



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Motiv des Rotkäppchens im Märchen

„Rotapfel“

von Svetlana Makarovič und Kaja Kosmač“

verfasst von / submitted by

Tadeja Lackner-Naberznik MSc

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

A 066 250

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

Slawistik UG2002

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Peter Scherber

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Zielsetzung	4
2	Das <i>Rotkäppchen</i> , seine Entstehungsgeschichte und sein Einfluss auf den Sozialisierungsprozess	7
2.1	Subversive Botschaften und der Sozialisierungsprozess	11
3	Vier Bearbeitungen des Rotkäppchenmotivs	12
3.1	<i>Die Geschichte von der Großmutter</i> – mündliche Überlieferung	12
3.2	<i>Petit chaperon rouge</i> von Perrault	19
3.3	Das <i>Rotkäppchen</i> der Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm	25
3.4	<i>Rotapfel</i> von Svetlana Makarovič und Kaja Kosmač	31
4	Svetlana Makarovič und ihr Werk – slowenischer Kanon.....	39
5	Das Volksmärchen versus modernes Kunstmärchen.....	46
5.1	Das Wandlungsmoment im Märchen.....	49
6	Vergleich der motivischen Bearbeitung des Rotkäppchenmotivs.....	51
7	Die folkloristische Überlieferung in den Werken von Svetlana Makarovič.....	54
8	Psychologische Märchen- und Symbolanalyse.....	55
8.1	Die Bedeutung und Funktion der Symbole	59
8.2	Die Figuren in ihrer symbolischen Rolle	60
8.2.1	Die Märchenheldin im Motiv des Kindes	61
8.2.2	Die Großmutter als Archetypus der ‚Weisen Alten‘	63
8.2.3	Der Wolf als Personifizierung des Bösen	64
8.2.4	Übernatürliche Helfer	67
8.2.5	Der Jäger kritisch betrachtet	70
8.3	Magische Gegenstände und Personifizierung in ihrem symbolhaften Sinngehalt	71
8.3.1	Das rote Käppchen und das eiserne Gewand.....	71
8.3.2	Die Geschenke	72
8.3.3	Der Apfel.....	74
8.3.4	Der Wald.....	76
8.3.5	Der Weg als Reise	77
8.4	Die Initiation.....	79

8.5	Die Farben.....	83
8.5.1	Der Fluss und das Tor als Übergangssymbole	84
8.5.2	Die Warnung.....	86
8.5.3	Sexualisierung im Märchen.....	88
8.5.4	Die Instrumentalisierung von Gewalt und Gewaltszenen	89
8.5.5	Sexualisierung und Gewalt bei Svetlana Makarovič	91
9	Abschließende Gedanken.....	92
	LITERATURVERZEICHNIS.....	99
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	102
	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS.....	103
	ANHANG: ABSTRACT	104

Aus Gründen der Übersichtlichkeit und besseren Lesbarkeit des Textes verwende ich abwechselnd die männliche bzw. weibliche Form, die jeweils pars pro toto steht, je nach Kontext wechselt und keine Bewertung des jeweils anderen Geschlechts darstellt.

1 Einleitung und Zielsetzung

Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich im weitesten Sinne mit der Entstehungsgeschichte von Märchen bzw. des Märchens *Rotkäppchen* (ATU 333), und im engeren Sinn mit der Erforschung und Interpretation des Märchens *Rotapfel* der slowenischen Kinderbuchautorin Svetlana Makarovič, das in Zusammenarbeit mit Kaja Kosmač entstand. Dabei wird vertieft auf das Motiv des Rotkäppchens im Verlauf seines Sozialisierungsprozesses eingegangen. Der Bogen der Motivbearbeitungen soll von den antiken Mythen über die Märchenbearbeitungen von Perrault und den Brüdern Grimm bis nach Slowenien, wo die Autorinnen Makarovič und Kosmač das ursprüngliche Rotkäppchen im düsteren Gewand wiederauferstehen ließen, gespannt werden. Gegenstand und Grundlage der Erörterung ist, wie schon erwähnt, das moderne Kunstmärchen (Mayer, Tismar 2003) in slowenischer Sprache *Rdeče Jabolko (Rotapfel)* der Autorinnen Svetlana Makarovič und Kaja Kosmač, illustriert von Kaja Kosmač, das im Jahr 2008 beim Verlag Center für slowenische Literatur erschienen ist. Die Autorin (u.a. literarische Übersetzerin) der vorliegenden Arbeit hat den Text für die in diesem Rahmen benötigte Bearbeitung vollständig übertragen; das übersetzte Märchen wird in 2.4 vorgestellt.

Das moderne Kunstmärchen der Autorinnen Makarovič und Kosmač verweist intertextuell auf den Märchentyp des *Rotkäppchens*, der im Aarne-Thompson-Index unter ATU 333 verzeichnet ist (Uther, 2015, 224).

Im Rahmen der Entstehungsgeschichte des Märchens *Rotkäppchen* werden verwandte Motive aus der altgriechischen Mythologie vorgestellt sowie ein geschichtlicher Überblick, wie sich das Motiv durch Zeit und Raum entwickelt und verändert hat, gegeben. Weiters befasst sich die Arbeit in den ersten Kapiteln mit dem Rotkäppchenmotiv hinsichtlich der Auswirkungen auf den Sozialisierungsprozess v.a. im europäisch-deutschsprachigen Raum.

Die genauere Definition des Begriffes Motiv, wie er in diesem Kontext verwendet wird, wird später im Text unter Pkt. 2 erläutert.

Eingangs werden drei bzw. vier Erzählvarianten, die sich auf das Rotkäppchenmotiv beziehen, samt ihrem Hintergrund vorgestellt und behandelt und im weiteren Verlauf miteinander verglichen. Dabei handelt es sich um *Die Geschichte von der Großmutter*, die auf die ältesten mündlich tradierten Überlieferungen aus dem 11. Jh. zurück-

geht, die erste Verschriftlichung von Perrault (*Petit chaperon rouge*, Perrault 1697; Perrault 1986, 70), die darauf aufbauenden Bearbeitungen der Brüder Grimm (*Rotkäppchen*, Wilhelm und Jacob Grimm 1812-1815; 1857, in: Grimm 2000, 156-159), die zur Untersuchung herangezogen und dem modernen Kunstmärchen *Rotapfel* (Makarovič, Kosmač 2008) gegenübergestellt werden.

Ein weiteres Kapitel wird Makarovič gewidmet, die mit ihrem umfassenden Opus von u.a. mehr als dreihundert Kunstmärchen in den Kanon der slowenischen Kinderliteratur eingegangen ist.

Im Kapitel Volksmärchen versus Kunstmärchen werden die unterschiedlichen theoretischen Zugänge zur Märchenanalyse beleuchtet; diese können folkloristischer und literaturwissenschaftlicher (Max Lüthi), strukturalistischer (Vladimir Propp), psychologischer (Marie-Louise von Franz, Bruno Bettelheim), soziologischer (Jack Zipes) sowie poststrukturalistischer (Maria Nikolajeva) Natur sein. In diesem Rahmen sollen v.a. kulturanthropologische (Darnton), soziologische (Zipes), und psychologische (Marie-Louise von Franz) Aspekte und einige literaturwissenschaftliche Erkenntnisse (Max Lüthi) zum Tragen kommen, ohne die Bedeutung all der anderen schmälern zu wollen.

In einer Gegenüberstellung des mündlich tradierten Volksmärchens und des modernen Kunstmärchens werden zunächst beide Gattungen vorgestellt, Ähnlichkeiten und Unterschiede herausgearbeitet und später in die Analyse miteinbezogen.

Gesondert erörtert wird das Wandlungsmoment in Märchen, das als Bindeglied und Übergang zur psychologischen Sichtweise fungiert, denn der Transformationscharakter hat seinen Stellenwert sowohl in der literaturwissenschaftlichen Analyse als auch in der psychologischen Betrachtungsweise.

In einem weiteren Kapitel wird auf die verschiedenen, mit den hier behandelten Märchenvarianten in Beziehung stehenden Märchentypen, wie sie im ATU-Index verzeichnet sind, eingegangen und dargelegt, wie sie in den jeweiligen Märchen zum Tragen kommen.

In Abgrenzung zu einer literaturwissenschaftlichen Analyse (Lüthi 1947) und einer sozialkritischen Sichtweise, die auf Zipes Untersuchungen über die Moral in Märchen, die Sozialisierung und seine diesbezügliche Sozialtheorie gründet, wird vertieft auf eine psychologische Märchenanalyse und Deutung der Symbole eingegangen, wobei ich mich auf Theorien von Maria Tatar, Marie-Louise von Franz, Bruno Bettelheim u.a. stütze.

Eine psychologische Märchenanalyse soll Einblick in die Bedeutung der Symbole und ihrer Interpretationsmöglichkeiten bieten. In der Auseinandersetzung mit der Bedeutung und Rolle, die tradierte und zeitgenössische Märchen auf Kinder, Erwachsene und auf das Kollektiv ausüben, ihre verborgenen Sinngehalte und ihr symbolischer Wert sollen näher untersucht und vergleichend behandelt werden. Dabei werden drei Untergruppen von Symbolen, die der Figuren im Märchen, der (personifizierten) Gegenstände und der Farben auf ihre symbolischen Bedeutungen hin interpretiert.

In den letzten Kapiteln wird das Augenmerk auf die subversiven Botschaften in Märchen gerichtet, die vor allem durch die Elemente der Sexualisierung und der Instrumentalisierung von Gewalt transportiert werden. Auch diese Elemente sind in der Bearbeitung von Makarovič anders zu lesen als in den übrigen Varianten - sie benutzt diese nicht als Machtinstrumente, sondern im Gegenteil zur Bewusstmachung von gesellschaftlichen Missständen und will damit einen Denkprozess und eine Selbstreflexion anregen, die wiederum eine innere wie gesellschaftliche Wandlung in Gang setzen sollen.

Abschließend werden die Ergebnisse vor dem Hintergrund der bisherigen Erkenntnisse nochmals betrachtet und zusammengefasst.

In der Arbeit beziehe ich mich verstärkt auf Theorien, Gedanken und Ideen aus den Werken von Jack Zipes (wie *Rotkäppchens Lust und Leid*; Zipes 1985), Prof. Emeritus für vergleichende Literatur in Minnesota, der zu den weltführenden Märchenforscher gezählt werden darf; von Max Lüthi (*Das europäische Volksmärchen*; Lüthi 1947), einem Literaturwissenschaftler und Philologen, der mehrere Bücher und Abhandlungen über Form und Wesen des Märchens schrieb; von Robert Darnton (*Das große Katzenmassaker*; Darnton 1989), einem Kulturhistoriker, der sich intensiv mit der Kulturgeschichte in Frankreich des 18. Jh. beschäftigt; von Marie-Louise von Franz (z.B. *Psychologische Märcheninterpretation*; Franz 2012), einer Altphilologin, Dozentin und Lehranalytikerin am C.G. Jung Institut Zürich und langjährigen Mitarbeiterin von Jung, die durch ihre tiefenpsychologischen Deutungen von Märchen und alchemistischen Texten bekannt wurde; von Maria Tatar (*Von Blaubärten und Rotkäppchen*; Tatar 1995), Leiterin des Committee on Degrees in Folklore and Mythology an der Harvard Universität in Cambridge, die sich schwerpunktmäßig mit Kinderliteratur, deutscher Literatur und Folklore beschäftigt; von Bruno Bettelheim, einem amerikanischen Psychoanalytiker und Kinderpsychologen, der in seinem Buch *Kin-*

der brauchen Märchen (1980, 2011) eine psychoanalytische Interpretation der Volksmärchen der Brüder Grimm vornahm; und einigen anderen, die in der Arbeit zitiert oder angeführt werden.

Nicht zuletzt ist auch ein von mir im Jahre 2012 verfasster Artikel zum Thema Sexuelle Rollenbilder im Märchen (LN 2012) in die Arbeit eingeflossen.

Die vorliegende Arbeit beruht zur Gänze auf einem Literaturstudium, das vor allem dem deutschen, slowenischen und teilweise englischen Sprachraum entstammt.

Sie enthält auch eine ursprüngliche Übersetzung des Märchens *Rdeče jabolko* von Makarovič und Kosmač (2008), die ich zum Zweck der Veranschaulichung in meiner Rolle als literarische Übersetzerin aus dem Slowenischen vorgenommen habe.

In doppelten Anführungszeichen gesetzt werden alle Originalzitate. In einfachen Anführungszeichen gesetzt werden Wörter und Begriffe, die besonders hervorgehoben werden sollen. Kursiv geschrieben werden alle Werktitel.

2 Das *Rotkäppchen*, seine Entstehungsgeschichte und sein Einfluss auf den Sozialisierungsprozess

Im Folgenden soll die Entwicklung des Rotkäppchenmotivs nachgezeichnet und anhand der Mädchen-Wolf-Konstellation das sich verändernde Rollenbild der Geschlechter und insbesondere der Frau näher betrachtet werden.

Märchen haben eine lange Entwicklungsgeschichte hinter sich, die lange vor den Brüdern Grimm begonnen hat und die auch heute noch nicht zu Ende ist. Sie können als Spiegel der jeweiligen Gesellschaft, in der sie entstanden sind, gesehen werden.

Im Lexikon der Symbole (Biedermann 1998, in weiterer Folge LS) das im Laufe der Arbeit noch mehrmals hinzugezogen wird, sind einige Gedanken zum Märchen an sich verzeichnet. Jung zufolge stammen Märchen im Sinn der analytischen Psychologie nicht aus den Einzelerfahrungen des Menschen, sondern aus dem „kollektiven Unbewußten“ (Jung 2011, 55ff.), also aus einem Fundus, der die Erfahrungsmöglichkeiten des Individuums übersteigt. – Die historisch-ethnologische Art der Auseinandersetzung mit dem Märchensymbolgut geht völlig anders vor und stellt die speziellen Besonderheiten von Erzähler, seinem inneren und äußeren Umraum, weiters der

Art der Überlieferung, der Umbildung durch den Dokumentierenden und ähnliche Kriterien in den Vordergrund, wobei auch kulturhistorische Details erfaßt werden, die für den Psychologen unbedeutend sind. Nach Lutz Röhrich „nützt die Parallelschaltung von Märchen und Traum mehr dem Psychiater als dem Märchen“, was freilich kein Negativum sein muss, da jede Art der Auseinandersetzung mit einem Thema ihre Berechtigung hat.

Auch anthroposophisch-psychologische Deutungsversuche wurden in den letzten Jahrzehnten wiederholt veröffentlicht. Dabei steht die Beobachtung von innerseelischen Reifungsstufen im Zusammenhang mit den Handlungsabläufen der Märchen und ihren Symbolmotiven im Vordergrund, um typologisch Grade der Vergeistigung zu dokumentieren. Allgemein ist bei jeder Art der Märchenforschung die Erkenntnis festzuhalten, daß die traditionelle Volkserzählung nicht willkürlich beliebige Bilder aneinanderreihet, sondern daß ein begrenzter Grundbestand von Motiven in einen konsequenten Handlungsablauf eingebunden ist, der mit der Gesetzmäßigkeit einer inneren Struktur zu einem vorgegebenen Ziel hinführt. Dies gilt freilich in erster Linie für die komplett überlieferten Märchen (LS, 681).

In der Auseinandersetzung mit der Genesis des Rotkäppchenmotivs wird die Bedeutung der Märchen auf den Sozialisierungsprozess (Zipes 1985) untersucht sowie ihr Einfluss auf die Erziehung und die Entwicklung der Psyche mittels subtiler Rollenzuschreibungen für Frauen und Männer kritisch hinterfragt. Denn Märchen lassen eine strenge Aufteilung der Geschlechterrollen und Rollenerwartungen sichtbar werden, in denen sich patriarchale Strukturen spiegeln, und über die verborgene Ideologien transportiert werden.

Vor dem Hintergrund des Sozialisierungsprozesses soll deutlich gemacht werden, wie Märchen bewusst als Erziehungsmittel eingesetzt wurden (und immer noch werden), um damit auf subtile Weise die Rollenbilder der Frauen und Männer mit determinierten Zuschreibungen zu belegen.

Zipes und anderen zufolge sind die Ursprünge unseres Volksmärchens *Rotkäppchen* in seinen Grundelementen vor allem in Frankreich, Tirol und Norditalien im späten Mittelalter zu suchen (Zipes 1985, 18). Tatsächlich können die Ursprünge des Rotkäppchenmotivs weit in die Geschichte zurückverfolgt werden und sind in vielen Kulturen zu finden. Im vorliegenden Rahmen nehme ich vorwiegend Bezug auf alte mündlich tradierte französische Quellen aus dem 11. Jh., nämlich „Die Geschichte von der Großmutter“, rekonstruiert von Paul Delarue (Zipes 1985, 20) und die

Bearbeitungen des *Rotkäppchens* von Perrault aus dem Jahr 1697 (Perrault 1986, 70) sowie der Gebrüder Grimm in ihren *Kinder- und Hausmärchen*, Ausgaben 1812-15 und 1857) (Grimm 2000, 156).

Im Klassifizierungssystem des Aarne-Thompson-Index (ATU 1928) wird im Verzeichnis zur Identifizierung von Märchentypen und -motiven das *Rotkäppchen* unter der Klassifizierung ATU 333 KHM (die Abkürzung ATU steht seit 2004 für Aarne-Thompson-Uther, Uther 2015) angeführt. Die Märchentypen sind zusätzlich in Gruppen geordnet, wonach das Märchen *Rotkäppchen* zur Gruppe der Zaubermärchen gehört, die wiederum in mehrere Untergruppen aufgeteilt sind. Innerhalb der Märchentypen haben wir es mit verschiedenen Märchenmotiven zu tun, die zum Teil auch die Märchentypen umfassen; so finden sich im Märchentyp *Rotkäppchen* je nach Bearbeitungsvariante z.B. Motive des verstoßenen Kindes, des Bösewichtes, der helfenden Tiere und Requisiten, aber auch der Initiation und Reifung. Der in der vorliegenden Arbeit verwendete Begriff 'Motiv' soll in diesem Sinne verstanden werden.

Ein Märchen-Motiv-Register wird auch im online Märchenlexikon geführt (<http://www.maerchenlexikon.de/suchemotiv.htm>, letzter Zugriff am 20.9.2016).

Die Motivgeschichte als Forschungszweig der Literaturwissenschaft wurde Mitte des 19. Jahrhunderts begründet. Der Begriff Motiv findet einerseits im Hinblick auf die immanente Strukturanalyse von Texten, andererseits im Hinblick auf die intertextuellen Bezüge Verwendung ([https://de.wikipedia.org/wiki/Motiv_\(Literatur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Motiv_(Literatur))), letzter Zugriff am 20.9.2016).

Märchenmotive, auch jene, die auf mythische/mythologische Überlieferungen zurückgehen, werden vom Blickwinkel ihrer Entwicklung durch die Jahrhunderte, ihrer Anpassung an einzelne Kulturen und ihres Einflusses auf den Sozialisierungsprozess betrachtet. Auch Hans Ritz, freier deutscher wissenschaftlicher Schriftsteller und Märchenerzähler, führt in seinem Buch *Die Geschichte vom Rotkäppchen* (Ritz 2006) dessen Entstehungsgeschichte sowie einige mögliche Quellen für die Motive dieses Märchens an.

