



universität  
wien

## DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

### **Märchen im Wandel der Zeit.**

Märchentradition und Märchen-Erzählen in  
deutschsprachiger Literatur am Beispiel des Themas Gewalt  
in den Erzählungen von/über  
Dornröschen und Schneewittchen.

verfasst von / submitted by

**Katrin Rautner**

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

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2018 / Vienna, 2018

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

A 190 333 299

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

Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert

***„Was so mannigfach und immer wieder von neuem erfreut, bewegt und belehrt hat, das trägt seine Notwendigkeit in sich und ist gewiß aus jener ewigen Quelle gekommen, die alles Leben betaut, und wenn es auch nur ein einziger Tropfen wäre, den ein kleines, zusammenhaltendes Blatt gefaßt hat, so schimmert er doch in dem ersten Morgenrot.“***

Wilhelm Grimm (Vorrede der KHM, 1918)

## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich, Katrin Rautner, erkläre hiermit, dass die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt wurde. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 20. 1. 2018

Katrin Rautner

## Danksagung

Der Weg bis zur Entstehung dieser Diplomarbeit wäre ohne die Hilfe einiger Personen nicht möglich gewesen, weshalb es mir ein großes Bedürfnis ist die nachstehenden Zeilen zu nutzen, um meine wichtigsten Begleiter und Begleiterinnen hervorzuheben und ihnen meinen tiefsten Dank mitzuteilen.

Innerhalb des universitären Kontexts gebührt der Dank meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert, der mir während des Entstehungsprozesses der Arbeit mit wertvollen Anregungen und Ratschlägen zur Seite gestanden ist und sich in vielen persönlichen Gesprächen Zeit für mich und mein Geschriebenes genommen hat. Seine fachkompetenten Hinweise, Ideen und Denkanstöße waren beim Verfassen eine große Hilfe.

Besonders dankbar bin ich meiner gesamten Familie, ohne deren Unterstützung ich die vergangenen Jahre nicht hätte bestreiten können.

Allen voran möchte ich mich zutiefst bei meiner Mutter Jutta und meinem Vater Erich bedanken. Ihr habt mich nicht nur während meiner Schulzeit und meines Studiums in jeglicher Hinsicht immerwährend unterstützt, sondern habt mir in jeder Lebenslage Rückhalt und Zuflucht geboten. Mit stetiger Zuversicht und positiven Gedanken haben wir gemeinsam viele schwierige Situationen gemeistert und uns als unschlagbares Team präsentiert.

Ein großes Dankeschön geht auch an meinen Onkel Erich. Durch dich habe ich im Laufe der Zeit gelernt auch in prekären Situationen Ruhe und ein Lächeln zu bewahren. (Ich erinnere dich an eine unserer ersten gemeinsamen Skitouren im Februar 2008 am Ochsenkopf bei Zell am See...) Ich hoffe, diese Gelassenheit in meinem zukünftigen Beruf als Lehrerin ebenso beibehalten zu können. Vielen, vielen Dank auch für das Korrekturlesen meiner Diplomarbeit.

Besonderer Dank gebührt ebenso meiner Tante Sabine, die nicht nur während der Entstehung dieser Arbeit immerzu ein offenes Ohr für mich hatte, mich des Öfteren kulinarisch verköstigte (Knödel mit Ei war mir am liebsten), sondern seit Beginn meines Schuleinstiegs stets an meiner Seite stand, mich unterstützte und selbst in den

aussichtslosesten Momenten, wie das Erklären geometrischer Figuren, die Nerven behielt. Danke, dass du immer an mich geglaubt hast.

Bei meinen Großeltern möchte ich mich ebenfalls bedanken, insbesondere bei meiner Oma Ingrid. Leider ist es ihr nicht mehr möglich diese Zeilen zu lesen, dennoch ist es mir ein Bedürfnis festzuhalten, dass sie mit ihrem großen Interesse und ihren aufbauenden Worten eine sehr wichtige Rolle in meinem Schülerinnen- und Studentinnendasein gespielt hat. Du hast gewusst was zu sagen ist, wenn ich (wieder einmal) ein Nicht-Genügend auf eine Schularbeit geschrieben habe.

Weiters möchte ich ein ganz großes Dankeschön an meinen Cousin Fabian aussprechen, der nicht nur Wesentliches zu dieser Diplomarbeit sondern ebenso viel Bedeutungsvolles zu meinem bisherigen Leben beigetragen hat. Auch du bist für mich der Leuchtturm wenn die See einmal ein bisschen rauer ist.

Abschließend möchte ich noch meine Studienkollegin, Wegbegleiterin und beste Freundin Babsi erwähnen, ohne die ich wohl bis heute nicht wüsste wie das Univis-System zu bedienen ist. Danke, dass ich von Beginn an jegliche Höhen und Tiefen mit dir gemeinsam durchleben konnte, wir uns stets gegenseitig motiviert und unterstützt haben. Gemeinsam haben wir dadurch unzählige lustige, lehrreiche, erfolgreiche wie auch nicht so erfolgreiche Momente geteilt. Momente, die wir ein Leben lang nicht vergessen werden.



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I. Einleitung</b> .....	2
<b>II. Aktueller Forschungsstand und Forschungsfrage</b> .....	7
Märchen im Spiegel der bisherigen Forschung.....	7
Forschungsfragen.....	10
<b>1. Wie sich Gewalt in Märchen definiert</b> .....	12
1.1. Zum Märchen.....	12
1.1.1. Was das Märchen zum Märchen macht .....	12
1.1.1.1. Zum Wesen des Volksmärchens .....	18
1.1.2. Die Geschichte des Märchens im deutschsprachigen Kulturraum mit besonderem Blick auf die Märchenforschung in Österreich .....	19
1.1.3. Narratologie des Märchens .....	24
1.2. Zur Gewalt .....	32
1.2.1. Der Gewaltbegriff .....	33
1.2.2. Formen der Gewalt.....	35
1.3. Zur Gewalt im Märchen .....	36
1.3.1. Stellung und Gestalt der Gewalt im Märchen.....	37
1.3.1.1. Ursprünge .....	37
1.3.1.2. Gewalttaten und Darstellungsformen .....	39
<b>2. Märchen als gesellschaftlicher Spiegel</b> .....	43
2.1. Gesellschaftliche Funktionen von Märchen in Vergangenheit und Gegenwart .....	44
2.2. Werte und Erziehungsvorstellungen.....	45
2.3. Zusammenhang zwischen Narration und gesellschaftlichen Werten.....	48
<b>3. Überblick auf ausgewählte Autorenschaft und den jeweiligen historischen Kontext</b> .....	55
3.1. Das 17. Jahrhundert.....	57
3.1.1. Geschichtlicher Umriss .....	57
3.1.2. Biographien der Autoren des 17. Jahrhunderts.....	59
3.1.2.1. Giambattista Basile .....	59
3.1.2.2. Charles Perrault .....	60
3.2. Das 19. Jahrhundert.....	62
3.2.1. Geschichtlicher Umriss .....	62
3.2.2. Biographien der Autoren des 19. Jahrhunderts.....	65
3.2.2.1. Ludwig Bechstein .....	65
3.2.2.2. Christian Schneller .....	66
3.2.2.3. Theodor Vernaleken .....	67
3.3. Das 21. Jahrhundert.....	68
3.3.1. Geschichtlicher Umriss .....	68
3.3.2. Biographien der Autoren des 21. Jahrhunderts.....	71
3.3.2.1. Luisa Francia .....	71
3.3.2.2. Eleni Livianos.....	72

<b>4. Inhaltliche Skizzierung der Märchen und die Formen der Gewalt in der jeweiligen Darstellung</b> .....	73
4.1. Giambattista Basile .....	75
4.1.1. <i>Die kleine Sklavin oder Die Küchenmagd (La schiavottella)</i> .....	75
4.1.1.1. Inhaltliche Skizzierung .....	75
4.1.1.2. Gewaltdarstellungen.....	76
4.1.2. <i>Sonne, Mond und Talia (Sole, Luna e Talia)</i> .....	78
4.1.2.1. Inhaltliche Skizzierung .....	79
4.1.2.2. Gewaltdarstellungen.....	80
4.2. Charles Perrault .....	83
4.2.1. <i>Die schlafende Schöne im Wald (La Belle au bois dormant)</i> .....	83
4.2.1.1. Inhaltliche Skizzierung .....	84
4.2.1.2. Gewaltdarstellungen.....	84
4.3. Ludwig Bechstein .....	87
4.3.1. <i>Das Dornröschen</i> .....	87
4.3.1.1. Inhaltliche Skizzierung .....	87
4.3.1.2. Gewaltdarstellungen.....	88
4.3.2. <i>Schneeweißchen</i> .....	90
4.3.2.1. Inhaltliche Skizzierung .....	90
4.3.2.2. Gewaltdarstellungen.....	91
4.4. Christian Schneller .....	97
4.4.1. <i>Die drei Schwestern (Le tre sorelle.)</i> .....	97
4.4.1.1. Inhaltliche Skizzierung .....	98
4.4.1.2. Gewaltdarstellungen.....	99
4.5. Theodor Vernaleken .....	102
4.5.1. <i>Die Erlösung aus dem Zauberschlafe</i> .....	102
4.5.1.1. Inhaltliche Skizzierung .....	102
4.5.1.2. Gewaltdarstellungen.....	103
4.6. Luisa Francia .....	105
4.6.1. <i>Die Schatzhüterin – Dornröschen</i> .....	106
4.6.1.1. Inhaltliche Skizzierung .....	106
4.6.1.2. Gewaltdarstellungen.....	107
4.6.2. <i>Die Schatzhüterin – Schneewittchen</i> .....	110
4.6.2.1. Inhaltliche Skizzierung .....	110
4.6.2.2. Gewaltdarstellungen.....	111
4.7. Eleni Livanios.....	112
4.7.1. <i>Dornröschen</i> .....	112
4.7.1.1. Inhaltliche Skizzierung .....	112
4.7.1.2. Gewaltdarstellungen.....	113
4.7.2. <i>Schneewittchen</i> .....	114
4.7.2.1. Inhaltliche Skizzierung .....	114
4.7.2.2. Gewaltdarstellungen.....	115
4.8. Schwerpunkte und Motive der thematisierten Gewalt .....	117
<b>5. Rückschlüsse der Gewaltdarstellung auf das jeweilige historische Empfinden</b> .....	126

<b>6. Resümee</b> .....	138
<b>7. Literaturverzeichnis</b> .....	140
Primärliteratur .....	140
Sekundärliteratur .....	140
Internetquellen .....	145
<b>8. Anhang</b> .....	147
Abstract - Deutsch .....	147
Abstract - English .....	148
Lebenslauf.....	149



## I. Einleitung

Beschäftigt man sich heutzutage mit Märchen, kommt man an der Frage, ob es diese als solche in der heutigen Zeit überhaupt noch gibt, nicht vorbei. Bereits die Brüder Grimm waren davon überzeugt, dass es Anfang des 19. Jahrhunderts allerhöchste Zeit war die Geschichten und Erzählungen aus den mündlichen Überlieferungen aufzuzeichnen, da diese ansonsten womöglich für immer verloren gegangen wären. Dies geschah vor mehr als 200 Jahren. Obwohl mündliche sowie vorliterarische Überlieferungen heute überwiegend ausgestorben sind, erfreuen sich Märchen dennoch nach wie vor großer Beliebtheit - wenn auch in stark gewandelten Formen und Funktionen. Ungeachtet der Tatsache, dass Märchen ursprünglich keine Kindergeschichten, sondern Erzählgut von Erwachsenen für Erwachsene, darstellen, bilden sie den Grundstock jeder Kinder-Lektüre. Seit dem 18. Jahrhundert, als das Märchen im Zuge der Aufklärung Diskriminierungen unterlag und als „Ammengeschichte“ (Röhrich, 2002, S. 1) abgetan wurde, findet es Eingang in die Kinderstube und ist seither nicht mehr wegzudenken. (vgl. Röhrich, 1974, S. 1ff) Diese aus der Kindheit wohlbekannten Geschichten werden zumeist mit den einleitenden Worten „Es war einmal“, tapferen Prinzen, schönen Prinzessinnen, sprechenden Tieren, zauberhaften Feen, prunkhaften Schlössern und einem Happy End in Verbindung gebracht. Doch das, was zwischen den ersten Worten und dem glücklichen Ende, welches zumeist mit der Formel „Und wenn sie nicht gestorben sind“ schließt, passiert, wird oft übersehen oder gar nicht wahrgenommen: Die dunklen und bösen Seiten der Märchen.

Dass diese unzweifelhaft vorhanden sind, ist nicht unbekannt, jedoch scheint es, als ob der Zauber der Märchen so stark sei, dass die Gewalttaten und Grausamkeiten der Hexen, Zauberer, Stiefmütter und Räuber in den Hintergrund gelangen. Grauenhafte Szenen werden kompensiert und verschleiert, indem sich Erzähler und Erzählerinnen auf das Geschehen an sich konzentrieren und auf explizite Darstellungen, nähere Beschreibungen und umständliche Schilderungen verzichten. (vgl. Lüthi, 2008, S. 41) Man begnügt sich mit kurzen, prägnanten, aber niemals ausschmückenden Hinweisen, was wiederum begründen kann, weshalb die dargestellten Gräueltaten nur selten in Erinnerung bleiben.

Das Märchen widmet sich allerdings nicht ausschließlich den Fragen des Lebens und des Glücks, sondern auch denen des Todes und der Verzweiflung, weswegen oftmals alles andere als eine heile Welt geschildert wird. Es erzählt nicht nur von der großen Liebe,

Märchenschlössern und romantischen Tänzen, es zeigt auch Untaten und Verbrechen, welche höchst anschaulich und in all ihren Grausamkeiten in Szene gesetzt werden - von indirekter, subtiler Gewalt bis hin zu erbarmungslos physischen und psychischen Gräueltaten. Bereits 1990 stellt der deutsche Schriftsteller und Märchenforscher Carl-Heinz Mallet in seinem Buch über Gewalt im Märchen, in welchem er jegliche dargestellte Scheußlichkeiten detailliert zusammengetragen hat, fest, dass in kaum anderen Geschichten so viel geköpft, zerhackt, gehängt oder ertränkt wird wie im Märchen. (vgl. Mallet, 1990, S. 12)

In der folgenden Diplomarbeit geht es nicht darum strahlende Prinzen und traumhaftschöne Prinzessinnen aufzuzeigen, sondern dargestellte Gewalttaten und Ängste zu präsentieren. Märchen stellen blutrünstige Grausamkeiten zur Schau und präsentieren Akte der Gewalt, die mit der Menschheitsgeschichte eng in Verbindung stehen. Sie zeigen, dass der Ursprung der Gewalt auf das menschliche Individuum zurückführt, da es der Mensch selbst ist, der sie ausführt, auf sich nimmt, durchlebt und sich davon faszinieren und in den Bann ziehen lässt. Die traditionellen märchenhaften Erzählungen offenbaren, dass Grausamkeit und Gewalt jegliche Bereiche durchdringen und durchbrechen können – innerhalb der Familie, der Erziehung, der Politik oder im Konkurrenzkampf. Aktualität sowie der Bezug auf den jeweiligen historischen Zeitraum, Gesellschaft, Werte- und Erziehungsvorstellungen scheinen dabei von hoher Wichtigkeit zu sein. (vgl. Mallet, 1990, S. 14)

Im Wandel der Zeit wurden die Geschichten der Märchen immer wieder neu aufgenommen und in vielfacher Form unterschiedlich dargestellt. Verschiedene Erzählungen fokussieren verschiedene Aspekte einer Geschichte, somit können längst existierende Märchen im Sinne der gegenwärtig bestehenden Gesellschaft und Kultur umgeschrieben werden. (vgl. Fludernik, 2013, S. 11) Demnach kann der Eindruck erweckt werden als könnten Märchen, welche aus unterschiedlichen Epochen stets neuartig hervorgehen und gegenwartsbezogene Transformationen mit sich ziehen, als eine Art historischer Spiegel herangezogen werden und somit Rückschlüsse auf die jeweilige Gesellschaft geben, denn mit dem Wandel der Gesellschaft wandeln sich scheinbar auch die Darstellungsformen der Geschichten. (vgl. Röhrich, 2002, S. 6)

Doch ist dem wirklich so, und bezieht sich dies auch auf Gewalt und deren Grausamkeit? Lässt sich durch Märchen das Bewusstsein von Gewalt hinsichtlich des historischen Zeitraums, in welchem es verfasst wird, erkennen?

Um dies näher zu beleuchten und zu beantworten, wird in der vorliegenden Diplomarbeit versucht am Beispiel der klassischen Märchenstoffe *Dornröschen* und *Schneewittchen*, welche erstmalig im 17. Jahrhundert schriftlich veröffentlicht wurden und seitdem vielfältigen Wandlungsprozessen unterliegen, unterschiedliche Formen von Gewalt zu finden, um in weiterer Folge die Frage nach der Veränderung dieser im Laufe der Zeit festzustellen. Außerdem soll herausgefunden werden, ob Märchen tatsächlich als solch historischer Spiegel herangezogen werden können, in Folge dessen Rückschlüsse auf Werte und Erziehungsnormen der Gesellschaft geben und ob die dargestellten Formen der Gewalt die Wahrnehmung und Wertung von Gewalt im jeweiligen Zeitraum erkennen lassen. Um Unterschiede nachvollziehbar erklären zu können, erscheint es notwendig, die entsprechenden Märchenfassungen in einen gesellschaftlichen Zusammenhang zu bringen und diesen ebenfalls in Hinblick auf die Gewaltaspekte zu untersuchen.

Die Analyse der Gewaltdarstellungen wird an differenzierenden Versionen der *Dornröschen*- und *Schneewittchen* - Märchen, beginnend im 17. Jahrhundert, weiterführend über das 19. Jahrhundert, bis hin zur Literatur des 21. Jahrhunderts, durchgeführt. Beide gehören zu den bekanntesten, berühmtesten und meist verbreiteten der Weltliteratur und gelten als Kollektivgut vieler europäischer Länder. Die international berühmtesten Versionen sind jene, die in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm aufzufinden sind. Neben den vertrauten Texten der Brüder Grimm sollen in der nachstehenden Arbeit allerdings auch andere europäische Klassiker zu Wort kommen, denn beide Erzählungen erfahren unzählige Zusätze sowie Erweiterungen und gelten als beliebteste, meistillustrierte, meistverfilmte, allerdings auch vielfach parodierte und verkitschte Stoffe der Volksmärchen. (vgl. Röhrich, 2002, S. 242)

Die vorliegende Untersuchung strebt weder eine Auflistung all dieser Werke noch deren genaue Analyse an, da dies den Rahmen einer Diplomarbeit weitgehend überschreiten würde. Es erscheint adäquat den Fokus auf einige wenige Autoren und Autorinnen, die sich beiden Geschichten in literarischer Form annehmen, zu legen. Anhand der ausgewählten

Versionen lässt sich erkennen, wie groß die Bandbreite der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Erzähltyp in der Literatur sein kann, da sich die Märchen nicht nur hinsichtlich der Motive, des Stils und der Darstellungsformen im Laufe der Zeit verändern, sondern auch Unterschiede hinsichtlich Gestaltung, Struktur und Adressierung aufzeigen. Da Märchen seit dem 18. Jahrhundert Eingang in die Kinderstube gefunden haben und vor allem in der Gegenwart hauptsächlich für Kinder gestaltet werden, wird bei der Auswahl der Autorenschaft darauf geachtet, jene Schriftsteller und Schriftstellerinnen zu berücksichtigen, die ihre Adressierung an diese richten. Bezug soll allerdings ebenso auf jene Texte genommen werden, die bereits vor den Brüdern Grimm entstanden sind, als Erzählgut für Erwachsene gelten und den Ursprung der Geschichten kennzeichnen.

Um in die Welt der Märchen und deren miteinhergehenden Gräueltaten hineinzuführen, soll sich das erste Kapitel der Frage widmen, inwiefern sich Gewalt in Märchen definieren lässt. Um dieser Fragestellung auf den Grund zu gehen, werden zum einen Märchen, welche im West- und Mitteleuropäischen Kulturraum gelesen beziehungsweise vorgelesen werden, einer Definition unterzogen. Es soll festgestellt werden, was das Märchen zu einem Märchen macht, welche Kennzeichen der Gattung unterliegen und welche narratologischen Merkmale von Bedeutung sind. Außerdem soll die Geschichte des Märchens im deutschsprachigen Kulturraum mit besonderem Blick auf die Märchenforschung in Österreich aufgezeigt und erörtert werden, da bei der Erwählung der Autorenschaft darauf geachtet wird, auch österreichische Autoren und Autorinnen zu implizieren. Zum anderen soll im Zuge des ersten Kapitels eine Definition von Gewalt gegeben werden, auch daraus hervorgehende unterschiedlichen Formen sollen herausgearbeitet werden. Nachstehend soll festgehalten werden, welche Rolle Gewalt im Märchen spielt und welche Stellung und Gestalt sie in den Erzählungen einnimmt. Dafür werden Ursprünge sowie unterschiedliche Darstellungsformen und Gewalttaten präsentiert.

Das darauffolgende zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, ob Märchen als gesellschaftlicher Spiegel herangezogen werden können. Dafür werden gesellschaftliche Funktionen von Märchen in Vergangenheit und Gegenwart aufgezeigt sowie Werte- und Erziehungsvorstellungen in den jeweiligen unterschiedlichen Zeiträumen angeführt.

Schlussendlich soll ein Zusammenhang zwischen Narration und gesellschaftlichen Werten hergestellt werden.

Das dritte Kapitel soll einen Überblick auf die ausgewählte Autorenschaft sowie den jeweiligen historischen Kontext geben, in welchem die Autoren und Autorinnen gelebt haben beziehungsweise nach wie vor leben. Der geschichtliche Umriss beinhaltet einen kurzen, prägnanten Blick auf politische sowie gesellschaftliche Ereignisse und nimmt Bezug auf wesentliche geisteswissenschaftliche Strömungen. Das Lebenswerk der AutorInnen wird durch eine Kurzbiographie dargestellt.

Im vierten Kapitel richtet sich das Hauptaugenmerk auf die unterschiedlichen inhaltlichen Varianten und die daraus resultierenden, verschiedenartigen Gewaltdarstellungen der Märchen *Dornröschen* und *Schneewittchen*. Es sollen unterschiedliche Formen von Gewalt in den jeweiligen Interpretationen herausgearbeitet und analysiert werden. In Zuge dessen soll dem Leser/der Leserin bewusst werden, inwieweit die Märchen dem Wandel der Zeit, mit speziellem Blick auf Gewaltdarstellungen, unterliegen. Anschließend soll erkannt werden, ob sich Schwerpunkte und Motive der thematisierten Gewalt erkennen lassen. Verschiedenartige Formen der Gewalt werden als Grundlage für die Betrachtungsweise der dargestellten Grausamkeiten herangezogen.

Das fünfte und abschließende Kapitel widmet sich den Rückschlüssen der Gewaltdarstellung auf das jeweilig historische Empfinden von Gewalt durch den zeitlichen Vergleich. Hinsichtlich dessen soll festgestellt werden, ob die Wahrnehmung und Wertung von Gewalt im jeweiligen historischen Zeitraum erkennbar ist.

## II. Aktueller Forschungsstand und Forschungsfrage

### Märchen im Spiegel der bisherigen Forschung

Märchen spielen nicht nur in der Alltagskultur sondern auch in der Wissenschaft, als Gegenstand verschiedener Disziplinen, eine bedeutende Rolle. Im Zuge der Recherchen kristallisiert sich bereits zu Beginn heraus, dass Märchen ein sehr allgemeines und breitgefächertes Thema für unterschiedliche Forschungsrichtungen darstellen. Nicht nur im Bereich der Erzähltheorie, den Literaturwissenschaften oder der Volkskunde gibt es unzählige Forschungsarbeiten, welche sich mit der Thematik beschäftigen. Sowohl das soziologische, das pädagogische, das psychologische als auch das philosophische Forschungsfeld widmet sich der Welt der Märchen.

In der Erzählforschung scheint die Gattung an sich der beliebteste und umfangreichste Arbeitsteil zu sein. (vgl. Pöge-Alder, 2016, S. 13) Man beschäftigt sich hierbei mit „Erzählern, dem Erzählen und den Erzählungen sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit.“ (Pöge-Alder, 2016, S. 13) Als bekanntes Beispiel wäre André Jolles zu erwähnen, welcher mit seinem Werk *Einfache Formen* (1930) einen wesentlichen Anteil zur volkskundlichen Erzählforschung beiträgt. (vgl. Pöge-Alder, 2016, S. 14)

LiteraturwissenschaftlerInnen schenken ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Märchen als literarische Gattung an sich. Sie untersuchen Merkmale und bearbeiten Fragen nach den Abgrenzungen zu anderen literarischen Gattungen. Die Liste zu literaturwissenschaftlichen Arbeiten ist äußerst umfangreich und vielfältig. Strukturalistische Ergebnisse Vladimir Propps sowie ästhetische Fragen Max Lüthis gelten als „modellbildend“. (Pöge-Alder, 2016, S. 15)

Die Psychologie in ihren vielen verschiedenen, insbesondere psychoanalytischen Richtungen trägt ebenfalls einiges zur Märchenforschung bei. Das Interesse der PsychologInnen gilt vorwiegend den therapeutischen Funktionen, die Märchen mit sich tragen und fragen in erster Linie danach, was mit den Geschichten in Bezug auf die menschliche Psyche gemacht werden kann. (vgl. Solms, 1999, S. 2ff) Die ersten Betrachtungen von psychologischen ForscherInnen zu der Gattung entstehen aus der Gemeinsamkeit zwischen Traum und

Märchen. Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) zählt dabei zu den populärsten Werken. (vgl. Pöge-Alder, 2016, S. 20)

PädagogInnen widmen sich den Erziehungs- und Unterrichtszielen, die Märchen mit sich bringen können. Da sich in den meisten Geschichten eine große Zahl philosophischer Lebensregeln und Metaphern finden lässt, spielt auch das Philosophieren mit Märchen in der Forschung eine bedeutende Rolle.

Ebenso erscheint die Auseinandersetzung mit Gewalt in Märchen sehr umfassend und es lassen sich unterschiedliche Betrachtungsweisen innerhalb dieses Forschungsgebiets erkennen. In der Literaturwissenschaft werden Märchen auf formale sowie inhaltliche Aspekte untersucht und es wird insbesondere auf erzählerische Besonderheiten geachtet. Grausamkeit und Gewalt werden hierbei als eine Art „Phänomen“ betrachtet.

Der didaktische Ansatz widmet sich sowohl soziologischen als auch psychoanalytischen Aspekten und erarbeitet die pädagogische Funktion sowie die Vertretbarkeit präsentierter Gewalt. Die Didaktik konzentriert sich zumeist darauf, inwieweit Grausamkeiten in Märchen auf die psychische Entwicklung des Kindes innerhalb bestimmter Sozialisationsprozesse einwirken. Mit kulturhistorischen und rechtsgeschichtlichen Perspektiven beschäftigt sich die volkskundliche Märchenforschung, die der Frage nach dem Wirklichkeitsbezug der Grausamkeiten nachgeht.

Der finnische Märchenforscher Antti A. Aarne publizierte im Jahr 1910 das „Verzeichnis von Märchentypen“ (orig.: „The types oft he folktale“), das 1961 von Stith Thompson, einem US-amerikanischen Volkskundler, erweitert wurde und zu einem literarisch-volkskundlichen Märchentypenkatalog führte. (vgl. Lüthi, 2004, S. 16) Innerhalb dieses Katalogs finden sich jegliche Motive von Gewalt und Grausamkeit. Lutz Röhrich, ein deutscher Volkskundler und Erzählforscher, widmet sich in seinem Werk *Märchen und Wirklichkeit* einzelnen Beispielen und zeigt wie grausam und gewalttätig manche Motive hinsichtlich ihrer psychologischen und kulturhistorischen Beziehungen sind. Der in Deutschland geborene Carl-Heinz Mallet analysiert in seinem Werk *Kopf ab! Über die Faszination der Gewalt im Märchen* über zweihundert Märchen unter dem Aspekt der Gewalt und demonstriert anhand derer, dass die literarische Gattung bei weitem nicht nur eine schöne, heile Welt präsentiert. Bruno

Bettelheim (*Kinder brauchen Märchen*, 1976) sowie Walter Scherf (*Märchenlexikon*, 1995) betrachten Märchen sowohl unter didaktischen als auch psychologischen Gesichtspunkten und weisen auf kindheitsspezifische Funktionen grausamer Märchen hin. (vgl. Röhrich, 2002, S. 210)

Durchsucht man die Bibliographien der Hochschulschriften, so lassen sich bereits einige wissenschaftliche Arbeiten, die den Gewaltaspekt in Märchen thematisieren, finden. Alexandra Fiedler beschäftigt sich beispielsweise bereits im Jahre 1990 mit der Gewalt im Grimm'schen Volksmärchen und untersucht die pädagogische Relevanz jener. Andreas Neuwirth stellt sich in seiner Diplomarbeit im Jahre 2000 die Frage, ob man das Böse im Märchen den Kindern zumuten kann.

Durch diesen bereits zusammengefassten und kurz gehaltenen Einblick auf den aktuellen Stand der Märchenforschung wird sichtbar, dass das Märchen als Gegenstand der Wissenschaft kaum Platz für neuartige Einsichten offen lässt. Da die Welt der zauberhaften Geschichten, insbesondere in Verbindung mit der dargestellten Gewalt und Grausamkeit, äußerst faszinierend wirkt und sich bis jetzt keine wissenschaftlichen Publikationen mit der Thematik „Gewaltaspekte im Wandel der Zeit“ auffinden lassen, wurde der innerliche Drang, diese Lücke in der Forschung zu schließen, immer stärker.

Mit der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit soll das ausgewählte Forschungsfeld beleuchtet und neu gewonnene Erkenntnisse aufgezeigt werden.

## Forschungsfragen

Der Grundgedanke der Diplomarbeit ist es, verschiedene Interpretationen der Hausmärchen *Dornröschen* und *Schneewittchen* heranzuziehen und unterschiedliche Formen von Gewalt zu finden, um in weiterer Folge die Frage nach Veränderungen im Laufe der Zeit festzustellen. Es soll herausgefunden werden, ob Märchen als historischer Spiegel, der Rückschlüsse auf Werte und Normen zulässt, herangezogen werden können, und ob die dargestellten Formen der Gewalt die Wahrnehmung und Wertung dieser im jeweiligen Zeitraum erkennen lassen.

Daraus resultierend ergeben sich folgende **Forschungsfragen**:

**I:** Welche gesellschaftlichen Funktionen erfüllen Märchen in Vergangenheit und Gegenwart?

**II:** Können Märchen als historischer Spiegel herangezogen und Rückschlüsse auf Werte und Erziehungsvorstellungen der jeweiligen Gesellschaft gezogen werden?

**III:** Welche Formen von Gewalt finden sich in den Interpretationen der Märchen und wie verändern sich diese im Laufe der Zeit? Lassen sich Schwerpunkte der thematisierten Gewalt erkennen?

**IV:** Kann man durch den Erkenntnisgewinn, der durch die Beantwortung der Frage III einhergeht, die Wahrnehmung und Wertung von Gewalt im jeweiligen historischen Zeitraum erkennen?

Zu Beginn der Arbeit sollen Märchen, welche im West- und Mitteleuropäischen Kulturraum gelesen beziehungsweise vorgelesen werden, im Allgemeinen definiert werden. Infolgedessen werden Definition und unterschiedliche Formen von Gewalt aufgezeigt. In weiterer Folge soll festgehalten werden, welche Rolle Gewalt in Märchen spielt und wie sich Gewalt in Märchen definieren lässt. Anschließend wird die erste Forschungsfrage aufgegriffen und es soll festgestellt werden, welche gesellschaftlichen Funktionen Märchen abdecken. Die anfängliche Hypothese geht davon aus, dass diese Funktionen innerhalb des beobachteten Zeitraums variieren und damit auch im historischen Kontext analysiert werden

müssen. Daraus abgeleitet lässt sich Forschungsfrage II formulieren, welche aufzeigen soll, inwieweit Märchen als historischer Spiegel der jeweiligen Gesellschaft herangezogen werden können. Grundannahme ist, dass es einen starken Zusammenhang zwischen Narration und gesellschaftlichen Werten gibt. Um einen zeitlichen Vergleich zu ermöglichen und kulturräumliche Differenzen zu vermeiden, soll der Untersuchungsraum auf den West- und Mitteleuropäischen Kulturraum eingeschränkt werden.

Danach soll ein Überblick über die ausgewählte Autorenschaft, den jeweiligen historischen Kontext sowie den inhaltlichen Wandel der Märchen gegeben werden. Folgende Autoren werden impliziert: Charles Perrault und Giambattista Basile (17. Jahrhundert), Ludwig Bechstein, Theodor Vernaleken und Christian Schneller (19. Jahrhundert) sowie Luisa Francia und Eleni Livanios (21. Jahrhundert). Folglich widmet sich die Arbeit der dritten Forschungsfrage, in der die Formen der Gewalt in den jeweiligen Darstellungen aufgezeigt und analysiert werden. Diese Formen sind in manifeste, subtile, sexualisierte und phantasievolle Gewalt unterteilt. Es soll erkannt werden, inwiefern sich die Gewaltformen im Laufe der Zeit verändert haben und ob gewisse Schwerpunkte in den unterschiedlichen Darstellungen erkennbar werden. Der letzte und abschließende Teil der Diplomarbeit bezieht sich auf Forschungsfrage IV und soll Rückschlüsse der Gewaltdarstellungen auf das jeweilige historische Empfinden von Gewalt durch den zeitlichen Vergleich geben.

# 1. Wie sich Gewalt in Märchen definiert

## 1.1. Zum Märchen

„Das erste Problem, das uns mit der Themenstellung dieses Bandes erwächst, liegt darin, den Terminus ‚Märchen‘ näher zu definieren.“ (Karlinger, 1973, S. VII)

Nicht unbegründet leitet Felix Karlinger seinen Band *Wege der Märchenforschung* mit solch einer Behauptung ein. Obwohl die Gattung des Märchens den meisten Europäern und Europäerinnen von Kindheit an bekannt ist, ist es mit einer Definition nicht so einfach wie es auf den ersten Blick erscheint, denn die „heute weit verbreitete Bedeutung des Begriffs ist selbst ein Märchen [...] Oder, vielleicht besser: eine Erzählung.“ (Neuhaus, 2017, S. 9)

Es erweist sich schwierig das Märchen eindeutig zu definieren, denn es ist keineswegs mit Definitionen anderer literarischer Gattungen oder Untergattungen vergleichbar. Die Komplexität liegt hierbei einerseits in der „Gegensätzlichkeit des Gebrauchs dieses Terminus innerhalb der Literaturwissenschaft und innerhalb der Volkserzählforschung“ und andererseits „im Fehlen eines Kerns der Gattung oder eines Prototyps.“ (Karlinger, 1988, S. 1) Eine präzise Beschreibung des Märchens, welches seine Gestalt stets verändert und neue Facetten aufzeigen kann, ist weder durch formale noch durch inhaltliche Kriterien eindeutig festlegbar.

Doch was macht ein Märchen schließlich zu einem Märchen, woher kommt der Begriff, was sind seine inhaltlichen sowie erzähltheoretischen Merkmale und wie ist es in den deutschsprachigen Kulturraum gedrungen? Da die Charakterisierung des Märchens für die folgende Abhandlung unerlässlich erscheint, sollen diese Fragen in den anschließenden Unterkapiteln aufgegriffen, erläutert und festgehalten werden.

### 1.1.1. Was das Märchen zum Märchen macht

Um festzustellen, was das Märchen zu einem Märchen macht, und wie es dazu kommen konnte, dass unzählige Menschen dabei sofort an gläserne Schuhe, Lebkuchenhäuser, wachgeküsste Prinzessinnen, Hexen oder Feen denken, muss zunächst der Begriff des Wortes geklärt werden. Dass das Märchen ein Endprodukt eines von unzähligen Faktoren

beeinflussten, Sprach- sowie Ländergrenzen überschreitenden, kulturellen Entwicklungsprozesses ist, liegt auf der Hand, denn dass sich ein Begriff nicht von heute auf morgen in seiner vollendeten Form etabliert, ist offensichtlich. (vgl. Neuhaus, 2017, S. 14) Über die Herkunft des Begriffes scheint man sich jedoch einig zu sein. Nach namenhaften Wissenschaftlern wie Max Lüthi, Johannes Bolte und Georg Polívka, welche mit ihren Erkenntnissen wesentliche Beiträge zur Forschung mit und über Märchen liefern, gelten die neuhochdeutschen Wörter „Märchen“ beziehungsweise „Märlein“ (mhd. maerlîn) als Formen der Verkleinerung zu dem Wort „Mär“ (ahd. mârî, mhd. maere), unter dem so viel wie Bericht, Gerücht, Erzählung oder Kunde verstanden wird und bezeichnen somit kurze Erzählungen oder ausgedachte Geschehnisse.

Von Beginn an wird dem Märchen eine abwertende Nuance zugeschrieben, die bis zum heutigen Tag ersichtlich geblieben ist. Die nach wie vor häufig verwendete Redewendung: „Erzähl mir doch keine Märchen!“ spiegelt dies nur allzu gut wider. (vgl. Lüthi, 2004, S. 1) Die Herabsetzung des Begriffs wird Ende des 18. Jahrhunderts, als aus dem Französischen die Feenmärchen ‚Contes de fées‘ sowie die Geschichten aus ‚Tausendundeiner Nacht‘ ihre Wege in die deutsche Literatur finden und die Volksdichtung von den RomantikerInnen als Poesie wahrgenommen werden, aufgehoben. Es erfolgt ein Umdenken und „der Siegeszug des Märchens als Sammelbegriff für die Gattung“ beginnt. (Neuhaus, 2005, S. 2) Dennoch bleibt bis heute ein spannungsvolles Verhältnis zwischen positiver und negativer Konnotation des Begriffs des Märchens sichtbar. (ebd.)

Die Erzählungen des 19. Jahrhunderts, welchen eine mündlich volkstümliche Tradition zugeordnet werden, und beispielsweise Sammlungen berühmter deutscher Märchenerzähler wie jene der Brüder Grimm oder Ludwig Bechstein implizieren, werden immer häufiger als Märchen oder Volksmärchen bezeichnet. Für lange Zeit hält man die Herkunft aus dem Volk für das wichtigste Kriterium des Begriffs Märchen, was wiederum erklären könnte, warum es lange Zeit keine einheitliche Begriffsbestimmung gibt. (ebd.) Zu Beginn dieses Jahrhunderts erfährt der Terminus jedoch seine einzigartige, bis heute anerkannte Prägung, an der die Brüder Grimm alles andere als unschuldig zu sein scheinen. (vgl. Neuhaus, 2005, S. 2) Der niederländisch-deutsche Literatur- und Sprachwissenschaftler Johannes A. Jolles beschreibt es mit folgenden Worten:

„Man könnte beinahe sagen, allerdings auf die Gefahr hin, eine Kreisdefinition zu geben: ein Märchen ist eine Erzählung oder eine Geschichte in der Art, wie sie die Gebrüder [sic] Grimm in ihren Kinder- und Hausmärchen zusammengestellt haben. Die Grimmschen Märchen sind mit ihrem Erscheinen, nicht nur in Deutschland sondern allerwärts, ein Maßstab bei der Beurteilung ähnlicher Erscheinungen geworden. Man pflegt ein literarisches Gebilde dann als Märchen anzuerkennen, wenn es – allgemein ausgedrückt – mehr oder weniger übereinstimmt mit dem, was in den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen zu finden ist. Und so wollen auch wir, ehe wir den Begriff Märchen von uns aus bestimmen, zunächst allgemein von der *Gattung Grimm* sprechen.“ (Jolles, 1958, S. 219)

Begründet wird die Definition damit, dass die Textsorte Märchen erst mit dem Erscheinen der Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm seine heutige Bedeutung als literarische Form erlangt hat. Zwar haben ähnliche Formen bereits früher existiert, die beiden Brüder sind jedoch die Ersten, „die das Vorhergehende durch ihre Sammlung zu einem einheitlichen Begriff zusammengebracht haben“ (Jolles, 1958, S. 218). Die Begriffsprägung setzt sich durch, fundiert sich und prägt die Auffassung von dem, was im heutigen europäischen Kulturkreis im Allgemeinen unter der Gattung Märchen verstanden wird. (vgl. Neuhaus, 2017, S. 10)

Der deutsche Germanist Stefan Neuhaus ist davon überzeugt, dass eine solche Verengung der Perspektive auf die Produktion der Brüder Grimm als Maßstab des Märchens allerdings ebenso zu Verwerfungen in der Rezeption der Gattung geführt hat wie die allgemein diffuse Begriffsverwendung. (vgl. Neuhaus, 2005, S. 2) „Eine ausufernde Bildung von Kategorien, die sich keiner merken kann, scheint an dieser Stelle fehl am Platze, zumal keiner der Begriffe, die gehandelt werden, trennscharf ist.“ (ebd.) Ihm zufolge haben nachstehende Versuche, eine allgemein, anerkannte Definition zu finden, die Schwierigkeiten nicht behoben, sondern aufgrund unterschiedlicher Absichten und Voraussetzungen erschwert. (vgl. ebd., S.2f)

Auch Märchenforscherin Kathrin Pöge-Alder ist der Meinung, dass mit der hohen Vielfalt an Märchensammlungen, welche nach den Brüdern Grimm erschienen sind, sowie der Vielzahl an unterschiedlichen Forschungsbereichen, die Definitionsversuche zunehmen und immer konfuser werden. Sie betont in der 3. erweiterten und überarbeiteten Auflage ihres Werkes *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*, dass die heutige Vorstellung eines Märchens als künstlerisches Produkt am besten einer Definition anschließe, welche bereits in Zedlers Universallexikon aus dem Jahre 1739 vorzufinden ist und wie folgt lautet (vgl. Pöge-Alder, 2016, S. 31):

„Maehre, ist eine Erzehlung beydes einer wahrhafften als erdichteten Geschichte. Anders: eine wahre oder falsche neue Zeitung, Post, oder Botschafft. Dahero kommt Maehrlein, sonst eine Fabel ...

Maehrlein, sind Geschichten oder Fabeln so man erzehlet, wenn man andern eine Lust machen oder die Zeit vertreiben will.“ (Zedler, 1995, S. 163f)

Ergänzt man diese Texte mit weiteren Kennzeichen und fügt beides in Form eines Merkmalkatalogs zusammen, so ergibt sich eine treffende Beschreibung, welche das Wesen des Märchens plausibel erfasst. Fünfzehn Merkmale werden dabei impliziert und als wesentlich empfunden. (vgl. Pöge-Alder, 2016, S. 31)

Als erstes Attribut wird die **Gattungskomplexität** aufgezeigt, welche betont, dass das Endprodukt des Märchens künstlerische Texte verschiedenster Art aufzeigt. Es entstehen Verschmelzungen mit anderen literarischen Gattungen, wie Sagen, Romanen oder Novellen. Dabei muss darauf geachtet werden, dass das Märchen, sollte es einer anderen Gattung ähneln, märchentypische Elemente in Handlungsverlauf, Personal und Stilisierung aufweist.

Die **Selbstverständlichkeit** stellt ein weiteres Merkmal dar und besagt, dass das Märchen sowohl vom Wunderbaren als auch vom Numinosen bestimmt wird und dies innerhalb des Erzählten als selbstverständlich angesehen werden muss. Übernatürlichem und Zauberhaftem wird ohne Scheu entgegen getreten und beides wird ungefragt hingenommen.

Im Gegensatz dazu stehen **die realen Verhältnisse**, welche im Märchen in Form von Familien- und Gesellschaftssituationen sowie alltäglichem Wissen sehr präzise und genau dargestellt werden. Zur Veranschaulichung und als Beispiel kann man hierfür das typisch vernachlässigte jüngste Kind von drei Geschwistern oder die habgierige machtstrebende Stiefmutter anführen.

Darüber hinaus muss der Erzähler/die Erzählerin eines Märchens eine gewollte, **absichtliche Fiktionalität** seiner Geschichte hinzufügen. Das Erdachte wird mithilfe von Formelhaftigkeit zu Beginn und Schluss, fehlenden Orts- und Zeitangaben sowie formelhaften Umkehrungen und Einfügungen unterstützt.

Die **Überlagerung verschiedener historischer Schichten** bildet ebenso ein Kennzeichen des Märchens. Hierbei sind insbesondere Brauchtümer und Glaubensvorstellungen, deren ursprüngliche Bedeutung in gegenwärtiger Zeit bereits in Vergessenheit geraten ist, gemeint. So ist beispielsweise die Vorstellung, dass Wasser oder Blut magische Heilkräfte haben, nicht unüblich.

Als nächstes Element werden die **Requisitverschiebung** sowie die **Requisiterstarrung** genannt. Gegenstände, Figuren oder Gaben treten in der Erzählung in anderen Formzusammenhängen auf und bedienen sich ganz anderer Funktionen als jener, die ihnen im alltäglichen Leben zugeschrieben werden. Sowohl die Umgebung als auch die Zeit kann demnach angepasst werden.

Eine **Lüge, die der Tatsache entspricht**, führt ein weiteres Charakteristikum im Märchenkatalog an. Damit ist die Verschiebung des negativ konnotierten Märcheninhalts zu einer Lüge, wenn eine Tatsache erwartet wird, gemeint. Der Inhalt bleibt dabei nicht negativ, sondern verweist auf einen Teil von sogenannter Wahrheit, die sich heutzutage mit historischem Verständnis oder durch symbolische Interpretation erschließen lässt.

Ein weiteres Element widmet sich der typisch klassischen **Märchenästhetik**, welche von den Brüdern Grimm in Europa geprägt wurde. Die Beschreibung dessen lässt sich insbesondere auf Max Lüthi zurückführen.

Auch die **Entindividualisierung der Darstellungen** bildet ein wichtiges Merkmal im Märchen und unterscheidet sich somit von der Sage. Man nimmt in den Erzählungen keinen Bezug auf persönliche, individuelle Erlebnisse oder gemeinschaftlich gesammelte Erfahrungen.

Darüber hinaus werden auch Eigenschaften genannt, die das **Volksmärchen** vom **Kunstmärchen** unterscheiden. Die beiden Untergattungen differenzieren sich hinsichtlich Aufbau, Struktur, AutorInnen und Entstehungszeiten. Da das Kunstmärchen in dieser qualitativen Arbeit keine signifikante Rolle spielt, wird die Charakterisierung dessen bewusst ausgelassen. Es soll jedoch erwähnt werden, dass der Autor/die Autorin eines Kunstmärchens die Freiheit besitzt, Bau und Struktur künstlerisch und nach Belieben zu verändern. Dies kann eigene Reflexionen, Rückblenden, Kommentare etc. einbinden. Das Kunstmärchen wird daher als „individuelle Erfindung eines bestimmten, namentlich bekannten Autors“ verstanden. (Tismar, 1983, S. 1) Der Schöpfer oder die Schöpferin des Werkes entscheidet dabei, inwieweit er oder sie sich am Volksmärchen orientiert, wobei der Aspekt des Wunderbaren oder des Unwirklichen auch im Kunstmärchen wirksam sein kann. (vgl. Lüthi, 2004, S. 5) Das Wesen des Volksmärchens wird in den nachstehenden Seiten detailliert erläutert.

Zusätzlich ist in den Erzählungen auch eine **klare Strukturierung** von großer Wichtigkeit. Ein traditionelles Märchen zeichnet sich durch eine eindeutige und klare Gliederung der Handlung aus. Die Handlung steuert zu Beginn zumeist auf eine aussichtslose Situation zu,

woraufhin der Held/die Heldin loszieht und sich den Abenteuern und Aufgaben stellen muss. Diese Strukturierung macht die Entstehung und Entwicklung von Märchentypen aus.

Als weitere Merkmale werden **Happy End** und **„Antimärchen“** angeführt, welche damit zum einen das glückliche Ende als Ziel der märchenhaften Erzählung (Happy End) und zum anderen das Fehlen beziehungsweise Weglassen eines glücklichen Endes (Antimärchen), beschreiben.

**Mündliche sowie schriftliche Umsetzungen einer Märchenerzählung zu einem eigenständigen Kunstwerk** werden ebenso hervorgehoben. Dies hängt vom Erzähltalent des jeweiligen Autors/der jeweiligen Autorin, der individuellen Intention, der Stilistik und dem Adressaten/der Adressatin ab.

Ein zusätzliches Element beschreibt **Lesekanon und Vermarktung**. Während der Konstitution der bürgerlichen Familie nahmen Märchen ihre fundamentale Funktion in der Kinder- und Jugendliteratur ein und wurden Bestandteil des Lesekanons im Schulbereich. Dies zog eine akkurate Bearbeitung der Erzählungen mit sich. Sie wurden kindgerecht umgeschrieben, was bedeutet, dass man sie einer sprachlichen und sexuellen Reinigung unterzog. Ab diesem Zeitpunkt wurden Märchen als Medium verwendet, welches moralische sowie erzieherische Werte vermitteln sollte. Infolgedessen begann die mediale Transformation und Vermarktung.

Als abschließendes Merkmal wird die **Funktionalität** genannt. Märchen unterliegen gewissen Funktionen, dadurch gelten sie als Vermittler von Wissen, dienen der Unterhaltung und helfen, Konflikte zu bestreiten. Sie geben Hoffnung, eröffnen ein Tor zu unserer Gefühlswelt und tragen zu einem Gemeinschaftserlebnis innerhalb einer Erzählrunde bei.

(vgl. Pöge-Alder, 2016, S. 31-38)

Zur zusätzlichen Vereinfachung der Begriffsbestimmung wird in der germanistischen Literaturwissenschaft der Terminus des Volksmärchens, des Kunstmärchens und des Wirklichkeitsmärchens eingeführt. (vgl. Neuhaus, 2005, S.2) Da in dieser wissenschaftlichen Arbeit ausschließlich die Gattung der Volksmärchen zur Analyse aufgegriffen wird, sollen im nachstehenden Kapitel die Charakteristika dieser aufgezeigt und definiert werden.

#### 1.1.1.1. Zum Wesen des Volksmärchens

Wirft man einen Blick in das Metzler Literaturlexikon, so wird das Volksmärchen folgendermaßen definiert:

„[...] ‚Volksmärchen‘ ist ein Idealbegriff, der kleinere Prosaerzählungen mit den folgenden Merkmalen bezeichnet: Anonymität, Oralität und Volkstümlichkeit der Überlieferung, ein unbestimmtes und unbestimmbares ‚hohes‘ Alter; stereotypes, aber variantenreiches Erzählen im Rahmen eines vorgegebenen (kulturell bestimmten, meist nationalen oder ethischen) Motivkatalogs, Ahistorität, Naivität, Zweckfreiheit und Unterhaltungscharakter (oft bzw. zunehmend als Kindererzählung). Wird der Begriff im engeren Sinn verwendet (dann oft auch: ‚Zaubermärchen‘), treten als weitere Bestimmungsmerkmale das Wunderbare (die partielle Aufhebung der Naturgesetze) und das Moment der Wunscherfüllung hinzu. [...]“ (Bluhm, 2007, S. 472f)

Lange Zeit sind sich die Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen einig, dass Volksmärchen einer mündlichen Tradierung unterliegen und durch Oralität sowie Autorlosigkeit definiert werden. Dies bedeutet, dass es sich um eine rein mündliche Weitergabe der Märchen handelt. (vgl. Neuhaus, 2005, S. 3)

Stefan Neuhaus betont in seinem Werk *Märchen*, dass es sich hierbei um einen Mythos handle und dieses Definitionsmerkmal heutzutage nicht mehr beständig sei. Er ist der Überzeugung, dass alle existierenden Märchen einen Autor/eine Autorin haben müssen, selbst wenn dieser/diese bis zum heutigen Tag unbekannt ist. (vgl. ebd., S. 3) Er führt zwar an, dass man das Attribut der mündlichen Weitergabe nicht zur Gänze abschreiben, die Bedeutung dessen allerdings auf jeden Fall relativiert werden sollte. Gewisse Veränderungen der Handlung durch die mündliche Weitergabe sind aufgrund von Analphabetismus oder dem Fehlen schriftlicher Zeugnisse zweifelsohne vorstellbar. Diese Vorgänge sind heutzutage jedoch nicht mehr rekonstruierbar. (vgl. ebd. S. 3f)

Die inhaltlichen Merkmale eines Volksmärchens werden nach ihm folgendermaßen skizziert: Das Volksmärchen ist ort- sowie zeitlos, bedient sich einer einfachen Sprache und einer einspurigen, einfachen Handlung. Das Geschehen spielt zumeist an stereotypen Schauplätzen, wie beispielsweise in verzauberten Wäldern, verwunschenen Schlössern oder verlassenen Mühlen. Die Figuren des Volksmärchens unterliegen keiner Psychologisierung, sind zumeist rudimentär gestaltet und durch Rollenzuschreibungen bestimmt. Die

Charaktere der ProtagonistInnen sind eindimensional und entweder gut oder böse. Im Volksmärchen siegt am Schluss stets das Gute, weswegen ein Happy End keineswegs fehlen darf. Die Geschichten der Märchen öffnen und schließen zumeist mit einem formelhaften Schluss („Es war einmal...“; „Und wenn sie nicht gestorben sind...“). Überdies wird ein einfaches Weltbild geschaffen. Einer der Hauptcharaktere stellt meist einen Helden/eine Heldin dar, welcher/welche eine Aufgabe zu lösen hat. Magische Requisiten, beispielsweise ein Zauberstab oder ein Besen, sowie sprechende Tiere sind ebenfalls wichtige Bestandteile einer volksmärchenhaften Handlung. Zahl und Natur besitzen einen hohen Stellenwert und werden gerne als Repertoire von Symbolen genutzt. Es herrscht stets eine Verbindung zum Mythos beziehungsweise zur Transzendenz. Alltägliche Probleme werden bewältigt und auch ein symbolisches Verhandeln wird als wichtig angesehen. (vgl. Neuhaus, 2005, S. 9)

### **1.1.2. Die Geschichte des Märchens im deutschsprachigen Kulturraum mit besonderem Blick auf die Märchenforschung in Österreich**

So wie die Gesellschaft hat sich auch die literarische Gattung der Märchen einem Wandel unterzogen und stets weiter ausdifferenziert. Es ist unmöglich das exakte Alter der Märchen festzuhalten, jedoch gibt es verschiedene Möglichkeiten, den Ursprung der märchenhaften Gattung zu bestimmen. Dies gelingt, nach Röhrich, einerseits mithilfe datierbarer Texte, welche aus historischen sowie literarischen Quellen hervorspringen und andererseits „aus der Altartigkeit seiner Motive“. (Röhrich, 2002, S. 377)

Aus der Antike sind Motive übernommen worden, die auch noch in der heutigen Zeit wichtige Bestandteile eines Märchens darstellen. „Genannt seien etwa das altägyptische Zwei-Brüder-Märchen, von dem das eine, wie auch immer zustandegekommene Brücke zum Grimmschen Märchen ‚Die zwei Brüder‘ (KHM 60) geben muß.“ (ebd.) Nach Röhrich können diese Motive allerdings noch lange nicht als Volksdichtung gewertet werden, sondern sind „als Frühbelege in religiös-mythische Überlieferungen, in Heldensage, in Dichtung und Geschichtsschreibung eingebettet“. (ebd.)

