die Handlung im Text. Man beachte an dieser Stelle die Ähnlichkeit zu der den Adoleszenzromanen zugeschriebenen Merkmalen was die Selbstfindung beziehungsweise die Selbstbehauptung im Raum und die Bewegung darin betrifft. Dass die Wälder in den grimmschen Märchen diese Eigenschaften aufweisen, ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, welche Rolle der Wald in der Zeit der Entstehung der grimmschen Märchen, der Romantik, spielte. Zahlreiche Autoren und Dichter dieser Epoche schwärmten in ihren Werken vom Wald als idyllischen, ruhigen Rückzugsort, der Wald kommt einer „traumhaft-magische[n] Seelenlandschaft“¹⁸¹ gleich. Man denke hierbei nur an Ludwig Tieck, der mit dem Begriff ‚Waldeinsamkeit‘ eine weitere Facette in der Walddarstellung aufzeigt, wie auch an Joseph von Eichendorff oder Johann Gottfried Herder, ganz zu schweigen von Vertreterinnen und Vertretern der Musik und Kunst, wo der Wald zu dieser Zeit eine ebenso essentielle Bedeutung trug.¹⁸² Die Epoche der Romantik, die von etwa 1790 bis rund 1830 einzuordnen ist, ist in ihren Inhalten und Schwerpunkten äußerst vielseitig. Ein wichtiges Charakteristikum dieser Zeit ist neben der ausgeprägteren Signifikanz der

¹⁷⁸ Gundel Mattenklott: *Magische Wälder*. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* 4 (2010) S. 4-9, hier S. 5

¹⁷⁹ Ebd. S. 5

¹⁸⁰ Ebd. S. 7

¹⁸¹ Ute Jung-Kaiser: *Der Wald als romantischer Topos. Eine Einführung*. In: Ute Jung-Kaiser (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Bern: Peter Lang AG 2008. S. 13-35, hier S. 16.

¹⁸² Vgl. Ute Jung-Kaiser (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Bern: Peter Lang AG 2008. Darin speziell die S. 13-52.

Gefühlswelt vor allem in Hinblick auf ein verstärktes Interesse an der eigenen Nation jedoch „die Intention, Zeugnisse volkstümlicher Dichtung zu sammeln“¹⁸³, wozu neben den Märchensammlungen der Brüder Grimm auch mittelalterliche Literatur zu zählen ist, die speziell in diesem Zeitraum verstärkte Aufmerksamkeit durch Wiederentdeckung erlangte.¹⁸⁴ Dass in der mittelalterlichen Literatur der Wald als Handlungsraum bereits verwendet wurde und durchaus von großer Bedeutung war, wurde bereits in Kapitel 4.2.1 versucht zu veranschaulichen. Die Schriftstellerinnen und Schriftsteller der Romantik gingen davon aus, dass Geschichten, hierunter sind vor allem die Märchen zu zählen, eine „nicht-individuelle Entstehung“¹⁸⁵ hätten und sie somit eine Art „Kollektivschöpfung“¹⁸⁶ und „Teil eines gemeinsamen indogermanischen Erbes“¹⁸⁷ seien. Eben dieses kollektive Erbe lasse sich aus alten Texten, wie etwa Märchen und Sagen, rekonstruieren.

Marlene Zöhrers Beitrag *Wilde Waldheimat* konzentriert sich hingegen in größerem Ausmaß auf die Bewohner und auf die ambivalente Darstellung des literarischen Waldes in Kinder- und Jugendliteratur, die, wie auch sie meint, ständig zwischen „faszinierend und bedrohlich [...]; [...] Freund und Feind; fürsorglich und brutal“¹⁸⁸ zu schwanken scheint. Interessant ist auch das Figureninventar, das laut Zöhrer den Wald bewohnt: „Wilde, Ausgestoßene, Gesetzlose, aber auch Fabelwesen und Untiere“¹⁸⁹, kurz gesagt all jene, die „in der Stadt oder im Dorf, in der Gesellschaft also, keinen Platz“¹⁹⁰ haben. Die Personen, die nicht dazu zählen, sich aber aus anderweitigen Gründen trotzdem im Wald befinden, dienen in Zöhrers ausgewählten Texten ausschließlich zur Veranschaulichung der Unterschiede zwischen wilder Natur und kultiviertem Land.

Als besonders ergiebig erweist sich Inken Frosts Aufsatz *Märchenwälder* im Sammelband *Fremde Welten*. In ihrem Aufsatz folgt Frost in der Analyse ihrer Texte vor allem den Ausführungen Jurij Lotmans, der den literarischen Räumen sowohl als Teil der literarischen

¹⁸³ Stefan Matuschek: *Romantik*. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begr. von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler. S. 664-666, hier: S. 666.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 664-666 und Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 2001. S. 704-708.

¹⁸⁵ Albrecht Lehmann: *Wald. Die Volksliteratur und deren Weiterwirken im heutigen Bewusstsein*. In: Ute Jung-Kaiser (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Bern: Peter Lang AG 2008. S. 37-52, hier: S. 37.

¹⁸⁶ Ebd. S. 37.

¹⁸⁷ Ebd. S. 37.

¹⁸⁸ Marlene Zöhrer: *Wilde Waldheimat*. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* 4 (2010) S. 15-18, hier S. 17.

¹⁸⁹ Ebd. S. 15.

¹⁹⁰ Ebd. S. 15.

„Welt als auch als Strukturelement des Textes Bedeutung“¹⁹¹ zuschreibt. Frost meint, dass der Wald als Raum in der Märchenforschung bislang etwas vernachlässigt und wenn überhaupt „viel zu pauschal als dunkler, geheimnisvoller Ort abgetan“¹⁹² wurde. Das ist besonders interessant, wenn man bedenkt, dass Märchen als Teil des mitteleuropäischen Kulturguts und somit als Teil des kulturellen Gedächtnisses einer großen Anzahl von Leuten, das Bild sämtlicher Räume, hier im Speziellen eben das des Waldes, mitkonstruiert. Doch auch das Bild des Waldes, so wie es in den Märchen vermittelt wird, wurde kulturell beeinflusst. In der Romantik, der Epoche, in der die Märchen der Grimms entstanden sind, nahm der Wald als Raum der Natur und der Seelenlandschaft eine besondere Stellung ein, und diese ging natürlich auch an den Brüdern nicht vorbei und wurde von ihnen aufgegriffen. Als besonderes Charakteristikum des Handlungsraumes ‚Wald‘ hebt Frost seine ständige Wandelbarkeit hervor. Seine Bedeutung ist nicht statisch, sondern kann sich während der Erzählung immerzu verändern.¹⁹³ Das ist es auch, was die Analyse dieses Raumes so spannend und interessant macht.

4.2.3 Der Wald seither

Die Bedeutung des Waldes mag sich zwar im Laufe der Zeit verändert haben, doch dieser Raum war stets von grundlegender Wichtigkeit für die Menschen. Gilt der Wald heute in erster Linie als Raum der Erholung, Entspannung und Natur, wurde er während des Ersten und Zweiten Weltkrieges verstärkt in deutschen Gebieten für andere, eigene Zwecke instrumentalisiert, sodass er in Folge „seine Unschuld verloren [hat], er trägt (Blut-)Spuren des Ersten Weltkrieges, ethnisierte (Gedächtnis-)Spuren des ‚Dritten Reiches‘“¹⁹⁴. Elias Canetti beschäftigt sich in seinem Werk *Masse und Macht* unter anderem mit sogenannten Massensymbolen. Unter diesem Begriff versteht er „[k]ollektive Einheiten, die nicht aus Menschen bestehen und dennoch als Massen empfunden werden“¹⁹⁵. Neben beispielsweise dem Meer, Feuer, Sand und Wind ist eines dieser Symbole der Wald. Canetti streicht besonders die schützende Qualität des Waldes heraus, er spricht vom Laub als Dach und hebt die

¹⁹¹ Inken Frost: *Märchenwälder. Der Topos Wald im europäischen Märchen und in seinen modernen Interpretationen*. In: *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Hg. von Lars Schmeink und Hans-Harald Müller. Berlin und Boston: de Gruyter 2012. S. 319-338, hier S. 320.

¹⁹² Ebd. S. 322.

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 322f.

¹⁹⁴ Ute Jung-Kaiser: *Der Wald als romantischer Topos. Eine Einführung*. S. 28.

¹⁹⁵ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Sonderausgabe 40 Jahre Fischer Taschenbücher. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S. 81.

„immerwährende Nähe des Waldes“¹⁹⁶ heraus. Besonders interessant ist der Vergleich eines Waldes mit einer Kirche: „Der Wald baut dem Kirchengefühl vor, dem Stehen vor Gott unter Säulen und Pfeilern. Sein gleichmäßigster und darum vollkommenster Ausdruck ist die Wölbung des Doms, alle Stämme in eine höchste und untrennbare Einheit verflochten.“¹⁹⁷ Ein weiteres Merkmal ist seine „Unverrückbarkeit. Jeder einzelne Stamm ist festgewurzelt und gibt keiner Drohung von außen nach. Sein Widerstand ist absolut, er weicht nicht von der Stelle“¹⁹⁸. Diese Eigenschaft der Standfestigkeit vergleicht Canetti mit dem Heer und setzt einige Seiten später, als er einzelnen Nationen eigene Massensymbole zuordnet, das deutsche Heer einem „marschierende[n] Wald“¹⁹⁹ gleich:

In keinem modernen Lande der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude. Er sucht den Wald, in dem seine Vorfahren gelebt haben, noch heute gern auf und fühlt sich eins mit Bäumen. Ihre Sauberkeit und Abgegrenztheit gegeneinander, die Betonung der Vertikalen, unterscheidet diesen Wald von dem tropischen, wo Schlinggewächse in jeder Richtung durcheinanderwachsen. [...] Der Wald der gemäßigten Zone hat seinen anschaulichen Rhythmus. [...] Seine Standhaftigkeit hat viel von derselben Tugend des Kriegers. Die Rinden, die einem erst wie Panzer erscheinen möchten, gleichen im Walde, wo so viele Bäume derselben Art beisammen sind, mehr den Uniformen einer Heeresabteilung. Heer und Wald waren für den Deutschen, ohne daß er sich darüber im klaren war, auf jede Weise zusammengeflossen. Was anderen am Heer kahl und öde erscheinen mochte, hatte für den Deutschen das Leben und Leuchten des Waldes. Er fürchtete sich nicht; er fühlte sich geschützt, einer von diesen allen. Das Schrofte und Gerade der Bäume nahm er sich selber zur Regel.²⁰⁰

Folgt man Canetti in seinen Ausführungen, ist für die deutsche Bevölkerung der Wald nicht nur Gegenwart, sondern vor allem Vergangenheit. Im deutschen Wald herrscht Ordnung und man findet Schutz, da man einer oder eine von vielen ist. Der Zusammenhalt gibt die Stärke.

Doch der Wald als Handlungsraum existiert nach wie vor auch noch in der heutigen Literatur, abseits von Märchen, nur das Personal, das darin lebt, ist ein anderes. Heute sind vermehrt Vampire und Werwölfe in phantastischer Literatur in erster Linie als Waldbewohnerinnen und -bewohner zu finden, die, ähnlich wie es in *Rotkäppchen* der Fall ist, die Grenze zwischen ihrem Lebensraum und dem der Menschen überqueren. Man denke hierbei

¹⁹⁶ Elias Canetti: *Masse und Macht*. S. 92.

¹⁹⁷ Ebd. S. 93.

¹⁹⁸ Ebd. S. 93.

¹⁹⁹ Ebd. S. 190. Kursivsetzung im Original.

²⁰⁰ Ebd. S. 190.

bloß an die beliebte und erfolgreiche Jugendbuchreihe *Twilight* von Stephenie Meyer.²⁰¹ Die Verwendung des Waldes als Handlungsraum mit diesem neuartigen Figureninventar eignet sich für genauere literarische Untersuchungen. Besonders interessant erscheint der Hintergrund, dass auch die Gestalten der Vampire und Werwölfe Mischformen aus Menschen und Waldbewohnern sind.

Generell fällt auf, dass der Wald besonders oft in phantastischer (Jugend-)Literatur als Handlungsraum verwendet wird. Dies kommt allerdings nicht von ungefähr, nehmen sich doch viele Autorinnen und Autoren der phantastischen Literatur häufig „Motive und Figuren aus Mythen, Sagen und Märchen“²⁰², wie auch „antik[e] Topoi“²⁰³, wie beispielsweise die Artusepik, als Vorbild und flechten sie in die Geschichte ein. Somit verwundert es keineswegs, dass der Wald in ähnlicher Häufigkeit, wie es in mittelalterlicher Literatur der Fall war, auch in moderner phantastischer (Jugend-)Literatur zur Verwendung kommt. Auch Anspielungen auf keltische oder germanische Motive und Bräuche finden sich zuhauf, man denke hier nur an die allseits bekannte und überaus beliebte *Harry Potter*-Reihe. Beinahe selbstverständlich trägt auch hier ein Wald vom ersten bis zum letzten Teil eine wichtige Rolle: der ‚Verbotene Wald‘. Gundel Mattenkloft hebt in einem Aufsatz heraus, dass die Verwendung germanischer Quellen im deutschen Sprachraum hingegen „aufgrund ihrer Verherrlichung durch die Nationalsozialisten“²⁰⁴ tabuisiert wird.

5 Märchen der Brüder Grimm

Um die Entstehungsgeschichte der Märchen der Brüder Grimm gab es lange Zeit vielerlei Spekulationen. Häufig wurde das Bild einer älteren Frau gezeichnet, die vor dem Kamin Märchen erzählt, die die Grimms anschließend zu Papier brachten – die Realität sah allerdings anders aus. Einen wunderbaren Einblick erhält man durch Heinz Röllekes Einführung *Die Märchen der Brüder Grimm*. Tatsächlich gestaltete sich die Situation derart, dass Jacob und Wilhelm Grimm sich die Märchen von mehreren, größtenteils jüngeren Damen höherer Bildung erzählen ließen, die trotz des Anspruches auf Volksliteratur genuin deutscher Herkunft des Öfteren hugenottische, also de facto französische, Vorfahren und Verwandte hatten und in Folge höchstwahrscheinlich mit französischen Märchentexten, wie unter anderem etwa denen

²⁰¹ Vgl. Christine Löttscher: *In den Wäldern gehen Bildwelten auf*. In: *Buch & Maus. Die Zeitschrift des Schweizerischen Instituts für Kinder- und Jugendmedien* 4 (2012) S. 2-4. Und: vgl. Gundel Mattenkloft: *Magische Wälder*. S. 8.

²⁰² Gundel Mattenkloft: *Magische Wälder*. S. 8.

²⁰³ Ebd. S. 8.

²⁰⁴ Ebd. S. 9.

von Charles Perrault, vertraut waren. Ebenso ist unumstritten, dass sich die Brüder Grimm an Texten von etwa Giacomo Basile, den arabischen Erzählungen aus *1001 Nacht* und eben auch an Charles Perraults *Contes de Fées* orientierten und sie als eine Art Vorbild für ihre Märchensammlung sahen.²⁰⁵

Der Gedanke, volkskundliche Geschichten zu sammeln, stammte ursprünglich von Clemens Brentano, durch einen gemeinsamen Bekannten wurden die zwei ältesten Brüder der Familie Grimm in die Sammlung miteinbezogen. Die Idee ist dem romantischen Zeitgeist geschuldet, wie bereits in Kapitel 4.2.2 angedeutet wurde, hängt sie doch „eng mit dem nationalen Projekt der Konzeptionalisierung einer deutschen Kulturnation zusammen“²⁰⁶. Vor allem Jacob Grimm war überzeugt davon, „daß die Zeugnisse der Volksliteratur in ihren frühen Ausprägungen schlechthin vollkommene Belege für die letztlich unnachahmliche Naturpoesie“²⁰⁷ und die daraus resultierenden Märchentexte „Zeugnisse urgermanischer oder indogermanischer Kultur“²⁰⁸ seien. So gab es sogar einen Aufruf zur Mithilfe²⁰⁹ und auch die Vorstellung, dass Jacob und Wilhelm Grimm durch das Land gereist seien, ständig auf der Suche nach neuen Erzählungen, kann sich nicht halten, war es doch vielmehr so, dass die Beiträgerinnen und Beiträger zu den Grimms kamen als umgekehrt.²¹⁰

Tatsächlich konnte die Märchensammlung der Brüder Grimm nicht auf Anhieb denselben Erfolg verbuchen, wie es in der heutigen Zeit der Fall ist. Ebenso gab es nicht nur eine Version, die sich über die Jahre hielt – im Gegenteil. Oft wurden einzelne Geschichten stellenweise verändert, sogar gänzlich gestrichen oder wiederum neue hinzugefügt. Doch erst diese Änderungen, vor allem die, die den Aufbau und die charakteristische Wortwahl betreffen, machten die Sammlung zu der Märchensammlung, wie sie heute bekannt und beliebt sind.²¹¹

Es ist unter anderem durch die häufigen Überarbeitungen der Texte kein Zufall, dass sich in den Märchenerzählungen dieselbe Struktur und ein ähnliches Figureninventar finden lassen, auch die Auswahl der Handlungsräume ähnelt sich in den einzelnen Geschichten stark. Das kann einerseits auf die Änderungen durch die zwei Brüder zurückgeführt werden und andererseits auch auf den Zeitraum, in welchem sie durchgeführt wurden. Wie bereits bekannt ist, interessierte man sich in der Romantik wieder für die Literatur des Mittelalters, was beispielsweise die Schlösser und Prinzen und Prinzessinnen erklärt. Auch wird den

²⁰⁵ Die Informationen wurden entnommen aus: Heinz Rölleke: *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2004.

²⁰⁶ Stefan Neuhaus: *Märchen*. S. 134.

²⁰⁷ Heinz Rölleke: *Die Märchen der Brüder Grimm*. S. 67.

²⁰⁸ Ebd. S. 104.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 69-75.

²¹⁰ Vgl. ebd. S. 78.

²¹¹ Vgl. ebd., vor allem S. 76-93.

Erzählungen eine gemeinsame Herkunft unterstellt, was wiederum die Ähnlichkeiten hinsichtlich Aufbau und sonstigen anderen Merkmalen erklärt.

Somit verwundert es auch nicht, dass der Wald tatsächlich sehr oft in den Märchen der Brüder Grimm zu finden ist. Spannend ist allerdings, ob dieser Handlungsraum tatsächlich und durchgehend als böser, dunkler, Gefahrenraum fungiert, oder ob es auch Abweichungen dazu gibt, oder ob die gängige Sicht darauf sogar die absolute Ausnahme ist. Es versteht sich von selbst, dass nicht alle Märchen der Brüder Grimm auf diese Forschungsfragen untersucht werden können, wenngleich es äußerst spannend wäre, auch im Vergleich zu den literarischen Vorbildern, die wie nun bekannt ist, in vielerlei sprachlichen Räumen existieren. Es wurden für die vorliegende Arbeit zwei charakteristische und dem Großteil der mitteleuropäischen Bevölkerung bekannte Texte ausgewählt: *Rotkäppchen* und *Hänsel und Gretel*. In diesen zwei Werken wird nun also die Darstellung des Handlungsraumes ‚Wald‘ näher beleuchtet, hinterfragt und analysiert werden.

5.1 Rotkäppchen

Die ursprüngliche Herkunft des Märchens schreibt man Charles Perrault im Jahr 1697 zu. 1812 übernahmen schließlich die Brüder Grimm die Erzählung in der Form, wie sie heute bekannt ist, nachdem sie ihnen einerseits von Johanna Isabella Hassenpflug erzählt wurde und sie andererseits die Geschichte aus Ludwig Tiecks Bearbeitung kannten.²¹²

5.1.1 Inhalt

Obleich man davon ausgehen kann, dass ein Großteil der mitteleuropäischen Bevölkerung das Märchen *Rotkäppchen* in der einen oder anderen Version kennt, folgt an dieser Stelle eine knappe Inhaltsangabe. Diese soll dafür Sorge tragen, dass mit einem einheitlichen Grundwissen gearbeitet werden kann.

Rotkäppchen soll seiner kränklichen Großmutter Kuchen und Wein bringen, „[d]ie Großmutter [...] wohnte draußen im Wald, eine halbe Stunde vom Dorf“²¹³. Da ihm ein langer

²¹² Die Informationen stammen aus: Walter Scherf: *Das Märchenlexikon*. Zweiter Band L-Z. München: Beck 1995. S. 996-999, hier S. 996.

²¹³ Wilhelm Grimm und Jacob Grimm: *Rotkäppchen*. In: Wilhelm Grimm und Jacob Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Band 1. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz

Fußweg bevorsteht, mahnt es die Mutter: „[G]eh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab.“ (RK, 157) Das Mädchen versichert der Mutter, dass sie sich nicht sorgen muss und macht sich auf den Weg Richtung Wald. Sobald es dort ankommt, trifft es auf den Wolf und lässt sich von ihm dazu verleiten, entgegen der Anweisung seiner Mutter den Weg zu verlassen. Während Rotkäppchen sich immer tiefer im Wald verliert, läuft der Wolf zur Großmutter und verschlingt sie. Als nun Rotkäppchen wieder der eigentliche Zweck seiner Reise einfällt, beeilt es sich zum Haus der Großmutter und trifft darin auf den Wolf, der auch das Mädchen sogleich verspeist. Glücklicherweise kommt der Jäger am Haus vorbei und merkt, dass etwas nicht stimmt und rettet Großmutter und Enkelin.

5.1.2 Der Wald

Der Wald stellt gemeinsam mit dem Dorf, in welchem Rotkäppchen zusammen mit seiner Mutter wohnt, einen von zwei Räumen dar, in welchen sich die Geschehnisse des Märchens zutragen.

Als besonders wichtig bei der Analyse dieses Raumes wird zu beobachten sein, ob er Schutz bietet oder doch Gefahr darstellt, auf welche Art und Weise er beschrieben wird und wer sich im Wald aufhält.

5.1.2.1 Die Darstellung

Literarische Märchenwälder haben im Allgemeinen den Ruf, dunkle, weglose und äußerst gefährliche Räume zu sein. Ein Blick auf die Darstellung des Waldes in *Rotkäppchen* lohnt sich, um diese verallgemeinerten Aussagen zu überprüfen.