„Das Märchen vom *Rotkäppchen* liest sich wie eine Endlosgeschichte vom Zivilisationsprozess und von der Rolle der Frau im Wandel der Zeit“, schreibt Zipes (Zipes 1985). Und diese Geschichte beginnt tatsächlich schon in grauer Vorzeit. Einzelnen Motiven aus dem *Rotkäppchen* begegnen wir bereits in der frühen griechischen Mythologie, z.B. dem Motiv des Verschlingens im Mythos vom Chronos, der aus Furcht

vor der Entmannung und dem Machtverlust die eigenen Kinder verschlang. Den jüngsten Sohn Zeus aber konnte Rhea, seine Frau und gleichzeitig auch seine Schwester, retten. Sie versteckte ihn und reichte dem Vater stattdessen einen in Windeln gewickelten Stein. Der Betrug blieb unbemerkt, und so gelang es Zeus später, seinen Vater zu überwältigen, und indem er ihm einen bitteren Trank vorsetzte, spie Kronos erst den Stein und dann seine verschlungenen Kinder aus.

Der seine Kinder verschlingende Kronos wurde zum Symbol der Zeit, die schafft und wieder zerstört. Er hatte seinerseits mit der berühmten Kronos-Sichel seinen Vater und Urgott Uranos entmannt, wobei damals aus den in die Erde gesickerten Blutstropfen die Furien entstanden (LS, 207).

Ein weiteres Beispiel desselben Motivs aus der Mythologie ist die wahnsinnig gewordene Lamia, Königin von Libyen und eine Geliebte des Zeus, die aus Trauer und Zorn über den Verlust ihres Kindes ihr Haupt in ein Schlangenhaupt verwandelte und begann, in einer Art Rachezug die Kinder anderer Mütter zu töten, zu häuten, zu zerstückeln und zu essen. Doch beide beziehen sich lediglich auf das Motiv des Verschlingens und weisen sonst keine Ähnlichkeiten mit dem uns bekannten Märchen *Rotkäppchen* auf.

In Westeuropa tauchten die ersten uns bekannten Volksmärchen im 11. Jh. auf, die sich damals auf dem Wege der mündlichen Überlieferung in unterschiedlichen Abwandlungen unter der ländlichen Bevölkerung ausgebreitet haben – darunter auch die Ahnen des allseits bekannten grimmschen *Rotkäppchens*. Diese Märchen dienten den Erwachsenen der damaligen Unterschicht zur Unterhaltung und Erheiterung und waren ursprünglich nicht für Kinder bestimmt, doch wurden diese auch nicht von der Unterhaltung ferngehalten. Was auch daran gelegen sein mag, dass sich die Existenz der Kindheit als eigener Entwicklungsabschnitt erst einige Jahrhunderte später im Bewusstsein der Gesellschaft verankerte (Ariès 1975, 2011).

Es wird in weiterer Folge ersichtlich, dass diese Erzählungen durch die in ihr enthaltenen Erziehungsvorbilder und Ideologievermittlungen keineswegs harmlos sind, auf der Ebene der Psyche hingegen als symbolische Spiegelungen innerer Vorgänge und Nöte erlösende Wirkung zeigen können.

Die Märchen der damaligen Zeit waren wie bereits erwähnt vor allem der Unterhaltung und dem Vergnügen der Erwachsenen gewidmet, deshalb fehlte es darin nicht an tabuisierter Sexualität, gewaltsamen Szenen, Tod und grobem Humor, an grausamen und blutrünstigen Motiven.

Sogenannte Warn- oder Schreckmärchen, wie z.B. die Aberglauben-Märchen von Werwölfen, waren im Frankreich des 15., 16. und 17. Jahrhunderts stark verbreitet. Parallel dazu wusste man von realen Ereignissen, wie z.B. den zahlreichen Gerichtsverfahren, die gegen Männer geführt wurden. Sie wurden beschuldigt, Werwölfe zu sein und Kinder zu fressen. Diese Verfahren standen hinsichtlich der Grausamkeit den Hexenprozessen dieser Zeit um nichts nach. In den Niederschriften zu diesen Prozessen sind die Übergriffe von Männer – ‚Werwölfen‘ auf Mädchen in allen Einzelheiten genau geschildert worden, sodass die Menschen damals verständlicherweise größte Angst vor Werwölfen und Wölfen hatten (Zipes 1985, 18). Auch aus den französischen Motivbearbeitungen, die von Marianne Rumpf und Paul Delarue gesammelt wurden, geht hervor, dass es sich beim Wolf im Märchen ursprünglich wahrscheinlich um den Werwolf (Ritz 2006, 8) oder Bzou (Zipes 1985, 20), eine frühere Bezeichnung für den Werwolf, handelte. Der Franzose Delarue machte sich u.a. als Sammler von Folklore einen Namen. Seiner Meinung nach ist *Die Geschichte von der Großmutter* die ursprüngliche Quelle für das *Rotkäppchen* von Perrault.

2.1 Subversive Botschaften und der Sozialisierungsprozess

Da Märchen ursprünglich bei den Zusammenkünften der Erwachsenen erzählt wurden, nahmen sich die bäuerlichen Erzähler kein Blatt vor den Mund und woben sexuelle Anspielungen und gewagte Andeutungen in ihr Erzählgut mit ein. So darf man sich nicht wundern, wenn das Rotkäppchen einer französischen Version aus dem 18. Jh., die im Anschluss noch näher untersucht wird, unwissentlich das Fleisch und Blut ihrer Großmutter zu sich nimmt, von der Katze eine Schlampe genannt wird und sich vor dem Wolf in aller Langsamkeit auszieht. In einer italienischen Version macht der Wolf aus den Gedärmen der getöteten Mutter ein Gummiband, aus ihrem Fleisch eine Pastete und Wein aus ihrem Blut. Diese grausig-schlüpfrigen Geschichten waren kaum für Kinder geeignet und überboten an Grausamkeit und Brutalität ganz gewiss die der grimmschen Version (Tatar 1995, 50). Doch überrascht es, wie die Brüder Grimm die körperlichen Plagen und geistigen Qualen in ihren Beschreibungen weit über die rein stilistischen Erweiterungen und Ausschmückungen hinaus verstärkten, was an mehreren Märchen anhand der verschiedenen festgehaltenen Versionen nachvollzogen werden kann (ebd. 55). Außerdem fügten sie veränderte Botschaften, Beurteilungen und Lehrsätze ein (ebd. 56). Zu den Zuständen und Verhältnissen, die

den Brüdern Grimm offenbar ebenso missfielen und ihrer Zensur zum Opfer fielen, gehörte auch alles, was an Inzest oder inzestuöse Wünsche denken ließ (ebd. 31). Solche und andere subversive Inhalte dienten rein der Sozialisierung und Beeinflussung ihrer Leserschaft und verliehen den Märchen einen belehrenden oder drohenden Unterton. Diese Entwicklungen sollen unter anderem in den folgenden Beispielen in Augenschein genommen werden.

3 Vier Bearbeitungen des Rotkäppchenmotivs

3.1 **Die Geschichte von der Großmutter – mündliche Überlieferung**

(in weiterer Folge Var. 1 (Volksversion aus dem 11.Jh.; Niederschrift 1885))

Diese hier an erster Stelle zu Vergleichs- und Studienzwecken gewählte Variante des Rotkäppchenmotivs ist eine mündliche Überlieferung, deren Erhalt der Forschungstätigkeit von Paul Delarue zu verdanken ist, in deren Rahmen er sie um das Jahr 1885 in Nievre niedergeschrieben hatte (Zipes 1985, 20). Wenn wir die Entwicklung des Rotkäppchenmotivs, bzw. deren erhalten gebliebene Grundelemente in der mündlichen Tradition genauer analysieren, so sind wir in deren frühesten Versionen nicht mit einem naiven Mädchen konfrontiert, wie sie uns aus Grimms Märchen bekannt ist und die dem Wolf den Weg zu Großmutter's Haus bereitwillig preisgibt. Es gibt darin auch keinen Jäger, der Rotkäppchen und die Großmutter aus Wolfs Bauch befreite. Im Gegenteil wird die Hauptprotagonistin in einer der frühen deutschen Übersetzungen französischer Märchen, in der bereits erwähnten *Geschichte von der Großmutter* als ein autonomes, selbstbewusstes und listiges junges Mädchen dargestellt. Scharfsinnig überlistet sie den Wolf und bringt sich selbst in Sicherheit, ohne jede fremde Hilfe und nur auf sich allein gestellt. Damit feierte das Volksmärchen nichts Minderes als den Reifeprozess eines Bauernmädchens (Zipes 1985, 23), und auch die darin enthaltenen kannibalistischen Elemente können in diesem Sinne interpretiert werden. Hier wird sie in deutscher Übersetzung, im Wortlaut bei Zipes (Zipes 1985) entnommen, wiedergegeben:

„Die Geschichte von der Großmutter“

„Es war einmal eine Frau, die Brot gebacken hatte. Sie sagte zu ihrer Tochter: »Geh und trage den warmen Brotlaib und eine Flasche Milch zu deiner Omi.« So ging das kleine Mädchen los. An einer Wegkreuzung traf sie Bzou, den Werwolf, der zu ihr sagte:

»Wohin gehst du?«

»Ich trage diesen warmen Brotlaib und eine Flasche Milch zu meiner Omi.«

»Welchen Weg wirst du gehen«, sagte der Wolf, »den Nähnadelweg oder den Stecknadelweg?«

»Den Nähnadelweg«, sagte das kleine Mädchen.

»In Ordnung, dann werde ich den Stecknadelweg gehen.«

Das kleine Mädchen vergnügte sich mit Nähnadelsammeln. Unterdessen war der Wolf beim Haus der Großmutter angekommen, hatte sie getötet, etwas von ihrem Fleisch in den Geschirrschrank gelegt und eine Flasche ihres Blutes in das Regal gestellt. Das kleine Mädchen kam an und klopfte an die Tür.

»Drücke die Tür hinein«, sagte der Werwolf, »sie ist mit einem Ballen nassen Strohs zugesperrt.«

»Guten Tag, Omi. Ich habe dir einen warmen Brotlaib gebracht und eine Flasche Milch.«

»Lege es in den Geschirrschrank, mein Kind. Nimm dir etwas vom Fleisch, das drinnen ist und die Flasche Wein aus dem Regal.«

Nachdem sie gegessen hatte, sagte eine kleine Katze:

»Pfuiii ... Ein Luder ist sie, die das Fleisch ihrer Omi isst und ihr Blut trinkt.«

»Zieh dich aus, mein Kind,« sagte der Werwolf, »und lege dich neben mich.«

»Wohin soll ich meine Schürze legen?«

»Wirf sie ins Feuer, mein Kind, du wirst sie nicht mehr brauchen.«

Und jedesmal, wenn sie fragte, wohin sie alle ihre anderen Sachen, das Mieder, das Kleid, den Petticoat und die langen Strümpfe legen sollte, antwortete der Wolf:

»Wirf sie ins Feuer, mein Kind, du wirst sie nicht mehr brauchen.«

Als sie sich in das Bett legte, sagte das kleine Mädchen:

»Oh, Omi, wie haarig du bist!«

»Um so besser kann ich mich warmhalten, mein Kind!«

»Oh, Omi, was hast du für große Nägel!«

»Um so besser kann ich mich damit kratzen, mein Kind!«

»Oh, Omi, was hast du für breite Schultern!«
»Um so besser kann ich das Feuerholz tragen, mein Kind.«
»Oh, Omi, was hast du für große Nasenlöcher!«
»Um so besser kann ich damit meinen Tabak schnupfen, mein Kind.«
»Oh, Omi, was hast du für einen großen Mund!«
»Um so besser kann ich dich damit fressen, mein Kind!«
»Oh, Großmutter, ich muß dringend mal. Laß mich nach draußen gehen.«
»Mach es im Bett, mein Kind!«
»O nein, Omi. Ich möchte nach draußen gehen.«
»In Ordnung. Aber mach es schnell.«

Der Werwolf befestigte eine Wollschnur an ihrem Fuß und ließ sie nach draußen gehen. Als das kleine Mädchen draußen war, band sie das Ende des Seils im Hof um einen Pflaumenbaum. Der Werwolf wurde ungeduldig und sagte:

»Scheißt du etwa Kordeln? Scheißt du Kordeln?«

Als er bemerkte, daß niemand ihm antwortete, sprang er aus dem Bett und sah, daß das kleine Mädchen geflohen war. Er folgte ihr, aber er kam gerade in dem Augenblick an ihrem Haus an, als sie hineinging.“ (Zipes 1985, 20-22)

Der Erhalt dieser Version des *Rotkäppchens* ist der Forschungstätigkeit von Paul Delarue zu verdanken, in deren Rahmen er sie um das Jahr 1885 in Nievre niedergeschrieben hatte (Zipes 1985, 20). In einer Studie über *Rotkäppchen* hat Delarue fünfunddreißig Versionen miteinander verglichen, die im Großen und Ganzen der angeführten Version glichen, nur endet die Geschichte manchmal mit dem Gefressen-Werden, und manchmal kann das Mädchen mit Hilfe einer List entkommen (Darnton 1989, 25).

Darnton führt in seinem Buch *Das große Katzenmassaker* (Darnton 1989) eine ähnliche Version an, in der es kein gutes Ende gibt, das Mädchen wird darin gefressen. Auch ist anstelle des Nähadel- bzw. Stecknadelwegs vom Dornen- und vom Stachelweg die Rede (Darnton 1989, 17-18). Im Wissen um dieses Detail wird deutlich, dass die später im Text unter Pkt. 8.3.5.2 folgende Auslegung, wie der Nähadel- bzw. Stecknadelweg zu verstehen sind, keine endgültig Antwort sein kann. Doch dazu später.

Darnton betont, dass das Bauernmädchen aus seiner Version der mündlichen Tradition weder ungehorsam war noch irgednwelche Warnungen übersah, es ging ganz

einfach dem Tod in die Fänge. Für ihn ist nicht das Happy End entscheidend, das die Märchen häufig erst nach dem 18. Jh. erhielten, sondern gerade dieser unerbittliche und unergründliche Charakter des Unglücks, der die Märchen so bewegend macht (Darnton 1989, 68).

Das oben wiedergegebene Märchen *Die Geschichte von der Großmutter*, Var. 1, handelt von einem mutigen Mädchen vom Lande, das auf ihrem Weg durch den Wald an einem Kreuzweg dem Werwolf begegnet. Sie kann zwischen zwei Wegen wählen – *dem Weg der Stecknadeln* oder dem *Weg der Nähadeln* und entscheidet sich für den letzteren. Der Werwolf wählt den ersteren und kürzeren Weg zur Großmutter, die er folglich auch als erster erreicht, sie kurzerhand frisst und etwas von ihrem Fleisch und Blut im Kasten für das Mädchen aufbewahrt. Dieses isst und trinkt es, ohne auf die warnenden und entrüsteten Worte des Katers zu hören. Dann befiehlt ihm der Werwolf, sich auszuziehen und zu ihm ins Bett zu kommen, das Gewand solle es ins Feuer werfen, denn es werde es nicht mehr benötigen. Wir haben es hier aus analytisch-psychologischer Sicht mit einer Reihe von Übergangs- und Transformationssymbolen zu tun, die unter 3.1. und Pkt. 8 ausführlicher behandelt werden.

Es folgt das bekannte Frage- und Antwortspiel, warum das lange Fell, die langen Nägel, die breiten Schultern, die großen Nüstern, der riesige Mund. Die Körperteile, die hier und in den anderen Varianten benannt werden, bezeichnen teilweise die äußeren Körperteile, wie Hände, Beine, Augen, Ohren, und teilweise die inneren Organe wie den Mund, der eine Grenze zwischen innen und außen darstellt und auch auf die inneren weiblichen Sexualorgane verweisen könnte. Er fungiert aber auch als Anstandsgrenze, an der sich weist, ob sie eingehalten oder überschritten wird, wo deutlich wird, was sich schickt und was sich nicht mehr schickt. In diesen Motiven kommen klare Anspielungen auf das ‚Liebesspiel‘ zum Ausdruck, das sich hier aber zwischen zwei ungleichen Partnern, einem Überlegenen und einem Unterlegenen abspielt; das Mädchen folgt dem Spiel, bis es ernst wird – es soll gefressen, verschlungen werden. Doch da rettet sich das Mädchen mit einer List, der Ausrede, ihr Geschäft verrichten zu müssen – das stille Örtchen befand sich zu damaliger Zeit bekanntlich im Freien. Die Fessel, die ihr der Wolf um ihren Knöchel bindet um sie am Fliehen zu hindern, befestigt sie an einem Baum im Garten und kann so entkommen. Als der Wolf den Betrug erkennt, setzt er ihr nach. Im letzten Augenblick kann sich das Mädchen in ihr Zuhause retten. Das Hinauszögern der beabsichtigten

Tat verschafft ihr den geringen Vorsprung, die kleine Denkpause, die für eine geglückte Flucht notwendig war. Auch in zwei weiteren Versionen aus Nièvre und Touraine wird von einer geglückten Flucht des Mädchens berichtet. In einer anderen Version aus der Gascogne kommt ein Mann vor, der dem Mädchen am Rücken eines Schweines nachsetzt und schlussendlich durch eine aus Leinen gelegte Brücke ins Wasser fällt (<http://www.maerchenlexikon.de/at-lexikon/at333.htm>. Letzter Zugriff am 20.9.2016).

Die Szene, in dem das Mädchen, bevor es vom Wolf verschlungen wird, in ihrer Naivität vom angebotenen Fleisch der Großmutter isst und ihr Blut trinkt, kann sowohl wörtlich (im kannibalistischen Sinne) als auch im übertragenen Sinn (Erfahrungstransfer von der Großmutter auf die Enkelin) verstanden werden.

Anselmo Calvetti sucht die Kannibalismen von einer italienischen Variante ausgehend zu erklären (in Ritz 2006, 175; Calvetti in *Rumagna* Jg II/1975, 85-94). Dabei zieht er die Verbindung zu uralten Initiationsriten aus der Frühgeschichte der Menschheit, die mit beginnender Pubertät abgehalten wurden und durch welche die Jugendlichen die volle Stammeszugehörigkeit erwarben.

Van Gennep schildert in seinem Buch *Übergangsriten*, wie in frühen Zivilisationen das Sakrale (in Unterscheidung zum Profanen) in fast alle Lebensbereiche hineinreichte und fast jeder Übergang von einer Entwicklungsstufe in die nächste durch einen Ritus gefeiert wurde, der durch spezielle Handlungen und Zeremonien, ähnlich der Lehre bei unseren Handwerksberufen, begleitet war. Solche Etappen waren vom Leben selbst vorgegeben, wie die Geburt, Pubertät, Elternschaft, sozialer Aufstieg und Tod (Gennep 1986, 14). Innerhalb eines Ritus unterscheidet van Gennep drei Phasen, die Ablösungs-, die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase sowie die Integrationsphase.