Die ältesten Aufzeichnungen, die tatsächlich typische märchenhafte Merkmale beinhalten und auf deutschsprachigem Boden aufzufinden sind, setzen mit der lateinischen Dichtung um das Jahr 1000 ein. Der Gelehrte und Dichter Notker Balbulus präsentiert in seinem Werk *Gesta Karoli Magni*, ein Erzählbuch des deutschen Mittelalters, mehrere „Klostermärlein“ aus St. Gallen. (Röhrich, 2002, S. 356) Obwohl diese Texte eher der Kategorie des Schwanks

oder der Lügengeschichte zugeordnet werden, finden sich darin bereits Elemente der Zaubermärchen. (vgl. Röhrich, 2002, S. 355)

Im 11. Und 12 Jahrhundert entstehen Verserzählungen, die als Vorläufer für einige Märchen, die in späteren Jahren von anderen MärchenerzählerInnen übernommen und adaptiert werden, fungieren. Im 13. Jahrhundert setzt „eine umfangreichere deutschsprachige Novellistik ein“, welche immer häufiger bekannte typische Märchenstoffe aufzeigt. (Röhrich, 2002, S. 356) Aus dieser Zeit gehen Erzählungen hervor, die motivgleich bis ins heutige 21. Jahrhundert weiter tradiert worden sind. (vgl. Röhrich, 1993, S. 36) Auch spätmittelalterliche Dichtungen, welche zumeist von anonymen Autoren verfasst werden, enthalten Frühbelege von gegenwärtig bekannten Märchen. (vgl. ebd., S. 37)

In der Zeit der Reformation werden sowohl protestantische als auch katholische Predigten mit unterhaltsamen, märchenhaften Erzählungen ausgeschmückt. Bei Martin Luther findet man beispielsweise das allbekannte *Aschenputtel* (KHM 21) oder das *Tapfere Schneiderlein* (KHM20). (vgl. ebd., S. 358) In der Frühzeit des Buchdrucks transportieren vor allem die Volksbücher, welche die bürgerliche Unterhaltungsliteratur des 16. Jahrhunderts umschließt, die Erzählstoffe des Mittelalters in prosaischer Form weiter. (vgl. ebd.) Das Repertoire an märchenhafter Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts geht zu einem großen Teil aus Volkserzählungsstoffen hervor. Viele wichtige Autoren der damaligen Zeit sind sogar den Brüdern Grimm, welche sich der Stoffe annehmen und diese in ihren Märchen- und Sagensammlungen verarbeiten, bekannt. (vgl. ebd., S. 38) Auch barocke Kanzlerredner machen in ihren Predigten Gebrauch von Märchen, Schwänken und Anekdoten. Die österreichische Volkskundlerin und Erzählforscherin Elfriede Moser-Rath zeigt in einigen Werken und zahlreichen Aufsätzen, dass barocke Prediger eine wichtige Quelle für Erzählstoffe darstellen. Auch hier bleibt das Prinzip, dass Märchenfrühbelege ausschließlich in literarisch verarbeiteter Form greifbar werden, bestehen. So werden die meisten Märchen, die für das 17. Jahrhundert nachgewiesen werden können, in Romanen verarbeitet. (vgl. ebd.) Johann Jakob Christoph von Grimmelhausen gilt als einer der bedeutendsten Erzähler der Barockzeit und hat in zahlreichen Werken diverse Märchenstoffe behandelt. Er bringt beispielsweise den ersten Beleg für das Märchen vom *Bärenhäuter* (KHM 101). (vgl. ebd.)

Wie bereits im vorherigen Kapitel angeführt, steht die Literaturästhetik der Aufklärung dem Zaubenhaften und Wunderbaren skeptisch entgegen und toleriert das Wesen des Märchens

nur insoweit, als es erzieherische Funktionen beinhaltet. Man spricht in dieser Zeit von „Ammenmärchen“ und der Begriff des Volksmärchens bleibt noch weitgehend ungebräuchlich. (vgl. Röhrich, 2002, S. 359) Mit den Übersetzungen des Weimarer Professors Karl August Musäus, die dieser aus französischen Märchensammlungen der „Blauen Bibliothek“<sup>1</sup> (seit 1790) und der Märchen von *Tausend und einer Nacht* entnimmt und zu novellistisch ausgeschmückten „Volksmärchen der Deutschen“ umformt, ändert sich dies. Das Interesse an Märchen steigt und die Gattung wird neu in den literarischen Kanon eingeführt. Die Erzählungen Musäus weisen zwar hauptsächlich Sagen als Märchenerzählungen vor, stammen nur zum Teil aus mündlichen Überlieferungen und sind primär nicht für Kinder bestimmt, dennoch gilt er als einer der wichtigsten Vertreter des Märchens vor den Brüdern Grimm. (vgl. ebd.) Der Schriftsteller behandelt in seinen stark literarisierten Märchen unter anderem Stoffe, die aus *Rübezahl*, *Schneewittchen*, *das Märchen von dem, der auszog, das Fürchten zu lernen*, *Tischlein-deckdich*, *Aschenputtel* und *Frau Holle* bekannt sind. (vgl. Röhrich, 1993, S. 38)

Bei den Brüdern Grimm durchlebt die Gattung schließlich einen Wandel zu romantischer Kunstprosa und die Erzählungen, die in ihrer Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* aufzufinden sind, erleben großen Zuspruch. Die beiden Brüder entwickeln einen Stil, der Volkserzählungen literaturfähig macht. Ihre Geschichten gehen auf bekannte frühere Sammlungen des 17. Jahrhunderts, etwa auf Giambattista Basiles *Pentamerone* oder auf Charles Perraults *Die ergötzlichen Nächte*, zurück. Diese Erzählungen werden den Brüdern zumeist von gebildeten Frauen, mit denen die beiden in Kontakt stehen, nacherzählt. (vgl. Neuhaus, 2017, S. 10) Ihre Märchensammlung wird zu einem einmaligen Bucherfolg und bis heute gilt ihr Werk als meist gedrucktes und übersetztes Buch deutscher Sprache. (vgl. Röhrich, 2002, S. 361) Die Beliebtheit und die schnelle Verbreitung der Grimmschen Märchensammlung hält die Bemühungen anderer Sammler und Sammlerinnen zunächst zurück, jedoch werden insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts viele weitere Märchensammlungen nach dem Vorbild der *Kinder- und Hausmärchen* hervorgebracht. Aufgrund ihrer langen und starken Wirkung seien an dieser Stelle die Märchen Ludwig Bechsteins genannt. Nach Röhrich erfreuen sich diese bis zur Jahrhundertwende sogar einer größeren Beliebtheit und weiteren Verbreitung als die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. (vgl. ebd., S. 363f) Aus dem 19. Jahrhundert

---

<sup>1</sup> Der Ausdruck „Blaue Bibliothek“ fasst französische Unterhaltungszeitschriften, die deutschen Volksbüchern entsprechen, zusammen.

gehen über 500 Sammlungen von Märchen und Sagen des deutschsprachigen Raums hervor, weshalb festgehalten werden kann, dass das Märchen in seiner engen Begriffsbedeutung seinen höchsten Aufschwung und seine „Hoch-Zeit“ in den westlichen Gesellschaften im späten 18. und insbesondere im 19. Jahrhundert erlebt. Innerhalb eines Jahrhunderts entwickelt sich das Volks- und Kunstmärchen vor allem in Frankreich, Deutschland und Großbritannien um auch in anderen Ländern und Kulturen Gehör zu gewinnen und um „anschließend wieder Tendenzen der Auflösung ausgesetzt zu werden.“ (Neuhaus, 2017, S. 21) Bis zum heutigen Tag verändern sich die Märchen beständig und jede Epoche hinterlässt ihre eigenen Spuren. So erscheint es nicht verwunderlich, dass sich die Märchen der Gegenwart zur „Kurzgeschichte, zum Filmstoff, zum surrealistischen Märchenwitz“ (ebd.) umformen. Ein Paradigmenwechsel um die Jahrhundertwende gilt als relevantester und bedeutsamster Auslöser für die erneuten Veränderungen in der Gattung der Märchen. Unter den Forschern und Forscherinnen etabliert sich die Annahme, dass es bei weitem nicht mehr ausreichend sei, von einer teleologischen Entwicklung und einem einheitlichen Weltbild auszugehen. Gründe dafür zeigen sich in neuen Erleuchtungen aus Politik, Geschichte und Wissenschaft. (vgl. ebd.) Erstaunlich dabei ist, dass „die Struktur- und Handlungsmodelle seit langem festliegender Märchentypen relativ konstant und noch immer erkennbar“ (ebd.) geblieben ist.

Wie sich unschwer erkennen lässt, stellt die Gattung der Märchen, wenn man die Anfänge der Entwicklung ihrer Stoffe und Merkmale betrachtet, als ein „Hybrid aus verschiedenen Gattungstraditionen und kulturellen Einflüssen“ dar. (Neuhaus, 2017, S. 16) Der Blick auf die Geschichte des Märchens relativiert jegliche Grenzen zwischen Kulturen, Ländern und Gesellschaften. Die Wirkung des Märchens lässt sich nicht auf einzelne Sprachen und Literaturen festlegen oder gar begrenzen, auch wenn das Märchen, insbesondere in seiner jüngeren Historie, eigentlich der jeweils eigenen Kultur und Literatur ein Fundament geben und abgrenzend zu anderen Kulturen und Literaturen wirken sollte. (vgl. Neuhaus, 2017, S. 28)

Da mithilfe dieser qualitativen Arbeit versucht wird auch die Märchentradition und das Märchenerzählen österreichischer Literatur hervorzuheben, soll im Folgenden ein kurzer Überblick über die Märchenforschung in Österreich gegeben werden.

In beinahe allen europäischen Ländern kennzeichnet die Mitte des 19. Jahrhunderts den Beginn der Märchensammeltätigkeit. Man widmet sich dem Volkslied mit besonderem Augenmerk auf das Volksmärchen und der Sage. Angeregt durch die Brüder Grimm setzen auch in Österreich die Anfänge der Märchenforschung in dieser Zeit ein. 1812 und 1815 erschienen die *Kinder- und Hausmärchen* der beiden Brüder. In dieser Zeit reist Jacob Grimm nach Wien und verbringt beinahe elf Monate in der österreichischen Hauptstadt. Im Herbst 1814 lädt man ihn aufgrund diplomatischer Dienste zum Wiener Kongress ein. Dies scheint ihm zu missfallen, da er mehr Zeit in Bibliotheken verbringt und sich in die Welt der Bücher verliert als sich in der Rolle als Legationssekretär zu etablieren. Er wird in einen Kreis, welcher ausschließlich aus Gebildeten, Literaten, Antiquaren, Buchhändlern, Ärzten sowie Künstlern besteht und sich immer in einem Gasthaus in der Wollzeile nahe dem Stephansdom trifft, aufgenommen. Die ‚Wollzeilergesellschaft‘ widmet ihre Aufmerksamkeit althochdeutscher Literatur, Büchern und Handschriften. Die Gesellschaft dieses Kreises möchte die Vielfalt der Ammen- und Kindermärchen erkunden, sammeln und schlussendlich aufzeichnen. Überdies durchforsten und untersuchen sie auch die unzähligen Sammlungen von Volksliedern, Sagen, Schwänken, Sprichwörtern, etc. (vgl. Petzold, 1993, S. 170)

Mithilfe einfacher Gewährsleute, welche beispielsweise Hirten, Fischer, Pfarrer, alte Frauen oder Schulmeister implizieren, erhofft man sich, jede Menge versteckter Aufzeichnungen zu finden und tatsächlich können die Anfänge der österreichischen Erzählforschung zu diesem Zeitraum festgehalten werden. Zwar sind in der ersten Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* noch keine märchenhaften Geschichten aus Österreich aufzufinden, dafür jedoch in der zweiten. Der zweite Band enthält das Märchen vom *Bruder Lustig*, welches einem Mitglied der Wollzeilergesellschaft von einer alten Frau erzählt worden ist. Im dritten Band gewährt Jacob Grimm sogar vermehrt Einblick in die Ergebnisse seiner Aufzeichnungen in Wien. (vgl. ebd., S. 171)

Die erste eigenständige Sammlung, welche österreichische Volksmärchen enthält, tritt allerdings erst ungefähr sieben Jahre später auf. Der Wiener Franz Ziska hält darin dreizehn Volkserzählungen in Wiener Mundart als Nacherzählung fest. (vgl. ebd.)

Ab diesem Zeitpunkt entstehen immer mehr österreichische Märchensammlungen. Die meisten davon lehnt man bewusst an die Märchen der Brüder Grimm an, denn nach Leopold

Schmidt gilt Jacob Grimm eindeutig als „Vorbild für die Sammler in den österreichischen Alpenländern“. (ebd., S. 172)

Petzold betont in seiner Forschung, dass die österreichischen Landschaften, sowohl was das Sammeln als auch das Aufzeichnen von Märchen betrifft, äußerst unterschiedlich vertreten sind. Die intensivste Recherche findet in Tirol statt und nur wenige andere Bundesländer schließen daran an. (vgl. ebd., S. 174) Der Westen Österreichs, Vorarlberg, Salzburg Land sowie Oberösterreich, halten sich, und das obwohl mindestens genau so viel Erzählgut vorhanden wäre, in den Nachforschungen eher im Hintergrund. (vgl. ebd., S. 175)

Generell kann festgehalten werden, dass die österreichische Märchenforschung einige Lücken offen lässt und so gelten auch heute noch jene Worte Karl Haidings, welche dieser bereits 1971 in seinem Bericht *Die Volksmärchenforschung in Österreich* zu Papier gebracht hat:

„Von dem einstigen Märchenreichtum Österreichs ist mangels einer zielbewußten, öffentlich geförderten Feldforschung, wie sie mehrere Nachbarstaaten aufzuweisen haben, nur ein zufallsbedingter Bruchteil geborgen worden.“ (ebd., S. 177)

### 1.1.3. Narratologie des Märchens

Die Narratologie, die Wissenschaft vom Erzählen, geht davon aus, dass dieselbe Geschichte auf vielfältige Weisen in Erzählungen umgesetzt werden kann. Dabei stehen der Inhalt des Erzählten und seine Präsentation in permanenter Wechselwirkung. (vgl. Fludernik, 2013, S. 11) Da sich die Analyse der folgenden Abhandlung auf unterschiedliche Fassungen und Interpretationen der beiden Volksmärchen *Dornröschen* und *Schneewittchen* stützt, erscheint es wesentlich, erzähltheoretische Merkmale der Märchen zu untersuchen. Demnach soll dieses Kapitel Einblick auf die Narratologie des Märchens geben.

Spricht man heutzutage von einer Erzählung, assoziiert man damit unweigerlich literarische Erzählungen, wie Romane, Novellen oder Kurzgeschichten. Der Begriff „Erzählung“ stammt allerdings vom Verb „erzählen“, und erzählt wird permanent. Im Deutschsprachigen konzentriert sich der Ausdruck „Erzählung“ gänzlich auf den „Akt des Erzählens“ (Fludernik, 2013, S. 9), demzufolge ist eine Erzählung insbesondere dann anzutreffen, wenn eine Person einer anderen etwas erzählt. Auch man selbst fungiert täglich als Erzähler oder Erzählerin in privaten sowie beruflichen Gesprächen mit anderen. Zuweilen erzählt man sogar „ganz

richtig“, etwa beim Vorlesen eines Märchens als Gutenachtgeschichte für Kinder. (vgl ebd.) Das Erzählen stellt daher eine gängige jedoch oft unbewusste Tätigkeit in der mündlichen Sprache dar und erstreckt sich von dieser über mehrere Gebrauchstextsorten wie beispielsweise Journalismus oder Unterricht bis hin zu dem, was man prototypisch als Erzählen auffasst: „das literarische Erzählen als Kunstgattung“ (ebd.).

Diese Erkenntnis wirft die Frage auf, was keine Erzählung ist, oder wie man Erzählung definieren soll, um sie vom nicht-erzählenden Diskurs abzugrenzen. Der Begriff der „Erzählung“ kann in vielfacher Bedeutung verwendet werden, doch für eine Erklärung des spezifisch Narrativen des Erzählens, müssen die Unterscheidungen der Narratologie herangezogen werden. Im Deutschen steht der Begriff der „Erzählung“ in engen Kontakt mit dem Sprechakt des Erzählens und somit auch mit der Figur eines Erzählers/einer Erzählerin. Demnach könnte gesagt werden, dass Erzählung all das definiert, was ein Erzähler/eine Erzählerin erzählt. Was wiederum zu der Frage führt, was es genau ist, das der Erzähler/die Erzählerin erzählt. (vgl. ebd., S. 10) Die Unterscheidung Gérard Genettes zwischen *narration* (dem Erzählakt des Erzählers/der Erzählerin), *discours* (der Erzählung als Text bzw. Äußerung) und der *histoire* (der Geschichte, die der Erzähler/die Erzählerin in seiner/ihrer Erzählung erzählt), ermöglicht es, diese Frage weitgehend zu beantworten. (vgl. ebd., S. 11) Anhand dieser Unterscheidungen ist es unter anderem möglich, ein und dieselbe Geschichte in vielfacher Form und auf unterschiedliche Art und Weise darzustellen. (vgl. ebd.)

Im Wandel der Zeit wurden insbesondere die Geschichten der Märchen immer wieder aufgenommen und neu adaptiert, wodurch sich eine Gattung entwickelt hat, die sich von anderen Formen des Erzählens abhebt. Die Erzählungen von *Schneewittchen* und *Dornröschen* beispielsweise sehen in der Grimmschen Version ganz anders aus als in früheren Ausführungen oder modernen Nacherzählungen. Während in den Ursprungsversionen *Schneewittchens* die Grausamkeit der Stiefmutter, die kannibalische Züge trägt, im Vordergrund steht, sind in modernen Fassungen exzessive Grausamkeiten zumeist eliminiert. (vgl. ebd., S. 11)

„Verschiedene Erzählungen fokussieren also ganz verschiedene Aspekte der Geschichte; oder: noch genauer – die Geschichten, die wir aus verschiedenen Erzähltexten rekonstruieren, sind oft komplementär zueinander. Sie ergänzen in parodistischer oder zeitgeschichtlich relevanter Weise die Lücken, welche frühere Versionen ‚derselben Geschichte‘ (Fabel) in ihrer Darstellung belastet haben (vgl. Stanzel 1977), oder schreiben die Geschichte einfach um, z.B. aus feministischer Sicht.“ (ebd.)

Demzufolge gibt es „eine Ebene der Geschichte, die Fabel, die in der volkskundlichen Motivgeschichte als Basis für alle *Schneewittchen* - Erzählungen gelten kann; andererseits gibt es mehrere Manifestationen dieses Motivs in verschiedenen Ereignisabfolgen und Charakterkonstellationen, also im Plot, die in jeweils existierenden Texten die Ebene der fiktiven Welt der Erzählung ausmachen.“ (ebd.) Folglich erscheint es keineswegs verwunderlich, dass sich Märchen im Laufe der Zeit nicht nur hinsichtlich des Inhalts und der Motive gewandelt haben sondern auch Differenzierungen in der Narratologie aufzeigen. Inwieweit dies mit den Texten von und über Dornröschen und Schneewittchen von statten gegangen ist, soll im Folgenden erläutert werden.

Heinz Rölleke stellt fest, dass Wilhelm Grimm im Wesentlichen ab der 2. Auflage den Stil gefunden hat, der die „Gattung Grimm“ ausmacht und die Vorstellung von Märchen bis in die Gegenwart prägt. (vgl. Rölleke, 1999, S. 856) Die Gestaltung und Interpretation der Märchen setzt Maßstäbe, die weit über das 19. Jahrhundert hinausreichen. Der Typus des Buchmärchens etabliert sich im deutschsprachigen Raum und wirkt darüber hinaus auch auf Sammlung und Edition traditioneller Märchen anderer Nationen. (vgl. Pöge-Alder, 2016, S. 117) Vergleicht man die Märchentexte des 17. Jahrhunderts mit denen des 19. oder 21. Jahrhunderts, lassen sich deutliche Unterschiede hinsichtlich der Narratologie erkennen. Inwieweit sich die Fassungen in Stil, Form und Struktur gewandelt haben, soll in den nachstehenden Zeilen erläutert werden.

Der Handlungsrahmen in Giambattista Basiles Märchensammlung aus dem beginnenden 17. Jahrhundert spielt am Hof eines Prinzen, an welchem zehn Frauen aus dem einfachen Volk in einem volkstümlichen, grobianischen Dialekt 50 Märchen erzählen. Innerhalb dieses Rahmens wird ein erwachsenes, adeliges Publikum präsentiert, das sich über volkstümliche Erzählungen von Vertreterinnen niederer Stände amüsiert (vgl. Bunzel, 2011, S. 33) und sich zugleich an erotischen Vorstellungen erfreut. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 14) Der Sprachstil schwankt dabei zwischen einer „blumig-schwülstigen Ausdrucksweise auf der einen und einer deftigen Ausdrucksweise auf der anderen Seite“ (ebd.), womit er den typischen Merkmalen barocker Dichtung entspricht. Jedes Märchen, das innerhalb der Handlung erzählt wird, entspricht einem bestimmten Schema: der Betitelung folgt eine kurze Zusammenfassung des Inhalts, welche mit einer anschließenden Reaktion der adeligen Zuhörer und Zuhörerinnen auf das zuvor Erzählte miteinhergeht. Die Märchenerzählung wird

stets durch einen Sinnspruch oder einer Lebensweisheit eingeleitet, und auch der Ausgang ist durch eine abermalige Spruchweisheit oder Lehre gekennzeichnet. (vgl. ebd.) Da alle Märchen innerhalb einer Rahmenhandlung präsentiert werden, gibt es verschiedene Erzähler und Erzählerinnen. Wichtig ist zu erkennen, dass der Autor der Texte dabei nicht unbedingt selbst als Erzähler fungiert, insbesondere nicht, wenn eine Binnenhandlung von einer Rahmenerzählung umgeben ist. So gibt es in Basiles Märchensammlung zum einen den extradiegetischen Erzähler, der die äußerste Handlung, die Rahmenerzählung, beschreibt und zum anderen unterschiedliche intradiegetische Erzählerinnen, die metadiegetische Erzählungen, Binnenerzählungen, wiedergeben. (vgl. Fludernik, 2013, S. 39f) Beide Geschichten, die wesentliche Motive des Dornröschens wie des Schneewittchens darlegen, weisen eine auktoriale Erzählerin, bei der die Außenperspektive vorherrscht, auf. Aus Distanz und mit Wissen des Ausgangs der Komplikationen legen die Erzählerinnen die Geschichte dar und nehmen nach Belieben Einblick in das Bewusstsein der Protagonisten und Protagonistinnen. (vgl. ebd., S. 17) Die Erzählerinnen können somit in die Figuren hineinblicken, kennen Gedanken und Gefühle und können innere Zustände beschreiben. Das Erzähltempo, das sich aus dem Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit ergibt, unterliegt einer Raffung. Die Erzählzeit ist demnach gegenüber der erzählten Zeit stark gekürzt. Auf der Ebene der Textmenge wird mehr Zeit erzählt, als für das Lesen des Textes benötigt wird. (vgl. ebd., S. 39-40) Basiles Texte folgen den Merkmalen einer chronologischen Erzählung. Beide Märchen beginnen mit einer Einführung, steigern sich langsam zum Höhepunkt der Handlung und finden nach einem Wendepunkt zu einer Auflösung. RezipientInnen können dadurch den Figuren stets folgen und die Wachstumsprozesse der Geschichte nachvollziehen. (vgl. ebd., S. 46) Die Geschichten Basiles weisen bereits viele wesentliche Elemente des „prototypischen Märchens“ der Gattung Grimm auf. Mit der Hinwendung zu magischen Wesen und Kräften, der Auflösung von Raum und Zeit ins Phantastische, stereotypen Einleitungsfloskeln und moralisierenden Schlusswendungen grenzt er sich deutlich von der italienischen Novellentradition ab. (vgl. Neuhaus, 2017, S. 56)

Vergleichend zu Basiles Texten haben Charles Perraults Märchen Ende des 17. Jahrhunderts an Derbheit und offen ausgesprochener Erotik verloren. (vgl. Pedrini, 2015, S. 7) Dies ist beispielsweise in der Tatsache, dass Perrault das Motiv der Schwangerschaft einer vergewaltigten Jungfrau in den Kinderwunsch ihrer Eltern verschoben hat, ersichtlich. Generell ist Perrault darum bemüht Basiles „unflätiges Lachen“ durch ein „feines

Schmunzeln“ zu ersetzen und dessen „derbe Sexualität“ durch eine „kultivierte Erotik“ zu mildern. (Mazenauer/Perrig, 1995, S. 16) Stattdessen sind seine Märchen von fürstlichem Ambiente und höfischer Lebensart geprägt, „deren Kernbegriffe *Anmut (bonne grâce)* und *gutes Betragen (civilité)* sind.“ (ebd.) Zur Intention der Unterhaltung fügt Perrault jedem seiner Märchen einen erzieherischen Aspekt, eine Moral, bei, wodurch seine Erzählungen eine Bedeutung im übertragenen Sinn bekommen und in einen aktuellen gesellschaftlichen Zusammenhang gestellt werden. Die abschließende Moral verfasst er in Versform, wechselt dabei zwischen Block- und Paarreim und variiert zwischen Jambus und Trochäus. Dabei muss jedoch die französische Metrik beachtet werden, die nicht wie im Deutschen betonte und unbetonte Silben zählt, sondern durch Silbenzahl und fester Tonstelle am Versende gekennzeichnet ist. (vgl. Pedrini, 2015, S. 30)

Perraults Schreibstil zeichnet sich durch Einfachheit und Ironie, die Art und Weise, wie er sich über seine Geschichten lustig macht, aus. Sein Märchen *La Belle au bois dormant (Die schlafende Schöne im Wald)* kombiniert die Motive Dornröschens und Schneewittchens, ist in Prosa auf Papier gebracht und wird als einfache Erzählung aufgefasst, deren Inhalt keine Verständnisschwierigkeiten mit sich zieht. Die Geschichte beruht, wie alle anderen sieben Märchen in seiner Sammlung auch, auf folgender Charakterisierung: Ein armer oder unglücklicher Mensch gelangt zur Erfüllung seiner Träume. (vgl. Krüger, 1969, S. 42f) Wie bei Basile weist das Märchen einen auktorialen Erzähler auf, der über eine fiktionale Welt berichtet und nach Belieben Einblick in die Welt und das Bewusstsein der Figuren nimmt. Das Erzähltempo ist gerafft und die Erzählung folgt einer chronologischen Handlung. Perrault vermischt rationale Banalitäten mit Märchenphantasien. Er bezieht sich auf Einzelheiten, die vom eigentlichen Charakter des Märchens ablenken. Trotzdem beinhaltet seine 1697 veröffentlichte Sammlung acht Erzählungen, „[...] von denen sieben offensichtlich echte Volksmärchen sind.“ (Lüthi, 2004, S. 48) Seine Sammlung lässt sich als Wendepunkt für das Märchen bezeichnen, da es sich ab diesem Zeitpunkt als eigenständiges Genre in Frankreich etabliert. (vgl. ebd.)

In Deutschland und Österreich finden Märchen vor allem durch die Brüder Grimm und der miteinhergehenden „Grimm Gattung“ glorifizierten Einklang. Nach Max Lüthi „ward im 19. Jahrhundert das entscheidende Wort in der Geschichte des Volksmärchens in Deutschland gesprochen worden.“ (Lüthi, 2004, S. 51) Seitdem unterliegen die Wesenszüge des Volksmärchens stets der gleichen erzähltheoretischen Grundform, auch jene die für die

nachstehende Untersuchung der Gewaltdarstellung von Bedeutung sind. Nach Kathrin Pöge-Alder gewähren textphilologische Arbeiten Einsichten in die „Grimmsche Märchenwerkstatt“ und zeigen „Eigenarten des Bearbeitungsstils und das Zurechtschleifen dessen, was wir heute mit dem herkömmlichen Bild vom ‚Volksmärchen‘ beschreiben“. (Pöge Alder, 2016, S. 129) Philologische Untersuchungen zeigen, dass die Gattung Grimm, die einem „hypothetisch rekonstruierenden Erzählen“ (ebd.) entspricht, den Maßstab für das deutschsprachige Märchen bestimmt. (vgl. ebd.) Die Grimms folgen in ihrer Textauswahl einem bestimmten Bild von Märchen. Dieses bezieht sich auf gut erzählte, vollständige Texte, aus dem Fragmente, widersprüchliche Elemente, Erotisches, Sexuelles und Sozialkritisches herausfallen sollten. (vgl. ebd., S. 130) Die Sammlung der beiden Brüder enthalten Märchen, die unabhängig voneinander und ohne verbindender Rahmenstruktur hintereinander geordnet sind. Die für das 17. und 18. Jahrhundert charakteristische Struktur von Rahmen- und Binnenerzählung fällt somit weg. (vgl. Brunken, 1998, S. 981)

Nach Rölleke streben die Brüder in ihren Texten nach lakonischer Parataxe (eine knappe Aneinanderreihung selbständiger Sätze), der Einfügung wörtlicher Reden, Wortwiederholungen, subtilem Humor, anschaulichen und drastischen Darstellungen, der Einbindung volkstümlicher Wendungen und Lautmalereien. Auch die Vorliebe für Formelhaftes, farbliche Akzentuierungen und Konturen ist vorhanden. Sie bemühen sich ebenso um künstlerischen Aufbau, stringente Motivierung und Rundung der Erzählung. (vgl. Rölleke, 1980, S. 597-599) Weitere Charakteristika des Grimmschen Stils, die bis in die Gegenwart bestehen bleiben und auch in den modernen Fassungen *Dornröschens* und *Schneewittchens* aufzuzeigen sind, sind „Anschaulichkeit, breite Schilderung, präzise Motivierung, Archaisierungen, Diminutive, Doppelausdrücke wie ‚Speise und Trank‘, Wörter aus dem Bereich der Emotionen sowie die Verwendung des erzählenden Imperfekt, der Umbau von indirekter Rede in direkte Rede und die Eliminierung von Fremdwörtern.“ (Kellner, 1994, S. 88) Hinsichtlich der Sprache werden die Erzählungen außerdem mit Alliterationen, Sprichwörtern und Redensarten angereichert. (vgl. ebd.) Wie bei Basile und Perrault weisen auch die Märchen Grimms und alle nachstehenden Adaptionen anderer Autoren und Autorinnen, die in der folgenden Diplomarbeit bearbeitet werden, einen auktorialen Erzähler, ein gerafftes Erzähltempo und eine chronologisch verlaufende Handlung auf.

Neben Handlung, Motiven und Narratologie scheint vor allem auch die Adressierung einen zentralen Aspekt beim nachstehenden diachronen Vergleich der Gewaltdarstellungen zu spielen, weshalb sich der Fokus der nächsten Seiten der Untersuchung der Zielgruppen der jeweiligen Texte widmen soll.

Zu Beginn ihrer Etablierung sind Märchen nicht als Kindergeschichten sondern vorwiegend als Erzählgut von Erwachsenen für Erwachsene gedacht. Insbesondere in analphabetischen Gesellschaften dienen die erzählten Geschichten den Menschen als Ersatz für Buch, Zeitung, Rundfunk oder Fernsehen. Mithilfe der Märchen wird das Bedürfnis nach Information, Tradition und Unterhaltung gestillt. (vgl. Röhrich, 2002, S. 1) Die erste berühmte Märchensammlung im engeren Sinn, deren Geschichten unter anderem auch Motive des *Dornröschen* und *Schneewittchen* – Märchens behandeln, wird von dem neapolitanischen Schriftsteller und Hofpoeten Giambattista Basile verfasst. Die Erzählungen, die sich darin befinden, sind vorwiegend für adliges Publikum geschrieben und deswegen als höfische Dichtung anzusehen. Erkennbar ist dies bereits am zynisch ironisch gemeinten Titel seines Werks: *Il pentamerone [...] overo Lo cunto de li cunte trattenemiento de li peccerille*. - *Das Fünftagewerk [...] oder Das Märchen der Märchen. Unterhaltung für die Kleinen*. Basiles Geschichten richten sich entgegen des Titels nicht wie vorgegeben an Kinder, sondern sind vielmehr dem kindlichen, unzivilisierten Volk in den Mund gelegt. Seine Geschichtssammlung ist demnach weder für den Nachwuchs noch als Vorlesebuch für die Bevölkerung gedacht, sondern speziell für die höfische Gesellschaft konzipiert um den gebildeten, adligen Höflingen als geistreichem Zeitvertreib zu dienen. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 14f) Bereits Ende des 17. Jahrhunderts wird auch in Frankreich zusammengetragen, dokumentiert und veröffentlicht, wodurch sich das älteste französische Märchenbuch entwickelt, welches den Titel *Contes de ma mère l'Oye* trägt und von Charles Perrault stammt. Aus der Analyse der Märchenzusätze und Motivinterpretationen lässt sich auch bei ihm auf ein Publikum schließen, das ebenso wie bei Basile am höfischen und gesellschaftlichen Leben der oberen führenden Kreise teilnimmt. (vgl. Krüger, 1969, S. 133) Das Publikum Perraults entspricht „einer definierbaren, durch Adel, Klerus und Großbourgeoisie bestimmten sozialen Schicht“. (ebd.) Der französische Schriftsteller scheint sich vorwiegend an ein zu der oben genannten Klasse gehörendes Publikum in Salons zu richten. Diese sind zu Zeiten Ludwig XIV. sehr populär und werden zumeist von Frauen

geleitet. Der Einfluss der Salons und daraus folgend des weiblichen Publikums auf die Literatur der Zeit nimmt bereits ab Mitte des 17. Jahrhunderts zu, „da der Kreis derer, die dort verkehrten, in immer stärkerem Maße Autoren und Gelehrte aufnahm, die zwar einerseits die intellektuelle Haltung in den Salons prägten, sich andererseits aber bereitwillig ihren ästhetischen Vorschriften anpaßten.“ (ebd., S. 134) Diejenigen Schriftsteller, die auf literarische Anerkennung hoffen, sind darum bemüht sich den Lesegewohnheiten der Damen der Salons anzunehmen. Die Märchen Perraults sind somit mehr zur Unterhaltung der höfischen Gesellschaft und zur Erziehung junger Adelliger als für Kinder konzipiert.

Mitte des 18. Jahrhunderts schwappt die Welle der Märchen und damit das verstärkte Interesse an volkstümlichen Quellen auch nach Deutschland um. Als Vermittler fungieren Reisende aus Frankreich und französische Emigranten sowie Übersetzungen mancher Märchenbücher, in denen sich unter anderem Märchenstoffe von Basile und Perrault wiederfinden. In dieser Zeit wird das Märchen von der Aufklärung als „Ammengeschichte“ diskriminiert, und findet Eingang in die Kinderstube. (vgl. Röhrich, 2002, S. 1) Mit Interesse verfolgen auch die Brüder Grimm das europäische Märchenwesen. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 16f) Im Auftrag von Clemens Brentano, einem deutschen Schriftsteller, beginnt das Brüderpaar ihre Sammeltätigkeit. Nach kurzer Zeit überlässt Brentano die angesammelten Geschichten den beiden, welche bald darauf die Idee zu einer Märchensammlung entwickeln. Der erste Band der *Kinder- und Hausmärchen* wird 1812 und der zweite 1815 veröffentlicht. Max Lüthi bezeichnet dieses Ereignis als wichtigen Drehpunkt in der Geschichte des Märchens, denn obwohl die Gattung lange Zeit geächtet wird, ist sie nun „endgültig buchfähig geworden“ (Lüthi, 2004, S. 51). Die zweite Auflage (1819) dient als Vorlage für die sechs Jahre später erscheinende *Kleine Ausgabe*, die fünfzig Märchen enthält, die explizit an Kinder gerichtet sind. Die Märchenstoffe ihrer Vorgänger verändern die Brüder soweit, dass sie in ihrem Sinne kindgerecht werden und dadurch besonders bei jungem Publikum großen Zuspruch finden. Vor allem durch die Bearbeitungen Wilhelm Grimms entwickeln sich die *Kinder- und Hausmärchen* vom Lesestoff für Erwachsene zum Vorlesegut für Kinder. (vgl. Pöge-Alder, 2016, S. 137) Er sortiert die grausamsten Märchen aus, versucht die Geschichten „in besserer Gestalt“ (Rölleke, Vorwort KHM, 1980, S. 21) zu präsentieren und sprachlich zu überarbeiten oder, wie er es selbst im Vorwort der KHM zum Ausdruck bringt, „einfacher und reiner“ (ebd.) zu erzählen. Seit diesem Zeitpunkt schreiben

sich die „Grimm’schen Märchen in das kollektive Gedächtnis ganzer Generationen“ (Martus, 2009, S. 221) und bilden den Grundstock jeder Kinder-Lektüre. (vgl. Röhrich, 1974, Vorwort)

Der kinderzentrierten Adressierung folgen auch andere Märchensammler und –sammlerinnen, Autoren und Autorinnen. Ludwig Bechstein beispielsweise verfasst sein *Deutsches Märchenbuch* ebenso speziell für Kinder und betont dies im Vorwort seines Werks: Das Märchen, so sagt er, sei mit „dem Kindesalter der Menschheit vergleichbar; ihm sind alle Wunder möglich, es zieht Mond und Sterne vom Himmel und versetzt Berge. Für das Märchen gibt es keine Nähe und keine Ferne, keine Jahrzahl und kein Datum, nur allenfalls Namen, und dann entweder sehr gewöhnliche, oder sehr sonderbare, wie sie Kinder erfinden.“ (Ewers, 1996, S. 13) Auch österreichische Märchensammler des 19. Jahrhunderts, wie Christian Schneller (*Märchen und Sagen aus Wälschtirol*) und Theodor Vernaleken (*Kinder- und Hausmärchen in den Alpenländern*), richteten die Adressierung vorwiegend an kindliches Publikum. Ebenso die beiden Autorinnen, die in dieser Arbeit für die Analyse der Märchen des 21. Jahrhunderts herangezogen werden, bemühen sich um einen kinderzentrierten Lesestoff.

## 1.2. Zur Gewalt

Da der Begriff der Gewalt einen signifikanten Aspekt in dieser Arbeit und einen außerordentlich vielfältigen und facettenreichen Terminus darstellt (vgl. Gudehus/Christ, 2013, S.1), soll dieser in den folgenden Unterkapiteln angeführt, erläutert und definiert werden. Da die Gewaltforschung in beinahe allen Disziplinen ein sich stets erweiterndes Feld wissenschaftlicher Debatten ist und eine Vielzahl kontroverser Deutungen zulässt, ist dies jedoch mit einigen Schwierigkeiten verbunden (vgl. ebd.) und kann zu unterschiedlichen Definitionen führen. Sowohl die inhaltlichen Aspekte als auch die Ursprünge lassen bis heute Fragen in den nie anhaltenden Diskussionen der unterschiedlichen Forschung offen. (vgl. Imbusch, 2002, S.26) Um das, was gegenwärtig Gewalt genannt wird, bestimmen zu können, muss unter anderem die Begriffsfülle, die der Terminus mit sich bringt, beachtet werden. Überdies sollten die verschiedenen Forschungskonzepte in den unterschiedlichen Disziplinen nicht in Vergessenheit geraten. (vgl. Gudehus/Christ, 2013, S. 2)

### 1.2.1. Der Gewaltbegriff

Gewalt stellt einen Begriff dar, welcher für Phänomene unterschiedlichster Art und Qualität Gebrauch nehmen, verschiedenen Zwecken dienen und vielfältige Funktionen erfüllen kann. (vgl. Imbusch, 2002, S. 28) Das Wort Gewalt kann sowohl „rein deskriptiv, stärker analytisch, aber auch polemisch“ (ebd.) Verwendung finden.

Die Komplikationen, die auftreten, sobald man den Begriff der Gewalt im Deutschsprachigen definieren möchte, beginnen bei der „Mehrsinnigkeit“ (ebd.), da er, wie bereits angedeutet, in verschiedenartigen Gegebenheiten Gebrauch nimmt und abweichenden Semantiken unterliegt. Das eine Mal erscheint er rein beschreibend und neutral, das andere Mal hingegen wertend und beurteilend. Obendrein hat sich das Bedeutungsfeld des Begriffs während der letzten Jahrhunderte hinsichtlich kultureller Einflüsse und Wertevorstellungen stets verändert und weist daher einen Korpus gefüllt von Überschneidungen mit ähnlichen oder verwandten Begriffen auf. (vgl. ebd.) Die mehrdeutige Bedeutung und Verwendung von Gewalt „lässt sich aus der Etymologie des Wortes Gewalt und der Inkongruenz germanischer und römischer Rechtsverhältnisse mitsamt deren unterschiedlichen begrifflichen und terminologischen Traditionen ableiten“. (ebd.) Historisch gesehen hat der Gewaltbegriff eine weite Spanne sozialer sowie politischer Gegebenheiten und Verbindungen abgedeckt (vgl. ebd.). Die Ursprünge des Wortes lassen sich aus der indogermanischen Wurzel ‚val‘ (lat. ‚valere‘), welches als Verb eigentlich im engeren Sinn für „Gewalt haben“ oder für „Verfügungsfähigkeit besitzen“ (ebd., S. 27) steht, herleiten. Erweitert man den Sinn, so kann es auch für die Ausdrücke „Kraft haben, Macht haben, über etwas verfügen können, etwas beherrschen“ (ebd.) stehen.

Ein Blick in die Vergangenheit zeigt, dass der Begriff der Gewalt seinen „Niederschlag in entsprechenden Wortzusammensetzungen“ (Weder, 1994, S. 21) gefunden hat:

In Zeiten, in denen hohe religiöse Aktivität herrscht, häufen sich „Teufels- und Gottesgewalt“ (ebd.), welche anstelle der Römer, somit der „Göttergewalt“ (ebd.), getreten sind. Während der Belagerung der Türken in Europa gab es „Türkengewalt“. (ebd.) Die weltliche Gewalt teilt sich innerhalb der Hierarchien und führt zu kaiserlicher, königlicher und fürstlicher Gewalt. Für die Gegenseite gibt es die päpstliche sowie die bischöfliche Gewalt. Im alltäglichen Leben wird die Gewalt in „Gerichts- und Amtsgewalt“ (ebd.), die häusliche in eine „elterliche und väterliche“ (ebd.) aufgeteilt. Demnach hat jede Zeit ihren eigenen Begriff der Gewalt, der einer geschichtlichen sowie soziokulturellen Abhängigkeit unterliegt. (vgl. ebd.)

Unterschiedliche Definitionen aus der Fachliteratur sollen das weitläufige Spektrum des Gewaltbegriffs aufzeigen:

Der in Wien geborene Psychiater, Psychoanalytiker und Aggressionsforscher Friedrich Hacker versteht unter dem Begriff der Gewalt ein Produkt von Denkfaulheit, Fantasiearmut sowie Gefühlslosigkeit gegenüber anderer Personen. Gewalt gilt nach ihm als Rückbildung auf die aggressive Ausdrucksform, welche jegliche anderen Optionen verwirft oder abschlägt. Sie stellt eine Strategie von Menschen dar, die nicht imstande sind Mitgefühl für ihr Gegenüber aufzubringen und nicht die Fähigkeit besitzen andere Lösungswege für Probleme zu finden. (vgl. Hacker, 1988, S. 32)

Hans-Dieter Schwind, ein deutscher Jurist, Kriminologe und Politiker, definiert Gewalt als Mittel zur Einsetzung von Konfliktlösung und als Form des Ausdrucks persönlicher Unzufriedenheit, Verbitterung, Hilflosigkeit, Ohnmacht, Handlungsunfähigkeit und Inaktivität. Sie tritt dann auf, wenn für die betreffende Person keine anderen Auswegmöglichkeiten vorhanden sind oder nicht vorhanden zu sein scheinen. (vgl. Schwind, 1990, S. 77)

Hermann Geissbühler betrachtet Gewalt aus strafrechtlicher-normativer Sicht und umschreibt sie folgendermaßen: „Gewaltanwendung entspricht einer Tat oder einem Verhalten, das mit physischer Macht oder mit psychischen Druckmitteln in die persönliche Sphäre eines Menschen und in seine Rechte eindringt, um diese zu schädigen, sie sich anzueignen oder zu zerstören.“ (Geissbühler, 1998, S. 22)

Für den Psychotherapeuten Joachim Lempert und dem Erziehungswissenschaftler Burkhard Oelemann gilt Gewalt als intentionales Handeln. Dazu zählt sowohl jegliche körperliche Verletzung einer Person durch eine andere als auch die reine Androhung physischer Gewalt. Der Gewalthandlung liegt die bewusste, vorsätzliche Entscheidung für das Einsetzen von Gewalt zugrunde. (vgl. Lempert/Oelemann, 1995, S. 12ff)

Alfried Längle, ein österreichischer Psychotherapeut, sieht Gewalt als rücksichtslose Mächtigkeit, welches das Eigen- über das Fremdinteresse stellt. Mit Mächtigkeit ist hierbei das Durchsetzungsvermögen gemeint. (vgl. Längle, 2003, S. 164)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Begriff Gewalt, welcher ein äußerst undurchsichtiges und schwer zugängliches Phänomen darstellt, auf viele verschiedene Arten definiert werden kann. Es scheint, als würde es darauf ankommen, von wem und in welchem Forschungsfeld der Terminus beschrieben wird und unter welchem Vorsatz dies geschieht. (vgl. WHO, 2003, S. 5) Gewalt entzieht sich einer exakten wissenschaftlichen Definition und es ist dem Urteil des Einzelnen überlassen eine für sich passende Begriffsbestimmung von Gewalt zu finden. (vgl. ebd.)

„Die Vorstellung von akzeptablen und nicht akzeptablen Verhaltensweisen und die Grenzen dessen, was als Gefährdung empfunden wird, unterliegen kulturellen Einflüssen und sind fließend, da sich Wertvorstellungen und gesellschaftliche Normen ständig wandeln.“ (ebd.)

Die Definition der Weltgesundheitsorganisation umfasst jegliches Auftreten von Gewalt und bezieht verschiedenartige Handlungen ein, weshalb sie sehr ergiebig, schlüssig und somit plausibel erscheint. Auf Grund dessen soll sie abschließend an dieser Stelle festgehalten werden:

„Der absichtliche Gebrauch von angedrohtem oder tatsächlichem körperlichem Zwang oder physischer Macht gegen die eigene oder eine andere Person, gegen eine Gruppe oder Gemeinschaft, der entweder konkret oder mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Verletzungen, Tod, psychischen Schäden, Fehlentwicklung oder Deprivation führt.“ (ebd., S. 6)

### 1.2.2. Formen der Gewalt

Gewalt kann in vielen Arten und Formen auftreten, weshalb es von besonderer Notwendigkeit ist, Gewalt zu typologisieren und zu klassifizieren. (vgl. Imbusch, 2005, S. 21) In diesem Kapitel sollen jene Formen der Gewalt aufgezeigt und skizziert werden, welche in weiterer Folge für die Interpretationen der unterschiedlichen Gewaltaspekte in Märchen von Bedeutung sind und in Gebrauch genommen werden.

An erster Stelle ist die physische Gewalt, welche begrifflich vergleichsweise recht bezeichnend und daher einfach zu erfassen ist, zu nennen. Als physische Gewalt werden jene Aktivitäten gezählt, die das Ziel haben, die körperliche Unversehrtheit eines Menschen willentlich zu beschädigen. (vgl. Gudehus/Christ, 2013, S. 2) Diese Form von Gewalt zielt auf

Verletzung oder Tötung anderer Personen ab und wird stets manifest und zumeist absichtlich verübt. (vgl. Imbusch, 2002, S. 38)

Im Gegensatz zur physischen steht die psychische Gewalt, die Seele und Geist eines Menschen angreifen soll. Sie ist nicht nur schwerer festzustellen als die physische Gewalt, sondern kann auch um einiges gnadenloser auftreten, denn diese Form von Gewalt stützt sich auf Worte, Bilder, Symbole, Gebärden, den Entzug von Lebensnotwendigkeiten, um sich durch Einschüchterung, Erpressung oder Angst andere Personen gefügig zu machen (vgl. ebd.). Während die physische Gewalt äußerlich sichtbare Schäden hinterlässt, wirkt die psychische Gewalt verborgen und zeigt sich zumeist erst zeitlich versetzt in schweren Traumata. (vgl. ebd., S. 36)

Überdies hinaus sind auch die metaphorischen Begriffsbildungen unter Einschluss von Gewalt zu nennen, bei denen es in erster Linie nicht um reale, tatsächliche Gewaltausübungen geht, sondern „vielmehr um die bildhafte Umschreibung eines Phänomens, eines Zustandes oder Eindrucks, der sich einer Person mit besonderer Macht, Kraft oder Überlegenheit darbietet“. (ebd., S. 38)

Abschließend soll die sexualisierte Gewalt, welche im nachstehenden Teil ebenfalls noch von Bedeutung sein wird, beschrieben werden. Dabei geht es vorrangig nicht um den sexuellen Akt an sich, sondern um das Auskosten und Ausleben von Gewalt und Macht über andere Personen. Sich selbst als mächtig zu erfahren, steht dabei stets im Vordergrund. Die Sexualität wird miteinbezogen um die andere Person einer Demütigung, Entwürdigung oder Unterdrückung auszusetzen. (vgl. Aigner, 2007, S. 11)

### **1.3. Zur Gewalt im Märchen**

Dass Märchen nicht nur eine glanzvolle, intakte Welt aufzeigen sondern nebenbei eine nahezu gleichwertige Welt der Schattenseiten, in der RäuberInnen, Hexen, Zauberer und MörderInnen ihr Unwesen treiben, präsentieren, erscheint für die meisten erwachsenen MärchenrezipientInnen offensichtlich. Es konfrontiert den Leser/die Leserin, den Zuhörer/die ZuhörerIn mit den grundlegendsten Nöten der Menschheit, führt existenzielle Probleme vor und zeigt, dass das Leben auch dunkle Flecken aufweisen kann und der Mensch nicht von Natur aus gut ist. Das Böse ist in den zauberhaften Geschichten allgegenwärtig und stets auffindbar. (vgl. Bettelheim, 2006, S. 14ff)

Bereits in der Bibel stößt man auf detailreiche Beschreibungen zu Mord und Totschlag, und so führt man es auch in den altbekannten und vertrauten Volks- und Hausmärchen fort: die böse Königin schickt den Jäger um sich Lunge und Leber ihrer Stieftochter bringen zu lassen, der Ehemann verbrennt seine Frau, der Prinz vergewaltigt die schlafende, unwissende Prinzessin. Die Welt der Märchen erstrahlt nicht so hell und verzaubert wie sie zumeist von Kindheitstagen an in Erinnerung geblieben ist und dem Rezipienten/der Rezipientin wird bei genauerer Betrachtung schlagartig bewusst, dass es sich nicht bloß um harmlose, infantile Erzählungen handelt. (vgl. Mallet, 1990, S. 1)

„Tiefendimensionen des Menschlichen beginnen sichtbar zu werden. Dabei wird deutlich, daß Gewalt einen Teil des menschlichen Daseins ausmacht. Sie entwickelt eine faszinierende und einladende Kraft und zieht alle in ihren Bann.“  
(Mallet, 1990, S. 1)

Nach Röhrich wird in den Geschichten selbst die Frage nach Grausamkeit, Gewalt oder Brutalität nie gestellt. Das Böse ist auf selbstverständliche Art und Weise vorhanden. Ohne dessen Existenz und ohne die Überwindung von Hindernissen und Gefahren gäbe es keinen Helden/keine Heldin. Das Gute scheint das Böse zu benötigen. Demnach werden Gewalt- und Gräueltaten in den Erzählungen von einem Kind auch nicht als grausam wahrgenommen oder aufgefasst. Kinder denken weder in Einzelheiten noch stellen sie Zusammenhänge her. Solange das Gute schlussendlich siegt, erscheint die Welt der Märchen glanzvoll und verzaubernd. (vgl. Röhrich, 2001, S. 143ff)

Tatsache ist jedoch, dass in kaum einer anderen literarischen Gattung so viel „geköpft, zerhackt, gehängt oder ertränkt“ (ebd., S. 12) wird wie im Märchen. Um festzustellen inwieweit sich Gewalt über und in Märchen definieren lässt, soll in den folgenden Kapiteln ein Überblick über Ursprünge, Gewalttaten und Darstellungsformen gegeben werden.

### **1.3.1. Stellung und Gestalt der Gewalt im Märchen**

#### **1.3.1.1. Ursprünge**

„Die Faszination durch Gewalt ist keineswegs nur ein Phänomen unseres Medienzeitalters, sondern ist offensichtlich so alt wie die Menschheit.“ (Mallet, 1990, S.1)

Die Kritik an Gewaltdarstellungen in Märchen ist keineswegs neu. Bereits Platon spricht in seiner *Politeia* Zweifel an den Grausamkeiten aus und legt Sokrates folgende Worte in den Mund:

„Werden wir nun so ohne weiteres es zulassen, daß die Kinder Märchen anhören, wie sie der erste beste auf gut Glück ersinnt, und daß sie so in ihrer Seele Ansichten aufnehmen, die vielfach in Widerspruch stehen mit denen, die sie in reiferen Jahren unserer Meinung nach haben sollten?“ (Röhrich, 1974, S. 123)

Auch Kant äußert sich negativ gegenüber Märchen und schreibt, dass die Einbildungskraft der Kinder ohnehin stark genug sei und nicht durch derartige Erzählungen noch mehr gespannt werden sollte. (vgl. ebd.)