In Grimms *Rotkäppchen* stammt die Waldbeschreibung vom Wolf, einem genuinen Waldbewohner: „Rotkäppchen, sieh einmal die schönen Blumen, die ringsumher stehen, warum guckst du dich nicht um? Ich glaube, du hörst gar nicht, wie die Vöglein so lieblich singen? Du gehst ja für dich hin, als wenn du zur Schule gingst, und ist so lustig haußen in dem Wald.“ (RK, 157f.) Die Darstellung des Wolfes gleicht der eines romantischen *locus amoenus*. Es wird mit dem Hinweis auf die Blumen und Vögel ein lieblicher, vertrauter, ungefährlicher Ort gezeichnet, ähnlich wie ein gewöhnlicher Garten aussieht. Der Wolf tut das selbstverständlich mit einem Hintergedanken, er möchte schließlich, dass sich Rotkäppchen

Rölleke. Stuttgart: Reclam 1980. S. 156-160, hier: S. 157. In weiterer Folge wird mit dem Kürzel ‚RK‘ und der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext zitiert, wenn sich auf diesen Text bezogen wird.

wohl fühlt, den geschützten Weg verlässt und sich damit in den ihm unbekanntem Wald begibt und sich darin sicher fühlt. Der Wald wird wohl tatsächlich sehr pittoresk und friedlich ausgesehen haben, dennoch braucht es erst den Hinweis des Wolfes auf die Schönheit und Lieblichkeit des Waldes, um diesen Raum für Rotkäppchen attraktiv zu machen:

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, der wird ihr auch Freude machen; es ist so früh am Tag, daß ich doch zu rechter Zeit ankomme“, lief vom Wege ab in den Wald hinein und suchte Blumen. Und wenn es eine gebrochen hatte, meinte es, weiter hinaus stände eine schönere, und lief darnach, und geriet immer tiefer in den Wald hinein. (RK, 158)

Somit geht der Plan des Wolfes auf und Rotkäppchen, naiv und voller guter Intentionen, verliert sich immer weiter im Wald. Es scheint ein magischer Sog von ihm auszugehen, der Rotkäppchen mit seiner Schönheit immer tiefer hineinlockt. *Rotkäppchens* Märchenwald ist somit ein trügerischer *locus amoenus*, wenngleich er an sich nicht zu einem *locus terribilis* wird. Rotkäppchen mag sich zwar im Wald voller Tatendrang verlaufen, doch den Weg zur Großmutter findet es, anders als es etwa bei *Hänsel und Gretel* der Fall ist, problemlos: „Rotkäppchen aber war nach den Blumen herumgelaufen, und als es so viele zusammen hatte, daß es keine mehr tragen konnte, fiel ihm die Großmutter wieder ein, und es machte sich auf den Weg zu ihr.“ (RK, 158) Der Wald per se macht dem Mädchen auch keine Angst. Nirgendwo im Märchen ist zu lesen, dass Rotkäppchen sich vor einem dunklen oder weglosen Wald ängstigen würde. Wenngleich also der Wald keinen angsteinflößenden Eindruck macht, so ist er doch ein gefährlicher Ort. Es lässt sich folglich der Wald als Gegenpart zum Dorf zu sehen und somit läge eine Gegenüberstellung von Natur und Kultur nahe. Man denke hierbei an Jurij Lotmans Raumvorstellungen, die sich ebenfalls stets um eine Zweiteilung und Gegenüberstellung drehen. Essentiell ist, dass die Waldbeschreibung vom Wolf stammt. In Birgit Haupts Theorien bezüglich des Raumes nimmt die Tatsache, wer den Raum auf welche Art und Weise wahrnimmt, besondere Bedeutung ein. So, wie der Wald vom Wolf beschrieben wird, handelt es sich um einen gestimmten Raum. Es geht vorrangig um einen stimmungsgeladenen Ort, der aus einer subjektiven Sichtweise aus dargestellt wird. Für den Verlauf der Geschichte ist es von größter Bedeutung, dass der Wald dem Mädchen durch den Wolf erst schmackhaft gemacht wird.

5.1.2.2 Die Bewohner

Auch Inken Frost spricht in ihrem Aufsatz von den gegensätzlichen Begriffen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘, wenn sie behauptet, dass „der sprechende Wolf der grimmschen Fassung [...] als Waldtier gekennzeichnet [ist], seine Herkunft aus dem kulturfernen Wald markiert den Abstand des Schrecklichen zur geordneten Welt des dörflichen Lebens“²¹⁴. Ein weiteres Indiz, dass der Wald und dessen Bewohner eine Gefahr darstellen, wird im Märchen selbst gegeben, wenn zu lesen ist: „Wie 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.“ (RK, 157) Somit wird von Anfang an für die Leserinnen und Leser deutlich gemacht, dass Vorsicht geboten ist, wenngleich Rotkäppchen selbst sich der Gefahr nicht bewusst ist.

Sehr interessant ist, dass der Wald aus feministischer Sicht „mit dem Attribut der Sinnlichkeit“²¹⁵ belegt ist. Tatsächlich fungiert der Wald in *Rotkäppchen* durchaus als Raum, der die Sinne anspricht. Einerseits geschieht das durch seine Schönheit, die durch den Wolf als Verführer besonders herausgehoben wird, andererseits, wie Frost richtig erkennt, durch das hungrige, gefährliche Verlangen, dem der Wolf später nachgehen wird.²¹⁶

Im Wald begegnen Rotkäppchen mit dem Jäger und der Großmutter jedoch auch „Bewohner“, die als solche besonders analysiert werden müssen.

5.1.2.3 Großmutter's Haus

Es liegt nahe, die Handlung in *Rotkäppchen* in zwei verschiedenen Räumen zu verorten. Dafür spräche die explizite Präsenz von Dorf und Wald, also zwei (scheinbar) voneinander getrennte Räume. Inken Frost beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Märchenwälder* mit genau dieser Thematik. Sie stützt sich dabei auf Jurij Lotmans Raumüberlegungen. Lotmans Raumtheorien wurden bereits in Kapitel 3.2.2 eingeführt, an dieser Stelle sollen sie nun konkret auf den Text angewendet werden, denn in Grimms *Rotkäppchen* lässt sich das lotmansche Sujet bestens erkennen. Dieses sogenannte Sujet besteht aus einem semantischen Feld, das sich hier aus den Teilräumen ‚Wald‘ und ‚Dorf‘ zusammensetzt. Die Grenze, die diese voneinander trennt, wird durch den Weg, auf dem sich Rotkäppchen befindet und den es laut seiner Mutter keinesfalls verlassen darf, markiert. Lotman schreibt der Grenze eine essentielle Bedeutung für

²¹⁴ Inken Frost: *Märchenwälder*. S. 323.

²¹⁵ Ebd. S. 327.

²¹⁶ Vgl. ebd. S. 327.

das Sujet zu, denn nur bei einer Überschreitung dieser Grenze kann es zu einer Handlung kommen. Die Grenze kann jedoch nur vom Helden der Geschichte übertreten werden. In diesem Fall handelt es sich dabei um Rotkäppchen. Das Mädchen qualifiziert sich mit dieser Tat als eine bewegliche Figur.

Die Grenze in *Rotkäppchen* trennt vor allem auf semantische, aber auch auf topographische Art und Weise die zwei Teilräume. Topographisch, weil es sich bei diesen Räumen nicht um zwei unterschiedliche Dörfer oder Wälder handelt, sondern um je eines von beiden und sie somit nicht dieselben Bestandteile haben. Semantisch trennt die Grenze die zwei Räume insofern voneinander, als dass durch die Ereignisse den beiden Räumen eindeutige Eigenschaften zugeschrieben werden. Das Dorf ist mit Rotkäppchen als seinem Bewohner als unschuldig, naiv, gut und durch das Dorfleben mit seinen Regeln als normiert charakterisiert, der Wald wird mit dem Wolf als sinnlichen Verführer als potentiell gefährlich, böse und fremd dargestellt.

Wie bereits in Kapitel 3.2.2 eingeführt, kann es nur in sujethaften Texten zu einer Handlung kommen und diese werden als solche bezeichnet, sobald eine „Norm verletzt wird“²¹⁷. Im Fall von *Rotkäppchen* kommt der Regelbruch dann zustande, wenn das Mädchen den Weg verlässt, somit das Gebot der Mutter missachtet und den Wald betritt. Rotkäppchen ist allerdings nicht die einzige Person, die sich im Wald aufhält. Da wären zum einen die Großmutter, die im Haus im Wald wohnt und zum anderen der Jäger, der ihnen zur Hilfe kommt. Frost arbeitet bei ihrer Analyse weiterhin mit Jurij Lotmans Idee vom zweigeteilten Raum, merkt jedoch an, dass es in *Rotkäppchen* zu einer interessanten Verwendung der Räume kommt und schließt daraus, dass das Märchen „zwei Weltmodelle“²¹⁸ anbietet.

In einem dieser Weltmodelle sind Dorf und Wald nicht in zwei voneinander unabhängige Räume trennbar, die durch das Übertreten einer Grenze überquert werden können. Anhand der Großmutter und des Jägers beschreibt Frost, was unter diesem Modell zu verstehen ist: Wenn sich der Jäger im Wald aufhält, verletzt er im Gegensatz zu Rotkäppchen keine Norm, da der Wald für ihn wie auch für andere Waldarbeiter als Arbeitsplatz zum täglichen Leben dazu gehört: „Für [...] Jäger ist der Wald Teil derselben Ordnung wie das Dorf [...]; die Holzfäller nutzen die Ressource Wald für das dörfliche Leben, der Jäger hegt seinen Forst nach den Regeln seiner Kultur.“²¹⁹ Da sich die Waldarbeiter einen Teil des Waldes zu eigen machen, kommt es zu keinem Regelbruch und zu keinem Ereignis; der Wald gehört zu ihrem Lebensraum.

²¹⁷ Inken Frost: *Märchenwälder*. S. 325.

²¹⁸ Ebd. S. 326.

²¹⁹ Ebd. S. 326.

Mit dem Haus der Großmutter, welches sich mitten im Wald befindet, verhält es sich ähnlich. Für Frost sind die wichtigsten Merkmale des Dorfes, dass es durch Verbote und Regeln der Mutter normiert ist und dass die Frauen darin kochen und allgemeine häusliche Arbeit verrichten. Unter diesen Umständen liegt es nahe, die Mutter wie auch die Großmutter „demselben topographischen Raum zuzuschlagen, nämlich dem Dorf“²²⁰. Bei dieser Betrachtungsweise könnte man Großmutter's Haus bloß als einen durch den Weg verlängerten Teil des Dorfes verstehen und sobald Rotkäppchen diesen verlässt, befindet es sich nicht mehr in dem ihm vertrauten Raum. Diese Theorie wird durch die Fortsetzung des Märchens bestätigt, in der Rotkäppchen abermals auf einen Wolf trifft. Diesmal allerdings, weiser als zuvor, lässt es sich nicht täuschen und sagt der Großmutter, wenn es nicht auf dem Weg geblieben wäre, hätte er es gleich vor Ort verschlungen. (vgl. RK, 160)

Frost weist auch darauf hin, dass sich Rotkäppchen in seinem ersten Erlebnis mit dem Wolf nicht vor diesem ängstigt, eben weil sich alle in den Räumen aufhalten, die ihnen zugewiesen wurden. Als es das Haus seiner Großmutter allerdings betritt, in welchem der Wolf bereits wartet, „wird der vertraute Raum unheimlich, etwas Fremdes ist eingedrungen, das dort nicht hingehört, und hat durch seine Anwesenheit das Heimische subtil verändert“²²¹. Somit verletzt nicht zuletzt auch der Wolf die Norm, als er den ihm zugeschriebenen Raum – den Wald – verlässt und das Haus der Großmutter betritt. In diesem Fall wird auch er zu einer beweglichen Figur, genau wie Rotkäppchen eine ist.

Das andere Weltmodell, das Frost für das Märchen vorschlägt, ist eine dezidierte Trennung der Räume ‚Wald‘ und ‚Dorf‘ voneinander. In diesem Zusammenhang wird von der Position des Hauses der Großmutter als „schutzlose Insellage“²²² gesprochen, es ist somit kein Teil des Dorfes mehr, sondern gehört dem Wald an. Durch das Verbot der Mutter, den Weg keinesfalls zu verlassen, kommt es zu einer klaren Trennung der Räume voneinander und der Weg stellt die Grenze, eine neutrale Zone, wenn man so will, zwischen ihnen dar.²²³

5.1.2.4 Der Wald aus Grimms *Rotkäppchen* in moderner Darstellung

Bisher wurde in dieser Arbeit von der Darstellung des Waldes in Märchen als eine kollektive Vorstellung, ein der mitteleuropäischen, hauptsächlich deutsch- aber auch teilweise (Disney sei Dank) englischsprachigen Bevölkerung innewohnendes, einheitliches Bild,

²²⁰ Inken Frost: *Märchenwälder*. S. 326.

²²¹ Ebd. S. 326.

²²² Ebd. S. 327.

²²³ Vgl. ebd. S. 327.

ausgegangen. Dass diese Vorstellung des dunklen, gefährlichen, weglosen Waldes, bewohnt mit wilden Tieren jedoch oftmals viel zu kurz gefasst ist, meint auch Inken Frost:

Der Wald im Märchen ist aber mehr als ein Bild unserer Vorstellung vom Wald; er ist, im Sinne Lotmans, ein semantisierte Ort und erfüllt im Märchen eine genuin literarische Funktion. Oft überträgt eine Neuinterpretation die im Märchen enthaltene Semantik des Waldes auf einen anderen Ort, oft einen aus unserer alltäglichen, urbanen Lebenswelt [...].²²⁴

Ein hervorragendes Beispiel für eine gänzlich andere Darstellungsweise des Waldes in der Literatur, ganz nach märchenhaftem Vorbild aber nichtsdestotrotz verändert, ist Beate Teresa Hanikas Roman *Rotkäppchen muss weinen*²²⁵. Bereits der Titel lässt vermuten, dass entweder die Handlung, das Figureninventar und/oder die Räumlichkeiten zumindest entfernt mit dem Märcheninhalt liebäugeln. Tatsächlich ist es so, dass die Handlung anfangs sehr an das Märchen erinnert, einzig mit der Ausnahme, dass es in diesem Fall der Großvater ist, der von seiner Enkelin, Malvina, mit Nahrungsmitteln versorgt werden soll. Besonders interessant ist, dass die Erzählung nicht nur mit der grimmschen Version von *Rotkäppchen* spielt, sondern auch die Inhalte dessen Vorläufer (man denke hier vor allem an die sexuelle Komponente bei Perrault) miteinbezieht. Auch die Personen lassen sich mit Blick auf den Märcheninhalt lesen, wengleich die Persönlichkeiten der Figuren, wie Hanika sie zeichnet, um ein Vielfaches komplexer sind als die der ursprünglichen Märchen.

Für diese Arbeit soll allerdings einzig von Belang sein, wie Hanika *Rotkäppchens* Märchenwald in ihrem Adoleszenzroman ver- bzw. überarbeitet. Es ist in diesem Fall die Stadt, der Großstadtdschungel, wenn man so will, der als Wald fungiert. Malvina, die Hauptperson, fühlt sich in ihrem eigenen Zuhause, umgeben von ihrer ständig von Migräne befallenen Mutter, ihrem strengen Vater und ihren Geschwistern unverstanden und unwohl und auch die Wohnung des Großvaters ist mitnichten ein sicherer Ort für sie. Die Stadt, die sie mit ihrem Rad durchquert, führt sie vom elterlichen Haus zur Wohnung des Großvaters, genauso wie der Wald im Märchen den Verbindungsort zwischen dem Dorf und Großmutter's Hütte darstellt.²²⁶ Hier trifft sie auf ‚Klatsche‘, den Jungen, in den sie sich zum ersten Mal verlieben wird. Klatsche ist es auch, der sie des Öfteren durch den „Wald“ auf dem Weg zu ihrem Großvater begleiten wird.

Den Part des Schutzraumes übernimmt in Hanikas Adoleszenzroman jedoch nicht der Wald, sondern einerseits die Wohnung der Nachbarin des Großvaters, Frau Bitschek,

²²⁴ Inken Frost: *Märchenwälder*. S. 323.

²²⁵ Beate Teresa Hanika: *Rotkäppchen muss weinen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 32012.

²²⁶ Bei dieser Aussage sei allerdings darauf verwiesen, dass sie eine sehr vereinfachte ist. Es sei in Bezug darauf auf die unterschiedlichen Weltmodelle, wie Inken Frost sie vorschlägt, verwiesen.

andererseits aber auch eine abrisssreife Villa, in der sie den Großteil ihrer Zeit mit ihrer besten Freundin Lizzy verbringt. Hier können sie für sich sein, hier können sie sich über Erfahrungen austauschen und komplett ehrlich miteinander sein. Die Villa ist der Ort, an dem Malvina einen Charakterwechsel vollzieht. Den Gefahrenraum stellen Malvinas eigenes Zuhause, wie auch die Wohnung des Großvaters dar.

Ganz im Sinne eines Adoleszenzromans gibt es in diesem Roman eine Vielzahl an Räumen, die von Bedeutung sind und zwischen denen sich Malvina ständig in Bewegung findet.

5.2 *Hänsel und Gretel*

Wilhelm Grimm nahm das Märchen *Hänsel und Gretel* unter diesem Namen 1812 in die Erstausgabe auf, unter dem Titel *Das Brüderchen und das Schwesterchen* war es bereits 1810 in der handschriftlichen Urfassung zu finden. Die genaue Herkunft ist nicht bekannt, französische Einflüsse, wie etwa Charles Perraults *Kleiner Däumling beim Menschenfresser*, sind jedoch nicht zu leugnen.²²⁷

5.2.1 Der Inhalt

In einer Hütte am Waldrand lebt eine Familie, bestehend aus einem Holzhacker, zusammen mit seinen zwei Kindern, Hänsel und Gretel, und deren Stiefmutter. Als das Geld zu knapp wird, um die gesamte Familie mit Essen zu versorgen, schlägt die Stiefmutter vor, die beiden Kinder im Wald auszusetzen. Der Vater ist von der Idee nicht begeistert, lässt sich jedoch dazu überreden. Am nächsten Tag machen sich alle gemeinsam auf den Weg in den Wald, doch Hänsel, der das Gespräch der beiden Erwachsenen in der Nacht zuvor hörte, streut Kieselsteine und so finden er und seine Schwester den Weg alleine nachhause. Einige Zeit später wird das Geld allerdings abermals so knapp, sodass sich der Vater wieder von seiner Frau dazu überreden lässt, die Kinder auszusetzen und im Wald ihrem Schicksal zu überlassen. Diesmal streut Hänsel Brot, welches jedoch von Vögeln gefressen wird und die Kinder somit keinen Anhaltspunkt für den Weg nachhause haben. Sie irren im Wald umher, als sie auf ein Häuschen

²²⁷ Die Informationen stammen aus: Walter Scherf: *Das Märchenlexikon*. Erster Band A-K. München: Beck 1995. S. 548-554, hier S. 548.

stoßen. Was zuerst wie eine rettende Unterkunft wirkt, stellt sich in weiterer Folge als gefährliches Zuhause einer kinderfressenden Hexe heraus.

Nachdem Hänsel in einen Käfig gesperrt wird, liegt es nun an Gretel, sich und ihren Bruder aus der misslichen Lage zu retten. Tatsächlich gelingt es ihr, die Hexe zu überlisten und den Weg nachhause ohne Probleme zu finden.

5.2.2 Der Wald

Der Wald wird in *Hänsel und Gretel* im ersten Satz des Märchens als Ortsbeschreibung erwähnt: „Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern; das Bübchen hieß Hänsel und das Mädchen Gretel.“²²⁸

Besonders spannend ist, dass der Beruf des Vaters genannt wird und als Holzhacker eindeutig dem Arbeitsraum ‚Wald‘ zugeschrieben wird. Das erinnert an das Figureninventar in *Rotkäppchen*, in welchem mit dem Jäger ebenfalls ein Waldberuf eingeführt wird. Wie Inken Frost in ihrem Aufsatz anmerkt, haben Waldarbeiter eine besondere Beziehung mit dem Wald als Handlungsraum.²²⁹

5.2.2.1 Die Darstellung

Wird in *Rotkäppchen* der Wald aus der Sicht des Wolfes beschrieben, so kommt es in *Hänsel und Gretel* an keiner Stelle zu einer genauen Darstellung. Die Leserinnen und Leser erfahren nicht, ob der Wald dunkel oder hell, mit Blumen bewachsen oder abgesehen von den Bäumen kahl ist. Man erfährt einzig, dass Hänsel und Gretel sich immer tiefer im Wald verlieren. Mehr als um das Aussehen geht es eher darum, was darin geschieht. Somit handelt es sich beim Wald nach Birgit Haupts Überlegungen um einen Aktionsraum; das korrespondiert sehr gut mit dem Inhalt des Märchens, immerhin erinnert Gretels Charakterentwicklung an die von Malvina im Adoleszenzroman *Rotkäppchen muss weinen*. Generell sind einige Merkmale eines klassischen Adoleszenzromans im Märchen zu finden und wie bereits herausgehoben wurde, ist Bewegung innerhalb verschiedener Räume ein sehr essentielles dieser Gattung. Die

²²⁸ Wilhelm Grimm und Jacob Grimm: *Hänsel und Gretel*. In: Wilhelm Grimm und Jacob Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Band 1. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 1980. S. 100-108, hier: S. 100. In weiterer Folge wird mit dem Kürzel ‚HG‘ und der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext zitiert, wenn sich auf diesen Text bezogen wird.

²²⁹ Siehe Anmerkung 219 und Kapitel 5.1.2.3.

Teilräume in *Hänsel und Gretel* sind klassisch konsekutiv-final miteinander verknüpft. Die Kinder klassifizieren sich als bewegliche Figuren, die Eltern hingegen nicht. Zwar begeben auch sie sich in den Wald, doch im Gegensatz zu Hänsel und Gretel übertreten sie dabei keine Grenze, da der Wald für sie, wie bereits erwähnt, als Arbeitsraum zu ihrer Weltordnung gehört. Für sie handelt es sich nicht um semantisch voneinander getrennte Räume, für die Kinder jedoch sehr wohl. Der Wald ist für sie im Gegensatz zu ihrem Zuhause fremd und, wie sich herausstellen wird, böse und voller Gefahren. Durch den Übertritt lösen die Geschwister eine Handlung – ein Ereignis – aus, der Text wird somit nach Lotman sujethaft.