Bei diesen Riten starben die Jugendlichen einen symbolischen Tod, um als neue Menschen wieder aufzuerstehen. Zu diesem Zweck trat ein Tierungeheuer ins Geschehen, das sie in einer symbolischen Handlung verschlang. Danach mussten sie für einige Zeit im Bauch des wilden Tieres bleiben, bevor sie neugeboren wieder ans Tageslicht traten. Diese Rituale wurden mitten im Wald gefeiert, verbunden mit körperlichen Torturen und kannibalischen Akten. Das Ungeheuer verkörperte das Totentier eines Klans, während die kannibalistischen Elemente die mythische Identität mit den Ahnen herstellten. Im Märchen *Rotkäppchen* werden diese durch den Archetypus der Großmutter repräsentiert. Und auch sonst könnte das Motiv für das Ver-

schlungen werden des Rotkäppchens durch den Wolf und die nachfolgende Befreiung möglicherweise hier seinen Ursprung haben.

Laut Genep besteht der Sinn von Isolation der Initianden an einem besonderen entlegenen Ort und des symbolischen Todes mit anschließender Auferstehung im Abschied von der Kindheit und der Trennung von der früheren Umgebung, um völlig frei und gereinigt in eine neue Lebensphase einzutreten (Genep 1986, 80).

Das Frage – und Antwortspiel zwischen dem Wolf und dem Mädchen, das in nahezu allen Rotkäppchenversionen vorkommt, könnte Calvetti zufolge als liturgisches Dialogritual und Teil der magischen Zeremonie verstanden werden – wer durch Beschwörungsformeln die großen Füße, die Hände, die Augen, die Zähne u. ä. bestaunt und anbetet, kann sich deren Eigenschaften und magische Kraft aneignen und sie bei der Jagd nutzbringend anwenden (Ritz 2006, 10-11). Auch Propp beschreibt Initiationsriten, bei denen der Initiand Qualitäten eines Tieres erlangt (Propp 1987, 120).

Ähnlich spricht auch Derungs (Derungs 1998) von einem totemistischen und schamanistischen Weltbild in Märchen. Tierverwandlungen oder Tiere als Helfer, sprechende Tiere sowie die Aufteilung der Welt in eine mittlere, untere und obere, die ausgehend von unserer Welt einmal die Unterwelt und das andere Mal das Jenseits bezeichnen, sind schamanistische Motive, die sich in Zaubermärchen wiederfinden. Auch die Vorstellung von einem Zweiten Ich oder einem Alter Ego ist aus dem Schamanismus bekannt.

Diese Erklärungen sind jedoch mit Vorsicht zu genießen, sie weisen zwar eindeutige Parallelen zum Handlungsablauf und dem Initiationscharakter in unseren Märchenvarianten auf, beschreiben aber in erster Linie gut durchdachte und in sich geschlossene Rituale, die nicht so ohne weiteres auf Märchen übertragen werden können. Jedenfalls aber sind ähnliche Elemente der Initiation im Märchen erkennbar.

Soriano hebt noch einen anderen Aspekt hervor. Die unabhängige mündliche Tradition enthält Elemente, die, laut Soriano, bis in die Gegenwart *„fortbestehen /.../: das Motiv der Grausamkeit – wahrscheinlich eine Reflektion der ´primitiven Struktur´ - das Motiv des Bluts und Fleisches der Großmutter, die im Brotkasten sind und die das kleine Mädchen essen soll, das Motiv des ´vertrauten Tieres´ - eine Katze oder ein Vogel (oder eine mysteriöse Stimme), die das Kind darüber informieren, was es gerade ißt; die Episode des ´Entkleidungs-Rituals´, eine Art Rotkäppchen-Striptease, das jedes Mal, wenn es ein Kleidungsstück ablegt, den Wolf fragt, wohin es dieses*

legen soll, was zu einer zweideutigen oder offen-drohenden Antwort des grausamen Tieres führt; und als letztes das 'happy end' einer besonderen Kategorie dieser Erzählsituation, die auf einem obszönen Nebenton basiert – der 'Fesseln, die gelockert werden': das kleine Mädchen tut so, als ob es dringend aufs Klo müsste, ein Vorwand, um vor dem Monster fliehen zu können“ (Soriano 1969, 27-28. In: Zipes 1985, 20). Damit macht er auf den inzestuösen Charakter aufmerksam, der auch in den folgenden Varianten aufgegriffen wird.

Nach der genaueren Analyse über die Entwicklung des Rotkäppchenmotivs bzw. deren erhalten gebliebene Grundelemente in der mündlichen Tradition (*Geschichte von der Großmutter*) wird deutlich, wie vielschichtig die Betrachtungsweisen eines Märchens sein können.

Wird die Geschichte als ein Initiationsmärchen interpretiert, erscheint es völlig klar, dass das Volksmärchen, wie die französische Sozialanthropologin Yvonne Verdier in ihrem Buch zur traditionellen Überlieferung des *Rotkäppchens* (Verdier 2014) zu belegen sucht, einen wichtigen Reifungsprozess eines Landmädchens schildert. Darin wird die Tatsache hervorgehoben, dass Frauen durch das Erzählen von Geschichten einander das Wissen rund um das Zeugungsverhalten nahebrachten.

Dieser Entwicklungsprozess wird im Märchen in bemerkenswert treffender Reihenfolge geschildert - jede Etappe in der Aneignung einer bestimmten Fähigkeit entspricht einer Etappe in der Erziehung der heranwachsenden Mädchen – die Arbeit mit Nähnadeln ist als Metapher für die Pubertät, das Kochen und die Küche für die Zeugung, und das Ausspülen als Metapher für die Geburt zu verstehen. Dies sind Funktionen, die erneut die Autonomie von Frauen sowie ihre Fähigkeit, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, hervorheben. Sie beziehen sich auf ein Wissen, das die Frauen als Trägerinnen des kulturellen Erbes in dieser traditionellen Bauerngesellschaft innehatten (Verdier 1982, 2014, 40-55; in Zipes 1985, 23). So sind die Hinweise auf Nähnadeln und Stecknadeln mit einer Nählehre verbunden, und kündigten auch die Pubertät und die Einweihung in die Gesellschaft an (Zipes 1985, 23). In diesem Sinne kann der Weg der Nähnadeln, auf den sich Rotkäppchen begibt, als Analogie zur Pubertät verstanden werden, die Stube, in der sich die Beziehung zwischen dem Wolf und dem Mädchen, zum Teil über den Verzehr der Speisen und zum Teil über das Gespräch aufbaut, in Analogie zur Zeugung stehen, sowie die Transformations- bzw. Umwandlungsmotive als Analogie für die Geburt, Neu- oder Wiedergeburt stehen.

Diese in der *Geschichte von der Großmutter* verwendeten Motive sind auch nur vor diesem Hintergrund zu verstehen.

Kulturhistorisch gesehen hatten die Warn- und Schreckmärchen der damaligen Zeit zum Ziel, vor den tatsächlichen Gefahren und Ereignissen der damaligen Zeit, die von Armut, Krankheiten, gewaltsamen Übergriffen und Hungersnöten heimgesucht wurde, zu erzählen, aufzuklären und zu warnen. Und waren keinesfalls an Kinder adressiert.

Ungeachtet dessen, ob es sich um ein Initiations- oder Warnmärchen handelt, in der *Geschichte von der Großmutter* haben wir es mit einer feministischen Variante zu tun, begründet auf der Selbständigkeit eines Bauernmädchens (Zipes 1985, 24), im Unterschied zur Unterwerfung der Protagonistin, wie sie später bei Perrault und Grimm dargestellt wurde (Zipes 1985, 24).

3.2 *Petit chaperon rouge* von Perrault

(in weitere Folge Var. 2 (Perrault 1986, 70))

Diese erste und älteste bekannte schriftliche Version des Märchens *Rotkäppchen* veröffentlichte der französische Schriftsteller Charles Perrault 1697 im Rahmen einer Sammlung von 8 Märchen - *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralités* unter dem Titel *Petit chaperon rouge* (Perrault 1697; Perrault 1986, 70). Perrault widmete seine Märchensammlung eigentlich den Kindern am Hof von Versailles und hatte sie aus Rücksicht auf deren zarte Gefühle von allen vulgären und kannibalistischen Elementen gesäubert. Sein ausdrückliches Ziel war es, einen klaren Beitrag zu Festigung von Geschlechtsbildern zu leisten (Fabritius 2010, 66), der eindeutig zu Ungunsten der Frau ausfiel. Sein Zielpublikum sollten aber nicht nur die Kinder, sondern auch die Erwachsenen der gebildeten und somit „reinen“ Oberschicht sein. Durch die in seinen Erzählungen enthaltene Ironie versuchte er, an die erotische und spielerische Seite der erwachsenen Leserinnen und Leser zu appellieren (Zipes 1985, 24-25) und wendet sich somit an eine doppelte Zuhörerschaft.

Im Folgenden seine Erzählung (1986):

„Rotkäppchen“

„Es war einmal ein kleines Dorf­mäd­chen, das war so hübsch, wie man es sich nur denken kann; seine Mutter liebte es abgöttisch und seine Großmutter gar noch mehr. Die gute Frau ließ ihm ein rotes Käppchen machen, und das stand ihm so gut, dass man es allenthalben Rotkäppchen nannte.

Eines Tages, als die Mutter Brot und einige Kuchen gebacken hatte, sprach sie zu ihm: „Lauf und sieh, wie es deiner Großmutter geht, denn ich habe gehört, daß sie krank ist; bring ihr einen Kuchen und dieses Töpfchen Butter.“

Rotkäppchen brach alsbald auf, um seine Großmutter zu besuchen, die in einem anderen Dorf wohnte. Als es durch den Wald kam, begegnete es Gevatter Wolf, der rechte Lust hatte, es zu fressen; doch er traute sich nicht, da ein paar Holzfäller im Wald arbeiteten. Er fragte es, wo es hinginge; das arme Kind, das nicht wußte, wie gefährlich es ist, bei einem Wolf zu verweilen und ihm Gehör zu schenken, sagte zu ihm: „Ich will meine Großmutter besuchen und ihr einen Kuchen und ein Töpfchen Butter bringen, die ihr meine Mutter schickt.“ „Wohnt sie weit von hier?“ sagte der Wolf zu ihm. „O ja“, sagte das Rotkäppchen, „noch über die Mühle hinaus, die Ihr dort hinten, dort ganz hinten seht, im ersten Haus vom Dorf.“ „Nun gut“, sprach der Wolf, „ich will sie gleichfalls besuchen; ich nehme diesen Weg und du jenen Weg, und wir wollen sehen, wer zuerst da ist.“

Der Wolf lief nun so schnell er konnte auf dem kürzeren Weg los, und das kleine Mädchen ging auf dem längeren Weg weiter; dabei machte es sich eine Freude daraus, Haselnüsse aufzulesen, hinter Schmetterlingen herzulaufen und aus den Blümchen, die es fand, kleine Sträuße zu winden.

Es dauerte nicht lange, da gelangte der Wolf beim Haus der Großmutter an; er klopfte: poch, poch. „Wer ist da?“ „Eure Enkelin ist es, Rotkäppchen“, sprach der Wolf, indem er seine Stimme verstellte; „meine Mutter schickt mich, ich bringe Euch Kuchen und ein Töpfchen Butter.“ Die gute Großmutter, die im Bett lag, weil es ihr nicht gut ging, rief: „Zieh das Häkchen heraus, dann geht der Riegel zurück.“

Der Wolf zog das Häkchen heraus, und die Tür ging auf. Er stürzte sich auf die gute Frau und hatte sie im Handumdrehen verschlungen, denn er hatte schon seit mehr als drei Tagen nichts mehr gefressen. Dann machte er die Tür zu und legte sich ins Bett der Großmutter, um auf Rotkäppchen zu warten, das einige Zeit danach an die Tür klopfte: poch, poch. „Wer ist da?“ Als Rotkäppchen die raue Stimme des Wolfs hörte, fürchtete es sich zunächst, doch da es glaubte, die Großmutter sei erkältet, antwortete es: „Eure Enkelin ist es, Rotkäppchen; meine Mutter schickt mich, ich

bringe Euch Kuchen und ein Töpfchen Butter.“ Der Wolf dämpfte seine Stimme ein wenig und rief: „Zieh das Häkchen heraus, dann geht der Riegel zurück.“

Rotkäppchen zog das Häkchen heraus, und die Türe ging auf. Als der Wolf es eintreten sah, zog er sich die Decke über den Kopf und sprach: „Stell den Kuchen und das Töpfchen Butter auf den Brotkasten und leg dich zu mir.“

Rotkäppchen zieht sich aus und legt sich ins Bett. Da war sie sehr erstaunt, wie ihre Großmutter ohne Kleider aussah und sie sprach: „Großmutter, was habt Ihr für große Arme!“ „Damit ich dich besser umarmen kann, mein Töchterchen.“ „Großmutter, was habt Ihr für große Beine!“ „Damit ich besser laufen kann, mein Kind.“ „Großmutter, was habt Ihr für große Ohren!“ „Damit ich besser hören kann, mein Kind!“ „Großmutter, was habt Ihr für große Augen!“ „Damit ich besser sehen kann, mein Kind.“ „Großmutter, was habt Ihr für große Zähne!“ „Damit ich dich fressen kann.“ Mit diesen Worten stürzte sich der böse Wolf auf Rotkäppchen, und fraß es auf.

Moral

Hier sieht man, daß kleine Kinder, zumal junge Mädchen, wenn sie hübsch sind, fein und nett, sehr schlecht daran tun, jedwedem Gehör zu schenken, denn dann nimmt es nicht Wunder, daß der Wolf so viele von ihnen frißt. Ich sage der Wolf, weil nicht alle Wölfe von der gleichen Art sind. Da gibt es solche, die kein Aufsehen erregen und sich zuvorkommend, liebenswürdig und brav zeigen. Ganz zahm und gefällig folgen sie den jungen Damen in ihre Häuser und in ihre Gemächer - doch ach! wer weiß es nicht, daß die sanften Wölfe unter den Wölfen die allergefährlichsten sind.“ (Perrault 1986, 70-73)

Perrault hatte die bewusste Absicht, mit seinen Märchen moralische Verhaltensregeln mit zu beeinflussen und mitzugestalten und wendete dabei warnende Sozialisierungsmittel an. Alle acht Märchen enthalten eine Moral und Regeln über die weibliche Sittsamkeit sowie die Folgen bei deren Verletzung.

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass der Charakter des kleinen Mädchens in Perraults literarischen Märchen völlig verschieden von dem der mündlichen Tradition ist. Das „Bauernmädchen“ wird furchtlos, aufrichtig und schlau dargestellt, der Umgang mit Sexualität, Nacktheit und den Körperbedürfnissen entbehrt jeglicher falschen Prüderie; es wird auf erzählerische Weise auf ihre Aufgaben und ihre Rolle als Frau

vorbereitet. Perraults Rotkäppchen hingegen ist niedlich, verwöhnt, naiv und hilflos (Zipes 1985, 25).

Durch seine Märchen konnte er im vollen Bewusstsein Einfluss auf die Gestaltung moralischer Verhaltensregeln nehmen und sie mitgestalten; dabei bediente er sich des warnend erhobenen Zeigefingers als Mittel zur Sozialisierung. Darüber hinaus werden in seiner Rotkäppchenversion weibliche Duldsamkeit und Unwissenheit als Eigenschaften dargestellt, durch die sich eine Frau besonders auszuzeichnen vermag.

Philippe Ariès hat in seiner *Geschichte der Kindheit* (1975, 2011) schlüssig dargelegt, dass sich in Europa das Bewusstsein von der Existenz der Kindheit an sich, die bis dahin keine oder eine nur geringe Rolle spielte, erst gegen Ende des 16. Jh. und im Laufe des 17. und 18. Jh. entwickelte und festigte. Dies war die Voraussetzung dafür, dass unter anderem eine unabhängige Kinderliteratur entstehen konnte, wenn auch zum vorrangigem Zweck der Zivilisierung und zur Unterwerfung unter die strengen Normen der Klassenmoral. Perrault erkannte die erzieherische Macht von Märchen und entfernte daraus auch alle offensichtlichen Elemente von Gewalt, Erotik und Sündhaftigkeit, die in den mündlich tradierten Geschichten vielleicht vorgekommen waren. Er hat das Märchen und damit das Mädchen Rotkäppchen zivilisiert, pädagogisiert und es für die junge Hörerschaft der damaligen aristokratischen Kinderzimmer adaptiert (vgl. Zipes 1985, 24 ff.). Entsprechend äußert er sich im Vorwort zu seiner Märchensammlung:

„/.../ dass die heitere Erzählung, die ihre Hülle [der Moral] abgibt, nur die Aufgabe hat, sie auf angenehme Weise in ihren Geist hineinzugeleiten, auf eine Weise, die zugleich Belehrung und Unterhaltung bietet. /.../ Wie nichtig und eigentümlich all diese Erzählungen in ihrem Inhalt auch sein mögen, so erwecken sie bei den Kindern doch ganz sicher den Wunsch, denen zu gleichen, die sie glücklich werden sehen, beziehungsweise die Angst vor dem Unglück, das die anderen durch ihre Schlechtigkeit trifft. Muß man da nicht die Väter und die Mütter loben, die, solange ihre Kinder noch nicht imstande sind, an echten und ungeschminkten Wahrheiten Gefallen zu finden, sie diese lieben lehren, sie sozusagen schlucken lassen, indem sie sie in nette und der Unvollkommenheit ihres Alters angemessene Erzählungen verpacken? /.../ Das sind Samen, die zunächst lediglich Freude oder Traurigkeit bewirken, aus denen jedoch unfehlbar rechtschaffene Neigungen erwachsen werden. /.../ Und was mir an seiner schlichten Anmut noch gefällt, ist, daß es Unterhaltung und Vergnügen bringt, ohne daß Mutter, Gatte oder Beichtvater irgendein Fehl darin entdecken könnten.“ (Perrault 1986, 5-10)

Mit Horaz Worten – *dolce et utile*; das Angenehme wird mit dem Nützlichen verbunden, der Unterhaltung eine innewohnende Lehre eingehaucht. Am Ende des Märchens vom *Rotkäppchen* fügt Perrault eine Schlussmoral in Versen hinzu, in der er vor allem die jungen Mädchen vor den schlechten Absichten der Verführer warnt, wobei er keinen Zweifel darüber lässt, wie das Märchen zu interpretieren sei.

Perrault war auch der erste, der dem Mädchen ein rotes Käppchen aufsetzte, durch das sie im gesamten europäischen Raum Berühmtheit erlangte und Stoff für die abenteuerlichsten Interpretationen bot.