Selbst die Brüder Grimm, welche durch die Hand Wilhelm Grimms, vieles in ihren *Kinder- und Hausmärchen* überarbeitet, verharmlost und ihres Erachtens kindgerecht gestaltet haben, erfahren nach wie vor scharfe Kritik. (vgl. ebd., S. 124) Das meiste an Grausamkeiten bleibt auch in ihren Erzählungen bestehen und stehen in Widerspruch zu Wilhelm Grimms Kommentar in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner *Kinder- und Hausmärchen*, welche 1819 erschienen ist: „Darum geht innerlich durch diese Dichtungen jene Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und selig erscheinen“ oder: Märchen seien „aus jener ewigen Quelle gekommen, die alles Leben betaut“. (vgl. Röhrich, 2002, S. 207) Die Brüder verteidigen sich, indem sie sich auf die Treue der Überlieferung berufen und betonen, dass Gewalt und Grausamkeit einen signifikanten Aspekt der Volksüberlieferung darstellen. Zahlreiche Gräueltaten sind also, den Brüdern Grimm nach, keineswegs auflösbar, da sie wesentlich zum Grundstock des Erzähltypus gehören. (vgl. Röhrich, 1974, S. 124)

Was die Debatte um Grausamkeiten in Märchen schlussendlich endgültig entfacht, sind die Befürchtungen von PädagogInnen nach dem Zweiten Weltkrieg, welche die Besorgnis aussprechen, „der Geist faschistischer Inhumanität und Bestialität könne seine Wurzeln unter anderem in der durch die Märchenrezeption geprägten Erziehungspraxis deutscher Kinderstuben haben.“ (Röhrich, 2002, S. 208) So manch einer schreibt den Inhalten der Märchen sogar eine gewisse Mitverantwortung für die Konzentrationslager des Zweiten Weltkrieges zu. Den Fragen nach der Belastbarkeit der kindlichen Psyche oder etwaigen Folgen auf das kindliche Sozialverhalten widmet man sich einige Zeit später. (vgl. ebd.)

Es lässt sich feststellen, dass die meisten Gewaltakte in Märchen auf historische Fakten sowie den Volksglauben aus aller Welt zurückführen. Viele dieser Brutalitäten werden in

Märchen aufgenommen und oftmals phantastisch ergänzt. Die beiden Märchenforscher Röhrich (2002) und Mallet (1990) sind der Meinung, dass es an dieser Stelle wichtig ist zu erkennen, dass die dargestellte Gewalt und Grausamkeit keineswegs zum Selbstzweck verwendet wird, sondern die Ursprünge aus dem Volksglauben etwas Sinnvolles beitragen und vermitteln sollten.

Um herauszufinden warum und weshalb sich MärchenerzählerInnen solch grausamen Aspekten und Darstellungen bedienen, muss nach Röhrich darauf geachtet werden, dass die Erzählungen in jenen ethnischen und kulturellen Bereich gestellt werden, in dem sie ihren Ursprung haben. Betrachtet man es aus diesem Blickwinkel, so zeigt sich, dass man frühere Geschehnisse nicht mit heutigen Maßstäben vergleichen darf. Bevor man sich also den epischen und erzählmäßigen Funktionen eines Märchens widmen kann, müssen zunächst die historischen, rechts- und kulturgeschichtlichen Gegebenheiten geklärt werden. (vgl. Röhrich, 1974, S. 156f)

#### **1.3.1.2. Gewalttaten und Darstellungsformen**

Kaum eine andere literarische Gattung schildert solch unzählige Gewaltakte und Gräueltaten wie das Märchen. Betrachtet man diese im Fokus auf den gewaltvollen Aspekt, lässt sich feststellen, dass das Phänomen der Gewalt und der Mensch, welcher damit umzugehen hat, aus unterschiedlichen Betrachtungsweisen und in verschiedensten Darstellungsformen immer wieder repräsentiert werden. Die Gewalttaten lassen erkennen, weshalb und wie Menschen solch grausame Taten verüben, wie sie anschließend damit umgehen, sie ertragen oder sich dagegen zur Wehr setzen. Durch eine Vielzahl von Bildern werden Strukturen sichtbar und Motive erkennbar. (vgl. Mallet, 1990, S. 14) Nach Mallet werden die Gewaltformen zum einen indirekt und subtil dargestellt, zum anderen mithilfe brutaler, mitleidloser Gewaltszenen, welche sich weder an Moral noch an Normen halten. Überdies ist er der Überzeugung, dass jegliche grausamen Darstellungen unbefangen, gewissenlos und frei von jeder Hemmung aufgezeigt werden. (vgl. ebd., S. 14ff) Auch Max Lüthi bestätigt Mallets Gedanken, indem er das Volksmärchen als jene Sorte von Text beschreibt, welches sich auf das Geschehen an sich konzentriert und sich nicht in einer expliziten Darstellung bestimmter Schauplätze oder Träger verliert. (vgl. Lüthi, 2008, S. 41) „Nirgends findet sich eine nähere Beschreibung, nirgends eine umständliche Schilderung.“ (ebd.) Es werden keine

zusätzlichen stilistischen Strukturen benötigt. (vgl. ebd., S. 42) Die AutorInnen begnügen sich mit kurzen, prägnanten, aber niemals ausschmückenden Hinweisen zu den Gräueltaten, was wiederum begründet, weshalb sich die MärchenhörerInnen und MärchenleserInnen die Grausamkeiten nur selten plastisch vor Augen führen. Als Beispiel hierfür kann bereits ein kurzer Blick auf das Märchen *Dornröschen* geworfen werden. Die Geschichte erzählt dabei recht unbefangen von Königssöhnen, welche in der Dornenhecke hängenbleiben und dabei ihr Leben verlieren. Jedoch stellt sich dabei niemand die zerfetzten, verkommenden Leichen der Prinzen im Dornenhang bildlich vor. Weder die Schmerzen der jungen Männer, noch das Blut, noch das verwesende Menschenfleisch wird erwähnt. Das eigentlich sehr traurige und tragische Ende dieser jungen Helden wird an dieser Stelle lediglich als Zeichen des Misslingens erachtet und als irrelevant für das eigentliche Geschehen angesehen. (vgl. ebd., S. 145f)

„Das Märchen transponiert seelische und geistige Vorgänge ebenso wie Schicksalsabläufe ins optisch klar Sichtbare; die extremen Strafen und Belohnungen des Märchens sind ein Element des das ganze Märchen durchdringenden Stils.“ (ebd., S. 146)

Selbst abgetrennte Köpfe stellen kein allzu verstörendes Bild dar, laut Lüthi wirken sie beinahe „ornamental“. (ebd.) Nach ihm geht „Pluralisierung“ (ebd.) stets zugleich mit „Entindividualisierung“ (ebd.) einher, wobei das Märchen jedes Auskosten grausamer Szenen vermeidet. Hinrichtungen oder Morde werden niemals einer ausführlichen Beschreibung unterzogen. (vgl. ebd.) Dies könnte einer der Gründe dafür sein, weshalb vielen Menschen Märchen oftmals nicht grausam oder gewalttätig in Erinnerung geblieben sind und ausschließlich mit dem Schönen und Wunderbaren in Verbindung gebracht werden. Auch die Tatsache, dass gewalttätige Akte gegen das Böse und für die Gerechtigkeit erlaubt sind, schürt die Blindheit vor Gräueltaten. Jede Vorgehensweise eines Helden/einer Heldin, sei sie noch so gewalttätig und grausam, wird als glorreich angesehen. Die Gewaltakte werden also nur dann als grausam empfunden, wenn sie den Helden/die Heldin direkt betreffen und nicht, wenn sie gegen den Gegenspieler/der Gegenspielerin ausgeübt werden. (vgl. Mallet, 1990, S. 39) Die Taten sind gerechtfertigt und dienen sogar zur Unterhaltung der LeserInnen. (vgl. ebd., S. 48)

„Beim Hören und Lesen der Märchen kommt es sehr entscheidend auf den Standpunkt an. Identifiziert man sich, [...], mit dem Helden, so gibt es keine Probleme. Aus dieser Sicht ist das Leben in den Märchen fabelhaft erfolgreich, und alles endet – fast - immer gut. Aus dieser Sicht erscheint aber auch Gewalt fast

immer als gerecht oder berechtigt, [...]. Oder sie zählt gar nicht. Nämlich dann, wenn die Bösen sie ausüben. Die können morden, soviel sie wollen, das tut der heilen Märchenwelt keinen Abbruch. [...] Mit denen hat man nichts zu schaffen, die gehen einen persönlich nicht das geringste an.“ (ebd., S. 39)

Bis zum heutigen Tag hat niemand all die Scheußlichkeiten, welche in Märchen vorzufinden sind, so detailliert und ergiebig zusammengetragen wie der bereits schon oft zitierte Carl-Heinz Mallet. Bei der Ausarbeitung seines Werkes *Kopf ab! Über die Faszination der Gewalt im Märchen* betrachtet und untersucht er über zweihundert unterschiedliche Volksmärchen unter dem Aspekt der Gewalt und stellt dadurch unterschiedliche Arten der Gewaltdarstellungen, die in Märchen vorzufinden sind, fest. Den „Spaß an der Gewalt“ führt er im ersten Kapitel an. In vielen Märchen werden Gewaltakte lediglich zur Unterhaltung und Belustigung der LeserInnen in Szene gesetzt. Sie dienen der reinen Freude an Kraft und Stärke. (vgl. Mallet, 1990, S. 17) Seit den Brüdern Grimm schaffen die Märchen Voraussetzungen, welche die Gewalt legitimieren, sprich, eine gewisse Moral muss vorhanden sein um die Gewalttaten rechtfertigen. (vgl. ebd., S. 16) Die Bösewichte verdienen die Gewalt, die ihnen zugefügt wird, weshalb sich die LeserInnen über die dargestellten Szenen amüsieren dürfen, ohne dabei von Gewissensbissen geplagt zu werden. (vgl. ebd.)

Die zweite Darstellungsform ordnet Mallet der „manifesten Gewalt“ unter und bezieht sich damit auf die menschlichen Gelüste in Bezug auf Gewalt. Hierbei wird die Gewalt ohne Deckmantel aufgezeigt und so dargestellt, wie sie ist. Es benötigt keine Ausschmückungen oder Rechtfertigungen. Die TäterInnen erachten die Gewaltanwendungen als Notwendigkeit und auch für die LeserInnen erscheint dies zweckerfüllend, solange das Gute schlussendlich siegt. (vgl. ebd., S. 19ff) In solchen Darstellungen werden zumeist Neid, Missgunst, Habgier oder die pure Bosheit als Motive für Gewaltakte aufgezeigt (vgl. ebd., S. 48f). Sie ist im Wesentlichen an „äußere Gegebenheiten wie Größe, Kraft und Stärke gebunden.“ (ebd., S. 76)

Die beiden bisher genannten Darstellungsformen beziehen sich auf hemmungslose und direkte Gewaltdarbietungen. Solch direkte Gewaltformen sind gesellschaftlich natürlich keineswegs tragbar, weshalb Normen, Regeln und Gesetze bereits sehr früh dafür sorgen, dass niemand seinem Nächsten das Leben nimmt, die Augen austicht oder auch nur verprügelt. „Je zivilisierter die Menschen wurden, desto weniger machten sie von Knüppeln Gebrauch.“ (ebd., S. 75) Man findet jedoch relativ schnell einen anderen Weg Gewalt in

Märchen einfließen zu lassen und zwar mithilfe der „indirekten, subtilen Gewalt“. (vgl. ebd., S. 50) Mallet beschreibt die subtile Gewalt als eine, welche viele Formen und Möglichkeiten aufweisen kann. Sie kann beinahe unmerklich beginnen, sich in langsamen Schritten herausbilden und schließlich in direkte, schonungslose Gewalt übergehen. (vgl. ebd., S. 54) „Angewandte Psychologie“ (ebd., S. 76), „Manipulationen“ (ebd., S. 62) und skrupellose sowie gewissenlose Tricks (vgl. ebd., S. 76) spielen hierbei eine prägnante Rolle und führen zur „Psychogewalt“ (ebd.), welche ihren Opfern bestimmte Handlungsweisen aufzwingt. Das Ziel subtiler Gewalt ist es, einen anderen Menschen das Leben wirkungsvoll und auf Dauer zu erschweren. Diese Art von Gewalt ist weder an körperliche Kraft noch ans Geschlecht gebunden. Sie kann sowohl von einzelnen Personen als auch von Gruppen oder gar Organisationen ausgeübt werden. (vgl. ebd., S. 73)

Viele Gewaltakte in Märchen werden als „Wunschträume, Projektionen, Gewaltphantasien“ (ebd., S. 136) dargestellt, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass Mallet eine Darstellungsform der „Gewalt im Kopf“ (ebd.) widmet. Unzählige märchenhafte Erzählungen sprechen aus, was in den Phantasien der Menschheit von jeher vorherrscht, jedoch nur als heimliche und unausgesprochene Gedanken gestattet ist. Im Märchen werden diese Gedanken und Vorstellungen zur Tat umgesetzt. Ausgelöst werden die grausamen Aktionen zumeist von Situationen, in welchen sich die Helden und Heldinnen der Geschichte anderen Personen unterlegen und unterdrückt fühlen oder auf andere Art und Weise unter ihnen zu leiden haben. (vgl. ebd., S. 136) Die Gräueltaten beginnen in den Erzählungen meist in der Phantasie als Wunschvorstellung. Das böse Bild der GegenspielerInnen wird nach und nach, Szene für Szene, geschürt und gesteigert, sodass schlussendlich Gewalt und Grausamkeit freudig von den LeserInnen begrüßt wird und zur Befriedigung aller eingesetzt wird. (vgl. ebd., S. 139f)

Auch die Sexualisierung stellt eine Form der Gewaltdarstellung in Märchen dar. Zwar haben die MärchenerzählerInnen des 19. Jahrhunderts die Geschichten sorgfältig bearbeitet und gereinigt, dennoch ist einiges davon übrig geblieben. (vgl. ebd., S. 141) Dabei wird zumeist männlichen, sexuellen Wünschen, die im Normalfall stets streng unterdrückt und zurückgehalten werden, nachgegangen und in die Wirklichkeit der Erzählung umgesetzt. Nicht selten vermischt sich dies mit Gewalt und Sadismus. (vgl. ebd., S. 152) Sobald Sexualität ins Spiel kommt, stellt diese ein Mittel der Gewalt dar und hat in keiner Weise

etwas mit Liebe, Zärtlichkeit und zwischenmenschlicher Beziehung zu tun. Sie dient als Demütigung und Erniedrigung des Gegners/der Gegnerin. (vgl. ebd., S. 148)

Überdies hinaus kann noch erwähnt werden, dass manche Gewaltdarstellungen in Märchen Warnungen oder Disziplinierungen verstärkt zum Ausdruck bringen sollen. Den Kindern (und möglicherweise auch den Erwachsenen?) soll dadurch klar gemacht werden, was sie erwartet, wenn sie sich nicht angemessen verhalten und sich nicht an vorgegebene Vorschriften oder Regeln halten. (vgl. ebd., S. 78)

Die Überlegungen Mallets dienen der vorliegenden qualitativen Arbeit als Grundlage für die Betrachtungsweisen der dargestellten Gewalt und geben Hilfestellung für die Analyse dieser. Die ausgewählten Märchen sollen hinsichtlich manifester Gewalt, subtiler Gewalt, Gewaltphantasien sowie sexualisierter Gewalt im Hinblick auf Gesellschaft, Wert- und Erziehungsvorstellungen untersucht und diskutiert werden.

## **2. Märchen als gesellschaftlicher Spiegel**

Da es den Eindruck erweckt, Märchen werfen ein unbestreitbares Licht auf das Bild des Menschen, unterliegt die vorliegende Diplomarbeit der Hypothese, dass märchenhafte Erzählungen als Spiegel gesellschaftlicher sowie zwischenmenschlicher Prozesse gesehen werden können. Ob diese Annahme gerechtfertigt ist und ob das Märchen tatsächlich als eine Art historischer Spiegel herangezogen werden kann und infolgedessen Rückschlüsse auf Werte und Erziehungsnormen der jeweiligen Gesellschaft gibt, soll in den nachstehenden Unterkapiteln erläutert werden. Dafür werden die ersten beiden Forschungsfragen aufgegriffen und versucht zu beantworten.

Zum einen werden diesbezüglich gesellschaftliche Funktionen von Märchen sowohl in vergangener als auch in gegenwärtiger Zeit aufgezeigt. (Forschungsfrage I: Welche gesellschaftlichen Funktionen erfüllen Märchen in Vergangenheit und Gegenwart?)

Zum anderen sollen Werte und Erziehungsvorstellungen in Bezug auf die märchenhaften Erzählungen festgehalten werden. (Forschungsfrage II: Können Märchen als historischer Spiegel herangezogen und Rückschlüsse auf Werte und Erziehungsvorstellungen der jeweiligen Gesellschaft gezogen werden?)

Im abschließenden Teil dieses Kapitels soll schlussendlich ein Fazit gezogen und erläutert werden inwieweit oder inwiefern ein Zusammenhang zwischen Narration und Gesellschaft besteht.

## 2.1. Gesellschaftliche Funktionen von Märchen in Vergangenheit und Gegenwart

„Die Rolle, die das Märchen im Leben der Kinder spielt, die Rolle, die es in der buchlosen Zeit jahrtausendlang auch im Leben der Erwachsenen gespielt hat, bestärkt uns in der Annahme, daß es sich um eine Dichtung besonderer Art handelt, eine Dichtung, die den Menschen als solchen angeht.“ (Lüthi, 2008, S. 15)

Die Gattung der Märchen ist sehr vielschichtig und kulturell, örtlich sowie zeitlich verschiebbar. (vgl. Röhrich, 1974, S. 5) Aufgrund dessen kann festgehalten werden, dass Märchen keine starre Form aufweisen, sondern wandlungsfähig sind. (vgl. Psaar/Klein, 1976, S. 13) Wirft man einen Blick auf die unterschiedlichen Varianten der Märchen, beginnend in den Anfangszeiten der Wortkultur über die Jahrhunderte hinweg bis hin zur märchenhaften Gegenwartsliteratur des 21. Jahrhunderts, so lässt sich diese Wandlungsfähigkeit eindeutig feststellen. Eine Wandlung, die gesellschaftliche sowie soziale Funktionen nicht außer Acht lässt und sich stets dem gegenwärtig aktuellen Weltbild anpasst.

In früheren Zeiten, in der antiken Welt beispielsweise, erscheinen Märchen in Form von Götter- oder Heldendichtungen und legen besonderen Wert auf Mythologisches. Im alten Ägypten und im alten Indien dienen sie der Erziehung. Im Spätmittelalter fungieren die Erzählungen der geistlichen und moralpädagogischen Belehrung. (vgl. Röhrich, 2002, S. 378) Anfangs übernehmen Märchen ebenso eine gewisse Rolle als Begleiterzählungen von Bräuchen und Riten und sie unterliegen auch der Funktion Naturerscheinungen beziehungsweise andere Phänomene zu erklären. So erscheint es keineswegs abwegig, dass in den ersten Versionen der bekannten Märchen ethnische Merkmale, die aus einer frühzeitlich-magischen Welt stammen, aufzufinden sind. (vgl. Röhrich, 1974, S. 156) Sämtliche Märchen entstehen in Zeiten, in denen Religion eine signifikante Rolle im Leben der Menschen spielt, weshalb auch religiöse Themen und Motive miteinbezogen und behandelt werden. Heutzutage treten die religiösen Inhalte eher in den Hintergrund, da weder universelle noch personelle Bezüge bestehen und dadurch keine bedeutsamen Assoziationen bei den LeserInnen geweckt werden können. (vgl. Bettelheim, 2004, S. 20) Auch das kulturelle Erbe einer Gesellschaft wird in Märchen stets aufgezeigt und den RezipientInnen nähergebracht. Der Psychologe Bruno Bettelheim ist davon überzeugt, dass sich Märchen kulturellen und religiösen Gegebenheiten eines Volkes annehmen und diese in den Erzählungen und Geschichten reflektieren. Als Beispiel dafür nennt er das Märchen der

*Sieben Raben*, welche die Brüder Grimm in ihre Märchensammlung aufgenommen haben. In dieser Erzählung werden sieben Brüder nach der Geburt ihrer Schwester in Raben verwandelt und losgeschickt, um Wasser für die Taufe des neugeborenen Mädchens zu holen. Allerdings verlieren sie den Krug dafür. Das Mädchen, das getauft werden soll, symbolisiert die Entstehung des Christentums. Die Brüder repräsentieren das alte Heidentum, welches zwar bestehen bleibt, sich jedoch versteckt im Hintergrund halten muss. (vgl. ebd., S. 19f)

Es ist erwiesen, dass sich das Märchen den zeitlichen sowie örtlichen Gegebenheiten des Erzählers/der Erzählerin anpasst und sich dem gegenständlichen Fundus der modernen Welt annimmt. Zwar könnte angenommen werden, dass von Märchen altertümliche Gegenstände erwartet werden, wirft man jedoch einen Blick auf die märchenhaften Erzählungen der Gegenwart, so lassen sich ebenso Requisiten allerjüngster Wirklichkeit entdecken. Prinzen und Prinzessinnen, die mit einem Handy telefonieren; Könige und Königinnen, die mit dem Privatjet reisen; Helden und Heldinnen, die sich modernster Waffen bedienen. Es scheint als wolle man zeitgenössische Realität mit dem magischen Weltbild, das seit der Ursprungsgeschichte vorhanden ist, vereinen. (vgl. Röhrich, 2002, S. 385)

Es lässt sich feststellen, dass die verschiedenen Gesellschaften, die unterschiedlichen Kulturschichten sowie die differenzierenden sozialen Gegebenheiten stets Spuren in den märchenhaften Erzählungen hinterlassen. Viele Motive und Strukturen sind zeitlos und kulturhistorisch schwer einordbar, jedoch spiegelt jede Epoche ihre eigenen Gegebenheiten wider und macht diese deutlich erkennbar. Das Märchen stellt stets ein Abbild der momentanen Realitäten dar und bezieht somit derzeitige gesellschaftliche Funktionen mit ein. Walter Schmitz bringt dies ziemlich treffend auf den Punkt und schreibt:

„Im Märchen erzählt das Volk gleichsam sich selbst und blickt in seinen Spiegel.“ (Schmitz, 2013, S. 171)

## **2.2. Werte und Erziehungsvorstellungen**

Märchen spielen seit eh und je eine signifikante Rolle im Leben von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. Die Anfänge der Märchentradition zeichnen sich dadurch aus, dass die Geschichten und Erzählungen von Generation zu Generation ausschließlich mündlich

weitergegeben werden. Die Faszination und Anziehungskraft bleibt dennoch stets bestehen und das nicht nur aufgrund der wundersamen, magischen Dinge, die Märchen implizieren und zu einem großen Teil ausmachen, nein, es scheint als würden sie Lebensweisheiten sowie weises Wissen repräsentieren und allumfassende menschliche Wert- und Erziehungsvorstellungen verbergen. Sie prägen das Denken sowie die Sprache und hinterlassen Spuren in der Seele sowie im Herzen.

Das Wertebewusstsein beginnt sich mithilfe von Märchen bei Kindern zu entwickeln und wirkt bis ins hohe Erwachsenenalter. Überdies dienen sie der Volksverständigung und überliefern „alte und neue Sinnbilder“. (vgl. Stöcklin-Meier, 2008, S. 18)

Dieses Kapitel soll der Frage nachgehen, ob Märchen tatsächlich als Träger für Wertvermittlung fungieren, sich den Erziehungsvorstellungen annehmen und inwieweit dies in den Erzählungen ersichtlich wird. Im Zuge dessen soll erkannt werden, ob Märchen Rückschlüsse auf Werte und Erziehungsvorstellungen der jeweiligen Gesellschaft geben.

Bereits im alten Ägypten sowie im alten Indien dienen Märchen pädagogischen Zwecken, sowohl zur Erziehung von Prinzen als auch zur Erziehung von Priestern. (vgl. Röhrich, 2002, S. 378) Im Spätmittelalter werden die Inhalte der Märchenerzählungen „legendär oder exemplarhaft eingekleidet; sie werden zum erbaulichen oder belehrenden Predigtmärlein<sup>2</sup>“ und stellen somit aufklärende Erzählungen dar. (ebd.)

Um das Leben eines Kindes sinnvoll mit Literatur zu bereichern, müssen die Geschichten, die gelesen oder vorgelesen werden, die Heranwachsenden in den Bann ziehen, spannend und unterhaltsam sein. Die Neugier muss geweckt werden, besonders dann, wenn diese Erzählungen der Erziehung dienen und gewisse Werte und Moralvorstellungen vermittelt werden sollen. Die Geschichten müssen sich auf jegliche Aspekte der kindlichen Persönlichkeit beziehen und das Selbstvertrauen des Kindes sowie das Vertrauen in seine Zukunft stärken. Überdies sollten sie sich auch den menschlichen Ängsten annehmen, welche keineswegs verniedlicht oder ignoriert, sondern stets ernst genommen und angesprochen werden müssen. Den Kindern werden dadurch nicht nur die Schokoladen- sondern auch die Schattenseiten des Lebens aufgezeigt.

---

<sup>2</sup> Das „Predigtmärlein“ kennzeichnet eine erzählerische, volkstümliche Exemplarisierung beliebigen Charakters (z.B.: Fabel, Anekdote, Legende) der Predigt im Mittelalter, dem Barock sowie der Frühen Neuzeit und dient der europäischen Erzählforschung als signifikante Quelle.

Nach Bettelheim neigt insbesondere unsere gegenwärtige Kultur dazu, die dunklen Seiten des Menschen vor Kindern versteckt zu halten und so zu tun als existieren diese nicht. Einem Kind muss allerdings von Beginn an vermittelt werden, dass das Leben teilweise mit heftigen Schwierigkeiten verbunden sein kann und dass Probleme unvermeidlich und untrennbar zur menschlichen Existenz gehören. (vgl. Bettelheim, 2004, S. 13f) Keine andere Literatur hält so an all dem Gesagten fest wie das Volksmärchen.

Sie nehmen sich den inneren Problemen der Menschen und den Schwierigkeiten der Gesellschaft mit den einhergehenden möglichen Lösungen an und verarbeiten dies mit Geschichten, die im Verständnisbereich eines Kindes liegen. Das Kind lernt dadurch sich in den Verhältnissen der jeweiligen Gesellschaft zurechtzufinden. Das Märchen bietet Heranwachsenden eine moralische Erziehung, welche ihnen unbewusst die Vorteile eines moralischen Verhaltens näherbringt und den Unterschied zwischen Gut und Böse lehrt. Die Vermittlung solch einer Literatur ist für Kinder ebenso von großer Bedeutung wie der Einfluss von Eltern oder anderen Personen. (Allerdings nur, wenn das kulturelle Erbe auf die richtige Art und Weise weitergegeben wird.) (vgl. ebd., S. 10f)

An dieser Stelle muss hinzugefügt werden, dass Märchen nicht nur den noch unausgereiften Verstand eines Kindes erreichen sondern auch den des Erwachsenen. Sie sprechen, abhängig von der jeweiligen Entwicklungsstufe, sämtliche Ebenen des menschlichen Individuums zur selben Zeit simultan an und vermitteln signifikante Botschaften bewusst, vorbewusst<sup>3</sup> oder unbewusst. (vgl. ebd., S. 11f)

Die in der Schweiz geborene Spielpädagogin und Buchautorin Susanne Stöcklin-Meier zeigt in ihrem Werk *Von der Weisheit der Märchen. Kinder entdecken Werte mit Märchen und Geschichten* auf, inwieweit Kinder (und auch Erwachsene) Werte mithilfe von Märchen und Geschichten entdecken können. Dafür widmet sie sich fünf Grundwerten: der Wahrheit, dem Rechten Handeln, dem Frieden, der Liebe und der Gewaltlosigkeit. Sie nimmt sich diesen Werten an und zeigt eine Sammlung von neuen und alten Geschichten auf, die diese Werte und Aspekte klar übermitteln. *Das Hirtenbüblein* beispielsweise ist ein eher unbekanntes Märchen der Brüder Grimm und vermittelt seinen LeserInnen die Signifikanz der Wahrheit und Ehrlichkeit. Anhand der Märchen *Frau Holle* und *Vom Fischer und seiner*

---

<sup>3</sup> Nach S. Freud werden jene Inhalte und Vorgänge als „vorbewusst“ bezeichnet, welche zwar im Moment nicht bewusst sind, jedoch jederzeit problemlos durch aktive Aufmerksamkeit ins Bewusstsein gerufen werden können.

*Frau* zeigt die Buchautorin, dass die märchenhaften Erzählungen ebenso das Rechte Handeln lehren. Die von dem slowakischen Märchenerzähler Joseph Wenzig aufgenommene Erzählung *Von den zwölf Monaten* zeigt ein Märchen, das das Verständnis für Frieden stärken soll. Um den Wert der Liebe zu vermitteln, führt Stöcklin-Meier ebenfalls einige Geschichten und Erzählungen an, unter anderem *Die Sterntaler*, *Fundevogel* und *Die sieben Raben*. Um aufzuzeigen, dass sich Märchen auch darum bemühen, die Wichtigkeit der Gewaltlosigkeit zu thematisieren, erwähnt sie ein Märchen aus Korsika namens *Die Steinsuppe*. (vgl. Stöcklin-Meier, 2008) Anhand dieser und noch vieler anderer Erzählungen zeigt die Pädagogin auf, dass sich Märchen ganz eindeutig und unübersehbar den Grundwerten der Menschheit annehmen und sich zum Ziel setzen diese den LeserInnen zu vermitteln.

Märchen fungieren als Träger menschlicher Wertvorstellungen, haben Völker in jeder Zeit angesprochen und auf irgendeine Art und Weise geprägt. Sie schärfen nicht nur das Verständnis für Gut und Böse sondern auch das Bewusstsein für gelebte Werte. Die Erzählungen nehmen sich ethischen Bedeutungen sowie sinnbildlichen Darstellungen, die weit über die aktuellen Tagesgeschehnisse hinausgehen, an. (vgl. Stöcklin-Meier, 2008, S. 9) Anhand der Figuren können die Konsequenzen eines Handelns konkret, praktisch und lebensnah miterlebt werden und dem Rezipienten/der Rezipientin wird aufgezeigt, was passieren kann, wenn man sich auf diese oder jene Art verhält. (vgl. ebd., S. 12)

Aufgrund dessen und mithilfe der angeführten Beispiele kann festgehalten werden, dass Märchen einerseits einen wichtigen Beitrag zur Erziehung von Kindern beitragen, andererseits ebenso als Wertevermittler fungieren können.

### **2.3. Zusammenhang zwischen Narration und gesellschaftlichen Werten**

Mithilfe des *Dornröschen* - Märchens, welches in weiterer Folge ohnehin eine signifikante Rolle in der vorliegenden Diplomarbeit übernimmt, und nach Meinung Rudolf Schendas „eines der sprechendsten Beispiele für die Überlieferungskette Basile – Perrault – Grimm und nicht zuletzt für die Tendenzen der Bearbeitung Einbindung der Märchenstoffe in das jeweilige soziale, moralische und literarische Milieu der Zeit“ (Basile, 2000, S. 613) ist, soll

aufgezeigt werden, inwieweit ein Zusammenhang zwischen Narration und gesellschaftlichen Werten besteht.

Da sich die ersten Überlieferungen des Märchens *Dornröschen* bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen lassen und die Erzählung seitdem einem stetigen Wandel unterliegt, erscheint es angemessen das Märchen als Exempel heranzuziehen und als Grundlage zur Erläuterung der Korrelation zwischen Narration und gesellschaftlichen Gegebenheiten in Gebrauch zu nehmen.

Die ersten Überlieferungen beginnen mit dem altfranzösischen *Roman de Perceforest*, welcher um 1330 entstanden ist, und der davon angeregten katalanischen Novelle *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, die zwanzig Jahre später erschienen ist. Beide Geschichten weisen den selben Handlungsstrang auf und erzählen über den todesähnlichen Schlaf eines wunderschönen Mädchens, ihrer Einschließung in einem Palast, einen einseitigen Liebesakt während des Schlafes, einer Schwangerschaft mit anschließender Geburt eines Kindes, die Erweckung und einer Wiedergutmachung der Untaten durch eine Hochzeit mit dem jungen Ritter. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 58) Über diese Motive hinaus verbindet die beiden Geschichten ein stark ausgeprägter höfischer Charakter. (vgl. ebd., S. 59) In dem französischen Roman verherrlicht der Verfasser, der bis zum heutigen Tag unbekannt geblieben ist, in der Idealisierung des Königs Perceforest die höfische Ordnung und die Monarchie. Die Erzählung weist überdies viele historische Andeutungen, traditionelle Ritterwagnisse und Teile aus der Folklore auf. Da diese Zeit eine Epoche des beginnenden Niedergangs darstellt, gilt der Roman als Versuch die frühmittelalterliche Welt der Ritter wiederzubeleben und zu bekräftigen. (vgl. ebd., S. 58) Solche Erzählungen dienen zur Unterhaltung der adeligen Oberschicht und spiegeln die höfische Kultur, in welcher Ehrfurcht und Respekt vor dem Ranghöheren, sittliches Benehmen und Sprechen sowie die Beziehung zwischen Ritter und Dame präsentiert wird, wider. Die literarische Dichtung kennzeichnet diese Lebenskultur. (vgl. ebd, S. 60)

Der Scheintod des schlafenden Mädchens repräsentiert die Todesfurcht der damaligen Gesellschaft. Zwischen 1348 und 1500 kommt es in Europa zu zahlreichen Pestepidemien, die unzähligen Menschen das Leben kosten. Niemand ist vor einer Ansteckung sicher, weshalb die meisten Menschen von Gefühlen der Angst und Machtlosigkeit befallen sind. Um die Gefahr in Grenzen zu halten, beschließt man, die Leichen schnellstmöglich zu

beseitigen. Dabei kommt es oftmals aus Versehen dazu, dass sich bewusstlose Menschen unter den bereits toten Körpern befinden und diese voreilig ebenfalls für tot erklärt und fortgebracht werden. Die Furcht vor einer irrtümlichen Bestattung steigt und ist der bis ins 19. Jahrhundert eher unzulänglichen medizinischen Diagnostik zuzuschreiben. (vgl. ebd., S. 63f) Das Phänomen des Scheintodes, welcher in *Dornröschen* als zeitlich begrenzter Schlaf beschrieben wird, bleibt bis dahin ein Thema, mit welchem sich die Menschen seit jeher intensiv beschäftigen, denn tatsächlich jede Fassung des *Dornröschens* handelt von dem hundertjahrelangen Schlaf. Lutz Röhrich schreibt diesbezüglich:

„Erzählungen von Scheintoten haben in vergangenen Jahrhunderten eine ungleich größere Bedeutung gehabt als heutzutage. Scheintotengeschichten sind ubiquitär [überall verbreitet], und vor allem in Sagen aus der Pestzeit finden sie sich sehr häufig und völlig unabhängig voneinander, weil eben die Wirklichkeit immer wieder solche Fälle lieferte.“ (ebd. S. 63)

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird der Stoff der beiden aus dem 14. Jahrhundert stammenden Erzählungen von Giambattista Basile aufgegriffen und mit einer „konsequent männlichen Sichtweise ausgeschmückt“. (ebd., S. 65) In seiner Geschichte, welche unter dem Titel *Sonne, Mond und Talia* zu finden ist, lassen sich Rückschlüsse zu überwiegend männlichen Zuhörern schließen und eine eindeutige Differenzierung feststellen. Während in Zeiten der Renaissance und in den ersten Versionen des *Dornröschens* die Männer noch im Zweifel darüber stehen, ob sie den Liebesakt mit einer schlafenden Frau vollziehen dürfen oder nicht, hat der König in Basiles Werk kaum mit inneren Widerständen zu kämpfen. (vgl. ebd., S. 67) Dies kennzeichnet einen gesellschaftlichen Umschwung.

Überdies legt Basile besonderen Wert auf den Bildungshumanismus und den Unterhaltungswert des Märchens. Dies lässt sich auch bei Charles Perrault, der das Märchen Ende des 17. Jahrhunderts neu inszeniert, feststellen. Der französische Dichter fügt nicht nur weitere Motive hinzu, sondern schlägt auch einen neuen Ton, der mit dem der höfischen Galanterie des späten 17. Jahrhunderts übereinstimmen soll, ein. (vgl. ebd., S. 69)

In Perraults Märchen herrscht ein höfischer Stil, welcher den persönlichen Gefühlen und Stimmungen einen Schleier diffuser Verhaltensweisen umlegt und ganz im Sinne von Ludwig XIV. stattfindet. Zugleich verschiebt sich das Motiv der Schwangerschaft und der bis dahin immer wieder aufgezeigte Beischlaf verschwindet aufgrund der Tatsache, dass dieser von der Gesellschaft als unsittlich angesehen werden würde. Überdies soll sich die Erzählung erzieherisch an junge, adlige Mädchen richten, was unter anderem in den oft wiederholten

Lehrsätzen demonstriert wird. Mit beschränkteren Vorschriften hat die Verschiebung der Motive in dem Märchen wenig zu tun, denn Verstöße gegen die zeitgenössische Moral werden zu diesem Zeitpunkt lediglich raffinierter verschleiert als bisher. Da der französische Autor jedoch überzeugter Katholik ist, erlaubt er sich keine Ordnungswidrigkeiten. (vgl. ebd., S. 70)

Die Feen, die Perrault seinem *Dornröschen*märchen beifügt, repräsentieren die dazumal höfischen Ideale einer Frau, welche Schönheit, Engelsgemüt, Anmut, Tanz-, Gesangs- und Instrumentalfähigkeiten implizieren. (vgl. ebd., S. 70f)

Auch die Korrelation mit einem frühaufklärerischen Denken wird in der Geschichte Perraults ersichtlich und der Literaturwissenschaftler Friedmar Apel erkennt:

„Die wunderbaren Mächte, die im frühen Feenmärchen wirken, sind eigentlich nur ins Märchenhafte verzauberte Gestalten der Vernunft: Was sie bewirken, ist nicht mehr und nicht weniger als das Abbild dessen, was sich der aufgeklärte Mensch als geordnete Welt vorstellte und herbeiwünschte.“ (ebd., S. 71)

Perrault nimmt außerdem Bezug auf die politische Frauenrolle und zeigt, dass auch legitimierte Frauen, die königlichen Mütter als Regentinnen, in die männliche Machtpolitik miteinbezogen werden können. Dies erscheint für die französische Geschichte der Neuzeit typisch, was sich mithilfe folgender Beispiele demonstrieren lässt: Katharina von Medici regiert unter dem Namen ihres Sohnes Karl IX. (1560-1574), Maria von Medici für Ludwig XIII. (1610-1623) und Anna von Österreich für Ludwig XIV. (1643-1661). (vgl. ebd., S. 73)

Da die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts einer sentimental Kultur entspricht, versucht Charles Perrault dies in seiner Verschriftung zu berücksichtigen und mit seinen Worten die Herzen der LeserInnen und ZuhörerInnen zu berühren. (vgl. ebd., S. 74)

Bereits an dieser Stelle lässt sich erkennen, dass die Elemente, die das Märchen konstituieren, oft aus verschiedenen Bereichen der sozialen Wirklichkeit übernommen sind und sich aus verschiedenen Elementen des menschlich-realen Bereiches zusammensetzen.

Als zwischen 1808 und 1810 die Brüder Grimm von den Urfassungen des *Dornröschen* - Märchens hören, formulieren und notieren sie es als kaum überarbeitetes Resümee. Erst zwischen der ersten Druckfassung 1812, der dritten und bekanntesten 1837 und der letzten 1857 entwickelt sich das Märchen nach und nach zu einem literarischen Text. Simultan dazu formt sich der eigentliche Märchenstil, welcher von nun an eine eigene Gattung normieren soll, heraus. Die beiden Brüder übernehmen Stoffe und Motive ihrer Vorgänger, unterziehen

diese einer Veränderung im Sinne der deutschen Volkskultur und formen die literarischen Vorgaben zu deutschen Volksmärchen um. (vgl. ebd., S. 75f)

Die Autoren sind darum bemüht, die Geschichten vom prunkvollen höfischen Stil zu befreien und in einen bürgerlichen Rahmen zu stellen. So werden beispielsweise die Gedecke auf die Zahl zwölf, welche die damalige bürgerliche Aussteuer repräsentiert und Bescheidenheit zeigen soll, erweitert. Auch die Gaben der Feen entsprechen nicht mehr dem höfischen Frauenideal, sondern orientieren sich „mit Betonung von Reichtum und realistischer Weltsicht nebst Tugend und Schönheit vielmehr an den Erwartungen einer frühkapitalistischen Bürgerwelt“. (ebd., S. 76) Ein weiterer gesellschaftlicher Zusammenhang ist in dem Befehl des Königs, alle Spindeln sollen verbrannt werden, ersichtlich. Dieser Aspekt scheint den Napoleonischen Kontinentalsperre-Erlassen seit 1806 zugeschrieben zu sein, denn genauso wenig wie das Verbrennen der englischen Handelswaren dem französischen Reich von Nutzen ist, kann das Verbrennen aller Spinnräder den Fluch der alten Fee und den dadurch eintretenden Schlaf der Königstochter nicht verhindern. (vgl. ebd., S. 77)

Der bereits angedeutete Bezug zur Bürgerlichkeit wird unter anderem mithilfe der Requisiten dargestellt. In der Erzählung ist jetzt keine Rede mehr von prunkvollen Spiegelsälen, teuren Lustern oder vergoldeten Möbelstücken. Vielmehr beziehen sich die Brüder Grimm auf den „zeittypischen Biedermeier-Realismus“. (ebd.) Das Zusammengehörigkeitsgefühl wie auch die Familien- und Arbeitsverhältnisse zwischen Eltern und Kindern, Herr und Gesinde, Mensch und Tier, welcher einer Hierarchisierung unterliegen, werden aufgezeigt. (vgl. ebd.) „Der Traum vom adeligen Glück scheint endgültig ausgeträumt und die bürgerlich-kapitalistische Leistungsgesellschaft *in*thronisiert.“ (ebd., S. 78)

Den Autoren des 19. Jahrhunderts scheint es in erster Linie um eine Psychologisierung und um einen Lehrsatz für Kinder zu gehen, weswegen sie das Märchen von jeglicher Sexualität und Gewalt, auch wenn nach wie vor unzählige Gewalttaten erkennbar sind, zu bereinigen versuchen. Sie verwenden volkstümliche Schlichtheit und stellen ihre Erzählung in den Kontext der aktuellen kulturellen und politischen Gegebenheiten. (vgl. ebd.)

Nachdem es eine Zeit lang still um die Gattung der Volksmärchen wird und bereits einige WissenschaftlerInnen, insbesondere der Literaturwissenschaftler Max Lüthi, der

Überzeugung sind „die Zeit der Märchen wäre vorüber“ (Lüthi, 1981, S. 97), bricht aufgrund des wissenschaftsbetrieblichen Nachbebens der 68er-Bewegung für die märchenhaften Erzählungen eine neue Ära an. Es eröffnen sich neue Dimensionen unter neuen VerwalterInnen und VertreterInnen, welche darum bemüht sind das Märchen neu zu bestimmen. (vgl. Filz, 1996, S. 177) Es wird sowohl in der Theorie als auch in der literarischen Praxis einer Neubewertung unterzogen. LiteraturwissenschaftlerInnen kommen erstmalig zu der Erkenntnis, dass die Gattung, auch wenn die Erzählungen zumeist vom Zauberhaften und Magischen geprägt sind, durchaus Realistisches widerspiegeln:

„Märchen sind nicht phantastisch und unrealistisch, sie sind im Gegenteil höchst realistisch. Sie geben Erfahrungen wieder, sie zeigen tatsächliche Konflikte, sie berichten von privaten und gesellschaftlichen Verhältnissen.“ (Wollenweber, 1977, S. 62)

Seit dem Beginn der 70er Jahre bemühen sich Autoren und Autorinnen darum altbekannte Märchentexte, insbesondere die der Gattung Grimm, zu „modernisieren“ und zu „verbessern“. (Filz, 1996, S. 178) Sie werden neu gedeutet und den Relationen, Bedürfnissen sowie pädagogischen und gesellschaftlichen Anforderungen angepasst. Frei nach dem Motto: „Man holt den alten Märchenschatz aus der Grimmschen ‚Tiefkühltruhe‘, um ihn ein wenig aufzutauen. Mal sehen, was daraus wird.“ (Janosch, 1972, S. 253)

Es entstehen zahllose Neuzuschritte, in welchen die Motive, Stoffe und Elemente aufgegriffen und verarbeitet werden. Daraus gehen unter anderem satirische, parodistische Überarbeitungen und Adaptionen sowie formal komplexe Werke, die Erzählungen und Romane implizieren, hervor. (vgl. Filz, 1996, S. 178) Da sich durch die Rationalisierung die gesamte Wirklichkeitseinstellung verändert hat, sind in der heutigen Zeit Zweifel an dem Wunderbaren und Übernatürlichen in den Märchenhandlungen entstanden. Dass magische Dinge geschehen können, stellt keine Selbstverständlichkeit mehr dar und die Frage nach der Wirklichkeit ist komplexer geworden, dadurch erhalten die Motive der Gegenwartserzählungen zum Teil einen neuen Sinn – viel Wunderbares wird durch Realeres ersetzt. Das moderne Märchen dient in erster Linie zur Unterhaltung und passt sich aus diesem Grund dem Gegenwärtigen an. (vgl. Röhrich, 2001, S. 197ff)

Um am Beispiel des *Dornröschen* - Märchens anzuschließen, soll an dieser Stelle eine österreichische Autorin, die das Märchen des schlafende Mädchens dem gewohnten märchenhaften Kontext entzieht und Erzählung sowie Figuren aus einer differenzierten Perspektive beleuchtet, genannt werden. Von 1999 bis 2002 publiziert Elfriede Jelinek drei

Dramen, welche sich in verschiedenen Sammelbänden unter der Betitelung *Der Tod und das Mädchen I-III* finden lassen. Im Jahr 2003 ergänzt sie ihre Serie um zwei weitere Erzählungen und veröffentlicht erstmalig eine geschlossene Ausgabe. Das Werk, das nun als *Der Tod und das Mädchen I-V* bezeichnet wird, beinhaltet fünf Dramolette, in denen die Autorin den Mythen der Märchen auf die Spur geht, neu aufnimmt, um- und überschreibt. Jelinek widmet sich in dem zweiten Prinzessinnendrama *Der Tod und das Mädchen II* den Stoffen des Dornröschens, welches zwar wie gewohnt von einem gutaussehenden Prinzen wach geküsst wird, jedoch nicht zu dem gewohnten glücklichen Märchenende findet. In der Erzählung möchte die Königstochter ihrer passiven Rolle entspringen, nicht einfach auf den rettenden, erlösenden Prinzen warten, sondern die Wahrheit des Lebens und des Todes eruieren. Jelinek bietet ihren LeserInnen einen Dialog über Tod, Vergänglichkeit und Wahrhaftigkeit zwischen Prinz und Prinzessin, der den üblichen Charakter des Dornröschens – naiv, unselbstständig und alles andere als emanzipiert – in ein völlig neues Licht wirft. Sie stellt nicht nur die Rettung des Prinzen in Frage, sondern auch die Wahrheit des Lebens. Dornröschen möchte selbst denken und selbst sein – ihr soll nichts aufgezwungen werden. Jelinek nimmt sich der abendländischen Geschichte der Philosophie von Platon bis Heidegger an und präsentiert anhand dessen die „Todesarten“ des weiblichen Denkens. Die Prinzessin erwacht aus einem ohnmächtigen, todesähnlichen Schlaf und erfährt ihr eigentliches „Sein zum Tode“ als den Tod selbst. (vgl. Lücke, 2004, S.22f) Die Autorin weicht dabei wesentlich von Erzählstruktur und Motiven der allbekannten Versionen der Märchen ab und die Autorin passt Sprachstil sowie Requisiten der gegenwärtigen Zeit an. So erweckt der Prinz die schlafende Königstochter beispielsweise mit der „Belebungsfrische von TicTac“ (Jelinek, 2004, S. 37) und es wird von modernisierten Gegenständen wie Fernsehkameras und Wimperntuschen gesprochen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die entsprechenden Märchenfassungen auf jeden Fall in einen gesellschaftlichen Zusammenhang gebracht werden und Rückschlüsse auf Werte sowie auf Erziehungsvorstellungen geben können. Die Märchen werden aus ihrer Eigenwelt herausgelöst und erhalten trotz der Irrealität der Gesamterzählung einen relativ hohen Grad an Wirklichkeitsnähe. (vgl. Krüger, 1969, S. 152) Jeder Verfasser/jede Verfasserin wird sowohl durch die aktuellen gesellschaftlichen Gegebenheiten als auch durch sein Publikum beeinflusst und verbindet unterschiedliche Intentionen mit

seinen/ihren Erzählungen. Auch wenn der Handlungsstrang ähnlich bleibt, wird dieser stets an die gegebene, gegenwärtige Situation der Gesellschaft angepasst. Damit kann auf Forschungsfrage II folgende Antwort gegeben werden:

Märchen können als historischer Spiegel herangezogen werden.

### 3. Überblick auf ausgewählte Autorenschaft und den jeweiligen historischen Kontext

Dieses Kapitel soll sowohl einen Überblick auf die ausgewählte Autorenschaft der Märchen geben als auch einen Blick auf den jeweiligen historischen Kontext, in dem sie gelebt haben, werfen. Diese Diplomarbeit widmet ihr Hauptaugenmerk den beiden Volksmärchen *Dornröschen* und *Schneewittchen*, welche von folgenden Autoren und Autorinnen in teils ähnlicher, teils unterschiedlicher Weise dargestellt werden. Beginnend im frühen 17. Jahrhundert, als Giambattista Basile die bis dahin nur mündlichen Weitergaben einer Verschriftlichung unterzieht und seiner kunstvoll geordneten Geschichtssammlung *Lo cunto de li cunti*, dem *Pentamerone*, beifügt. Weiterführend über das späte 17. Jahrhundert, in dem sich Charles Perrault ebenso den Stoffen annimmt und diese in seiner weltberühmten Märchensammlung *Contes de ma mère l'Oye* adaptiert und festhält. Nachdem die Brüder Grimm 1812 die Erzählungen ihrer literarischen Vorgänger zu hören bekommen, diese aufzeichnen, umschreiben und in der Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* veröffentlichen, übernimmt auch Ludwig Bechstein beide Märchen, überarbeitet sie erneut und inkludiert sie seinem *Deutschen Märchenbuch*. Auch der österreichische Märchensammler Theodor Vernaleken, den man ebenfalls ins 19. Jahrhundert einordnen kann, kreiert Geschichten, die Ähnlichkeiten zu den beiden ausgewählten Märchen aufzeigen. Ebenso soll der österreichische Schriftsteller und Volkskundler Christian Schneller vorgestellt werden, welcher auch als Repräsentant des 19. Jahrhunderts wirkt und in seiner Sammlung eine Erzählung präsentiert, die dem *Schneewittchen* - Märchen gleicht. Das 21. Jahrhundert bietet eine große Anzahl an Neuadaptionen, sowohl *Dornröschen* als auch *Schneewittchen* betreffend. Da sich diese qualitative Arbeit, abgesehen von den ursprünglichen Versionen, ausschließlich auf den deutschsprachigen Kulturraum, mit besonderer Fokussierung auf Österreich, bezieht, beschränkt sich auch die Auswahl der Gegenwartsliteratur ausschließlich auf deutsche und österreichische AutorInnen. Impliziert

werden dabei Luisa Francia, eine deutsche Schriftstellerin und Filmemacherin sowie die österreichische Kinderbuchillustratorin Eleni Livanios.

Aufgrund der Tatsache, dass sich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit mit den Gewaltaspekten im Wandel der Zeit beschäftigt und zu einem wesentlichen Teil auch mit dem Verhältnis zwischen Narration und Gesellschaft auseinandersetzt, soll für das bessere Verständnis im nachstehenden Text ein historischer Umriss der relevanten Jahrhunderte abgebildet werden, welcher sowohl einen kurzen, prägnanten Blick auf gesellschaftliche und politische Ereignisse werfen als auch Bezug auf wesentliche geisteswissenschaftliche Strömungen nehmen soll. Da jede Zeit einem „speziell gefärbten Gewaltbegriff“ (Weder, 1994, S. 21), der von geschichtlichen sowie soziokulturellen Umständen abhängig ist, unterliegt, soll überdies hinaus der Umgang mit Gewalt im jeweiligen Zeitraum beschrieben werden.

Die folgende Autorenschaft wurde deshalb gewählt, da sie die Märchensammlungen des jeweiligen historischen Zeitraums würdig repräsentieren. Mithilfe ihrer Geschichten soll die Möglichkeit gegeben werden einen zeitlichen Vergleich auf die variierenden Gewaltaspekte zu geben und diese zu untersuchen. Um kulturellen Differenzen zu entgehen werden alle Verschriftlichungen dem europäischen Kulturraum entnommen und ab dem 19. Jahrhundert auf den deutschsprachigen eingeschränkt.

Der Italiener Giambattista Basile gilt als einer der ersten Märchensammler in Europa und vereint viele, uns bekannte, Märchenstoffe, unter anderem jene von *Schneewittchen* und *Dornröschen*, in einem Werk. Charles Perrault nimmt sich noch im selben Jahrhundert diesen Verschriftlichungen an, formt sie im Geist der französischen Literatur um und bringt sie ebenfalls zu Papier. Diese beiden vertreten das Volksmärchen im 17. Jahrhundert.

Da es üblicherweise der Fall ist, vorwiegend die Brüder Grimm im Lichte des märchenhaften Scheinwerfers erstrahlen zu lassen, soll sich diese Arbeit ebenso den Sammlungen des volkswissenschaftlich versierten Ludwig Bechsteins widmen. Auch er trägt zur endgültigen Etablierung der Märchen bei und gilt als wichtiger Märchensammler des 19. Jahrhunderts. Stellvertretend für die österreichische Märchensammlung des 19. Jahrhunderts soll zum einen Theodor Vernaleken herangezogen werden, welcher sich österreichischen Volksmärchen annimmt und darin ähnliche Stoffe wie Bechstein und Grimm bearbeitet und

sich in einer seiner Erzählungen einer schlafenden Prinzessin und ihrem Erlöser widmet. Zum anderen soll der Innsbrucker Philologe Christian Schneller, der in seiner *Märchen- und Sagensammlung aus Wälschtirol* eine Geschichte darlegt, die dem *Schneewittchen* - Märchen nicht ähnlicher sein könnte, vorgestellt werden.