Für Hänsel und Gretel scheint es also ein sehr großer, wegloser Wald zu sein, in welchem man sich ohne genaue Kenntnisse kaum zurechtfinden kann: „Sie gingen die ganze Nacht und noch einen Tag von Morgen bis Abend, aber sie kamen aus dem Wald nicht heraus.“ (HG, 104) Im Gegensatz dazu haben ihre Eltern kein Problem damit, sich bestens im Wald zurechtzufinden, weil ihnen dieser Ort als Arbeitsplatz vertraut ist; er gehört in ihre Weltordnung.²³⁰ Obwohl nun also der Wald für Fremde einen potentiell gefährlichen Ort darstellt, bekommt man trotzdem nie den Eindruck, als ob sich Hänsel und Gretel vor dessen Bewohner oder dem Wald per se fürchten. Als sie müde sind „so legten sie sich unter einen Baum und schliefen ein“ (HG, 104), ohne Angst davor zu haben, was ohne wachsam zu sein passieren könnte.

Der Wald bekommt in *Hänsel und Gretel*, anders als es in *Rotkäppchen* der Fall ist, eine eigene Bezeichnung. Er wird von Hänsel als „Hexenwald“ (HG, 107) bezeichnet, worauf man schließen kann, dass die größte Gefahr, die vom Wald in *Hänsel und Gretel* ausgeht, die Hexe selbst ist und nicht etwa andere Bewohner, wie etwa wilde Tiere, vor denen speziell ihr Vater warnte. Der Wald in *Hänsel und Gretel* wird mit dem eigenen Namen somit von anderen Walddarstellungen klar abgegrenzt.

5.2.2.2 Die Bewohner

Der Wald wird in erster Linie als Arbeitsplatz des Vaters und der Stiefmutter eingeführt und beschrieben, (animalische) Bewohner des Waldes werden bloß nebenbei erwähnt. Dass es sich bei den Tieren im Wald allerdings nicht um zahme Geschöpfe handelt, wird den Leserinnen und Lesern bereits deutlich gemacht, als die Stiefmutter das erste Mal ihrem Mann gegenüber den Vorschlag vorbringt, die Kinder im Wald auszusetzen: „’Nein Frau’, sagte der Mann, ‚das

²³⁰ Vgl. Inken Frost: *Viele Pfade führen durch die Wälder des Märchens*. In: *Buch & Maus. Die Zeitschrift des Schweizerischen Instituts für Kinder- und Jugendmedien* 4 (2012). S. 8-10, hier S. 9.

tue ich nicht; wie sollt' ich's übers Herz bringen, meine Kinder im Wald allein zu lassen, die wilden Tiere würden bald kommen und sie zerreißen.“ (HG, 100) Somit wird von Anfang an klargestellt, dass es sich beim Wald in *Hänsel und Gretel* keineswegs um einen lieblichen, schönen, schützenden Ort handelt. Im Gegensatz zum Wald in *Rotkäppchen*, wo vom Wolf der Wald als ein *locus amoenus* gezeichnet wird, lassen die Worte des Vaters in *Hänsel und Gretel* eher auf einen *locus terribilis* schließen.

Dass die Tiere, im Speziellen die Vögel, keine helfende Rolle einnehmen, wird weiters deutlich, als sie die Brotkrümel fressen, die Hänsel fallen lässt, um den Weg nachhause wiederzufinden. Ebenso ist es ein „schönes schneeweißes Vöglein“ (HG, 104), welches die Kinder zum Hexenhaus führt. Das erinnert sehr an den Wolf in *Rotkäppchen*, der das Mädchen immer weiter und immer tiefer in den Wald, fort vom Weg zur Großmutter, lockt.

5.2.2.3 Die Funktionen

Der Wald in *Hänsel und Gretel* wirkt auf den ersten Blick beinahe funktionslos und recht eindimensional, immerhin wird er in seinem Aussehen so gut wie gar nicht beschrieben. Doch das Gegenteil ist der Fall; in diesem Märchen stellt sich der Wald als überaus vielseitig dar. Dass die Charakteristika ‚Vielseitigkeit‘ und auch ‚Wandelbarkeit‘ fest mit dem Raum Wald verbunden sind, stellt auch Inken Frost, mit besonderem Augenmerk auf das Märchen *Hänsel und Gretel*, fest:

Das Besondere am Wald ist, dass er in seiner Bedeutung nicht festgelegt sein muss, diese im Laufe des Märchens verändern kann: So wird etwa in „Hänsel und Gretel“ der Wald zunächst als Arbeitsplatz des Vaters, eines Holzfällers, eingeführt, später dann – mit dem Extrempunkt des Knusperhäuschens der Hexe – stellt er sich als Ort abseits des Alltäglichen dar, in dem Gretel den Übertritt ins Erwachsenenleben vollzieht, am Ende beherrscht die nunmehr erwachsene Gretel diesen vormals feindlichen Raum und führt ihren Bruder sicher und ohne Zögern nach Hause.²³¹

Frost schreibt dem Wald in *Hänsel und Gretel* zumindest zwei Funktionen zu: in einer stellt er den Arbeitsplatz des Vaters dar, in der anderen einen komplementären Ort, fernab von der gewohnten Umgebung des Hauses, an dem es Gretel möglich ist, sich charakterlich weiterzuentwickeln und erwachsen zu werden.

Schrittweise sollen nun die unterschiedlichen Funktionen, die der Wald in *Hänsel und Gretel* tatsächlich ausübt, untersucht und analysiert werden. Zu Beginn wäre da der Wald als

²³¹ Inken Frost: *Märchenwälder*. S. 323.

Arbeitsraum des Vaters und der Stiefmutter. Dem Vater ist zwar klar, dass der Wald Gefahren birgt,²³² doch an keiner Stelle bekommen die Leserinnen und Leser den Eindruck, dass diese Gefahren auch für die Eltern, also für die Waldarbeiter, gilt. Sie finden sich problemlos im Dickicht, in welchem sich die Kinder in Folge verlaufen werden, zurecht und kommen schließlich wieder sicher und unverletzt zuhause an. Diese Rolle erinnert an den Jäger in *Rotkäppchen*, der auch über die Gefahren, hier im Speziellen über den listigen Wolf, Bescheid weiß, sich jedoch geschickt im Wald fortbewegen kann. Ein möglicher Grund für die Existenz dieser Waldarbeiterfiguren ist möglicherweise, um darzustellen, dass der Wald, so gefährlich er auch sein kann, für die Menschen allerdings auch immer ein immens wichtiger Ort war – sei es nun als Raum für Arbeit oder auch als Raum zur Nahrungsmittelbeschaffung. Wie bereits in Kapitel 4 näher darauf verwiesen wurde, kann man Literatur, in welcher Natur und vor allem der Wald, eine derart wichtige Rolle spielen (wie beispielsweise während der Romantik), nicht ohne dessen Beziehung zur Gesellschaft lesen. Für die Geschwister stellt der Wald allerdings auf jeden Fall einen Gefahrenraum dar. Er dient den Eltern dazu, sich der Kinder zu entledigen: „Die Kinder müssen fort, wir wollen sie tiefer in den Wald hineinführen, damit sie den Weg nicht wieder herausfinden; es ist sonst keine Rettung für uns.“ (HG, 102) Und tatsächlich finden sie nicht nur den Weg nachhause nicht mehr, sondern laufen direkt in die Arme einer Hexe. Das Haus der Hexe, das sich inmitten des Waldes befindet, mag im ersten Moment wie ein Schutzraum wirken, jedoch ist genau das Gegenteil der Fall; sie befinden sich in größerer Gefahr als zuvor. Der Wald in *Hänsel und Gretel* erinnert in seiner Weglosigkeit sehr stark an Kirsten Johns stereotyper Darstellung eines Märchenwaldes im Roman *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf*, sowie auch an den Wald in Cornelia Funkes *Tintenherz*-Trilogie.

Das Motiv der Kindesaussetzung im Wald ist tatsächlich kein unbekanntes. Auch Helmut Fischer geht auf diesen Aspekt in seiner Definition des Waldes in der *Enzyklopädie des Märchens* ein: „In der Aussetzung der Kinder im W[ald] wird die Initiation als Ritual des Übergangs zu einer neuen Lebensstufe gesehen.“²³³ Auch Maria Nikolajeva nimmt die Überlegungen des Aussetzens von Kindern in der Natur als Initiationsritus auf und meint:

²³² „’Nein, Frau’, sagte der Mann, ‚das tue ich nicht; wie sollt’ ich’s übers Herz bringen, meine Kinder im Wald allein zu lassen, die wilden Tiere würden bald kommen und sie zerreißen.“ (HG, 100)

²³³ Helmut Fischer: *Wald*. S. 436.

The young people of the tribe had to undergo a number of trials before they could be accepted as rightful members of the tribe. The trials often consisted in ritual quests, getting deliberately lost in a [sic] unknown landscape: wood, cave, or sometimes a specially constructed labyrinth. During this ritual journey they were supposed to meet evil forces and get help from protecting spirits, often totemic animals.²³⁴

An dieser Stelle drängen sich Arnold van Genneps Ausführungen zum *rite de passage* auf, worauf bereits in Kapitel 4.1 Bezug genommen wurde.²³⁵ Bei solchen so genannten Übergangsriten geht es um Bewegung – sowohl um tatsächliche als auch um metaphorische. In *Hänsel und Gretel* werden beide Arten miteinander verbunden, denn durch die Bewegung in den Wald kommt es für Gretel schlussendlich zur Weiterentwicklung hin vom Kind zur Erwachsenen. Der Wald übernimmt also in Folge die Funktion eines Bewährungsraumes für Gretel. Zu Beginn ist es Hänsel, der von beiden die aktive Rolle innehat. Als die Kinder den Plan der Stiefmutter, sie im Wald auszusetzen, hören, „weinte [Gretel] bittere Tränen und sprach zu Hänsel: ‚Nun ist’s um uns geschehen.‘“ (HG, 100) Es ist Hänsel, der die Initiative ergreift, um beide vor dem drohenden Schicksal zu bewahren: „‚Still, Gretel‘, sprach Hänsel, ‚gräme dich nicht, ich will uns schon helfen.‘“ (HG, 100) Er hat die Idee, Kieselsteine aufzusammeln, um sie am nächsten Tag als Wegmarkierung zu verstreuen. Als sie sich schließlich im Wald befinden, wirkt Gretel hilflos; sie weint und weiß nicht, wie sie den Weg zurück finden sollen.²³⁶ Abermals ist es ihr Bruder, der ihr die Angst nimmt und sie an ihren Plan, sich an den Steinen zu orientieren, erinnert.

Als sie sich im Hexenhaus befinden, verändert sich allerdings die Rollenaufteilung. Da Hänsel von der Hexe eingesperrt und somit zur Passivität gezwungen wird, liegt es nun an Gretel, die aktive Rolle zu übernehmen. Es dauert jedoch einige Zeit, bis sich Gretel an ihren neuen Part gewöhnt. Zuerst schaut dieser so aus, dass Gretel der Hexe bei der Mästung ihres Bruders zur Hand gehen muss. Während sie sich zu Anfang mit ihrer Rolle als Gehilfin der Hexe abzufinden scheint,²³⁷ weiß sie doch den richtigen Moment zu nutzen, um aus diesem Part auszubrechen, als er sich ihr bietet. Als die Hexe Gretel überlisten will, durchschaut diese ihren Plan jedoch und dreht den Spieß um. Gretel stellt sich der Hexe, übernimmt somit nun die Kontrolle und ist ab diesem Zeitpunkt der aktive Part der Geschwister: „Da gab ihr Gretel einen Stoß, daß sie weit hineinfuhr, machte die eiserne Tür zu und schob den Riegel vor. [...] Gretel aber lief schnurstracks zum Hänsel, öffnete sein Ställchen und rief: ‚Hänsel, wir sind

²³⁴ Maria Nikolajeva: *The magic code*. S. 75.

²³⁵ Vgl. Inken Frost: *Viele Pfade führen durch die Wälder des Märchens*. S. 8.

²³⁶ Vgl. Wilhelm Grimm und Jacob Grimm: *Hänsel und Gretel*. S. 102.

²³⁷ „Gretel fing an, bitterlich zu weinen, aber es war alles vergeblich, sie mußte tun, was die böse Hexe verlangte.“ (HG, 106)

erlöst, die alte Hexe ist tot.“ (HG, 107) Als sie den Wald verlassen und an einen See stoßen, ist es diesmal Hänsel, der keine Lösung dafür hat, auf welche Art und Weise sie diesen überqueren sollen. Gretel übernimmt die Führung und bittet eine Ente, sie ans andere Ufer zu bringen: „Das Entchen kam auch heran, und Hänsel setzte sich auf und bat sein Schwesterchen, sich zu ihm zu setzen.“ (HG, 107) Nicht nur, dass Gretel die Führungsrolle übernimmt, Hänsel scheint, ganz im Gegensatz zum Beginn, von seiner Schwester dermaßen abhängig zu sein, sodass er sich nicht einmal traut, alleine den See zu überqueren.

Es fällt überdies auf, dass Gretel den Heimweg, anders als bei den vorigen Versuchen, problemlos findet. Inken Frost führt das darauf zurück, dass es im Märchen „zwei Raumordnungen“²³⁸ gibt: „[D]ie kindliche und die erwachsene. [...] Hänsels und Gretels Heim ist [...] nach den Regeln kindlicher Bedürfnisse geordnet; der Wald hingegen folgt den Regeln der Erwachsenenwelt.“²³⁹ Sobald sich nun Gretel gegen die Hexe behauptet, zur Erwachsenen wird und somit in die für sie neue Welt übertritt, ist der Wald für sie nicht mehr „verwirrend und unüberschaubar“²⁴⁰.

Als Hänsel und Gretel daheim ankommen, erfahren sie, dass ihre Stiefmutter in der Zeit, die sie im Wald verbrachten, verstarb. Dies ist ein weiterer Grund, weshalb es notwendig war, dass Gretel sich gegen die Hexe behauptet und erwachsen wird, immerhin hat sie nun die alleinige weibliche Rolle in der Familie inne.

6 Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf

Kirsten John widmet sich als Autorin sowohl Kinder- und Jugendliteratur, als auch Texten, die vorrangig für erwachsene Leserinnen und Leser gedacht sind. Neben Werken wie unter anderem *Apfelsommer* und *Schwimmen lernen in Blau* erschien ab 2011 eine vierteilige Reihe, die mit den Inhalten und dem Figureninventar von einigen der wohl bekanntesten von Grimms Märchen, *Dornröschen*, *Schneewittchen*, *Aschenputtel* und *Rapunzel*, spielt.

²³⁸ Inken Frost: *Viele Pfade führen durch die Wälder des Märchens*. S. 9.

²³⁹ Ebd. S. 9.

²⁴⁰ Ebd. S. 9.

6.1 Inhalt

Die Hauptperson in allen vier Büchern ist die zehnjährige Mia. Mia soll im ersten Teil der Reihe zwei Wochen mit ihrer ihr bis dahin völlig unbekanntem Tante Marga verbringen, weil ihre Eltern auf Geschäftsreise sind. Tante Marga erscheint Mia seltsam, „[s]ie spricht tatsächlich dauernd über Märchen. Und zwar so, als würde sie die Figuren darin kennen. Persönlich kennen.“²⁴¹ Zusätzlich besitzt sie ein Buch, „Mia kann es flüstern hören. Natürlich flüstert ein Buch nicht wirklich, es raschelt höchstens, wenn die Seiten umgeblättert werden. Aber das Buch von Tante Marga raschelt eben so, als würde es flüstern. Und zwar auch, wenn es nicht umgeblättert wird.“²⁴² Tante Marga erlaubt Mia nicht, sich das Buch genauer anzusehen, doch das reizt Mias Neugier nur noch zusätzlich an und einige Tage später bietet sich tatsächlich die Chance, das Buch durchzublättern. Mia findet sich auf einmal im Märchen *Dornröschen* wieder, das Buch scheint sie eingesogen zu haben. Alles mutet genauso an zu sein, wie es in den grimmschen Märchen erzählt wird, der Hofstaat ist gemeinsam mit Dornröschen in einen tiefen Schlaf gefallen – doch halt! Dort bewegt sich etwas! Es stellt sich heraus, dass die Bewohnerinnen und Bewohner kontinuierlich aus dem Schlaf erwachten und sich nur mit ausgeklügelten Tricks schlafend stellen, um die Fee, die sie verfluchte, zu täuschen. Außerdem erkennt Mia, weshalb ihrer Tante die Märchenfiguren so vertraut schienen: sie ist eine von ihnen! Tante Marga nimmt in dieser Version des Märchens *Dornröschen* die Rolle der zwölften Fee ein. Im (bisher) letzten Teil dieser Reihe von Kirsten John, *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf*, begleiten die Leserinnen und Leser Mia in das Märchen *Rapunzel*. Dort trifft sie auf einen Wolf, der liebend gerne die Hauptrolle in einem Märchen spielen würde und ihr deswegen hilfreich zur Seite steht und hat das erste Mal in ihrem Leben Heißhunger auf Salat. Wie es auch in der grimmschen Fassung von *Rapunzel* üblich ist, darf sich niemand am Salatgarten bedienen. In Kirsten Johns Märchen schrillt eine Alarmglocke, als Mia sich darüber hinwegsetzt und an einer Pflanze zieht. Sie laufen davon und hören plötzlich eine Stimme singen. Sie folgen ihr und kommen vor einem Turm ohne Ein- oder Ausgang zum Stehen; da ist es für Mia klar: sie befinden sich in *Rapunzel*. Rapunzel lässt auch, so wie es im Märchen der Brüder Grimm der Fall ist, ihr Haar herab, als Mia eine angepasste Variante des klassischen Ausrufs „Rapunzel, Rapunzel, lass dein Haar herunter!“ hinauf ruft. Auch Rapunzels Ziehmutter Frau Gothel hat ihren Auftritt und obwohl doch einiges etwas schief läuft und sie einige zusätzliche Abenteuer meistern müssen, schafft

²⁴¹ Kirsten John: *Dornröschen, der Märchenprinz und meine total verrückte Tante*. Würzburg: Arena 2011. S. 9.

²⁴² Ebd. S. 16.

es Mia mit der Hilfe ihrer Tante Marga, dass das Märchen schlussendlich doch so ausgeht, wie es aus dem Text der Brüder Grimm bekannt ist.

Einen besonderen Reiz bekommen Johns Märchen(nach-)erzählungen rund um Mia dadurch, dass darin mit bereits bekannten Figuren und Schauplätzen in einem völlig neuen oder unbekanntem Kontext gespielt wird. Dazu ist es natürlich von Vorteil, die Inhalte der jeweiligen Märchen der Brüder Grimm, die John gewissermaßen als Vorlage verwendet, zu kennen, denn sonst wären sie nicht im gleichen Ausmaß unterhaltsam und amüsant.²⁴³ Das stellt laut Wolfgang Mieder jedoch kein großes Hindernis dar, wenn man bedenkt, dass „Märchen [...] zum Bildungsgut von Millionen von Menschen“²⁴⁴ und „zu unserer allgemeinen geistigen Überlieferung gehören“²⁴⁵ und wir aus diesem Grund „mit ihnen und durch sie kommunizieren“²⁴⁶ können. Auch Inken Frost sieht darin kein Problem, gehören die Märchen der Brüder Grimm doch „zum Kanon unserer zeitgenössischen Kultur“²⁴⁷ und sind „ein fester Bestandteil des kulturellen Gutes“.²⁴⁸

6.2 Der Märchenwald

Die folgenden Seiten beschäftigen sich mit der Darstellung des Waldes in *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf*. Dabei werden das Aussehen, die Bewohner und vor allem die Funktionen, die er ausübt, analysiert.

6.2.1 Das Aussehen

In den vier Bänden dieser Märchenadaptionen darf der Wald als Handlungsraum natürlich nicht fehlen. Im letzten Teil der Reihe wird Mia von Tante Margas magischem Märchenbuch direkt in einen ausgespuckt:

²⁴³ Vgl. Wolfgang Mieder: *Einleitung*. In: Wolfgang Mieder (Hg.): *Grimmige Märchen. Prosatexte von Ilse Aichinger bis Martin Walser*. Frankfurt (Main): R. G. Fischer 1986. S. 11.

²⁴⁴ Ebd. S. 10.

²⁴⁵ Ebd. S. 10.

²⁴⁶ Ebd. S. 10.

²⁴⁷ Inken Frost: *Märchenwälder*. S. 321.

²⁴⁸ Ebd. S. 321.

Da liegt er also, der Märchenwald. Er sieht dunkel, wild, finster und gefährlich aus [...]. In seinen Tiefen spielen Elfen, Feen und kleine Wichte, eine Räuberbande hat sich eingenistet und ein einsamer Wolf streift umher. Ein ganz normaler Märchenwald eben.²⁴⁹

Der Wald wird abseits von Mias subjektiven Empfindungen als ungemütlich und unwirtlich beschrieben. Durch ihn verläuft kein direkter Weg, man muss ihn sich selbst durch das Dickicht bahnen und zahlreiche Hindernisse überwinden, die sich einem dabei in den Weg stellen. Es gibt wohl Sümpfe, Bäche und Lichtungen, dennoch ist es schwer, sich darin zurechtzufinden. Auch Mia und ihre Begleiter müssen das erkennen, als sie sich verirren und im Kreis laufen.²⁵⁰ Als wäre es für sie nicht schon schwer genug, sich im Wald in die richtige Richtung zu bewegen, zieht ein Nebel auf, der die Situation zusätzlich erschwert und den Wald noch düsterer und ungastlicher wirken lässt.