Dies ist auch einer der Vorwürfe an der psychologischen Interpretationsweise, dabei würden Symbole und Motive interpretiert, die es in den Urfassungen gar nicht gab. Ein berechtigter Einwand, allerdings geht die psychologische Interpretation nicht gerade von Fakten aus, sondern versucht die Botschaften zu entschlüsseln, die die Psyche berühren, eine Ebene, mit der vor allem Kinder besonders vertraut sind. Trotzdem kann man dem Standpunkt, dass manchmal zu weit gegriffen wurde, auch seine Berechtigung einräumen.

Aus soziologischer Sicht enthalten diese scheinbar an Kinder gerichteten Märchen mit harmlos infantilem Wortlaut in ihrem Kontext zweifellos auch sexuelle Allusionen, durch die erwachsene ZuhörerInnen angesprochen werden. An dieser Stelle sei auf ein interessantes Detail in der französischen Umgangssprache hingewiesen: die Redewendung – *elle a vu le loup* (sie hat den Wolf gesehen) – hat noch heute die Bedeutung, die Unschuld zu verlieren ([http://de.pons.com/übersetzung /französisch-deutsch/Le+loup](http://de.pons.com/übersetzung/französisch-deutsch/Le+loup)). Auch im französischen wiktory wird für die Bedeutung von „avoir vu le loup“ an erster Stelle folgende Erklärung gegeben: „Avoir perdu son innocence, en s'abîmant dans les voluptueux plaisirs de la chair, hors des liens du mariage, en parlant d'une fille“ (https://fr.wiktionary.org/wiki/avoir_vu_le_loup).

Die Quelle dieser Redewendung wird ins 18. Jh. datiert (<http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/1097/avoir-vu-le-loup/>).

Geht man davon aus, dass zwischen dieser Redewendung und dem Märchen *Rotkäppchen* ein gewisser Zusammenhang besteht, liegt die Schlussfolgerung, dass in diesem Märchen in seiner Doppeldeutigkeit auch von Missbrauch und Vergewaltigung die Rede ist, durchaus naheliegend. Zipes geht noch weiter. Seiner Meinung nach wird im Märchen *Rotkäppchen* in der Bearbeitung Perraults und der Gebrüder Grimm die Vergewaltigung geradezu legalisiert, denn es wird für seine „Missetat“ bestraft (Zipes 1985, 35). Denn anstatt die Mädchen vor den tatsächlich im Wald lau-

ernden Gefahren zu warnen, warnt er sie vor ihren eigenen natürlichen Wünschen und Sehnsüchten, die sie unterdrücken sollten. Rotkäppchen wird dafür bestraft, weil sie sich in ihrer Unschuld von der Natur in Form des Wolfs oder Werwolfs hingezogen fühlt, und sie wird vergewaltigt und bestraft, weil sie ihre natürlichen Neigungen nicht zu kontrollieren weiß (Zipes 2012, Pos. 1235).

Perraults Vorstellung von ehrbaren weiblichen Eigenschaften muss vor dem Hintergrund der Sozialisierungsprozesse seiner Zeit gegen Ende des 17. Jh. gesehen werden. Die literarische Sozialisation wurde von der französischen Bourgeoisie als Möglichkeit zur Verbreitung ihrer Werte und Interessen verwendet. Im *Rotkäppchen* finden sich Projektionen männlicher Phantasien, mit denen er an das Ausleben sexueller Phantasien Erwachsener der damaligen französischen literarischen Salons, der sogenannten Preziosität (schöngeistiger Zirkel als Ausdruck der neuen Geselligkeitskultur) gegen Ende des 17. Jh. anspielte, deren vorrangiges Ziel nicht gerade die Aufforderung zur Selbständigkeit der Protagonistin gewesen war. Auch Perraults persönliche Vorurteile, wonach sich die Frau ihrem Mann völlig zu unterwerfen und ihre Eigenständigkeit aufzugeben hatte (Zipes 1985, 33), spiegeln sich darin wieder. Dies bringt Perrault in der Schlussmoral zum Märchen *Griseldis* besonders deutlich zum Ausdruck:

„Anders ist es da mit der Moral der *Griseldis*. Sie bringt die Frauen dazu, ihre Ehemänner zu ertragen; sie macht deutlich, daß es keinen noch so grausamen oder unangenehmen Mann gibt, mit dem eine tugendhafte Frau nicht mit aller Geduld zu Rande käme.“ (Perrault 1986, 7)

Die Märchen, die dem Kulturhistoriker Darnton zufolge ein Abbild der grausamen und bössartigen Welt ohne jegliche Moralvorbilder wiedergaben, der die Armen auf Gedeih und Verderb ausgeliefert waren und in der sie nur durch die bis heute vielgepriesene französische Gerissenheit und List zu ihrem Glück gelangen konnten, hatte Perrault vom Kannibalismus und anderen unerwünschten Elementen befreit, und passte diese im Ton der kultivierten Gesellschaft der Pariser Salons an, behielt aber den ursprünglichen Erzähldiktus, die Erdverbundenheit und Einfachheit der mündlichen Version bei und verdarb sie nicht durch Verniedlichungen. Darnton schreibt Perrault sogar eine außerordentlich bedeutsame Rolle zu. Seiner Meinung nach stellt er den größten Berührungspunkt zwischen zwei scheinbar voneinander getrennten Welten, der Elite- und der Volkskultur dar, denn nicht nur im Bauernstand gehörten die allabendlichen Geschichten zum fixen Bestandteil des Lebens, auch alle Mitglieder des

Adels verbrachten ihre frühe Kindheit mit Ammen und denselben Kindermärchen. Durch sie wurden standesunabhängige Züge, Werte und Einstellungen vermittelt, die Darnton typisch französisch nennt: „In einer Welt, in der die Kleinen gegen die Großen, die Armen gegen die Reichen, die Unterprivilegierten gegen die Mächtigen ausgespielt werden, wo es nur Narren und Schufte gibt, ist es besser, ein Schuft zu sein als ein Narr“ (Darnton 1989, 77-79).

Perraults Märchen übten auf die deutschen Sprachwissenschaftler und Märchensammler Jacob und Wilhelm Grimm einen starken Einfluss aus. Dessen Niederschrift und nicht die Volksüberlieferung, wie man fälschlicherweise vielleicht vermuten würde, kann auch als ihre wichtigste Bezugsquelle angesehen werden. Die Sammlung der acht Märchen *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralités* (Perrault 1697) wurde bereits im Jahre 1729 von Robert Samber ins Englische übertragen und veröffentlicht. Dort wurde *das Rotkäppchen* unter dem Namen *Little Red Riding Hood* bekannt, während sie in Italien den Namen *El cappelin rosso* erhielt. Die erste Übersetzung ins Deutsche wurde von Friedrich Justin Bertuch vorgenommen und wurde im Jahre 1790 in *Der blauen Bibliothek aller Nationen* herausgegeben. Ins Slowenische wurde sie 1875 zum ersten Mal von Lujiza Pesjakova übertragen und in der Zeitschrift *Vrtec* unter dem Namen ‚*Rudeča kapica*‘ veröffentlicht. Die ersten Übersetzungen fielen somit in eine Zeit, in der Jacob und Wilhelm Grimm mit dem Sammeln ihrer Kinder- und Hausmärchen begannen.

3.3 Das Rotkäppchen der Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm

(in weitere Folge Var. 3, (Grimm 2000, 156))

Perraults Version, Var.2. (Perrault 1986, 70), erschien den beiden Märchensammlern und Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm aber immer noch zu grausam, die sexuellen Aspekte zu sehr betont und das Ende zu tragisch, deshalb erachteten sie es für notwendig, im Zuge des bürgerlichen Sozialisierungsprozesses des 19. Jh. das Märchen nochmals zu reinigen und zu bearbeiten, um den Idealen und Sittenvorstellungen des aufsteigenden Biedermeier und der viktorianischen Epoche zu entsprechen (Zipes 1985, 34). Die allgemein bekanntere Version, die ihnen von Jeannete Hassenpflug zugetragen sein sollte, wurde im ersten Buch der *Kinder- und Hausmärchen* 1812-1815 veröffentlicht. Die zweite, die eine Fortsetzung der ersten ist und in der der Wolf nicht vom Jäger sondern von Rotkäppchen und der

Großmutter überwältigt wird, wurde ihnen Quellen zufolge von ihrer Schwester Marie Hassenpflug erzählt und in der zweiten Ausgabe derselben im Jahre 1857 herausgegeben. Die beiden Schwestern dienten auch als Quelle für andere Märchen im ersten Buch der *Kinder- und Hausmärchen*. Rühs schreibt 1815 in seiner kritischen Rezension zu den beiden Bänden der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, dass dies kein Buch sei, dass in Kinderhände gehöre, denn sie könnten Kinder verstören und zu unangenehmen Empfindungen führen, und hält die Eltern an, mit der für ihre Kinder bestimmten Auswahl sorgsam umzugehen. Von der Erzählstimme des Volkes ist nun nicht mehr viel übriggeblieben (vgl. Zipes 1985, 34). In ihrer überarbeiteten Version bekam das Märchen vom *Rotkäppchen* ein glückliches Ende verpasst, und zwar in zwei unterschiedlichen Fassungen.

Hier der ursprüngliche Text von 1812-1815:

„Rotkäppchen“

„Es war einmal eine kleine süße Dirne, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Großmutter, die wußte gar nicht, was sie alles dem Kind geben sollte. Einmal schenkte sie ihm ein Käppchen von rotem Sammet, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anders mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen. Eines Tages sprach seine Mutter zu ihm: »Komm, Rotkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, bring das der Großmutter hinaus; sie ist krank und schwach und wird sich daran laben. Mach dich auf, bevor es heiß wird, und wenn du hinauskommst, so geh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas, und die Großmutter hat nichts. Und wenn du in ihre Stube kommst, so vergiß nicht, guten Morgen zu sagen, und guck nicht erst in alle Ecken herum.«

»Ich will schon alles gut machen«, sagte Rotkäppchen zur Mutter und gab ihr die Hand darauf. Die Großmutter aber wohnte draußen im Wald, eine halbe Stunde vom Dorf. Wie nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wußte nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm. »Guten Tag, Rotkäppchen«, sprach er. »Schönen Dank, Wolf.« »Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?« »Zur Großmutter.« »Was trägst du unter der Schürze?« »Kuchen und Wein: gestern haben wir gebacken, da soll sich die kranke und schwache Großmutter etwas zugut tun und sich damit stärken.« »Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter?« »Noch eine gute Viertelstunde weiter im Wald, unter den drei großen

Eichbäumen, da steht ihr Haus, unten sind die Nußhecken, das wirst du ja wissen«, sagte Rotkäppchen. Der Wolf dachte bei sich: »Das junge zarte Ding, das ist ein fetter Bissen, der wird noch besser schmecken als die Alte: du mußt es listig anfangen, damit du beide erschnappst.« Da ging er ein Weilchen neben Rotkäppchen her, dann sprach er: »Rotkäppchen, sieh einmal die schönen Blumen, die ringsumher stehen, warum guckst du dich nicht um? Ich glaube, du hörst gar nicht, wie die Vöglein lieblich singen? Du gehst ja für dich hin, als wenn du zur Schule gingst, und ist so lustig draußen in dem Wald.«

Rotkäppchen schlug die Augen auf, und als es sah, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume hin und her tanzten und alles voll schöner Blumen stand, dachte es: »Wenn ich der Großmutter einen frischen Strauß mitbringe, der wird ihr auch Freude machen; es ist so früh am Tag, daß ich doch zu rechter Zeit ankomme«, lief vom Wege ab in den Wald hinein und suchte Blumen. Und wenn es eine gebrochen hatte, meinte es, weiter hinaus stände eine schönere, und lief darnach, und geriet immer tiefer in den Wald hinein. Der Wolf aber ging geradeswegs nach dem Haus der Großmutter und klopfte an die Türe. »Wer ist draußen?« »Rotkäppchen, das bringt Kuchen und Wein, mach auf.« »Drück nur auf die Klinke«, rief die Großmutter, »ich bin zu schwach und kann nicht aufstehen.« Der Wolf drückte auf die Klinke, die Türe sprang auf, und er ging, ohne ein Wort zu sprechen, gerade zum Bett der Großmutter und verschluckte sie. Dann tat er ihre Kleider an, setzte ihre Haube auf, legte sich in ihr Bett und zog die Vorhänge vor.

Rotkäppchen aber war nach den Blumen herumgelaufen, und als es so viel zusammen hatte, daß es keine mehr tragen konnte, fiel ihm die Großmutter wieder ein, und es machte es sich auf den Weg zu ihr. Es wunderte sich, daß die Türe aufstand, und wie es in die Stube trat, so kam es ihm so seltsam darin vor, daß es dachte: »Ei, du mein Gott, wie ängstlich wird mir's heute zumut, und bin sonst so gerne bei der Großmutter!« Es rief »Guten Morgen!«, bekam aber keine Antwort. Darauf ging es zum Bett und zog die Vorhänge zurück: da lag die Großmutter und hatte die Haube tief ins Gesicht gesetzt und sah so wunderlich aus. »Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren!« »Daß ich dich besser hören kann.« »Ei, Großmutter, was hast du für große Augen!« »Daß ich dich besser sehen kann.« »Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!« »Daß ich dich besser packen kann!« »Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul!« »Daß ich dich besser fressen kann.« Kaum hatte

der Wolf das gesagt, so tat er einen Satz aus dem Bette und verschlang das arme Rotkäppchen.

Wie der Wolf sein Gelüsten gestillt hatte, legte er sich wieder ins Bett, schlief ein und fing an, überlaut zu schnarchen. Der Jäger ging eben an dem Haus vorbei und dachte: »Wie die alte Frau schnarcht, du mußt doch sehen, ob ihr etwas fehlt.« Da trat er in die Stube, und wie er vor das Bette kam, so sah er, daß der Wolf darin lag. »Finde ich dich hier, du alter Sünder«, sagte er, »ich habe dich lange gesucht.« Nun wollte er sein Büchse anlegen, da fiel ihm ein, der Wolf könnte die Großmutter gefressen haben und sie wäre noch zu retten: schoß nicht, sondern nahm eine Schere und fing an, dem schlafenden Wolf den Bauch aufzuschneiden. Wie er ein paar Schnitte getan hatte, da sah er das rote Käppchen leuchten, und noch ein paar Schnitte, da sprang das Mädchen heraus und rief: »Ach, wie war ich erschrocken, wie war's so dunkel in dem Wolf seinem Leib!« Und dann kam die alte Großmutter auch noch lebendig heraus und konnte kaum atmen. Rotkäppchen aber holte geschwind große Steine, damit füllten sie dem Wolf den Leib, und wie er aufwachte, wollte er fortspringen, aber die Steine waren so schwer, daß er gleich niedersank und sich totfiel.

Da waren alle drei vergnügt; der Jäger zog dem Wolf den Pelz ab und ging damit heim, die Großmutter aß den Kuchen und trank den Wein, den Rotkäppchen gebracht hatte, und erholte sich wieder, Rotkäppchen aber dachte: »Du willst dein Lebtag nicht wieder allein vom Wege ab in den Wald laufen, wenn dir's die Mutter verboten hat.« (Grimm 2000, 156-159)

Während des 19. Jh. blieb Rotkäppchen auch in den Versionen anderer AutorInnen meist naiv und ohnmächtig, wie es dem Frauenbild der damaligen Zeit entsprach. In Deutschland wurde sie zusätzlich verniedlicht und christianisiert, um sie den Kindern späterer Generationen noch zugänglicher zu machen (Zipes 1985, 35). Wie aus einer Vorrede von Wilhelm Grimm (Grimm 2000, 17) und seinen zahlreichen Randbemerkungen ersichtlich ist, haben die Brüder Grimm das Märchen mit Absicht auf diese Weise adaptiert, geglättet und mit pädagogischen Ermahnungen aufgefüllt. Darin schreibt Wilhelm, dass jeder Ausdruck, der dem Kindesalter nicht entspräche, sorgfältig zu löschen sei (Ritz 2006, 24). Dabei fällt auf, dass jegliche sexuell anmutende Formulierung getilgt wurde, dafür aber die grausamen Gewaltszenen, zwar mit beschönigenden Worten, jedoch umso ausladender geschildert wurden (Tatar 1995, 34). Ihre Ideologie wird nicht mehr aufrichtig, sondern verschleiert und subtil trans-

portiert. Ritz merkt dazu im humoresk-ironischen Stil an, dass die Szene, in der sich das Rotkäppchen auszieht und zum Wolf ins Bett schlüpft, schlichtweg gestrichen wurde, dafür musste sich der Wolf in die Kleider der Großmutter zwängen, sonst wäre er Rotkäppchen gegenüber nackt gewesen – und derlei französische Unsittlichkeit konnte man den deutschen Kindern nicht zumuten (Ritz 2006, 24).

Das *Rotkäppchen* der Gebrüder Grimm (Grimm 2000, 156) ist nach der strukturalistischen Definition von Vladimir Propp (Propp 1972) ein typisches Warnmärchen mit dem charakteristischen Muster des Verbots und dessen Missachtens und Nicht-Einhaltens. Das Gute wird belohnt, das Böse bestraft. Verbot und Versprechen sind in der Anfangsszene zentral und in den Schlussworten kommt die starke Pädagogisierung des Märchens erneut zum Ausdruck – das Rotkäppchen denkt im Stillen, dass es nie wieder vom Weg abweichen wird. Auf diese Weise haben die Autoren dem Märchen eine innere Moral eingegeben, die nicht mehr wie bei Perrault am Ende hinzugefügt wurde, sondern zu einer innerlich akzeptierten, in den Text integrierten Norm wird (Ritz 2006, 29). Die folgenschwerste Veränderung liegt jedoch darin, dass das *deutsche* Rotkäppchen zu einem noch naiveren, hilfloseren und niedlicheren Mädchen gemacht wurde, das für seinen Ungehorsam und seine Sinnlichkeit bestraft werden müsse (Zipes 1985, 35), und ihm somit subversiv Mittäterschaft angelastet wird (Zipes 1985, 51). Damit gelang es den Grimmbrüdern, das Innenleben junger Frauen dauerhaft in einer Weise zu formen, dass sie sich scheinbar von sich aus dem Druck der Konformität beugten, ihre Naivität abschüttelten und der Lust auf die schönen Dinge links und rechts des Weges freiwillig entsagten. Das Kind im Märchen führt seinen Erziehungsprozess sozusagen von alleine durch, den auch die märchenhörenden Kinder nachvollziehen sollten. Jedoch erstreckt sich der Zeigefingercharakter nur auf die Rahmenhandlung. Die Märchenhandlung selbst ist auf das eigentlich Spannende, die Bettszene, ausgelegt (Ritz 2006, 35). Nicht nur Gustave Dore (s. Abb. 1) ließ sich davon inspirieren.