Um den Gewaltumgang des 21. Jahrhunderts bestmöglich zu repräsentieren, werden dieser Diplomarbeit zwei Autorinnen beigelegt, welche ihre Adressierung insbesondere an Kinder richten und darum bemüht sind modernisierte, gewaltfreie Erzählungen zu kreieren. Die deutsche Schriftstellerin und Filmemacherin Luisa Francia entwickelt ein Werk, das alternative Geschichten zum ewig gleichen Denkmodell voller Brutalität und Gewalt schaffen soll. Ihr Hauptanliegen ist es, neue Wirklichkeitsentwürfe für die heutige Zeit zu präsentieren. Die freie Illustratorin Eleni Livanios nimmt sich ebenso altbekannten Märchen, unter anderen *Dornröschen* und *Schneewittchen*, an und erzählt diese kindgerecht und modernisiert nach, wobei auch sie eigene Schwerpunkte setzt.

### **3.1. Das 17. Jahrhundert**

#### **3.1.1. Geschichtlicher Umriss**

Im 17. Jahrhundert etabliert sich im deutschen Sprachraum in der Kunst- und Literaturgeschichte die Epoche des Barocks, die sämtliche politische, soziale sowie kulturelle Elemente beinhaltet. Diese kennzeichnet den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit und ist von Gegenreformation und höfischem Absolutismus geprägt. (vgl. Ruffing, 2013, S. 39) Das Volk leidet unter religiösen und dynastischen Spannungen, welche ihren Höhepunkt im Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) finden. Ein Krieg, in dem Auseinandersetzungen zwischen ständischen protestantischen und kaiserlich-katholischen Truppen vorherrschen (vgl. Vocolka, 2000, S. 140) und in den mehrere europäische Mächte, insbesondere Frankreich und Schweden, eingreifen. (vgl. Killinger, 2006, S. 51) In diesen Feldzügen werden Städte bis auf die Grundmauern zerstört, Bewohner und Bewohnerinnen werden ausgeraubt, misshandelt und massakriert. Den Bauersleuten ist es nicht möglich Widerstand gegen die Söldner und Plünderer zu leisten, da ihre Dörfer nicht befestigt sind und sie kein Gut besitzen, das diese besänftigen würde. (vgl. Baberowski, 2015, S. 47) Der Grad der Zerstörung ist gebietsweise sehr unterschiedlich, denn manche Gegenden bleiben verschont, andere wiederum unterliegen einem kompletten Zerfall. (vgl. Killinger, 2006, S. 51) Eine der

entscheidendsten Schlachten, in der die protestantischen Stände vom katholischen Adel besiegt werden, findet im Jahr 1620 statt. Dieser Sieg zieht für alle Länder der Habsburger kolossale Folgen mit sich. Böhmen wird zum Erbkönigreich der Habsburger auserkoren, der Einfluss der Stände wird zurückgedrängt und der Katholizismus stark in den Vordergrund gerückt. (vgl. Vocelka, 2000, S. 140) Mitteleuropa erleidet einen Rückgang der Bevölkerung und etwa ein Drittel der Bevölkerung verliert aufgrund von Krieg, Krankheit und Hungersnot ihr Leben. Die BürgerInnen, die am Leben bleiben, sind zu einem großen Teil verarmt. Ebenso liegt die landwirtschaftliche Produktion darnieder. (vgl. Killinger, 2006, S. 51) Der Westfälische Friede beendet die militärische Auseinandersetzung mit dem Kompromiss, dass der Adel die Freiheit besitzt über die Religion im eigenen Hoheitsgebiet selbst bestimmen zu können. (vgl. Ruffing, 2013, S. 42)

Im zweiten Teil des 17. Jahrhunderts übernimmt Frankreich die Vormachtstellung in Europa und es folgt ein Aufbau der absoluten Fürstenmacht nach französischem Vorbild. Die HerrscherInnen der Fürstenhöfe, welche im Übrigen als TrägerInnen der Barockkultur gelten und als Förderer in allen Kunstformen auftreten beziehungsweise selbst zu den Kunstschaffenden zählen (vgl. Vocelka, 2000, S. 136), regieren absolut. Der Adel übt nicht nur politische Macht aus, sondern demonstriert diese auch in der Kunst. (vgl. ebd., S. 134) Kultur und Kunst werden von der italienischen Renaissance, dem Humanismus und der Reformation geprägt. (vgl. Ruffing, 2013, S. 39)

Mit dem Sieg der Gegenreformation tritt auch die Kirche wieder kulturell stark ins Zentrum. Man orientiert sich, ebenso wie bei Hof, stark an den romanischen Ländern und lässt sich diesbezüglich stark von Italien und Spanien beeinflussen. (vgl. Vocelka, 2000, S. 131)

Die Gesellschaft unterliegt einem patriarchalen System: Der Mann hat die Gewalt über die Personen, die seinem Haushalt angehören, insbesondere über Frau und Kinder, inne. Er kann sowohl über das eheliche Vermögen verfügen, da er das alleinige Recht auf Scheidung besitzt, als auch über die Ehefrau und ihre Sexualität bestimmen. Der Katholizismus trägt viel zur Vermittlung des unterwürfigen Frauenbilds bei. Die Autorität der Frau wird untergraben und wechselt von ihrem Vater zu ihrem Ehemann. (vgl. gewaltinfo, 2017, Gusenleiter)

Das 17. Jahrhundert kennzeichnet eine Zeit, in der Gegensätze scharf aufeinander treffen, da auf der einen Seite das prunkvolle Leben des Adels und auf der anderen Seite die Armut und das Elend der Bauern und Bäuerinnen steht. (vgl. Ruffing, 2013, S. 44f). Die ständige Angst

vor Krankheit, Seuche und einem plötzlichen Tod versucht man zu verdrängen, sie prägt das Leben der damaligen Gesellschaft allerdings ungemein. (Ruffing, 2013, S. 44f)

In der Geschichtsschreibung, der bildenden Kunst sowie der Literatur wird das 17. Jahrhundert stets mit dem intensiven Erleben von Gewalt in Verbindung gebracht. Abgesehen von den traumatisierenden Erfahrungen, die der Dreißigjährige Krieg mitherzieht, werden noch weit mehr Kriegshandlungen, Aufstände und grausame Verbrechen in Europa immer wieder in Texten und Bildern der Barockzeit thematisiert, denn Gewalt gehört in diesem Jahrhundert zu den grundlegenden Bestimmungen menschlicher Kenntnis und Erfahrung. Neben Krieg und militärischer Gewalt, in denen Plünderungen, Vergewaltigungen und Massakrierungen stets miteinhergehen, wird diese Zeit und die gegenwärtige Gesellschaft stark durch Kriminalität, öffentliche Rituale der frühneuzeitlichen Gerichtspraxis und körperliche Gewalt im alltäglichen Leben zwischen Eheleuten, Eltern und Kindern, Bauern und Knechten sowie Offizieren und Landsknechten beeinflusst und prägt den Erfahrungs- und Denkhorizont der Menschen. (vgl. Meumann/Niefanger, 1997, S. 8ff) Familien, Dörfer und Regimenter stellen „kleine Königreiche“ (Baberowski, 2015, S. 50) dar, in denen das männliche Oberhaupt Gehorsamkeit mithilfe von Gewalt erzwingt. (vgl. ebd.)

### **3.1.2. Biographien der Autoren des 17. Jahrhunderts**

#### **3.1.2.1. Giambattista Basile**

Weder Geburtsjahr noch Geburtsort lassen sich bei dem Italiener Giambattista Basile eindeutig erschließen. Es lässt sich lediglich festhalten, dass er zwischen den Jahren 1566 und 1575 in Neapel oder Giugliano di Campania geboren ist. Mit Sicherheit kann jedoch gesagt werden, dass er in seinen Jugendjahren von 1604 bis 1607 als venezianischer Soldat dient und im Jahr 1608 nach Neapel zurückkehrt. 1612-1613 verbringt er an einem Hof in Mantua und wird sowohl zum Grafen als auch zum Gouverneur ernannt. Er gilt als erster Schöpfer des Kunstmärchens in der europäischen Literatur und genießt hohes Ansehen als Erzähler in neapolitanischer Mundart. Sein Wirken hat großen Einfluss auf Wieland, Gozzi, Brentano, Tieck und die Brüder Grimm. (vgl. Neuhaus, 2017, S. 55)

Die Erstausgabe seines berühmten Märchenbuchs erscheint 1634/1636. Er lässt es unter dem Titel *Lo cunto de li cunti, ouero Lo tatteniemento de' peccerille, di Gian Alesio Abbattutis* („Das Märchen aller Märchen, oder Unterhaltung der Kinder“) in Neapel veröffentlichen. Die

Sammlung beinhaltet 50 Geschichten, die größtenteils durch das Volk mündlich überliefert worden sind. Der neapolitanische Schriftsteller hat diese allerdings nicht getreu übernommen, sondern seinem eigenen Geschmack angepasst. Dieser zeichnet sich durch Elemente aus, die besonders in der Zeit des Barocks beliebt sind: Liebe zum Prunk, Humor und Ironie. In der Inschrift seiner Sammlung verweist Basile auf eine fiktionale Gliederung. Er teilt sein Werk in fünf Tage, an denen jeweils zehn märchenhafte Geschichten erzählt werden. Diese Geschichten sind von einer Rahmenhandlung umgeben und beinhalten unter anderem bekannte Märchenstoffe wie *Dornröschen*, *Schneewittchen*, *Aschenbrödel* oder *Die sieben Raben*. Die Inhalte gehen auf orientalische Quellen (*Tausendundeine Nacht*) sowie auf die volkstümliche italienische Überlieferung und das zeitgenössische Straßentheater zurück. (vgl. ebd., S. 55f)

Die Geschichten, welche innerhalb der Rahmenerzählung wiedergegeben werden, werden hier erstmals in Form des Kunstmärchens erzählt:

„Bei Basile finden sich mit der Hinwendung zu magischen Wesen und Kräften, der Auflösung von Raum und Zeit ins Phantastische, der stereotypen Einleitungsfloskel und der moralisierenden Schlusswendung bereits viele wesentliche Elemente der Gattung, die das Pentamerone zugleich deutlich von der italienischen Novellentradition unterscheiden.“ (ebd., S. 56)

Basile schafft ein Werk, welches sowohl zur Unterhaltung als auch zur Belehrung dient und hebt sich durch die Verwendung eines volkstümlich-mündlichen Sprachstils von der erstarrten literarischen Sprache, die zu dieser Zeit üblicherweise in der Schriftkultur verwendet wird, ab. (vgl. ebd., S. 57) Max Lüthi ist der Überzeugung, dass „sein Werk für die Märchenforschung ein Dokument ersten Ranges“ (Lüthi, 2004, S. 48) sei.

Am 23. Februar 1632 verstirbt Giambattista Basile in Giugliano di Campania. (vgl. ebd., S. 56)

### **3.1.2.2. Charles Perrault**

Der in Paris geborene Charles Perrault erblickt am 12. Januar 1628 das Licht der Welt und wächst als jüngster von vier Brüdern in einer wohlhabenden Familie auf. Bevor er ab 1651 als Anwalt tätig ist, übt er unter dem allmächtigen Minister Colbert den Beruf des Oberaufsehers der königlichen Bauten aus. 1671 wird er Mitglied der „Académie Française“ und begründet in Frankreich die ästhetikgeschichtliche Auseinandersetzung zwischen dem ‚Alten‘ und ‚Neuen‘. Perrault wird als jener Mann bezeichnet, dem die

bedeutendste Sammlung von Volksmärchen vor den Brüdern Grimm zu verdanken ist. (vgl. Neuhaus, 2017, S. 58)

Die französische Märchensammlung des Schriftstellers, welche als *Contes de ma mère l'Oye* (übersetzt: Märchen meiner Mutter Gans) berühmt wird, ist ursprünglich unter dem Namen P.Perrault Darmancour erschienen. In dem Werk befinden sich alte Geschichten und Erzählungen, die „das Wirken der wunderbaren geheimen Mächte des Märchenreichs“ (ebd.) schildern und die Begeisterung für ‚contes de fées‘ hervorrufen. Perraults Werk zählt als eines der ersten Volksmärchenbücher und dient späteren Sammlungen als Vorlage wertvoller Anregungen. Quer durch Europa erfahren die Erzählungen Perraults verschiedenste literarische, musikalische sowie später auch filmische Bearbeitungen. (vgl. ebd.) Der Franzose fügt seiner Sammlung acht der bekanntesten Märchennarrationen hinzu, die bis dahin weitgehend der mündlichen Weitergabe unterliegen, und gibt ihnen eine bis zum heutigen Tage bestehende Form:

*Le petit chaperon rouge (Rotkäppchen), La belle au bois dormant (Schneewittchen), Cendrillon ou La petite pantoufle de vair (Aschenputtel), Les fées (Frau Holle), Le petit poucet (Der kleine Däumling), Barbe-bleue (Blaubart), Le maistre Chaut ou Le chat botté (Der gestiefelte Kater) sowie Riquet à la houppe (Riquet mit dem Schopf)*. All diese Erzählungen sind in späteren deutschsprachigen Märchensammlungen in unterschiedlichen Neufassungen und verschiedenen Variationen auffindbar. Ausschließlich der kluge, aber nicht sehr ansehnliche Prinz Riquet findet in den Märchen keinen unmittelbaren Platz. (vgl. ebd., S. 58f)

Zu Perraults wichtigsten schriftlichen Quellen zählen zwei ältere italienische Märchensammlungen: *Le piacevoli notti* (1550-1554) von Giovanni Francesco Straparola und *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) von Giambattista Basile. Er formt die Stoffe ganz im Sinn des ausgehenden 17. Jahrhunderts um und findet somit einen ansprechend raffinierten Kompromiss zwischen Kunst- und Volksmärchen. Der Franzose ist davon überzeugt, dass alle seine Erzählungen eine sinnvolle Moral enthalten, die sich den RezipientInnen je nach Einfühlungsvermögen mehr oder weniger deutlich erschließen lässt. Dies hält er in einer Widmung an Prinzessin Charlotte von Orleans schriftlich fest. (vgl. ebd., S. 58f) Charles Perrault wünscht sich, dass seine Märchen „ein Bild davon geben, was sich in den ärmsten Familien abspielt, wo zur Unterweisung der Kinder einfache Geschichten erzählt werden“, die nicht ihren Verstand, sondern allein ihr Gefühl ansprechen sollen.“ (ebd., S. 59)

Am 16. Mai 1703 verstirbt der französische Schriftsteller in Paris.

## 3.2. Das 19. Jahrhundert

### 3.2.1. Geschichtlicher Umriss

Betrachtet man die Geschichte des 19. Jahrhunderts literaturgeschichtlich, so kann sie vier unterschiedlichen Epochen zugeordnet werden: der Romantik, dem Vormärz, dem Realismus sowie dem Naturalismus. Da die Romantiker eine besondere Vorliebe für Volksliteratur aufweisen, in der sie das Ursprüngliche und Wahrhaftige zu finden glauben und sich daraus folgend die Gattung der Volksmärchen etabliert, wird sich der folgende zeitlich-geschichtliche Umriss zu einem großen Teil auf diese Epoche beschränken, welche sich vom Ende des 18. Jahrhunderts bis ins späte 19. Jahrhundert verorten lässt. Die literarische Romantik ordnet man den Jahren 1795 - 1848 zu. (vgl. Killinger, 2006, S. 163ff)

Die deutsche Romantik stellt nicht nur eine literarische Bewegung dar, sondern prägt das gesamte Leben der damaligen Zeit. Sie möchte einen neuen Lebensstil und eine neue Kunst- und Weltanschauung hervorbringen sowie die Krise der Gesellschaftsordnung, welche um 1800 stattfindet, überwinden. Den Romantikern geht es darum, das Leben zu poetisieren und die Menschen in die Kunst der Poesie hineinzuführen - alles soll zu einem romantischen Erlebnis werden. Und das, obwohl diese Zeit, politisch gesehen, alles andere als romantisch ist, denn die Französische Revolution (1789-1799) hinterlässt Spuren im Denken der Menschen. Zu Beginn steht die Bewegung der Romantik noch „im Zeichen der Zustimmung zu den Idealen der Französischen Revolution“ (ebd., S. 163), denn die bürgerlichen Politiker wollen die absolutistische Monarchie abschaffen und streben nach Religions-, Meinungs- und Pressefreiheit. Die Menschheit verspürt einen immer stärker werdenden Drang nach Freiheit, jedoch bleibt ihnen dieser Wunschtraum, selbst nach der Besiegung Napoleons, verwehrt. Die Fürsten einigen sich auf dem Wiener Kongress, der im Jahr 1815 unter der Leitung des österreichischen Staatskanzlers Metternich stattfindet, für eine Neuordnung Europas, die den fürstlichen Absolutismus wiederherstellen soll. Um diese Ordnung Aufrecht zu erhalten, schließen sich die Großmächte zusammen und bilden zusammen die Heilige Allianz, wodurch Hoffnung auf Liberalismus und Demokratie verloren geht. Die Empörung und die Aufstände, die aufgrund dieses Rückschrittes miteinhergehen, werden mithilfe polizeistaatlicher Mitteln abgewehrt. So unterliegt das Volk im 19. Jahrhundert wieder einer Monarchie. (vgl. ebd.)

Trotz aller Unterdrückungen muss hinzugefügt werden, dass sich zu dieser Zeit auch einige positive Merkmale entwickeln. Die Neuordnung Europas führt zu militärischem Frieden und die Staaten gewinnen innere Stabilität. Die Blüte des Handels sowie des Gewerbes wächst, woraufhin die Finanzen der UnternehmerInnen des Bürgertums steigen. Die Lebensweisen innerhalb der sich industrialisierenden Gesellschaft verändern sich enorm. Es herrscht eine hohe Wohnkultur und ein rasches Wachsen der Städte. (vgl. ebd., S. 179, S. 201)

Im Laufe des Jahrhunderts, genauer gesagt im Vormärz (1815-1848), entwickeln sich überdies hinaus revolutionäre Gedanken: der Liberalismus, der Nationalismus (welcher überaus zentral wird) und später auch der Sozialismus sowie der Kommunismus. (vgl. ebd., S. 179ff)

So kann festgehalten werden, dass die Zeit zwischen 1815 und 1848 durch unterschiedliche Strömungen geprägt ist. Einerseits durch „die unpolitische Kultur des Biedermeier“ (ebd., S. 179), andererseits wollen „revolutionäre Kräfte, eine Zerschlagung des herrschenden Systems erstreben“. (ebd.) Zwei Schichten äußern Frustration gegenüber dem System des Vormärzes. Zum einen das Bürgertum, welches zwar einer materiellen und finanziellen Absicherung unterliegt, jedoch politisch gesehen keinen Einfluss besitzt, zum anderen das Proletariat (Arbeiter), dessen soziale Lage grauenvoll gewesen ist. (vgl. Vocelka, 2002, S. 198) Das Kleinbürgertum befindet sich zu dieser Zeit „in einer Art Rückzugskampf“ (ebd.). Ihre Gegner sind einerseits das Großbürgertum, das durch fabrikmäßige Erzeugung vieler Güter zahlreiche Kleingewerbebetriebe stark schädigt oder gar zu Grunde richtet und andererseits das Proletariat, welches mit einem starken Zuwachs (durch die zunehmende Industrialisierung vermehrt sich die Zahl der lohnabhängigen Arbeiter) und eigentumsfeindlichen Ideen beunruhigt. Die im Vormärz entstandene, aber lange nach 1848 andauernde „soziale Frage“ zeigt unerträgliche Fassetten auf: furchtbare Zustände auf den Arbeitsplätzen in den Fabriken und Gewerbebetrieben, keine gesetzliche Beschränkung der Arbeitsdauer, billige Frauenarbeit, noch billigere Kinderarbeit, niedrige Löhne, hohe Mieten und bescheidene Ernährung. Die Bevölkerung ist mit dem System Metternich, das durch eine absolutistische Staatsführung charakterisiert ist, höchst unzufrieden und erhebt sich im Jahr 1848 in mehreren europäischen Städten gegen die Regierung, auch in Berlin und Wien. (vgl. ebd., S. 198ff)

Metternich muss nach der Revolution zwar abdanken, jedoch gelingt es dem Bürgertum auch diesmal nicht die Macht im Staat anhaltend für sich zu gewinnen. Liberale und

nationale Bestrebungen bleiben weiterhin bestehen, können jedoch infolge der Rivalität zwischen Österreich und Preußen nicht durchgesetzt werden. So etablieren sich neoabsolutistische Regierungen in den Teilstaaten und es tritt eine nur sehr schleichende Entwicklung zur konstitutionellen Monarchie ein. Der bürgerliche Liberalismus mündet mehrheitlich in Nationalismus und Patriotismus, was schlussendlich zum Ersten Weltkrieg führt. (vgl. ebd., S. 202)

Bereits Ende des 18. Jahrhunderts werden in einigen europäischen Ländern Proteste gegen die ungleiche Behandlung der Geschlechter ausgerufen. Durch bessere Bildungsmöglichkeiten für Frauen soll dies verringert werden. Im Rahmen der Französischen Revolution wird erstmalig die Unterordnung der Frau in Gesellschaft, Familie sowie Staat eingehend thematisiert. Frauen werden zum ersten Mal politisch aktiv und treten organisiert für die Durchsetzung ihrer Ziele auf. Trotz aller noch bestehender Differenzen und Ungleichheiten sind durch die Revolution einige Fortschritte, und das nicht nur in Frankreich, zu verzeichnen. In Österreich werden Frauen erstmalig während der Wiener Oktoberrevolution im Jahr 1848 politisch tätig und treten für gemeinsame Ziele wie beispielsweise das gleiche Recht auf Bildung und Erwerb, Verweltlichung der Ehe oder Kampf um politische Rechte, öffentlich auf. Dies kennzeichnet den offiziellen Beginn der Bewegung der Frauen in der österreichischen Geschichte. Die rechtliche Geschlechtsvormundschaft wird allerdings erst zwischen Ende des 19. bis Ende des 20. Jahrhunderts gänzlich abgeschafft. Der Mann hat somit im Laufe des 19. Jahrhunderts nach wie vor das Recht über seine Frau zu verfügen. (vgl. gewaltinfo, 2017, Gusenleitner)

Hinsichtlich Gewalt und Kriminalität können im 19. Jahrhundert prägnante Veränderungen aufgezeigt werden. Um die Reform des Beweisrechts im Strafprozess (Abschaffung der Folter) und um die Humanisierung des Strafvollzuges (Anfänge der modernen Gefängnisstrafe) entwickeln sich bereits im 18. Jahrhundert im Zuge von aufklärerischen Debatten, auch Tendenzen zur Entkriminalisierung, wobei der Milderung von Strafen eine Veränderung der Strafnormen vorausgeht. Vor und nach 1800 kommt es in vielen Teilen Europas zu Entkriminalisierungen und noch häufiger zur Veränderung der Sanktionsstrategien. Man möchte für eine allmähliche Entlegitimierung von Gewalt als Mittel zum Austragen von Konflikten sorgen. (vgl. Melzer u.a., 2015, S. 149) Das 19. Jahrhundert gilt ebenso als das Jahrhundert der „nationalen Strafrechtskodifikation“ (ebd.). Für viele europäische Strafrechtsreformen gilt im 19. Jahrhundert der unter Napoleon

eingeführte *code pénal*, dem eine Systematik der Unterscheidung nach Verbrechen, Vergehen und Übertretung unterliegt. (vgl. ebd.)

Bedeutsam ist ebenso der seit dem 18. Jahrhundert zu beobachtende Wandel der Sanktionsmaßnahmen bei Gewaltdelikten – weg von der körperlichen Bestrafung, hin zu freiheitsentziehenden Maßregelungen. (vgl. ebd. S. 150) Genauso kennzeichnend für das 19. Jahrhundert ist, dass privatrechtliche Regulierungen abweichenden Verhaltens weiterhin Anwendung finden und als legitim verstanden werden. Die zunehmende Verstaatlichung der Kontrolle und der Regulierung findet in dieser Zeit hohen Zuspruch. (vgl. ebd.)

### **3.2.2. Biographien der Autoren des 19. Jahrhunderts**

#### **3.2.2.1. Ludwig Bechstein**

Am 24. November 1801 kommt der deutsche Schriftsteller als unehelicher Sohn mit dem Geburtsnamen Louis Dupontreau in Weimar zur Welt. Im Jahr 1810 wird er von seinem Onkel adoptiert und trägt seither den Namen Ludwig Bechstein. Aufgrund seines Onkels ist es ihm möglich das Gymnasium zu besuchen und eine Lehre als Apotheker zu beginnen. Bereits in jungen Jahren entdeckt er seine Leidenschaft zur Literatur und wird besonders von Zeugnissen der Vergangenheit, mündlichen Überlieferungen und Volksbüchern gefesselt. Im Jahr 1823 veröffentlicht er unter dem Pseudonym C. Bechstein die *Thüringischen Volksmärchen*, die auf Bechsteins eigener Erfindung beruhende Kunstmärchen aufzeigen. Seine Arbeit als Apotheker erfüllt den jungen Literaten nicht und Bechstein widmet das Hauptaugenmerk seinen literarischen Tätigkeiten. Die Sonettenkränze, die er 1828 publiziert, beeindrucken den regierenden Herzog dermaßen, dass dieser Bechstein ein Stipendium zum Studium der Philosophie, Geschichte, Literatur und Kunst in Leipzig gewährt, welches er ein Jahr darauf in München fortsetzt. Im Laufe seiner Studienzeit macht sich Bechstein bereits mit seinen Volksstoffbearbeitungen einen Namen. Nachdem er sein Studium beendet hat, kehrt Bechstein nach Meiningen zurück und wird mit der Ordnung des Heldburger Archivs beauftragt. Kurze Zeit darauf wird er zum herzoglichen Kabinettsbibliothekar und zum zweiten Bibliothekar der Herzoglichen öffentlichen Bibliothek in Meiningen ernannt. Zwei Jahre darauf befördert man ihn zum ersten Bibliothekar. Im Jahr 1844 erhält er eine Anstellung im Gemeinschaftlichen Hennebergischen Gesamtarchiv, in dem er für die Neuordnung der Bestände verantwortlich ist. (vgl. Mederer, 2002, S. 1-12)

Viele seiner Erzählungen und Romane sind heutzutage kaum noch bekannt, was jedoch auf jeden Fall geblieben ist, sind seine Märchensammlungen. Sein Märchenbuch wird im Jahr 1845 unter dem Titel *Deutsches Märchenbuch* in erster Auflage publiziert. Ab 1853 erscheint eine weitere Ausgabe seines Werkes, welches nun dank Ulrik Richter illustriert ist. Nur wenige Jahre später folgt das *Neue Deutsche Märchenbuch* mit 80 weiteren Texten und etabliert sich schließlich zum Hausbuch, welches sich noch nach Bechsteins Tod an großer Popularität erfreut. (vgl. ebd.)

Sein Werk enthält unzählige bekannte Märchenstoffe, die er einer vielfachen Veränderung unterzieht und neu in Szene setzt. Er möchte damit eine Sammlung für das ganze Land hervorbringen und ein Pendant zu den zu dieser Zeit bereits begehrten *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm schaffen. (vgl. ebd.)

Es könnten an dieser Stelle noch viele weitere Werke und Sammlungen Bechsteins genannt werden, worauf jedoch verzichtet werden muss, da es den Rahmen einer kurzen, prägnanten Biographie sprengen würde. Was aber auf jeden Fall noch hinzugefügt und festgehalten werden kann, ist, dass Ludwig Bechsteins Vorliebe für historische Stoffe sowie seine Begeisterung am Durchstöbern alter Quellen und Chroniken viele Erzählungen, Romane, Romanzen, Balladen und natürlich Märchensammlungen hervorgebracht hat und wertvollen Lesestoff für Jung und Alt bereithält.

Am 14. Mai 1860 vercheidet der deutsche Lyriker im Alter von 59 Jahren in Meiningen an der Wassersucht. (vgl. ebd., S. 13)

### 3.2.2.2. Christian Schneller

Der österreichische Philologe, Lyriker, Epiker, Namensforscher und Volkskundler Christian Schneller wird am 5. November 1831 als ältestes der vier Kinder des Bauern Josef Anton Schneller und dessen Frau Maria Anna in Holzgau bei Reutte geboren. Ab 1843 besucht er ein Gymnasium in Hall. Fünf Jahre später wechselt er nach Innsbruck. Bereits 1849 erscheinen Gedichte von ihm in der „Tiroler Schützenzeitung“ sowie im „Phönix“. Seinen Lebensunterhalt verdient er als Nachhilfelehrer, wodurch er seine Leidenschaft für den Lehrberuf entdeckt. Ab 1851 studiert er Sprachwissenschaft und Naturgeschichte an den Universitäten Wien und Innsbruck. Vier Jahre später, 1855, absolviert er die Lehramtsprüfung im Fach Deutsch und etwas später auch in Naturgeschichte. Bereits während seines Studiums beschäftigt sich Schneller vorzugsweise mit Poesie und ist als

Dichter und Schriftsteller aktiv. (vgl. Prem, 1913, S. 18) 1858 geht er der Tätigkeit des Lehrerdaseins nach und arbeitet als Professor in einem Gymnasium in der italienischen Stadt Rovereto. Dort heiratet er im Jahr 1863 eine Venezianerin. Während seiner Zeit in Rovereto eignet sich Schneller große Sprachkenntnisse und eine umfangreiche Bildung an. 1868 wird er Professor in einem Innsbrucker Gymnasium und im Jahr darauf Landesschulinspektor für Volksschulen. Sechs Jahre später ernennt man ihn zum Landesschulinspektor für Mittelschulen. 1897 tritt er mit dem Titel eines Hofrates in den Ruhestand und widmet seine freie Zeit dem Schreiben und Forschen. Über seine beruflichen Tätigkeiten als Lehrer und Inspektor hinaus beschäftigt sich Christian Schneller außerdem mit romanischen, insbesondere ladinischen, Volksmundarten an der Südgrenze des ehemaligen Vielvölkerstaates Österreich-Ungarn. Sein erarbeitetes Wissen hält er in seinem 1870 publizierten Werk *Die romanischen Volksmundarten in Südtirol. Nach ihrem Zusammenhange mit den romanischen und germanischen Sprachen etymologisch und grammatikalisch dargestellt.* fest. Ein weiteres großes Interesse findet er im Sammeln und Schreiben von Märchen und Sagen, welches ihn zum Verfassen einer Geschichtssammlung führt. Er ist der erste, der sich eingehend mit der Welschtiroler Volkskunde auseinandersetzt. Das Werk *Märchen und Sagen aus Wälschtirol. Ein Beitrag zur deutschen Sagenkunde.* wird 1867 veröffentlicht und umfasst über sechzig volkstümliche Erzählungen. Zuzüglich fungiert er als Vermittler zwischen dem deutsch- und italienischsprachigen Kulturkreis. Im Laufe seines Daseins schreibt er einige Gedichtbände, etliche Erzählungen, verschiedene Dramen und sogar ein Namensbuch.

Christian Schneller verstirbt am 8. August 1908, sechs Jahre nachdem er den Ehrendoktor der Philosophie erhält, in Cornacalda bei Rovereto. (vgl. Pfaundler-Spat, 2005, S. 526)

### **3.2.2.3. Theodor Vernaleken**

Der in Volkmarsen geborene Theodor Vernaleken erblickt am 28. Jänner 1812 das Licht der Welt. Nach Vollendung seiner Schul- und Studienkarriere im westfälischen Gebiet wandert er in die Schweiz aus und verbringt dort wegweisende Jahre in Zürich und Umgebung. Vorerst besucht er die Hochschule in Zürich und verkehrt dort im Kreise Pestalozzi-Schüler. In den Jahren 1837-1846 geht er der Tätigkeit als Sekundarlehrer in Hinterthur nach und setzt sich als Herausgeber einer Zeitschrift für LehrerInnen für eine liberale Schulreform auf Basis der Pestalozzi - Pädagogik ein. Schlussendlich kehrt er wieder nach Zürich zurück. Zu

dieser Zeit steht der Pädagoge in Briefkontakt mit Ludwig Uhland und Jakob Grimm. Im Jahr 1850 wird Theodor Vernaleken nach Wien berufen und engagiert sich sowohl um die Neugestaltung des Schulwesens als auch um die Aufnahme und Verarbeitung der Volksliteratur. Von 1858 bis 1864 veröffentlicht er drei umfangreiche Sammelbände, die Märchen, Mythen und Sagen implizieren. Die Erzählungen stammen aus Österreich, der Schweiz, Mähren und Böhmen. Mit rund 60 Geschichten, welche 1864 in der Sammlung *Österreichische Kinder- und Hausmärchen* erschienen sind, folgt er den Verschriftlichungen der Brüder Grimm nicht nur hinsichtlich der Motive und Stoffe, sondern auch hinsichtlich des Erzählstils. Vernaleken nimmt sich der Gattung „Grimm“ an und folgt ihrem Beispiel. Zu seinen Hauptwerken zählen: *Alpensagen* (1858), *Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich* (1859) und, wie bereits angeführt, *Österreichische Kinder- und Hausmärchen* (1864). Im Jahr 1877 beendet Vernaleken seine berufliche Laufbahn als Lehrer und widmet sich seinem Ruhestand. Zunächst zieht er nach Marburg an der Drau, wo es ihn jedoch nicht lange hält, denn bereits drei Jahre später übersiedelt er nach Graz. Hier setzt er seine Forschungen bis zu seinem letzten Tag fort und publiziert Verschriftlichungen in angesehenen Zeitschriften. Er verstirbt am 29. Februar 1907 im Alter von 95 Jahren. (vgl. Theodor Vernaleken und das Erbe der Brüder Grimm in Österreich. In: Libri Librorum, Sonderheft 2012)

Ernst Seibert hält in seinem Editorial *Theodor Vernaleken – wiederentdeckt im Nebel einer österreichischen Märchen-Tradition*, welches in einem Sonderheft der Zeitschrift Libri Librorum zum 200 jährigen Gedenken an Theodor Vernaleken aufzufinden ist, Folgendes über den Volkskundler fest:

„Vernaleken wäre aufgrund seines weit gefächerten Forschens und Wirkens als Botschafter zwischen den Kulturen der Romantik bzw. des Nachwirkens einer romantischen Wissenschaftsauffassung in Österreich zu verstehen.“ (Seibert, 2012, S. 4)

### **3.3. Das 21. Jahrhundert**

#### **3.3.1. Geschichtlicher Umriss**

Um einen Überblick auf politische, soziale und kulturelle Aspekte des 21. Jahrhunderts geben zu können, muss vorerst ein Blick auf die Gesellschaft und das Leben im 20. Jahrhundert geworfen werden. Dass dieses von erschütternden und grausamen Ereignissen wie dem Kalten Krieg, dem Faschismus in mehreren europäischen Ländern und insbesondere

dem Ersten und Zweiten Weltkrieg geprägt ist, muss an dieser Stelle wohl nicht detailliert aufgezeigt werden. Die furchtbaren Ereignisse im ersten Teil des 20. Jahrhunderts haben sich ins kollektive Bewusstsein eingebrannt. Stattdessen soll ein kurzer Einblick auf Gesellschaft und Soziales geworfen werden. Durch den Zerfall der Monarchie in Mitteleuropa im Jahr 1918 unterliegen die Aristokraten und auch das Großbürgertum dem Verlust ihrer Macht. Nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs 1945 entwickelt sich eine pluralistische Gesellschaft, aus welcher eine Schicht des Wohlstandes und eine „neue Klasse der Funktionäre“ (Killinger, 2006, S. 367) hervorgeht. Dies ist entscheidend für den sozialen Status. Auch die Gleichstellung der Frau wird ein immer größer werdendes Thema und die Emanzipation entwickelt sich in großen Fortschritten weiter. Im Jahr 1968 kommt es zu Studentenunruhen in Paris und Mitteleuropa, welche die gegebenen politischen Verhältnisse radikal kritisieren und bekämpfen. Ebenso die neomarxistische Philosophie der Frankfurter Schule, die von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer begründet wurde, spielt zu dieser Zeit eine bedeutende Rolle. Erwähnenswert ist außerdem, dass es zu einer Globalisierung der Wirtschaft kommt und international agierende Konzerne den Markt regieren. Die Distanz zwischen Wohlstandsländern und der Dritten Welt vergrößert sich zunehmend. (vgl. ebd.) Insgesamt fällt auf, dass es infolge der Wirtschaftswunder in vielen Teilen Europas ab den 50er Jahren rapide aufwärts geht und schnell von Diktatur auf Demokratie umgeschaltet wird. Ein Existenzgefühl der Sinnlosigkeit und der Angst kommt jedoch ein weiteres Mal auf, denn während des Kalten Krieges steht die Welt kurz vor einem atomaren Krieg. Einige Menschen klammern sich in dieser Zeit an philosophische Theorien wie dem Existenzialismus, welcher sich gegen Kollektive und alles Überindividuelle wendet. Auch der bereits erwähnte Neomarxismus bietet einen Hoffnungsschimmer. (vgl. Ruffing, 2013, S. 242)

Mit dem Fall der Berliner Mauer 1989 scheint es, als ob die Menschen die Furcht vor einem weiteren Krieg, insbesondere einem weltweiten Atomkrieg, verloren hätten, jedoch werden diese Ängste durch die Atomkatastrophen in Tschernobyl und Fukushima wie auch den Anschlag auf das World Trade Center 2001 in New York sowie die daraus resultierenden kriegerischen Reaktionen darauf erneut geschürt. Das 21. Jahrhundert ist von Beginn an durch ständige Nachrichten über Terroraktionen, Amokläufen sowie Wirtschafts- und Finanzkrisen gekennzeichnet. (vgl. ebd., S. 244)

Wie bereits erwähnt wird bis Ende des 20. Jahrhunderts die rechtliche Geschlechtsvormundschaft zur Gänze abgeschafft. Damit gelten Frauen grundsätzlich als geschäftsfähig. Insbesondere in den städtischen Bereichen kommt es zu Besserstellungen der Frauen. In den ländlichen Bereichen bleibt es wie zuvor: Die Frau hilft im Betrieb des Mannes lediglich mit und die Erlangung einer wirtschaftlichen Selbstständigkeit bleibt noch ausgeschlossen.

In Zeiten des Nationalsozialismus werden alle errungenen Fortschritte und Erfolge hinsichtlich der Frauenbewegung wieder zunichte gemacht. Das Frauenbild wird wieder auf das der Hausfrau und Mutter reduziert. Männer fungieren abermals als die Überlegenen, denen jegliche Herrschaftsfunktionen zukommen sollen. Frauen des Deutschen Reiches unterliegen einem rasse-reinen, naturrechtlichen Patriarchat und müssen vor allem gebärfreudig sowie aufopfernd sein. Nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges tritt zwar der Gleichheitssatz in der Verfassung wieder in Kraft, dennoch besteht eine Stagnation hinsichtlich der Gleichberechtigung. Alte bekannte Strukturen werden bis zur 68er Bewegung weitergelebt. Diese Bewegung und die „Neue Frauenbewegung“ in den USA fordern, dass Frauen über jeglichen Bereich ihres Lebens eigenständig entscheiden dürfen. 1980 unterzeichnet Österreich die UN-Konvention zur Abschaffung jeder Art von Diskriminierung der Frau und ist damit zur Gleichstellung der Frau verpflichtet. Seitdem verfügen Frauen in Österreich, Europa, den USA und vielen weiteren Ländern zu einem großen Teil über die gleichen Rechte wie Männer. Frauen werden im rechtlichen Gefüge wahrgenommen und die Gesetzgebung orientiert sich an den weiblichen Bedürfnissen. Im Alltäglichen sieht die Wirklichkeit, in internationalen sowie auch in „fortschrittlichen“ Ländern, jedoch anders aus. Eine gewisse Diskriminierung von Frauen zieht sich nach wie vor durch jegliche Lebensbereiche und durch alle Gesellschaftsschichten. (vgl. gewaltinfo, 2017, Gusenleitner)

Jörg Baberowski bezeichnet im Jahr 2015 in seinem Werk *Räume der Gewalt* das 21. Jahrhundert als eine Epoche „beispielsloser Friedfertigkeit“. (Baberowski, 2015, S. 44) Er ist der Meinung, dass die meisten Menschen, die im gegenwärtigen Europa leben, selten bis gar keine Erfahrung mit exzessiver Gewalt haben. Falls sie doch einmal vorgekommen sein sollte, hält man die Tat für eine seltene Ausnahme. Gewalt wäre im europäischen Alltag lediglich ein abstraktes Geschehen, das sich als Fernsehnachricht in die Wohnzimmer verirrt. Der in Europa lebende Mensch weiß zwar, dass die vorangehenden Jahrhunderte von

Brutalität und Gewaltereignissen geprägt wurden, jedoch redet er sich ein, dass solche Geschehnisse niemals wieder kommen würden und wird somit zum „Gewaltverleugner“. (ebd.) Spätestens nach dem ersten Attentat in Paris im Jänner 2015 kann von der sogenannten „beispiellosen Friedfertigkeit“ keine Rede mehr sein. Die letzten zwei Jahre kennzeichnen eine Reihe angsterfüllender, gewaltvoller Taten, die Europa zu einem Umdenken hinsichtlich Gewalt und Brutalität zwingen. Auch wenn die Friedfertigkeit nach wie vor im Zentrum der Gesellschaft steht und der moderne Mensch von Vernunft und Mitgefühl geleitet ist, werden die Menschen durch die von außen kommenden Angriffe mit Gewalt konfrontiert. Diese Gewalt ist jedoch eine andere als die des 17. oder des 19. Jahrhunderts, da sie nicht im alltäglichen Leben unter „normalen“ Bürgern und Bürgerinnen stattfindet. Die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts ist darum bemüht ein friedvolles, zivilisiertes Miteinander zu führen. Gewalt innerhalb der Familie wird in der modernen Gesellschaft als illegitim gesehen und als Menschenrechtsverletzung definiert. Findet sie dennoch statt und wird gemeldet, wird gehandelt und versucht den betreffenden Personen zu helfen. (vgl. Lamnek, 2012, S. 251)

### **3.3.2. Biographien der Autoren des 21. Jahrhunderts**

#### **3.3.2.1. Luisa Francia**

Die deutsche Autorin, Journalistin und Filmemacherin wird am 2. August 1949 in Grafing bei München geboren und wächst in einer Familie, nach eigenen Angaben einer „Frauenfamilie“, in der sie von klein auf „groß werden konnte“ (Bayrischer Rundfunk, 2002, S. 3), in Bayern auf. Sie studiert Germanistik und erhält 1988 ein Stipendium des Deutschen Literaturfonds. Seit den 1980er Jahren ist sie auf der Suche nach magischen Traditionen, erforscht die Volksheilkunde, beschäftigt sich mit Schamanismus und reist dafür unter anderem nach Afrika, Indien und Nepal. Ihre Erfahrungen hält sie in Reportagen, Büchern, Essays, Portraits und Geschichten, wie beispielsweise *Warten auf Blaue Wunder* (1991) oder *Der Afrikanische Traum* (1985), fest. In ihren zahlreich erschienenen Publikationen setzt sie sich mit Themen wie Hexerei, Zauberei, Tarot, Sterndeutung oder Göttinnen auseinander. Überdies gibt Luisa Francia, die sich selbst als „moderne Hexe“ bezeichnet, im Zuge von Workshops und Performances Anleitungen zur Gestaltung magischer und meditativer Rituale für unterschiedliche Lebensstadien. Sie gilt als eine der bekanntesten Vertreterinnen

innerhalb der deutschen „Hexenszene“, die sich im Laufe der 1980er Jahre, am Schnittpunkt des Neuheidentums und des Feminismus, etabliert hat. (vgl. Kürschners Deutscher Literatur-Kalender, 2012/2013, S. 273) Im Jahr 2011 beschließt Luisa Francia auch einen Blick in die Welt der Märchen zu werfen und verwandelt in ihrem Werk *Die Schatzhüterin* vierunddreißig traditionelle Märchen in neue Erzählungen frei von jeglichem Patriarchat. In der Einleitung ihres modernisierten Märchenbuches erzählt sie, dass sie sich bereits als Kind über die Grausamkeiten und die geschlechtliche Rollenverteilung, die in den klassischen Erzählungen vorzufinden sind, geärgert hat und sie diese zu Irritation geführt haben. Mit ihren Märchen möchte sie eine Alternative zum „ewig gleichen Denkmodell“ schaffen, „das Wunderbare zurück in den Alltag holen“ und „Frauen in ihrer Kraft bestärken“. (Francia, 2011, S. 11) Derzeit lebt Lucia Francia als Mutter einer erwachsenen Tochter in München. (vgl. Bayerischer Rundfunk, 2002, S. 1-13)

### 3.3.2.2. Eleni Livanios

Eleni Livanios wird 1975 unter dem Mädchennamen Zabini in Graz geboren. Bereits als Kind malt und zeichnet sie gerne, auch das Schreiben und Erfinden eigener Geschichten fasziniert sie. (vgl. loewe-verlag, 2017) Bereits im Alter von sieben Jahren weiß Eleni Livanios, dass sie im Erwachsenenalter „mit Illustrationen etwas über den Text hinaus erzählen will“. (kleinezeitung, 2017) Einschneidend sei unter anderem auch die Zeit gewesen, in der sie begonnen hat Bücher von der Kinderbuchautorin Astrid Lindgren zu lesen. Die Bilder und Zeichnungen in ihren Büchern, welche vorwiegend von der schwedisch-estnischen Illustratorin Ilon Wiklande entwickelt werden, faszinieren die Grazerin bereits in Kindheitstagen und wirken vorbildhaft. (vgl. ebd.)

Die Grazerin studiert Kunstgeschichte, arbeitet nebenbei in Sprachschulen sowie auf einem Kreuzfahrtschiff und widmet sich nach Beendigung ihres Studiums ihren Leidenschaften in beruflicher Hinsicht – sie schreibt und illustriert für verschiedene deutsche Kinderbuchverlage. Überdies leitet sie Illustrations-Workshops für Kinder in Schulen. (vgl. dressler-verlag, 2017) Ihr erstes Kinderbuch erzählt über ein freches Piratenmädchen, das, nach Angaben der Autorin, ihr selbst sehr ähnlich sei. In einem Interview für die Kleine Zeitung der Steiermark berichtet sie, dass ihr Vater als Kapitän auf einem Kreuzfahrtschiff gearbeitet hat, sie viel mit ihm unterwegs gewesen ist und sie deshalb viel mit der See verbindet. (vgl. kleinezeitung, 2017) Die Ideen ihres ersten Buches unterliegen diesen

Erfahrungen. Im Jahr 2010 entschließt sich die freie Illustratorin und Autorin dazu bekannte Märchen der Brüder Grimm kindgerecht und sanft modernisiert nachzuerzählen. Sie setzt dabei eigene Schwerpunkte und positioniert die Geschichten von *Aschenputtel*, *Dornröschen*, *Rumpelstilzchen*, *Schneewittchen* und Co zeitgemäß in Szene und fügt ihren Erzählungen farbenfrohe Illustrationen bei.

Eleni Livanios lebt derzeit zusammen mit ihren beiden Kindern in Graz. (vgl. loewe-verlag, 2017)

#### 4. Inhaltliche Skizzierung der Märchen und die Formen der Gewalt in der jeweiligen Darstellung

In einer Welt, in der Bücher und Massenmedien das alltägliche Leben mitbestimmen, sind sowohl das *Dornröschen*- als auch das *Schneewittchen*-Märchen allbekannt. Zu der außerordentlichen Verbreitung der beiden Erzählungen verhelfen die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, welche Anfang des 19. Jahrhunderts herausgegeben werden und großen Zuspruch finden. Jacob und Wilhelm Grimm übernehmen ihre Inhalte vermutlich zu einem großen Teil den mündlichen Erzählungen Marie Hassenpflugs, welche gemeinsam mit ihrer Schwester als wichtige Quelle der Grimms gilt. Die damals höchstens 23-Jährige entnimmt ihre Geschichten unter anderem Basiles und Perraults Werken. (vgl. Scherf Bd.1, 1995, S. 172f) Die Märchenmotive der beiden Erzählungen finden ihre tatsächlichen Ursprünge jedoch bereits einige Zeit bevor die beiden Vertreter des 17. Jahrhunderts diese zu Papier führen und erstmalig verschriften. Der älteste und wohl zuverlässigste Beleg des *Schneewittchens* stammt aus dem Jahr 1610 und geht auf Shakespeares *Cymbeline* zurück. Weitere Spuren führen zu dem isländischen Gelehrten Jon Gudmundsson und dem deutschen Dichter Johann Rist, welche beide zu Beginn des 17. Jahrhunderts gelebt haben. Der deutsche Dichter gibt an, dass er die Geschichte über die „schöne Frau im Berg bei den sieben Zwergen“ von aus England stammenden Komödianten um 1630 erzählt bekommen hat. (vgl. maerchenlexikon, 2017)

Noch älter dürfte das *Dornröschen* sein, welches ihre ersten ursprünglichen Darstellungen in dem mittelalterlichen, französischen Prosaroman *Perceforest* und einer katalanischen Versnovelle aus dem 14. Jahrhundert findet. (vgl. Scherf Bd.2, 1995, S. 1139)

Seither werden beide Erzählungen immer wieder herangezogen, aufgenommen und neu in Szene gesetzt. Die beiden Geschichten existieren mittlerweile als Märchenmotiv in allen europäischen Ländern und Sprachen. (vgl. Feldmann, 2009, S. 35) Auch wenn Unterschiede zwischen den traditionellen und gegenwärtigen, neu-modernen Figuren bestehen, bleibt der Handlungsstrang seit den ersten verschrifteten Aufzeichnungen im 17. Jahrhundert ähnlich und den meisten Europäern und Europäerinnen sind sowohl das Mädchen, das so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz ist als auch jenes schöne Mädchen, das einem 100 Jahre langen Schlaf verfällt und durch den Kuss eines Prinzen geweckt wird, bekannt.

Welche Veränderungen tatsächlich vorgenommen werden und inwieweit die Märchen dem Wandel der Zeit, mit speziellem Blick auf Gewaltdarstellungen, unterliegen, soll in folgender diachronen Untersuchung betrachtet werden. Dafür wird die dritte Forschungsfrage, welche nach den unterschiedlichen Formen von Gewalt in den jeweiligen Interpretationen der Märchen und nach der Veränderung dieser im Laufe der Zeit fragt, aufgegriffen und beantwortet. So widmet sich dieses Kapitel unter anderem den unterschiedlichen Varianten und den daraus resultierenden verschiedenartigen Gewaltdarstellungen der Märchen *Dornröschen* und *Schneewittchen*. Im folgenden Text soll dafür sowohl eine prägnante inhaltliche Skizzierung der differenzierenden Erzählungen aufgezeigt als auch ein Blick auf die Formen der jeweiligen Gewaltdarstellungen geworfen werden. Hinsichtlich dessen soll erkannt werden, ob sich Schwerpunkte und Motive der thematisierten Gewalt finden lassen. Wie bereits in Kapitel 1.3. erwähnt, werden für diesen Vorgang verschiedenartige Formen der Gewalt herangezogen, die als Grundlage für die Betrachtungsweise der dargestellten Grausamkeiten dienen sollen. Die Überlegungen Mallets (1990) dienen als Hilfestellung für die Analyse und Interpretation der variierenden Gewaltdarstellungen. Die Märchen werden hinsichtlich manifester Gewalt, subtiler Gewalt, sexualisierter Gewalt sowie Gewaltphantasien untersucht.

Davon ausgehend, dass die Texte der Brüder Grimm über *Dornröschen* und *Schneewittchen* bekannt sind, werden diese nicht explizit aufgezeigt und behandelt.

#### 4.1. Giambattista Basile

Die Analyse konzentriert sich unter anderem auf die ersten gedruckten Niederschriften der beiden Märchen *Dornröschen* und *Schneewittchen*, welche unter anderem dem Werk Giambattista Basiles zu verdanken sind. Er erzählt bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts von einer Tochter, einer eifersüchtigen „Stiefmutter“ und einem vergifteten Kamm sowie von einer schlafenden Prinzessin, die erst durch die Taten eines Königs geweckt werden kann. Seine Geschichten werden innerhalb einer Rahmenerzählung, die selbst ein Märchen darstellt, von fiktiven Protagonistinnen erzählt.