Generell wird der Wald als wenig einladender Ort beschrieben. Attribute wie „gruselig“ (KJR, 10) und „dunkel“ (KJR, 11) sind des Öfteren zu lesen. John spielt dabei mit dem kulturellen Gedächtnis der Leserinnen und Leser, ganz im Sinne des Raumtheoretikers Augé, der allen herkömmlichen Räumen zuschreibt, von Geschichte und Identität geprägt und durchzogen zu sein.²⁵¹

6.2.2 Die Bewohner

Es lohnt sich auch ein Blick auf die Bewohner des Waldes. Tragen diese zur Ungemütlichkeit des Märchenwaldes bei? Wird ihnen besondere Bedeutung zugesprochen?

Mia lernt gleich zu Beginn den schüchternen Wolf kennen, der ganz verzagt ist, weil er keine Hauptrolle im Märchen spielt und sich nichts sehnlicher wünscht, als größere Aufgaben und mehr Verantwortung zu übernehmen. Der Wolf in Johns Märchenadaption hebt sich somit deutlich vom ursprünglichen, grimmschen Verführer-Wolf ab.

Abgesehen vom Wolf lernt man keine tierischen oder magischen Bewohnerinnen und Bewohner des Waldes näher kennen, es wird nur erwähnt, dass „Elfen [...] über die Wiese [schweben]. [...] Ein paar Wichte marschieren ungesehen vorbei. Irgendwo im Wald kocht die Räuberbande ein Süppchen.“ (KJR, 24) Die Erwähnung dieser Wesen dient allerdings nicht mehr und nicht weniger als dem Zweck, den Wald als scheinbar ganz gewöhnlichen und

²⁴⁹ Kirsten John: *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf*. Würzburg: Arena 2012. S. 5. In weiterer Folge wird mit dem Kürzel ‚KJR‘ und der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext zitiert, wenn sich auf diesen Text bezogen wird.

²⁵⁰ Beschreibungen vgl. Kirsten John: *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf*. S. 20f.

²⁵¹ Siehe Kapitel 3.2.2 und vgl. Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte*. S. 92.

herkömmlichen Märchenwald mit seinen fabelhaften Bewohnern zu konstituieren.²⁵² Die Bewohner, die den Leserinnen und Lesern salopp vorgestellt werden, lassen den Wald nicht erkennbar als den Wald im Märchen *Rapunzel* erkennbar werden. Dieselben Bewohner könnte es auch in *Rotkäppchens* oder *Schneewittchens* Wald geben. Johns Absicht ist es allerdings auch nicht, einen einzigartigen Wald zu zeichnen. Die zum Teil übernatürlichen Einwohner dieses Märchenwaldes erinnern stark an jene, die in mittelalterlicher Literatur in Wäldern beschrieben wurde.

6.2.3 Die Funktionen

Der Märchenwald in *Rapunzel*, *der schüchterne Wolf* und *die Sache mit dem magischen Zopf* scheint auf den ersten Blick eindimensional zu sein und mag für so manche Leserinnen und Leser keine andere Funktion besitzen, als einen Hintergrund für die Aktionen der Protagonisten zu ermöglichen. Ein genauerer Blick lohnt sich jedoch allemal, denn es stellt sich heraus, dass der stereotype Märchenwald, so wie Kirsten John ihn im ersten Moment darzustellen scheint, doch mehr zu bieten hat.

6.2.3.1 Grenze

In allen vier Teilen der Reihe reist Mia in ein anderes Märchen. Normalerweise funktioniert das so, indem sie zuhause Tante Margas Märchenbuch aufschlägt, eine beliebige Seite berührt und dann in genau dieses Märchen katapultiert wird. Im vierten Teil allerdings läuft diese Reise anders ab. Um aus der Märchenwelt wieder in Mias gewohnte Welt zurückzukehren muss sie den Satzesatz des jeweiligen Märchens laut vorlesen, doch bei der Rückkehr aus der Märchenwelt in die reale, beziehungsweise um mit Nikolajeva zu sprechen primäre, Welt im dritten Teil unterläuft ihr ein Fehler: die Seiten werden durch den starken Wind verblättert und Mia liest aus Versehen das Ende eines anderen Märchens vor. Das führt dazu, dass die Reise in die Märchenwelt im vierten Teil interessanterweise nicht in der realen Welt beginnt, sondern direkt von Märchen zu Märchen führt und Mia im Märchenwald und nicht bei sich zuhause landet: „Aber eins ist ja wohl klar: Dies ist nicht ihr Zuhause. Und das bedeutet, dass etwas schiefgelaufen ist. Mächtig schief.“ (KJR, S. 8)

²⁵² „Ein ganz normaler Märchenwald eben.“ (KJR, 5)

Der Märchenwald, in dem sich Mia nun befindet, stellt nichtsdestotrotz eine Grenze dar, wenn auch anders als in den drei vorhergehenden Teilen nicht zwischen primärer Welt und Märchenwelt, sondern zwischen Märchenwelt und Märchenwelt. Es scheint, als ob die Orte, die John als Ankunftsorte auswählt, das jeweilige Märchen auf spezielle Art und Weise repräsentieren, wie zum Beispiel im ersten Teil, als Mia in einer Dornenhecke landet. Der Wald tanzt insofern zumindest anfangs aus der Reihe, als dass er sich nicht von anderen Wäldern in anderen Märchen abhebt und somit nicht als Kennzeichen für *Rapunzel* dient. Das ändert sich erst dann, als der Wald an einen Garten voll bewachsen mit Salat grenzt, der sowohl Mia als auch den Leserinnen und Lesern aus dem Märchen *Rapunzel* bekannt ist.

6.2.3.2 Gefahrenraum

Der Wald als Teil der Märchenwelt stellt für Mia einen fremden Ort dar. Sie ist dort nicht zuhause und mit den Gepflogenheiten nicht vertraut, einzig das Wissen um die Märchen hilft ihr – ähnlich wie den Leserinnen und Lesern –, sich zurechtzufinden. Folglich ist es jedes Mal von Neuem ein Anpassungsprozess, den sie durchlaufen muss. Diese Tatsache zeigt sich abermals, als sie in ihrem vierten Abenteuer in *Rapunzels* Wald landet und sie sich mit ihren Gefährten darin verirrt: „Warte mal“, sagt Mia. „Ist das nicht... Tatsächlich.“ Sie stampft mit dem Fuß auf. „Das ist genau die Lichtung, auf der ich gelandet bin. Wir sind im Kreis gegangen.“ (KJR, 20f.)

Der Wald wird anfangs generell als düster, unbekannt und unheimlich beschrieben, kurz also als ein Ort, an dem man sich nicht länger als notwendig aufhalten möchte:

Der Märchenwald um sie herum ist dunkel, wild, finster und gefährlich. Er raschelt und rauscht, irgendwo knackt ein Ast. [...] Mia sitzt auf der Lichtung und hat das Gefühl, als ob tausend Augen sie vom Waldrand her beobachten. Ein merkwürdiges, kribbeliges Gefühl, das an ihren Armen herunterläuft. Doch so sehr sie sich auch anstrengt und in das Dickicht starrt: Sie kann nichts und niemanden erkennen. (KJR, 8)

Somit hängt die Gefahr auch zum Teil mit den geheimnisvollen, weil unbekanntem, Waldbewohnern zusammen. Der Wald stellt einen unbekanntem Ort dar, wer oder was von ihm bewohnt wird, ist zuerst nicht bekannt. Es liegt folglich zuallererst daran, dass der Wald noch nicht entdeckt und genauer untersucht wurde, dass er als unangenehm und furchteinflößend wahrgenommen wird. Mia und ihre Gefährten müssen sich einen Weg durch den Wald bahnen:

Mia, Jakob und der Wolf spazieren durch den Wald. Na ja, ein Spaziergang ist es nicht gerade, schließlich gibt es keinen Weg und sie müssen über Stock und Stein klettern. Über umgestürzte Bäume. Durch kratzige Hecken hindurch. Einmal kommen sie an einen Bach, den sie überqueren. Ein anderes Mal an einen Sumpf. Dort müssen sie umkehren. (KJR, 20)

Der Wald wird als sehr unwegsam und voll mit Hindernissen beschrieben. Er stellt einen Ort dar, den man nicht notwendigerweise gerne betritt. Das zeigt sich auch daran, dass sie sich des Öfteren verlaufen und den Weg verlieren. Hier erinnert die Darstellung sehr an eine der ersten Impressionen des ‚Weglosen Waldes‘ aus der *Tintenherz*-Reihe, wie auch an die Walddarstellung in *Hänsel und Gretel*.

Eine konkrete Gefahr droht ihnen jedoch, wie man im Laufe der Geschichte herausfinden wird, nicht. Der Aspekt des Schauers und der Furcht kommt vom Ungewissen, vom Unbekannten.

6.2.3.3 Schutzraum

Doch je länger Mia und ihre Freunde sich im Wald aufhalten, desto bekannter und infolgedessen auch vertrauter wird er ihnen:

Nach einer Weile wird der finstere Märchenwald etwas freundlicher. Es ist immer noch schwer, etwas zu erkennen, doch Mia läuft weniger oft gegen Bäume und der Wolf stolpert nicht ständig über Wurzeln. Jakob wagt jetzt öfter einen Blick nach draußen. Ab und zu sind jetzt schon wieder Zweige zu erkennen. (KJR, 27)

Nicht nur, dass der Märchenwald seine anfängliche Gefährlichkeit verliert, Mia findet in weiterer Folge sogar Schutz in ihm: „Mia muss schlucken. Plötzlich findet sie es gar nicht mehr so toll, auf dieser Lichtung herumzustehen wie auf einer hell erleuchteten Bühne. Sie rennt an den Waldrand. Versteckt sich hinter einer Hecke, schiebt die Zweige beiseite und späht hindurch.“ (KJR, 13) Der Wald bietet ihr ein Versteck, einen sicheren Zufluchtsort. Dort, wo sie sich anfangs verirrt und keinen Weg finden konnte, findet sie nun Schutz.²⁵³

Es zeigt sich also, dass der Wald per se nicht nur ein Gefahrenraum ist, sondern im Gegenteil, wenn man etwas vertrauter damit ist, einen sicheren Ort des Versteckens darstellen kann. Dieser vermeintlich gefährliche Ort wird Schritt für Schritt dekonstruiert.

²⁵³ Siehe auch: „Atemlos hetzen sie und der Wolf zurück in den Nebel, der sie gnädig versteckt. Weiter und weiter hinein, bis die Bäume wieder höher, die Hecken dichter werden.“ (KJR, 29)

6.2.3.4 Klischeeraum

Als Mia in ihrem vierten Märchen landet, landet sie direkt im Wald. Sie nimmt die neue Umgebung auf und betrachtet den Wald genau: „Er sieht dunkel, wild, finster und gefährlich aus“ (KJR, 5), allerdings ist Mia davon nicht weiter überrascht, „weil sich das für einen Märchenwald so gehört“. (KJR, 5) Addiert man nun also Finsternis und Wildheit mit magischen Waldbewohnern wie Elfen und Feen kommt man wie Mia zu dem Schluss, dass das, worin man sich gerade befindet, einfach „[e]in ganz normaler Märchenwald“ (KJR, 5) ist. John geht in ihrer Walddarstellung von der kollektiven Vorstellung aus, wie ein Wald in Märchen generell aussieht – dunkel und gefährlich. Hier lohnt sich ein Blick darauf, wie es zu einer sogenannten kollektiven Vorstellung kommen kann. Inken Frost ist der Meinung, dass sich Literatur und Gesellschaft in ihren Vorstellungen von etwas gegenseitig beeinflussen: „Der Märchenwald zieht seine Gestalt aus literarischer wie außerliterarischer Tradition und generiert selbst neue Vorstellungen vom Wald; die moderne Interpretation greift diese auf, verändert sie und bringt eigene, moderne Waldvorstellungen in den Text mit ein.“²⁵⁴ Die Darstellung eines Raumes lässt sich nicht ohne die Geschichte der damaligen Menschheit lesen. Bereits in Kapitel 4.1 wurde genauestens auf die soziokulturelle Komponente des Waldes in der mitteleuropäischen Kultur eingegangen. Auch Birgit Haupt widmet sich in ihrer *Analyse des Raumes* dem Einfluss der Kultur, also gleichsam der Geschichte wie auch der zu dieser Zeit lebenden Bevölkerung,²⁵⁵ auf literarische Räume. Sie spricht von einem „Symbolcharakter“²⁵⁶, den Räume durch immer gleiche Verwendung und Darstellung erhalten können. Wenn nun also der Wald in den Märchen der Brüder Grimm von den Leserinnen und Lesern als dunkel und potenziell gefährlich wahrgenommen und in weiterer Folge ebenso in anderen Medien dargestellt wird, stellt sich eine kollektive Vorstellung eben dieses Ortes ein. Es braucht nun nur wenige Stichworte, um den Raum in den Köpfen der Leserinnen und Leser als grimmschen Märchenwald darzustellen:

Mit der Zeit hatte sich die Konvention so stark ausgeprägt, dass schließlich die Auflistung einiger weniger Charakteristika ausreichte, um dem Raum als Ganzem seine Prägung zu geben und gleichzeitig eine bestimmte Handlung anzukündigen. Ist eine Konvention einmal etabliert, bieten sich wiederum Möglichkeiten, sie zu durchbrechen oder zu parodieren.²⁵⁷

²⁵⁴ Inken Frost: *Märchenwälder*. S. 323.

²⁵⁵ Vgl. Birgit Haupt: *Zur Analyse des Raumes*. S. 82.

²⁵⁶ Ebd. S. 82 und vgl. Kapitel 3.2.2.

²⁵⁷ Birgit Haupt: *Zur Analyse des Raumes*. S. 83.

Mia kann nicht erkennen, in welches Märchen sie diesmal reiste. Mithilfe eines Details, sei es eine Person oder ein für ein Märchen besonderes Merkmal, kann sie normalerweise innerhalb kurzer Zeit herausfinden, in welchem Märchen sie sich befindet, doch nur der Wald allein, in dem sie sich gerade aufhält, gibt ihr nicht genügend Hinweise, denn „[i]n fast jedem Märchen spielt ein Wald mit“. (KJR, 11) Auch hier spielt John wieder mit einem kulturellen Kollektivwissen. Überhaupt strotzt Johns vierteilige Reihe nur so vor Anspielungen und Klischees, beispielsweise auch als sie von Rapunzel ermahnt wird, nicht vom Weg abzukommen und Mia darauf antwortet, dass das selbstverständlich sei, denn immerhin „sind sie hier ja nicht bei *Rotkäppchen*“. (KJR, 60; Kursivsetzung im Original) Auch an *Hänsel und Gretel* wird erinnert, als beschrieben wird, wie Mia „dem Wolf tiefer und tiefer in den Wald“ (KJR, 61) folgt.

Genau solche parodierenden Passagen führen dazu, dass man beginnt, die gewohnten Strukturen, Handlungsräume und Aussagen zu hinterfragen. Wieso kommt denn tatsächlich der Raum ‚Wald‘ in dieser Häufigkeit in Märchen vor? Aus welchem Grund ähnelt sich der Handlungsablauf vieler Märchen? Durch sie erst fängt man an, Gewohntes zu hinterfragen und zu überdenken. John macht das sehr geschickt, die parodierenden Verweise auf andere Märchen tragen zur Originalität und zur Komik der Texte bei. Man kann getrost davon ausgehen, dass die Leserinnen und Leser ihrer Texte die Anspielungen erkennen und sie deswegen umso unterhaltsamer finden werden. Wenn Mia im vierten Teil nun also anmerkt, dass „[d]er Märchenwald [...] weiterhin so finster aus[sieht], wie es seine Aufgabe ist“ (KJR, 24), dann denkt jede und jeder einzelne des jungen Lesepublikums an einen Wald aus den Märchen der Brüder Grimm.

In diesem Zusammenhang muss auch Ernst Cassirer erwähnt werden. Seine Überlegungen zum mythischen Raum passen perfekt zu Birgit Haupts Ausführungen bezüglich der Möglichkeit zum Parodieren eines Raumes. Cassirer spricht in seinen Raumtheorien von Sinnordnungen, oder anders gesagt von Stimmungen, die die unterschiedlichen Räume erhalten. Werden Räume nun stets ähnlich oder stereotyp dargestellt, beispielsweise als Gefahrenraum, erhalten sie eine besondere Atmosphäre, mit der sie verbunden werden. Dasselbe ist der Fall mit Wäldern als Handlungsräumen in den Märchen der Brüder Grimm. Die Märchen, konkret die Figuren und Räume darin, und alle möglichen Adaptionen und Interpretationen derselben lösen bei Leserinnen und Lesern ein bestimmtes Gefühl aus, das in weiterer Folge fortwährend damit einhergeht.

Es fällt zudem auf, dass der Wald bei John mit keinem Eigennamen versehen wird, er wird ausschließlich als ‚Märchenwald‘ bezeichnet. Wie sich vor allem mit dem ‚Weglosen Wald‘ in

der *Tintenherz*-Trilogie herausstellen wird, ist gerade das Gegenteil oft der Fall und die Wälder bekommen wie Protagonisten eigene Namen. Man denke hier an andere populäre Beispiele wie etwa dem ‚Verbotenen Wald‘ in der *Harry Potter*-Reihe. Der Hauptgrund, dass der Wald in *Rapunzel*, *der schüchterne Wolf* und *die Sache mit dem magischen Zopf* nicht eigens benannt wird, liegt höchstwahrscheinlich darin, dass sich die Wälder, wenn es nach John geht, in ihren Darstellungen in den verschiedenen Märchen nicht sonderlich voneinander abheben und der von der Autorin beschriebene nicht mehr als ein Prototyp von ihnen ist und damit keine eigene Bezeichnung benötigt. Folgt man John dann könnte der Wald so, wie er hier beschrieben wird, auch in jedem anderen Märchen vorkommen; deshalb wird er zusammenfassend auch bloß als ‚Märchenwald‘ bezeichnet. Doch auch wenn Johns Märchenwald keinen eigenen Namen erhält, so wird er doch als eine Art fühlender Protagonist behandelt. Als Mia in das neue Märchen fällt, erfahren die Leserinnen und Leser: „Den Märchenwald kümmert das nicht: Er hat schon Merkwürdigeres gesehen.“ (KJR, 6) Der Märchenwald stellt also ebenso wie der Wolf, die Feen, die Prinzessinnen und die Prinzen einen Charakter aus der Märchenwelt dar. Wie bereits angemerkt, werden die unterschiedlichen Personen in den grimmschen Märchen nicht personifiziert. Sie bleiben eindimensional, da es zumeist nicht um die Personen selbst, sondern vielmehr um die letztliche Aussage und Moral der Geschichte geht. In diesem Zusammenhang erscheint Johns Verwendung und Darstellung des Märchenwaldes als austauschbar durchaus verständlich.

7 *Tintenherz*-Trilogie

Das folgende Kapitel behandelt den Topos ‚Wald‘ in Cornelia Funkes *Tintenherz*-Trilogie, bestehend aus dem ersten Band *Tintenherz*, dem zweiten Band *Tintenblut* und dem dritten und (bislang) letzten Band *Tintentod*.

Dieser Text eignet sich wunderbar, um Maria Nikolajevas Zweiweltentheorie anzuwenden und zu analysieren. Die Welt, in der Meggie und Mo zuhause sind und ihren Alltag verbringen, also die „echte“ Welt, wird in weiterer Folge nach Nikolajeva als primäre Welt bezeichnet, die Tintenwelt hingegen als sekundäre. Diese beiden Welten stehen im zweiten Band in Form einer offenen sekundären Welt miteinander in Kontakt. Das bedeutet, wie bereits in Kapitel 3.3.2 ersichtlich, dass beide Welten im Text explizit vorhanden und von Bedeutung sind.

7.1 Inhalt

Zum Einstieg soll der Inhalt der drei Bände in aller Kürze wiedergegeben werden, da er für das weitere Arbeiten mit den Büchern essentiell ist. Die Seiten danach widmen sich im Detail dem Aussehen des Weglosen Waldes und dessen Funktionen, die er auf die Geschichte und die Figuren ausübt.

7.1.1 *Tintenherz*

Im ersten Band lernen die Leserinnen und Leser Meggie Folchart und ihren Vater, Mortimer ‚Mo‘ Folchart, kennen. Mo ist Buchbinder von Beruf und muss des Öfteren zu Klienten fahren, um deren beschädigte Bücher zu reparieren. Seine Tochter Meggie nimmt er auf diesen Reisen stets mit. Mos Frau und Meggies Mutter, Theresa ‚Resa‘ Folchart, wohnt nicht bei ihnen und zunächst ist generell wenig über sie bekannt. Die Leserinnen und Leser erfahren bloß, dass sie ihre Familie wegen einer Abenteuerreise verließ und nicht mehr zurückkam.

Eines Nachts sieht Meggie einen ihr unbekanntem Mann vor dem Fenster stehen. Sie ruft ihren Vater, der ihn allem Anschein nach kennt und in ihr Haus lässt. Meggie hat kein gutes Gefühl in seiner Gegenwart und merkt sofort, dass etwas nicht stimmt, auch wenn Mo versucht, ihr die Angst zu nehmen und ihr versichert, dass alles bestens sei. Meggie belauscht ihr Gespräch allerdings und erfährt, dass Mo auf der Flucht vor einem gewissen Capricorn zu sein scheint, der ihm auf der Fährte ist, und dass ein bestimmtes Buch dabei eine große Rolle spielt, da dieser es in seinen Besitz bekommen möchte. Gleich am nächsten Morgen brechen Mo und Meggie zum Haus von Elinor Loredan auf, der Tante von Meggies Mutter, da Mo einige Bücher ihrer kostbaren Bibliothek reparieren soll. Gleich nach den ersten Metern werden sie von Staubfinger, dem Besucher der Nacht davor, am Tor abgefangen. Er verlangt, dass Mo und Meggie ihn zu Elinor mitnehmen und so machen sie sich zu dritt auf den Weg dorthin.