Abb.1

Der doppelbödigen Botschaft in seiner Radierung von 1867 (s. Abb.1) gibt er nicht nur durch den verklärten Blick des Wolfes sowie den verführerisch-neugierigen Rotkäppchens Ausdruck, sie wird insbesondere dann deutlich, wenn man der Hand Rotkäppchens unter die Bettdecke folgt. Im Märchenatlas ist folgender Kommentar zu finden: „Das /.../ Bild dagegen ist ungewöhnlich: Rotkäppchen und der Wolf liegen zusammen im Bett, eines Szene, die so in der deutschen Fassung nicht vorkommt (<http://www.maerchenatlas.de/deutsche-maerchen/grimms-marchen/maerchen-in-bildern-rotkaeppchen/>). Auch durch die Illustration wird dem kleinen Mädchen subversiv Mittäterschaft angelastet, um damit die Gewalttat zu rechtfertigen und zu entlasten (Zipes 1985, 42).

Was früher ein freizügiges Märchen über Sexualität und tatsächlich vorhandene Gefahren in den Wäldern war, wurde bei den Brüdern Grimm zu einer verschlüsselten Botschaft über rationalistische Körperbeherrschung. Offene sexuelle Spiele und Begegnungen wurden das ganze 19. Jh. über missbilligt. Mittels Märchen wurde von den Kindern respektive Mädchen gefordert, ihre Sinnlichkeit zu unterdrücken und sich den Normen der Erwachsenen zu unterwerfen (Zipes 1985, 36).

Man kann Hans Ritz ohne weiteres zustimmen, dass die Grausamkeit, die in der Erzählung herrscht, weniger dem Märchen als der Realität der damaligen aber auch der heutigen Welt anzulasten ist, die voll von Gräueltaten, Vergewaltigern, Kinderschändern, Mördern und Entführern ist. Hier erfüllt sich der Sinn des Satzes – homo homini lupus est – nicht der Wolf ist dem Menschen feind, der Mensch selbst ist des Menschen größter Feind (Ritz 2006, 38-39).

3.4 *Rotapfel* von Svetlana Makarovič und Kaja Kosmač

(in weitere Folge Var. 4, (Makarovič, Kosmač 2008))

Dieser Aspekt des schonungslosen Ausgeliefertseins kommt in der Bearbeitung von Makarovič und Kosmač besonders zum Tragen. Bei der Erzählung *Rotapfel* (Makarovič, Kosmač 2008) handelt es sich laut Definition von Marjana Kobe (Kobe 1999, 5ff.), einer slow. Literaturhistorikerin mit Forschungsschwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur, und um ein modernes Kunstmärchen (s.a. Mayer, Tismar 2003), deren literarische Schlüsselfigur Rotapfel nicht zuletzt der mündlichen Überlieferung des Volksmärchens *Die Geschichte von der Großmutter* entlehnt ist. *Rotapfel* stützt sich außerdem auf die ältesten Volksüberlieferungen, sowie auf französische Varianten und eine italienische Volksversion, die zwischen 1870 und 1890 niedergeschrieben wurden.

Während das Märchen vom *Rotkäppchen* in der Ausführung der Gebrüder Grimm (Grimm 2000, 156) ein glückliches Ende nimmt und somit das Element der Katharsis zu einer Erleichterung nach den gruseligen Ereignissen führt, ist die Erzählung *Rotapfel* ein düsterer und schwerer verdaulicher Text. Auch seine Motive sind diesen ältesten mündlichen Überlieferungen entlehnt. Und dies nicht zufällig.

Makarovič hat einen eigenen und neuen Zugang zur tradierten Volksüberlieferung, die sie auf unkonventionelle Weise bearbeitet.

Während die Märchen bei Perrault oder den Gebrüdern Grimm meist auf eine moralisierende Pointe hinauslaufen, wollen die Autorinnen Makarovič und Kosmač mit ihrem modernen Kunstmärchen *Rotapfel* das Augenmerk auf die ursprüngliche Kraft der tradierten Texte lenken, die auf intertextuellem Wege die innere Entwicklung des Kindes und ihm weitesten Sinne des Menschen fördern. Dazu greifen sie vorzugsweise die Motive aus der mündlichen Überlieferung auf, wie sie auch in der *Geschichte von der Großmutter* aufzufinden sind.

Zum besseren Verständnis und nicht zuletzt wegen der Parallelen zu dieser Geschichte aus der mündlichen Tradition soll an dieser Stelle das Märchen *Rotapfel* zur Gänze in deutscher Übersetzung (unveröffentlichte Übersetzung von LN) wiedergegeben werden. Die zur Veranschaulichung eingefügten Illustrationen (s. Abb. 2-4) sind dem Original des Buches *Rdeče jabolko (Rotapfel; Anm.d.A.)* (Makarovič, Kosmač 2008) entnommen:

Rotapfel

Es war einmal ein Mädchen, das hatte keinen Namen.

Es lebte bei bösen Menschen und hatte noch niemals seine Mutter gesehen.

Man streifte ihm ein schweres Gewand über, ganz aus Eisen und sie sagten zu ihm: „Wenn dieses Kleid abgetragen ist, kannst du deine Mutter aufsuchen. Sie wird dir sagen, wie du heißt. Denn nur deine leibliche Mutter darf dir einen Namen geben.“

Das namenlose Kind rieb und wetzte sich lange Zeit an den Wänden, um das höllische Gewand zu zerschleißen.

Endlich gab das Eisen nach und das Gewand zersprang.

Da setzten sie dem Mädchen eine rote Kappe auf, gaben ihm Proviant und sandten es fort, um der Mutter einen Besuch abzustatten. Im Bündel trug es einen Wecken Milchbrot und ein Stück Butter und einen schönen weißen Apfel an ihrem Busen.

Das Mädchen ohne Namen gelangt an einen breiten Fluss und ruft: „Fluss Giordano, lass mich hinüber!“

Der Fluss Giordano erwidert: „Was gibst du mir Schönes dafür, Mädchen mit roter Kappe?“

Der Apfel an ihrem Busen flüstert ihm zu: „Gib ihm das Milchbrot, und er wird dich hinüberlassen!“

Das Mädchen langt in das Bündel und zieht den Brotlaib hervor. Es schleudert ihn in den Fluss. Die Gewässer teilen sich und lassen das Mädchen ans andere Ufer.

Wie es immer so weitergeht, gelangt es an ein großes Tor.

„Tor Rastiella“, ruft es aus, „lass´ mich hindurch!“ „Was gibst du mir dafür, Mädchen mit roter Kappe?“ fragt das Tor Rastiella.

Der Apfel an ihrem Busen flüstert ihm zu: „Schmiere seine Scharniere mit Butter ein, und es wird dich hindurchlassen!“

Das Mädchen sucht nach dem Stück Butter und fettet damit sorgfältig die Scharniere ein.

Das Tor Rastiella öffnet sich und lässt es hindurchgehen.

Das Kind wandert durch einen dunklen Wald und presst den weißen Apfel fest an seinen Busen.

Da löst sich aus den Schatten am Wegesrand ein schwarzes Scheusal und heftet sich dem Mädchen an die Seite. Die Bestie schürzt die Lippen, sodass die scharfen Zähne feucht aufblitzen, und setzt zum Sprechen an: „Sei gegrrüßt, liebes Kind mit rroter Kappe! Sag, was trägst du Guutes in deinem Beutel?“



Abb.2

„Ich bin am Weg zu meiner Mutter, damit sie mir einen Namen gibt. Ich bringe ihr einen schönen weißen Apfel, den ich an meinem Busen trage.“

„Ich bin ausgezehrt, gib mir zu essen.“

„Ich hatte einen Wecken Milchbrot und gab ihn dem Fluss Giordano, damit er mich hinüberließ. Ich hatte ein Stück Butter, und habe damit die Scharniere am Tor Rastrella eingefettet, damit es mich hindurchgehen ließ. Nur noch der weiße Apfel ist mir geblieben, und den bringe ich meiner Mutter zum Geschenk.“

Der Wolf knirscht mit den Zähnen und sagt: „Du wirrst dem Weg der Nähnadeln wohl ausweichen wollen und sogleich den gemütlichen Weg der Stecknadeln einschlagen?“

„Genau, ich nehme gleich den Stecknadelweg!“

„Alsdann viel Glück, Kind mit roter Kappe. Auf Wiedersehen, bis baald!“

Das Kind macht sich auf den Weg über die Stecknadeln, während der Wolf auf dem Weg der Nähnadeln davonprescht und als erster die Hütte der Kindesmutter erreicht. Mit einem Satz ist er im Zimmer, wirft sich auf die überraschte Frau und zerreißt sie ohne zu zögern.

Als er sich am Fleisch sattgefressen und am süßen Blute berauscht hatte, überkommt ihn ein Gedanke: er sammelt die Überreste des Festmahls und stellt sie auf die Feuerstelle, schiebt die weißen Knochen in eine Ecke und nistet sich zu guter

Letzt im Bett der Mutter ein. Die Bettdecke zieht er sich übers gefräßige Maul und wartet still.

Das Mädchen gelangt schließlich zur Hütte der Mutter und klopft an der Tür:

„Liebe Mutter, ich bin gekommen, damit Ihr mir einen Namen gebt. Kommt und macht mir auf!“

Das Biest im Haus antwortet mir rauer Stimme: „Heute ist mir nicht gut, ich liege im Bett. Komm durchs Fenster herrein!“

„Ich kann nicht, es geht nicht. Ich bin noch zu klein, ich erreiche das Fenster nicht!“

„Dann komm durchs Schlüsselloch herrein!“

„Ich kann nicht, es geht nicht. Ich bin schon zu groß, ich kann nicht hindurch!“

Der Wolf grübelt, und am Ende fällt ihm was ein: „Ich werfe dir durchs Fenster einen Strick zu. Halte dich daran fest und ich ziehe dich empor“.

Gesagt, getan: Der Wolf wirft ihr durchs Fenster die Gedärme der Mutter zu, das Kind klammert sich daran fest und der Blutrünstige zieht es ins Haus.

„Liebes Kind, was bringst du mir Gutes?“ fragt der Wolf.

„Ich hatte einen Wecken Milchbrot und gab ihn dem Fluss Giordano, damit er mich hinüberließ. Ich hatte ein Stück Butter, und habe damit die Scharniere am Tor Rastrella eingefettet, damit es mich hindurchgehen ließ. Nur noch der weiße Apfel ist mir geblieben, und den bringe ich Euch zum Geschenk, meine Mutter!“

Der Wolf winkt ab: „Auch gut! Stelle ihn aufs Fensterbrett. Darum kümmere ich mich später!“

„Und mein Name, liebe Mutter?“ fragt das Kind.

„Wirf noch zuvor einen Armvoll Kleinholz aufs Feuer und heize ein. Mich friert bis in die Knochen!“ erwiedert der Wolf und weist auf einen weißen Geästhäufen, der in der Ecke liegt.

Das Mädchen nimmt eilig einen Arm voll weißer Knochen seiner Mutter und entfacht das Feuer.

Da kommt unter der Tür eine bunte Schlange ins Haus geschlichen und zischelt:

„Wass treibst du, dummes nichtssnutziges Kind, das sind die Knochen deiner Mutter!“

„Gib der verlogenen Schlange einen Tritt!“ befiehlt der Wolf.

Das Mädchen gehorcht eilig und gibt der Schlange einen Tritt.

Der weiße Apfel am Fensterbrett aber nimmt eine rosarote Farbe an.

„Und mein Name, liebe Mutter?“ fragt ungeduldig das Kind.

„Stärke dich vorab am Fleisch, das auf der Feuerstelle steht. Dann suche ich einen Namen für dich aus.“

Das Mädchen bedient sich am Fleisch und lässt es sich wohl schmecken.

Da stellt sich von irgendwoher eine knochige Katze ein und pfaucht ihr ins Gesicht:

„Du einfältige Göre, du isst das Fleisch deiner eigenen Mutter!“

Das Mädchen schluckt den Bissen hinunter und legt die Gabel beiseite.

„Liebe Mutter“, sagt es zögernd.

„Dieser Kater behauptet, ich würde das Fleisch meiner eigenen Mutter verzehren.“

„Kümm‘ re dich nicht um das dumme Tier!“ knurrt der Wolf.

„Wirf ihm deinen Pantoffel nach, liebes Kind. Wirf ihm deinen Pantoffel nach!“

Das Kind tut, wie ihm geheißen:

Es zieht den Pantoffel aus und schleudert ihn mit aller Wucht auf den Kater, der schnell entwischt.

Der rosige Apfel am Fensterbrett verfärbt sich mehr und mehr und wird rot.

„Und mein Name, liebe Mutter?“ fragt das Kind.

„Trinke zuvor ein Glas Wein, dann such ich einen Namen für dich aus!“ befiehlt der Wolf.

Das Mädchen schenkt sich ein randvolles Glas gar seltsamen Weines ein und trinkt hastig.

Da lässt sich ein Vögelchen am Fensterbrett nieder und singt:

„Zip ziwip, zip ziwip, lass das trinken sein! In diesem Kelch ist kein Wein, es ist das Blut der Mutter dein!“



Abb.3

Das Kind lässt misstrauisch das Glas sinken, verzieht das Gesicht und murmelt vor sich hin:

„Wie seltsam rot dieser Wein doch ist!“

„Scheuche den aufdringlichen Vogel fort!“ röhrt aus dem dunklen Winkel der Wolf.

„Wirf deinen Kamm nach ihm, liebes Kind, wirf deinen Kamm nach ihm!“

Das Mädchen zögert, folgt dann aber doch. Es schleudert seinen Kamm nach dem Vogel und scheucht ihn auf, der aber flattert durchs offene Fenster davon.

Der rote Apfel am Fensterbrett wird purpurrot.

„Komm, leg dich zu mir, um mich zu wärmen!“, lockt der Wolf mit zuckersüßer Stimme das Mädchen.

„Und wo soll ich mein Käppchen ablegen?“

„Ins Feuer damit! Du wirst es nicht mehr brauchen,“ schnurrt der Wolf.

Das barköpfige Kind klettert auf Mutters Federbett, während der Apfel am Fensterbrett nun schon blutrot glüht.

„Und mein Name, liebe Mutter?“

„Komm näher, ich werde ihn dir ganz leise ins Ohr flüstern. Doch sieh dich vor, von wem du deinen Namen erhältst: der, der dir einen Namen gibt, bekommt Macht über dich!“

Dann beugt sich der Wolf über das Kind und murmelt:

„Du sollst Rrotapfel heißen.“



Abb.4

„Ich heiße Rotapfel!“ frohlockt das Mädchen.

Dann hebt es an, die Mutter, inmitten all der Federbetten verborgen, näher zu betrachten und sich zu wundern:

„Ach Mutter, was habt Ihr doch gar viele Haare auf der Brust!“

„Das ist das Alter, lieber Rotapfel. Das ist das Alter!“,

beeilt sich der Wolf mit vor Erregung heißeren Stimme zu erklären.

Das Mädchen seufzt mit beengter Brust:

„Ach Mutter, was habt Ihr doch für große Hände!“

„Das ist das Alter, lieber Rotapfel. Das ist das Alter!“

wiederholt der Wolf aufs Neue und lächelt eisig.

Das Kind erzittert:

„Ach Mutter, was habt Ihr doch für lange und scharfe Zähne!“

„Das ist das Alter, mein süßer Rrotapfel! Und jetzt frresse ich dich!“

Dies sagend, wirft sich der Wolf auf den kleinen Rotapfel und frisst ihn.

Der andere rote Apfel aber springt vom Fensterbrett und macht sich in kopfloser Flucht auf und davon. Er kommt an das Tor Rastiella gelaufen, dieses öffnet sich und lässt ihn hindurch, es weit noch genau, wer dem Mädchen geraten hatte, seine Scharniere mit süßer Butter zu schmieren. In rasendem Lauf gelangt der Apfel zum Fluss Giordano, dieser teilt sich und lässt ihn hinüber, denn er weit noch genau, auf wessen Rat er ein Milchbrot als Gabe erhalten hatte. Der entflohene Apfel atmet auf, verlangsamt den Schritt und rollt in die Welt. Und jetzt rollt und rollt er und rollt immer

weiter, und vielleicht wird er eines Tages in die richtigen Hände rollen. Oder auch nicht. (Übers. LN)

In Var. 4 ist die Hauptprotagonistin der Geschichte ein Mädchen ohne Namen. Bereits dieses Motiv macht deutlich, dass es sich um ein Initiationsmärchen handelt. Das Kind wächst auf bei bösen Menschen, die ihr ein Kleid aus Eisen anlegen, und ihr einschärfen, dass sie ihre Mutter erst besuchen dürfe, wenn dieses Kleid abgetragen sein wird. Dies kann bedeuten, dass sie erst aus diesem zu engen Kleid, das sie zum Opfer und Skalvin böser Menschen macht, herauswachsen muss und erst eine gewisse Reife erlangen muss, um sich selbständig auf den Weg in ein neues Leben, zu einem neuen Lebensabschnitt machen kann. Als das Kleid nach langem Wetzen endlich entzwei springt, und sich das Kind aus den Einengungen der Abhängigkeiten befreit, ist sie bereit für die Reise. Denn die Mutter als Trägerin des überlieferten Wissens ist die einzige, die ihr einen Namen geben kann. In ihrem Bündel trägt sie Brot, Butter und einen weißen Apfel als Geschenk für ihre Mutter. Sie stellen Opfergaben für Schlüsselerlebnisse, symbolisiert durch das Queren des Flusses Giordano und das Durchschreiten des Tores Rastiella dar – die ihrerseits als Motive für Schwellen- und Übergangsrituale zu verstehen sind. In der Begegnung mit dem bösen Wolf als Verkörperung der Versuchung wird sie mit ihrer eigenen Schattenseite konfrontiert. Listig entlockt ihr der Wolf das Ziel ihrer Reise und macht sich sogleich auf dem *Weg der Nähnadeln* davon, während das Kind den *Weg der Stecknadeln* wählt. Die Wahl der Wege unterscheidet sich von der Var. 1 insofern, dass dort das Mädchen den Weg der Nähnadeln und der Wolf den Weg der Stecknadeln geht. Bettelheims Interpretation (Bettelheim 1980, 2011) kann demnach nur mit der Var. 1 in Beziehung gesetzt werden. Hier wollen die Autorinnen in Anlehnung an die Interpretation Bettelheims, der den Stecknadelweg dem Lustprinzip zuordnet, während der Nähnadelweg dem Realitätsprinzip entsprechen soll, die sorglose, naive und unerfahrene Natur Rotapfels hervorheben, während Bettelheim das Lustprinzip mit dem triebhaften Wolf in Zusammenhang brachte. Als das Mädchen ohne Namen das Haus der Mutter erreicht, befiehlt ihr der Wolf, der ihr zuvorgekommen war, mit den weißen Knochen der Mutter Feuer zu machen, das von ihr übriggebliebene Fleisch zu essen und von ihrem Blut zu trinken. Diese kannibalistischen Motive können einerseits als solche verstanden werden, wodurch sich das Mädchen des Mordes mitschuldig machte und der Mittäterschaft beschuldigt würde, bezieht man sie jedoch

auf Initiationsrituale, ist das gemeinsame Mahl als Teil eines Transformationsritus zu sehen, so wie auch das Verschlungen werden im Sinne eines symbolischen Todes einer Erneuerung und ‚Wiedergeburt‘ vorausgeht. Die warnenden Stimmen der Schlange, der Katze und des Vogels, auf die sie nicht hört, können als Ankündiger einer drohenden Gefahr verstanden werden – Rotapfel war auf die Gefahren des Lebens nicht vorbereitet, leichtgläubig tapst sie in die aufgestellte Falle und muss ihren Leichtsinn und ihre Ignoranz der eigenen warnenden Stimme gegenüber einen bitteren Preis bezahlen. Als das Mädchen zum Wolf ins Bett steigt, folgt das mehr oder weniger bekannte Frage- und Antwortspiel zwischen dem Wolf und dem Mädchen, wie ein Vorspiel zum grausigen Akt. Dreimal bittet sie um ihren Namen, dreimal tröstet sie der Wolf. Als er ihr schließlich einen Namen gibt, erhält er Macht über sie, was zugleich die Entmächtigung des Mädchens bedeutet. Zu guter Letzt frisst er sie – wieder kann man es wörtlich lesen oder als transformatorischen bzw. sexuellen Akt verstehen. Doch wie auch in der Realität geht das Leben weiter, obwohl es einem Wunden zufügt. Der weiße Apfel am Fensterbrett versinnbildlicht den Parallelismus des Geschehens und rötet sich mit dem Voranschreiten des Geschehenes mehr und mehr. Der schließlich rot gewordene Apfel aber springt in einem Anflug von Befreiungswillen vom Fensterbrett herunter und es gelingt ihm zu fliehen, das Tor Rastiella öffnet sich ihm, die Wasser des Flusses Giordanno teilen sich – Motive einer magischen Flucht - und er rollt davon. Das Ende des Märchens bleibt offen und leitet im Zuhörer einen Nachdenkprozess ein, der in viele Richtungen gehen kann, so viele, wie es wohl auch Interpretationsmöglichkeiten gibt, die ins Rollen gebracht werden.