##### 4.1.1. *Die kleine Sklavin oder Die Küchenmagd (La schiavottella)*

Basile fügt dieses Märchen dem ersten Band seiner Sammlung *Pentamerone*, welches im Jahr 1634 erschienen ist, als achte Erzählung des zweiten Tages unter dem Titel *La schiavottella* bei. Diese Geschichte berichtet von der grausamen Verfolgung eines Mädchens und teilt signifikante Motive mit dem *Schneewittchen* - Märchen. Nach Walter Scherf steht es jedoch ziemlich allein in seiner Besonderheit und ist einer Gruppe der Kindermärchen mit einem „Partnerfindungsausgang“ zuzurechnen. (vgl. Scherf Bd.1, 1995, S. 761f)

##### 4.1.1.1. Inhaltliche Skizzierung

*Die junge Schwester eines Barons namens Cilla und ihre Freundinnen versuchen über eine frisch erblühte Rose zu springen. Cilla gelingt dies, hat jedoch ein Rosenblatt abgestoßen. Unbemerkt hebt sie es vom Boden auf und verzehrt es, damit ihre Spielgesellinnen nichts davon mitbekommen. So hat das Mädchen zwar das Spiel gewonnen, muss allerdings drei Tage später feststellen, dass sie von dem Rosenblatt schwanger geworden ist. Sie verbirgt ihren Zustand und gebärt heimlich eine schöne Tochter. Sie gibt ihr den Namen Lisa und bittet die Feen des Reiches dem Mädchen den Zaubersegen zu geben und Geschenke zu bringen. Doch eine Fee verstaucht sich auf dem Weg zur Baronin den Fuß und verwünscht das Kind. Im Alter von sieben Jahren soll Lisa durch einen vergifteten Kamm, den ihr die Mutter versehentlich ins Haar steckt, ums Leben kommen. Nach sieben Jahren kommt alles wie vorherhergesagt. Die untröstliche Mutter lässt den Körper ihrer Tochter in sieben kristallene Kästen, welche in einer entlegenen Kammer des Schlosses aufbewahrt werden, legen. Niemand außer der Mutter hat einen Zugang zu dieser Kammer, doch schon bald ist auch sie dem Tode nahe und übergibt ihrem Bruder all ihre Habseligkeiten, unter anderem, den Schlüssel zu der Kammer. Er soll ihn sicher verwahren. Der Bruder setzt alles daran um den letzten Wunsch seiner geliebten Schwester zu erfüllen, jedoch ist er mit einer sehr eifersüchtigen Frau verheiratet, die unbedingt herausfinden möchte, was sich in der geheimen Kammer verbirgt. So nimmt sie eines Tages, als ihr Mann auf der Jagd ist, den*

*Schlüssel heimlich aus seinem Schreibtisch und öffnet die Kammer. Sie sieht das tote Mädchen in den Kristallkästen und zerrt es heraus, woraufhin der Kamm aus dem Haar des Mädchens fällt und es wieder zum Leben erwacht. Die Schönheit der jungen Lisa lässt die böartige Tante erzürnen und Eifersucht sowie Missgunst entfachen. Sie verprügelt das Mädchen, schneidet ihr die Haare ab, gibt ihr zerlumpte Kleidung und lässt sie als Küchenmagd für sich und ihren Mann, der von den Vorgehen seiner Frau nichts mitbekommen hat, arbeiten. Nach einiger Zeit fährt der Baron zu einem Jahrmarkt und fragt alle Bewohner und Angestellten seines Schlosses, ob er ihnen etwas mitbringen solle. Die neue Küchenmagd bittet um eine Puppe, ein Messer und einen Bimsstein. Trotz einiger Umstände erfüllt der Baron den Wunsch des Mädchens. Eines Tages beobachtet der Mann die geschundene, unerkannte Tochter seiner Schwester in der Küche, wie diese zu der Puppe spricht und ihr Leid klagt. Der Baron weiß nun, dass die Küchenmagd seine Nichte ist und wie furchtbar und grauenvoll sich seine Frau dem Mädchen gegenüber verhalten hat. Er verstößt seine Gattin und vermählt die Tochter seiner Schwester mit einem Mann ihrer Wahl. (vgl. Schenda, 2000, S. 184-188)*

#### **4.1.1.2. Gewaltdarstellungen**

Basiles Erzählung, welche auf den ersten Blick nichts mit dem traditionellen *Schneewittchen*märchen gemeinsam hat, weist bei genauerer Betrachtung deutliche Ähnlichkeiten bezüglich Motive und Stoffe auf, ebenfalls hinsichtlich der Gewalttaten und Grausamkeiten. Zum einen wäre diesbezüglich die Fee zu nennen, welche aus Boshaftigkeit das Kind von Cilla verwünscht. Diese spricht offen ihren Fluch aus und prophezeit, dass das Mädchen durch einen vergifteten Kamm, den ihr die eigene Mutter ins Haar steckt, ums Leben kommen wird. Bereits an dieser Stelle, obwohl noch keine offensichtlichen Gewalttaten vollzogen worden sind, unterliegt die Erzählung einer gewissen Grausamkeit. Einzig und allein die Androhung der bösen Fee, das Kind solle sterben, kann als Gewaltakt gesehen werden. Man könnte dies einerseits der subtilen Gewalt zuordnen, da es, wie soeben erwähnt, eine reine Drohung darstellt und in dem Moment einzig und allein auf die Psyche der Anwesenden zielt. Auch Mallet ist davon überzeugt, dass es zu den subtilsten Taktiken indirekter Gewalt gehört, jemand anderen wirkungsvoll und auf Dauer zu beschweren. (vgl. Mallet, 1990, S. 73) Andererseits kann man die Gewalttat auch der Gewaltphantasie zuschreiben, da sich alle Beteiligten den möglicherweise eintretenden Tod des Mädchens lediglich gedanklich vorstellen. Es ist ja immerhin noch nichts passiert und vielleicht geschieht auch gar nichts. Allerdings ist einzig und allein der Gedanke, dass die geliebte Tochter eventuell frühzeitig ihr Leben lassen muss, grausam. Es kommt so wie vorhergesagt und das Mädchen stirbt – und zwar durch die Hand ihrer eigenen Mutter, die,

aufgrund ihrer Unaufmerksamkeit, dem Kind tatsächlich den vergifteten Kamm ins Haar steckt. Der Tod des eigenen Kindes ist vermutlich mit das Schlimmste, was einer Familie zustoßen kann, insbesondere wenn man, wie die Mutter in Basiles Erzählung, ungewollt Mitschuld an der Tragödie trägt. Dies stellt eine eindeutige manifeste Gewalttat dar, auch wenn diese keineswegs einer Beabsichtigung hinsichtlich der Mutter unterliegt. Ebenso die Tatsache, dass das Kind anschließend in sieben Kristallkästen gelegt, in einer verborgenen, abgelegenen Kammer eingesperrt und allein gelassen wird, erscheint grausam. Es macht den Eindruck als würde das Kind dadurch auf gewisse Art und Weise verleugnet werden, insbesondere deswegen, weil der Baron nach dem Tod seiner Schwester die Kammer niemals betritt.

Der Tod ihrer Tochter kostet schlussendlich auch Cilla das Leben, da sie nicht in der Lage ist diesen zu verarbeiten. Er zerrt das Leben aus ihr heraus und Basile nimmt sich keineswegs zurück dies einer mitreißenden Beschreibung zu unterziehen: „<<Ich fühle, lieber Bruder, wie Frau Tod mich nach und nach mit ihrer Hippe zu sich zieht, [...]>>“ (Schenda, 2000, S. 185)

Die negativen Charaktereigenschaften der Frau des Bruders, welche Eifersucht, Missgunst und Neugier implizieren und hasserfüllte Leidenschaften mit sich bringen, führen zu manifesten Gewaltdarstellungen in der Erzählung. Als diese das Mädchen in den Kristallkästen entdeckt und es aus Boshaftigkeit empor reißt, erwacht die Tochter zwar wieder, entfacht jedoch auch die Grausamkeit der Baronin. Die eifersüchtige Frau schimpft die soeben Erwachte, prügelt sie, zerreißt ihr die Kleidung und schneidet ihr das Haar ab:

„[...] und gallig wie eine Sklavin, wütig wie eine Hündin, die geworfen hat, und voller Gift wie eine Schlange schnitt sie ihr sogleich die Haare ab, prügelte sie tüchtig durch, zog ihr zerlumpfte Kleider an, überhäufte sie alle Tage mit Beulen auf dem Kopfe, mit blauen Flecken um die Augen und mit Striemen im Gesicht und schlug ihr den Mund so blutig, daß sie aussah, als hätte sie rote Trauben gegessen.“ (ebd., S. 186)

Abgesehen von dem körperlichen Leid, das dem Mädchen zugefügt wird, erfolgt durch das Zerreißen der Kleider und dem Abschneiden der langen Haare eine weitere grausame Erniedrigung. Die Baronin ist so eifersüchtig auf das bildhübsche Mädchen, dass sie diese mit ihren Handlungen „entfrauen“ und ihr jegliche Schönheit nehmen möchte. Das Nehmen der Weiblichkeit deutet an dieser Stelle auf einen sexualisierten Gewaltakt hin.

Neid und Missgunst stellen Motive dar, die die Tendenzen zu den Gewalthandlungen auslösen. Basile ist nicht darum bemüht dies auf irgendeine Art und Weise einer

Beschönigung oder Verharmlosung zu unterziehen, ganz im Gegenteil - mit einer detaillierten, sehr anschaulichen Beschreibung der Gewalttaten versetzt er seine LeserInnen/ZuhörerInnen in Spannung.

Über all dies hinaus zwingt die Baronin das Kind als Küchenmagd zu arbeiten und quält sie weiter. Zwang spielt in Basiles Erzählung also ebenso eine signifikante Rolle. Das Mädchen ist dazu gezwungen unter dem Dach einer Frau zu leben, die sie tagtäglich misshandelt, was man wiederum der subtilen Gewalt zuordnen kann. Hinsichtlich dessen kann festgehalten werden, dass das Kind sowohl direkten als auch indirekten Gewaltakten unterliegt und beides in dem Märchen überaus anschaulich aufgezeigt wird.

Als das Mädchen mit der geschenkten Puppe, dem Messer und dem Stück Bimsstein in der Küche sitzt und der Puppe ihre Leidensgeschichte klagt, kommt es zu Gewaltphantasien. Sie droht sich mit dem Messer das Leben zu nehmen, falls sie noch weitere Qualen zu ertragen hätte. Das Mädchen stellt sich bereits gedanklich darauf ein, sich selbst Grausames anzutun: „«He Puppe, antworte mir endlich, sonst bringe ich mich mit diesem Messer um!», wobei sie das Messer schliff und sich schon durchbohren wollte.“ (ebd., S. 188)

Die Geschichte schließt mit der Rettung des Kindes und dem Verstoß der bösen Baronin, welche zu ihrem eigenen Vater zurückgeschickt wird.

Am Ende der Erzählung betont Basile erneut unter welch körperlichen und seelischen Misshandlungen das Mädchen zu leiden hatte und demonstriert dies ausdrucksvoll mit folgendem Satz: „Denn bei der grausamen Behandlung durch diese Erz-Medea war sie bis aufs Skelett abgemagert.“ (ebd.)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Die kleine Sklavin* eine Geschichte aufzeigt, in der weder mit manifesten, direkten noch mit subtilen, indirekten Gewaltdarstellungen gespart wird. Ebenso lässt sich so manch Gewaltphantasie hervorheben. Die sexualisierten Gewaltaspekte stehen bei dieser Erzählung im Hintergrund und es lässt sich höchstens eine mögliche Szene (das Abschneiden der Haare und das Zerreißen der Kleidung) dafür finden. Überdies hinaus lässt sich feststellen, dass die Gewalttaten ausschließlich von Frauen ausgeübt werden.

#### **4.1.2. Sonne, Mond und Talia (Sole, Luna e Talia)**

Den aus dem mittelalterlichen Prosaroman *Perceforest* und aus einer katalanischen Versnovelle stammende Stoff hat Basile der Sammlung des zweiten Bandes seiner *Pentamerone*, welches 1636 erschienen ist, beigelegt, mitreißend gestaltet und neuartig in

Szene gesetzt. Die Erzählung findet ihren Auftritt in der fünften Geschichte des fünften Tages und wird von der buckligen Popa, die in der Rahmenhandlung eine der Erzählerinnen darstellt, vorgetragen. (vgl. Scherf Bd.2, 1995, S. 1139) Der erste Teil des Märchens entspricht im Wesentlichen dem *Dornröschen*, das nur allzu gut bekannt ist.

#### 4.1.2.1. Inhaltliche Skizzierung

*Einem hohen Herrn wird eine Tochter, welcher er den Namen Talia gibt, geboren. Er führt alle Weisen und Wahrsager zusammen und erfährt dabei, dass seinem Kind große Gefahr durch eine Flachsfaser droht, woraufhin er jeglichen Flachs aus seinem Schloss verbannen lässt. Trotz aller Bemühung seitens des Vaters, sieht die inzwischen bereits herangewachsene Talia eines Tages eine alte Frau mit einer Handspindel. Da das Mädchen solch ein Gerät noch niemals zu Gesicht bekommen hat, wird ihre Neugier geweckt und versucht selbst einen Faden zu spinnen. Bei diesem Versuch wird sie von einer Hanffaser gestochen und fällt wie tot zu Boden. Der verzweifelte Vater eilt herbei, doch kann nichts mehr für seine Tochter tun. Er setzt sie auf den Thron im Prunksaal, versperrt das Haus und verlässt seine Gemächer. Was der Vater nicht weiß: Talia ist nicht tot, sondern lediglich einem tiefen Schlaf verfallen. Einige Zeit später jagt ein junger König in der Gegend des Schlosses, sein Falke fliegt in ein offen stehendes Fenster des Palastes und da dieser nicht mehr zurück kommt, begibt sich der König selbst über eine Leiter in das Schloss. Erstaunt über die verlassenen, leeren Räume erblickt er schließlich die schöne, schlafende Talia im Thronsaal. Er versucht sie aufzuwecken, doch es gelingt ihm nicht. Das Mädchen wirkt jedoch so frisch und lebendig, dass er seine sofort entfachte Leidenschaft nicht zurück halten kann und „die Früchte der Liebe pflückt“ (Basile, 2000, S. 443) Nach besagter Tat verlässt der König das Schloss und begibt sich wieder auf die Jagd. Nach neun Monaten gebärt die immer noch schlafende Talia Zwillinge, einen Buben und ein Mädchen. Zunächst werden die beiden Säuglinge von zwei guten Feen versorgt und der Mutter an die Brust gelegt. Als eines der Kinder trinken möchte, saugt es versehentlich nicht an der Brust sondern an dem verletzten Finger der schlafenden Mutter. Durch das Saugen wird die Faser herausgezogen und Talia erwacht sogleich aus ihrem tiefen Schlaf. Sie kann sich nicht an das Geschehene erinnern, sieht sich jedoch instinktiv als Mutter der beiden Kinder. Nach einiger Zeit erinnert sich auch der König wieder an seine Geliebte und begibt sich erneut auf den Weg zum Schloss. Darin findet er Talia mit den beiden Kindern und nennt diese Sonne und Mond. Der König verbringt einige glückliche Tage mit Talia und den Zwillingen im Palast, reitet danach allerdings wieder zu seiner eigentlichen Gemahlin nachhause. Aufgrund seines langen Fortbleibens ahnt diese bereits den ehelichen Betrug, und als der König im Schlaf die Namen von Sonne, Mond und Talia murmelt, ist ihr Verdacht bestätigt. Durch Erpressungen findet sie bald heraus wem diese Namen gehören und schickt einen Gesandten zu Talia und den Zwillingen. Dieser solle behaupten vom König selbst geschickt worden zu sein. Er nimmt die Kinder mit und bringt sie auf den Hof des Königs. Dort angekommen, werden sie jedoch sofort von der böartigen Königin in Empfang genommen und dem Koch übergeben. Dieser soll die Kinder töten und zu verschiedenen Speisen verarbeiten. Der Koch empfindet Mitleid mit den beiden, übergibt die Kinder seiner*

*Frau, schlachtet stattdessen zwei Zicklein und serviert dies dem königlichen Ehepaar. Nichtsahnend verspeist der König die vorgesetzte Mahlzeit, welche ihm vorzüglich mundet und dies mehrfach gegenüber seiner Frau betont. Die Frau antwortet daraufhin, dass er nur essen solle, denn er esse von dem Seinigen. Sie wiederholt dies so oft, bis der König erbost antwortet und ihr sagt, dass er natürlich von dem Seinigen esse, denn sie hätte ja nichts in die Ehe mitgebracht. Daraufhin verlässt er das Schloss und zieht sich in ein Landhaus zurück. In der Zwischenzeit nutzt die Ehefrau die Abwesenheit des Königs und lädt Talia unter falschen Vorwand zu ihr ins Schloss. Voll Vorfreude ihren Geliebten endlich wieder zu sehen, begibt sie sich in den Palast des Königs, wird dort jedoch bereits von dessen Frau erwartet. Diese hat schon alles vorbereitet und möchte Talia verbrennen lassen, welche ihre Hinrichtung hinauszögern kann, da sie sich sehr langsam Stück für Stück ihrer Kleidung entledigt. Als sie gerade ihren Unterrock ablegt, trifft der König am Ort des Geschehens ein. Die böartige Königin klärt ihn über ihr Vorhaben auf und auch darüber, dass sie seine Kinder habe schlachten lassen. Daraufhin lässt der König unverzüglich sie und auch den Gesandten ins Feuer werfen. Ebenso der verräterische Koch soll mit seinem Leben bezahlen. Dessen Frau führt jedoch eilig die geretteten Kinder herbei und das Glück ist groß. Der König heiratet Talia und gemeinsam mit ihren Zwillingen Sonne und Mond leben sie glücklich bis an ihr Lebensende. (vgl. Schenda, 2000, S. 442-447)*

#### **4.1.2.2. Gewaltdarstellungen**

Das Märchen von Basile weist etliche Gewaltdarstellungen auf und spiegelt unzählige Grausamkeiten wider. Die Androhung einer großen Bedrohung kennzeichnet, wie auch bei *Die kleine Sklavin*, den ersten aufzuzeigenden Gewaltakt. Talia wird zwar nicht direkt verwünscht, jedoch ist allein die Tatsache, dass sie eventuell in Gefahr geraten und Schlimmes erwarten könnte, beängstigend. Dass sich die Vermutung der Weisen und Wahrsager bestätigt und das Mädchen eines Tages tatsächlich tot zu Boden fällt, weist eine unübersehbare und eindeutig direkte Gewaltdarstellung auf. Da der Vater den Tod seiner Tochter nur schwer verkraften kann, beschließt er sein Anwesen für immer zu verlassen. Er setzt das tote Mädchen auf den Thron, verschließt die Tore des Palastes und überlässt sie ohne weiteren Schutz sich selbst. Für die außenstehenden LeserInnen könnte dies als grausam empfunden werden, da der Vater die eigene Tochter alleine in den Gemächern zurück und verfaulen (er weiß ja nicht, dass sie noch lebt) lässt und sich auf die Suche nach einem Neubeginn begibt. Wird es von dieser Perspektive aus betrachtet, kann es als indirekter Gewaltakt verstanden werden.

Die nächste ins Auge stechende Gräueltat stellt die Vergewaltigung des „rettenden“ Königs dar. Obwohl die schlafende Prinzessin kein Lebenszeichen von sich gibt, vergeht sich der

König an ihr: „ Als sie aber trotz allem, was er unternahm und wie sehr er auch schreien mochte, doch nicht zu sich kam und er von ihrer Schönheit entflammt wurde, trug er sie, so wie sie war, zu einem Bett und pflückte dort die Früchte der Liebe.“ (Schenda, 2000, S. 443) Diese Szene kann als manifestes sowie sexualisiertes Vergehen interpretiert werden. Manifest deshalb, weil eine Vergewaltigung einen direkten, brutalen Gewaltakt darstellt und bei weitem nichts mit Zärtlichkeit oder Gefühlen zu tun hat – ganz im Gegenteil. Der einseitige Beischlaf mit der Totgeglaubten weist nekrophile<sup>4</sup> Tendenzen auf und kennzeichnet somit eine Störung des Sexualverhaltens seitens des Königs. Dies lässt gleichzeitig auf die sexualisierte Gewaltdarstellung schließen. Der König, der überdies verheiratet ist, raubt der schlafenden Talia ohne Einverständnis die Jungfräulichkeit und macht sie auf grausame Art und Weise vom Mädchen zur Frau – eine eigentlich entscheidende Wegmarke in ihrem Leben. Basiles König scheint sich nicht im Zweifel darüber zu befinden, ob er den leblosen Zustand von Talia sexuell missbrauchen soll oder nicht. Der Autor zeigt keine inneren Widerstände seitens des Königs auf und beinahe wirkt es so, als würde die Szene tatsächlich einen Akt der Liebe darstellen. Basile beschreibt die Szene so, als wäre es nicht unüblich in die Gemächer einer Frau einzudringen und sich anschließend an dieser zu vergehen.

Auch die Tatsache, dass der König in der nächsten Szene das Schloss verlässt, Talia „einfach liegen lässt“ und skrupellos zu seiner Ehefrau zurückkehrt, erscheint grausam: „Dann ließ er sie liegen und kehrte in sein Reich zurück, wo er lange Zeit überhaupt nicht mehr an diese Geschichte dachte.“ (ebd.) Ein Ehebruch stellt zwar keine barbarische Gewalt dar, jedoch ist ein ehelicher Verrat gefühl- und rücksichtslos hinsichtlich der psychischen Ebene. Somit kann diese Darstellung der subtilen Gewalt untergeordnet werden.

Als die Königin Verdacht schöpft und herausfinden möchte, was auf den Reisen ihres Mannes vor sich geht, bedroht sie den Sekretär des Königs. Dies wird mithilfe einer weiteren subtilen Gewaltdarstellung inszeniert: „Und so ließ sie den Sekretär kommen und sagte zu ihm: <<Hör gut zu, mein Sohn, du hängst jetzt zwischen Skylla und Charybdis, zwischen Tür und Angel, zwischen Hammer und Amboß. Wenn du mir sagst, in wen sich mein Mann verliebt hat, mache ich dir reich; solltest du mir aber die Geschichte verheimlichen, so werde ich dich so fertig machen, daß du nicht mehr weißt, ob du tot oder lebendig bist.>>“ (ebd., S. 444) Mithilfe dieser Androhung gelingt es der Königin die Gefühle des Mannes geschickt zu

---

<sup>4</sup> Unter „Nekrophilie“ wird eine Sexualpräferenz, die sich auf Leichen bezieht, verstanden.

operieren und ihn in die Enge zu treiben. Sie scheint die Kunst der Manipulation und Erpressung zu beherrschen, denn sie setzt diese zur Gänze ein und zwingt somit die Wahrheit aus ihm heraus.

Die Geschichte geht sogleich mit einem weiteren bestialischen Vorhaben weiter – der Hinrichtung und dem Verspeisen der beiden Kinder. Das Motiv des Kannibalismus findet man in unzähligen Märchenstoffen und wird nach Röhrich stets als etwas überaus Böses und als schweres Verbrechen angesehen. (vgl. Röhrich, 1974, S. 132) Es stellt an sich eine manifeste Gewalttat dar, da die Opfer zuerst getötet, danach zerstückelt und anschließend verspeist werden. Auch wenn in Märchen keine bildhaften Beschreibungen oder Details verwendet werden, kann sich der Leser/die Leserin die grausamen Szenen lebhaft vor Augen führen. Da die Kinder allerdings gerettet werden, handelt es sich in der Erzählung „lediglich“ um eine Gewaltphantasie. Dass die Königin die „Kinder“ dem nichts ahnenden Vater serviert und dabei zusieht, wie er diese genüsslich verspeist, unterstreicht den grausamen Wahnsinn. Dies und die zusätzlichen Bemerkungen ihrerseits „<<Iß, denn du ißt von dem deinen>>“ (Schenda, 2000, S. 445) liefern den LeserInnen brutale Szenen. Die Königin versucht ihren Mann unterschwellig zu terrorisieren, was wiederum auf subtile Gewalt schließen lässt.

Als Talia das Anwesen des Königpaars erreicht, kommt es sogleich zu einer weiteren Gewaltdarstellung. Die Königin möchte die Geliebte ihres Mannes am Scheiterhaufen brennen sehen, doch bevor Talia ins Fegefeuer tritt, muss sie sich noch den wüsten Beschimpfungen der Königin hingeben: „<<Sei sie willkommen, Madame Troccola! Du bist also jener Luxus-Lumpen, das Unkraut, womit sich mein Mann vergnügt; du bist die Sau-Schlampe, die mir so viele schlaflose Nächte bereitet hat. Weg mit dir, jetzt geht’s ins Fegefeuer, da will ich dir die Rechnung aufmachen für den Schaden, den du mir zugefügt hast“>> (ebd.)

Auch die darauffolgende detaillierte Entkleidungsszene von Talia, in welcher sie sich Stück für Stück auszieht und bei jeder weiteren Ablegung einen quälenden Schrei ausstößt, schildert Grausames. Der Akt stellt eine brutale Erniedrigung und die endgültige Entwürdigung Talias dar.

Das Ende der Erzählung unterliegt einer manifesten Gewaltdarstellung, in welcher sowohl die Königin als auch ihr Gehilfe, der Sekretär, ins Feuer geschickt werden.

Manifeste Gewaltakte wie das Verbrennen der Königin, subtile Grausamkeiten wie das Erpressen des Sekretärs, sexuelle Übergriffe wie die semi-nekrophile Vergewaltigung oder

Gewaltphantasien wie der geplante Akt des Kannibalismus – Basile lässt in seiner Erzählung keine Grausamkeit aus und fügt der Geschichte vielzählige Gewaltdarstellungen bei. Auffallend ist, dass in diesem Märchen, im Gegensatz zur *Kleinen Sklavin*, die Gewalt von Mann und Frau ausgeht, jedoch dem männlichen Gewaltverbrechen keine zusätzliche Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Handlung wird so gedreht, dass jegliche Schandtät des Königs in den Hintergrund rückt und er schlussendlich der „Held“ der Geschichte ist.

## 4.2. Charles Perrault

61 Jahre später, Ende des 17. Jahrhunderts, präsentiert auch der französische Schriftsteller Charles Perrault der Welt eine Märchensammlung, die aus unterschiedlichen Quellen hervorgeht und Stoffe beinhaltet, die der gegenwärtigen Zeit geläufig sind. Der Franzose stützt sich dabei unter anderem auf den Märchenzyklus Giambattista Basiles und dem aus dem 14. Jahrhundert stammenden französischen Prosaroman *Perceforest* und fügt seiner *Contes de ma mère l'Oye* (1697) eine Erzählung bei, die dem soeben aufgezeigten Märchen *Sonne, Mond und Talia* gleicht. Etwa ein Jahrhundert später wird die folgende Geschichte den Brüdern Grimm durch Marie Hassenpflug weitererzählt und dient den Schriftstellern als wesentliche Grundlage für *Dornröschen*.

### 4.2.1. Die schlafende Schöne im Wald (*La Belle au bois dormant*)

Bereits im Februar 1696 wird ein Märchen Perraults unter dem Titel *La Belle au bois dormant* in der Pariser Zeitschrift *Mercure galant* gedruckt und veröffentlicht. Im darauf folgenden Jänner 1697 findet man den selben Abdruck als Nr. 1 in den *Histoires ou contes du temps passé, avec des Moralitez* in Paris. Die weltberühmte Sammlung Perraults wird demzufolge von einer Geschichte eingeleitet, die von einer jungen Schönen, die aus dem Zauberschlaf erweckt wird, erzählt. In deutscher Sprache findet man das Märchen an vierter Stelle unter dem übersetzten Titel *Die schlafende Schöne im Wald*. (vgl. Scherf Bd.2, 1995, S. 1017)

Überdies sollte angeführt werden, dass *Die schlafende Schöne im Wald* ebenso Ähnlichkeiten mit *Schneewittchen* hat und einige bekannte Motive aufweist.

#### 4.2.1.1. Inhaltliche Skizzierung

*Ein Königspaar sehnt sich viele Jahre vergeblich nach einem Kind. Als sie den Wunsch beinahe schon aufgegeben hätten, gebärt die Königin schließlich ein Mädchen. Voller Freude laden sie alle sieben Feen des Landes als Patinnen ein, vergessen jedoch dabei auf die achte. Als die ersten sechs Feen ihre guten Wünsche dem Kind gegenüber ausgesprochen haben, erscheint die achte vergessene Fee und belegt das neugeborene Mädchen mit einem tödlichen Fluch. Dieser besagt, dass sie durch einen Spindelstich sterben wird. Die siebte Fee hat ihre Wünsche zuvor noch nicht ausgesprochen und es gelingt ihr den Fluch abzumildern. Das Mädchen wird durch den Spindelstich einem hundertjährigem Schlaf verfallen und durch einen Prinzen wieder erweckt. Der Vater des Mädchens, welcher der Verzweiflung nahe ist, lässt alle Spindeln im Land verbieten. Eines Tages jedoch findet das Mädchen in einem fremden Schloss eine alte Frau, die an einer Spindel arbeitet. Sie versucht es auch, sticht sich und verfällt einem tiefen Schlaf. Der Vater lässt die siebte Fee herbeiholen, welche daraufhin das ganze Schloss einschlafen lässt. Die Eltern nehmen Abschied, verlassen den Palast und eine mächtige, undurchdringbare Dornenhecke wächst um dessen Mauern. Auf den Tag genau, hundert Jahre später, jagt ein junger Königssohn in der Umgebung des Schlosses. Er bekommt die Geschichte der schlafenden Prinzessin von einem Bauern erzählt und er beschließt die alten Gemäuer aufzusuchen. Als er diese erreicht hat, dringt er in das Schloss ein und die Königstochter sowie alle anderen Verwunschenen erwachen aus dem Schlaf, nachdem er das Mädchen geküsst hat. Der Prinz und die Prinzessin beschließen einander zu heiraten. Da sich der Königssohn jedoch vor seiner menschenfressenden Mutter fürchtet, hält er die Annullierung geheim. Erst als sein Vater stirbt und er selbst König wird, führt er seine Frau und ihre beiden Kinder, die sie in der Zwischenzeit bekommen haben, zu sich nachhause. Die Mutter hasst die schöne Schwiegertochter und ihre beiden, kleinen Enkel vom ersten Tag an, lässt sich ihre Gefühle jedoch gegenüber ihres Sohnes nicht anmerken. Als dieser in den Krieg ziehen muss, überlässt er Frau und Kinder in der Obhut der bösen alten Königin, welche sogleich die Enkelkinder und die Schwiegertochter verspeisen möchte. Sie schickt die drei in ein Haus mitten im Wald und beauftragt einen Diener die Unwissenden zu töten. Dieser aber widersetzt sich dem Willen der grausamen Frau und täuscht sie, indem er ihr das Fleisch von Lamm, Ziege und Hirschkuh vorsetzt. Als sie die Täuschung entdeckt, beschließt sie fürchterliche Rache zu nehmen und die drei selbst auf grausame Art und Weise hinrichten zu lassen. Sie lässt eine Tonne mit Vipern, Nattern und Kröten füllen und zwingt die verzweifelten drei gefesselt in das Fass zu steigen. Gerade noch rechtzeitig erscheint der Sohn auf dem Hof und kann dies verhindern, woraufhin sich die Königsmutter selbst in die Tonne stürzt und so ihr grausiges Ende findet. (vgl. Perrault, 1986, S. 55-69)*

#### 4.2.1.2. Gewaltdarstellungen

Die Geschichte Perraults weist viele Ähnlichkeiten mit den soeben beschriebenen Erzählungen Basiles auf – sowohl hinsichtlich des Inhaltes als auch bezüglich der Gewaltdarstellungen. Beginnend mit einer gewaltvollen Szene, die ebenso in *Die kleine*

*Sklavin* auffindbar ist, wird die Geschichte der schlafenden Schönen eröffnet. Denn auch bei Perrault wird ein tödlicher Fluch von einer bösen Fee über das neugeborene Kind ausgesprochen. Wie bereits angeführt, stellt die Androhung einen Akt der subtilen Gewalt oder der Gewaltphantasie dar, da es lediglich auf die Psyche zielt und die Grausamkeit ausschließlich in den Köpfen der Anwesenden stattfindet. Es ist noch keine aktive, direkte Gewalt im Spiel. Im Gegensatz zu Basiles Version setzt sich in dieser Geschichte eine Fee für das Schicksal des Kindes ein und „verharmlost“ den Todesspruch. Statt zu sterben, soll die Prinzessin bloß einem hundertjahrelangen Schlaf verfallen. Als der Tag gekommen ist und das Mädchen tatsächlich einschläft, beauftragen die Eltern die gute Fee die restliche Belegschaft des Schlosses ebenfalls einschlafen zu lassen. Vater und Mutter allerdings entnehmen sich dem schlafenden Volk und lassen das eigene Kind im Palast zurück. Dies stellt eine weitere subtile Gewalttat dar, denn die beiden wissen, dass die Tochter hundert Jahre später wieder erwachen wird. Sie könnten sich ebenso von der Fee verzaubern lassen, hundert Jahre schlafen und dann gemeinsam mit ihrem Kind weiterleben. Stattdessen entscheiden sie sich ihr Leben ohne Tochter weiterzuführen und diese für immer zu verlassen.

Eine Szene der Vergewaltigung findet man in diesem Märchen nicht mehr, jedoch kommt es trotzdem zu einer Sexualisierung, da das Mädchen ausschließlich durch den Kuss des Prinzen geweckt werden kann. Dies erscheint zwar auf den ersten Blick romantisch, bei näherer Betrachtung wird jedoch bewusst, dass das Mädchen ohne der männlichen Hilfeleistung nie wieder zum Leben erwachen würde. Dies kennzeichnet die Unbeholfenheit und Machtlosigkeit einer Frau. Das Szenarium stellt zwar keinen Gewaltakt dar, markiert aber trotzdem eine Art Unterwerfung, welche als grausam betrachtet werden könnte.

Eine weitere Gräueltat stellt das Faktum dar, dass die Familie des Prinzen „einer Familie von Menschenfressern“ (Perrault, 1986, S. 65) entstammt und die Furcht vor der Mutter so groß ist, dass der Königssohn die Ehe lange Zeit geheim hält. Auch dies kennzeichnet eine subtile, indirekte Gewalt, da der Prinz ständig in Angst lebt und diese quälend seine Seele belastet. Als er seine Frau und seine Kinder schlussendlich doch zu Hofe bringt, weil der Vater stirbt und sein Tod den Sohn das Menschenfressertum vergessen lässt, gibt sich die Mutter ihren Gewaltphantasien, welche sie von Beginn an hegt, anfangs noch nicht hin. Erst als der Sohn in den Krieg zieht, möchte sie ihre Phantasien in manifeste, brutale Gewaltausübungen umwandeln. Dabei geht es ihr jedoch nicht, wie in den beiden anderen aufgezeigten

Märchen Basiles, um Hass oder Rache, sondern um die reine Lust am Menschenfleisch. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 74) Sie zwingt ihren Haushofmeister dazu, die drei in ein abgelegenes Haus im Wald zu führen, nacheinander zu ermorden und ihr als verarbeitete Speisen zu servieren. Wie bei *Sonne, Mond und Talia* spielt auch in diesem Märchen der Kannibalismus eine signifikante Rolle. In Perraults Erzählung verbindet der Kannibalismus „den Volksglauben von dem im Wald hausenden bösen, unchristlichen, räuberischen Unhold in Gestalt eines Riesen, einer Hexe oder eines Wolfs mit exotischen *à la mode*-Vorstellungen von den Wilden in Übersee.“ (ebd., S. 72)

Den LeserInnen wird die Vorstellung einer brutalen Menschenfresserei ins Gedächtnis projiziert. Anstatt der Familie tötet der von der alten Königin Beauftragte jedoch Lamm, Ziege und Hirsch, was zwar bei weitem nicht so grausam ist wie der Tod von Menschen, jedoch ebenfalls äußerst direkt und brutal dem Leser/der Leserin vor Augen geführt wird: „Dort schnitt er einem Lämmchen die Kehle durch...“ (ebd., S. 66)

Aufgrund einer manifesten Gewalttat seitens der jungen Königin, die sich mit ihren Kindern in der Wohnung ihres Retters befindet und ihren Jungen mit der Peitsche schlägt, weil dieser böse gewesen ist und nun laut schreit, bemerkt die alte Königin die Täuschung. (vgl. ebd., S.68) Sie gibt sich eine Nacht ihren Gewaltphantasien hin und überlegt sich eine grausame Rache für Schwägerin, Enkelkinder, Haushofmeister und dessen Dienerin. Sie stellt sich vor, wie sie die Besagten in eine Tonne gefüllt mit Vipern, Nattern, Kröten und Schlangen steigen lässt und diese einem erbarmungslosen, bestialischen Tod ausgeliefert sind. Diese Vorstellung bleibt eine reine Gewaltphantasie, denn als ihr Sohn frühzeitig aus dem Krieg zurückkehrt, stürzt sie sich selbst in das Fass. Dies markiert nun eine manifeste, direkte Gewaltdarstellung, da die böse Königin tatsächlich stirbt: „[...], da stürzte sich die Menschenfresserin in ihrer ohnmächtigen Wut kopfüber in den Trog und wurde in einem Augenblick von den häßlichen Tieren, die sie selbst hatte hineinsetzen lassen, gefressen.“ (ebd., S. 68f)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Gewaltdarstellungen, im Vergleich zu den Erzählungen Basiles, einer eindeutigen Verschiebung unterliegen. Perrault setzt zwar weiterhin erbarmungslos furchterregende Gewalttaten ein und bringt diese mithilfe eines schonungslosen Sprachstils zum Ausdruck, trotzdem beschränkt er sich hauptsächlich auf subtile Darstellungsformen und Gewaltphantasien. Es sind lediglich ein paar, manifeste

Gewaltakte auffindbar und der sexualisierten Gewalt entzieht er sich weitgehend. Nach wie vor geht die Gewalt allerdings ausschließlich von Frauen aus.

### 4.3. Ludwig Bechstein

Zwischen 1845 und 1847, über ein Jahrhundert nach den Verschriftungen Perraults und auch einige Jahre nach der Veröffentlichung der Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, publiziert Ludwig Bechstein eine Sammlung von Volkserzählungen, die Märchen, Sagen und Legenden beinhaltet: das *Deutsche Märchenbuch*. Während Jakob und Wilhelm Grimm ihre Volksmärchen in der Regel so zu Papier führen, wie sie ihnen erzählt werden, bezieht Bechstein seine Märchen und Sagen aus zweiter Hand oder aus schriftlichen Überlieferungen. Rund 60 Geschichten übernimmt er aus den Verschriftlichungen der Brüder Grimm, verändert diese und passt seine Bearbeitungen dem sozialen, moralischen und literarischen Milieu der damaligen Zeit an. In seiner Sammlung finden auch die Geschichten des *Dornröschens* und des *Schneewittchens* in abgewandelter Form Eingang.

#### 4.3.1. Das Dornröschen

Bechstein fügt das Märchen der schlafenden Schönheit, betitelt als *Das Dornröschen*, seinem *Deutschen Märchenbuch* bei. Er behält die veränderte, neue Betitelung, welche bereits bei den Brüdern Grimm vorzufinden ist, bei. In der Erstausgabe, welche 1845 veröffentlicht wird, erscheint es kurz nach dem *Schneeweißchen* (Bechsteins Schneewittchen) an 63. Stelle. Im *Neuen deutschen Märchenbuch*, welches im Jahr 1856 seinen publizierten Auftritt findet, erscheint es unter der Nummer 52.

##### 4.3.1.1. Inhaltliche Skizzierung

*König und Königin bekommen nach langer Zeit vergeblichen Hoffens endlich eine Tochter. Zur Taufe lädt das Königspaar zwölf weise Frauen des Landes, welche mit Zauber- und Wundermacht begabt sind, ein. Die dreizehnte Weise bleibt uneingeladen, da nicht genügend goldene Teller vorhanden sind. Als bereits elf der weisen Frauen ihre besten Wünsche an die Königstochter ausgesprochen haben, erscheint plötzlich die erboste dreizehnte Alrune und verflucht das Mädchen. Am fünfzehnten Geburtstag soll sich die Prinzessin an einer Spindel stechen und tot umfallen. Da die zwölfte Frau noch keinen Wunsch geäußert hat, beschließt diese, den Fluch abzuschwächen, indem nicht der Tod das Kind ereilt, sondern ein hundertjähriger Schlaf. Sofort lässt der König alle Spinnräder aus seinem Land verbannen und*

*spricht ein Verbot der Spinnerei aus. Er glaubt dadurch seine Tochter in Sicherheit gebracht zu haben. Doch am Tage ihres fünfzehnten Geburtstags beschließt die Prinzessin die ihr normalerweise verbotenen Teile des Schlosses zu erkunden. Ihre Neugier führt sie in ein Turmzimmer, in dem eine alte Frau an einem Spinnrad sitzt. Das Mädchen möchte das Spinnen selbst ausprobieren und sticht sich dabei an der Spindel, woraufhin sie sofort in den prophezeiten Zauberschlaf verfällt. Mit ihr sinken auch alle anderen Anwesenden im Schloss, König und Königin, Bedienstete sowie Tiere, in den langen Schlaf und um die Gemäuer beginnt eine dornige Rosenhecke zu wachsen. Nun wachsen auch die Gerüchte und Legenden um das schlafende Schloss und das schöne Mädchen, das diesen ausgelöst haben soll. Viele junge Königssöhne probieren im Laufe der Zeit ihr Glück und versuchen durch die Dornenhecke durchzudringen. Jeder einzelne findet darin seinen Tod. Als die vorhergesagten hundert Jahre vergangen sind, stellt sich ein weiterer junger Königssohn genau am hundertsten Jahrestag der Herausforderung. Als er durch die Dornenhecke durchdringen möchte, verwandeln sich diese in Rosenblumen und kein Dorn berührt seine Haut. In den Gemäuern angekommen, findet er alle im Schloss Lebenden tief schlummernd in den Gemächern. Als er die Königstochter erblickt und von ihrer Schönheit überwältigt ist, küsst er die noch schlafende Prinzessin. Sie und alles andere im Schloss erwachen. Der Prinz klärt die Anwesenden über die Umstände auf und es wird sofort beschlossen eine stattliche Hochzeit für den Königssohn und das Dornröschen auszurichten. (vgl. Ewers, 1996, S. 303-308)*

#### **4.3.1.2. Gewaltdarstellungen**

Im Eingang des von Ludwig Bechsteins neu inszenierten Märchens *Das Dornröschen* können einige inhaltliche sowie motivationale Übereinstimmungen mit den vorangegangenen Geschichten Basiles und Perraults gesichtet werden. Bereits die erste bezeichnende Gewaltdarstellung demonstriert den selben subtilen Gewaltaspekt wie seine literarischen Vorgänger – die Verwünschung zum Tod durch eine bösertige Fee: „<<In funfzehn Jahren soll die Königstochter sich in eine Spindel stechen und tot hinfallen!>>“ (Ewers, 1996, S. 304) Die Wurzel des Bösen liegt darin, dass die dreizehnte Fee nicht zur Feier der Königsfamilie eingeladen wird, weshalb sie sich missachtet fühlt und sich dafür rächen möchte. (vgl. Frey, 2017, S. 293) Aufgrund ihres sozialen Ausschlusses folgt eine zornige Reaktion mit Gewalt, indem sie Dornröschen den Tod wünscht. Trotz der anschließend folgenden Milderung durch eine andere Fee wird die Königstochter fünfzehn Jahre später in einen todesähnlichen Schlaf versetzt. Hierbei tritt eine manifeste Gewaltdarstellung auf, da der Vorgang bewusst hervorgerufene Gewalt aufzeigt: Das Mädchen wird verflucht; wird von einer alten Frau zur Spindel gelockt; sticht sich in den Finger und verfällt einem hundertjahrelangen Schlaf. All dies geschieht jedoch nur, weil die Prinzessin von der Neugier gepackt wird. Neugier spielt

im alltäglichen Leben eine wichtige Rolle im Bereich der Erziehung und Bildung, da die Persönlichkeitseigenschaft impliziert, dass das Kind mehr Freude am Erlernen und Erkunden von Neuem hat. (vgl. Frey, 2017, S. 294) Wie das Märchen jedoch zeigt, kann ungehemmte Neugier auch zu leichtsinnigem Verhalten und darauffolgenden gefährlichen Situationen führen. Aufgrund Dornröschens unvorsichtiger und ungehemmter Taten, erfüllt sich die Prophezeiung der bössartigen Fee. Sogleich fallen alle anderen SchlossbewohnerInnen (auch König und Königin) ebenfalls in einen tiefen Schlaf und um das gesamte Anwesen bildet sich eine mächtige Dornenhecke. Dieser Szene fügt der Autor der Erzählung beiläufig und kaum merklich eine manifeste Gewaltdarstellung bei: „Der ganze Hofstaat schlief ein vom Hofmarschall bis zum Küchenjungen, den der Koch wegen eines Versehens gerade an den Haaren zauste, und ihm eine Ohrfeige geben wollte, [...]“. (Ewers, 1996, S. 305) Als die Prinzessin geweckt wird und das gesamte Schloss erwacht, bezieht sich Bechstein erneut auf die noch ausstehende Ohrfeige: „ [...], und der Koch gab dem Küchenjungen die Ohrfeige, die er ihm vor hundert Jahren schuldig geblieben war, und alles ging wieder seinen Gang, [...]“. (ebd., S. 307f) Es macht den Anschein als wäre das Geben einer Ohrfeige mit dem Alltäglichen verbunden. Der Koch möchte seinen Lehrjungen mit einem körperlichen Schlag züchtigen. Ein Akt, der sich eindeutig direkter Gewalt zuordnen lässt.

Die Dornenhecke wird von Jahr zu Jahr dichter und undurchdringbarer, was vielen Königssöhnen zum Verhängnis wird. Bechsteins Geschichte erzählt von jungen Prinzen, die sich auf die Suche nach der geheimnisvollen, schlafenden Schönheit begeben und kläglich an den Dornen der Hecke scheitern: „Zwar kamen von Zeit zu Zeit Königssöhne, die wollten hindurchdringen durch die Hecke, allein dieselbe war allzudicht und konnten es nicht erlangen, blieben wohl gar in den Dornen verstrickt, und kamen elendiglich darin um.“ (ebd., S. 305) Auch wenn das tragische Ende dieser jungen Männer laut M. Lüthi lediglich als Zeichen des Misslingens erachtet wird (vgl. Lüthi, 2008, S. 145f) und keine weitere Rolle in der Handlung spielt, kann dieser Akt als direkte Gewaltdarstellung bezeichnet werden. Führt man sich die in den Hecken hängenden, zerfetzten Leichen der Prinzen sowie die Schmerzen, die sie erleiden müssen und die verwesenden Körper bildlich vor Augen, so wird einem die brutale Grausamkeit, die dieser einzelne Satz mit sich zieht, bewusst. Abgesehen von den bisher aufgezählten Gewaltdarstellungen lassen sich keine weiteren Gräueltaten aufzeigen. Lediglich der Kuss, der das Mädchen erlöst und als Sexualisierung gedeutet werden kann, ist

über dem bereits Gesagten zusätzlich vorhanden geblieben. Die Gewalt geht erneut von einer weiblichen Person, der bösen Fee, welche die Königstochter tödlich verwünscht, aus. Auffallend ist außerdem, dass Bechstein wie auch Grimm den bei Basile und Perrault vorkommenden zweiten Teil, welcher über die Verfolgungen durch die rachsüchtige Ehefrau und die menschenfressende Schwiegermutter berichtet, zur Gänze verschwinden lässt. Die Brüder Grimm führen den zweiten Teil der Erzählung 1812 vorerst als eigenes Märchen unter dem Titel *Die Schwiegermutter* (KHM 84) an, verweisen dieses jedoch später vollends in die Anmerkungen. (vgl. Scherf, 1995, S. 173) Bei Bechstein ist der Abschnitt nirgends aufzufinden. Durch die Redimensionierung des Stoffes auf einen einzigen Handlungsstrang werden das von Basile und Perrault hergeleitete Motiv der Eifersucht wie auch die Vergewaltigung, die sich in den Kinderwunsch der Eltern verschiebt, ausgespart. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 78)

#### 4.3.2. *Schneeweißchen*

1845 nimmt Bechstein eine Geschichte in sein Märchenbuch auf, die inhaltlich beinahe zur Gänze mit dem des *Sneewittchens* (KHM 53) der Brüder Grimm übereinstimmt. Der Schriftsteller betitelt sein Märchen allerdings unter dem Titel *Schneeweißchen* und setzt es an 60. Stelle im *Deutschen Märchenbuch*. Im *Neuen deutschen Märchenbuch* ist es elf Jahre später unter der Nummer 51 aufzufinden.

##### 4.3.2.1. *Inhaltliche Skizzierung*

*Eine einsame Königin wünscht sich unbedingt ein Kind. Eines, das so weiß wie Schnee, rot wie Blut und schwarz wie Ebenholz ist. Während sie den Wunsch äußert und in Gedanken verloren ist, sticht sie sich heftig mit ihrer Stickerei in den Finger und Blutstropfen fallen in den Schnee. Nach einiger Zeit erfüllt sich ihr sehnliches Begehren und sie bekommt eine Tochter, welche sie auf den Namen Schneeweißchen tauft. Leider stirbt die Mutter einige Zeit nach der Geburt des Kindes und der König heiratet gleich darauf eine andere Frau. Jene ist eine sehr schöne, jedoch auch sehr eitle Frau, die nicht mit Konkurrenz umzugehen weiß. Jeden Tag steht sie vor ihrem Zauberspiegel und fragt diesen, wer denn die Schönste im ganzen Land sei. Nur um die Bestätigung zu bekommen, dass sie die Schönste weit und breit ist. Eines Tages, als das Schneeweißchen sieben Jahre alt ist, antwortet der Spiegel auf die alltägliche Frage der Königin, dass zwar sie noch immer die Schönste im Land sei, Schneeweißchen jedoch tausendmal schöner wäre. Dies erzürnt die Stiefmutter des Kindes und ihr Neid erwacht. Dieser wird von Tag zu Tag größer und die Königin beschließt*

*Schneeweißchen von einem Jäger töten zu lassen. Als Beweis fordert sie Lunge und Leber des Mädchens. Der Jäger jedoch führt die grausame Tat nicht durch und lässt die Prinzessin im Wald frei, erledigt ein junges Wild und legt der Königin die Innereien des Tieres vor. Die Stiefmutter lässt Lunge und Leber braten, verzehrt sie genüsslich und erfreut sich an dem Gedanken endlich wieder die Schönste im ganzen Land zu sein. Währenddessen findet Schneeweißchen die Hütte der sieben kleinen Bergmännchen, von denen sie freundlich aufgenommen und gepflegt wird. Bald schon erfährt die böse Königin von ihrem Spiegel, dass Schneeweißchen noch am Leben ist und bei den Zwergen untergekommen ist. Sie beschließt den Tod des Mädchens selbst in die Hand zu nehmen, verwandelt ihr Gesicht, verkleidet sich als Krämerin und macht sich auf den Weg über die sieben Berge. Beim Zwergenhaus angekommen, schwatzt sie Schneeweißchen einen Gürtel auf, welchen sie dem schönen Mädchen so eng schnürt, dass dieses scheinbar tot umfällt. Die heimkehrenden Zwerge können die junge Prinzessin jedoch retten, indem sie das Mädchen von dem Gürtel befreien. Natürlich erfährt die Königin sogleich von der Rettung und macht sich erneut auf den Weg. Diesmal versucht sie Schneeweißchen mithilfe eines vergifteten Kamms zu töten, doch wieder misslingt es ihr. Der dritte Plan, welcher besonders heimtückisch ist, scheint die gewünschte Wirkung der bösen Stiefmutter tatsächlich hervorzurufen. Die verkleidete Königin übergibt dem Mädchen einen vergifteten Apfel. Selbst die Zwerge können diesmal nichts ausrichten. Da Schneewittchen jedoch nach wie vor frisch und rosig aussieht, als würde sie lediglich schlafen, legen die Männchen das Mädchen in einen gläsernen Sarg. Viele Jahre liegt die Schöne darin, bis sie schließlich von einem Königssohn gefunden wird. Dieser ist so fasziniert von dem schönen Mädchen, dass er die Zwerge dazu überredet, ihm den Sarg mit dem Schneeweißchen darin zu überlassen. Als einer der Träger des Sarges stolpert, fährt durch das Ruckeln das vergiftete Stück Apfel aus dem Hals des Mädchens. Dieses wird schlagartig wieder lebendig. Der Königssohn heiratet Schneeweißchen und die böse Stiefmutter wird zur Hochzeit eingeladen. Auf dem Fest wird sie bestraft, indem ein giftiger Wurm, welcher die Eifersucht symbolisieren soll, der bösen Königin das Herz abfrisst. (vgl. Ewers, 1996, S. 282-294)*

#### **4.3.2.2. Gewaltdarstellungen**

Schenkt man den Worten Walter Scherfs in seinem Lexikon der Zaubermärchen (1995) glauben, so teilt man die Erkenntnis, das Märchen von und über Schneeweißchen (oder Schneewittchen) gehöre zu den grausamsten Mord- und Totschlagerzählungen der Märchensammlungen im 19. Jahrhundert. Auch Mallet ist dieser Überzeugung, denn „auf keine andere Heldin werden so viele Mordanschläge ausgeübt wie auf Schneewittchen“. (Mallet, 1990, S. 129) Die pausenlosen Verfolgungen, denen das Schneewittchen, oder in diesem Falle Schneeweißchen, ausgesetzt ist, und mit dem grauenhafte Todesarten, von

Erdolchen über Erwürgen bis zum Vergiften, mithergehen, tragen zu Scherfs und Mallets Feststellung bei.

Bereits der Beginn der Erzählung weist schaurige Tendenzen auf, denn einzig und allein die Tatsache, dass die einsame Mutter aus eigener Kraft keine Kinder bekommen kann und sich erst in den Finger stechen und sich dadurch verletzen muss, bevor die Zeugung der Tochter möglich ist, erscheint gewaltdtätig: „[...]“, war sie in so tiefen Gedanken, daß sie sich heftig in den Finger stach, so daß drei Blutstropfen auf den weißen Schnee fielen; und da mußte sie wieder daran denken, daß sie kein Kind hatte.“ (Ewers, 1996, S. 283) Überdies zeigt die leibliche Mutter narzisstische Motive auf. Sie wünscht sich ein Kind mit einer Haut so weiß wie Schnee, mit Lippen so rot wie Blut und mit Haaren so schwarz wie Ebenholz. Es scheint, als könne sie ihre tiefe Traurigkeit und Einsamkeit nur dann überwinden, wenn ihr Kind diese Forderungen erfüllt. Als Rezipient/Rezipientin stellt man sich nun möglicherweise die Frage, was passiert wäre, wenn sie ein Kind bekommen hätte, das nicht ihren Vorstellungen entsprochen hätte. (vgl. Frey, 2017, S. 63)

Kurz nach der Geburt verstirbt die leibliche Mutter, was wiederum eine weitere Belastung und Bedrohung in der Erzählung darstellt. Der Tod der leiblichen Mutter äußert sich bei der Hilfs- und Pflegebedürftigkeit eines Säuglings als besonders gefährliches Ereignis, sowohl hinsichtlich des biologischen als auch des psychologischen Sinns. Nachwirkende Folgen können nicht vorhergesagt werden. (vgl. Seifert, 1992, S. 74) Den Vater Schneeweißchens scheint dies nicht wirklich zu bekümmern, denn dieser ist bereits mit der Suche nach einer neuen Frau beschäftigt: „Da der König nun ein Witwer geworden war und kein Witwer bleiben wollte, so nahm er sich eine andere Gemahlin, [...]“. (Ewers, 1996, S. 283) Von Trauer um den Tod seiner Frau oder um Sorge über seine Tochter wird nichts berichtet. Er geht zur Tagesordnung über, als wäre nichts Wesentliches geschehen.

Er findet nach kurzer Zeit eine neue Gemahlin und das Kind, das soeben ihre geliebte Mutter verloren hat, bekommt eine böartige Stiefmutter, die mit ihr konkurriert. Nach Mallet handelt sich hierbei um ein altbekanntes Modell – die gute, wunderschöne Heldin steht einer boshafte(n) Gegnerin gegenüber. Dass die Stiefmutter ebenfalls sehr schön ist, ist unüblich, jedoch erscheint dies in der Geschichte äußerst signifikant, denn nach Mallet „schmeichelt es der Heldin weit mehr, wenn sie mit einer bildschönen Königin erfolgreich konkurriert.“ (Mallet, 1990, S. 128) Die Schönheit der Königin ist jedoch nur äußerlicher

Natur - innerlich ist sie durch schlechte und hässliche Eigenschaften wie Neid und Hochmut gekennzeichnet.