Dort angekommen stellt sich nach kurzer Zeit schließlich der wahre Grund für die Reise heraus: Mo möchte das gesuchte, und wie es scheint sehr seltene, Buch bei ihr verstecken. Außerdem ist er der Meinung, dass Capricorn ihn und Meggie hier nicht finden wird. Das stellt sich allerdings als Irrglaube heraus. Staubfinger verrät sie an Capricorn und einige seiner Männer kommen, um das Buch zu holen. Mo willigt schließlich, aus Angst um Meggie, ein, möchte allerdings mitkommen, da er das Buch nicht aus den Augen lassen will. Elinor, Meggie und Staubfinger folgen Mo und Capricorns Anhängern in dessen Dorf. Dort erzählt Mo die

wahre Geschichte, die hinter dem Buch steckt und die der Grund ist, weshalb es so begehrt ist: Mo hat die Fähigkeit, mit seiner Stimme Figuren aus Büchern herauszulesen. Als Meggie drei Jahre alt war, las er das geheimnisvolle Buch, *Tintenherz*, laut vor und auf einmal standen sowohl Capricorn und einer seiner Anhänger, Basta, als auch Staubfinger und sein gehörnter Mader im Zimmer. Doch für die vier Figuren der Tintenwelt, die sich nun in der primären Welt befanden, mussten im Austausch vier Figuren dieser Welt in die Tintenwelt. Eine davon war Resa. Capricorn möchte alle Exemplare dieses Buches vernichten, da es ihm in dieser Welt gut gefällt und er nie wieder in die Tintenwelt zurück möchte, Staubfinger im Gegensatz hat großes Heimweh und hofft, dass er wieder zurückkehren kann. Es stellt sich zudem heraus, dass nicht nur Mo diese ganz spezielle und seltene Eigenschaft eines Vorlesers besitzt. In Capricorns Dorf wird Darius festgehalten, der sie ebenfalls beherrscht. Er musste Capricorn bereits viele Male aus dem Buch vorlesen und unter anderem kam dabei auch Resa wieder aus dem Buch. Die Angst, die Darius wegen Capricorn hat, trägt dazu bei, dass einige Figuren gewisse Mängel haben: Resa ist nun zwar in der primären Welt, doch sie ist stumm. Jahrelang war sie eine von Capricorns Mägden. Auch Meggie kommt im Laufe der Gefangenschaft im Dorf zur Erkenntnis, dass sie Figuren aus Geschichten lesen kann.

7.1.2 *Tintenblut*

Der zweite Band, *Tintenblut*, beginnt damit, dass Staubfinger und Farid, Staubfingers Gefährte, der ebenfalls in die primäre Welt gelesen wurde, sich von einem Vorleser namens Orpheus, der ebenfalls die Gabe hat, Figuren in Geschichten hinein und aus Geschichten hinaus zu lesen, in die Tintenwelt lesen lassen möchten. Staubfinger wird tatsächlich zurückgelesen, doch Farid bleibt mit dem Buch in der primären Welt zurück, da Orpheus sich nicht an ihre Abmachung hielt, sondern ihnen gemeinsam mit Basta eine Falle stellte.

Farid macht sich auf den Weg zu Meggie und ihren Eltern, die nun mit Darius alle gemeinsam bei Elinor wohnen, um sie vor Basta zu warnen. Dort angekommen bittet er Meggie, ihn mithilfe des Zettels, auf den Orpheus die Worte niederschrieb, die Staubfinger in die Tintenwelt brachten und den er vor Basta in Sicherheit bringen konnte, ebenfalls in die Tintenwelt zu lesen. Meggie willigt ein, doch nur unter der Voraussetzung, dass sie ihn begleitet. Seit sie aus Capricorns Dorf zurück sind, hat sie so viele Geschichten über die Tintenwelt von Resa gehört, dass sie sie unbedingt mit eigenen Augen sehen möchte. Meggie gelingt es tatsächlich, nicht nur Farid, sondern auch sich selbst in die Tintenwelt zu lesen, was

bisher noch kein anderer Vorleser vollbrachte. Sie landen, genauso wie Staubfinger auch, im Weglosen Wald.

In der Zwischenzeit bemerken Mo, Resa und Elinor, dass Meggie und Farid nicht mehr im Haus sind und wissen dank des Briefes, den Meggie hinterließ, dass sie sich in der Tintenwelt aufhalten. Zuerst sind sie besorgt und ängstlich, doch recht bald stellt sich ihr Fehlen als glückliche Wendung heraus, da plötzlich Basta und Mortola, Capricorns Mutter, gemeinsam mit Orpheus und einem weiteren Gefolgsmann vor Elinors Tür stehen. Mortola möchte sich an Mo dafür rächen, dass er im ersten Band ihren Sohn tötete. Sie ist allerdings der Meinung, dass er in der Tintenwelt noch existiert, weshalb sie dorthin gelesen werden möchte. Orpheus soll deshalb sie und Mo in das Buch lesen, Resa hält sich an Mos Arm fest und reist somit ein weiteres Mal in die Tintenwelt, in der sie wieder sprechen kann. Auch sie kommen im Weglosen Wald an, doch an einer anderen Stelle als Staubfinger, Meggie und Farid, nämlich bei Capricorns Festung. Dort ist natürlich keine Spur von Capricorn und nachdem Mortola einsieht, dass ihr Sohn tot und die Festung verlassen ist, schießt sie auf Mo und lässt ihn und Resa allein zurück. Die beiden werden wenig später von einer geheimnisvollen Frau, der Nessel, gefunden und zum Schwarzen Prinz und den anderen Räufern und Spielleuten gebracht. Dieses Versteck wird allerdings von Anhängern des Natternkopfes, einem der Fürsten der Tintenwelt, gefunden und sie werden mitgenommen. Meggie will ihre Eltern befreien und schafft es, in die Burg zu ihrem Vater einzudringen. Dort bietet sie dem Natternkopf, dem furchteinflößenden Herrscher, einen Handel an: Alle Gefangenen, einschließlich ihrer Eltern und Meggie selbst, sollen freigelassen werden, wenn Mo ihm im Gegenzug ein Buch bindet, das ihn unsterblich macht. Er geht darauf ein, doch trotzdem können die Gefangenen nicht ohne Weiteres die Burg verlassen, da es im Wald zu einer Konfrontation mit Basta und seiner Gefolgschaft kommt. Bei diesem Kampf wird Farid tödlich verletzt, doch Staubfinger tauscht sein Leben gegen das von Farid. Somit ist nun Staubfinger tot und Farid lebt, doch dabei will dieser es nicht belassen und überredet Meggie, Orpheus in die Tintenwelt zu lesen, damit dieser etwas schreiben kann, was Staubfinger wieder lebendig macht.

7.1.3 *Tintentod*

Der dritte Teil der Reihe führt Meggie, Mo und die anderen weiter in den Norden, in einen ihnen bisher unbekanntem Teil der Tintenwelt.

Der neue Herrscher über Ombra, von allen Hänfling genannt, ist der Schwager des Natternkopfes. Er führt ein ähnlich unterdrückendes Regiment, wie es auf der Nachtburg der

Fall ist. Orpheus fühlt sich in der Tintenwelt sehr wohl, nachdem er von Meggie in *Tintenblut* hierher gelesen wurde, um Staubfinger wieder zum Leben zu erwecken. Dass er nicht ohne seinen eigenen Vorteil im Hinterkopf handelt, liegt auf der Hand. Er möchte Mo gegen Staubfinger eintauschen. Es scheint zu funktionieren, Mo verschwindet, doch die Weißen Frauen bieten Mo einen Handel an. Er muss das Buch, das dem Natternkopf ursprünglich Unsterblichkeit versprach, zerstören, da sie sich von ihm hintergangen fühlen, da es sie um einen Toten brachte, ansonsten wäre nicht nur er, sondern auch Staubfinger und Meggie dem Tod geweiht. Gemeinsam mit Staubfinger darf er für diese Mission wieder in die Welt der Lebenden zurückkehren.

Mo wird der fiktiven Rolle des Eichelhäher, die nach seinem Vorbild in die Tintenwelt geschrieben wurde, immer ähnlicher und nimmt sich ihrer immer mehr an, was nicht nur teilweise ihm, sondern vor allem Meggie und Resa, die schwanger ist, große Sorgen bereitet. Gemeinsam mit dem Schwarzen Prinz und den restlichen Räufern muss er die Kinder Ombras vor dem Natternkopf beschützen. Dieser hält sie nämlich gefangen, sollte sich Mo, beziehungsweise der Eichelhäher, nicht stellen, um das Buch, das ihn eigentlich unsterblich machen sollte, zu reparieren. Mo band es im zweiten Band nämlich nicht korrekt, sondern wollte, dass es langsam verrottet, sodass auch der Natternkopf in Folge sterben muss. Mo geht auf den Tausch ein. Letztendlich ist es der Enkel des Natternkopfes, der es Mo ermöglicht, die drei Wörter, die den bösen Herrscher töten, in das Buch zu schreiben.

Gemeinsam leben Mo, Resa und Meggie nun mit Elinor und Darius in der Tintenwelt.

7.2 Der Weglose Wald

Das folgende Kapitel widmet sich der Darstellung des Weglosen Waldes. Es wird untersucht, wie ähnlich oder unterschiedlich die verschiedenen Figuren den Weglosen Wald sehen und empfinden. Außerdem wird analysiert, welche Funktionen der Wald, vor allem im zweiten Band, erfüllt und welche Rolle er in der Handlung übernimmt.

Der Weglose Wald erstreckt sich in der Tintenwelt großräumig zwischen dem Reich des Speckfürsten und dem Reich des Natternkopfs. Dadurch trennt er den gütigen Herrscher Ombras vom gefürchteten Herrscher der Nachtburg und es kommt, zumindest im zweiten Band, zu einer klaren Teilung von Gut und Böse, was an Jurij Lotmans Raumüberlegungen erinnert. Dementsprechend trennt der Wald die zwei gegensätzlichen Räume in erster Linie auf semantische Weise. Blickt man auf die Karte, kann man auch eine topologische Grenze wahrnehmen, denn auf dieser befindet sich Ombra oben und die Nachtburg unten.



Abbildung 2

7.2.1 Das Aussehen

Auffallend ist der sprechende Name – Wegloser Wald – mit dem der Wald in der Trilogie bezeichnet wird. Man hat bereits beim erstmaligen Lesen beziehungsweise Hören ein Bild vor Augen. Der Name suggeriert, dass man aus dem Wald nicht mehr hinausfindet und sich leicht verlaufen kann. Das könnte möglicherweise daran liegen, dass es keine festen Wege gibt, oder dass er so dunkel und finster ist, dass man den Weg nicht sieht. Diese Darstellung lässt an Kirsten Johns Beschreibung von Mias erstem Eindruck des Märchenwaldes in *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf* denken.

Ebenso fällt die Großschreibung des Adjektivs „weglos“ auf. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass der Wald in *Tintenblut* mit all seinen Funktionen, die er besitzt, auf die in weiterer Folge eingegangen wird, beinahe eine Hauptrolle spielt, denn auch das Adjektiv „schwarz“ im Namen des Schwarzen Prinzen oder „stark“ im Spitznamen des Starken Mannes im dritten Band werden groß geschrieben. Das erinnert an die Verwendung und Darstellung des Waldes in Kirsten Johns *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf*, in der der Märchenwald zeitweise ebenfalls wie eine Art Protagonist dargestellt wird.

Man lernt den Weglosen Wald unter anderem als einen sehr schönen, ruhevollen und naturbelassenen Ort kennen. Die Beschreibung, die man durch Staubfingers Eindrücke erhält, ähnelt der eines *locus amoenus*:

Alles war plötzlich wieder da, die Geräusche, so vertraut und nie vergessen, die Gerüche, die Stämme der Bäume, gescheckt vom Morgenlicht, die Schatten der Blätter auf seinem Gesicht. Einige färbten sich bunt, wie sie es in der anderen Welt getan hatten, auch hier nahte der Herbst, aber die Luft war immer noch mild. Sie roch nach überreifen Beeren, nach welkenden Blüten, tausend und mehr, deren Duft die Sinne betäubte – wachsblasse Blüten, leuchtend im Schatten der Bäume, blaue Sterne an hauchdünnen Stängeln, so zart, dass er seine Schritte zügelte, um sie nicht zu zertreten. Steineichen, Platanen, Tulpenbäume um ihn her ... wie sie in den Himmel griffen! Er hatte fast vergessen, wie groß ein Baum sein konnte, wie breit und hoch sein Stamm, die Krone so ausladend, dass eine ganze Schar von Reitern darunter Schutz finden konnte. Die Wälder in der anderen Welt waren so jung. Sie hatten ihm immer das Gefühl gegeben, alt zu sein, so furchtbar alt, dass die Jahre ihn wie Ruß bedeckten. Hier war er wieder jung, kaum älter als die Pilze zwischen den Wurzeln, kaum größer als Disteln und Nesseln.²⁵⁸

Der Wald erscheint hier als farbenprächtig und ganz und gar nicht dunkel, wie man sich einen als weglos bezeichneten Wald möglicherweise sonst vorstellen würde. Ebenso wird der Schutzcharakter herausgehoben, der hier durch die enorme Größe der Bäume und deren Baumkronen geboten wird. Jedoch existiert dieser Schutz explizit nur dort, wo Menschen nicht in die Natur eingreifen:

Er wusste, wohin der Bach ihn führen würde: hinaus aus dem Weglosen Wald, in dem man kaum je seinesgleichen begegnete, nach Norden, dorthin, wo der Wald den Menschen gehörte, wo sein Holz ihren Äxten so schnell zum Opfer fiel, dass die Bäume meist starben, bevor ihre Krone auch nur *einem* Reiter hätte Schutz bieten können. (TB, 32; Kursivsetzung im Original)

Auffallend sind in Staubfingers Beschreibung die langen Sätze, mit denen die Umgebung beschrieben wird. Dadurch wird nahegelegt, dass die Eindrücke keine neuen sind, sondern vielmehr altbekannt. Es scheint eine Heimkehr zu sein, in der die bekannte und so lange vermisste Umgebung genussvoll und ohne Hast in sich aufgenommen wird. Immerhin ist Staubfinger ein Teil dieser Welt, er wuchs darin auf und verbrachte den Großteil seines Lebens darin. Als Feuerspucker und damit als Teil des Bunten Volkes hatte er keinen festen Wohnort und zog umher. In seiner Beschreibung des ihn umgebenden Waldes wird er als Teil dessen dargestellt: „Wie leicht er sich fühlte, leicht wie eins der Blätter, die wie Gold von den Bäumen regneten. Glückliche. Erinner dich, Staubfinger, so fühlt es sich an. Das Glück. [...] Staubfinger blickte sich um und atmete die Luft, die er zehn Jahre lang vermisst hatte.“ (TB, 28)

²⁵⁸ Cornelia Funke: *Tintenblut*. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH 2014. S. 26. In weiterer Folge wird mit dem Kürzel ‚TB‘ und der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext zitiert, wenn sich auf diesen Text bezogen wird.

Als Meggie und Farid im Wald ankommen, wird dieser zunächst ebenfalls als hell und bewohnt²⁵⁹ beschrieben, jedoch schlägt die Stimmung komplett um und man lernt durch Meggies Perspektive die dunkle Seite des Waldes kennen: „Die Angst stieg ganz plötzlich in Meggie empor, wie schwarzes, brackiges Wasser. Sie fühlte sich verloren, so verloren, fühlte es in ihren Gliedern. Sie gehörte nicht hierher! Was hatte sie getan?“ (TB, 122) Sofort steigt beim Lesen ein Gefühl der Beklemmung und Panik auf.

Diese Beschreibung des Waldes ist völlig konträr zu der, die man aus Staubfingers Sicht erhält und ähnelt im Gegenzug einem *locus terribilis*. Das mag daran liegen, dass Meggie, im Gegensatz zum Feuerspucker, kein Teil der Tintenwelt und ihr der Wald somit völlig unbekannt ist und er im ersten Moment für sie einen Gefahrenraum darstellt. Ebenso trägt dazu bei, dass das Mädchen ein schlechtes Gewissen hat, da sie unerlaubt in die Tintenwelt reiste und ihre Eltern und ihre Tante zuhause zurückließ. Farid allerdings, der zwar ebenfalls nicht aus der Tintenwelt, dafür aber aus einer anderen Geschichte stammt und der sich bereits in Meggies Welt wohlfühlte und kaum Probleme darin hatte, fühlt sich auch im Weglosen Wald pudelwohl:

„Ich kannte mal einen alten Mann“, sagte er, während er sich den Saft von den Lippen wischte, „der nachts am Feuer Geschichten über das Paradies erzählte. Genau so hat er es beschrieben: Teppiche aus Moos, kühle Teiche, Blüten und süße Beeren überall, Bäume, die bis in den Himmel wachsen, und über einem sprechen ihre Blätterstimmen mit dem Wind. Hörst du sie?“ (TB, 123f.)

Farid springt umher und klettert auf die Bäume, als ob er ebenfalls hier aufgewachsen und der Weglose Wald sein Zuhause wäre, als ob er ebenso ein Teil dieser Welt wäre, wie sein großes Vorbild Staubfinger es ist. Er wird unter anderem sowohl als Kind als auch als Eichhörnchen und Vogel beschrieben, als er sich im Wald bewegt, was einerseits auf seine Sorglosigkeit, die der eines Kindes gleicht hinweist und ihn andererseits mit anderen Waldbewohnern gleichsetzt. Mit seiner Neugier und Wissbegierde beruhigt er Meggie ein Stück weit, sodass sie ihre Umgebung erstmals zur Gänze betrachten kann:

Sie waren in einem Tal, einem weiten, dicht bewaldeten Tal zwischen Hügeln, an deren Hängen die Bäume so eng beieinander standen, dass ihre Kronen ineinander wuchsen. [...] Der Weglose Wald verdiente seinen Namen. Er schien keinen Anfang und kein Ende zu haben, wie ein grünes Meer, in dem man ebenso leicht ertrinken konnte wie in den Wellen seiner salzig nassen Namensvettern. (TB, 123)

²⁵⁹ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenblut*. S. 121.

Obwohl Meggie etwas beruhigt werden kann, sieht sie trotzdem immer noch in erster Linie den gefährlichen Teil des Waldes.

Ein ähnliches Gefühl stellt sich zumindest für kurze Zeit bei Farid ein, denn als er erfährt, dass es Staubfingers Schicksal ist, in der Geschichte zu sterben, „musterte [er] die Bäume ringsum so entsetzt, als hätten sie alle nichts anderes im Sinn, als Staubfinger zu töten“. (TB, 129) Der Weglosen Wald steht in diesem Moment stellvertretend für die ganze Tintenwelt, die für Staubfinger Gefahr bedeutet.

Meggies Sicht vom Weglosen Wald ändert sich jedoch, als sie gemeinsam mit Staubfinger im Weglosen Wald unterwegs ist:

Mit Farid hatte Meggie im Weglosen Wald oft Angst gehabt, doch mit Staubfinger war das anders. Es war, als rauschten die Bäume lauter, wenn er vorbeiging, als streckten die Büsche die Zweige nach ihm aus. Feen ließen sich auf seinem Rucksack nieder wie Falter auf einer Blüte, zupften ihn am Haar, bis er sie fortscheuchte, sprachen mit ihm. Auch andere Wesen erschienen und verschwanden, Wesen, deren Namen Meggie weder aus Resas Geschichten noch sonst woher kannte, manche nicht mehr als ein Paar Augen zwischen den Bäumen. Staubfinger führte sie so zielstrebig, als sähe er den Weg wie ein rotes Band vor sich. Er machte nicht einmal Rast, führte sie immer weiter, bergauf, bergab, Stunde und Stunde tiefer in den Wald hinein. Fort von den Menschen. (TB, 361)

Anhand der unterschiedlichen Walddarstellungen in *Tintenblut* lassen sich Birgit Haupts Überlegungen zum Raum wunderbar nachvollziehen. Beim Weglosen Wald handelt es sich während der Beschreibungen von Staubfinger, Meggie und Farid um einen gestimmten Raum. Bei dieser Art kommt es besonders auf die subjektiven Eindrücke und Gefühle an, was sich bei den unterschiedlichen Beschreibungen bestens nachvollziehen lässt.

Auch Jurij Lotmans Überlegungen sind präsent. Während der Wald als Raum für Meggie fremd und somit bedrohlich wirkt, fühlt sich Staubfinger zuhause und sicher. Der Weglose Wald stellt somit neben einer topographischen auch eine semantische Grenze dar, wenn auch zeitgleich auf unterschiedliche Art und Weise für die verschiedenen Figuren.

7.2.2 Die Bewohner

Durch die Bewohner des Weglosen Waldes wird die Ähnlichkeit der Tintenwelt sowohl mit mittelalterlicher *aventure*-Literatur als auch mit Märchen deutlich, denn während außerhalb des Waldes herkömmliche Menschen leben, wie sie auch in der primären Welt vorkommen, findet man innerhalb des Waldes neben jenen nicht nur Glasmänner und

Glasfrauen, sondern auch Geschöpfe wie Feen und Nixen. Diese Bewohner erinnern sehr an die Darstellung der Lebewesen, die den Märchenwald in Kirsten Johns *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf* bevölkern.²⁶⁰ Es lässt sich somit eine kollektive Vorstellung erkennen, anhand derer stets ein Bild gezeichnet wird, welches bestimmte Stimmungen transportieren soll.

Eine weitere Ähnlichkeit zu Märchen lässt sich in der Figur des Köhlers erkennen. Nicht viele Menschen trauen sich in den Weglosen Wald, ganz zu schweigen darin zu leben. Die Köhler jedoch leben nicht nur im Wald, sondern üben dort auch ihren Beruf aus. Ihre Aufgabe ist es nämlich, Holzkohle herzustellen, die für die restliche Bevölkerung der Tintenwelt von großem Nutzen ist. Nichtsdestotrotz haben sie keinen guten Ruf:

Die Menschen außerhalb des Waldes sprachen abfällig von ihnen, weil die Köhler tiefer im Wald lebten, als die meisten sich je hineintrauten. Handwerker, Bauern, Händler und Fürsten, sie alle brauchten die Holzkohle, aber sie sahen die, die sie für sie brannten, nicht gern in ihren Städten und Dörfern. (TB, 70f.)