4 Svetlana Makarovič und ihr Werk – slowenischer Kanon

An dieser Stelle möchte ich einen kurzen Überblick über das Leben und Werk der Autorin geben. Svetlana Makarovič wurde am 1. Jänner 1939 in Maribor in Slowenien geboren. Nach der beendeten pädagogischen Mittelschulbildung promovierte sie 1969 an der Akademie für Theater und Film in Ljubljana und war einige Jahre erfolgreich am dortigen Stadttheater und im Theater „Drama“ tätig. Sie bildete sich in Psychologie, Pädagogik, Ethnologie und Fremdsprachen weiter, spielte seit ihrer Jugend

Klavier und verfasste Chansons, womit sie sich zeitweise bei Kaffeehaus-Auftritten ihr Geld verdiente. Sie gab vier Bücher mit Chanson-Liedern heraus. In Zusammenarbeit mit dem Puppentheater Ljubljana war sie nicht nur als dessen Hausautorin tätig, sondern schrieb und vertonte Texte und Lieder, kreierte die Puppenfiguren samt Szenenbild und spielte bei den Aufführungen selbst mit.



Abb.5



Abb.6



Abb.7

Svetlana Makarovič. Grande Dame der slowenischen Poesie.

Der Einfluss des Theaters auf ihr Schaffen ist unübersehbar, ebenso wie jener ihres langjährigen Lebensgefährten und Literaten Gregor Strniša (1931-1992). Beide schöpften u.a. aus der mythischen Volksüberlieferung, die bei Makarovič in ihren jüngsten Werken eine zentrale Rolle spielt und sich zunehmend von den vorwiegend slowenischen auf europäische Quellen ausweitet.

Ihre ersten Werke, kulminierend in der Poesie für Erwachsene, veröffentlichte sie bereits Ende der fünfziger Jahre. Trotz großer Erfolge und mehrfacher Auszeichnungen im Rahmen ihrer Theatertätigkeit entschied sie sich 1970 für den Weg als freischaffende Literatin mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur.

Sie hat sich einen Namen nicht nur als außerordentlich talentierte und vielseitige Literatin – gilt doch ihr Opus mit mehr als 300 bibliographischen Titeln als eines der umfangreichsten in Slowenien – sondern auch als Schauspielerin und Chanson-Sängerin gemacht. Mit ihren Lyrik-Sammlungen hatte sie sich einen Platz in den ersten Reihen der slowenischen Poesie erobert. Borovnik betont, dass nicht viele Länder mit einer Dichterin ihres Formats aufwarten könnten. Mehrfach wurde sie als Grande Dame der slowenischen Poesie apostrophiert (Borovnik, 1994). Bekannt ist sie auch für ihre scharfzüngige Gesellschaftskritik, worüber ihre Feuilleton-Sammlung

S kreppljem podčrtano (Mit der Kralle gezeichnet, Titelübersetzung LN) einen Einblick gewährt.

Sie ist u.a. aus dem Verein der slowenischen Schriftsteller ausgetreten, da sie nicht mit jenen, deren Ideologien und Ansichten sie nicht teilen konnte, gleichgesetzt werden wollte. Sie boykottierte Verlage, um sich damit dem Ausnutzen von Autoren zu widersetzen und trat für die sozialen Rechte freischaffender Künstler ein. Ihre Werke sieht sie nicht als Volksgut sondern als geschütztes geistiges Eigentum, um damit gegen die kommunistische Maxime – ‚Kunst gehört allen – und ist für alle‘ - aufzutreten. Sie weigerte sich in die *Anthologie slowenischer Dichterinnen 2* aufgenommen zu werden, da sie die geschlechtliche Zugehörigkeit nicht als Maßstab ihrer Kunst verstanden sehen will, denn Literatur solle allein an ihrer Qualität bewertet werden. Überdies lehnte sie im Jahr 2000 die Annahme des Prešeren-Preises ab.

Nicht wenige ihrer Märchen hat die Autorin selbst für Theater und Radio dramaturgisch bearbeitet, in vielen Fällen die Songs dazu geschrieben und sie auch selbst vertont. Einige ihrer bekanntesten Märchen wurden bereits in mehrere Sprachen, wie z.B. ins Englische, Kroatische, Italienische, Slowakische, Deutsche, Spanische oder Ungarische übersetzt. Umgekehrt hatte sie selbst bereits zahlreiche Werke aus dem Deutschen (z.B. von Wilhelm Busch, *Max und Moritz*; in der slowenischen Übertragung: *Picko in Packo*) übersetzt.

Offiziell ließ sie sich mit 1997 pensionieren. Heute lebt sie abwechselnd in Ljubljana und in Žabja vas, abseits des allgemeinen Trubels, ist jedoch nach wie vor künstlerisch sehr aktiv.

In ihren Märchen greift sie zeitgenössische Themen auf – wie etwa Probleme bei der Erziehung und dem Erwachsenwerden - und bedient sich dabei archaischer Volksmythen und mythologischer Figuren ebenso wie erfundener Phantasiewesen. Auf meisterhafte und einfühlsame Weise nähert sie sich der kindlichen Gefühls- und Wahrnehmungswelt und richtet sich in einer doppelten Erzählhaltung durchwegs an eine doppelte Leserschaft (die sog. *Dual audience*), somit an das Kind und den wachsam und bewussten Erwachsenen zugleich, der daraus die Kritik an der modernen Welt heraushören kann, ohne den kindlichen Genuss am bewegten Geschehen zu schmälern. Die Handschrift Makarovič zeichnet sich durch ihre außerordentliche Phantasie und dem Reichtum ihrer ursprünglichen Motive aus. Mehrfach hatte sie die Kinderbücher selbst illustriert.

Sie greift Themen wie Gewalt gegen Einzelgänger und ausgegrenzte Menschen auf, setzt sich für Minderheiten und Schwächere ein und sucht nach Antworten auf die Sinnfrage in einer Welt voller Grausamkeit, Einengung und Ungerechtigkeit. Doch sie bleibt nicht hier stehen. Ihre Literatur wird vom Geist des Humors, der Ironie durchweht und enthält auch ein metaphysisches Moment, eine Art kosmischen Bewusstseins, eine übergeordnete Ordnung, die Schönheit und nicht zuletzt Glück in die Welt zu bringen vermag. Die benachteiligten Helden in ihren Märchen gelangen z.B. mit Hilfe übernatürlicher Kräfte zu ihrem Glück. Ihre den Kindern gewidmeten Werke sind schon an sich lichter und heller, denn durch diese soll uns der Glauben an das Schöne erhalten bleiben.

In einem Interview mit Branko Hofman (Hofman 1987), einem slowenischen Dichter, Schriftsteller und Dramatiker, sagt sie: „Wir, die wir erwachsen sind, brauchen Märchen, um in der Beklommenheit der Welt, in der wir leben, den Glauben an das Schöne nicht zu verlieren. Ich glaube, ich kann nicht nur für Kinder schreiben; ich schreibe für Kinder und Erwachsene zugleich. Kinder lieben die Situationskomik, Übertreibungen, innere Wirkungen, sie haben aber kein differenziertes Humorverständnis; beim Lesen leben sie sich in die Geschichte ein und identifizieren sich mit dem Helden, für sie ist alles wirklich. Deswegen widme ich den Kindern beim Schreiben in erster Linie die Fabel und die komischen Situationen, ich erzähle ihnen, was jemandem zugestoßen ist und nicht, was wer gesagt hat. Die Dialoge hingegen richten sich an den Erwachsenen; in den Dialogen spiegelt sich mein nuancierter Humor wieder“ (Makarovič 2010, 236, 241), (Hofman 1978).

Als Protagonisten in ihren Märchen treten personifizierte Tiere, mythische literarische Figuren und Phantasiewesen auf, die in einer besonderen Welt leben und menschenähnliche Züge und Verhalten aufweisen. Die Realität der Märchen wird nicht idealisiert – im Gegenteil - Grausamkeit, Selbstsucht, Hinterlist oder Neid dringen in die kindlich verspielte Welt ein, was dazu führt, dass ihre Helden auch Traurigkeit, Einsamkeit und Verzweiflung durchleben.

Die Autorin macht durch ihre Märchen im Kern auf das Nicht-verstehen und Nicht-annehmen wollen von Andersartigkeit aufmerksam und stellt sich auf die Seite der Freiheit, während sie sich den Regeln und Forderungen von Autoritäten widersetzt. Die künstlerische Bearbeitung von Tabus wie körperliche Ausscheidungen und Sexualität in der Kinder- und Jugendliteratur gilt als ein ihr eigenes Novum.

Sie tritt öffentlich für die Schwachen und Ausgegrenzten und gegen unakzeptable gesellschaftliche Verhältnisse ein, betont die hohe Wichtigkeit von Bildung und Schaffung einer Lesekultur von Kindesbeinen an.

Auch stilistisch ist sie nicht wirklich einer Richtung zuzuordnen. Mit den Worten Boris A. Novaks (Dozent an der Universität Ljubljana für vergleichende Literatur, Dichter, Dramatiker, Essayist und Übersetzer) – eine Polyglottin der Kunst. In ihrer authentischen Weise weiß sie archaische und zeitgenössische Elemente miteinander zu verweben und auf Fragen vom Leben und Sein Antworten zu geben. In ihrer Schreibweise entwickelte sie einen authentischen, ihr eigenen Stil. Ihre Figuren, mit einem komplexen und durchdachten Charakter ausgestattet, treten meist in Gestalt personifizierter Tiere mit ungewöhnlichen, erdachten Namen auf (Die *Maus Sapperlottchen*, die *Zauberhexe Zoffie*, die *Henne Emilie*, der *Bäcker Mischmasch* u.a.). Sie sind an archetypische Motive wie der Reise, dem Fortgang von Zuhause, dem Motiv des verletzten Kindes (z.B. im Werk *Der Landstreicher und das Nachtlicht*) oder des Waisenkindes (z.B. *Die Reise des Kaninchens auf den Mond*) angelehnt (Namen und Titel üb. von LN; dient ausschließlich dem besseren Verständnis im vorliegenden Rahmen).

Die Kinder- und Jugendbuchautorin Svetlana Makarovič kann als die bedeutendste und auch bekannteste Repräsentantin der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur in Slowenien bezeichnet werden. Mit ihren Werken für die Jugend ist sie zum unverzichtbaren Teil der slowenischen zeitgenössischen Klassik und zum Kanon der slowenischen Kinder- und Jugendliteratur avanciert, die in der Geschichte der slowenischen Kinder- und Jugendliteratur einen besonderen Platz einnimmt. Sie ist bei jungen und erwachsenen Lesern gleichermaßen beliebt und wurde mehrfach durch Preise innerhalb Sloweniens (u.a. den Prešeren-Preis) wie auch international ausgezeichnet. 1994 wurde sie mit ihrer Märchensammlung *Mačja preja (Katzengarn)* in der IBBY Ehrenliste *List of Honour* aufgenommen.

Im Folgenden seien zur Veranschaulichung einige ihrer wichtigsten Werke angeführt. Einige ihrer Poesiesammlungen (alle in Klammer angeführten Titel üb. von LN; dient ausschließlich dem besseren Verständnis im vorliegenden Rahmen):

- *Somrak (Zwielicht)*, Cankarjeva založba, 1964
- *Pelin žena (Die Rautenfrau)*, Mladinska knjiga, 1974
- *Sosed gora (Nachbar Berg)*, Obzorja, 1980

- *Picko in Packo*, Übersetzung von Wilhelm Busch: *Max und Moritz*, Založništvo tržaškega tiska, 1980
- *Bo žrl, bo žrt* (izbrane pesmi) (Fressen und gefressen werden. Ausgewählte Lieder), Mladinska knjiga 1998
- *Samost. Aloneness. Alleinsein.* Izbor. A Selection. Eine Auswahl. Translated by Alan McConnell-Duff, übersetzt von Ludwig Hartinger. Slovene Writers' Association, Ljubljana, 2008 – eine dreisprachige Sammlung

Ihr Opus an Kinder und Jugendliteratur ist außerordentlich umfangreich und vielfältig. Ein kleiner Auszug (Namen und Titel üb. von LN; dient ausschließlich dem besseren Verständnis im vorliegenden Rahmen):

- *Miška spi* (*Die Maus geht schlafen*), Mladinska knjiga, 1972 - ihre erste Märchensammlung
- *Kosovirja na leteči žlici* (*Kosovire auf dem fliegenden Löffel*), Mladinska knjiga, 1974
- *Pekarna Mišmaš* (*Die Bäckerei Misch-Masch*), Ljubljana Mladinska knjiga, 1974
- *Škrat Kuzma dobi nagrado* (*Der Zwerg Kusmo bekommt einen Preis*), Mladinska knjiga, 1974
- *Sapramiška*, Mladinska knjiga, 1976 - deutsche Übersetzung: *Die Maus Sapperlottchen*.
- *Pravljice iz mačje preje* (*Märchen aus Katzensgarn*), Borec, 1980
- *Vila Malina* (*Die Fee Himbeer*), Dokumentarna, 1987
- *Potepuh in nočna lučka* (*Der Landstreicher und das Nachtlcht*), Mladinska knjiga, 1995
- *Tacamuca*, Mladinska knjiga, 1995 - deutsche Übersetzung: *Knuddelpfötchen*.
- *Sovica Oka*, Mladinska knjiga, 1997, 1998 – deutsche Übersetzung: *Oka, die Eule*.
- *Ščeper in mba* (*Gezetterich und Umba*), Mladinska knjiga, 1997
- *Teta Magda ali Vsi smo ustvarjalci* (*Tante Magda oder Wir alle sind Erfinder*), Mladinska knjiga, 1978, 1999 – ein Jugendroman
- *Smetiščni muc in druge zgodbe* (*Der Straßenkater und andere Geschichten*), Mladinska knjiga, 1999

- *Rdeče jabolko*, Center za slovensko književnost, 2008 - deutsche Übersetzung: *Rotapfel* (üb. von LN im Rahmen dieser Arbeit, 2018)

Sie wurde auch mehrfach ausgezeichnet und erhielt folgende Preise:

- Preis: *Levstikova nagrada* 1975
- Preis: *Zmajeve dječje igre* 1975
- Preis: *Prešernov sklad* 1976
- *Janusz Korczak Honour List* 1987
- *IBBY Honour List* 1994
- Nominierung für den *Andersen-Preis* 1998, 2000
- Preis: *Prešernova nagrada* 2000 (den sie abgelehnt hatte)
- *viktor* für ihr Lebenswerk 2002

und Auszeichnungen:

- *Zlati red za zasluge Republike Slovenije*, 2009 - Das goldene Verdienstabzeichen der Republik Slowenien.

Die slowenische Literaturwissenschaftlerin Blažič mit der Spezialisierung auf Kinder- und Jugendliteratur, die sich den Texten Makarovič ausführlich von der wissenschaftlichen Seite nähert, eröffnet durch ihre Forschungsarbeit neue Einblicke auf die Vielschichtigkeit in Makarovič' Werken. In ihrem kürzlich erschienenen Buch *Skriti pomeni pravljic: od svilne od jantarne poti (Die verborgene Botschaft in Märchen: von der Seiden- zur Bernsteinstraße)* (Blažič 2014) widmet sie der Autorin ganze sechs Kapitel, in denen sie sich mit der Intertextualität, dem Motiv des Körpers, dem Aspekt des Mythischen und der Ursprünglichkeit in Makarovič' Werk auseinandersetzt. Sie betont, dass Makarovič durch ihr umfangreiches Opus an Kinder- und Jugendliteratur Teil der slowenischen Klassik sowie des slowenischen Jugendkanons geworden ist und ihr ein besonderer Platz in der Geschichte der slowenischen Jugendliteratur zukommt (Blažič 2011, 238). Ihre Märchen und Erzählungen gehören zur Pflichtlektüre an den slowenischen Schulen. Blažič betätigt sich zurzeit am aktuellen Projekt, das Lebenswerk Makarovič zu katalogisieren und unter einem eigenen Märchenverzeichnis mit der Kennung SP (*Svetlanine pravljice - Svetlanas Märchen*) zu nummerieren und ihr auf diese Weise vielleicht auch den Weg zum internationalen Kanon der Märchenschätze zu bahnen.

5 Das Volksmärchen versus modernes Kunstmärchen

„Das Märchen aber bleibt uns rätselhaft, weil es wie absichtslos das Wunderbare mit dem Natürlichen, das Nahe mit dem Fernen, Begreifliches mit Unbegreiflichem mischt, so, als ob dies völlig selbstverständlich wäre.“ (Lüthi 1947, 9)

Zurück zum Märchen. Für die vorliegende Arbeit wurden die vier oben vorgestellten Varianten mit dem Märchenmotiv Rotkäppchen herangezogen. Anhand der Entwicklung des tradierten Volksmärchens über die schriftlichen Versionen verschiedener Märchenbearbeitungen sollte die Genese des Rotkäppchenmotivs nachgezeichnet werden. Alle vier Varianten sind an die mündliche Erzähltradition angelehnt, und können doch nicht als der gleichen Gattung zugehörig angesehen werden. Drei davon, *Die Geschichte von der Großmutter* (Var.1), das *Rotkäppchen Petit chaperon rouge* von Perrault (Perrault 1697; Perrault 1986, 70) (Var. 2) und das *Rotkäppchen* der Brüder Grimm (Grimm 1812-1815; 1857; 2000, 156) (Var. 3) können zumindest nach der Definition von Lüthi als Volksmärchen begriffen werden.