Von Beginn an behandelt die Stiefmutter das Schneeweißchen auf eine subtile, indirekte Art schlecht. Sie entzieht dem Mädchen die ersehnte Liebe und verwehrt ihr jegliche Aufmerksamkeit sowie Zuneigung, da sie nur mit sich selbst und ihrer Schönheit beschäftigt ist. Als Schneeweißchen sieben Jahre alt ist, beginnt sich die Königin bedroht zu fühlen und ihre narzisstischen Persönlichkeitszüge gelangen immer deutlicher in den Vordergrund. Nach Bettelheim wird der Narzissmus der Stiefmutter dadurch aufgezeigt, dass sie sich ihre Schönheit bereits lange Zeit bevor Schneeweißchen sie überhaupt in den „Schatten stellt“, bestätigen lässt. (vgl. Bettelheim, 2004, S. 234) Als ihr der Spiegel schlussendlich tatsächlich versichert, dass Schneeweißchen tausendmal schöner wäre als sie, werden Neid und Eifersucht so groß, dass sie beschließt ihrem „Elend“ ein Ende zu setzen: „Und weil sie weder Tag und Nacht Ruhe hatte vor ihrem bösen neidischen Herzen, so berief sie ihren Jäger zu sich und sprach: »Dieses Kind, das Schneeweißchen, sollst du in den dichten Wald führen, und es töten. Bringe mir Lunge und Leber zum Wahrzeichen, daß du mein Gebot vollzogen!«“ (Ewers, 1996, S. 284) Hierbei erlebt der Gewaltaspekt eine Umwandlung - die bereits lang vorhandenen Gewaltphantasien der Stiefmutter sollen nun in einen manifesten Gewaltakt münden: Schneeweißchen soll sterben. Die Königin befiehlt dem Jäger das Kind zu töten, was wiederum als subtiler Gewaltakt aufgefasst werden könnte, da sie das Gewissen einer anderen Person mit solch einer Tat einer schweren Belastung aussetzt. Nicht zufällig ist der Diener, der den Mord ausüben soll, in Gestalt eines Jägers repräsentiert. Nach Röhrich stellt die aus den Volksliedern bekannte Jagdmetapher im eigentlichen Sinn eine Sexualmetapher dar. Das Opfer wird gejagt, bis seine/ihre Kräfte versagen und es sich ergibt. (vgl. Röhrich, 2002, S. 245) So könnte die Darstellung des Jägers, der das Kind in den Wald führt, als sexualisierte Gewalthandlung gesehen werden. Obwohl der Jäger das Kind schlussendlich „rettet“ und es davonlaufen lässt, geht auch mit dieser Szene eine gewisse Grausamkeit einher. Man könnte meinen, dass dies ein Akt der Nächstenliebe wäre, bei genauerer Betrachtung lässt sich jedoch erkennen, dass es dem Jäger einzig und allein um sein eigenes Gewissen geht, welches er nicht belasten möchte: „Warum soll ich mein Gewissen beladen, und dies schöne unschuldige Kind ermorden? Nein, ich will es lieber laufen lassen! Fressen es die wilden Tiere, wie sie wohl tun werden, so mag das die Frau Königin vor Gott verantworten.“ (Ewers, 1996, S. 284) Er lässt das Kind ohne Nahrung,

warmer Kleidung sowie ohne jeglichen Schutz im Wald zurück und begibt sich auf den Weg ins Schloss. Diese Darstellung unterliegt eindeutig subtiler Gewalt. Der Jäger ist sich der Tatsache, dass das Kind, ausgesetzt alleine im Wald, sterben wird, überaus bewusst und lässt es dennoch zurück. Er entzieht sich der direkten Gewaltanwendung, wendet jedoch durch sein Handeln, seinem „Nichtstun“, genauso grausame indirekte Gewalt an.

Um den Beweis zu erbringen das Kind getötet zu haben, legt der Jäger der Königin Lunge und Leber eines jungen Wildes vor. Auch diese Tötung wird in Bechsteins Erzählung brutal dargestellt: „[...] , fing ein junges Wild, stach es ab, und weidete es aus, und brachte Lunge und Leber der bösen Königin.“ (ebd.)

Die nachstehende Szene, in der die Stiefmutter beschließt, die Eingeweide des totgeglaubten Schneeweißchens zu verspeisen, markiert eine weitere grausame Gewaltdarstellung in dem Märchen. Erneut tritt das bereits bekannte Motiv des Kannibalismus auf. Im Gegensatz zur bösen Königin in Perraults Erzählung *Die schlafende Schöne im Wald*, welche ein stetiges Verlangen nach Menschenfleisch hat, möchte sich die Stiefmutter von Schneeweißchen in einem Akt kannibalischer Magie verjüngen und sich durch das Verspeisen der Innereien selbst verschönern. (vgl. Freund, 1996, S. 142) Auch wenn der Märchentext keine Details darüber verlauten lässt und dieser Akt ausschließlich der Darstellung der abgrundtiefen Bosheit der Königin dienen soll, könnte es sein, dass der Verzehr von Lunge und Leber als Übernahme jeglicher Kräfte des Getöteten gilt. (vgl. Röhrich, 2002, S. 245)

Als die Königin erfährt, dass Schneeweißchen gar nicht tot ist, beschließt sie selbst Rache zu nehmen und stürzt sich in grausame Gewaltphantasien. Sie schmiedet boshafte Pläne um die unerwünschte Stieftochter endlich los zu werden. Die einzelnen Gewaltakte könnten die Dramaturgie betreffend nicht spannender gestaltet sein, denn Bechsteins HörerInnen/LeserInnen ahnen, dass nun die manifesten Gewalttaten beginnen und stellen sich diese bereits im Kopf vor. Im ersten Tötungsversuch möchte die Königin die Stieftochter mit einer Halsschnur erdrosseln und brutal wird dies den RezipientInnen vor Augen geführt: „[...] , und die Frau wollte ihr zeigen, wie diese Schnur umgetan würde, und schnürte ihm von hinten den Hals so zu, daß Schneeweißchen gleich der Odem ausging, und es tot hinsank.“ (Ewers, 1996, S. 287) Auch der darauffolgende zweite Versuch das Mädchen zu töten, dieses Mal mithilfe eines vergifteten Kamms, beschreibt Bechstein sehr anschaulich und direkt: „[...] , und strich dem Schneeweißchen damit durchs Haar, da wirkte gleich das Gift, daß das arme Kind umfiel und tot war.“ (ebd., S. 289) Leider lässt sich Schneeweißchen, und das

obwohl sie gewarnt ist, ein drittes Mal von der bösen Königin hineinlegen. Dies kostet ihr nun tatsächlich das Leben: „Kaum hatte Schneeweißchen den Apfel auf der andern Seite abgebissen, wo er ein schönes rotes Bäckchen hatte, so wurden Schneeweißchens rote Bäckchen ganz blaß, und es fiel um und war tot.“ (ebd., S. 290) All die soeben aufgezeigten Szenen repräsentieren manifeste Gewaltdarstellungen, die alle einem einzigen Motiv entspringen: dem Neid. Neid, der immer wieder zu Gewalt führt. Die Stiefmutter scheint mit solcher Eifersucht beladen zu sein, dass sie keinen Weg, keine Morde scheut, das Mädchen aus der Welt zu schaffen und dadurch die Schönste im ganzen Land zu werden. Ihr reicht es nicht nur schön zu sein, sie möchte unvergleichlich schön sein. Diese Eitelkeit lässt sie, nach Röhrich, im christlichen Sinne als einen „Prototyp der Todsünde *Superbia* erscheinen, wobei Eitelkeit, Eifersucht und Rivalitätsdenken klischeehaft als typisch weibliche Untugenden vorgestellt werden.“ (Röhrich, 2002, S. 244) Schneeweißchens Schönheit stellt den einzigen Grund für den Verstoß aus dem Elternhaus dar. Doch auch ihre Rettungen verdankt sie einzig und allein ihrem bildschönen Aussehen. Der Jäger bekommt aufgrund ihrer Schönheit ein schlechtes Gewissen und lässt sie laufen, die Zwerge gewähren ihr Unterkunft und reißen sich ihretwegen ein Bein aus, weil sie von ihrer Schönheit so fasziniert sind. Auch der Prinz ist von dem Aussehen Schneeweißchens so hingerissen, dass er sich augenblicklich in sie verliebt – und das, ohne sie vor ihrem Tod gekannt zu haben. Alle männlichen Wesen liegen dem Mädchen zu Füßen. Schneeweißchen wird weitgehend auf ihr Aussehen reduziert, was wiederum auf eine Sexualisierung schließen lässt.

Dem Prinzen könnte man, nach Röhrich, als „platonischen Leichenfetischisten“ (Röhrich, 2002, S. 250) bezeichnen, da er sich in das schein tote Mädchen im gläsernen Sarg, einzig und allein aufgrund ihrer Schönheit, verliebt. Die Leiche wirkt auf den jungen Königssohn so anziehend, dass er sich ein weiteres Leben ohne Schneeweißchen nicht mehr vorstellen kann. Auch diese Darstellung wirft einen überaus grausamen Schatten auf die Erzählung, denn einer gesunden Liebe und Zuneigung entspricht die erotische Anziehung zu einem leblosen Körper nicht.

Als Schneeweißchen schlussendlich wieder zum Leben erweckt werden kann, folgt eine abschließende Gräueltat: die Rache an der Stiefmutter. Diese wird jedoch nicht von Schneeweißchen selbst ausgeübt, sondern von einem Wurm: „Es kam aber ein giftiger Wurm, der fraß der bösen Königin das Herz ab, und dieser Wurm war der Neid.“ (Ewers, 1996, S. 294) Im Vergleich zur Grimmschen Variante erscheint der Schlussakt Bechsteins um

einiges milder. Die Hinrichtung der Stiefmutter bei den Brüdern Grimm kennzeichnet den Höhepunkt manifester Gewalt, denn in ihrer Version gibt es keinen Wurm, der als Metapher für den Neid steht, sondern rot glühende Schuhe, mit denen sich die Königin vor versammelter Hochzeitsgesellschaft zu Tode tanzen muss. Die Rache an der Stiefmutter wird detailliert beschreiben und es macht den Anschein, als wäre diese überaus geplant. So kann festgestellt werden, dass sich nun auch Sneewittchen und der Prinz Gewaltphantasien hingeben und diese in eine direkte, manifeste Gewalttat übergehen. Nach Mallet wird die Königin die gesamte Geschichte durchlaufend zu einem „Unmenschen“ gemacht, weswegen der Grausamkeit bei der Rache keine Grenzen gesetzt werden müssen, denn schließlich verdienen solch „Unmenschen“ eine angemessene Bestrafung. (vgl. Mallet, 1990, S. 135) Das künftige Ehepaar lädt die Stiefmutter zur Hochzeit ein. Dass diese Einladung nicht auf Gastfreundschaft oder Zuneigung basiert, erscheint sowohl für die RezipientInnen als auch für die Königin selbst offensichtlich. Der Einladung nachzugehen wäre nach Mallet reine Selbstzerstörung und da sie das auch weiß, möchte sie der Hochzeit anfangs nicht beiwohnen. Ihr wird „so angst, so angst, daß sie es nicht sagen konnte.“ (Grimm, 1955, S. 203) Schlussendlich lässt es ihr aber doch keine Ruhe und sie beschließt der Einladung Folge zu leisten: „Doch trieb sie der Neid, daß sie auf der Hochzeit die junge Königin sehen wollte, [...]“ (ebd.) Sie wird ein weiteres Mal von Neugier, Neid und Eifersucht getrieben. Vielleicht leidet sie aber auch an Gewissensqualen und möchte für ihre schrecklichen Taten büßen. Allein der Anblick des schönen Schneewittchens erfüllt die Stiefmutter mit Angst und Schrecken. Sie steht wie gelähmt im Hochzeitssaal, was bei der Ausübung der folgenden Gräueltat von Vorteil ist, denn die glühenden Schuhe werden bereits für sie herbeigetragen: „[...] da waren eiserne Pantoffeln im Feuer glühend gemacht, die mußte sie anziehen und darin tanzen, und ihre Füße wurden jämmerlich verbrannt, und sie durfte nicht aufhören bis sie sich zu todt getanzt hatte.“ (ebd.) Dass diese Gewaltdarstellung äußerster Grausamkeit unterliegt, ist für jeden Leser/jede Leserin, jeden Zuhörer/jede ZuhörerIn deutlich erkennbar. Auch dass das Schneewittchen, dessen Charakter in der gesamten Erzählung immer wieder als überaus liebenswert beschrieben wird, diesen Akt plant und währenddessen lediglich daneben steht und nichts sagt, erscheint schaurig und brutal. Da die Frau in der gesamten Erzählung als absolutes Scheusal dargestellt wird, erscheint der manifeste Gewaltakt für die RezipientInnen als gerechtfertigt und verdient.

Die aufgezeigten Gewaltdarstellungen bestätigen die Erkenntnis Walter Scherfs weitgehend. Das Märchen der schönen, verstoßenen Königstochter stellt eine überaus brutale und mit Grausamkeit überfüllte Erzählung dar, die seine LeserInnen/ZuhörerInnen zum Schaudern bringen. Die Geschichte weist etliche manifeste und subtile Gewaltdarstellungen sowie Gewaltphantasien auf. Ein direkter sexualisierter Gewaltakt ist nicht aufzuzeigen, jedoch lassen sich durchaus Interpretationen zu Sexualisierungen finden. Wieder geht die Gewalt von einer Frau aus, diesmal nicht von der Schwiegermutter, sondern von der Stiefmutter. In der ersten Version des *Sneewittchens* bei den Brüdern Grimm ist es ursprünglich die leibliche Mutter, die das eigene Kind vernichten möchte. Da dies jedoch selbst Wilhelm Grimm zu grausam erschienen ist, versucht er zu mildern und fügt die Stiefmutter, welche ohnehin einem Negativ-Stereotyp unterliegt, der Erzählung bei. (vgl. Scherf, 1995, S. 1128)

Auffallend ist, dass der Vater des Kindes komplett in den Hintergrund rückt. Er reagiert weder auf die offensichtliche Abneigung der Stiefmutter noch auf das Verschwinden seiner Tochter. Nach Röhrich beschränkt sich die Rolle des Vaters lediglich darauf, ein Kind in die Welt gesetzt zu haben. Ab diesem Zeitpunkt wird er nicht mehr gebraucht und nicht mehr erwähnt. (vgl. Röhrich, 2002, S. 246) Dabei hätte Schneeweißchen ihren Vater sehr wohl gebraucht. Dass sich dieser dem Drama entzieht und sich nicht gegen seine bösertige Frau auflehnt, markiert einen weiteren subtilen Gewaltakt.

#### 4.4. Christian Schneller

Über sechzig Erzählungen werden 1867 in Christian Schnellers Sammlung *Märchen und Sagen aus Wälschtirol* in Innsbruck publiziert. In einer davon schließt sich der österreichische Philologe und Volkskundler der 53. Erzählung der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* an, übernimmt daraus etliche Motive und kreiert dabei eine Geschichte über drei Schwestern, die deutliche Übereinstimmungen mit dem *Schneewittchen*märchen aufzeigen.

##### 4.4.1. Die drei Schwestern (Le tre sorelle.)

Die Geschichte *Die drei Schwestern (Le tre sorelle.)* ist an 23. Stelle in Christian Schnellers Märchen- und Sagensammlung auffindbar und erzählt über die Leidensgeschichte eines jungen Mädchens namens Marie, welche von ihren beiden älteren Schwestern aus dem Elternhaus vertrieben wird und von dem Zeitpunkt an einer tödlichen Verfolgungsjagd

ausgesetzt ist. Der österreichische Märchenerzähler übernimmt etliche Motive des Grimmschen *Sneewittchens*, setzt diese in einen neuen Kontext und erschafft dadurch eine weitere spannende Variante über das Mädchen im gläsernen Sarg.

#### 4.4.1.1. Inhaltliche Skizzierung

*Drei Töchter eines Vaters werben um die Gunst des schönen jungen Prinzen. Dieser bevorzugt von Beginn an die Jüngste der drei - ein wunderschönes Mädchen namens Marie. Aus Eifersucht, Neid und Missgunst versuchen die älteren Schwestern die Aufmerksamkeit des Prinzen, mithilfe gefinkelter Gemeinheiten, wie beispielsweise das Verstecken von Marias schöner Kleidung, auf sich zu lenken. Doch nichts hilft – der Prinz hat ausschließlich Augen für die Jüngste der Schwestern. Der Zorn der beiden Älteren steigt ins Unermessliche und gemeinsam schmieden sie einen böartigen Plan um Marie los zu werden. Sie beauftragen eine alte Magd ihres Hauses, welche angeblich der Hexerei fähig ist, Marie zum Erdbeerenpflücken tief in den Wald zu führen und alleine zurück zu lassen. Bereits am darauffolgenden Tag führt die Magd den Befehl aus und lässt die jüngste Schwester alleine im Wald zurück. Diese irrt völlig verzweifelt und voller Angst umher, bis sie auf einen Greis mit langem weißen Bart trifft. Dieser klärt das Mädchen über die bösen Absichten der Schwestern auf, nimmt sie mit zu sich in sein Häuschen, gewährt ihr Unterkunft und Schutz. Als die beiden Schwestern erfahren, dass Marie noch am Leben ist und in dem Häuschen des Greises lebt, schicken sie die Magd, als Händlerin verkleidet, los, um die Jüngste mithilfe eines vergifteten Rings zu töten. Die Magd verkauft Marie den tödlichen Ring, diese steckt ihn an und fällt wie tot zu Boden. Als der Greis nachhause kommt und das arme Mädchen leblos am Boden vorfindet, ahnt er was passiert ist. Zum Glück bemerkt er sogleich den Ring und zieht ihn ab, woraufhin Marie sofort erwacht. Die beiden Schwestern erfahren, dass auch dieser Tötungsversuch misslungen ist und schicken die Magd ein weiteres Mal zu der Schönen im Wald. Entgegen Verbot und Warnung des Greises öffnet Marie der bösen Magd trotzdem erneut die Tür und verkauft ihr ein Schnürleibchen. Das Mädchen legt es an und fällt wie tot zu Boden. Nochmals wird sie nach kurzer Zeit von ihrem Beschützer gerettet. Aber die Schwestern sind ausdauernd und schicken die Hexe ein drittes Mal mit einer verzauberten Nadel, welche diese dem Mädchen in den Kopf stößt, zu dem Haus. Nun kann auch der alte Greis nichts mehr für Marie machen, denn die Nadel steckt so tief in ihrem Kopf, dass er diese nicht sehen kann. Da das Mädchen jedoch weiterhin lebendig wirkt und so aussieht als würde sie lediglich schlafen, legt er die Schöne aufs Bett und stellt vier brennende Kerzen neben sie. Als der junge Prinz eines Tages auf der Jagd ist und an dem Häuschen vorbei kommt, fällt ihm das Flackern der Kerzen auf. Neugierig blickt er durch das Fenster und sieht das schöne Mädchen. Da er sich nicht an der schlafenden Leiche satt sehen kann, überredet er den Greis das Mädchen auf sein Schloss mitnehmen zu dürfen. Nach langem Zögern übergibt der Alte Marie an den Prinzen, welcher das schöne Mädchen, aufbewahrt in einem gläsernen Sarg, in eines seiner Gemächer stellen lässt. Von da an verbringt er jede mögliche Minute vor dem Glaskasten, fasziniert von der Schönheit und gleichzeitig unendlich traurig. Als der Prinz eines*

*Tages wieder auf die Jagd geht, übergibt er seiner Mutter den Schlüssel zu dem Zimmer mit dem Auftrag dieses nur im dringendsten Notfall zu betreten. Da die Mutter ihrer Neugier nicht Stand halten kann, betritt sie das Gemach dennoch und findet das Mädchen. Voller Faszination über die Schönheit Maries öffnet sie den Glaskasten und bewundert ihre Haare. Als sie diese durchfährt, findet sie die Nadel, zieht sie heraus und das Mädchen erwacht aus ihrem langen Schlaf. Der Prinz kommt von der Jagd nachhause, findet die zum Leben erwachte Schönheit und die beiden beschließen zu heiraten. Den beiden Schwestern werden auf Befehl des Königs die Köpfe abgeschlagen und die Magd wird aufgrund von Hexerei öffentlich verbrannt. (vgl. Schneller, 1867, S. 55-59)*

#### **4.4.1.2. Gewaltdarstellungen**

Christian Schneller eröffnet seine Geschichte mithilfe subtiler Gewaltinszenierungen, die fast unmerklich beginnen, sich einer langsamen Entfaltung unterziehen und schlussendlich in manifeste brutale Gewaltausübungen umschlagen. Nach Mallet ist es typisch, dass sich diese Formen indirekter Gewalt innerhalb der eigenen vier Wände, innerhalb der Familie wiederfinden. (vgl. Mallet, 1990, S. 50) Die beiden älteren Schwestern kommen nicht damit zurecht, dass sich der begehrte Prinz ausschließlich für die Jüngste von ihnen interessiert. Da diese merklich schöner und liebenswürdiger ist als die anderen beiden, werden sie von Neid, Eifersucht und Missgunst gepackt. Ein Motiv, das bereits in den voranstehenden Darstellungen einige Male angesprochen wurde und immer wieder als Auslöser von Gewalttaten gesehen werden kann. So auch wieder in dieser Erzählung. Als es zu dem ersten Treffen mit dem Prinzen kommt, wissen die beiden noch gar nicht, dass sich dieser nur für Marie interessieren wird, dennoch lassen sie sogleich die Jüngste in die Mitte setzen, damit der Prinz gezwungen ist, sich neben eine der beiden anderen zu setzen. Da er sich trotzdem zu Marie in die Mitte setzt, richten sie es beim nächsten Treffen so ein, dass diese außen sitzen muss. Auch dieses Mal setzt sich der Prinz wieder neben die Jüngste. Zu Beginn begnügen sich die älteren Schwestern mit solch kleinen Gemeinheiten und kaum merklichen Tricks, als der Königssohn jedoch bei jedem Treffen seine gesamte Aufmerksamkeit auf Marie richtet, steigert sich die Wut der beiden Schwestern. Getrieben von Eifersucht verstecken sie ihr vor einem weiteren Besuch sogar die schöne Kleidung und Marie muss in einem einfachen Hauskleid vor den Prinzen treten. Die bisher beschriebenen Szenen erscheinen auf den ersten Blick als harmlose, kindliche Streiche, bei genauerer Betrachtung jedoch stellen sie bereits wahrlich subtile Gewaltakte dar, da Marie merklich einer Demütigung ausgesetzt wird und die beiden Schwestern bewusst gegen sie vorgehen. Das

Wissen über den Fortlauf der Geschichte beeinflusst diese Erkenntnis natürlich in gewisser Weise, da man im Einblick darüber ist, in welchen Absichten die anfänglich harmlosen Gedanken der beiden Schwestern münden. Nach einiger Zeit nehmen Hass und Neid immer stärker zu und führen zu tödlichen Gewaltphantasien. Gemeinsam beschließen sie Marie zu töten und setzen eine Magd mit magischen Kräften auf sie an. Anders als in Bechsteins *Schneeweißchen* oder Grimms *Sneewittchen* soll diese die Schwester „lediglich“ in den Wald führen und dort zurücklassen. Die Schwestern wenden auch hier subtile Gewalt an, da sie die Magd dazu zwingen die Tat für sie auszuführen. Dass diese Marie anschließend allein im Wald lässt, stellt erneut einen Akt der indirekten Gewalt dar, da sie das Mädchen bewusst zum Sterben aussetzt. Die darauffolgenden Tötungsversuche präsentieren, wie auch in Bechsteins *Schneeweißchen* und Grimms *Sneewittchen*, eindeutig manifeste und schonungslos aufgezeigte Gewaltdarstellungen. Wieder zwingen die Schwestern die Magd zur Vollziehung ihrer Pläne. Die erste Tötungsszene wird durch den Ring ausgelöst: „Am besten gefiel ihr ein Ring; als sie ihn aber an den Finger gesteckt hatte, fiel sie wie tot zu Boden und die Magd – denn diese war die Frau – machte sich aus dem Staub.“ (Schneller, 1867, S. 57) Auch der nachstehende, zweite Versuch das Mädchen umzubringen, unterliegt einer genauen Darstellung der Szene: „Kaum hatte sie es am Leibe, als sie wieder wie tot zu Boden fiel; [...]“ (ebd.) Was nun den vierten Tötungsversuch (das Aussetzen im Wald wird dazu gezählt) von den ersten drei Versuchen unterscheidet, ist die Tatsache, dass die Magd zuvor nie selbst Gewalt anwenden musste. Im Wald ließ sie das Mädchen wortlos stehen, den Ring steckte sich Marie selbst an und auch das Schnürleibchen band sie sich selbst um den Körper. In der letzten Tötungsszene allerdings sticht die Magd ihr die Nadel direkt und mit eigenen Händen in den Kopf: „Die Magd – denn diese war die Alte – stieß ihr die Nadel in den Kopf und eilte hinweg.“ (ebd., S. 58) Dies kennzeichnet den Höhepunkt der manifesten Gräueltaten.

Wie auch in Bechsteins und Grimms Geschichte kommt es nun zu der Szene, in welcher sich der Prinz als „platonischer Leichenfetischist“ (Röhrich, 2002, S. 250) offenbart. In Schnellers Erzählung wird das Verlangen nach dem schönen, leblosen Körper des Mädchens sogar noch stärker verdeutlicht, da der Greis den Königssohn zu Beginn fortschickt. Dieser kann seinen Gelüsten und Bedürfnissen jedoch nicht standhalten und kehrt ein weiteres Mal zurück um nach der schönen Marie zu ordern. Als der Greis ihm das Mädchen schlussendlich doch überlässt, legt er sie in einen Glaskasten, damit er sie stets betrachten und bewundern kann:

„Die schöne schlafende Leiche wurde in das königliche Schloss in der Stadt gebracht; dort liess sie der Prinz prachtvoll bekleidet in einem eigens verfertigten kostbaren Glasschranke aufstellen. Stundenlang stand er oft vor dem schönen Bilde, konnte sich daran gar nicht satt sehen und wurde doch immer so traurig dabei.“ (Schneller, 1867, S. 58) Auch wenn dies keine direkte Gewalttat kennzeichnet, erscheint die Szene doch etwas makaber - ein Mann findet eine scheinbar tote Frau; nimmt sich diese mit nachhause; legt sie in einen Glaskasten und beobachtet sie stundenlang – eine Situation, die auf psychisch gesunde Menschen ein eher grausames Bild darstellt.

Das Ende der Erzählung wird durch weitere manifeste, radikal präsentierte Gewaltakte veranschaulicht: „Und nun hat unsere Geschichte ein trauriges und ein fröhliches Ende. Das traurige ist, dass die beiden älteren Schwestern sogleich geholt und ihnen auf Befehl des Königs die Häupter abgeschlagen wurden; die böse Magd wurde als Hexe öffentlich verbrannt.“ (ebd., S. 59) Interessant dabei erscheint, dass der Autor die Gewalttat, die man den beiden Schwestern zufügt, als „traurig“ bezeichnet. In den bisherigen Erzählungen wurde die ans Ende gestellte Gräueltat, in der die Gegner und Gegnerinnen der Helden und Heldinnen zumeist schonungslos hingerichtet werden, als gerechtfertigter und absolut notwendiger Akt vorgeführt. In Schnellers Geschichte ist dem nicht so und das, obwohl die beiden Schwestern so grausam zu Marie gewesen sind. Der Tod der Magd scheint ihn weniger zu belasten, da er sie zum einen durch einen scheinbar bewusst gesetzten Strichpunkt von den Schwestern trennt und zum anderen das Adjektiv „böse“ vor ihrem Namen zum Einsatz bringt. Warum dem so ist, kann an dieser Stelle nicht festgehalten werden. Möglicherweise deshalb, weil die Schwestern nie selbst direkte Gewalt anwandten, sondern stets die Magd zur Vollziehung der Tötungen gesandt hatten. Ohne die Grausamkeiten der alten Frau zu rechtfertigen, muss gesagt werden, dass diese den Taten nie nachgegangen wäre, hätten die beiden Schwestern sie nicht dazu beauftragt.

Zusammenfassend kann aufgezeigt werden, dass auch das aus Österreich stammende Märchen viele Gewaltdarstellungen aufweist und vor keiner Grausamkeit zurückschreckt. Typisch für das 19. Jahrhundert entzieht man der Erzählung die sexualisierte Gewalt. Die gesamte Grausamkeit geht bei Christian Schneller ausschließlich von Frauen aus.

## 4.5. Theodor Vernaleken

Im Verlauf vieler Jahre lässt sich Theodor Vernaleken Geschichten erzählen, welche er wortgetreu, nach dem „Munde des Volkes“, niederschreibt und in seinen 1864 erschienenen *Österreichischen Kinder- und Hausmärchen* sammelt. (vgl. Vernaleken, 1980, S. V) In den sechzig Erzählungen lassen sich unter anderem auch Varianten zur Grimmschen Märchensammlung finden. Wie Vernaleken selbst in den Anmerkungen erwähnt und wie im Folgenden festgestellt werden kann, lassen sich ebenso Motive des *Dornröschens* erkennen. (vgl. ebd., S. 298)

### 4.5.1. Die Erlösung aus dem Zauberschlafe

Vernaleken bekommt die Geschichte von einem jungen Österreicher aus Ausschwitz erzählt, welcher diese zuvor auf Polnisch gehört hat. (vgl.ebd.) In der Erzählung geht es allerdings nicht um die Leidensgeschichte der Prinzessin, sondern um Leben und Leid des tapferen Erlösers. Somit steht das Märchen in einem völlig anderen Kontext, weist dennoch einige homogene Muster wie den todesähnlichen Schlaf der gesamten Schlossgesellschaft, Nadel und Zwirn neben dem Bett oder den Kuss des jungen Grafen auf. Das Märchen ist an 53. Stelle in Theodor Vernalekens österreichischer Märchensammlung vertreten.

#### 4.5.1.1. Inhaltliche Skizzierung

*Ein reicher Graf reitet auf sein Feld um seine Saaten zu begutachten. Auf dem Nachhausweg tobt ein heftiger Sturm und dem Grafen gerät Staub in die Augen, woraufhin er erblindet und laut Arzt nicht mehr zu heilen ist. Eines Tages erfährt er von einer Quelle, die jeden Menschen Heilung spendet, sobald sich dieser mit deren Wasser wäscht. Der Graf hat drei ausgewachsene Söhne und als der älteste die Legende um die besagte Quelle hört, macht er sich los um diese zu finden. Aufgrund einiger unglücklicher Zufälle wird der Sohn gefangen genommen, muss als Diener arbeiten und kann nicht mehr nachhause zurückkehren. Nach einem halben Jahr begibt sich schließlich der zweite Sohn des Grafen auf die Suche nach der heilenden Quelle und auch er wurde wie sein Bruder, von den selben Leuten gefangen genommen. Als sich der dritte, jüngste Sohn auf den Weg zur Quelle macht, stößt auch dieser an den Ort, an dem seine beiden Brüder gefangen sind, entdeckt sie und kann sie befreien. Gemeinsam machen sie sich nun auf die Suche nach dem heilenden Wasser für den erblindeten Vater. Einige Tage später begibt sich der jüngste Bruder auf die Jagd um Nahrung zu schießen. Als er auf einen Hirsch trifft, bittet dieser ihn darum ihm nichts anzutun. Im Gegensatz dazu gibt er dem jungen Grafen ein Haar von sich und sagt, dass ihn dieses Haar beschützen würde, sollte er in Todesgefahr sein. Er müsse es nur verbrennen. Genau die*

gleichen Worte sagt auch der Adler, welcher dem Jungen eine Feder schenkt, wenige Minuten später zu ihm. Und auch das Schwein händigt ihm eine seiner Borsten aus und verspricht ihm dadurch Hilfe in der Lebensnot. Ohne Nahrung kehrt der jüngste Bruder zu den anderen beiden Geschwistern zurück, welche ihm keine Beachtung schenken und generell nicht viel für ihn übrig haben. Am nächsten Morgen finden die Drei schließlich das Schloss in der die Quelle, die alle Krankheiten heilen soll, entspringt. Sowohl der erste als auch der zweite Bruder versuchen die Tore des Schlosses zu betreten, schrecken jedoch vehement zurück. Nur dem Jüngsten, welcher der Mutigste von allen ist, gelingt es die Gemächer zu betreten. Darin erblickt er Soldaten, Bedienstete, König und Königin - alle einem tiefen Schlaf verfallen. In einem der Zimmer erblickt er eine schlafende, wunderschöne Prinzessin. Der junge Graf erblickt Feder und Papier neben ihr und schreibt seine ganze Lebensgeschichte auf. Als er den Raum verlassen möchte, kann er nicht anders und gibt der schlafenden Schönheit einen Kuss, bevor er sich eilig davon macht. Er erzählt seinen Brüdern nichts von dem Gesehenen und sie begeben sich zu der Quelle. Nur dem Jüngsten gelingt es seine Flasche voll mit dem heilenden Wasser zu füllen, woraufhin die Abneigung der anderen Brüder gegen ihn noch größer wird. Sie beschließen ihn zu ermorden und werfen ihn, um alle Spuren zu beseitigen, anschließend ins Feuer. Als das Feuer den Jüngsten so weit verbrennen, dass das geschenkte Haar, die Feder und die Borste auch angegriffen werden, erscheinen sogleich Hirsch, Adler und Schwein. Diese ziehen den jungen Grafen aus dem Feuer, versorgen seine Wunden und sogleich steht dieser wieder ganz gesund da. Er beschließt nicht nachhause zurückzukehren, sondern in einem naheliegenden Dorf einem Bauern zu dienen. Nach einem Jahr erhält der Vater der Brüder einen Brief von der Prinzessin, die durch den Kuss des jüngsten Sohnes aus dem Zauberschlaf erlöst wurde. Ihre Worte enthalten die Aufforderung, dass derjenige Sohn zu ihr kommen soll, der in ihrem Zimmer gewesen ist. Natürlich machen sich sogleich die beiden anderen Brüder auf den Weg zur Prinzessin, welche die Lügen der beiden jedoch durchschaut. Durch Zufall erfährt der jüngste Sohn des Grafen von den Begebenheiten und reitet zum Schloss. Dort angekommen erzählt er der Prinzessin die Geschehnisse und bald darauf heiraten sie. Als der Sohn seinem Vater von den treulosen Brüdern erzählt, lässt dieser die beiden hinrichten. (vgl. Vernaleken, 1980, S. 253-258)

#### 4.5.1.2. Gewaltdarstellungen

Auch wenn das Märchen den Handlungsstrang umlenkt und sich inhaltlich auf Lebens- und Leidensgeschichte des Erlösers fokussiert, ist die Erzählung nach wie vor von etlichen Grausamkeiten geprägt. Der erste Gräuel entsteht bereits im Eingang der Geschichte, in dem der Vater durch einen heftigen Sturm sein Augenlicht verliert. Dies stellt zwar keinen Gewaltakt durch eine andere Hand dar, jedoch ist die Tatsache, dass der arme Mann erblindet, für den Rezipienten/die Rezipientin grauenvoll.

Als sich die ersten beiden Söhne auf den Weg zur heilenden Quelle begeben, werden diese von inneren Trieben gelenkt und dazu verleitet ihr gesamtes Geld und noch mehr zu verspielen, woraufhin sie gefangen genommen werden und als Diener arbeiten müssen. Diese Szenen repräsentieren subtile Gewalt, da den Brüdern die Freiheit genommen wird und sie zur Arbeit gezwungen werden: „Die Schwarzen sperrten ihn ein, und er musste ihnen dienen.“ (Vernaleken, 1980, S. 253)

Die Anmerkung, dass es sich um „Schwarze“ handle, denen beide Grafensöhne nun dienen müssen, kennzeichnet ein Thema, das in der heutigen Zeit ein absolutes Tabu darstellt. Es grenzt an Diskriminierung und stellt somit ebenfalls etwas Grauenhaftes dar.

Obwohl die beiden vom dritten Bruder gerettet werden, entwickeln diese eine Abneigung gegen ihn und lassen ihn dies auch deutlich spüren. Anfangs äußert sich dies in subtiler Gewaltdarstellung, da sie ihm keine Beachtung schenken. Der jüngste Bruder spürt, dass seine Geschwister nicht viel für ihn übrig haben, lässt sich dies aber nicht anmerken. Er bestraft sie indirekt, indem er ihnen die zauberhaften Geschehnisse, die ihm widerfahren, vorenthält: „Er kehrte nun wieder zu den Brüdern zurück, sagte ihnen aber nicht von seinen Begegnissen. Sie fragten ihn auch nicht darum, weil sie sich überhaupt sehr wenig um ihn kümmerten und beide nur darauf sann, ihm das Leben zu nehmen.“ (ebd., S. 255)

Bereits in diesem Akt verlieren sich die Brüder in Gewaltphantasien und stellen sich den Tod des Jüngsten gedanklich vor. Die beiden Motive, die die gewaltvolle Phantasie schlussendlich zu manifester Gewalt umleiten, stellen Eifersucht und Missgunst dar. Zwei Eigenschaften, die nach Mallet seit eh und je „Motor für Grausamkeiten und Gewalt“ (Mallet, 1990, S. 34) sind. Die Abneigung der Brüder spitzt sich ins Unermessliche, als es ausschließlich dem Jüngsten gelingt, die Flasche mit dem Quellwasser zu füllen. Sie sind wütend darüber, dass ihm alles glückt und ihnen nicht. Sie vergönnen ihm in keiner Weise die Anerkennung des Vaters und beanspruchen diese für sich selbst, weshalb sie beschließen, ihren Bruder zu ermorden. Die Geschichte der Menschheit zeigt auf, dass tatsächlich viele ihre eigenen Brüder umgebracht haben, meistens aufgrund der Erbfolge und dem Streben nach der Krone. (vgl. ebd., S. 28) Dies stellt natürlich bei weitem keine Rechtfertigung für einen Mord dar, jedoch kann man es bis zu einem gewissen Grad eher nachvollziehen, als die Tötung aufgrund Motive wie Eifersucht oder Missgunst. Beiläufig beschreibt Vernaleken den Akt des Mordes und zeigt somit die Ignoranz und Gewissenslosigkeit der beiden älteren Brüder auf: „[...] und als sie in den Wald kamen, wo sie als Sklaven gedient hatten, warfen sie sich beide auf den Bruder

und ermordeten ihn. Damit aber keine Spur von dem Mord zu sehen wäre, machten sie ein Feuer und warfen ihn hinein. Dann nahmen sie ihm alles weg und eilten nach Hause.“ (Vernaleken, 1980, S. 257)

Diese Darstellung kann auf jeden Fall als manifest und direkt bezeichnet werden. Insbesondere die Vorstellung, der Körper des Jungen würde nun verbrennen, ist brutal und grauenvoll. Die nächste Szene beschreibt die grausame Sequenz ein weiteres Mal: „Als aber das Feuer den Bruder so weit verbrannte, [...]“ (ebd.) Auch wenn sogleich die Tiere erscheinen und dem jüngsten Grafensohn das Leben retten, bleibt die Vorstellung des verbrennenden Körpers den RezipientInnen im Gedächtnis.

Überdies erscheint es grausam, dass sich der Jüngste anschließend nicht mehr nachhause zu seiner Familie traut, da er solch große Angst vor seinen Brüdern hegt. Er muss seine geliebten Eltern in dem Glauben lassen, dass er tot wäre und hat keine Möglichkeit mit ihnen in Kontakt zu treten. Stattdessen arbeitet er als Diener für einen Bauern. Die älteren Brüder haben also nach wie vor Macht über ihn, was an indirekter, subtiler Gewalt grenzt.

Getrieben von Gier und Habsucht wollen die beiden älteren Grafensöhne der erwachten Prinzessin beweisen, dass sie diejenigen gewesen sind, die ihr den Brief hinterlassen haben. Doch sie verfallen ihren negativen Charakterzügen und die Prinzessin entlarvt ihre Lügen. Die Geschichte schließt mit einer manifesten Gewaltdarstellung hinsichtlich der Hinrichtung der beiden böartigen Brüder: „Der Sohn erzählte dem Vater von den treulosen Brüdern, und unbarmherzig ließ sie der Vater hinrichten.“ (ebd., S. 258)

Mithilfe dieses Märchens lässt sich erneut aufzeigen, dass auch die aus Österreich stammenden Volkserzählungen des 19. Jahrhunderts keine Scheu vor Grausamkeiten, Gewalt und Gräueltaten haben. Sexualisierte Gewaltszenen sind nicht auffindbar, dafür spart Vernaleken weder mit subtilen noch mit manifesten noch mit gedanklichen Gewaltdarstellungen. Interessanterweise kann festgestellt werden, dass in dieser Erzählung die Gewalttaten ausschließlich von Männern ausgeübt werden.

#### **4.6. Luisa Francia**

Die deutsche Autorin und Filmemacherin erzählt in ihrem Werk, welches im Jahr 2011 veröffentlicht wird, vierunddreißig klassische Märchen modern und neuartig nach. Sie entwirft Alternativen zu den bisherigen, ihrer Meinung nach immer gleichen, Denkmodellen, die Gewalt und Brutalität widerspiegeln und findet neue Entwürfe, die der Wirklichkeit der

heutigen Zeit entsprechen. Auf ihrer derzeitigen Homepage ([www.salamandra.de](http://www.salamandra.de)) erläutert Luisa Francia die Beweggründe für die Entstehung des Werkes und schreibt Folgendes:

„Schon als Kind habe ich mich über die Grausamkeit der Märchen geärgert, da wird eine alte Frau umgebracht (Hänsel und Gretel), ein Kind bekommt rote Schuhe mit dem Ergebnis, dass ihm zum Schluß die Füße abgehackt werden und eine Frau, die nicht heiraten will erlebt was eine deutsche Fatwa bedeutet. Wir sind ja in den Märchen von Blutrache und Familienfehden, von Ehrenmord und Kindsmißhandlungen nicht weit entfernt. Mit diesem Märchenbuch befreie ich Kinder, Frauen, Tiere aus der patriarchalen Gewalt und enthülle die Qualität der Initiation, des spirituellen Wachstums und der Heiterkeit in Märchen.“  
(salamandra, 2017)

Der Autorin gelingt es den klassischen Märchen jegliche traditionelle Grausamkeit zu entnehmen und befreit archetypische Figuren wie Dornröschen und Schneewittchen aus den Denkstrukturen vergangener Gesellschaften.

#### **4.6.1. Die Schatzhüterin – Dornröschen**

Luisa Francia fügt die Geschichte Dornröschens als erstes Märchen ihrem Werk *Die Schatzhüterin* bei und löst die Figur des schlafenden Mädchens aus den Strukturen ihrer literarischen Vorgänger. Sie ermöglicht dadurch einen modernisierten, intuitiven Zugang und einen Wirklichkeitsentwurf für die heutige Zeit.

##### **4.6.1.1. Inhaltliche Skizzierung**

*Als König und Königin eine Tochter bekommen, beschließt der König ein Fest zu geben und die Feen, die zu dieser Zeit das Leben der Menschen begleiten, einzuladen. Die Zeit wird nach dem Mond gemessen und für jeden Mond im Jahr ist eine Fee zuständig – insgesamt gibt es dreizehn Feen. Alle Feen repräsentieren Positives, außer eine – die Fee der Dunkelheit. Diese ist dem König unbesonnen, weswegen er beschließt, diese nicht auf das Fest einzuladen. Unter Protest der Königin, setzt der König seinen Willen durch und lädt sie nicht ein. Sie erscheint allerdings trotzdem und verwünscht das neugeborene Kind mit einem tödlichen Fluch, der besagt, dass sich das Mädchen an einer Spindel stechen und daran sterben wird. Eine ihrer Schwestern wandelt den Fluch um und der gewünschte Tod wird durch eine tiefe Trance ersetzt. Die Königin löst vor Entsetzen das Fest auf und macht ihrem Mann große Vorwürfe. Sie zieht aus dem gemeinsamen Schlafgemach aus und hütet ihre Tochter ab diesem Zeitpunkt wie ihren eigenen Augapfel. Außerdem spricht sie ein Verbot für alle Spindeln und Spinnerinnen aus. Die Feen des Reiches werden ab dem Tag des Festes nicht mehr gesehen. Nach einiger Zeit gerät der Fluch der Fee in Vergessenheit, die junge Prinzessin entlässt ihre Wächter und führt ein unbesorgtes Leben. Als König und Königin eines Tages eine befreundete Königsfamilie besuchen, bleibt die Tochter alleine im Schloss, weil*

*die Königin die Befürchtung hegt, Räuberbanden könnten die Kutsche überfallen. Auf dem Weg ins andere Königreich wird die Königin von einem Raben an den Fluch erinnert und drängt darauf zu ihrer Tochter zurück zu kehren. Als sie das Schloss erreichen, fallen alle, Menschen sowie Tiere, in einen Zustand der Starre, in eine Art Wachschlaf. Um die Mauern bilden sich Blumen, Büsche sowie Sträucher und überwuchern das gesamte Schloss. Ausgelöst wird dieser Zustand von der Prinzessin, die bei der Erkundung des alten Turms, auf die Fee der Dunkelheit trifft und von dieser dazu verleitet wird die scharfe Spitze der Spindel zu berühren. Sofort verfallen alle im Schloss Anwesenden einem tiefen Schlaf. Einzig und allein die dreizehn Feen, die sich nun alle um die junge Prinzessin versammeln, befinden sich in einem wachen Zustand. Diese legen das Mädchen auf ein Bett, beschützen und kümmern sich um dieses. Viele junge Männer versuchen das Schloss zu finden und die Prinzessin zu befreien, doch keinem gelingt es durch die Hecken durchzudringen. Keiner von ihnen kehrt danach jemals nachhause zurück, weswegen es nach einiger Zeit niemand mehr wagt in die Nähe des Schlosses zu kommen. Doch eines Tages kommt ein junger Mann mit seinen zwei Hunden, der sich den Warnungen widersetzt und beschließt die Prinzessin zu retten. Er versucht sich auf ganz andere Art und Weise der Hecke zu nähern und näht sich einen Umhang aus den Blüten, die er vorsichtig aus der Hecke zupft. Eingehüllt in seinen Umhang beginnt er die Hecke singend und tanzend zu umkreisen. Die Hecke wird lichter und lichter, die stacheligen Sträucher ziehen sich zurück und die Pflanzen beginnen in den Boden zu sinken. Gleichzeitig beginnt auch die Prinzessin, die noch immer von den dreizehn Feen umgeben ist, zu erwachen. Schließlich erwachen alle im Schloss erstarrten Lebewesen aus ihrer Trance. Als die Prinzessin die Treppen des Turmes hinunter steigt, erblickt sie den singenden Jungen und ist überaus erfreut jemanden mit so einem fröhlichen Gemüt zu begegnen. Sie lacht laut auf und alle, auch König und Königin, freuen sich mit ihr. Sie bittet den Jungen zu bleiben und das macht er auch. Er baut sich eine Holzhütte im Garten des Schlosses und die Prinzessin besucht ihn jeden Tag um mit ihm zu spielen. (vgl. Francia, 2011, S. 12-20)*

#### **4.6.1.2. Gewaltdarstellungen**

Luisa Francia gelingt es das Märchen der schlafenden Prinzessin weitgehend von den Gewaltdarstellungen der literarischen Vorgängerversionen zu befreien und so zu gestalten, dass Grausamkeiten nicht mehr, wie Bruno Bettelheim 1980 feststellt, als eine Art benötigtes Ventil vorhanden sein müssen. Im Vergleich zu den vorangegangenen Erzählungen des 17. und auch des 19. Jahrhunderts erscheint das moderne Märchen der deutschen Autorin durchwegs gewaltfrei, dennoch kann bei genauerer Betrachtung festgestellt werden, dass trotz allem der ein oder andere Akt von Brutalität aufgezeigt wird. Dies soll im Folgenden erläutert und analysiert werden.

Die erste subtile Gewaltszene lässt sich, wie auch in den früheren Versionen, in der Verwünschung des Kindes durch die dreizehnte Fee festhalten: „>>Die Prinzessin soll sich mit fünfzehn Jahren an einer Spindel stechen und sterben!<<, rief sie zornig.“ (Francia, 2011, S. 13)

In Luisa Francias Erzählung wird sie als „Fee der Dunkelheit“ bezeichnet und der Rezipient/die Rezipientin erahnt bereits zu Beginn der Geschichte, dass es nichts Gutes mit sich bringen wird, wenn der König ihr keine Einladung zum Fest zukommen lässt. Die Schuld, dass das Mädchen verflucht wird, wird in dem Märchen ganz eindeutig dem König zugeschrieben, denn er ist derjenige, der sich nicht immer nach den Feen richten möchte, dem die dreizehnte Fee unheimlich erscheint und der sich dem Willen seiner Frau widersetzt: „>>Wir laden die Fee der Dunkelheit nicht ein, die mag ich sowieso nicht<<, entgegnete der König. Die Königin protestierte, doch kam gegen den König nicht an.“ (ebd., S. 12)

Die Begründung, dass die Eltern das Kind fünfzehn Jahre später alleine im Schloss lassen, weil sie das Mädchen eigentlich nur schützen wollen, wirkt auf den Leser/die Leserin, den Zuhörer/die Zuhörerin äußerst plausibel. In den anderen Erzählungen davor wird das Alleinlassen beziehungsweise das „Nicht-Kümmern“ nie thematisiert. Auch die Tatsache, dass die Eltern sofort umkehren um nach ihrem Kind zu sehen, verharmlost den darauffolgenden Zustand des tranceartigen Schlafes. Ebenso der Fakt, dass sich alle dreizehn Feen, die Fee der Dunkelheit miteingeschlossen, all die Jahre um Dornröschen kümmern und beschützen, erscheint den Zustand einem ewig langen Schlaf verfallen zu sein, erträglicher zu machen. Die Verführung zur Spindel erfolgt durch die dreizehnte Fee, welche, im Gegensatz zu den anderen Erzählungen, in denen stets das Bild einer alten, bösen Frau (Perrault ausgenommen – in seiner Geschichte ist sie zwar auch alt, aber ebenso freundlich und gut) vermittelt wird, als jung und schön beschrieben wird. Dies löst das traditionelle Märchenbild der „bösen Frauen“ in den traditionellen Erzählungen weitgehend auf.

Die Szene des Spindelstichs und der miteinhergehende Wachschatf wird ebenso in einer relativ gewaltfreien Darstellung beschrieben: „[...] und die Prinzessin ergriff die Spindel, berührte die scharfe Spitze und da geschah es – sie fiel in einen Zustand der Starre und mit ihr erstarrte das ganze Königreich.“ (ebd., S. 17)

Ein Satz, der die Szene dramatisiert und grausam erscheinen lässt, wird von der Autorin neu hinzugefügt: „Blut strömte auf den Boden des alten Turmzimmers.“ (ebd.) Dieser stellt zwar keinen Gewaltakt dar, wirft jedoch ein grauenvolles Bild in die Köpfe der RezipientInnen.

Interessanterweise, unpassend zur gegenwärtigen Gesellschaftssituation, lässt Luisa Francia die Szene, in der der Koch dem Küchenjungen eine Ohrfeige geben möchte, bestehen: „Der Koch, der gerade dem Küchenjungen eine Ohrfeige geben wollte, erstarrte und sackte mitsamt dem Jungen zu Boden.“ (ebd.) Die Andeutung einer direkten Gewaltdarstellung bereinigt sie jedoch am Ende der Geschichte, indem sie den Jungen entkommen lässt: „Der Koch wollte dem Küchenjungen die Ohrfeige geben, doch der war schneller und sprang auf und davon.“ (ebd., S. 19)

Überdies hinaus erzählt Luisa Francia frei und unverdeckt von den jungen Männern, die auf der Suche nach Dornröschen mit dem Leben bezahlen und übernimmt somit eine direkte Gewaltdarstellung. Die Autorin beschreibt dies beinahe ebenso schonungslos wie ihre Vorgänger: „Wenn es einer versuchte, schlug er wohl mit seinem scharfen Schwert in die Dornen, doch geriet er tiefer und tiefer in die Dornenhecke und musste darin schließlich verderben.“ (ebd., S. 18)

Eine Sexualisierung durch den erweckenden Kuss fällt in dem Märchen der deutschen Schriftstellerin zur Gänze weg. In ihrer Geschichte erwachen Prinzessin und Schlossgesellschaft durch das Singen und Tanzen eines jungen, fröhlichen Mannes, der keine Anzeichen für die Vorliebe komatöser Frauen aufzeigt.

Dass es Luisa Francia gelungen ist, das Märchen des Dornröschens in eine modernisierte, gesellschaftlich angepasste Erzählung zu verwandeln, ist unbestreitbar. Hinsichtlich der Gewaltdarstellungen kann festgehalten werden, dass diese zum größten Teil entnommen wurden und mit den von Brutalität durchdrungenen Versionen des 17. Jahrhunderts nicht mehr zu vergleichen sind. Überdies kann außerdem hinzugefügt werden, dass die Gewalttat, das Kind zu verwünschen und „einzuschläfern“ zwar nach wie vor von einer Frau ausgeht, die Schuld an dem Unglück jedoch dem Vater zugedacht wird, da er derjenige ist, der den Zorn der Fee erzürnt. Das Böse scheint in den gegenwärtigen Märchen nicht mehr bloß von Frauen auszugehen.

#### 4.6.2. Die Schatzhüterin – Schneewittchen

„Doch es gab auch dieses Schneewittchen – das Szenario irritierte mich: Für sieben Zwerge den Haushalt führen! Gab es denn keine interessantere Aufgabe für eine Frau in einem Märchen? Da musste eine den Riesen lausen, eine andere wurde von einem Drachen gefangen gehalten – von den Schrecken des Alltags einer Hausfrau war nie die Rede. Und wenn sie nicht gestorben sind, so putzen sie noch heute!“ (Francia, 2011, S. 9)

Die deutsche Schriftstellerin möchte die Figur des Schneewittchens aus ihrer prototypischen Rolle befreien und setzt die traditionelle Erzählung gänzlich neu in Szene. Inwieweit dies hinsichtlich der Gewaltdarstellungen gelingt, soll im Folgenden erarbeitet und aufgezeigt werden.