Es scheint, als hätten die Bewohnerinnen und Bewohner außerhalb des Waldes genauso viel Angst vor ihnen, wie vor den ihnen unbekanntem, teils äußerst gefährlichen Tieren, die im Weglosen Wald leben und die sie mit ihnen auf eine Ebene stellen. Für sie haben jegliche Bewohner des Waldes offensichtlich keinen Platz in der Welt außerhalb. Staubfinger jedoch, der ebenfalls als Bewohner des Waldes bezeichnet werden kann, mag sie, denn „sie wussten fast ebenso viel über den Wald wie er, auch wenn sie sich jeden Tag aufs Neue die Bäume zu Feinden machten“. (TB, 71) Funke versteht es, die Figuren der Waldarbeiter in eine Sonderposition zu bringen, so wie es auch in Märchen der Fall ist. Dabei sei in erster Linie an die Eltern in *Hänsel und Gretel* erinnert, die sich bestens im Wald auskennen, da für sie als Holzhacker der Wald als Arbeitsraum zum täglichen Leben dazugehört.

Bezeichnenderweise haben auch die Spielleute und die Räuber rund um den Schwarzen Prinzen im Wald ihre Verstecke. Wie die Köhler haben auch sie keinen Platz in der Gesellschaft, der Wald bietet ihnen Lebensraum und Unterschlupf, da sie keinem Schutz unterstehen. Wie bereits an anderer Stelle herausgehoben, schreiben Vavra und Zöhrer dem Wald eben diese Eigenschaft zu, dass er speziell den von der Gesellschaft ausgestoßenen und vertriebenen Menschen Unterschlupf gewährt. Auch vom Eichelhäher erzählt man sich, er

²⁶⁰ Vgl. Kapitel 6.2.2.

komme aus dem Wald: „*Aus dunklem Wald kommt Hoffnung hell, die Fürsten tut's verbittern.*“ (TB, 267; Kursivsetzung im Original) Dieser Stelle kann man entnehmen, dass der Wald tatsächlich als finster und gefährlich gilt, es aber dennoch Hoffnung gibt, in Form des Eichelhäfers, der aus diesem hoffnungslosen Ort stammt. Nicht alles, was aus dem dunklen Weglosen Wald kommt, stellt eine Gefahr dar, sondern verspricht auch Rettung. So auch der Verbündete des Eichelhäfers, der Schwarze Prinz, der sich mit seinen Anhängern ebenfalls im Weglosen Wald befindet und der Bevölkerung stets zur Hilfe kommt.

Die Nessel und Roxane, zwei der besten Heilerinnen der Tintenwelt, leben am Waldrand. Beide beziehen ihre Heilmittel aus dem Wald, was ihren Wohnort erklärt. Somit wohnen die wichtigsten zwei Heilerinnen in der Nähe des Waldes und stellen folglich eine Zwischenposition zwischen den Bewohnern der Städte und Dörfer und denen des Waldes dar.

Der Weglose Wald beherbergt jedoch nicht nur harmlose Wesen, so findet man tief im Wald Capricorns Festung, von der aus er und seine Gefolgschaft Anschläge planen und ausführen. Doch nicht nur Menschen treiben im Wald ihr Unwesen, vielmehr sollte man sich vor Geschöpfen wie Nachtmahren in Acht nehmen. Es gibt viele gefährliche tierische und pflanzliche Bewohner, die es verstehen, sich im Wald beinahe unsichtbar für Unwissende zu verstecken.

Im Weglosen Wald hausen somit zwar dunkle, gefährliche Geschöpfe, sowohl Mensch als auch Tier, vor denen man sich fürchten und fernhalten sollte, jedoch wohnen an genau demselben Ort mit dem Eichelhäfer und den restlichen Räufern wie auch mit den Heilerinnen deren Bekämpfer, die Beschützer des Volkes. Es kommt darauf an, die Gefahren zu kennen und Bescheid zu wissen, wie man mit ihnen umzugehen hat oder wie man ihnen ausweichen kann, denn dann kann man auch die schönen Seiten erkennen und genießen, ähnlich wie es Mia in Johns *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf* ergeht.

7.2.3 Die Funktionen

Es stellt sich heraus, dass der Weglose Wald, vor allem im zweiten Band, zahlreiche Funktionen erfüllt. Diese reichen von unterschiedlichen Grenzdarstellungen bis hin zum Raum, der Charakterveränderungen oder Weiterentwicklungen möglich macht.

7.2.3.1 Grenze

Der Weglose Wald übernimmt in *Tintenblut* auf zweierlei Arten die Funktion einer Grenze. Beide sollen an dieser Stelle genauer vorgestellt und analysiert werden.

7.2.3.1.1 Übergang zwischen zwei Welten

In *Tintenblut* werden sowohl Staubfinger als auch Meggie, Farid, Mo und Resa in die Tintenwelt gelesen. Interessanterweise landen sie nicht an unterschiedlichen Orten innerhalb dieser Welt, sondern kommen alle im Weglosen Wald an.

Staubfinger lässt sich bewusst von Orpheus in den Weglosen Wald lesen: „Orpheus hatte ihn tatsächlich an genau den Ort gelesen, den er ihm beschrieben hatte.“ (TB, 28) Meggie und Farid verwenden denselben Text, mit dem auch Staubfinger von Orpheus in die Tintenwelt gelesen wurde und kommen an genau derselben Stelle an. Vor allem Meggie hätte wohl eher einen anderen Ankunftsort bevorzugt, doch ihr und Farid bleibt keine andere Wahl, da sie Orpheus' Textstelle verwenden, mit der er Staubfinger in die Tintenwelt las. Farid ist klar, dass Staubfinger sich von allen Orten der Tintenwelt ausgerechnet den Weglosen Wald als ersten Ort aussuchte, den er nach zehn Jahren zum ersten Mal wiedersehen möchte: „Ein paar Tage wird es schon dauern, bis wir aus diesem Wald herauskommen. Aber genau so wollte Staubfinger es. Er wollte sich Zeit damit lassen. Ich glaube, er hatte fast mehr Sehnsucht nach den Bäumen und Feen als nach seinesgleichen.“ (TB, 127) Somit wird klar, dass der Wald für Staubfinger ein Zuhause darstellt und er neben den Tieren und sämtlichen anderen Geschöpfen, die sich darin aufhalten, ein Bewohner dessen ist. Für Meggie und Farid wird der Weglose Wald der erste Ort der Tintenwelt, den sie selbst mit eigenen Augen sehen.

Das Buch als Transportmittel zwischen zwei Welten und ein Wald als Ankunftsort kann allerdings noch einen anderen Grund haben, als die Liebe Staubfingers zu diesem Ort. Dieser Grund wird ersichtlich, als Meggie die Stelle vorliest, die sie und Farid schließlich in die Tintenwelt bringen wird: „Nur eine Tür wollte sie aufstoßen, nichts als eine Tür zwischen den Buchstaben, gerade groß genug für sie und Farid ... Ein frischer Geruch zog ihr in die Nase, von tausend und abertausend Blättern. Dann verschwand alles, ihr Schreibtisch, die Lampe neben ihr und das offen stehende Fenster.“ (TB, 120) Die Wortwahl erscheint als äußerst doppeldeutig und verbildlicht den Übergang vom geschriebenen Wort auf Papier in einem Buch in eine andere Welt, die hier durch den Wald dargestellt wird. Es ist, als könnte sie ihren

Ankunftsort bereits riechen, dabei könnte der Geruch ebenso von dem Blatt Papier in ihrer Hand stammen, denn um welche Art von Blatt es sich genau handelt, wird nicht erläutert. Der Übertritt durch das Buch, dessen Seiten aus Holz gewonnen wird, das ursprünglich in Form eines Baumes im Wald gefunden werden kann, wird durch diese Darstellung bestens veranschaulicht. Der frische Geruch der Blätter, von dem die Rede ist, kann einerseits auf den Ankunftsort, den Wald, bezogen verstanden werden, andererseits für den Duft von Büchern stehen, der verströmt wird, wenn man durch die Seiten blättert. Und auch die tausend Blätter, die erwähnt werden, kann man sowohl im Wald als auch als Seitenblätter in Büchern finden. Somit wird hier auf eine Art von Blätter- beziehungsweise Bücherwald oder auch auf einen Bücherdschungel hingedeutet.

7.2.3.1.2 Grenze zwischen zwei Königreichen

Bereits durch die Verortung des Weglosen Waldes in der Tintenwelt stellt er eine Grenze dar, breitet er sich doch zwischen dem Reich des Speckfürsten und dem Reich des Natternkopfes aus. Möchte man von einem Reich in das andere gelangen, muss man ihn durchqueren.

Der Weglose Wald wird von den Bewohnern der Tintenwelt, vor allem von den Bewohnern der durch ihn getrennten Reiche, gewissermaßen als Ortsangabe verwendet. Des Öfteren wird von „dieser Seite des Waldes“ oder „der anderen Seite des Waldes“ gesprochen, wenn von Dörfern, Städten oder anderen Orten in Ombra oder rund um die Nachtburg die Rede ist: „Südlich des Waldes saß er, hoch über dem Meer, auf dem Silberthron der Nachtburg.“ (TB, 151)

Ebenso dient der Weglose Wald dazu, die Unterschiede zwischen den Königreichen, sowohl was die Herrschaft generell als auch was die Lebensumstände betrifft, deutlich zu machen. So kann man lesen, dass das Bunte Volk bisher meistens beim Speckfürsten in Ombra auftrat, da er die Unterhaltung schätzte, doch seitdem sein Sohn Cosimo tot ist, ist er traurig und sie bekommen kaum noch Aufträge. „Das treibt sie nach drüben. Es gibt viele reiche Händler auf der anderen Seite des Waldes.“ (TB, 162) Daraus kann man schließen, dass „die andere Seite“, also das Reich des Natternkopfes, zwar unsicher ist, da der Natternkopf das Bunte Volk und die Spielleute verabscheut, es dort jedoch wohlhabende Menschen gibt, die auch unterhalten werden wollen und gut dafür zahlen. Hätten sie genug Aufträge in Ombra, würden die Spielleute eher nicht in und um der Nachtburg auftreten, doch da „sie alle leere Tasche und einen leeren Bauch“ (TB, 162) haben, bleibt ihnen keine andere Wahl.

Die Bewohner Ombras machen oft abschätziges Bemerkungen über das Reich des Natternkopfes und umgekehrt äußern sich die Bewohner rund um die Nachtburg nicht sonderlich positiv über die aus Ombra.

7.2.3.1.3 Sehnsuchtsort

Der Weglose Wald ist, mitunter auch aufgrund seiner Lage zwischen den zwei einander verfeindeten Reichtümern, ein wichtiger Teil der Tintenwelt. Der Einfluss dieses Waldes geht jedoch über die Grenzen der Tintenwelt hinaus. Wenn Menschen der primären Welt, oder aber auch Rückkehrer aus der Tintenwelt, von der Tintenwelt träumen und sich Gedanken darüber machen, wird jedes Mal der Weglose Wald erwähnt. Er scheint ein markantes Merkmal der Tintenwelt darzustellen und mit seinen Bewohnern, die sowohl aus Tieren als auch aus Menschen und sogar aus Fantasiewesen bestehen, und seiner Pflanzenwelt der Inbegriff der Tintenwelt, zumindest im zweiten Band, zu sein.

Als Meggie beschloss, sich mit Farid in die Tintenwelt zu lesen, versucht sie diese Tat zu rechtfertigen und ihr schlechtes Gewissen Mo gegenüber zu besänftigen: „Verstand er denn nicht, dass sie es auch sehen wollte, all das, wovon Staubfinger und ihre Mutter erzählt hatten [...], die Bäume, so hoch [...], den Wald ohne Weg [...].“ (TB, 66) Auch die Kiste für die Notizbücher voll mit Geschichten über die Tintenwelt, die Resa ihr erzählte, sollte grün werden, „am besten grün wie der Weglose Wald“. (TB, 48)

Als Meggie und Mo in der Nachtburg eingesperrt sind, als Mo dem Natternkopf das Buch binden sollte, das ihm Unsterblichkeit verspricht, versuchen sie sich abzulenken, indem sie sich an andere Orte wünschen. Meggie nennt den Weglosen Wald in einem Atemzug mit der Buchmalerwerkstatt auf der sicheren Burg von Ombra.²⁶¹ Sie malt sich aus, was sie ihrem Vater im Wald alles zeigen könnte, und das, obwohl sie sich zuvor vor diesem Ort fürchtete.

Auch Elinor wünscht sich in die Tintenwelt. Der vorherrschende Grund dafür stellen Meggie, Mo und Resa dar, da sie ihre Familie sind und sie sie vermisst, doch gleich danach wird der Weglose Wald erwähnt. Es ist allerdings erwähnenswert, dass Elinor auch die negativen Aspekte der Tintenwelt anspricht, die sie dort erwarten. So stellt der Weglose Wald für sie bloß ein Mittel zum Zweck dar, damit sie wieder Feen auf ihrer Haut spüren kann, ebenso wie sie sich darauf freut, den Schwarzen Prinz zu sehen, auch wenn dieser ständig seinen Bären im Schlepptau hat.²⁶²

²⁶¹ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenblut*. S. 580.

²⁶² Vgl. ebd. S. 693.

Der Weglose Wald scheint somit neben seinen anderen Funktionen, die bereits erwähnt wurden oder auf die in weiterer Folge näher eingegangen werden wird, für die Bewohner der primären Welt auch eine Fluchtmöglichkeit aus der Realität darzustellen, einen – eigentlich fiktiven – Ort, an den sie sich träumen können.

7.2.3.2 Gefahrenraum

Der Weglose Wald stellt schon zu Beginn aus Meggies Sicht einen Gefahrenraum dar und auch durch die Beschreibung von Staubfingers Rückkehr wird deutlich, dass es unbedingt von Nöten ist, sich hier gut auszukennen und zurechtzufinden, um zu wissen, wie man mit den großteils gefährlichen Bewohnern umgehen soll und wie man wieder aus ihm hinausfindet.

Bestätigt wird das durch Mos und Resas Ankunft im Weglosen Wald bei Capricorns Festung, wo Mo lebensgefährlich von Mortola verwundet wird. Die Brandstifter rund um Capricorn lebten vor dessen Verschwinden in dieser Festung im Weglosen Wald, was diesen als äußerst gefährlichen Ort ausweist. Durch Orpheus' Worte, die er schrieb um sich, Mortola, Mo und Resa in die Tintenwelt zu lesen, bekommt man einen ersten Eindruck von der Festung und der Umgebung:

„Capricorns Festung lag dort, wo man im Wald die ersten Riesenspuren fand.“ [...] „Schon lange hatte man keinen von ihnen mehr dort gesehen, aber andere Wesen, furchterregender als sie, strichen nachts um die Mauern – Nachtmahre und Rotkappen, ebenso grausam wie die Menschen, die die Festung errichtet hatten. Aus grauen Steinen war sie erbaut, grau wie der felsige Hang, an den sie sich lehnte ...“ (TB, 193; Kursivsetzung im Original)

Der Stelle kann man entnehmen, dass sich die Festung vermutlich tief im Wald befinden muss, da sich erst dort Spuren von Riesen finden. Riesen haben den Ruf, sehr gefährlich zu sein, immerhin ist auch Staubfinger, der sich im Weglosen Wald sehr gut auskennt und mit dessen Bewohnern bestens vertraut ist, erleichtert darüber, dass „die Riesen meist auf ihren Hügeln [blieben], dort, wohin nicht einmal er sich traute“. (TB, 33)

Die Umgebung wird als äußerst trist und farblos beschrieben, was der Festung wohl ein noch hoffnungsloseres Aussehen geben soll, um unerwünschte Gäste zu vertreiben. Als äußerst interessant stellt sich heraus, dass nicht die Anwesenheit von Capricorn und seinen Anhängern diesen Bereich des Waldes zu einem gefährlichen machten. Es gibt dort Wesen, die mindestens ebenso schrecklich sind, wie die Brandstifter.

Als Mortola, Mo und die anderen nun an dieser Stelle dank Orpheus' Stimme ankommen, erwartet sie eine andere Festung, als Resa sie in Erinnerung hatte. Das Gebäude ist komplett zerstört,

[d]ie Mauern der Festung waren eingestürzt und schwarz vom Feuer. Ruß bedeckte die Steine, als hätte sie jemand mit schwarzem Pinsel bemalt, und auf dem einst so kahlen Hof wucherte Schafgarbe. Schafgarbe liebte verbrannte Erde, überall wuchs sie, und dort, wo einstmals eine schmale Treppe zum Wachturm hinaufgeführt hatte, drängte der Wald in Capricorns Unterschlupf. Junge Bäume wurzelten zwischen den Ruinen, als hätten sie nur darauf gewartet, den Platz zurückzuerobern, den das Menschenhaus für sich beansprucht hatte. Disteln wuchsen in den leeren Fensterhöhlen, Moos bedeckte die zerstörten Treppen, und Efeu wucherte bis hinauf zu den verbrannten Holzstümpfen, die einst Capricorns Galgen gewesen waren. (TB, 196)

Die vormalig graue Festung ist nun schwarz wegen des Feuers, fast, als würde sie inmitten der Natur des Waldes verrotten. Pflanzen nehmen den Ort ein, sind die neuen Bewohner. Aufgrund der Beschreibung ist naheliegend, Capricorns Festung und den Wald als zwei einander entgegengesetzte Räume zu betrachten. Das Gebäude als gefährlichen, angsteinflößenden Ort und den Wald als sicheren. Dabei dürfte es in erster Linie darum gehen, den natürlichen Urzustand wiederherzustellen, bevor die Menschen im Wald ihre Häuser bauten und darin wohnten.

Als Cosimos Truppen im Wald, „zwischen den Bäumen“ (TB, 596), in der Nähe von Ombra auf die Soldaten des Natternkopfes treffen, kommt es zu einem Gemetzel, bei dem Cosimo und die meisten seiner Anhänger, der Großteil der männlichen Bevölkerung Ombra, getötet werden.

Bei nur einem Kampf bleibt es in *Tintenblut* allerdings nicht. Als Mo und Meggie dem Natternkopf das Buch binden, durch welches er Unsterblichkeit erlangt, verspricht dieser ihnen im Austausch dafür, sie und die restlichen Gefangenen freizulassen. Er hält sich an den Handel und lässt die Gefangenen ziehen. Mo kann ihm allerdings nicht vollends vertrauen. Er rechnet damit, dass sie aufgehalten werden oder dass sie auf offener Straße von der Burg aus beschossen werden, „als er sah, dass kein Baum und kein Strauch ihnen Schutz gewähren konnte“. (TB, 655) Er erhofft sich also, dass sie der Wald vor Angriffen schützen würde, doch es stellt sich heraus, dass gerade dort ein Hinterhalt auf sie wartet. Der Schwarze Prinz und Staubfinger verstecken sich im Wald, um Mo, Meggie und die anderen Gefangenen in Empfang zu nehmen. Doch Basta und weit mehr Anhänger, als Staubfinger und der Schwarze Prinz sie haben, warten auf der Straße, die durch den Wald führt. Es kommt zu einem weiteren Gemetzel, das viele

Tote fordert: „Basta blieb tot unter den Bäumen zurück ebenso wie der Schlitzer und so viele Männer, dass der Boden mit ihren Leibern bedeckt war wie mit welchem Laub. Zwei Spielleute wurden auch getötet – und Farid.“ (TB, 665) Somit verwandelt sich der von Mo erhoffte Schutzraum in einen Gefahrenraum.

7.2.3.3 Schutzraum

Wie die zwei unterschiedlichen Beschreibungen, die Staubfinger und Meggie vom Weglosen Wald geben, erahnen lassen, stellt dieser nicht nur einen Gefahrenraum, sondern im Gegensatz dazu auch einen Schutzraum dar.

Für Staubfinger ist der Weglose Wald ein Zuhause. Hier kennt er sich aus, er weiß worauf er ganz besonders Acht geben muss. Ihm ist bewusst, dass im Wald gefährliche Lebewesen hausen, aber da er so gut wie jeden Winkel kennt, weiß er, welche Ecken er meiden sollte. Somit stellt der Weglose Wald für ihn keinen Gefahrenraum dar, wie das anfangs bei Meggie der Fall ist. Allerdings wird auch ihr im Laufe der Geschichte die Schutzfunktion des Waldes bewusst. Die Blätter bieten nicht nur Schutz vor Regen²⁶³, sondern vor allem Sichtschutz. Da der Weglose Wald an manchen Stellen besonders dicht bewaldet ist, bietet die Dunkelheit eine optimale Möglichkeit, sich zu verstecken. Das wird vor allem deutlich, als Meggie die Nachtburg zum ersten Mal sieht. Sie steht auf einem Hügel, dem Natternberg. Dieser ist „[k]ahl wie der Kopf eines alten Mannes, damit niemand sich im Schutz der Bäume nähern kann“. (TB, 511) Somit kann sich keiner der Feinde des Natternkopfes unbeobachtet der Festung nähern.

Zu einer ähnlichen Situation kommt es bereits zuvor. Mo und Resa werden, nachdem Mo von Mortola schwer verwundet wird, bei einigen Spielleuten rund um den Schwarzen Prinzen versteckt. Der Standort des Lagers wird verraten und so werden alle im Auftrag des Natternkopfes gefangen genommen. Staubfinger hat einen Plan, der ihnen zur Flucht verhelfen soll. Ein umgestürzter, brennender Baum soll auf der Straße für Ablenkung sorgen, damit die Gefangenen rund um Mo und Resa „in das schützende Dunkel des Waldes“ (TB, 444) laufen können. Der Wald spendet jedoch nicht nur schützende Dunkelheit, die es den Flüchtenden ermöglicht, sich zu verstecken, sondern stellt zahlreiche andere Zufluchtsorte bereit: „Der Wald hatte sie alle so rasch verschluckt, dass die Männer des Natternkopfes schon nach wenigen Schritten nur noch Schatten jagten. Ein hohler Baum, in den Staubfinger die Kinder schob, ein Dickicht von Teufelszwirn und wilden Nesseln, unter das die Frauen krochen [...]“. (TB, 447)

²⁶³ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenblut*. S. 72.

7.2.3.4 Abenteuer Raum

Neben allen anderen Funktionen dient der Wald vor allem auch als Abenteuer Raum. Würde Meggie sich und Farid nicht in die Tintenwelt und somit zuallererst in den Weglosen Wald lesen, würde es im zweiten Band erst gar nicht zu einer Handlung kommen. Dabei denke man abermals an Jurij Lotman: erst durch das Übertreten der Welten kommt es zu einem Ereignis und macht den Text folglich subjektiv. Deutlicher als in irgendeinem anderen Textbeispiel dieser Masterarbeit wird ersichtlich, dass es bloß ausgewählten Figuren möglich ist, die Grenze zu überqueren.