Max Lüthi macht sich in seiner Untersuchung *Das europäische Volksmärchen* (Lüthi 1947) auf die Suche nach den Form- und Wesenszügen, die ein Märchen zu dem machen, was es ist – das Märchen als Kunstform (Lüthi 1947, 7). Was die Begriffe im Einzelnen bedeuten, soll hier in Kürze wiedergegeben werden. Die von ihm geprägten Begriffe der *Eindimensionalität*, *Flächenhaftigkeit*, *Abstrakter Stil*, *Isolation* und *Sublimation* sind für die Märchenforschung bis heute bestimmend. So erleben die Figuren im Volksmärchenmodell laut Lüthi die direkte Berührung mit dem Irrealen als etwas Selbstverständliches, ohne dass diese fantastischen Elemente Erstaunen oder Überraschung hervorrufen würden. Ein besonderes typisches Merkmal im Märchen ist die Umgangsweise, wie die Märchenfiguren miteinander in Kontakt treten – ohne Staunen oder Verwunderung, ohne jegliche innere Regung werden übernatürliche Handlungen und Fähigkeiten hingenommen, als ob sie das natürlichste der Welt wären. So erscheint es dem Rotkäppchen und auch Rotapfel z.B. nicht ungewöhnlich,

dass der Wolf sprechen kann. Auch hat sich noch kein Kind daran gestoßen. Dem Märchenhelden fehlt das Gefühl für das Absonderliche des Numinosen, alles, das Gewöhnliche wie das Ungewöhnliche, scheint derselben Dimension anzugehören. Das Geschehen im Volksmärchen verläuft eindimensional. Dieses Phänomen bezeichnet Lüthi als die *Eindimensionalität* im Märchen (Lüthi 1947, 14).

Weiters wird die Welt im Märchen flächenhaft dargestellt, in ihr fehlen Dimensionen wie Raum und Zeit, sowie den Figuren eine lebendige Innenwelt mit einem differenzierten Empfinden und Bewerten fehlt. Eigenschaften und Gefühle werden auf mehrere Figuren aufgeteilt und durch Handlungen ausgedrückt (Lüthi 1947, 31). Das Märchen bedient sich in mehrfacher Hinsicht der Abstrahierung. Das zeigt sich in ihrem abstrakten Stil, den scharfen Konturen der Figuren und Handlungen, der starren Formelhaftigkeit im Umgang mit sich wiederholenden und festen Zahlen, allen voran die Dreiheit (Lüthi 1947, 36 ff.). Das Motiv der Dreiheit begegnet uns auch in den verschiedenen Bearbeitungen des Rotkäppchenmotivs, z.B. in den drei Gaben, die Rotapfel mit auf den Weg gegeben werden, oder den drei Hindernissen, die Rotapfel zu überwinden hat oder den drei Tieren, die es warnen. Im *Rotapfel* stehen diese Gaben wie im Modell des Volksmärchens mit jeweils einer bestimmten Episode oder einem Entwicklungsschritt in Verbindung (vgl. Lüthi 1947, 43). Das Abstrakte begegnet uns auch in der Darstellung von Extremen und Kontrasten, extremen Gegensatzpaaren (entweder gut oder böse, arm oder reich usw.), im Element der Wiederholung, in Sprüchen und Formeln. Als Inbegriff alles Extremen, als Spitze des Abstrakten bezeichnet Lüthi das Wunder, indem Zustände ohne ersichtliche innere Beziehung von einer Form in die nächste wechseln (der Fluss, der sich teilt, der Apfel, der sprechen und sich am Ende dann auch selbständig fortbewegen kann). Oder den Figuren erwachsen übernatürliche Fähigkeiten, wiederum ohne von dem Numinosen dieser Tatsache großartig Notiz zu nehmen (Lüthi 1947, 45).

Ein beherrschendes Merkmal des abstrakten Stils aber sieht Lüthi in der Isolation. Das Seltene, Kostbare und Extreme, das Einzige, Jüngste, Verlassene oder Verstoßene sieht er als Ausprägungen der Isolation (Lüthi 1947, 48). Der Alleingang der Helden, wie hier des Rotkäppchens oder Rotapfels, die isolierte Darstellung der einzelnen Handlungsepisoden, die klar voneinander abgetrennt sind - gegenüber geheimnisvollen Ordnungen, die durch den Helden wirken, ohne dass dieser sich irgendwelcher Zusammenhänge bewusst ist oder auch sein müsste. Die Figuren im Märchen gehören beiden Welten an, einerseits dem Diesseitigen, das sind die

menschlichen Figuren, und andererseits dem Jenseitigen wie die Hexen, Feen, Riesen, Drachen, Zwerge, Fabeltiere und Tiere mit menschlichen Zügen (Lüthi 1947, 33), sogenannte personifizierte Tiere. Am Ende folgt oftmals eine Moral, die einen unterhaltenden oder belehrenden Charakter hat.

In Volksmärchen ist trotz ihrer Kürze sozusagen die ganze Welt eingefangen, die tote wie die lebendige Natur, der Mensch und seine Welt genauso wie jenseitige Mächte aus dem Toten- und dem Himmelsreich. Dieses Universum im Kleinen offenbart sich oft schon zu Anfang der Geschichte. Die Sphäre des Hauses, die Märchenfiguren, die Natur, der Wald und seine Bewohner werden in knappen Worten schon zu Beginn der Märchenhandlung klar benannt, die Ausgangsatmosphäre wird deutlich. Die Handlung selbst wird weniger durch eigene Entschlüsse der Märchenhelden vorangetrieben, sondern mehr durch Anstöße von außen (Lüthi 2008, 52).

Ob die Versionen von Perrault und den Brüdern Grimm, wie allgemein angenommen, der Gattung Volksmärchen angehören, ist gegenwärtig umstritten, denn bei beiden handelt es sich bereits um zwar an die mündliche Tradition angelehnte, jedoch autorisierte und bearbeitete Versionen, was typische Merkmale eines Kunstmärchens (Mayer, Tismar 2003) sind. Dieser Diskurs kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht geführt werden. Auf jeden Fall aber finden wir darin die von Lüthi genannten Grundmerkmale auf.

Es kann jedoch als gegeben angenommen werden, dass der Text *Rotapfel* (Makarovič, Kosmač 2008) ein modernes Kunstmärchen mit einer der mündlichen Überlieferung von Volksmärchen entnommenen literarischen Schlüsselfigur – dem *Rotkäppchen* (ATU 333), ist. Kennzeichnend für Kunstmärchen ist in erster Linie, wie bereits erwähnt, die Autorenschaft. Demzufolge sind diese nicht wie Volksmärchen in mündlicher Überlieferung anonym tradiert, sondern eigenständige, moderne und selbstbewusste Erfindungen oder Bearbeitungen eines bestimmten Themas durch einen Autor oder eine Autorin, die auch als Eigentum ihrer Verfasser gelten. Auch sind die Figuren in Kunstmärchen vielschichtiger, haben gute und schlechte Eigenschaften in einer Person oder Figur vereint und haben die Wahl zu entscheiden (Mayer, Tismar 2003, 1ff.).

Im Märchenatlas findet sich folgende Definition:

„Kunstmärchen sind im Gegensatz zu den Volksmärchen das Werk eines eindeutig zuzuordnenden Verfassers (siehe auch Übersichtsartikel Märchen). Elemente des Zauberhaften und Fantastischen sind wie bei den Volksmärchen stilprägend, auch sind Motive und Themen häufig dem Volksmärchen entlehnt. Kunstmärchen weisen jedoch sehr unterschiedliche, teils stark vom traditionellen Märchen abweichende Erzählstrukturen auf. Das für Volksmärchen typische schwarz-weiß-Muster von Gut und Böse ist beim Kunstmärchen die Ausnahme; an die Stelle der Märchenfiguren, die als Typen oder Symbole zu betrachten sind, treten realistisch gezeichnete Menschen. In vielen Kunstmärchen ist die Handlung durch einen inneren Konflikt des Haupthelden angetrieben, der sich aus der Diskrepanz zwischen Alltagswelt und unerfüllter Sehnsucht ergibt.“

(<http://www.maerchenatlas.de/kunstmarchen/kunstmarchen/>)

So ist die Figur des Rotapfels keine Repräsentation des Guten, sondern bewegt sich zwischen Gut und Böse hin und her, ist Opfer und Täter zugleich, wodurch der innere Konflikt zutage tritt und sich in jeder Entscheidungssituation von neuem manifestiert. Auch in den Illustrationen zum *Rotapfel* von der Hand der Künstlerin Kosmač spiegelt sich der abstrakte Stil der Erzählung wider, die scharfen Konturen, die sparsame Farbenwahl, die Isolation – das alles wusste Kosmač auf meisterhafte Weise in die bildliche Darstellung einfließen zu lassen.

5.1 Das Wandlungsmoment im Märchen

„Wer seine Geschichte nicht kennt, ist gezwungen, sie noch einmal zu leben“. (Jannberg 1994, 57)

„Wir stehen unter Wiederholungszwang“, sagt Judith Jannberg (Jannberg 1994), womit sie herausstreicht, dass Wiederholung und ein Festhalten am Vorhandenen einer Entwicklung entgegenwirkt. Ganz im Gegenteil dazu ist es mit Märchen bestellt. Ein besonderes Merkmal von Märchen, ob wir es nun mit Volks- oder Kunstmärchen zu tun haben, ist das Moment der Wandlung oder Transformation, die sich in unterschiedlicher Weise und auf unterschiedlichen Ebenen vollzieht. Dieser Aspekt ist von besonderer Bedeutung, wenn Märchen als Darstellungen innerer Reifungsprozesse und initiatorischer Entwicklungsschritte gelesen werden, worauf in den folgenden Kapiteln näher eingegangen wird. Wie sich schon mehrfach gezeigt hat, kann man Märchen aus unterschiedlichen Perspektiven und unterschiedliche Art und Weise lesen.

In seiner psychologischen Märchenanalyse untersucht Salber Märchen auf grundlegende Wirkungszusammenhänge hin, übertragen auf Lebenswirklichkeiten, die sich dadurch ergeben und hergestellt werden (Salber 1987, 26). Weiters vertieft er sich in

die Morphologie von Verwandlungs-Kulturen, untersucht Muster in und von Märchen sowie die darin vorkommenden Entwicklungs- und Strukturierungsprozesse (ebd. 24). Er beschreibt die innere Dynamik von bewegten Bildern und ihren Verwandlungskategorien wie Unruhe, Übergang (ebd. 25) und das daraus folgende Anders-Werden (ebd. 26). Diese innere Veränderung oder Transformation vollzieht sich durch das Überwinden von Hindernissen und dem Bestehen von Prüfungen. Das kann auch erreicht werden, indem z.B. eine Figur in ein ‚anderes Kleid‘ schlüpft oder ein altgewordenes abstreift - so muss das namenlose Kind im *Rotapfel* sein ehernes Gewand zunächst sprengen, um überhaupt erst die Reise antreten zu können - und so ein anderer Mensch in einer anderen Wirklichkeit wird; ein anderes Beispiel für diese innere Wandlung am Beispiel *Rotkäppchens* ist zu beobachten, als es den Bauch des Wolfes mit Steinen vollfüllt und bei dieser grausamen Tat geradezu ‚wölfische Züge‘ (ebd. 27) annimmt, während Rotapfel allen Warnungen zum Trotz durch das Verzehren von Blut und Fleisch ihrer Mutter kannibalisches Verhalten an den Tag legt, was in weiterer Folge zum Verlust ihrer Autonomie führt und die Schattenseiten dieser Figur offenbar werden.

Hierin offenbaren sich die Wirkungszusammenhänge, von denen Salber spricht und überdies die These vertritt, dass Märchen keine belehrenden Absichten verfolgen oder gar eine Moral verkündeten (Salber 1987, 26). Damit stellt er eine Gegenthese zur gängigen Sichtweise auf, wonach Märchen sehr wohl eine Moral enthielten und eine belehrende Funktion ausübten, die auch von Wissenschaftlern wie Zipes (Zipes 1985) vertreten wird. Märchen stellen für ihn einen Zugang zur Realität vor dem Hintergrund einer Lebensgeschichte her. Sie würden das Verändern von Gewohnheiten anregen und dadurch Verwandlung und Entwicklung ermöglichen (Salber 183, 185). „Die Analyse führt uns zu einer Einsicht in die Eigenart der Zusammenhänge seelischen Geschehens“ (ebd. 27), hält er fest und sieht folgende Aussage als Voraussetzung für das Verständnis von Märchen:

„Die Analyse eines Märchens ist nur möglich, wenn wir sie in Beziehung setzen können zur Analyse einer Lebensgeschichte, wie sie bei einem (therapeutischen; Anm. d. A.) Behandlungsprozess zustande kommt.“ (ebd. 30)

Auch im Alltag kommen Dinge dann in Bewegung, wenn eine Wendung eintritt, die uns betroffen macht oder stumm werden lässt durch das, was uns berührt (ebd. 28). Die Wiederholung, das Wiederkauen ‚fressen‘ unser Leben auf, während uns Ent-

wicklung weiterbringt, indem das Bestehende zerstört wird. Entwicklung impliziert die Aufgabe, etwas im Sinne eines ‚Hindurch‘ zu überwinden, was oft mit Leiden verbunden ist und dazu führt, dass Ansätze zur Weiterentwicklung wieder aufgegeben werden. Entwicklung bedeutet auch erwachsen werden, wofür die ‚Vorrechte des Klein-Seins‘ (ebd. 33) aufgegeben werden müssen. Wenn man versucht, Leid und Schmerz auszuweichen, bringt das neue Probleme mit sich. Stecken bleiben, sich selbst nicht helfen können, Trennung/Teilung sowie eine Veränderung der Sinneswahrnehmung sieht Salber als Gefahren an, die jedoch einer Entwicklung notwendigerweise innenwohnen (vgl. ebd. 34) und in Märchen immer einen wesentlichen Bestandteil ausmachen. Hier findet sich auch die These Lüthis bestätigt, dass nur durch Leiden und Schmerz eine wirkliche Transformation möglich ist. Das ‚Sofort-Haben-Wollen‘ oder ‚Fallen-Lassen‘ steht einem ‚Hindurch-Kommen‘ oder einem sich ‚Hindurch-Beißen‘ diametral gegenüber. Denn das ‚In-Besitz-Nehmen‘ eines anderen steht in engem Zusammenhang mit dem Beseitigen des anderen, was andererseits bedeutet, dass das ‚Selbst-in-den-Besitz-genommen-werden‘ (oder, wie in unserem Beispiel, das ‚Aufgefressen-werden‘) einen Verlust, eine Veränderung oder eine Außerkraftsetzung des bisher Gewesenen nach sich zieht (ebd. 31).

Walter Scherf (1995) macht darauf aufmerksam, dass kein Märchen für sich alleine steht (Scherf 1995, 998), sondern immer der Kontext anderer Märchen mit der gleichen Motivik mitbeachtet werden muss. So muss der einen Variante, die in unserem Beispiel mit dem scheinbar unwiderruflichen Gefressen-werden endet, eine zweite gegenübergestellt werden, in der das Ungeheuer überlistet und der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Kinder verinnerlichen nicht nur die Warnung in der Geschichte, sondern genießen durchaus auch den Schauer des Entsetzens und Gruselns, wie auch aus deren Kinderspielen zu ersehen ist. Im Spielerleben werden beide Rollen ausprobiert, die des Gefressen-werdens und die des Fressens. So stehen ‚Verhaltensbelehrung und ausgekostetes Vorstellungserlebnis‘ in keinem Widerspruch zueinander (vgl. Scherf 1995, 997-998), sondern stellen zwei Seiten eines Erfahrungs- und Veränderungsprozesses dar.

6 Vergleich der motivischen Bearbeitung des Rotkäppchenmotivs

„Das Geheimnis des Märchens ruht nicht in den Motiven, die es verwendet, sondern in der Art, wie es sie verwendet.“ (Lüthi 1947, 6)

Vergleichen wir die vier Varianten des *Rotkäppchens* in Bezug auf die motivische Bearbeitung, können zusammenfassend folgende Unterschiede im Märchenverlauf festgehalten werden:

Das „Bauernmädchen“ in Var. 1 ist furchtlos, aufrichtig und schlaue dargestellt, der Umgang mit Sexualität, Nacktheit und den Körperbedürfnissen entbehrt jeglicher falscheren Prüderie; es wird auf erzählerische Weise auf ihre Aufgaben und ihre Rolle als Frau vorbereitet. Perraults Rotkäppchen in Var. 2 hingegen ist niedlich, verwöhnt, naiv und hilflos (Zipes 1985, 25). Noch braver und gehorsamer wird sie in Var. 3, wo sie zusätzlich, weil sie die Anweisungen der Mutter nicht befolgt, zur Mittäterin gemacht wird. In Var. 4 wird die Protagonistin als Opfer gesellschaftlicher Missstände dargestellt, die nach außen hin den Herausforderungen nicht gewachsen schient, doch durch eine innere Transformation gewandelt vielleicht doch noch einen guten Platz in der Gesellschaft finden kann.

Im Laufe des Märchens verändert oder wandelt sich meist auch die Zahl und die Konstellation der Figuren. *Die Geschichte von der Großmutter*, Var. 1, kommt mit den ‚knappsten Requisiten‘ aus – es handelt sich jeweils um die Interaktion zwischen zwei Figuren, die sich im Laufe der Geschichte verändert. Am Anfang ist es ein Dialog zwischen Mutter und Tochter, dann folgt die Begegnung mit dem Wolf, der sich in einem kurzen Intermezzo mit der Großmutter wiederfindet und dann in der letzten Szene abgesehen von einer kurzen Intervention durch eine Katze wieder mit dem Mädchen allein ist. Es gibt keine offensichtliche Moral.

Bei Perrault, in der Var. 2., wechseln die Personen in den Szenen nach einem ähnlichen Muster, wo ebenfalls jeweils zwei Personen auf einmal auftreten; es gibt nur eine Abweichung bei der Begegnung mit dem Wolf im Wald, wo im Hintergrund noch Holzfäller vorkommen, die aber nicht in Szene treten. Sie dienen wohl nur als Erklärung, warum der Wolf das Mädchen nicht gleich an Ort und Stelle verspeist. In der Moral wendet sich der Erzähler an die gesamte Leserschaft, vorrangig natürlich an junge Mädchen, die er explizit auch anspricht.

In der grimmschen Var. 3 ist der Unterschied in der Anzahl der jeweils auftretenden Figuren schon auffälliger; während in den ersten Szenen die Dialoge genauso nur zwischen jeweils zwei Märchenfiguren stattfinden, kommt gegen Ende der Jäger hin-

zu, und nach dessen Befreiungsaktion sind, die Großmutter mit eingerechnet, gleich vier Mitspieler zugegen.