##### 4.6.2.1. Inhaltliche Skizzierung

*Da dem König die Frau gestorben ist, er sich einsam, allein und traurig fühlt, heiratet er eine Frau, die, wie sich gleich zu Beginn der Erzählung herausstellt, eine Göttin ist. Der König hat eine wunderschöne Tochter, die die Eigenschaften der dreifachen Göttin aufzeigt. Die neue Stiefmutter möchte dem Kind beistehen und sie in ihrem weiteren Leben unterstützen, damit sie eines Tages Großes erreichen kann. Als der Zauberspiegel der Königin verrät, dass nun nicht mehr sie die Mächtigste und Schönste im ganzen Land sei, sondern Schneewittchen, weiß sie, dass der Tag gekommen ist, um die Prinzessin in die Kraft der Göttin einzuweihen. Der Hüter des Waldes, der sich um die Bäume der Königin kümmert, führt Schneewittchen in den Wald, an einen heiligen Ort, an dem sie in Trance fällt und Visionen hat. Sie wandert dabei über sieben Berge und kommt zu einem Häuschen, in dem sieben Zwerge, welche die Hüter der Erze und der Schätze aus der Erde sind, wohnen. Sie stellt sich den Diensten dieser Elementarwesen und lernt Essen zu kochen und den Haushalt zu führen. Dinge, die sie zuvor noch nie gemacht hat. Eines Tages kommt eine Händlerin, die dem Mädchen einen Gürtel verkauft. Nachdem Schneewittchen diesen umgelegt hat, fällt sie wie tot um. Die Zwerge retten sie. Einige Zeit später kommt dieselbe Händlerin wieder und bringt ihr einen Kamm, welcher sie erneut wie tot zu Boden fällen lässt. Auch dieses mal wird sie von den Zwergen gerettet. Als Schneewittchen ein drittes Mal von der Händlerin besucht wird, diese ihr einen Apfel bringt und das Mädchen daraufhin erneut tot umfällt, erscheint ihr die Königin in ihrem Traum, welche ihr sagt, dass sie nun alle Elementarwesen kennengelernt habe und nun bereit wäre Königin und Gebieterin ihres Landes zu werden. Falls sie dabei Hilfe benötigen sollte, müsste sie nur nach ihr rufen und sie würde ihr beistehen. Die Prinzessin liegt nach wie vor wie tot auf dem Waldboden, als auf einmal ein Prinz herbei kommt, das Mädchen erblickt und sofort weiß, dass er dieser Frau sein Leben widmen möchte. Er hebt Schneewittchen aus sein Pferd und das Mädchen erwacht. Sie lächelt ihn an, als wären sie bereits lange befreundet und er bringt sie zum Hof ihres Vaters zurück. Dieser freut sich sehr als er seine Tochter wiedersieht und da er inzwischen schon sehr alt ist, übergibt er die Macht Schneewittchen. Diese wird, mithilfe ihrer magischen Patin und den Elementarwesen zu einer weisen Regentin ihres Landes. (vgl. Francia, 2010, S. 119-121)*

#### 4.6.2.2. Gewaltdarstellungen

Die deutsche Autorin entwirft eine Erzählung, die das traditionelle *Schneewittchen*märchen in ein vollkommen neues Licht, sowohl hinsichtlich des Inhaltes als auch hinsichtlich der Gewaltdarstellungen, rückt. Die brutalen Todesszenen der vorangegangenen Versionen werden aufgrund der Tatsache, dass das Mädchen in ihrer Geschichte lediglich Halluzinationen, Illusionen und Träumen verfallen ist, weitgehend entnommen. Auch der Fakt, dass die Stiefmutter keineswegs etwas Schlechtes für das Mädchen will, sondern dieses sogar in dessen Bestimmung unterstützt und ihm beisteht, zeigt eine prägnante Motivverschiebung. Jegliche negative Charaktereigenschaften wie Neid, Hochmut, Missgunst oder Eifersucht seitens der Stiefmutter sind in der Neuadaption nicht mehr vorzufinden.

Die einzige Gewaltdarstellung, die vorhanden geblieben ist, ist jene des Todes der leiblichen Mutter: „Es war ein König, dem war die Frau gestorben.“ (Francia, 2010, S. 119) Dies stellt zwar nach wie vor eine psychische Belastung und etwas Grausames dar, erscheint in der Geschichte jedoch als nichts für die Zukunft Bedrohliches, da in den nächsten Zeilen sogleich eine Göttin in Gestalt der Stiefmutter, die ihr Liebe und Zuneigung schenkt, auftritt. Ebenso die Tatsache, dass der Vater eine neue Frau zur Gemahlin nimmt, wird in Francias Werk beschwichtigender aufgezeigt als in den vorangegangenen Versionen. Die Autorin schafft es die erneute Hochzeit plausibel erscheinen zu lassen, indem sie an das Mitgefühl der RezipientInnen appelliert: „Er fühlte sich allein und traurig und wollte wieder heiraten.“ (ebd.) Dieser eine Satz genügt um dem Leser/der Leserin, dem Zuhörer/der Zuhörerin zu vermitteln, dass der Vater um seine verstorbene Frau trauert.

Die Szenen, in denen Schneewittchen „stirbt“, werden zwar nach wie vor direkt beschrieben („Als Schneewittchen den Gürtel um die Taille legte, fiel sie wie tot zu Boden.“; „Die junge Frau steckte den Kamm in ihre Haare, doch kaum berührte er ihre Haut, fiel sie wieder wie tot zu Boden.“; „Kaum hatte die junge Frau davon abgebissen, fiel sie wie tot um.“ (ebd., S. 120), jedoch macht es den Eindruck als gehören diese Darstellungen zu einem Prozess, der Schneewittchen dazu dienen soll ihre inneren, göttlichen Kräfte vollends zu aktivieren und zurück aus ihren Visionen ins Leben zu führen. Dadurch wird den Gewaltdarstellungen zwar weitgehend die Brutalität genommen, dennoch kann man die Szenen der Gewaltphantasie zuordnen, was wiederum zeigt, dass es nicht vollends gelungen ist jegliche Gräueltat zur Gänze zu verharmlosen.

Trotzdem gelingt es Luisa Francia die Geschichte Schneewittchens, welche nach Walter Scherf zu einer der brutalsten Mord- und Todschlagerzählungen in der Märchensammlung des 19. Jahrhunderts gehört, von grausamen Gewaltszenen wie dem Hass der Stiefmutter, der Aussetzung des Kindes, den versuchten Mordanschlägen und dem schlussendlichen Vergeltungsakt an der Königin zu befreien und zu einer kindgerechten Geschichte umzuwandeln.

#### 4.7. Eleni Livanios

Die Grazer Kinderbuchautorin und Illustratorin nimmt sich im Jahr 2010 den Märchenstoffen der Brüder Grimm an und entwickelt daraus Geschichten, die explizit an Kinder adressiert sind. Mithilfe farbenfroher und detailliert gezeichneter Bilder unterstreicht sie dies. Unter dem Leitspruch „Im Märchenwald ist viel los“ bietet die Autorin ein Repertoire an altbekannten märchenhaften Erzählungen. Neben *Aschenputtel*, *Frau Holle*, *Rotkäppchen*, *Rumpelstilzchen*, *Froschkönig* und einigen mehr finden sich auch die Geschichten *Dornröschens* und *Schneewittchens*. Alle neu inszenierten Märchen, welche in Form von Maxi-Büchern erhältlich sind, sind auch als Hörspiele verfügbar.

##### 4.7.1. Dornröschen

Der Autorin scheint es wichtig, das bekannte Märchen kindgerecht nachzuerzählen und hinsichtlich der gegenwärtigen Zeit neu zu gestalten. Dornröschen soll eine Figur sein, mit der sich kleine Mädchen auch heutzutage noch identifizieren können. Da der Inhalt dem des *Dornröschens* von Grimm und Bechstein gleicht, soll die nachstehende inhaltliche Skizzierung kurz gehalten werden.

##### 4.7.1.1. Inhaltliche Skizzierung

*König und Königin bekommen nach langer Zeit sehnlichstem Wünschens endlich eine Tochter. Sie machen ein Fest mit all ihren Freunden und Verwandten. Auch die dreizehn weisen Feen des Landes sollen das Kind sehen und bei der Feier dabei sein. Leider fehlt ein goldener Teller, weshalb sie sich dazu entschließen, die dreizehnte Fee nicht einzuladen. Diese rächt sich, indem sie das Kind verwünscht. Der zwölften Fee ist es möglich, den Fluch zu beschwichtigen und Dornröschen verfällt aufgrund des Spindelstichs fünfzehn Jahre später lediglich einem tiefen Schlaf und nicht dem Tod. Der Schlaf breitet sich im ganzen Schloss aus und alle, die sich darin befinden, werden ebenfalls verzaubert. Eine Dornenhecke bildet sich*

*um das Schloss und niemanden ist es möglich diese zu durchbrechen. Als hundert Jahre später ein junger Königssohn von der geheimnisvollen Geschichte der schlafenden Prinzessin erfährt, macht sich dieser auf um die Prinzessin zu retten. Der alte Mann der ihm die Geschichte erzählt hat, warnt ihn vor, denn im Laufe der Zeit haben bereits viele vor ihm versucht das Mädchen zu erlösen. Keinem aber ist es gelungen. Da der Prinz Dornröschen jedoch unbedingt sehen möchte, ist er davon überzeugt, dass er es schaffen wird die Dornenhecke zu durchdringen. Wie durch ein Wunder verwandeln sich die Dornen in Heckenrosen und der Prinz erreicht ohne weitere Schwierigkeiten das Schloss. Er findet die Prinzessin, weckt sie mit einem Kuss und alle anderen BewohnerInnen erwachen ebenfalls. König und Königin sind überglücklich als sie ihre Tochter freudestrahlend mit dem Prinzen erblicken. Bald darauf wird geheiratet und der König bittet den Prinzen darum immer gut auf seine Tochter aufzupassen. Diese ist aber davon überzeugt, dass sie in Zukunft selbst auf sich aufpassen wird. (vgl. Livanios, 2012, S. 1-23)*

#### **4.7.1.2. Gewaltdarstellungen**

Eleni Livanios versucht dem Märchen alle Gewaltdarstellungen zu entnehmen und kindgerecht zu gestalten. Die Verwünschung der bösen Fee zu Beginn der Erzählung findet dennoch statt. Die dreizehnte Fee will das Kind sterben lassen und spricht einen Todesfluch über Dornröschen aus: „>>Die Königstocher soll sich in ihrem fünfzehnten Jahr an einer Spindel stechen und tot umfallen!<<“ (Livanios, 2012, S. 5) Somit bleibt auch in dieser Geschichte ein subtiler Gewaltakt bestehen, welcher sich nach fünfzehn Jahren in einen manifesten umwandelt. Ihre Neugier wird der Prinzessin zum Verhängnis, denn auch wenn sie davon überzeugt ist, dass ein alleiniges Erkunden des Schlosses „schon nicht so gefährlich sein wird“ (ebd., S. 10), stürzt sie sich dadurch in Gefahr. Sie sticht sich an der Spindel (manifeste Gewaltakt) und schläft sogleich ein. Der Küchenjunge wird in dieser Szene zwar auch vom Koch gemäßregelt, jedoch wesentlich milder als in Bechsteins und Grimms Geschichten: „Der Küchenjunge, der etwas anbrennen lassen hatte, und der Koch, der ihn deshalb gerade an den Haaren ziehen wollte, schliefen auch ein.“ (ebd., S. 13) Die Ohrfeige bleibt ihm in Livanios Erzählung erspart. Trotzdem stellt auch das An-den-Haaren-Ziehen einen direkten, wenn auch sehr abgeschwächten, Gewaltakt dar.

Als der Prinz von der Geschichte Dornröschens erfährt und beschließt das Mädchen zu retten, bekommt er erzählt, dass bereits viele vor ihm versucht haben die Hecken zu durchdringen: „>>Das wollten schon viele vor dir! Es ist aber keinem Einzigen gelungen, sie sind alle in der Dornenhecke hängen geblieben.<<“ (ebd., S. 17) Es wird nicht erwähnt, dass die Königssöhne dabei ums Leben gekommen sind und würde man die ursprünglichen

Varianten nicht kennen, würde man wahrscheinlich gar nicht auf den Gedanken kommen, dass dem so sein könnte. Livanios lässt ihre Figuren lediglich an den Hecken scheitern. Ob diese darin verenden oder sich aus dem Dornengestrüpp entwirren und weiterziehen, wird offen gelassen. Diese Szene kann also nicht mehr als manifeste Gewaltdarstellung betrachtet werden.

Dass das Mädchen wieder nur durch den Kuss des Prinzen erwachen kann, stellt wie in den Erzählungen zuvor keine Gewalthandlung, jedoch nach wie vor eine Sexualisierung dar. Es muss jedoch gesagt werden, dass diese durch den letzten Satz Dornröschens wieder weitgehend aufgehoben wird: „>>Lieber Papa<<, sagte Dornröschen da. >>Ich passe von nun an selber auf mich auf!<<“. (ebd., S. 23) Dornröschen etabliert sich dadurch als eigenständige, emanzipierte Frau, die keinen Mann als Beschützer benötigt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es der Grazer Kinderbuchautorin beinahe gelungen ist das Märchen von jeglichen Gewaltdarstellungen zu bereinigen. Jene, die trotzdem noch vorhanden sind, werden in abgeschwächter Form präsentiert. Die einzigen greifbaren Gewaltakte, die sich aufzeigen lassen, sind in dem Todesfluch der Fee und dem Stich der Spindel auffindbar.

#### 4.7.2. *Schneewittchen*

Ebenso in ihrem *Schneewittchen* - Märchen übernimmt Eleni Livanios die Inhalte den bekannten Erzählungen ihrer literarischen Vorgänger und setzt diese modernisiert in ein gegenwartstaugliches Licht.

##### 4.7.2.1. *Inhaltliche Skizzierung*

*Das Märchen erzählt von einer wunderschönen Königstochter, die eine überaus eitle und stolze Frau, welche jeden Tag Bestätigung hinsichtlich ihrer Schönheit durch ihren Zauberspiegel benötigt, zur Stiefmutter hat. Als der ihr eines Tages erzählt, dass nicht mehr sie die Schönste weit und breit sei, sondern Schneewittchen, ärgert das die Königin gewaltig. Der Neid in ihr treibt sie dazu, das Mädchen von einem Jäger in den Wald bringen zu lassen und den wilden Tieren, welche sie töten sollen, auszusetzen. Diese fügen Schneewittchen jedoch kein Leid zu und so findet sie nach Überqueren der sieben Berge das Haus der Zwerge. Die nehmen sie auf und kümmern sich gut um sie. Die Stiefmutter findet heraus, dass das Mädchen noch am Leben ist und versucht sie mithilfe eines Gürtels, eines vergifteten Kamms und schlussendlich einem Apfel selbst zu ermorden. Die Zwerge legen das totgeglaubte Schneewittchen in einen Glassarg. Als ein Königssohn das nach wie vor wunderschöne*

*Mädchen erblickt, verliebt sich dieser augenblicklich in sie und überredet die Zwerge dazu ihm Schneewittchen zu überlassen. Durch das Stolpern eines Dieners wird ein Ruckeln des Sarges ausgelöst und das vergiftete Apfelstück fällt aus dem Hals des Mädchens heraus. Sie erwacht, verliebt sich in den Prinzen und reitet mit ihm davon. (vgl. Livanios, 2012, S. 1-23)*

#### **4.7.2.2. Gewaltdarstellungen**

Die österreichische Kinderbuchautorin versucht auch diese Nacherzählung von den Gewaltdarstellungen, die in den Geschichten ihrer Vorgänger aufgezeigt werden, zu befreien, weshalb es nicht verwunderlich erscheint, dass sie im Eingang ihres Märchens jegliche Details über die leibliche Mutter Schneewittchens unausgesprochen lässt. Die Erzählung eröffnet sogleich mit der Beschreibung des Mädchens und der Stiefmutter, in der sich herauskristallisiert, dass die beiden kein gutes Verhältnis zueinander haben. Auch wenn es nicht klar und deutlich zu Wort gebracht wird, ist den RezipientInnen durchaus bewusst, dass die Stiefmutter dem Schneewittchen weder Zuneigung noch Liebe schenkt, da sie jegliche Aufmerksamkeit auf sich selbst und ihre eigene Schönheit lenkt. Dies stellt also weiterhin einen subtilen, indirekten Gewaltakt seitens der Stiefmutter dar, denn ein Kind wünscht sich nichts sehnlicher als in Anerkennung und Geborgenheit zu leben, was ihr allerdings von der Frau ihres Vaters weitgehend verwehrt wird.

Das Motiv des Neids bleibt ebenfalls bestehen, denn als die Königin erfährt, dass ihre Stieftochter viel schöner als sie selbst sei, möchte sie das Mädchen verschwinden lassen. Sie stürzt sich, wie in den Erzählungen des 19. Jahrhunderts, in Gewaltphantasien, die anschließend in einen manifesten Gewaltakt übergehen: Das Kind wird ausgesetzt und alleine gelassen. Dafür wird der Jäger beauftragt, der das Mädchen in den Wald bringen soll. Im Gegensatz zu den bekannten Märcheninhalten ihrer Vorgänger, sollen bei Livanios die Tiere die Hinrichtung Schneewittchens erledigen und nicht der Jäger: „>>Ich kann Schneewittchen nicht mehr sehen<<, sagte sie zum Jäger. >>Die wilden Tiere im Wald sollen sie töten!<<“. (ebd., S. 4) Dies ist zwar ebenso grausam wie der Gedanke, dass Schneewittchen vom Jäger erschossen wird, dennoch hat es eine abgeschwächte Wirkung auf den Leser/die Leserin, den Zuhörer/die ZuhörerIn. Dadurch fällt auch das Motiv des Kannibalismus weg, denn die Königin verlangt nicht nach Lunge und Leber. Dass der Jäger das Kind tatsächlich im Wald aussetzt, führt schlussendlich doch zu einer subtilen Gewaltdarstellung. Wie bereits bei Bechstein angeführt, schickt der Jäger das Mädchen,

indem er es alleine lässt, auf indirekte Art in den Tod. Da der Mann durch die Königin zu dieser Tat gezwungen wird, tritt ein weiterer subtiler Gewaltakt in den Vordergrund.

Auch in dieser Geschichte erfährt die Stiefmutter vom Überleben Schneewittchens und beschließt das Töten selbst in die Hand zu nehmen: „Ich muss selbst dafür sorgen, dass Schneewittchen stirbt, dacht die böse Frau.“ (ebd., S. 13) Eine Reihe an manifesten Gewalttaten, die sich in drei Tötungsversuchen äußern, wird präsentiert. Diese werden auf genauso grausame Art und Weise wie in den bisherigen Darstellungen aufgezeigt: „Doch sie zog ihn so fest zu, dass Schneewittchen die Luft wegblieb und es wie tot zu Boden sank.“ (ebd., S. 14); „Sobald der Kamm Schneewittchens Haar berührt hatte, fiel das Mädchen wie tot zu Boden.“ (ebd., S. 17); „Die böse Königin hatte aber nur die rote Hälfte vergiftet. Und so fiel Schneewittchen im selben Augenblick tot zu Boden.“ (ebd., S. 19) Die Nacherzählung bleibt hinsichtlich dessen in gleicher Weise grausam und gewalttätig.

Überdies bleibt ebenso der Leichenfetischismus bestehen. Dieser äußert sich in Livanios Märchen bereits bei den Zwergen, denn „sie legten es in einen gläsernen Sarg, damit sie es immer betrachten konnten.“ (ebd., S. 20) Auch der Königssohn bleibt seiner Rolle als Leichenliebhaber treu, denn er ist so fasziniert von der Schönheit des Mädchens, dass er sich sofort in sie verliebt und nicht mehr ohne sie weiterziehen möchte.

Der bisher immer vorhandene Racheakt an der Stiefmutter fällt in der modernisierten Version des *Schneewittchen*märchens zur Gänze weg. Als das Mädchen zum Leben erweckt wird, reitet sie, ohne Rachegehlüsten zu verfallen oder sich Gewaltphantasien hinzugeben, glücklich mit dem Prinzen davon.

Auffallend ist außerdem, dass in dieser Nacherzählung dem Vater Schneewittchens keine Beachtung geschenkt wird. In der Version wird er vollkommen außer Acht gelassen und mit keinem Wort erwähnt.

Abschließend kann gesagt werden, dass Eleni Livanios zwar versucht das Märchen *Schneewittchen* von den Gewaltdarstellungen zu befreien, ihr dies allerdings nicht vollends gelingt, denn die aufgezeigten Akte präsentieren nach wie vor eine Erzählung, die mit allerlei Grausamkeit und Gewalt einhergeht. Dennoch ist ein Unterschied zu den Versionen des 17. und 19. Jahrhunderts hinsichtlich des Gewaltumgangs sichtbar.

#### 4.8. Schwerpunkte und Motive der thematisierten Gewalt

Die aufgezeigten inhaltlichen Skizzierungen der Märchen *Dornröschen* und *Schneewittchen* sowie die herausgearbeiteten Gewaltdarstellungen lassen einige Schwerpunkte der thematisierten Gewalt, welche zu einer sich stets verändernden Motivkette führen, erkennen. Diese sollen im Folgenden erörtert und abgebildet werden sowie den zweiten Teil der Forschungsfrage III beantworten.

Zunächst soll das Motiv des Kannibalismus, welches vor allem in den ersten Verschriftlichungen des 17. Jahrhunderts, aber auch in denen des 19. Jahrhunderts, auffindbar ist, genannt werden. Sowohl Basile und Perrault als auch Bechstein und Grimm thematisieren das Menschenfressertum und fügen es ihren Erzählungen bei, was wiederum zu der Frage führen lässt, warum der Kannibalismus solch eine prägnante Rolle in den Geschichten spielt, welche Personen als Kannibalen aufgezeigt werden und inwiefern der präsentierte Kannibalismus moralisch beurteilt werden kann.

Nach Röhrich ist die ethische Beurteilung des Kannibalismus „in unseren Volkserzählungen sicher alles andere als archaisch, denn von Menschenfresserei wird überall nur mit Abscheu gesprochen und ein solches Verbrechen wird eigentlich nur dämonischen Wesen zugetraut.“ (Röhrich, 1974, S. 131) So erscheint es nicht abwegig, dass es meist Riesen, Zauberer oder Hexen sind, die sich nach Menschenfleisch sehnen und kannibalischen Gelüsten folgen. Bei Basile möchte die hintergangene Ehefrau des Königs die Innereien der unehelich gezeugten Kinder ihres Mannes verspeisen und setzt diesem ebenso das Fleisch seiner eigenen Kinder vor. In der Erzählung Perraults entstammt die Mutter des Prinzen einer Familie von Fleischfressern und sehnt sich ganz besonders nach dem Fleisch der Frau ihres Sohnes und derer Kinder. Auch im *Schneewittchen*märchen von Bechstein und Grimm möchte sich die Stiefmutter Lunge sowie Leber des Mädchens einverleiben. Bei genauerer Betrachtung der Erzählungen lassen sich jedoch Unterschiede hinsichtlich des Motivs erkennen, denn der Kannibalismus geschieht in jeder der genannten Geschichten aufgrund unterschiedlicher Gründe und Bedürfnisse. In Basiles Erzählung handelt es sich um einen geplanten Racheakt der betrogenen Ehefrau des Königs, welche sich in ihrem Stolz gekränkt fühlt und das Vergehen ihres Mannes sowohl an der Geliebten als auch an den gemeinsamen Kindern rächen möchte. Der alleinige Tod der Kinder erscheint ihr jedoch nicht ausreichend und so beschließt sie die beiden zu Speisen verarbeiten zu lassen und ihrem Mann vorzusetzen. Der

gekränkten Königin geht es in erster Linie darum Vergeltung zu üben und alle Beteiligten auf grausamste Art und Weise zu bestrafen. Im Gegensatz dazu steht der Kannibalismus in Perraults Märchen, in welchem die Mutter des Prinzen aus einer Menschenfresserfamilie stammt und nach Menschenfleisch gelüftet. Hierbei geht es weder um Rache noch um Hass, sondern einzig und allein um die reine grausame Lust. Bei Bechstein und Grimm kommt es zu einer weiteren Motivverschiebung. Die Formulierungen der Erzählungen führen zu der Annahme, dass die Stiefmutter Lunge und Leber des Mädchens essen möchte um ihre eigene Schönheit magisch zu steigern. Nach Röhrich handelt es sich hierbei um „Reste eines sog. magischen Kannibalismus“, (ebd., S. 132) welche erst in den nacherzählten Interpretationen des 21. Jahrhunderts zur Gänze wegfallen. Doch auch im 19. Jahrhundert scheinen die Autoren darum bemüht das Motiv des Kannibalismus aus ihren Erzählungen weitgehend herauszufiltern. Demnach könnte dies die Begründung darstellen, weswegen sich die Brüder Grimm von dem bei Basile und Perrault vorkommenden zweiten Teil über die Verfolgungen durch die menschenfressenden Frauen trennen. Auch wenn die demonstrierten kannibalischen Züge jeweils einem verschiedenartigen Motiv unterliegen und die daraus hervorgehende Motivkette stets verschoben wird, haben sie dennoch eine Gemeinsamkeit – jeglicher Kannibalismus geht von weiblichen Akteurinnen, von Frauen, möglicherweise Hexen, aus. Die Vorstellung, dass Hexen Menschenfleisch essen, stammt aus älteren Vorstellungsformen des Volksglaubens und wird in Märchen weitgehend aufrechterhalten. (vgl. Röhrich, 1974, S. 132)

Dies führt zum nächsten Schwerpunkt, der genannt werden soll: Zauberei und Hexerei. In allen Erzählungen lassen sich Elemente des Magischen und Übernatürlichen finden, welche zumeist mit gewaltvollen, grausamen Akten einhergehen. In nahezu allen aufgezeigten Geschichten, die *Dornröschen* motive enthalten, Vernaleken ausgenommen, wird die Erzählung sogleich mit einem Fluch einer Zauberin/Hexe oder Fee eingeleitet. Das Kind wird dadurch verwünscht und verfällt einige Jahre später aufgrund magischer Kräfte einem todesähnlichen Schlaf. Jegliche Versuche die Zauberei aufzuhalten, beispielsweise durch die Verbrennung aller Spindeln im Land, scheitern. Gegen böartige Magie scheint das Gute vorerst nicht anzukommen. Eines der genannten Märchen präsentiert Zauberei, die den Protagonisten nicht ins Unglück stürzt, sondern ihm sogar das Leben rettet – *Die Erlösung aus dem Zauberschlafe* von Theodor Vernaleken. Durch das geschenkte, verbrannte Haar des Hirsches, der Feder des Adlers und der Borste des Schweins wird der Zauber ausgelöst und

der jüngste Bruder vor dem Tod gerettet. Ganz im Gegensatz dazu erscheint das Motiv der Hexerei in den *Schneewitchen*märchen, in welchen sich das Magische durchwegs als Böses etabliert. In Bechsteins *Schneeweißchen* wie auch in der modernisierten Erzählung Livanios äußert sich die Stiefmutter als Zauberin, welche ganz offensichtlich und eindeutig der Hexerei fähig ist. Sie besitzt einen Zauberspiegel, kann Gegenstände vergiften und sich verwandeln. Ihre Fähigkeiten setzt sie ein um ihre Stieftochter zu töten. In Christian Schnellers Erzählung *Die drei Schwestern* sind es die beiden älteren Schwestern, die die jüngere hinrichten lassen wollen. Da sie jedoch selbst über keine magischen Fähigkeiten verfügen, beauftragen sie eine Magd, welche der Zauberei mächtig ist und die die jüngste Schwester ermorden soll. Diese versucht das Mädchen mithilfe eines verzauberten Rings, Schnürleibchens und vergifteter Nadel umzubringen. Das Motiv der Hexerei und Zauberei wird in den aufgezeigten Erzählungen zumeist von Frauen ausgeführt. Dies erscheint nicht verwunderlich, denn in Zeiten tatsächlich stattgefundener Hexenprozesse werden hauptsächlich weibliche Personen, welchen die Fähigkeit, mit der Dämonen- und Geisterwelt in Verbindung treten zu können, nachgesagt wird, verfolgt. (vgl. Kippel, 2011, S. 4)

Viele der veranschaulichten Gewaltakte werden aufgrund von Narzissmus und Neid ausgelöst, welche ein weiteres Motiv der thematisierten Gewalt darstellen. Nach der Psychoanalyse wird Narzissmus in Anlehnung an den Mythos des Narziss als „die Liebe, die man dem Bild von sich selbst entgegenbringt“ definiert. (Laplanche/Pontalis, 1984, S. 317) Demnach liegt eine massive Störung im Selbstwert vor, was sich wiederum in einer abnormen Selbstliebe und Selbsteinschätzung widerspiegelt. Durch die übersteigerte Wahrnehmung nach eigener Wichtigkeit wird maßlose Bewunderung gefordert. Narzisstische Personen glauben einzigartig zu sein und sind davon besessen, ihr Bedürfnis nach Anerkennung, Wichtigkeit und Solidarität erfüllt zu sehen. Nicht selten erfolgen Manipulationen um das Gefühl der eigenen Wichtigkeit aufrecht zu erhalten. (vgl. Frey, 2017, S. 63) Neidgefühle sind ebenso kennzeichnend für NarzisstInnen, gleichzeitig glauben sie jedoch auch, dass andere Personen ebenso Neid auf ihre Person empfinden. In der Psychologie unterscheidet man zwischen schwarzem und weißem Neid, wobei der weiße Neid motivierend und der schwarze zerstörerisch wirkt. (vgl. ebd., S. 64) Wie bereits des Öfteren erwähnt, ist es immer wieder der Neid, der die Mordgelüste weckt und den „Motor für Gewalt und Grausamkeiten“ darstellt. (Mallet, 1990, S. 34) Nach Schoeck (1980) ist man dem Phänomen des Neids in der Wissenschaft weitgehend ausgewichen, denn den

Menschen ist es unangenehm, wenn nicht sogar peinlich, sich selbst als neidisches Wesen erkennen zu müssen. (vgl. ebd.) Mallet betont jedoch, dass die Quellen und Untersuchungen, die schließlich doch vorhanden sind, zeigen, dass Neid, Eifersucht und Missgunst bereits in Kindheitstagen, verbreitet auf der ganzen Welt, aufkommen und vorherrschen. (vgl. ebd.) So erscheint es nicht überraschend, dass sich Autoren und Autorinnen der Märchen diesem Motiv annehmen und die Figuren mit narzisstischen und neidvollen Charakterzügen ausstatten. In Basiles Märchen *Die kleine Sklavin* stiehlt die Frau des Bruders, welche krankhaft eifersüchtig ist, den Schlüssel zu dem geheimnisvollen Raum, in welchem sich die totgeglaubte Lisa befindet. Als diese das Mädchen erblickt, ist sie von dessen Schönheit und dem Gedanken, ihr Mann würde das Mädchen mehr lieben als sie, so erzürnt, dass sie es aus dem Sarg schüttelt, der Kamm aus ihrem Haar fällt und es dadurch zum Leben erweckt wird. Dies treibt die Eifersucht und den Neid der Tante ins Unermessliche. Sie prügelt auf das Mädchen ein, schneidet ihm das Haar ab, zieht ihm lumpige Kleidung an und macht es in weiterer Folge zur Sklavin. Der Neid und die Eifersucht der Baronin richten das Mädchen beinahe zu Grunde. Der Antrieb für die Eifersucht in Basiles anderer Erzählung *Sonne, Mond und Talia* beruht auf einem anderen Beweggrund. Hierbei wird die Frau des Königs von ihrem Mann betrogen. Als diese von dem Vergehen zu hören bekommt, treibt sie die Eifersucht dazu die Kinder, die durch die Affäre entstanden sind, zu ermorden. In Bechsteins *Schneeweißchen*, Grimms *Sneewittchen* sowie auch Livanios *Schneewittchen* gehen die Neidgefühle eindeutig mit den narzisstischen Persönlichkeitszügen der Stiefmutter einher. Diese äußern sich unter anderem dadurch, dass die Stiefmutter, um die maßlose Bewunderung ihrer Person bestätigt zu wissen, ihren Spiegel immer wieder aufs Neue befragt, wer die Schönste im ganzen Land sei. Durch den Narzissmus, welcher in krankhafter und gesteigerter Form präsentiert wird, scheint es, als wäre die Stiefmutter unfähig eine zwischenmenschliche Beziehung aufzubauen. Sie wünscht anderen nur Schlechtes oder gar den Tod. (vgl. Frey, 2017, S. 63) Missgunst und Neid sind so gewaltig, dass sie innerlich beinahe daran zerbricht, weswegen sie alles daran setzt, das Mädchen zu ermorden. Jeder misslungene Tötungsversuch schürt ihren Hass noch mehr und sie gibt solange nicht auf, bis es den Anschein macht, das Mädchen wäre tatsächlich tot. Schlussendlich wird sie bei Bechstein und Grimm aufgrund ihrer Missgunst in den Tod getrieben. Bei Schneller ist es nicht die Stiefmutter, die der Eifersucht verfällt, sondern die beiden älteren Schwestern. Sie beneiden die jüngste Schwester weil diese viel schöner und

liebenswürdiger ist und deswegen jegliche Aufmerksamkeit des Prinzen bekommt. Auch ihre Missgunst treibt die beiden zu dem Verlangen die Jüngste zu töten und auch sie gehen ihrem Trieb solange nach, bis sie die Schwester tot glauben. Die älteren Brüder in Vernalekens *Erlösung aus dem Zauberschlafe* werden ebenso von Eifersucht und Missgunst gepackt, weil es ausschließlich dem jüngsten Bruder gelingt dem Spieldrang zu widerstehen, das Schloss zu betreten und die heilende Quelle zu finden beziehungsweise das Wasser in die Flasche zu füllen. Seine Geschwister vergönnen ihm diese Erfolge nicht, sind neidisch auf den Triumph des Bruders und wollen die Anerkennung des Vaters für sich gewinnen, weswegen sie sich dazu beschließen den Jüngsten zu töten und ihre Spuren durch Verbrennung der Leiche zu beseitigen.

Der Zwang stellt einen weiteren Schwerpunkt in den unterschiedlichen Gewaltdarstellungen dar und äußert sich in vielen der präsentierten Erzählungen als wesentliches Motiv. In *Die kleine Sklavin* wird Lisa von ihrer Tante dazu gezwungen ihr als Küchenmagd zu dienen. Sie wird unterdrückt, grausam behandelt und als Dienerin missbraucht. Der Zwang und die Unterdrückung führen soweit, dass das Mädchen glaubt, der einzige Ausweg aus ihrem Dilemma wäre Selbstmord. Auch in *Sonne, Mond und Talia* herrscht das Motiv überaus prägnant vor – die betrogene Ehefrau zwingt ihre Untertanen dazu den König zu verraten und dessen Taten zu gestehen. Sie nötigt einen Gesandten dazu ihr die Kinder und schließlich auch die Geliebte herbeizuführen. Der Koch wird von ihr beauftragt die Kinder zu ermorden und zu Speisen zu verarbeiten. Die Königin macht Gebrauch von ihrer Position in der Rangordnung und nötigt ihre Gefolgsleute dazu sie bei ihren grausamen Gewalttaten zu unterstützen. Diesen bleibt nichts anderes übrig als sich ihren Befehlen unterzuordnen. Ebenso in Perraults Werk wird ein Diener von der Mutter des Prinzen dazu beauftragt Ehefrau und Kinder des Sohnes zu töten und zu verarbeiten. Auch er muss der Anweisung Folge leisten und sich dem aufgezwungenen Auftrag unterordnen. Bei Bechstein und Livanios wird der Jäger dazu gedrängt, das Leben des Mädchens zu beenden. In den Märchen des 19. Jahrhunderts soll er als Beweis Lunge und Leber bringen, was ihn wiederum dazu zwingt ein junges Wild zu erlegen. In Schnellers Erzählung wird die Magd gleich mehrmals dazu aufgefordert die Jüngste der drei Schwestern zu töten. Sie unterliegt dem Zwang der Schwestern so lange, bis diese das Mädchen tot glauben. In jeder der Erzählungen berufen sich die ProtagonistInnen auf den höheren Stellenwert in der hierarchischen Ordnung. Dieser wird schamlos ausgenutzt und die Untertanen sind dazu gezwungen den

Anordnungen ihrer „Vorgesetzten“ nachzugehen und Folge zu leisten. Andernfalls würden sie die Befehle ihrer Obrigkeiten missachten und selbst grausamen Dingen ausgesetzt werden. Auch wenn sich einige der Beauftragten den Befehlen widersetzen, sind sie dazu gezwungen die Wahrheit zu verschweigen. Sie sind sich der Tatsache überaus bewusst, dass ihnen selbst Gewaltvolles widerfährt, sobald die Obrigkeiten erfahren, dass sie hintergangen wurden und ihr Geheiß nicht ausgeführt wurde, was darauf schließen lässt, dass sie einem ständigen Gefühl der Angst ausgesetzt sind. Die Untertanen, die sich den Befehlen widersetzen und die Aufforderungen nicht ausführen, bezahlen schlussendlich mit ihrem Leben und werden ebenfalls hingerichtet.

Ein weiterer Schwerpunkt ist in der verdrehten Sexualität mancher Figuren, sowohl im *Dornröschen*- als auch im *Schneewittchen* - Märchen, zu erkennen. Röhrich spricht davon als „Umkehrmotive der Liebe“. (Röhrich, 2002, S. 246) Dies äußert sich in der ursprünglichen Fassung Basiles durch eine Vergewaltigung und geht bis ins 21. Jahrhundert, indem sich der Königssohn in die Leiche des Schneewittchens verliebt. Das Motiv der Vergewaltigung scheint unter den aufgezeigten Versionen ausschließlich in Basiles Märchen *Sonne, Mond und Talia* auf und repräsentiert einen Akt, der jegliche moralische Vorstellung in den Hintergrund wirft. Das sexuelle Vergehen an einer Totgeglaubten erscheint jedem Leser/jeder Leserin, jedem Zuhörer/jeder ZuhörerIn als grausam und ist für jeden/jede sogleich als Gewaltakt erkennbar. Dass aber auch das Küssen, das ständige Betrachten oder gar das Verlieben einen gewissen Fetischismus repräsentieren, wird den meisten RezipientInnen erst bei genauerer Betrachtung bewusst. In beinahe jeder aufgezeigten Erzählung, die *Dornröschen*stoffe beinhaltet, wird das Mädchen, obwohl es schläft, geküsst. In diesen Geschichten weiß man zwar, dass sie lediglich einem Schlaf verfallen ist, jedoch befindet sie sich in diesem Moment trotz allem in einem ohnmachtsähnlichen Zustand. Die Prinzessin ist weder ansprechbar noch bei Bewusstsein. Der Prinz ist dennoch so fasziniert, dass er seinen Gelüsten nicht widerstehen kann und das Mädchen einfach ohne Einverständnis küsst. Erst in der modernisierten, emanzipierten Version Luisa Francias fällt dieser Akt zur Gänze weg. Dornröschens Erlöser gelingt es durch Singen und Tanzen das Mädchen aus der Trance zu erwecken. Ein Kuss wird nicht mehr benötigt.

Noch viel deutlicher lassen sich die verdrehten Bedürfnisse der ProtagonistInnen im *Schneewittchen* - Märchen vorführen. In diesen Erzählungen verliebt sich der Prinz in das nun tatsächlich totgeglaubte Mädchen – und das, ohne sie davor gekannt zu haben. Die nach

wie vor bestehende Schönheit des Schneewittchens wirkt so anziehend auf den Königssohn, dass er sich ein Leben ohne sie nicht mehr vorstellen kann und den Sarg mit in sein Schloss nehmen möchte. Es ist nicht die Trauer um einen geliebten Menschen, die den jungen Prinzen dazu motiviert, sondern vielmehr das Begehren, das durch die Ästhetik des Mädchens ausgelöst wird. (vgl. ebd., S. 254) In Schnellers Erzählung wird das Motiv noch etwas zugespitzt: Das Mädchen wird tatsächlich mitgenommen und die Leiche befindet sich noch wochenlang in einem abgesperrten Raum in den Gemächern des Königssohns. Täglich besucht er sie, sitzt vor ihrem Sarg und bestaunt sie. Sogar die Mutter des Prinzen ist von der Schönheit so gefesselt, dass diese dem Drang, das Mädchen in den Arm zu nehmen, nicht widerstehen kann. Auch in Livanios Kinderbuch gibt es eine Erweiterung, denn in diesem legen die Zwerge Schneewittchen nur deshalb in einen gläsernen Sarg, damit sie das Mädchen immer und jederzeit betrachten können: „Die Zwerge aber weinten drei Tage lang um ihr Schneewittchen. Sie legten es in einen gläsernen Sarg, damit sie es immer betrachten konnten.“ (Livanios, 2010, S. 20) Die makabre Schaulust wird an dieser Stelle ziemlich direkt benannt. In jeglichen Texten bemühen sich die AutorInnen, den Eindruck zu gewinnen, dass der Prinz die Tote oder Schlafende tatsächlich von dem Moment an liebt, in dem er sie das erste Mal erblickt. So versucht man die nekrophilen Tendenzen zu verbergen und zu übertünchen. Das Muster einer verdrehten Liebe/Sexualität bleibt dennoch bestehen.

Die Rolle der Mutter, ob leiblich oder angeheiratet, stellt in beinahe allen aufgezeigten Fassungen ein prägnantes Motiv dar und sollte demnach nicht unerwähnt bleiben. In einigen Geschichten, insbesondere jenen welche den Stoff Schneewittchens behandeln, wird im Laufe der Handlung die leibliche Mutter durch eine fremde Frau, die nicht selten die Rolle der bösen Stiefmutter einnimmt, ersetzt. Bei Basiles *Die kleine Sklavin* verendet die leibliche Mutter, und die Baronin, die Frau des Onkels, übernimmt auf grausame Art und Weise die Rolle der Erzieherin, indem sie die Nichte zur Leibeigenen macht. In den Fassungen Grimms, Bechsteins und Livanios nimmt die neue Frau des Vaters, welche alles daran setzt das Kind aus der Welt zu schaffen, den Platz der verstorbenen Mutter ein. Dem ist jedoch nicht immer so gewesen, denn in der Urfassung sowie der 1812 publizierte Edition der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm stirbt die Mutter nicht, sondern begeht jene Gewalttaten und Grausamkeiten, welche sieben Jahre später in der Zweitaufgabe der Stiefmutter zugeschrieben werden. Zu dieser Motivveränderung kommt es höchstwahrscheinlich deshalb, weil man der leiblichen Mutter solch Gräueltaten nicht

zuschreiben möchte. Etymologisch betrachtet kommt „stief“ vom althoch-deutschen ‚bistiufan‘, was mit ‚der Eltern oder Kinder berauben‘ übersetzt werden kann“. (Knüsel, 1988, S. 12) Eine Stiefmutter haben demnach jene Personen, denen die leibliche Mutter genommen worden ist. Auf dieser Basis wird das negative Image der Stiefmutter bereits im 19. Jahrhundert weitergehend geschürt und die negativen Gefühle, die nach wie vor mit dem Wort „Stiefmutter“ verbunden werden, bleiben bis heute bestehen. (vgl. Kühn, 1929, S. 3) Einige Forscher und Forscherinnen, unter anderem Hanna Kühn, sind der Meinung, dass Märchen nicht unwesentlich zum schlechten Bild der Stiefmütter beigetragen haben. Ob dem tatsächlich so ist, kann nicht explizit festgestellt werden, dennoch kann die Darstellung der bösen Stiefmutter in Märchen mit Sicherheit Vorurteile schaffen, die das Zusammenleben zwischen Stiefmutter und Stiefkind erschwert. Bei Luisa Francia kommt es zu einer erneuten Verschiebung des Muttermotivs, da in ihrem Werk die Stiefmutter keine böse Gegenspielerin darstellt, sondern die Rolle der Wegweiserin einnimmt. Sie wird als Göttin präsentiert, die das Kind beschützt und in ihrer Bestimmung unterstützt. Typische Charaktereigenschaften wie Narzissmus, Neid, Hochmut oder Missgunst treten in der Neuadaption nicht mehr auf. Francia ist darum bemüht dem Negativ-Stereotyp der Stiefmutter entgegenzuwirken. Das Motiv der Mutter impliziert noch einen weiteren Charakter. In der Geschichte Perraults, welche die Hauptmotive Schneewittchens und Dornröschens kombiniert, kommt es weder zum Tod der leiblichen Mutter noch zu einer darauffolgenden Stiefmutter, dennoch findet die musterhafte Figur, in Gestalt einer kannibalischen Schwiegermutter, Eingang in die Erzählung. Auch sie verbreitet Angst und Schrecken, da sie die Frau ihres Sohnes und deren Kinder verspeisen möchte.

Das nächste, letzte und immer wiederkehrende Motiv, das thematisiert werden soll, ist jenes der Rache. Basiles Erzählungen differenzieren sich hinsichtlich dessen, denn in *Die kleine Sklavin* rächt man sich an der Frau des Barons lediglich, indem man sie vom Hof verweist und zurück zu ihrem Vater schickt. Vergleicht man diesen Akt mit jenem, der seiner Protagonistin in seiner anderen Erzählung *Sonne, Mond und Talia* widerfährt, erscheint dieser äußerst harmlos. Basile unterscheidet und wählt den Racheakt je nach Grausamkeit der vollzogenen Taten. Dass das Vorhaben der Königin in *Sonne, Mond und Talia* gewalttätiger und grausiger erscheint als die Unterdrückung der Baronin in *Die kleine Sklavin*, ist für die RezipientInnen offensichtlich. In *Sonne, Mond und Talia* macht Basile gleich mehrmals Gebrauch von dem Motiv der Rache, denn als die betrogene Königin von den Taten ihres Mannes erfährt,

möchte sie Vergeltung üben und plant ihr grausames Vorgehen bis ins Detail. Die schlussendliche Verbrennung der Königin und ihres Gehilfen stellt den zweiten Racheakt in der Erzählung dar. Bei Perrault möchte die Königsmutter Rache üben, nachdem sie erfährt, dass sie vom Koch hintergangen wurde und nicht das Fleisch der Kinder serviert bekommen hat. Letztendlich stürzt sie sich eigenhändig in die mit Vipern, Schlangen und Kröten gefüllte Tonne und bestraft sich selbst für ihre Taten. Die meisten Erzählungen, die *Dornröschen*-motive behandeln oder über ihre Geschichte erzählen, beginnen mit einem Fluch einer bösen Fee. Zumeist wird dieser deshalb ausgesprochen, weil diese nicht zum Geburtsfest des Kindes geladen ist und sich an der Familie rächen möchte. Bei Vernaleken gibt es zwar keinen direkt ausgesprochenen Fluch, aber da die gesamte Schlossgesellschaft einem tiefen Schlaf unterliegt, kann angenommen werden, dass diese ebenso verzaubert wurden. Dafür gibt es in seiner Erzählung einen Akt der Vergeltung im Abschluss der Geschichte: Der Vater lässt die zwei Söhne hinrichten. Auch die unterschiedlichen *Schneewittchen*-Märchen weisen Motive der Rache auf. Bei Bechstein wird der Akt der Rache dadurch präsentiert, dass das Herz der Königin von einem Wurm, der metaphorisch für den Neid stehen soll, zerfressen wird. In Schnellers *Die drei Schwestern* werden die beiden Schwestern geköpft und die Magd verbrannt. Es macht den Eindruck, als wäre jedes Mittel zur Beseitigung des Bösewichts, sei es noch so barbarisch und gewaltvoll, recht. Nach Röhrich entspricht die Erzählstrategie des Märchens der Auffassung, dass es keine Barmherzigkeit für die bösen GegenspielerInnen geben kann und deswegen eine grausame und ausgefallene Rachehandlung, die im besten Fall mit einer radikalen Vernichtung einhergeht, die wirkungsvollste sei. (vgl. Röhrich, 2002, S. 217) Dass Märchen solch einen gewaltvollen Vergeltungsakt nicht benötigen, wird in einer der modernisierten Nacherzählungen von Eleni Livianos gezeigt. Hierbei fällt der Akt der Rache völlig weg – die Stiefmutter wird nicht hingerichtet und Schneewittchen reitet glücklich und zufrieden mit ihrem Prinzen in eine gemeinsame Zukunft.

Anhand der aufgezeigten, immer wieder kehrenden Motive, kann festgestellt werden, dass sich Schwerpunkte in der dargestellten Gewalt erkennen lassen, diese jedoch mit Verschiebungen einhergehen und in den Märchen der Gegenwartsliteratur weitgehend aufgelöst werden.

## 5. Rückschlüsse der Gewaltdarstellung auf das jeweilige historische Empfinden

Dieses Kapitel greift Forschungsfrage IV auf und widmet sich den Rückschlüssen der Gewaltdarstellung auf das jeweilige historische Empfinden von Gewalt durch den zeitlichen Vergleich. Es soll herausgefunden werden, ob sich durch den Erkenntnisgewinn, der durch die Beantwortung der Forschungsfrage III einhergeht, die Wahrnehmung und Wertung von Gewalt im jeweiligen historischen Zeitraum erkennen lässt.

Die Angst ist ein fester Bestandteil des Menschen, hat unzählige Facetten und geht eindeutig mit dem menschlichen Dasein einher. Was sich ändert, sind die Formen der Angst, die Auslöser sowie die Angst-Subjekte. Jegliche Angst und die miteinhergehenden Veränderungen sind historisch bedingt. In Volkserzählungen wird diese Angst in jeglichen Stadien, Zuständen, Strukturen und Formen präsentiert. So gesehen kann festgehalten werden, dass sie wichtige Dokumente für die Wandlung, Veränderung und Entwicklung des Bewusstseins für Angst und auch Gewalt in den letzten Jahrhunderten darstellen. (vgl. Röhrich, 2002, S. 219)

Wie bereits in Kapitel 3.1.1. erwähnt, geht das 17. Jahrhundert mit einem intensiven Erleben und Empfinden von Gewalt einher und prägt den Horizont der damaligen Gesellschaft. Neben der militärischen Gewalt spielen auch Kriminalität, öffentliche Rituale und Bestrafungen sowie körperliche Maßregelung im alltäglichen Dasein eine prägnante Rolle. (vgl. Meumann/Niefanger, 1997, S. 8ff) Dieser offene Umgang mit Gewalt wird ebenso in den Volkserzählungen Basiles und Perraults ersichtlich und in vielerlei Hinsicht demonstriert. In den Geschichten findet sich eine Motivkette an Grausamkeiten, die in den darauffolgenden Jahrhunderten scharfe Kritik erfahren müssen und zu einem großen Teil von ihren NachfolgerInnen herausgenommen oder verharmlost werden. Von manifesten, direkten Gewaltdarstellungen, über subtile Erniedrigungen bis hin zu sexualisierten Gewaltakten und Gewaltphantasien – die beiden Vertreter des 17. Jahrhunderts nehmen vielzählige Gewaltbeschreibungen in ihren Texten auf. Dabei hat bereits Perrault, der viele Motive Basiles Erzählungen entnommen hat, die Quellen gemildert und abgeändert, da er sonst die Anschauung der Moral seiner Zeitgenossen hätte verletzen können. (vgl. Röhrich, 1974, S. 126) Innerhalb eines Jahrhunderts lassen sich also bereits Unterschiede im Umgang

mit Gewalt und deren Veranschaulichung in erzählten Texten aufzeigen. Perrault entfernt beispielsweise die Vergewaltigung an dem schlafenden Mädchen aus seinem Märchen und ersetzt den Akt durch einen „harmlosen“ Kuss. Die Beschreibung eines Beischlafs mit einer Bewusstlosen hätte nicht mehr in das Bild der höfischen Galanterie des späten 17. Jahrhunderts gepasst.

Der Scheintod des schlafenden Mädchens, welche eine der Todesfurchten der damaligen Gesellschaft repräsentiert, wird in allen drei aufgezeigten Geschichten (*Die kleine Sklavin; Sonne, Mond und Talia; Die schlafende Schöne im Wald*) aufrecht erhalten. Die Wirklichkeit liefert in der damaligen Zeit immer wieder Fälle des Scheintodes und schürt die Furcht der Gesellschaft vor einer irrtümlichen Bestattung. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 63f) Es erscheint nachvollziehbar sich der damals gegenwärtigen Angst anzunehmen und diese in den Geschichten zu thematisieren.

Beide Autoren nehmen ebenso Bezug auf das wirkliche Rechtsleben des einstigen Jahrhunderts und schmücken ihre Erzählungen mit grausamen Strafen, wie beispielsweise das öffentliche Verbrennen der betrogenen Königin und ihres Gehilfen in *Sonne, Mond und Talia*, aus. Dies lässt sich eindeutig auf die gegenwärtigen Hexenprozesse der damaligen Zeit zurückführen. Bereits seit dem 12. Jahrhundert, zu Beginn der Ketzerverfolgung als besonderes Verfahren der Inquisition, werden vor geistlichen wie auch vor weltlichen Gerichten Delikte des Schadenzaubers und der Hexerei verhandelt. (vgl. Soldan, 1986, S. 12) Es werden hauptsächlich Frauen verfolgt, da man insbesondere ihnen die Fähigkeit, mit Dämonen oder Geistern in Verbindung treten zu können, nachsagt. (Kippel, 2011, S. 4) Im zweiten und dritten Drittel des 15. Jahrhunderts nimmt die Zahl der Hexenprozesse, vor allem in Deutschland, Frankreich sowie der Schweiz, drastisch zu und Zentraleuropa gilt somit als Schwerpunkt der Hexenverfolgungen. (vgl. ebd.) Auf das Verbrechen der Hexerei oder Zauberei steht zumeist die Strafe des Feuertodes, bei welchem der/die Angeklagte auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird. So werden Hexen oder böse Frauen innerhalb der Erzählungen ebenso hingerichtet oder dem Feuertod ausgeliefert. Generell fällt auf, dass zumeist als Strafe die Todesstrafe verhängt wird. Schonungslose, öffentliche Rituale der frühneuzeitlichen Gerichtspraxis prägen die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts und diese werden genauso schonungslos in den Texten der früheren Autoren vorgeführt wie in der realen Wirklichkeit.

Auch das Motiv des Menschenfressens wird bei beiden Autoren aufgezeigt und geht auf naturvölkische Phänomene der Anthropophagie<sup>5</sup> zurück. Zwar lehrt die moderne Ethnologie, diese Phänomene nicht mit den Maßstäben der gegenwärtigen Auffassung von Grausamkeit zu messen, da sie in Verbindung zu ethnographischen Parallelen, in denen das Essen von Menschenfleisch an sich nichts ethisch Verwerfliches ist, stehen, dennoch wird der Kannibalismus im Märchen stets als etwas Böses, Grausames und als ein Verbrechen angesehen. (vgl. Röhrich, 1974, S. 131f) So auch in *Sonne, Mond und Talia* sowie *Die schlafende Schöne im Wald* – in beiden Erzählungen sollen Kinder auf Geheiß einer bösen Königin ermordet und als verarbeitete Speisen serviert werden. Es stellt sich die Frage, woher es kommt, Kannibalismus so oft im Märchen zu thematisieren und zu erwähnen. Zum einen dient es, nach Röhrich, auf jeden Fall zum Zweck der epischen Spannung (vgl. ebd., S. 132), zum anderen könnte angenommen werden, dass die große Hungersnot, die durch den Dreißigjährigen Krieg miteinhergeht, ausschlaggebend für die Thematisierung dieses Motivs in den Geschichten des 17. Jahrhunderts ist.