Der Auszug in den Wald erinnert zudem an die mittelalterliche *aventure*-Literatur, in welcher die Ritter im Wald Herausforderungen und Abenteuer bewältigen mussten, um danach gestärkt und bestätigt an den Hof zurückzukehren. Somit kommt es weitläufig betrachtet bei den Ausziehenden in weiterer Folge zur einer charakterlichen Veränderung. Auch Birgit Haupt hebt mit dem Begriff ‚Queste‘ das Streben nach Abenteuern heraus,²⁶⁴ was auch in Tintenblut den eigentlichen Grund ausmacht, weswegen sich Meggie und Farid in die Tintenwelt begeben.

7.2.3.5 Raum der Charakterentwicklung

Im Fortgang der Geschichte kommt es in der *Tintenherz*-Trilogie zur Weiterentwicklung einiger Hauptpersonen. Bei diesen handelt es sich konkret um Staubfinger, Meggie und Mo. Besonders bei Meggie lassen sich die Eigenschaften des Adoleszenzromans, auch was den Raum betrifft, beobachten. Sie wird stetig selbstständiger und muss lernen, ohne ihren Vater zurechtzukommen.

7.2.3.5.1 Staubfinger

Die Leserinnen und Leser lernen Staubfinger bereits im ersten Teil kennen. Elinor kann ihn nicht leiden und auch Meggie steht ihm des Öfteren skeptisch gegenüber und kann sein Verhalten nicht einschätzen. Auch den Leserinnen und Lesern wird er als unberechenbarer Zeitgenosse beschrieben, dem man nicht vertrauen kann, denn immerhin verrät er Mo und Meggie nicht nur einmal an Capricorn. Das liegt allerdings, wie man im Laufe der Geschichte herausfindet, nicht an Unbarmherzigkeit oder Gefühllosigkeit, sondern daran, dass er sich nach

²⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.2.2 und vgl. Birgit Haupt: *Analyse des Raums*. S. 81.

seinem Zuhause sehnt. Dieses musste er vor vielen Jahren unfreiwillig verlassen und ihm wird nun von Capricorn versprochen, dass er dafür sorgt, dass er wieder dorthin zurückkehren kann, wenn er ihm die gewünschten Dienste erfüllt.

Sobald Staubfinger in der Tintenwelt – genauer im Weglosen Wald – ankommt, scheint er wie ausgewechselt zu sein. Durch den Wechsel der Kleidung wird die Ankunft in der Tintenwelt, genauer im Wald, verdeutlicht: „An einem Bach zog er die Kleider aus, wusch sich den Nixenschlick vom Körper, den Ruß der Feuerelfen und den Schmutz der anderen Welt. Dann schlüpfte er in die Kleider, die er zehn Jahre lang nicht getragen hatte. [...] Schwarz und rot war alles, die Farben der Feuerspucker [...].“ (TB, 33) Interessanterweise findet man dieses Element auch in Arnold van Genneps *Übergangsriten*. Dort nennt man „[a]lle Riten, bei denen etwas abgeschnitten wird, z.B. der erste Haarschnitt und das Rasieren des Kopfes, aber auch das erstmalige Anlegen von Kleidung [...] Trennungsriten“.²⁶⁵ Somit kann das Tauschen der Kleidung als Trennung von der ihm ursprünglich fremden Welt und als Begrüßen und Angliedern an die ihm vertrauten Welt verstanden werden.

Auch den anderen fällt auf, wie sehr sich Staubfinger in der Tintenwelt seit seiner Ankunft im Wald veränderte. Als Meggie Staubfinger zum ersten Mal in der Tintenwelt wiedersieht, begegnet sie ihm zuerst mit einer Mischung aus „Freude und Misstrauen“ (TB, 351), doch nach kurzem Betrachten stellt sie fest: „Nun lächelte er doch und keineswegs so rätselhaft, wie er es sonst immer getan hatte. Ja, Farid hatte nicht gelogen. Staubfinger war glücklich.“ (TB, 351)

Auch was sein Verhalten betrifft lassen sich einige Unterschiede zu dem im ersten Band erkennen. Während er in *Tintenherz* in erster Linie auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist, so erscheint er im Weglosen Wald als selbstlos, als er sich ohne Überlegen einige seiner Haare abschneidet, um sie den Feen für ihre Nester zu überlassen.²⁶⁶ Ebenso selbstlos ist er, als er sich für Farid opfert. Zum ersten Mal seit zehn Jahren zeigt er in dieser Situation wieder Gefühle. Als Farid im Kampf von Basta getötet wird, trifft dieser damit auch „Staubfingers Herz, sein dummes Herz. Es brach entzwei, [...] obwohl er all die Jahre so gut darauf aufgepasst hatte.“ (TB, 663)

²⁶⁵ Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. S. 60.

²⁶⁶ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenblut*. S. 34f.

7.2.3.5.2 Mo

In der primären Welt wird er als liebevoller Vater beschrieben. Im ersten Teil, als er sich in der bis zu diesem Zeitpunkt gefährlichsten Situation befindet, „in den Hügeln bei Capricorns Dorf, hatte [...] [er] nicht mal eine Amsel töten wollen, [...] geschweige denn einen Menschen“. (TB, 704) Notgedrungen las er damals die Worte, die Capricorn und einige seiner Anhänger töteten, doch es ist noch immer ein Unterschied, ob jemand aufgrund vorgelesener Worte stirbt oder ob man selbst eine Waffe in die Hand nimmt. Auch zu Beginn des zweiten Teils macht er sich große Sorgen, als Meggie sich selbst und Farid in die Tintenwelt liest, hier ist er noch immer ausschließlich der fürsorgliche Vater. Das ändert sich jedoch, sobald er in die Tintenwelt eintritt. Er wird von Mortola so stark verletzt, dass die Weißen Frauen auftauchen. Sie sind die ersten, die ihn mit einem gänzlich anderen Namen anreden: „Eichelhäher“. (TB, 251) Es stellt sich heraus, dass Fenoglio eine Figur der Tintenwelt ganz nach Mos Vorbild erschuf, da er nie davon ausging, dass Mo selbst in die Tintenwelt reisen würde. Der, bis zu diesem Zeitpunkt fiktive, Eichelhäher sieht genauso aus wie Mo, hat sogar dieselbe Narbe. Von da an ändert sich Mos Verhalten stetig, was auch Meggie, Resa und den anderen nicht entgeht.

Diese Veränderung überrascht und beunruhigt ihn, jedoch muss er erkennen, dass er mehr und mehr der Figur zu ähneln beginnt. Ob diese Veränderung ausschließlich Fenoglios Werk ist, oder ob sich Mo der Tintenwelt anpasst, ist nicht vollkommen klar. Tatsächlich scheint diese ungewohnte, gewaltsame Seite Mos stets dann auf, wenn jemandem Unrecht geschieht: „Einer der Berittenen stieß sie so grob mit dem Stiefel zurück, dass sie hinfiel. Und Mo spürte ein Ziehen in der Brust, als hätte der Hass etwas geboren. Ein neues Herz, kalt und hart, das töten wollte.“ (TB, 471) Auch Mo schließt nicht aus, dass er diese Eigenschaften schon seit jeher in sich trägt, „[a]ls hätte er den Namen Eichelhäher in sich getragen, wie eine Saat, die nun aufging, in dieser Welt aus Worten“. (TB, 469)

Mo hadert während der ganzen Zeit, die er in *Tintenblut* in der Tintenwelt verbringt, mit seiner neuen Rolle. Er kann zwar ganz deutlich spüren, dass er sich verändert, jedoch hegt er immer noch Hoffnung, dass diese Veränderung nur durch Fenoglios Worte erzeugt wurden und sie eigentlich nichts mit ihm, Mo, dem Buchbinder, zu tun haben. Als der Schwarze Prinz ihm die Maske des Eichelhähers anbietet, „wollte er sie überstreifen, als hätte er das schon viele Male getan“. (TB, 686f.) Er redet sich ein, dass die Figur des Eichelhähers „ein Hirngespinnst, die Erfindung eines alten Mannes [ist]. Mein Handwerk ist nicht das Kämpfen, glaub mir.“ (TB, 687)

7.2.3.5.3 Meggie

Meggie ist zu Beginn des ersten Bandes 12 Jahre alt und befindet sich allein deshalb bereits an einer Grenze, nämlich an der Grenze vom Kind zum Teenager und somit an der Schwelle zum Erwachsenwerden. Bei Meggie kann man weniger von einer Charakterveränderung sprechen, wie sie bei Staubfinger und Mo zu beobachten ist, sondern vielmehr von einer Entwicklung.

Sie wird schon in *Tintenherz* als neugierig und selbstbewusst beschrieben, doch diese Eigenschaften verstärken sich mit dem Übertritt in die Tintenwelt. Durch das Hinüberlesen von Farid und sich selbst entschließt sie sich, ihre Familie und vor allem ihren Vater, der ihr stets Sicherheit bot und bei dem sie sich immer geborgen fühlte, zurückzulassen und in einer ihr fremden Welt mit ihrer ersten Liebe Abenteuer zu erleben. Im Weglosen Wald fühlt sie sich zuerst allerdings nicht so selbstsicher, wie erwartet. Sie hat schreckliche Schuldgefühle und der Wald, beziehungsweise die neue Welt, erscheint ihr als gefährlich. Doch je länger sie sich in der Tintenwelt befindet, desto eher fühlt sie sich darin wohl. Einzig, als Mo seine Veränderung zum Eichelhäher durchlebt und sie ihren Vater, den sorgsamem Buchbinder, nicht mehr wiedererkennt, hat sie den Wunsch, in die primäre Welt zurückzukehren, wohl in der Hoffnung, dass er dort die Rolle des Eichelhähers ablegt. Als Mo sich allerdings gegen die Rolle ausspricht, hält der Wunsch, zurückzukehren, nicht länger an. Wie auch Resa und Mo hat sie zu großen Gefallen an der Tintenwelt gefunden, um ihr tatsächlich den Rücken zu kehren.²⁶⁷

Sie beweist, dass sie kein kleines, unschuldiges Mädchen ist, als sie allein zum Natternkopf geht und ihm einen Handel anbietet. Ebenso fällt auf, dass sie bereit ist, ihre Ängste zu überwinden, als ihre Eltern in Gefangenschaft sind, „denn weder die Nacht noch der Wald konnten einen Schrecken für sie bereithalten, der größer war als der, der in ihrem Herzen nistete, seit sie Mos Blut auf dem Stroh gesehen hatte“. (TB, 413) Die Liebe für ihre Eltern ist größer als die Angst vor dem Weglosen Wald, den sie durchqueren muss, um sie wiederzufinden.

Die Entwicklung zum Erwachsenwerden, die Meggie durchlebt, bleibt auch ihren Eltern nicht unbemerkt. Sie fällt Mo vor allem auf, als Meggie und er gemeinsam in der Nachtburg sind, um das Buch zu binden, das dem Natternkopf Unsterblichkeit verspricht. Meggie versucht wach zu bleiben, schläft aber ein und Mo trägt sie ins Bett, so wie er es schon machte, als sie

²⁶⁷ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenblut*. S. 687f.

noch ein kleines Kind war. Diese Handlung, die ihm bereits vertraut ist, führt ihm vor Augen, „wie groß sie geworden war. Fast schon erwachsen.“²⁶⁸

7.3 Elinors Garten

Auffallend ist, wie oft der Weglose Wald mit Elinors Garten in Beziehung gesetzt wird. Bereits im ersten Band, *Tintenherz*, kann bei der Beschreibung des Gartens eine Ähnlichkeit zu einem Wald beobachtet werden:

Das Grundstück von Meggies Tante glich eher einem Wald als einem Garten. Schon bald hinter dem Tor beschrieb der Weg eine Biegung, als wollte er Schwung holen, bevor er weiter den Hang hinaufführte, dann verlor er sich zwischen dunklen Tannen und Kastanienbäumen. Sie säumten ihn so dicht, dass ihre Zweige einen Tunnel bildeten, und Meggie glaubte schon, dass er nie ein Ende nehmen würde, als die Bäume plötzlich zurückwichen und der Weg in einen kiesbestreuten Platz, umgeben von sorgsam gepflegten Rosenbeeten, mündete.²⁶⁹

An dieser Stelle der Geschichte ist Elinor Meggie noch gänzlich unbekannt. Sie wird den Leserinnen und Lesern als Einsiedlerin beschrieben, die gerne alleine und nur in Gesellschaft ihrer heiß geliebten Bücher in einem riesigen Anwesen wohnt. Diese eher negative und unfreundliche Darstellung wird bereits zuvor in der Beschreibung des Gartens und des Äußeren des Hauses vorweggenommen. Somit verwundert die Darstellung des Gartens als dunkel und scheinbar endlos keineswegs. Generell erinnert Meggies Darstellung des Gartens als Wald in Verbindung mit der darin allein wohnenden alten Frau, der besonders Kinder ein Graus sind, an das Märchen *Hänsel und Gretel*.

Resa stellt Elinors Garten, was die scheinbare Unendlichkeit betrifft, in ähnlicher Art und Weise wie Meggie dar, allerdings ist nicht von Dunkelheit die Rede, was Resas Beschreibung des Gartens und der darin wohnenden Tante nicht gar so gefährlich erscheinen lässt, wie Meggies: „Elinors Garten war so groß, dass man keinen Anfang und kein Ende sah, nur hohe Bäume und Rhododendronbüsche, die so alt waren, dass sie Elinors Haus wie ein immergrüner Wald umstanden.“ (TB, 42)

Eine weitere Ähnlichkeit zum Weglosen Wald lässt sich am Ende des ersten Bandes feststellen, als in Elinors Garten die Lebewesen ein Zuhause finden, die aus dem Buch gelesen

²⁶⁸ Cornelia Funke: *Tintenblut*. S. 638 und S. 688: „Wie groß sie geworden war!“

²⁶⁹ Cornelia Funke: *Tintenherz*. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH 2015. S. 41f. In weiterer Folge wird mit dem Kürzel ‚TH‘ und der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext zitiert, wenn sich auf diesen Text bezogen wird.

wurden und die normalerweise im Weglosen Wald vorkommen. Möglicherweise kann das bereits als Vorankündigung der Ereignisse im darauf folgenden Band, *Tintenblut*, gedeutet werden, da Meggie, Farid, Mo und Resa dorthin reisen und sich der Großteil der Handlungen im Weglosen Wald abspielt.

Auch als Meggie sich schließlich zum ersten Mal im Weglosen Wald befindet, muss sie an Elinors Garten denken: „Sie blickte hinauf in das Blätterdach. Die bunten Blätter mehrten sich, wie sie es auch in Elinors Garten getan hatten. Atmeten die beiden Welten im gleichen Takt?“ (TB, 126) Als Meggie schließlich allein im Wald steht und sich umblickt, muss sie sich jedoch eingestehen, dass „dies [...] nicht Elinors Garten [war]. Dies war nicht einmal dieselbe Welt.“ (TB, 130) Die Ähnlichkeit zwischen Elinors Garten und dem Weglosen Wald lässt ihr auch kurz vorm Einschlafen keine Ruhe: „Hoffentlich ist Mo nicht zu wütend, dachte sie noch, bevor sie einschlief und von Elinors Garten träumte. Oder war es doch der Weglose Wald?“ (TB, 176)

Doch wieso kommt es zu der ständigen Anspielung einer Beziehung zwischen diesen zwei Räumen? Eine Möglichkeit könnte sein, dass Meggie sich nach nur ein paar Stunden in der ihr fremden Welt noch nicht sicher ist, wie sie sich fühlen soll. Sie steht zwischen dem ihr Bekannten, was durch den Garten symbolisiert werden soll, und dem ihr Unbekannten, was durch den Wald dargestellt wird. Eine weitere Möglichkeit bietet Birgit Haupt. Sie gibt an, dass „Relationen im Raum [...] auch zwischen topographisch unterschiedlichen Bereichen bestehen [können] und zu einer zusätzlichen Semantisierung des Raums beitragen“.²⁷⁰ Der Wald und der Garten sind demnach topographisch voneinander trennbar und heben so die Gegensätze und die Besonderheiten, die diese üblicherweise auszeichnet, erst recht hervor, wie beispielsweise, dass ein Garten im Normalfall eine festgesetzte Größe hat und von menschlicher, also künstlicher, Hand erschaffen wurde, wohingegen der naturbelassene Wald die Möglichkeit dazu hat, grenzenlos zu sein. Weiters soll wohl durch die korrelative Anordnung der beiden Räume zu einem deutlichen Kontrast ihrer Eigenschaften, wie etwa ‚bekannt‘ und ‚fremd‘, kommen. Im Laufe der Erzählung scheinen beide Räume für Meggie immer häufiger zu einem zu verschmelzen, was möglicherweise darstellen soll, dass sie sich stetig immer wohler in der Tintenwelt fühlt.

²⁷⁰ Birgit Haupt: *Analyse des Raums*. S. 78.

7.4 Der Wald in *Tintentod*

Im dritten Band führen die Ereignisse Meggie, Mo und den Rest in einen ihnen gänzlich unbekanntem Teil der Tintenwelt. Es geht für sie weiter in den Norden, über Ombra hinaus zur Burg im See.

Wie auch in *Tintenblut* erstreckt sich zwischen dem südlichsten und dem nördlichsten Handlungsraum, Ombra respektive der Burg im See, ein Wald.

Auch *Tintentod* ist am Schluss eine Karte beigelegt, die die Umgebung, in der sich die Ereignisse abspielen, abbilden und den Leserinnen und Lesern bei der Orientierung helfen soll. Während der Wald in der Karte des zweiten Bandes eingetragen und als Wegloser Wald benannt wurde, wird dieser Wald in der Karte nicht mit einem Namen versehen. Das kann einerseits damit zusammenhängen, dass der Wald im dritten Band keine ebenso vorherrschende Rolle hat, wie im zweiten und andererseits, dass sich die Bewohner der Tintenwelt auf keinen einheitlichen Namen einigen können. Für diesen Wald sind verschiedene Bezeichnungen bekannt: „Hier nannte man ihn nicht mehr den Weglosen Wald, wie südlich von Ombra. Hier hatte er ebenso viele Namen, wie Dörfer darin lagen: Feenwald, Dunkler Wald, Moosweibchen Wald. Dort, wo sich das Nest des Eichelhäfers verbarg, hieß er Lerchenwald, wollte man dem Starken Mann glauben.“²⁷¹

Ebenso fällt auf, dass der Wald, der in der Karte in *Tintentod* eingezeichnet ist, weder eine Einheit hinsichtlich der Bezeichnung noch hinsichtlich des Aussehens mehr darstellt, wie es beim Weglosen Wald in *Tintenblut* der Fall ist. Dort ist der gesamte Wald, der sich von Ombra bis zur Nachtburg erstreckt, als Wegloser Wald bekannt. In *Tintentod* verändert sich der Wald, je weiter man in den Norden kommt. Mo und Resa reisen unabhängig voneinander zur Burg im See, die am nördlichsten Ende der Karte des dritten Bandes eingezeichnet ist. Je näher sie dorthin gelangen, desto eher verändert sich der Wald um sie herum. Der südlichere Teil dieses Waldes wird als heller und farbenfroher²⁷² Laubwald beschrieben: „Das erste Morgenlicht sickerte durch die Äste und sprenkelte die Bäume mit blassem Gold und die Feen tanzten wie betrunken in den herbstkalten Sonnenstrahlen.“ (TT, 21) Das ändert sich mit dem Vordringen zur Burg im See: „Unter den dicht stehenden Tannen war es so dunkel, als fräßen ihre Nadeln das Tageslicht, und Mo spürte, wie ihm das Herz wieder schwer wurde.“ (TT, 475) Mos Eindrücke und Gefühle, während er sich in diesem Teil des Waldes befindet, erinnern an die

²⁷¹ Cornelia Funke: *Tintentod*. S. 20. In weiterer Folge wird mit dem Kürzel ‚TT‘ und der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext zitiert, wenn sich auf diesen Text bezogen wird.

²⁷² Vgl. ebd. S. 156f.

ersten Momente, die Meggie im Weglosen Wald verbrachte. Beide fühlen sich nicht wohl, beiden erscheint die Umgebung dunkel. Außerdem wimmelt es dort nur so von gefährlichen Wesen wie etwa Nachtmahren.²⁷³ Mit der Beschreibung des Waldes, der die Burg umgibt, wird ein düsteres Bild und eine schwermütige Stimmung erzeugt. Das spiegelt sich auch in der Beschreibung der Burg wider. Mo bezeichnet die Burg als „finster“ (TT, 475), für ihn „sah [sie] aus wie ein Ort, von dem man nicht zurückkehrt“. (TT, 479) Der Wald fungiert als Kulisse und Stimmungsmacher für den Schauplatz, an dem sich alles entscheiden sollte.

Es stellt sich die Frage, weshalb mehrere, neue Wälder in die Geschichte eingeführt werden, man könnte doch auch einfach beim Weglosen Wald bleiben, der sich durch die ganze Tintenwelt erstreckt. Ein möglicher Grund dafür könnte jedoch sein, dass so die enorme Größe der Tintenwelt dargestellt werden soll. Im zweiten Band erhält man nur einen sehr geringen Einblick und könnte eventuell zu dem Trugschluss kommen, dass diese Welt aus Buchstaben sich nur über diesen winzigen Teil erstreckt. Durch die Ausbreitung der Geschehnisse auf neue, sowohl den Leserinnen und Lesern als auch einigen der Protagonisten unbekannte Gebiete wird die Weitläufigkeit dieser Welt deutlich.

Allerdings kommt es durch die Uneinheitlichkeit der Bezeichnung des Öfteren zu Unklarheiten, welcher Bereich des Waldes nun gemeint ist, immerhin wird ab und zu auch noch vom Weglosen Wald gesprochen. Die Funktion des Weglosen Waldes im dritten Band ist vor allem, um einerseits durch Ortsverweise, wie sie schon aus dem zweiten Band bekannt sind, ein Distanzgefühl zu vermitteln, das eben die Größe der Tintenwelt aufzeigen soll, und andererseits um auf die Geschehnisse im zweiten Band zu verweisen, die sich mitunter dort zutrugen, wie beispielsweise das Gemetzel, bei dem die Mehrheit der männlichen Bevölkerung Ombras ums Leben kam.²⁷⁴

Da der Wald in *Tintentod* in unterschiedliche Teile aufgeteilt ist, erfüllt er im Gegensatz zum zweiten Band als Ganzes kaum andere Funktionen, als Stimmungen zu transportieren. Zu erwähnen sind Staubfingers Totenlager, das in seiner Beschreibung allerdings einem eigenen, kleinen Wald gleicht²⁷⁵ und der Baum mit den Nestern, in welchem die Kinder, die Räuber und die anderen Begleiter rund um Meggie in Sicherheit gebracht werden, welcher ebenfalls Ähnlichkeit zu einem ganzen Wald aufweist: „Das ist eine ganze Welt dort oben! Es gibt

²⁷³ Vgl. Cornelia Funke: *Tintentod*. S. 475.

²⁷⁴ Vgl. ebd., unter anderem S. 31, S. 61, S. 320 und S. 591.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 256f.

Höhlen, und viele Äste sind so breit, dass man auf ihnen spazieren gehen kann. Es wachsen Blumen darauf und Pilze!“ (TT, 550)

8 Zusammenfassung und Ausblick

Ein Ziel dieser Masterarbeit war es, anhand von vier Textbeispielen, nämlich anhand der Märchen *Rotkäppchen* und *Hänsel und Gretel* der Brüder Grimm, *Rapunzel*, *der schüchterne Wolf* und *die Sache mit dem magischen Zopf* von Kirsten John und der *Tintenherz*-Trilogie von Cornelia Funke, dabei vor allem jedoch anhand des zweiten Bands, *Tintenblut*, den Handlungsraum ‚Wald‘ als Motiv beziehungsweise als Topos und dessen Funktionen dabei zu analysieren. In Kapitel 3.1 wurde eine Definitionsbestimmung zu diesen zwei Begrifflichkeiten versucht und deren Funktionen auf literarische Texte herausgehoben. Bei diesen Funktionen handelt es sich vor allem um den Einfluss, den sie auf den Inhalt und auf den Aufbau der Texte haben. Bei jedem einzelnen der Textbeispiele konnte gezeigt werden, dass der Wald sowohl als Motiv als auch als Topos eine wichtige Rolle spielt. Als Topos ist der Wald insofern von größter Bedeutung, da er in den verwendeten Textbeispielen stets als Handlungsraum Verwendung findet. Bei den Märchen, die als Beispiele herangezogen wurden, konnte verdeutlicht werden, dass der Wald als Motiv vor allem für die Gliederung der Texte, wie auch für semantische Gründe wichtig ist.

In der Analyse zu *Rotkäppchen* ging es primär darum, dass dem Mädchen anhand des Vorhandenseins zweier Räume, nämlich dem Wald und dem Dorf, aufgezeigt wird, wo und bei wem die Gefahren liegen. Dabei konnte allerdings bestens veranschaulicht werden, wie divergent und vielseitig die Räume miteinander in Verbindung stehen. Währenddessen war der Wald in *Hänsel und Gretel* für die Entwicklung von Gretel von immens wichtiger Bedeutung. Ohne diesen Bewährungsraum hätte sich das Mädchen nicht weiterentwickeln und erwachsen werden können.

In Johns *Rapunzel*, *der schüchterne Wolf* und *die Sache mit dem magischen Zopf* nahm der Wald vor allem eine klischeehafte Rolle ein. Dies soll aber auf keinen Fall herabwertend verstanden werden – im Gegenteil. Durch diese Verwendung wurde anschaulich gezeigt, wie man durch den Einsatz von kulturellem Gut über Jahre und auch über Altersgruppen hinweg durch Kunst, hier speziell durch Literatur, miteinander kommunizieren kann. Es wird ein kollektives Wissen aktiviert, das zum Verstehen des Textes und der dadurch entstehenden Komik notwendig ist.

Die Raumdarstellung des Waldes zeigte sich allerdings am abwechslungsreichsten und am vielfältigsten in Cornelia Funkes Weglosem Wald in *Tintenblut*. Der Wald stellt in dieser Geschichte gleichzeitig sowohl einen Schutzraum als auch einen Gefahrenraum und ganz im

Sinne eines Adoleszenzromans einen Bewährungs- und Entwicklungsraum dar. Zusammenfassend ist der Weglose Wald wohl am besten als Abenteuerraum zu bezeichnen. Der Übertritt der Figuren in den Wald bringt Jurij Lotmans Überlegungen zum Raum ins Spiel, da erst dadurch, wie er meint, eine Handlung initiiert wird und es somit zu einer spannenden Geschichte kommen kann.

Eine weitere, wichtige Fragestellung, die diese Masterarbeit aufarbeiten wollte, war, ob sich die Darstellungen des Handlungsraums ‚Wald‘ innerhalb der unterschiedlichen Gattungen, aus denen die Textbeispiele entnommen wurden, gleichen oder sich voneinander unterscheiden. In Kapitel 3.3 widmete sich die vorliegende Arbeit den verschiedenen Gattungsmerkmalen und spätestens bei der Analyse der Primärtexte konnte aufgezeigt werden, dass die Gattungen ‚Märchen‘, ‚phantastische Literatur‘ und ‚Adoleszenzroman‘ eng miteinander verknüpft sind und sich diese Tatsache auch in der Darstellung des Topos ‚Wald‘ widerspiegelt. Als Beispiel sollen an dieser Stelle die Bewohner der Wälder herangezogen werden: mit magischen Wesen wie Feen und Elfen, wie auch dem Vorhandensein von potentiell gefährlichen Räuberbanden ähneln sich nicht nur die Texte der drei näher betrachteten Gattungen, ebenso gibt es eine starke Ähnlichkeit zu mittelalterlicher *âventiure*-Literatur.

Diese Beobachtung wurde in Kapitel 4 ausführlich besprochen. Darin ging es speziell um die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Wald und der Menschheit und zwischen dem Wald und der Literatur. Es konnte gezeigt werden, dass sich die Vorstellungen und die Darstellungen des Waldes ständig ändern. Das hängt mitunter damit zusammen, dass die Verwendung des Handlungsraums ‚Wald‘ in der Literatur die Vorstellung desselben in den Köpfen der Menschen beeinflusst. Diese veränderte Vorstellung wiederum nimmt Einfluss auf die Darstellung des Waldes in der Literatur. Es handelt sich dabei also um eine zyklische Bewegung. Das macht es besonders spannend zu analysieren, inwieweit das in den Primärtexten zu beobachten ist.

Es gibt die Annahme, dass der Wald in allen Märchen gleich dargestellt wird: dunkel, gefährlich und geheimnisvoll. Das konnte anhand der Analyse des Topos ‚Wald‘ in den Beispielen *Rotkäppchen* und *Hänsel und Gretel* widerlegt werden. In Kapitel 5 ging es als Einstieg zuerst um die Entstehungsgeschichte der Märchen der Brüder Grimm, bevor die Walddarstellung in den einzelnen Märchen beobachtet wurde. Es konnte deutlich gezeigt werden, dass die Darstellungen innerhalb dieser zwei Märchen nicht nur komplett unterschiedlich sind, sondern auch, dass die Räume an sich weitaus komplexer sind, als man annehmen würde. Den Märchen wird vor allem in der Verwendung der Figuren und der

Handlungsräume Eindimensionalität und Austauschbarkeit unterstellt, was sich für den Topos ‚Wald‘ in den untersuchten beiden Märchen jedoch nicht bestätigen lässt. Der Wald in *Rotkäppchen* ähnelt einem *locus amoenus*, hat also folglich nichts mit der gängigen Märchenwaldvorstellung des dunklen Waldes am Hut, während die Darstellung dieses Handlungsraumes in *Hänsel und Gretel* eher einem *locus terribilis* gleicht. Ebenso erfüllen beide Wälder jeweils andere Funktionen für den Fortlauf der Geschichte wie auch für die jeweiligen Figuren.

Genau mit dieser klischeehaften Vorstellung des Märchenwaldes wird man in Kapitel 6 in Kirsten Johns Roman *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf* konfrontiert. Mit den raumtheoretischen Überlegungen von Birgit Haupt lässt sich wunderbar analysieren, welchem Zweck diese bewusst übertriebene Darstellung dient. Es handelt sich dabei nämlich um ein gewolltes Parodieren von ausgewählten Märchentexten, um die charakteristischen Merkmale zu hinterfragen und um eine zusätzliche Ebene der Komik einzubauen.

Beim letzten Textbeispiel handelt es sich um die *Tintenherz*-Trilogie von Cornelia Funke. Für die Masterarbeit war in erster Linie der zweite Band, *Tintenblut*, von Belang, doch um den Zusammenhang und die Bedeutung des darin vorkommenden Waldes vollends zu verstehen und nachvollziehen zu können, wurde auch auf den ersten und auf den letzten Band Bezug genommen. Die Darstellung des Weglosen Waldes in *Tintenblut* unterschied sich von der Walddarstellung aller anderen verwendeten Primärtexten insofern, als dass sie die am vielfältigsten war. Das lag unter anderem daran, dass man diesen Topos aus der Perspektive von nicht nur einer, sondern gleich von mehreren Hauptpersonen kennenlernen kann. In der *Tintenherz*-Trilogie konnte man zudem zahlreiche Einflüsse anderer Gattungen erkennen, wie etwa von Märchen oder mittelalterlicher *âventiure*-Literatur. Besondere Ähnlichkeit ließ sich speziell zu Kirsten Johns Roman erkennen. Beide Protagonistinnen reisen mithilfe eines Buches von einer Welt in die andere und landen in einem Wald. Das ist wohl dem phantastischen Element geschuldet, das sich in beiden Romanen finden lässt.

Obwohl gerade zwischen diesen beiden Textbeispielen einige Ähnlichkeiten hinsichtlich Aufbau und Inhalt zu beobachten sind, fällt gerade hier der größte Unterschied auf: die jeweilige Zielgruppe. Konkret geht es dabei um das Alter der Zielgruppen, denn dieses wirkt sich auf die Walddarstellung aus. In *Tintenblut* wird der Wald viel gefährlicher und allgemein facettenreicher dargestellt, als es in *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf* der Fall ist. Es scheint, als ob vor allem mit der Verwendung von Komik, die

mit dem Parodieren einhergeht, der Wald als dunkler, böser Ort dekonstruiert und den jungen Leserinnen und Lesern die Furcht davor genommen werden soll.

Die vorliegende Masterarbeit versteht sich keineswegs als vollständige Analyse der Gattungen in Zusammenhang mit dem Motiv und dem Topos ‚Raum‘, sondern sieht sich selbst als bloßen Einstieg in diese Thematik.

Als möglicher Anschlusspunkt bietet sich vor allem englische Literatur, da es speziell dort viele Märcheninterpretationen und –adaptionen in zahlreichen verschiedenen Gattungen gibt, die man mit den Originaltexten und somit mit den Walddarstellungen darin vergleichen und analysieren kann.

Ebenso kann man im deutschen Sprachraum auf andere Gattungen zurückgreifen, wie etwa auf Texte der Kunstmärchen oder man kann andere Raumtheorien als theoretische Grundlage verwenden, denen die Analyse des Topos ‚Waldes‘ unterstellt wird.

Als spannend würde sich mit Sicherheit ein medienübergreifender Zugang erweisen. Es gibt zahlreiche Bilderbücher, deren Walddarstellungen auf den Märchen der Brüder Grimm basieren, die sich jedoch trotzdem individuell voneinander abheben. Ebenso gibt es viele Verfilmungen, deren Darstellungen des Waldes man mit denen des Buches vergleichen und analysieren kann. Man denke hierbei nur an die Disneyfilme, die auf den Märchen der Brüder Grimm basieren! Ein Vergleich zwischen diesen unterschiedlichen Medien wäre sicherlich ergiebig.

Es ist also nur allzu deutlich, dass das Thema ‚Raumdarstellung‘ in der Literatur als textimmanentes Merkmal spannender und angesagter ist denn je. Wenn die Lektüre der vorliegenden Masterarbeit das Interesse an diesem Thema wecken konnte, dann hat sie ihr Ziel erreicht.

9 Literaturverzeichnis

9.1 Primärliteratur

- Funke, Cornelia: *Tintenblut*. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH ³2014.
- Funke, Cornelia: *Tintentod*. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH ³2014.
- Funke, Cornelia: *Tintenherz*. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH ⁷2015.
- Grimm, Wilhelm und Jacob Grimm: *Hänsel und Gretel*. In: Wilhelm Grimm und Jacob Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Band 1. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 1980. S. 100-108.
- Grimm, Wilhelm und Jacob Grimm: *Rotkäppchen*. In: Wilhelm Grimm und Jacob Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Band 1. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 1980. S. 150-160.
- Hanika, Beate Teresa: *Rotkäppchen muss weinen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch ³2012.
- John, Kirsten: *Dornröschen, der Märchenprinz und meine total verrückte Tante*. Würzburg: Arena 2011.
- John, Kirsten: *Rapunzel, der schüchterne Wolf und die Sache mit dem magischen Zopf*. Würzburg: Arena 2012.

9.2 Sekundärliteratur

- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 1994.
- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen übertragen von Kurt Leonhard. München: Carl Hanser Verlag 1960. (Literatur als Kunst)
- Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner. Aus dem

- Russischen von Michael Dewey. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1989.
- Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: Ritter, Alexander (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 418) S. 17-35.
 - Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Sonderausgabe 40 Jahre Fischer Taschenbücher. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992.
 - *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Hg. von der Dudenredaktion. 5., überarbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig u.a.: Dudenverlag 2003.
 - Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
 - Fischer, Helmut: *Wald*. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Berlin, Boston: de Gruyter 2011-2014. (Vergeltung – Zypern, Nachträge: Äbī – Zombie 14) S. 434-443.
 - Frost, Inken: *Märchenwälder. Der Topos Wald im europäischen Märchen und in seinen modernen Interpretationen*. In: *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Hg. von Lars Schmeink und Hans-Harald Müller. Berlin und Boston: de Gruyter 2012. S. 319-338.
 - Frost, Inken: *Viele Pfade führen durch die Wälder des Märchens*. In: *Buch & Maus. Die Zeitschrift des Schweizerischen Instituts für Kinder- und Jugendmedien* 4 (2012) S. 8-10.
 - Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht*. Berlin: Cornelsen Scriptor 1999.
 - Gehrts, Heino: *Der Wald*. In: Janning, Jürgen und Heino Gehrts (Hg.): *Die Welt im Märchen*. Kassel: Röth 1984. (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 7) S. 37-53.
 - Gennep, Arnold van: *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/Main und New York: Campus 1999.
 - Haupt, Birgit: *Zur Analyse des Raums*. In: Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 6) S. 69-87.

- Jehn, Peter (Hg.): *Toposforschung. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH 1972. (Respublica Literaria 10)
- Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6., unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1982. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 15)
- Jung-Kaiser, Ute (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Bern: Peter Lang AG 2008.
- Jung-Kaiser, Ute: *Der Wald als romantischer Topos. Eine Einführung*. In: Jung-Kaiser, Ute (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Bern: Peter Lang AG 2008. S. 13-35.
- Kalteis, Nicole: *Strich Punkt*. In: *Länge mal Breite. Raum und Raumgestaltung in der Kinder- und Jugendliteratur*. Tagungsbericht. Hg. v. Heidi Lexen und Lisa Kollmer. Reihe Fokus im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE. Wien: 2006. S. 54-69.
- Kaulen, Heinrich: *Tolkien und kein Ende. Aktuelle Trends der Fantasy-Literatur*. In: Terlinden, Roswitha und Hans-Heino Ewers (Hg.): *Anderswelten in Serie*. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Tutzing in Kooperation mit der AVJ – Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e.V. vom 21. bis 23. Juni 2002. Tutzing: Evangelische Akademie Tutzing 2003. S. 29-52.
- Lehmann, Albrecht: *Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1999.
- Lehmann, Albrecht: *Wald. Die Volksliteratur und deren Weiterwirken im heutigen Bewusstsein*. In: Jung-Kaiser, Ute (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Bern: Peter Lang AG 2008. S. 37-52.
- Lötscher, Christine: *In den Wäldern gehen Bildwelten auf*. In: *Buch & Maus. Die Zeitschrift des Schweizerischen Instituts für Kinder- und Jugendmedien* 4 (2012) S. 2-4.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1993.
- Lubkoll, Christine: *Motiv, literarisches*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2013. S. 542-543.

- Lüthi, Max: *Märchen*. 10., aktualisierte Auflage. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler 2004. (Sammlung Metzler 16)
- Maatje, Frank C.: *Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum*. In: Ritter, Alexander (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 418) S. 392-416.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck 2012.
- Mattenklott, Gundel: *Magische Wälder*. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* 4 (2010) S. 4-9.
- Matuschek, Stefan: *Romantik*. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begr. von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler. S. 664-666.
- Mieder, Wolfgang: *Einleitung*. In: Mieder, Wolfgang (Hg.): *Grimmige Märchen. Prosatexte von Ilse Aichinger bis Martin Walser*. Frankfurt (Main): R. G. Fischer 1986.
- Mölk, Ulrich: *Topos*. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Berlin, New York: de Gruyter 2010. (Suchen - Verführung 13) S. 777-782.
- Neuhaus, Stefan: *Märchen*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG 2005.
- Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1988.
- Nünning, Ansgar: *Raum/Raumdarstellung, literarische(r)*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2013. S. 634-637.
- O’Sullivan, Emer und Sonja Loidl: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. Reihe spektrum im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE. Hg. von Heidi Lexe und Kathrin Wexberg. Wien: 2015.
- Ritter, Alexander: *Einleitung*. In: Ritter, Alexander (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung 418) S. 1-16.
- Rölleke, Heinz: *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2004.

- Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon*. Erster Band A-K. München: Beck 1995. S. 548-554.
- Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon*. Zweiter Band L-Z. München: Beck 1995. S. 996-999.
- Schmid-Cadalbert, Christian: *Der wilde Wald. Zur Darstellung und Funktion eines Raumes in der mittelhochdeutschen Literatur*. In: *Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit*. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag. Hg. von Rüdiger Schnell. Bern: Francke AG Verlag 1989. S. 24-47.
- Schnyder, Mireille: *Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens*. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 13/2 (2008) S. 122-135.
- Schuler-Lang, Larissa: *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden. Parzival, Busant und Wolfdietrich D*. Berlin: de Gruyter 2014. (Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 7)
- Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2008.
- Suter, Robert: *Wald*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: J. B. Metzler 2008. S. 410-411.
- Vavra, Elisabeth: *Der Wald im Mittelalter. Funktion – Nutzung – Deutung. Einführung*. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 13/2 (2008) S. 3-7.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 2001. S. 704-708.
- Würzbach, Natascha: *Motiv*. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Berlin, New York: de Gruyter 1999. (Magica-Literatur - Nežāmi 9) S. 947-954.
- Würzbach, Natascha: *Erzählter Raum: fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung*. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294) S.105-129.
- Zöhler, Marlene: *Wilde Waldheimat*. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* 4 (2010) S. 15-18.

9.3 Internetquellen

- Abteilung III/4 – Forstliche Raumplanung und nachhaltige Entwicklung der Waldressourcen, 14.01.2016: „*Österreichs Waldwirtschaft – Basis von Forst + Kultur. Menschen standen schon immer in enger Beziehung mit den Wäldern. Waldbestände sind Spiegelbilder der Gesellschaft.*“ in: <https://www.bmlfuw.gv.at/forst/wald-gesellschaft/Forstkultur/forstkultur1.html> (letzter Zugriff: 27.10.2016, 15:59), S. 1.
- Abteilung III/4 – Forstliche Raumplanung und nachhaltige Entwicklung der Waldressourcen, 04.01.2016: „*Was erwartet die Gesellschaft von Österreichs Wälder [sic]? Die Bewahrung traditioneller Werte und die Umsetzung innovativer Ideen stehen nicht im Widerspruch. Für Forstpolitik und Waldeigentümer bestehen eine Fülle von Herausforderungen!*“ in: https://www.bmlfuw.gv.at/forst/wald-gesellschaft/wald_gesellschaft.html (letzter Zugriff: 27.10.2016, 15:39), S. 1.
- <http://www.duden.de/rechtschreibung/Motiv> (letzter Zugriff: 18. März 2016, 12:10 Uhr)
- <http://www.duden.de/rechtschreibung/Topos> (letzter Zugriff: 18. März 2016, 12:48 Uhr)

10 Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2008. S. 77.
- Abbildung 2: Funke, Cornelia: *Tintenblut*. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH³2014. S. 708.

11 Anhang: Abstract

Kennt man die Märchen der Brüder Grimm, ist man mit Sicherheit auch mit den darin vorkommenden dunklen, gefährlichen Wäldern vertraut. Doch sind die grimmschen Wälder denn tatsächlich ausschließlich bedrohlich und finster, oder gibt es andere, davon abweichende Darstellungen?

Die vorliegende Masterarbeit untersucht diese Fragestellungen anhand der Analyse zweier Märchentexte. Ebenso wird überprüft, inwieweit modernere Texte literarischer Gattungen, die eng mit der Gattung ‚Märchen‘ in Verbindung stehen, Ähnlichkeiten oder Unterschiede hinsichtlich der Verwendung und Darstellung des Topos ‚Wald‘ aufweisen. Dazu werden im ersten, theoretischen Teil als Grundlage für die Analyse essentielle Begriffe definiert und gattungspoetologische Merkmale akzentuiert. Zudem gilt ein großer Abschnitt der Beschäftigung mit raumtheoretischen Inhalten. Ebenso findet sich ein Exkurs zu den wechselseitigen Beziehungen vom Wald zur Literatur und vom Wald zur Bevölkerung.

Im zweiten Teil schließlich kommt es zur tatsächlichen Beschäftigung mit den verschiedenen Textbeispielen. Hier ist vor allem von Bedeutung, wie der Raum ‚Wald‘ dargestellt wird und welche unterschiedliche Funktionen er einnimmt. Dass sich das Thema als deutlich vielseitiger darstellt, als von manchen möglicherweise erwartet wird, ist spätestens am Ende ersichtlich, wenn die Ergebnisse zusammengefasst werden und ein Ausblick auf mögliche weiterführende und anschließende Fragestellungen gegeben wird.