Alle drei Märchen präsentieren manifeste, direkte Darstellungen von grausamer Brutalität und spiegeln den überaus offenen Umgang mit Gewalt der damaligen Zeit wider. Auch in der Erziehung ist mit handfester Gewalt nicht gespart worden. Szenen, wie beispielsweise jene in Perraults Werk *Die schlafende Schöne*, in der die junge Königin ihren Sohn mit der Peitsche schlägt, weil dieser unartig gewesen ist, erscheinen für die einstigen LeserInnen und ZuhörerInnen des 17. Jahrhunderts nicht unüblich und repräsentieren den alltäglichen Umgang, der innerhalb der Familie stattgefunden hat. Über viele Jahrhunderte gleicht die Geschichte der Kindererziehung einer Geschichte der Gewalt, wobei diese bis weit in die Neuzeit hinein als „gottgegebene Ordnung“, die besagt, dass Kinder rechtlos ihren Eltern zu unbedingtem Gehorsam verpflichtet sind, gilt. Dieses Erziehungsrecht verschafft den Eltern ebenso das Recht zur körperlichen Züchtigung, die als legitimes und probates Mittel der Erziehung betrachtet wird. Auch die Schule und andere Erziehungsanstalten setzen körperliche Gewalt zur Disziplinierung ein. (vgl. Mohrs, 2010, S. 3ff)

Dass die Gewalttaten in allen drei Erzählungen hauptsächlich von Frauen ausgeübt werden, kann auf die unterwürfige Stellung der Frau im damaligen Zeitraum zurückgeführt werden. Das Frauenbild, das im Mittelalter, insbesondere von der Kirche, vermittelt wurde, scheint nach wie vor in gewisser Weise vorzuherrschen und nachzuwirken: Frauen sind labil,

---

<sup>5</sup> Unter Anthropophagie versteht man den Verzehr von Menschenfleisch durch Menschen.

zänkisch, herrisch, ungebändigt, zügellos, widerspenstig, führen andere in Versuchung und sind stets darum bemüht den Mann seiner Lebensfreude zu berauben.(vgl. frauenwissen, 2017) Jene Eigenschaften werden in allen drei Geschichten, vor allem in denen Basiles, repräsentiert und in Szene gesetzt. Ebenso die Tatsache, dass der junge König in *Sonne, Mond und Talia* in die Gemächer der schlafenden Prinzessin eindringt, diese vergewaltigt und am Ende der Geschichte als Held gefeiert und mit einer Hochzeit belohnt wird, unterstreicht die Geschlechterstellung des beginnenden 17. Jahrhunderts. Der Mann besitzt in dieser Zeit die Verfügungsgewalt über seine Frau und ihre Sexualität, weswegen es für Basile keineswegs abwegig erscheint, solch einen Akt seiner Geschichte beizufügen.

Darüber hinaus kann auch ein vulgärer Sprachstil, welcher in so mancher aufgezeigten direkten Rede zum Vorschein kommt, erwähnt werden. Ausdrücke wie „Sau-Schlampe“ (Basile, 2000, S.445), „Türken-Hündin“ (ebd., S. 226) oder „Pisse“ (ebd., S. 187) schmücken die Erzählungen Basiles. Dieser Redestil scheint insbesondere das beginnende 17. Jahrhundert zu repräsentieren und den vorherrschenden Umgangston in der damaligen Gesellschaft vorzuzeigen – mit Schimpfwörtern und derben Ausdrücken wird weder im alltäglichen Leben noch in der Dichtung gespart. Perrault bemüht sich die Wortwahl dem höfischen Stil anzupassen und hält sich mit unschicklichen Phrasen bereits zurück.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass den RezipientInnen die Gräueltaten schonungslos und brutal vor Augen geführt werden – seien es Szenen wie in Basiles *Die kleine Sklavin*, in der die Baronin die Kleidung Cillas zerreißt, ihr die Haare abschneidet und sie verprügelt, Gewaltphantasien, in denen Kinder getötet und verspeist werden sollen oder Darstellungen, in denen das Abschachten der Tiere veranschaulicht wird - nichts erscheint für das lesende/zuhörende Publikum zu abschreckend oder zu grausam. Brutale, offen demonstrierte Gewalt kennzeichnet das alltägliche Leben der damaligen Gesellschaft und die daraus hervorgehende Literatur.

Die Autoren des 19. Jahrhunderts sind ebenso bemüht die Stoffe in einen bürgerlichen Rahmen zu stellen und der Denk- und Handlungsweise der damaligen Gesellschaft anzupassen – auch hinsichtlich der Gewaltdarstellungen. Die geschilderten Grausamkeiten der Vorgänger werden zu einem großen Teil übernommen und die märchenhaften Erzählungen, deren Inhalte eigentlich für Erwachsene bestimmt sind, werden formal so bearbeitet, dass sie auch für Kinder geeignet und zugänglich sind. (vgl. Eller, 1985, S. 5) Man

versucht reine Brutalität und freizügige Erotik auszusparen. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 23) Bereits bei den Veränderungen der Titel wird dies ersichtlich: Im Vergleich zu Perraults Überschrift *Die schlafende Schöne im Walde* wirkt der naiv und assoziativ gesetzte Name *Dornröschen* harmlos und von jeglicher offenkundiger Erotik befreit. (vgl. ebd., S. 76) Trotz aller Bemühungen weiß man aus heutiger Sicht, dass den Autoren und Autorinnen die Bereinigung und Verharmlosung nicht vollends gelungen ist, da in den Geschichten nach wie vor ein großes Spektrum an Gräueltaten und Brutalität vorhanden ist. Immerhin sind die Geschichten in so mancher Hinsicht verharmlost worden. Der Umgang mit Gewalt innerhalb der Gesellschaft ist in diesem Jahrhundert ein anderer und mit dem des 17. Jahrhunderts kaum mehr zu vergleichen. Öffentliche Hinrichtungen, Folterungen, Verstümmelungen oder Plünderungen stehen nicht mehr an der Tagesordnung - Gefängnis und Disziplinierung treten an ihrer Stelle ein. Strenge und handgreifliche Erziehungsmethoden finden zwar nach wie vor statt, doch es setzt sich auch hierbei in kleinen Schritten der Gedanke durch, dass Kinder nicht nur durch körperliche Züchtigung erzogen werden müssen. (vgl. Baberowski, 2015, S. 50) Dennoch ist es für keinen Rezipienten/keine Rezipientin der damaligen Zeit erstaunlich, dass der Küchenjunge in Ludwig Bechsteins *Das Dornröschen* eine Ohrfeige vom Koch bekommt, denn erst im ausgehenden 19. und im frühen 20. Jahrhundert entwickelt und etabliert sich ein echtes Bewusstsein für Kinderrechte im engeren Sinne. (vgl. Mohrs, 2010, S. 3ff)

Viele grausame und gewaltvolle Motive sind, wie bereits erwähnt, erhalten geblieben – beispielsweise jenes des Kannibalismus in Bechsteins *Schneeweißchen* oder Grimms *Sneewittchen*. Aus Gründen des Volksglaubens hat es bis ins 19. und 20. Jahrhundert Einzelfälle gegeben, die magischen Kannibalismus aufweisen. (vgl. Röhrich, 1974, S. 133) So erscheint es nicht verwunderlich, dass sich die Autoren weiterhin diesem Motiv annehmen und in ihren Geschichten verarbeiten. In den Märchen von Bechstein und Grimm weist die Stiefmutter kannibalische Züge auf, da sie Lunge und Leber ihrer Stieftochter verzehren möchte. In *Das Dornröschen* sind beide Autoren darum bemüht alle kannibalistischen Konnotationen, die in der Perraultschen Fassung vorzufinden sind, auszusparen. (vgl. Thomson, 1983, S. 59) Das könnte daran liegen, dass die Schwiegermutter aus *Die schlafende Schöne im Wald* keinen magischen Kannibalismus ausübt, sondern lediglich Verlangen nach dem Geschmack von Menschenfleisch verspürt und solch ein Gelüst für das

19. Jahrhundert bereits zu grausam erscheint. Demnach wird auf den zweiten Teil der Perraultschen Erzählung zur Gänze verzichtet.

Auch die Furcht vor einer irrtümlichen Bestattung geht, aufgrund der unzulänglichen medizinischen Diagnostik, bis ins 19. Jahrhundert und kennzeichnet eine der bestehenden Ängste der damaligen Gesellschaft. (vgl. Mazenauer/Perrig, 1995, S. 64) Die bis ins 19. Jahrhundert anhaltende Aktualität der „Scheintod-Phobie“ könnte möglicherweise die Beliebtheit der Erzählung Dornröschens und Schneewittchens erklären. (vgl. Röhrich, 2002, S. 253)

Ebenso das Bild der Frauen und die nach wie vor bestehenden Differenzen und Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern werden in den Erzählungen des 19. Jahrhunderts widergespiegelt. Männer werden weiterhin auf ein deutlich höheres Podest gestellt und besitzen das Recht über das Leben ihrer Ehefrau zu bestimmen. Frauen sind in erster Linie für Haus und Hof zuständig und gehen lediglich in seltenen Fällen bezahlten Berufen nach. Die gesellschaftliche Vorstellung der „braven, tüchtigen Hausfrau“ wird insbesondere bei Bechstein und Grimm prägnant vorgeführt. Das Mädchen wird bei den Zwergen nur aufgenommen, weil es sich um Haushalt und Küche kümmert. Schneewittchen wäscht, bettet, kocht, näht und strickt für die Zwerge, hält ihr Haus reinlich und sauber und geht diesen Dingen nur allzu gerne nach. Laut Röhrich stellt die Kombination aus Schneewittchens betörender Schönheit und ihren hausfraulichen Tugenden das Idealbild des bürgerlichen Mädchens im 19. Jahrhundert dar: naiv, unschuldig, fromm, gehorsam, liebenswert, arbeitsam und schön. (vgl. Röhrich, 2002, S. 246) Auch die Tatsache, dass das Mädchen ausschließlich durch die Hand eines Mannes gerettet werden kann, verdeutlicht das Geschlechterbild. Schneewittchen wird einige Male gerettet und dies geschieht stets durch einen Mann oder einen männlichen Zwerg. Lediglich in Schnellers Märchen *Die drei Schwestern* obliegt die Rettung des Mädchens einer Frau. In allen anderen aufgezeigten Erzählungen des 19. Jahrhunderts werden die weiblichen von den männlichen Figuren erlöst und ins Leben zurückgeholt.

Hinsichtlich der Ausübung der Gewalttaten ist eine Veränderung festzustellen. Nach wie vor werden die Gewalthandlungen zum größten Teil von Frauen ausgeführt, allerdings kann aufgezeigt werden, dass in den Erzählungen des 19. Jahrhunderts auch männliche Figuren zu Grausamem fähig sind. Als Beispiel kann der Jäger in *Schneeweißchen* und *Sneewittchen* genannt werden. Den Tod des Mädchens wünscht sich zwar die Königin, jedoch ist es ein

Mann, der die Tat vollbringen und das Kind ermorden muss. Dass er das Kind schlussendlich den wilden Tieren aussetzt und dem Schicksal selbst überlässt, wirft bei näherer Betrachtung kein heldenhaftes Licht auf den beschützenden Jäger. Zum nächsten kann solch eine Verschiebung in Theodor Vernalekens Erzählung, in welcher jegliche Gewalt von Männern ausgeübt wird, vernommen werden.

Sexualisierte Gewaltakte, generell Sexualisierungen, werden in den *Dornröschen-* wie *Schneewittchen*versionen des 19. Jahrhunderts versucht überwiegend herauszunehmen und zu entfernen. Die Autoren legen großen Wert auf eine Entsexualisierung in den übernommenen Texten ihrer Vorgänger und Lüthi sowie Brackert sprechen in diesem Verhältnis von einer „Ethisierung zuweilen im Sinne des bürgerlichen Anstands“ (Lüthi, 2004, S. 55) sowie einer „[moralischen] Aufbereitung im Sinne einer stärkeren Hervorhebung der in den Märchen angeblich enthaltenen erzieherischen Wertmaßstäbe und Grundsätze“. (Brackert, 1980, S. 12) Dennoch lassen sich in den aufgezeigten Erzählungen Sexualisierungen finden. Jede weibliche Protagonistin in den Märchen fungiert als Repräsentantin einer passiven Frauenrolle, deren Leben daraus besteht auf die Ankunft eines erlösenden Prinzen zu warten. Dies kann sowohl in beiden Märchen Bechsteins als auch in Christian Schnellers Geschichte der drei Schwestern aufgezeigt werden.

Hexerei und Zauberei bleiben in den Texten des 19. Jahrhunderts ebenfalls feste Bestandteile der Thematik, verstärken sich sogar weitgehend und etablieren sich zu einem wesentlichen Teil, der einen großen Reiz der Gattung ausmacht. Phantastische Ereignisse und Elemente werden als Selbstverständlichkeit präsentiert, indem der Protagonist/die Protagonistin „wahre Wunder erlebt ohne sich darüber zu wundern“. (Solms, 1986, S. 195) Auch Hexen scheinen untrennbar von Märchen zu sein. Obwohl es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge der Aufklärung sowie der Humanisierung des Strafvollzuges und Strafrechts zum Ende der europäischen Hexenverfolgung kommt, spielt das Motiv der Hexerei und Zauberei weiterhin eine wichtige Rolle und die Frauen, die Zauberkräfte aufweisen, fungieren nach wie vor als Repräsentantinnen des Bösen und folgen der stereotypen Darstellungsweise von Hexen als schadensstiftende Frauen. In Christian Schnellers Erzählung *Die drei Schwestern* wird explizit von einer Magd, die der Hexerei fähig ist, gesprochen. Schlussendlich wird diese sogar im Zuge eines Hexenprozesses für ihre Vergehen am Scheiterhaufen verbrannt. Ebenso steht die Stiefmutter bei Grimm und Bechstein steht eindeutig mit dunklen übernatürlichen Mächten in Verbindung. Auch wenn

sich in den Erzählungen des 19. Jahrhunderts wichtige historische Motive der Hexenprozesse wie Schadenszauber, Zaubertänke, Verwandlungen oder die Hinrichtung durch Feuer wiederfinden lassen, muss betont werden, dass Märchenhexen ab dieser Zeit streng von „real verfolgten Hexen“ zu unterscheiden sind. (vgl. ebd., S. 84) Der christlichen Hexentheorie wird in den klassischen Märchen kein Raum geschenkt und theologische Abhandlungen über die Natur der Hexe werden ebenso durch eine märchenhafte Selbstverständlichkeit abgelöst. Die Hexe und ebenso ihre Zauberkräfte sind widerspruchlos und selbstverständlich vorhanden. (vgl. Ranke, 1990, S. 963) Sie sind Teil einer Erzählung und keines Gerüchts.

Heutzutage, in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts, wird eine „angstfreie Pädagogik“ (Röhrich, 2002, S. 213) gefordert, weswegen die Erziehung ohne Erzeugung von Furcht oder diversen Drohungen stattfinden soll. AutorInnen, welche die Adressierung ihrer nacherzählten Märchen explizit an Kinder richten, sind darum bemüht die traditionellen Versionen der Erzählungen umzugestalten und die Angst erregenden Figuren und Motive weitgehend zu verharmlosen. (vgl. ebd.) Auch in den aufgezeigten Neuinterpretationen der beiden Gegenwartsautorinnen Luisa Francia und Eleni Livanios kann solch ein Bestreben nachgewiesen werden. Ein direkter, gewaltvoller Umgang hinsichtlich der Kindererziehung ist in den modernisierten Erzählungen der beiden Gegenwartsautorinnen nicht mehr vorzufinden. In Francias *Dornröschen* erhebt der Koch zwar nach wie vor die Hand gegen den Küchenjungen, dieser flieht jedoch sogleich, nachdem er aus dem Schlaf erwacht ist, und entkommt, ohne eine Ohrfeige zu bekommen. Livanios verharmlost die Gewaltdarstellung noch offensichtlicher - in ihrer *Dornröschen* - Version möchte der Koch den Jungen „lediglich“ an den Haaren ziehen, was auf den Rezipienten/die Rezipientin gutartiger wirken mag als eine handfeste Ohrfeige. Ebenso die subtilen Gewaltakte im *Schneewittchen* - Märchen hinsichtlich der traditionellen liebesentziehenden Stiefmutter verschwinden in Francias Erzählung. Diese nimmt sich den Bedürfnissen Schneewittchens an, möchte ihr beistehen und Großes mit ihr vollbringen - traditionelle Charaktereigenschaften wie Eifersucht, Neid und Missgunst verschwinden in der modernisierten Adaption. Überdies hinaus kann außerdem festgestellt werden, dass die Eltern der Prinzessinnen in den Neuerzählungen stets um einiges besorgter um ihre Kinder wirken und dies auch offensichtlich in Szene gesetzt wird. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist man darum bemüht

Kinder bei der Entwicklung zu einer individuellen Persönlichkeit zu unterstützen und zu fördern. Machtgefälle sowie körperliche, disziplinierende Maßnahmen sollen dabei unbedingt vermieden werden.

Als weiteres Beispiel für die Verminderung von Gewaltdarstellungen kann das Motiv der Rache, das in den aufgezeigten Interpretationen der Gegenwartsmärchen zur Gänze wegfällt, genannt werden. Eleni Livanios Schneewittchen erwacht aus dem todesähnlichen Schlaf, reitet mit dem Prinzen auf sein Schloss und verschwendet keinen einzigen Gedanken an einen Akt der Vergeltung. Auch in der *Schneewittchenerzählung* Francias kommt es am Ende des Märchens zu keinem Racheakt. Die abschließende Bestrafung der grausamen, bösen GegenspielerInnen in den Märchen des 17. und 19. Jahrhunderts scheint einen wesentlichen Bestandteil, welcher eine überaus hohe Signifikanz für die Wiederherstellung der Gerechtigkeitsordnung hat und zur Befriedigung der RezipientInnen beiträgt, zu kennzeichnen. (vgl. Dickmann, 2014, S. 20) Den Autorinnen der heutigen Zeit scheint es wichtig, die „Aug um Aug, Zahn um Zahn“ – Philosophie, welche in den traditionellen Märchen beinahe ständig zu finden ist, zu verdrängen. In der heutigen Zeit werden Vergeltung und Rache in alltäglichen Lebenssituationen nicht auf körperliche Gewalt oder Bestrafung zurückgeführt, weswegen es auch für die Märchenautorinnen wichtig erscheint, einem Racheakt als Gerechtigkeitsdarstellung keine Relevanz zu schenken. Lediglich die Verwünschung der bösen Fee im *Dornröschen* - Märchen bleibt bestehen. Bei der deutschen Autorin Luisa Francia wird dieser Racheakt jedoch dem Vater des Kindes zugeschrieben, da dieser die Fee absichtlich nicht zum Fest eingeladen hat. Überdies hinaus kümmert sich die Fee während des langen Schlafes um das Mädchen, was als eine Art Wiedergutmachung verstanden werden könnte.

Dass die Schuld dem Vater zugedacht wird, stellt eine weitere Veränderung dar, da in den aufgezeigten Erzählungen des 17. und 19. Jahrhunderts selten bis gar kein Mann für eine Untat verantwortlich gemacht und das Böse und Grausame zumeist von Frauen ausgetragen wird (Vernaleken ausgenommen). In der gegenwärtigen Zeit, innerhalb von Europa, verfügen Frauen über die selben Rechte wie Männer. Aufgrund starker feministischer Strömungen wird dies auch in der Literatur weitgehend thematisiert. Luisa Francia betont auf ihrer Homepage, dass sie es sich ganz speziell zur Aufgabe gemacht hat, das archetypische Rollenbild ihrer Märchenfiguren zu brechen und dieses ohne Patriarchat darzustellen. (vgl. salamandra, 2017) Auch Eleni Livanios ist darum bemüht ihre weiblichen Figuren unabhängig

erscheinen zu lassen und schließt die Geschichte Dornröschens zwar nach wie vor mit einer Hochzeit, jedoch auch gleichzeitig mit der Erkenntnis, dass die Prinzessin in Zukunft selbst auf sich aufpassen würde.

An dieser Stelle kann ebenso das Weglassen jeglicher Sexualisierung bei Luisa Francia angeführt werden. Ihr Dornröschen wird zwar von einem jungen Mann, wohlgerneht kein Prinz, sondern ein einfacher Junge, gerettet, jedoch ohne dem traditionellen Kuss. Die beiden heiraten schlussendlich auch nicht, sondern freunden sich an, werden Spielgefährten und der junge Retter zieht in ein Häuschen im Schlossgarten. Dies repräsentiert die Eigenständigkeit der emanzipierten Frau der Gegenwart, welche sich nicht „einfach so“ und ohne Einverständnis von einem Mann, den sie nicht kennt, küssen lässt. Schneewittchen wird zwar durch die Handlung eines Prinzen geweckt, jedoch wäre das Mädchen auch ohne diesen aus ihren Visionen erwacht. Er bringt sie sogleich zurück zu ihrem Vater und sie wird Regentin ihres Landes.

Die ziemlich dominante Traditionslinie Basile-Perrault-Grimm-Bechstein präsentiert ein Frauenbild, welches sich der „herkömmlichen Frauenrolle“ vollends anpasst. Gegenwärtige Autorinnen wie Francia und Livanios sowie etliche andere SchriftstellerInnen und Märchenkritiker versuchen die Märchenheldinnen von ihrer passiven Funktion zu befreien und als Repräsentantinnen aktiver, eigenständiger Frauenrollen darzustellen. Das Leben der Prinzessinnen in der gegenwärtigen Zeit reduziert sich nicht mehr bloß auf Schönheit und untätiges Warten auf die Ankunft des rettenden Prinzen. Der Feminismus der jetzigen Tage zeigt den Frauen Auswege aus der patriarchalischen Gesellschaft. (vgl. Röhrich, 2001, S. 260) Obwohl Magie, Hexerei und Zauberei in der heutigen Gegenwart im europäischen Kulturraum weitgehend in den Hintergrund gerückt ist und zumeist als Aberglaube oder Unfug abgetan wird, bleibt das Magische dennoch in den Neuadaptionen der beiden angeführten Autorinnen bestehen. Jegliche Motive, welche magische Praktiken, ob gut oder böse, miteinschließt, entstammen längst vergangenen Zeiten und geben das Wirklichkeitsbild einer magischen Welt wieder. Nach Röhrich sind diese kein Produkt einer bloßen Phantasie, sondern spiegeln das wider, was einst als tatsächliche lebendige „Wirklichkeit“ wahrgenommen wurde. Eine archaische Welt, in der Zauberei als natürlich angesehene magische Wirklichkeit gilt, kommt im modernisierten Märchen mit einem aufgeklärten Weltbild, welches die Magie nicht mehr zu kennen scheint, in Berührung. Die Zaubermotive werden aufgrund ihrer poetischen Wirkung eingesetzt und mit rein

Phantastischem vermischt. Da das Märchen nicht dazu gezwungen ist auf bestehende Glaubensverhältnisse Rücksicht zu nehmen und es in Europa zumeist eine bewusste Dichtung darstellt, können zauberhafte und magische Motive, Züge und Themen auch in der Gegenwart erhalten bleiben. (vgl. Röhrich, 1974, S. 80f) Hinsichtlich gewaltvoller Hexerei versuchen die Autorinnen jedoch ebenso eine Verschiebung zu bewirken. Luisa Francia schreibt im Vorwort ihres Werkes, dass sie die Tatsache, dass Hexen und Zauberinnen in Märchen beinahe immer als böse, alte Frauen aufgezeigt werden, bereits als Kind gequält hat. (vgl. Francia, 2010, S.) Sie deutet Märchen als „Spiegel der Machtverhältnisse“ (ebd.) der jeweiligen Zeit, in der sich die schreibenden AutorInnen gerade befinden und möchte dem archetypischen Bild von Hexen/Hexern, Zauberern/Zauberinnen in früheren Märchenversionen entgegenwirken. So wird die Fee der Dunkelheit in *Dornröschen* schlussendlich als Beschützerin gezeigt und die Stiefmutter Schneewittchens als Göttin, die mithilfe ihrer Zauberkräfte dem Mädchen beisteht und es unterstützt.

Das Motiv des Kannibalismus fällt in den Neuerzählungen zur Gänze weg. Weder Livanios noch Francias lassen einen Akt oder eine bloße Andeutung zum Menschenfressertum miteinfließen. Bereits die Autoren des 19. Jahrhunderts bemühen sich teilweise um das Aussparen dieses Motivs, dennoch ist in ihren Varianten einiges erhalten geblieben. In der heutigen Zeit stellt der Kannibalismus, für die zivilisierte, europäische Gesellschaft, ein Phänomen außerhalb eigener moralischer Grenzen dar. (vgl. mybude, 2017) Es wird als ein Akt des Abartigen und Grausamen gesehen, weshalb es den Autorinnen scheinbar von großer Wichtigkeit ist jeglichen Typus kannibalischen Verhaltens, sei es der des Magischen, jener des geschmacklichen Verlangens oder der, der einem epischen Spannungsmotiv in der Erzählung folgt, wegzulassen. Somit ist es nicht absonderlich, dass die Stiefmutter in den *Schneewittchenerzählungen* der Gegenwartsautorinnen weder Lunge noch Leber als Beweis für den Tod des Mädchens verlangt.

Die aufgezeigten Neuinterpretationen der beiden Gegenwartsautorinnen repräsentieren den gesellschaftlichen Umgang mit Gewalt im 21. Jahrhundert innerhalb von Europa ziemlich eindeutig. Man ist darum bemüht ein friedvolles, zivilisiertes Miteinander zu führen und Gewalt sowie Brutalität möglichst wenig Raum zu gewähren. Die meisten Menschen, die innerhalb von Europa leben, haben keine oder kaum Erfahrung mit exzessiver Gewalt und äußern sich, wie Jörg Baberowski richtig behauptet, teilweise als „Gewaltverleugner“. (vgl. Baberowski, 2015, S. 44) Als Rationalist/Rationalistin weiß man zwar, dass Gewalt existiert

und in jeglicher Form überall auf der Welt, auch in Europa, vorhanden ist, dennoch verschließt man die Augen und hofft, dass das unmittelbare Umfeld, in dem man lebt, unbetroffen bleibt. So versuchen auch die Autorinnen ihren Erzählungen jegliche Grausamkeiten zu entziehen und dem gegenwärtigen Umgang mit Gewalt anzupassen. Hier und da bleibt zwar die ein oder andere Gewaltdarstellung bestehen, grundsätzlich wird dennoch versucht auf Brutalität zu verzichten. Diese Erkenntnis kann durch die Art und Weise wie in den Märchen getötet wird (falls überhaupt getötet wird) bestätigt werden. In Livianos Werk wird der Jäger nicht mehr dafür beauftragt Schneewittchen zu erschießen, sondern muss sie „lediglich“ in den Wald führen um diese dort auszusetzen und den Tieren zu überlassen. Beide Ausführungen sollen schlussendlich zum Tod des Mädchens führen, jedoch erscheint das Erschießen in Bechsteins Erzählung um einiges brutaler, dramatischer und grausamer als das „bloße“ Aussetzen in Livianos Neuadaption. Solche Szenen veranschaulichen das eben Gesagte – Gewalt ist stets vorhanden, doch wirft die heutige Gesellschaft einen imaginären Schleier über das Offensichtliche, um sich einer Konfrontation zu entziehen und die Hoffnung, der Mensch sei stets ein vernunft- und toleranzgeprägtes Wesen, nicht zu verlieren.

Anhand der aufgezeigten Rückschlüsse der Gewaltdarstellungen auf das jeweilige historische Empfinden von Gewalt durch den zeitlichen Vergleich kann zusammenfassend festgestellt werden, dass Märchen Wahrnehmung und Wertung von Gewalt im jeweiligen historischen Zeitraum erkennen und widerspiegeln lassen. Alle vorgeführten Autoren/Autorinnen passen sich dem gesellschaftlichen Rahmen ihrer Zeit an und repräsentieren anhand ihrer Erzählungen und Adaptionen das aktuelle Verhältnis zur Gewalt. Angefangen im 17. Jahrhundert, in denen die Autoren vor keiner Gräueltat zurückschrecken und den offenen Umgang mit Brutalität direkt und schonungslos in ihren literarischen Werken präsentieren, über das 19. Jahrhundert, in dem die Autoren zwar darum bemüht sind ihre Vorlagen von jeglicher Grausamkeit zu befreien, dennoch Unzähliges an Gewalttätigem erhalten geblieben ist, hinweg, bis hin zu den gegenwärtigen Neuadaptionen, in denen die Autorinnen darauf bedacht sind gewaltfreie, modernisierte und der Zeit angepasste Geschichten für Kinder zu präsentieren.

## 6. Resümee

Mithilfe des analysierenden Vergleichs der unterschiedlichen *Dornröschen*- und *Schneewittchen* - Erzählungen in den vorangegangenen Kapiteln kann festgehalten werden, dass der Begriff des Märchens nichts Konstantes darstellt und einem stetigen Wandlungsprozess unterliegt. Das Märchen hat sich zu allen Zeiten, von seiner Entstehungsgeschichte bis in die heutige Gegenwart, dem Wirklichkeitsbild der Gesellschaft angepasst und die Aktualität des jeweiligen Zeitraums in sich aufgenommen. Nach Röhrich ist dies ein Zeichen seiner inneren Kraft und Wirksamkeit. (vgl. Röhrich, 1974, S. 197ff) Obwohl Elemente früherer Epochen mitgetragen und bewahrt werden, können in vielerlei Hinsicht historische Entwicklungsprozesse sichtbar gemacht werden: Mit dem Erzählgut ändert sich ebenso der Kreis der Erzähler und Erzählerinnen, Formen unterliegen einem Wandel, Motive gestalten sich inhaltlich und sinngemäß neu oder werden durch andere ersetzt und gelangen in Vergessenheit. Märchen passen sich stets und zu allen Zeiten dem jeweiligen Bild der Realität an. Sogar nach einem jahrhundertelangen Entwicklungsprozess ist man darum bemüht die gegenwärtige Wirklichkeit in sie aufzunehmen und der technisierten Welt anzunähern. (vgl. ebd., S. 242) Märchen werden aus ihrer Eigenwelt herausgelöst und erhalten trotz der Irrealität der Gesamterzählung einen hohen Grad an Wirklichkeitsnähe (vgl. Krüger, 1969, S. 152), denn das Wesen des Volksmärchens zeichnet sich darin aus, dass es phantastisch und realistisch zugleich ist. Auch wenn real-mögliche und real-unmögliche Ereignisse unbekümmert neben- und durcheinander stehen, bleibt es stets auf irgendeine Art und Weise mit der gegenwärtigen Welt in Verbindung und viele Forscher und Forscherinnen sind davon überzeugt, dass das Märchen alles dafür tut, um die Wirklichkeit nicht zu weit zu verlassen. (vgl. Lüthi, 2004, S. 115) Deshalb ist das Übernatürliche immer mit wahrhaftigen Ereignissen und möglichen Personen der Wirklichkeit verknüpft. Die Erzählungen erheben sich somit zwar einerseits über die Realität, lösen sich andererseits jedoch nie vollends davon. Dies wird nicht nur in Form, Sprache und Motiven sondern auch in Requisiten, Figuren und insbesondere auch in zwischenmenschlichen Beziehungen ersichtlich. Beobachtet man beispielsweise die Entwicklung der weiblichen Rolle innerhalb der aufgezeigten Darstellungen, lässt sich eine deutliche Verschiebung erkennen: Die einstig passiven, naiven Prinzessinnen werden zu aktiven, selbstbewussten und emanzipierten Frauen. Luisa Francia ist der Überzeugung, dass die Art und Weise, wie Märchen bis heute erzählt worden sind, die Sichtweise und Moral

derer widerspiegelt, die sie zusammengetragen haben, weshalb es in der heutigen Zeit von großer Wichtigkeit ist, veraltete Denkmodelle aufzubrechen und Alternativen, welche die heutige Zeit repräsentieren, zu erschaffen.

Hinsichtlich des Themas Gewalt hat sich im Laufe der Zeit ebenso vieles verändert. Der Umgang mit Brutalität und Grausamkeit innerhalb der Märchenerzählungen ist in der Gegenwart ein wesentlich anderer als jener in den Geschichten des 17. oder 19. Jahrhunderts. Manifeste, direkte, schonungslos dargestellte Szenen werden im Prozess der Entwicklung stets vermindert oder einer Verharmlosung unterzogen und sind in modernisierten Märchen kaum vorzufinden. Die sexualisierte Gewalt verschwindet bereits weitgehend im 19. Jahrhundert, da die Autoren der damaligen Zeit darum bemüht sind, die bis dahin an Erwachsene adressierten Märchen zu Kinder- und Erziehungslektüre umzuwandeln. Es bleiben zwar weiterhin sämtliche direkte sowie indirekte Gewaltakte bestehen, dennoch wird versucht die Erzählungen, aufgrund des veränderten Umgangs mit Gewalt, bereinigt und „kindgerecht“ zu gestalten. Dass den Autoren dies nicht vollends gelungen ist, konnte in den vorangegangenen Kapiteln deutlich veranschaulicht werden. Heute versuchen sich die Autoren und Autorinnen auf das geringste Maß an Gewaltszenen zu beschränken und vermeiden offensichtlich dargestellte Brutalitäten. Da Märchen nach wie vor den „Grundstock jeder Kinder-Lektüre“ (Röhrich, 1974, Vorwort) bilden und die heutige Zeit eine gewalt- und angstfreie Erziehung fordert, sollen diese ebenso gewalt- und angstfrei gestaltet werden. (vgl. Röhrich, 2002, S.213) Die Gewalt wird verdeckt gehalten, um den Kindern ein friedvolles, von Brutalität befreites Leben, welches sich der moderne, aufgeklärte Mensch sehnlichst wünscht, zu präsentieren. Anhand und mithilfe der dargestellten Formen der Gewalt in den jeweiligen Märchenversionen lassen sich gesellschaftliche Wahrnehmung und Wertung von Gewalt im jeweiligen Zeitraum erkennen. Auch wenn Märchen aus etlichen Perspektiven als zeitlos erachtet werden können, bestätigt diese Tatsache die Erkenntnis, dass Märchen, wie sie in ihrer Art und Weise dargestellt werden, ebenso als Träger der Wirklichkeit und dem Gegenwärtigen fungieren. Neben dem Reich des Übernatürlichen existiert eine Welt, die sich aus verschiedenen Elementen des menschlich-realen Bereiches und der sozialen Wirklichkeit zusammensetzt.

## 7. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): *Ludwig Bechstein – Deutsches Märchenbuch*. Stuttgart 1996: Reclam.

Francia, Luisa: *Die Schatzhüterin. Klassische Märchen neu erzählt*. München 2010: Nymphenburger Verlag.

Rölleke, Heinz (Hrsg.): *Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen. Bd. 1-3. Stuttgart 1980: Reclam.

Livanios, Eleni: *Dornröschen*. Hamburg 2012: ellermann im Dressler Verlag GmbH.

Livanios, Eleni: *Schneewittchen*. Hamburg 2012: ellermann im Dressler Verlag GmbH.

Perrault, Charles: *Sämtliche Märchen; Contes de ma mere lóye*. Stuttgart (u.a.) 1986: Reclam.

Schenda, Rudolf (Hrsg.): *Giambattista Basile – Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone*. München 2000: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. (nach dem neapolitanischen Text von 1634/36, vollständig und neu übersetzt)

Schneller, Christian: *Märchen und Sagen aus Wälschtirol*. Innsbruck 1867: Wagner Verlag.

Vernaleken, Theodor: *Kinder- und Hausmärchen in den Alpenländern*. In: Bausinger, Hermann; Hain, Mathilde; Heilfurth, Gerhard; Heiske, Wilhelm; Peuckert, Will-Erich; Ranke, Kurt; Schier, Bruno (Hrsg.): *Volkskundliche Quellen. Neudrucke europäischer Texte und Untersuchungen*. Hildesheim/New York 1980: Georg Olms Verlag.

### Sekundärliteratur

Aigner, Martina: *Sexualisierte Gewalt in Jugendbüchern. Eine exemplarische Inhaltsanalyse der deutschsprachigen Literatur für 12 bis 16-jährige, erschienen im Zeitraum von 1995 bis 2006*. Universität Wien 2007: Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie.

Baberowski, Jörg: *Räume der Gewalt*. Frankfurt am Main 2015: S. Fischer Verlag GmbH.

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. 26. Auflage. München 2004: Deutscher Taschenbuchverlag.

Brackert, Helmut: *Und wenn sie nicht gestorben sind...Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt am Main 1980: Suhrkamp.

Brunken, Otto (Hrg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850*. Stuttgart 1998: Metzler.

Bunzel, Wolfgang (Hrg.): *Textsammlung zu Märchen der Romantik. Begleitmaterial zur Ausstellung „Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren“*. Frankfurt am Main 2011: Frankfurter Goethe-Haus-Freies Deutsches Hochstift.

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

Eckert, Horst: *Janosch erzählt Grimm's Märchen. 50 ausgewählte Märchen, neu erzählt für Kinder von heute*. Weinheim/Basel 1972: Gulliver.

Eller, Rose: *Das Märchen. Ursprung-Symbolik-Sinngehalt*. Wien 1985: Österreichische Landsmannschaft.

Feldmann, Christian: *Von Aschenputtel bis Rotkäppchen. Das Märchen-Entwirrbuch*. München 2009: Gütersloher Verlagshaus.

Filz, Walter: *Märchen nach 1968. Letzte Versuche*. In: Eicher, Thomas (Hrsg.): *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*. In: Eicher, Thomas; Schneider, Jost (Hrsg.): *Literatur im Kontext. Quellen und Studien zur deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Band 2. Münster 1996: LIT Verlag. S. 177-195.

Fludernik, Monika: *Erzähltheorie: eine Einführung*. 4., erneut durchgeseh. Auflage. Darmstadt 2013: WBG (Wiss. Buchges.)

Freund, Winfried: *Deutsche Märchen. Eine Einführung*. München 1996: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.

Frey, Dieter (Hrsg.): *Psychologie der Märchen. 41 Märchen wissenschaftlich analysiert – und was wir heute aus ihnen lernen können*. Berlin 2017: Springer-Verlag GmbH.

Geissbühler, Hermann: *Aggression und Gewalt aus kriminologisch-anthropologischer Sicht*. In: *Existenzanalyse* 15, 2, 1998, S. 21-26.

Gudehus, Christian; Christ, Michaela (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Grimm, Vera von: *Von Märchen und sein Wert in der Welt von heute*. In: *Schweizer Schule*, 1967, Vol. 54 (2), S. 60-63.

Hacker, Friedrich: *Aggression. Die Brutalisierung unserer Welt*. Stuttgart 1988: Deutscher Bücherbund.

Höfler, Günther A.; Vellusig, Robert (Hrsg.): *Michael Köhlmeier*. Dossier, Band 17. Graz 2001: Literaturverlag Droschl.

Imbusch, Peter: *Der Gewaltbegriff*. In: Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (Hrsg.): *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*. Wiesbaden 2002: Westdeutscher Verlag GmbH.

Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt. Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 2005: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH.

Karlinger, Felix: *Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. 2. erweiterte Auflage. Darmstadt 1988: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Karlinger, Felix: *Wege der Märchenforschung*. Darmstadt 1973: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kellner, Beate: *Grimms Mythen. Studien zum Mythosbegriff und seiner Anwendung in Jacob Grimms Deutscher Mythologie*. Frankfurt am Main/Wien u.a. 1994: Lang.

Killinger, Robert: *Literaturkunde. Entwicklungen, Formen, Darstellungsweisen*. 4. Auflage. Wien 2006: öbvht VerlagsgmbH & Co KG.

Kippel, Markus: *Die Stimme der Vernunft über einer Welt des Wahns: Studien zur literarischen Rezeption der Hexenprozesse (19.-20.Jhdt.)*. In: Ribbat, Ernst; Köhn, Lothar (Hg.): *Zeit und Text. Münstersche Studien zur neueren Literatur*. Band 16. Berlin 2011: Lit Verlag.

Knüsel, Kathrin: *Stiefmütterchen und Rabenväter im Märchen*. In: *Pro Juventute. Zeitschrift für Jugend, Familie und Gesellschaft* 69 (1988) H. 4. S. 11-15.

Krüger, Helga: *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser*. Kiel 1969: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Kühn, Hanna: *Psychologische Untersuchungen über das Stiefmutterproblem. Die Konfliktmöglichkeiten in der Stiefmutterfamilie und ihre Bedeutung für die Verwahrlosung des Stiefkindes*. Leipzig 1929: Barth.

Kürschners Deutscher Literatur-Kalender: *Francia, Luisa*. Band 68. Jahrgang; Volume 68. Jahrgang. Berlin 2012/2013: Walter de Gruyter.

Lamnek, Siegfried; Luedtke, Jens; Ottermann, Ralf; Vogl, Susanne: *Tatort Familie. Häusliche Gewalt im gesellschaftlichen Kontext*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Wiesbaden 2004: Springer Verlag für Sozialwissenschaften.

Längle, Alfried: *Ursachen und Ausbildungsformen von Aggression im Lichte der Existenzanalyse*. In: Längle, Alfried (Hrsg.): *Emotion und Existenz. Erweiterter Tagesbericht 1994 und 1998 der GLE*. Wien 2003: GLE – Verlag, S. 151-170.

Laplanche, Jean.; Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1984: Suhrkamp Verlag.

Lempert, Joachim; Oelemann, Burkhard: „...dann habe ich zugeschlagen“. *Männer-Gewalt gegen Frauen*. Hamburg 1995: Konkret Literatur Verlag.

Lücke, Bärbel: Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen: Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen IV. Jackie* und *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*. In: Bullivant, Keith; Spies, Bernhard (Hg.): *literatur für leser*. Frankfurt am Main 2004. 27. Jg. S. 22-41.

Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*. 7. durchges. Auflage. München 1981: Francke Verlag.

Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen 2008: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co.KG.

Lüthi, Max: *Märchen*. 10. aktualisierte Auflage, bearbeitet von Heinz Rölleke, Weimar/Stuttgart 2004: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Mallet, Carl-Heinz: *Kopf ab! Über die Faszination der Gewalt im Märchen*. München 1990: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Martus, Steffen: *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*. Berlin 2009: Rowolth Berlin.

Mazenauer, Beat; Perrig, Severin: *Wie Dornröschen seine Unschuld gewann. Archäologie der Märchen*. Leipzig 1995: Gustav Kiepenheuer Verlag GmbH.

Mederer, Hans-Peter: *Stoffe aus Mythen. Ludwig Bechstein als Kulturhistoriker, Novellist und Romanautor*. Wiesbaden 2002: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH.

Melzer Wolfgang; Hermann, Dieter; Sandfuchs, Uwe; Schäfer, Mechthild; Schubarth, Wilfried; Daschner Peter (Hrsg.): *Handbuch Aggression, Gewalt und Kriminalität bei Kindern und Jugendlichen*. Bad Heilbrunn 2015: Verlag Julius Klinkhardt.

Meumann, Markus; Niefanger, Dirk: *Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Gewaltdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Einführende Überlegungen*. In: Meumann, Markus; Niefanger, Dirk (Hrsg.): *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Göttingen 1997: Wallenstein Verlag.

Mohrs, Thomas: „Kinderwille ist Kälberdreck“ – *Die Geschichte der Kinderrechte*. In: Freidenker Nr. 3. 69. Jahrgang, 2010. S. 3-8.

Neuhaus, Stefan: *Kindler Kompakt: Märchen*. Stuttgart 2017: J.B. Metzler.

Neuhaus, Stefan: *Märchen*. Tübingen 2005: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG.

Pedrini, Elisabeth: *Die Übersetzung der Contes von Charles Perrault im Wandel der Zeit*. Hamburg 2015: Bachelor + Master Publishing. Imprint der Diplomica Verlag GmbH.

Pfaundler-Spat, Gertrud: *Tirol-Lexikon. Ein Nachschlagwerk über Menschen und Orte des Bundeslandes Tirol*. Vollständig überarbeitete und ergänzte Neuauflage. Innsbruck 2005: Studienverlag Ges.m.b.H.

Pöge-Adler, Kathrin: *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen 2016: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co.KG.

Prem, Simon M.: *Christian Schneller. Ein Beitrag zur tirolischen Literatur- und Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Halle a.S. 1913: Verlag von Max Niemeyer.

Psaar, Werner/Klein, Manfred: *Wer hat Angst vor der bösen Geiß? Zur Märchendidaktik und Märchenrezeption*. Braunschweig 1976: Georg Westermann Verlag.

Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens*. Band 6. Berlin 1990: Walter de Gruyter.

Röhrich, Lutz: *„und weil sie nicht gestorben sind...“: Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*. Köln; Weimar; Wien 2002: Böhlau Verlag.

Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. 3.Auflage. Wiesbaden 1974: Franz Steiner Verlag GmbH.

Rölleke, Heinz: *Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Grimmschen Märchen*. In: Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. 19. Auflage. Zürich 1999: Artemis & Winkler.

Ruffing, Reiner: *Deutsche Literaturgeschichte*. München 2013: Willhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.

Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon A-K*. Band 1. München 1995: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon L-Z*. Band 2. München 1995: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Schmitz, Walter: *„Spiegel der Seele“*. Wissensbasierte Transmedialität des Märchens in der 'Moderne'. In: Neumann, Siegfried; Schmitt, Christoph (Hrsg.): *Sichtweisen in der Märchenforschung*. Band 12. Baltmannsweiler 2013: Schneider Verlag Hohengehren. S.171-200.

Schwind, Hans Dieter: *Ursachen, Prävention und Kontrolle von Gewalt. Analysen und Vorschläge der Unabhängigen Regierungskommission zur Verhinderung von Gewalt*. Band 1-4. Berlin 1990: Duncker & Humblot GmbH.

Seibert, Ernst: *Theodor Vernaleken – wiederentdeckt im Nebel einer österreichischen Märchen – Tradition*. In: *Theodor Vernaleken und das Erbe der Brüder Grimm in Österreich*.

In: Libri Liberorum. Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Jahrgang 13. Sonderheft. Wien 2012: Praesens Verlag.

Seifert, Theodor: *Schneewittchen. Das fast verlorene Leben*. 8. Auflage. Zürich 1992: Kreuz Verlag AG.

Soldan, Wilhelm Gottlieb.; Heppe, Heinrich: *Geschichte der Hexenprozesse*. Essen 1986: Phaidon Verlag GmbH.

Solms, Wilhelm: *Das selbstverständliche Wunder; Beiträge germanistischer Märchenforschung*. Marburg 1986: Dr. Wolfram Hitzeroth Verlag.

Solms, Wilhelm: *Die Moral von Grimms Märchen*. Darmstadt 1999: Primus Verlag.

Springer, Walter: *Die Symbolik des Handelns im Märchen. Tun und Nicht-Tun im deutschen Märchen*. Bern 2001: Peter Lang AG.

Stöcklin-Meier, Susanne: *Von der Weisheit der Märchen. Kinder entdecken Werte mit Märchen und Geschichten*. München 2008: Kösel-Verlag.

Thomson, Christian W.: *Menschenfresser in der Kunst und Literatur, in fernen Ländern, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Lieder, Epen und Romanen. Eine kannibalische Texte-Bild-Dokumentation*. Wien 1983: Christian Brandstätter Verlag & Edition Gesellschaft m.b.H.

*Theodor Vernaleken und das Erbe der Brüder Grimm in Österreich*. In: Libri Liberorum. Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Jahrgang 13. Sonderheft. Wien 2012: Praesens Verlag.

Von der Leyen, Friedrich: *Die Welt der Märchen*. Band I. Düsseldorf 1953: Eugen Diederichs Verlag.

Weder, Bruno H.: *Gewalt in Geschichte und Gegenwart*. In: Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur. Vol.74(4). Zürich 1994: SMH Verlag AG.

Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Kuenste, Welches bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden worden*. Band 19, 2. Nachdruck, Graz 1995: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

## Internetquellen

<http://www.dressler-verlag.de/buecher/kinderbuecher/ab-7-jahren/details/mitwirkend/3-7891-7355->

[X/19022/16631/Illustrator%20mit%20Autorenstatus%20\(Internet\)/Eleni/Livanios%20\(Zabini\).html](X/19022/16631/Illustrator%20mit%20Autorenstatus%20(Internet)/Eleni/Livanios%20(Zabini).html)

(entnommen am 19.10.2017)

[https://www.gewaltinfo.at/themen/2017\\_08/der-lange-kampf-um-gleichbehandlung.php](https://www.gewaltinfo.at/themen/2017_08/der-lange-kampf-um-gleichbehandlung.php)

(entnommen am 25.10.2017)

[http://www.kleinezeitung.at/steiermark/steirerdestages/4821385/Steirerin-des-Tages\\_Nach-Strich-und-Farben](http://www.kleinezeitung.at/steiermark/steirerdestages/4821385/Steirerin-des-Tages_Nach-Strich-und-Farben)

(entnommen am 19.10.2017)

[https://www.loewe-verlag.de/person-0-0/eleni\\_livanios-1165/](https://www.loewe-verlag.de/person-0-0/eleni_livanios-1165/)

(entnommen am 19.10.2017)

<http://www.maerchenlexikon.de/at-lexikon/at709.htm>

(entnommen am 2.10.2017)

<http://www.mybude.com/allgemeines/7372-menschenfresser.html>

(entnommen am 1.11.2017)

<http://www.salamandra.de/>

(entnommen am 30.10.2017)

<file:///Users/katrinrautner/Downloads/luisa-francia-gespraech100.pdf>

(Luisa Francia im Gespräch mit Isabella Schmid, 2002, alpha-Forum)

(entnommen am 31.10.2017)

[http://www.who.int/violence\\_injury\\_prevention/violence/world\\_report/en/summary\\_ge.pdf](http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/summary_ge.pdf)

(entnommen am 13.9.2017)

## 8. Anhang

### Abstract – Deutsch

Im Wandel der Zeit wurden Geschichten allbekannter Märchenstoffe immer wieder neu aufgenommen und in vielfacher Form verschiedenartig dargestellt. Verschiedene Erzählungen fokussieren unterschiedliche Aspekte einer Geschichte, somit können längst existierende Märchen im Sinne der gegenwärtig bestehenden Gesellschaft und Kultur umgeschrieben werden. Da sich mit dem zeitlichen Wandel auch Darstellungsformen und Motive der Erzählungen verändern, wird von der Hypothese ausgegangen, Märchen könnten als eine Art historischer Spiegel herangezogen werden und somit Rückschlüsse auf die jeweilige, zeitgenössische Gesellschaft geben. Aufgrund der Tatsache, dass Märchen vergangener Zeiten exzessive Gewalttaten zur Schau stellen und man in der Gegenwart darum bemüht ist diese auszusparen, wird angenommen, dass auch das Bewusstsein von Gewalt hinsichtlich des historischen Zeitraums, in welchem die Erzählung verfasst wird, erkannt werden kann. Der Grundgedanke dieser Diplomarbeit ist es demnach, unterschiedliche Interpretationen der Volksmärchen *Dornröschen* und *Schneewittchen*, beginnend im 17. Jahrhundert, weiterführend über das 19. Jahrhundert, bis hin zur Literatur des 21. Jahrhunderts, heranzuziehen und diese hinsichtlich ihrer Gewaltdarstellungen zu untersuchen, um in weiterer Folge der Frage nach diachronen Veränderungen nachzugehen. Mithilfe dieser Analyse wird deutlich, dass gesellschaftliche Strukturen und moralische Wertevorstellungen die Gestaltung der Motive und Darstellungsformen beeinflussen, ihre Veränderung bedingen und Wahrnehmung und Wertung von Gewalt im jeweiligen Zeitraum erkennen lassen.

## Abstract – English

In the course of time, stories of notorious fairy tale tropes are repeatedly reiterated and presented in varying forms. Different narrations focus on various aspects of a story, thus making a rewriting of already established fairy tales possible. Since narration motifs and forms of representation change throughout history, the hypothesis is formed that fairy tales carry the potential to function as historical mirrors from which conclusions about each respective society can be inferred. Due to the fact that fairy tales have contained an excessive amount of violence in the past and that such content is being eagerly omitted in the present, it is considered that the awareness of violence of a historical period in which the narration is told can be discerned. Thus, the basic idea of this thesis is to investigate and compare various interpretations of the folktales *Sleeping Beauty* and *Snow White* with regard to their representations of violence, and to inquire into the historical changes beginning from the 17<sup>th</sup> century, through the 19<sup>th</sup> century and until the 21<sup>st</sup> century. This diachronic analysis shows that social structures and moral values not only influence the shaping of motifs and forms of representation, but also determine their change and give insight into the awareness of violence of their respective historical periods.

# CURRICULUM VITAE

## Persönliche Daten

.....

Name	Katrin Rautner
Geburtsdatum	15. September 1992
Geburtsort	Mödling
Eltern	Erich Rautner, Sozialpädagoge Jutta Rautner, Sozialpädagoge
Adresse	Gauermannstraße 6 2753 Markt Piesting

## Schulbildung

.....

1999 – 2003	Volksschule-Markt Piesting
2003 - 2012	Realgymnasium unter besonderer Berücksichtigung der sportlichen Ausbildung Zehnergasse-Wiener Neustadt
2012 – dato	Universität Wien (Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und Philosophie)

## Sonstige Tätigkeiten

.....

Ausbildung - Mediation und soziales Lernen  
Schwerpunkt im Sportunterricht: Schwimmen  
Ferialpraktiken: Eissalon Harrer (Sollenau, 2009)  
Eissalon Salek (Wiener Neustadt 2010/2011)  
Hilfswerk (Katzelsdorf, Juli 2012/ 2013)  
Post (Leobersdorf, September 2012)  
B.C. Appaloosa Centre (Kanada, August/September  
2016)  
Hollywood Horse and Pony Trekking (Irland, Juli  
2017)

## Geringfügige Anstellungen

.....

Cineplexx Wiener Neustadt (2012 - 2014)  
Splashline Travel und Event GmbH (2013 - 2015)  
VHS Lernbetreuerin im Rahmen der Förderung 2.0 (2015 - dato)

## Interessen

.....

Sport; Reisen; Kunst; Kultur; Literatur