Im Märchen vom *Rotapfel*, Var. 4, haben wir es vergleichsweise mit der größten Vielfalt zu tun. Schon am Anfang ist die Anzahl der bösen Menschen nicht näher definiert, klar ist nur, dass es mehrere sind; nimmt man sie aber als Einheit, die dem Kind gegenübersteht, wären es wieder zwei Hauptdarsteller, wobei in dieser Variante die Isoliertheit der Heldin schon zu Beginn stark ausgeprägt ist. Allerdings ist Rotapfel die einzige Figur, die nicht ganz allein auf Wanderschaft geht, sie trägt einen Apfel bei sich, der sich als übernatürlicher Helfer und Ratgeber, ausgestattet mit der menschlichen Sprache und innerer Weisheit entpuppt. Zwar bekommt auch Rotkäppchen in Var. 2 Gaben mit auf den Weg, doch sind diese nicht magischer Natur. Auf dem Weg muss Rotapfel als einzige Hindernisse überwinden, statt wie Rotkäppchen in Var. 3 lediglich Verführungen durch bunte Blumen ausgesetzt zu sein, wobei ihr der sprechende bzw. flüsternde Apfel, bildlich dargestellt in Form eines Herzens als Symbol ihres Anderen Selbst, und die magischen Requisiten behilflich sind. So ergeben sich immer wieder Dreier-Konstellationen zwischen dem Kind, dem Apfel und den Hindernissen als personifizierte Wesen bzw. dem Kind und dem Wolf. Im Haus der Mutter nehmen statt der Hindernisse die sprechenden Tiere als Helfer die Rolle des Dritten im Bunde ein. Am Ende bleiben nur noch der Wolf und der Apfel in einem spannungsgeladenen, verborgenen - weil wortlosen Dialog übrig. Nach der Flucht des Apfels bleibt dieser als alleiniger Protagonist übrig, sieht man von der von vielen belebten Welt, der er entgegenrollt, ab. Die Dreiheit als Element des Volksmärchens (Lüthi 1947) kommt, wie dargelegt, im *Rotapfel* am stärksten zur Geltung. Die innere Dynamik im *Rotkäppchen* Var. 3 wie im *Rotapfel* Var. 4 hat mit beschrifteten Wegen im Sinne einer Suche nach sich selbst zu tun, mit Müttern und Großmüttern als Trägerinnen tradierten Wissens, mit Umwegen und Verführungen, den ‚Irrungen und Wirrungen‘ des Lebens und mit dem Sich-verlieren und Verträumen, mit dem Einverleibt-werden und Wiederherauskommen, dem schlussendlichen Hindurchkommen (ebd. 33). All diese Motive treten in Var. 4 auch in visueller Hinsicht besonders deutlich und anschaulich zum Tragen.

7 Die folkloristische Überlieferung in den Werken von Svetlana Makarovič

„Fairy tales for children are universal, ageless, therapeutic, miraculous, and beautiful.“ (Zipes 2012, Pos. 256)

Da der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit insbesondere auf der Var. 4 der motivischen Bearbeitungen des *Rotkäppchens* liegt, soll dieser in weiterer Folge gesonderte Aufmerksamkeit zuteilwerden. Das moderne Kunstmärchen *Rdeče jabolko/ Rotapfel* gehört zu einer Reihe von jüngst entstandenen Texten Makarovičs, die eine neue Ära in ihrem Schreiben eingeläutet haben. Sie verlässt hiermit die kindliche Märchenperspektive ihrer früheren Erzählungen, die durchwegs an eine doppelte Leserschaft (die sog. Dual audience) gerichtet waren. In einer mehrperspektivischen Sichtweise und Interpretation der folkloristischen Motive wendet sie sich nunmehr an erwachsene Leser sowie reifere Jugendliche, aber nicht mehr an Kinder. In ihren Balladen-Märchen verwebt sie urtümliche Mythen und Erzählungen zu neuen Kunstwerken. Sie selbst sagt dazu, das Bittere, Wehmütige, das in allen ihren Märchen zu finden sei, hat sich schrittweise zu einem eigenen Stil entwickelt, dem sie nun folge (Makarovič 2012, Umschlag).

Hierzu können neben dem *Rotapfel* folgende ihrer Werke gezählt werden:

Katalena (2008).

Mrtvec pride po ljubico (Ein Toter kommt sein Liebchen holen). (2009).

Saga o Hallgerd (Die Sage von Hallgerd). (2010).

Sneguročka (Schneehändchen). (2012).

Die Autorinnen Makarovič und Kosmač haben das Modell der mündlichen Tradition des Volksmärchens in ihrer Var. 4 neu und vor allem anders als Perrault und die Gebrüder Grimm bearbeitet und interpretiert. Alte Symbole der Initiation und Transformation wurden aufgegriffen und in einen neuen Kontext gestellt, der sowohl den Wandlungs- und Reifungsprozess einer jungen Frau als auch die Problematik von physischem und psychischem Missbrauch in den Raum stellt.

Als Vorlage für die Geschichte *Rotapfel* dienten unterschiedliche mittelalterliche Versionen und frühe Bearbeitungen des Märchenmotivs Rotkäppchen. Die Geschichte

ist somit an die folkloristische Überlieferung angelehnt und mit für Makarovič typischen Attributen versehen: der Problematisierung einer bestimmten Thematik. Durch ihren besonderen Sinn, wie Paternu hervorhebt, das phantastische und furchterregende zusammenzuführen, gelang es ihr, in Anlehnung an die ältere Volksüberlieferung neu zu interpretieren. „Sie schuf eine akkurate (ostro) Inversion der Tradition, indem sie folkloristischen Topos und Melos mit modernem existenziellen Inhalt füllte und die volkstümliche Symbolik in eine zeitgenössische surrealistische Imagination erweiterte“, wodurch ein Spannungsmoment besonderer Art, vergleichbar den äußerst ungewöhnlichen Motiven von Geburt, Liebe und Tod entsteht (Paternu 1980, 206). Im Zentrum des Geschehens ihrer Geschichten stehen oftmals Personen aus gesellschaftlichen Randgruppen, die nicht die traditionelle gehorsame und folgsame Rolle einnehmen, sondern durch Subversivität zu einsamen Antihelden mutieren, die auf ihrem Weg Prüfungen bestehen müssen, die letztlich zu Reifung und Erkenntnis führen. Jede Ideologie wird von ihr einer kritischen Bearbeitung unterworfen, wodurch auch ihr gesellschaftliches Engagement (vgl. Blažić 2011, S. 239-240), das nicht nur in ihren Werken, sondern auch in ihrem öffentlichen Auftreten und Leben eine bestimmende Rolle spielt, offenbar wird.

8 Psychologische Märchen- und Symbolanalyse

„Märchen sind der reinste und einfachste Ausdruck kollektiv-unbewußter psychischer Prozesse.“
(Franz 2012, 11).

Je nach Gesichtspunkt, von dem aus Märchen untersucht werden, sind auch die Ergebnisse jeweils unterschiedlich. So verfolgt auch die psychologische Märchenanalyse einen eigenen Ansatzpunkt. Viele Wissenschaftler beschäftigten und beschäftigen sich damit, wobei Jung mit seinem Werk über die Archetypen bzw. Grundmuster der Seele (Jung, 2011) in diesem Bereich Pionierarbeit geleistet hat. Die psychologische Sichtweise beinhaltet grundsätzlich die Ansicht, dass in und durch Märchen auch ein Reifungs- und Individuationsprozess in Gang gesetzt wird.

Die Erkenntnisse, die man z.B. aus einer kulturgeschichtlichen Analyse gewonnen hat, geben eine Vorstellung, wie die realen Umstände dieser Zeit ausgesehen haben mochten, auf die sich ein Märchen in seinem Aufbau, den verwendeten Bildern und

Handlungsabläufen bezieht. Klar ist aber auch, dass Märchen begrifflicherweise nicht als zuverlässige Quelle für historische Fakten angesehen werden können, zu vieles darin ist realitätsfern oder unwirklich.

Die psychologische Märchenanalyse jedoch geht davon aus, dass sich in Märchen nicht nur äußere Umstände, sondern auch innerseelische Vorgänge spiegeln, dass Märchen unterschiedliche seelische Konflikte, Reifungs- und Entwicklungsphasen versinnbildlichen, die unsere Seele, deren Sprache bekanntlich eine bild- und symbolhafte ist, zu entschlüsseln weiß. In ihnen sind Botschaften an die Seele verborgen, die durch das Lesen oder Hören von Märchen bewusst oder unbewusst in unsere Psyche integriert werden. Sie sprechen den Menschen auf einer Ebene an, wo seine innersten Kräfte und Ressourcen, ev. auch brachliegende oder untergrabene Seelenanteile angesprochen und mobilisiert werden können, die das Selbstverständnis fördern, innerpsychische und zwischenmenschliche Beziehungen offenlegen und helfen, uns in der Welt, in der wir leben, besser zurechtzufinden.

In einer psychologischen Märcheninterpretation werden alle darin auftretenden Figuren, sämtliche Aspekte einer Geschichte, somit alle darin enthaltenen Motive als Symbole für das psychische Geschehen, dass sich in einer einzigen Person abspielt, verstanden (Estés 1993, 58).

„Märchen erzeugen Assoziationen auf eine magische Welt, auf das Land der Psyche – die nur durch eine dünne unsichtbare Wand von der realen Erlebenswelt der Menschen getrennt ist“ (Beit 1952, 21). Den Ausführungen von van Beit folgend, überschreitet die Heldin, in dem Fall das Rotkäppchen, wenn sie von zu Hause weggeht und den Wald oder eine unbekannte Welt betritt, die Grenze zwischen der realen und der magischen Welt, die voller Symbole ist. Damit deutet van Beit die Bedeutung und Allgegenwärtigkeit von Symbolen und Symbolgehalten an, die aus der Märchenwelt in unsere reale Welt hineinreichen.

Kinder haben im Allgemeinen kein Problem damit, zwischen diesen Welten hin und herzuwechseln. Beobachtet man Kinder, während sie der Mutter oder einem anderen Erzähler auf dem Schoß sitzen und den Märchen zuhören, fällt der entrückte Blick und die völlige Hingabe auf, mit der sie in die Märchenwelt eintauchen, sich darin je nach Geschehen emotional mitbewegen und tatsächlich erst mit dem Spruch „... und lebten glücklich bis an ihr Lebensende“ wieder – offenbar genauso problemlos - in die reale Welt zurückkehren.

Weiters führt Derungs aus, dass in Märchen der ganze Kosmos belebt ist, Dinge, Tiere, Pflanzen und die Gestirne können sprechen wie menschliche Wesen oder ihre Form mühelos verwandeln (Derungs 1998). Aus literaturwissenschaftlicher Sicht nähert sich Lüthi diesem Aspekt, indem er sagt, das Märchen setze alles in Handlung um, so seien äußere Handlungsabläufe oft Darstellungen für innere Abläufe, Gefühle und Stimmungen und innere Konflikte. Hier sieht Lüthi das Tor zur psychologischen Märchendeutung (Lüthi 2008, 12). Weiters steht Lüthi zufolge jeder Märchentyp durch die ihm eigenen Ereignisse für bestimmte seelische oder kosmische Vorgänge und hat eine spezielle Aussage. Denn im Mittelpunkt des europäischen Märchens steht der Mensch, ein Mensch, der die Fähigkeit der Entwicklung, Reifung und Verwandlung in sich trägt, sich aber auch in Situationen der Bedrohung in seinen höchsten Werten gefährdet sehen kann (vgl. Lüthi 2008).

In der psychologischen Märcheninterpretation nach Jung, wie sie auch von Marie-Louise von Franz verstanden und angewandt wird, bemüht man sich, dem Märchen selbst das Wort zu lassen, ohne sich an eine festgeschriebene Theorie zu berufen. Man versucht demzufolge auf den Inhalt jedes einzelnen Bildes und dessen innewohnende Verbindungen einzugehen, um so den spezifischen Sinn und die innere Logik des Märchens zu enthüllen. Die Interpretation geht über die intellektuelle Ebene hinaus und bezieht auch das emotionale Erleben mit ein (Franz 2012, 23-24). Das Märchen in seiner Gesamtheit trägt in sich *eine* Botschaft, doch mit vielen Facetten. In Märchen spiegeln sich die Grundmuster der Psyche wieder (Franz 2012, 27). Grundmotive des menschlichen Lebens manifestieren sich darin – Leben und Sterben, Güte und Bosheit, Verführungskraft und Intrige, Schwäche und Ahnungslosigkeit, Verzweiflung aber auch Rat und Hilfe (Lüthi 2008, 52). Und alle diese Motive finden sich auch in den hier behandelten vier Varianten vor.

Es zeigt sich, dass Märchen sowohl einen unterhaltenden und/oder belehrenden Charakter haben und am Ende oftmals mit einer Moral versehen sind. Viele Märchen, wie auch das klassische *Rotkäppchen* in der bekannten grimmschen Version tragen, zumindest nach Meinung einiger der hier bereits zitierten Wissenschaftler, in sich die Absicht zu sozialisieren und zu moralisieren, wie es in Aussagen wie diesen deutlich zum Ausdruck kommt: „Sei brav, geh nicht vom Weg ab, hör auf deine Mutter...“. Aus psychologischer Sicht behindern solche moralischen Forderungen den eigenen Individuationsprozess, der von uns erfordert, die Bindung zu unseren Eltern zu lösen und

uns mit allen unseren Persönlichkeitsaspekten zu konfrontieren, anstatt sie zu verdrängen (Franz 1986, 87).

Weiters sprechen Volksmärchen in symbolischer oder metaphorischer Weise von Sexualität und Gewalt, und können, so die Befürchtungen vieler Eltern und Psychologen, bei den - vor allem kindlichen - LeserInnen/ HörerInnen - Angst und Schrecken auslösen. Wie wichtig es jedoch für Kinder ist, sich mit dem ‚Bösen‘ auseinanderzusetzen, geht aus den vorangegangenen Kapiteln deutlich hervor. Kindern ist die Symbolsprache alles andere als fremd und kann ihre Phantasie und Konfliktlösungsfähigkeit beflügeln, auch wenn es kein gutes Ende gibt. Abgesehen davon ist es gerade dieses aristotelische kathartische Durchleben von Jammer und Schauder, von Mitleid und Furcht, das Kinder fasziniert, denn das Märchen weist Wege aus der Ausweglosigkeit und verspricht somit einen „glücklichen“ Ausgang für die eigenen Probleme und Notlagen (Bettelheim 1980, 2011, 49).

Bettelheim untersuchte vor allem die verborgenen Bedeutungen, unbewusste Motive und psychische Wirkungsweisen von Märchen, denen er einen inhärenten initiatori-schen Charakter zuweist, da deren Mehrzahl als zentrales Thema die innere Transformation der Heldin/des Helden bzw. den Übergang zu einer höheren Entwicklungsstufe behandeln. Auch Franz stellt die These auf, dass Märchen bei Kindern die Entwicklung und Ausbildung ihrer Identität fördern.

Diese Annahme wird durch Untersuchungsergebnisse der Kinderpsychologie gestützt, die besagen, dass in den ersten etwa zwanzig Jahren die Haupttendenz des Unbewussten dahin geht, einen starken Ich-Komplex aufzubauen, und sich die meisten frühen Schwierigkeiten in der Jugend durch Störungen dieses Prozesses ergeben – sei es durch den negativen Einfluss des sozialen Umfeldes, traumatische Erlebnisse oder durch andere Behinderungen (Franz 2012, 50). In diesen ersten Jahren können Märchen bei der Verarbeitung unbewusster Konflikte eine hilfreiche Rolle spielen.

Franz führt weiter aus, Märchen seien der reinste und einfachste Ausdruck kollektiv-unbewusster psychischer Prozesse. Aus psychoanalytischer Sicht stellen sie Archetypen und archetypische Bilder in ihrer reinsten Form dar, die uns in dieser Gestalt die besten Hinweise zum Verständnis der Prozesse, die in der kollektiven Psyche vor sich gehen, gewähren (Franz 2012, 11).

Märchen beginnen oft mit den Worten „*Es war einmal...*“ oder mit einer Formel wie „*Hinter den sieben Bergen...*“. Gerade durch diese Worte werden bei den Zuhörern/

Lesern Assoziationen in eine Raum- und Zeitlosigkeit, ins Nirgendwo des kollektiven Unbewussten geweckt. Doch weil Märchen uns weit in die Kindheitstraumwelt des kollektiven Unbewussten entführen, wo man nicht bleiben darf, denn schließlich wartet das ‚richtige‘ Leben und die tägliche Arbeit auf uns, müssen wir aus unserer Märchenwelt wieder herausgeholt werden, etwa mit den Worten: „...und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute“ (Franz 2012, 45-46) – oder wie dies bei den Autorinnen im *Roten Apfel* zu lesen ist: „...und vielleicht wird er eines Tages in die richtigen Hände rollen. Oder auch nicht.“ Allein an diesen formelhaften Sätzen ist die machtvolle Kraft der Märchen zu erkennen, denn mit dem einen entführt sie uns in eine andere, irreale Welt, mit dem anderen elegant und undramatisch wieder heraus. Und zwischen Anfang und Ende hat sich etwas ereignet, etwas Wichtiges, oder um es mit Lüthi's Worten auszudrücken, etwas Eigentliches (Lüthi 2008), das uns unter Umständen dramatisch beeinflusst oder gar verändert hat.

8.1 Die Bedeutung und Funktion der Symbole

Im Märchen ist alles Symbol. Die Bilder des Märchens besitzen Symbolkraft, sie wirken unmittelbar symbolisch. Sie sind Bilder für etwas Wesentlicheres, nämlich für die Erlösung des Menschen aus einem uneigentlichen zu einem eigentlichen Dasein (Lüthi 2008, 110). Lüthi regt uns hiermit zu einem bewussten Umgang mit Märchen und uns selbst an.

Doch sind Symbole nicht einfach zu deuten, sie haben meist mehrere Bedeutungen, weisen oft auf unerwartete Aspekte hin, und manchmal kann es sogar zu einer Umkehr der augenscheinlichen Bedeutung kommen. So sieht Lüthi jedes Bild, das eben immer auch ein Symbol oder ein Motiv ist, als doppelgesichtig; das wilde Tier, das zunächst ‚böse‘ anmutet, kann sich in einen Helfer verwandeln, und die schöne Prinzessin, die man nicht anders als gut zu sehen geneigt ist, kann gefährlich werden, wenn sie ihre Freier ins Verderben schickt. Doppelgesichtig ist auch der Wald, in dem man sich verlieren oder verirren kann, der das Böse genauso beherbergt wie er ein Ort der Rettung oder von zauberhaften Begegnungen sein kann (Lüthi 2008, 142).

Zudem sind auch Symbole immer im Bezug auf ihren zeitlichen Kontext zu deuten, in dem sie den jeweiligen Sozialisierungseinflüssen unterworfen waren. So muss die Symbolik in der mittelalterlichen Volksüberlieferung anders interpretiert werden als

etwa in den überarbeiteten Volksmärchen der Gebrüder Grimm (Var. 3) oder im modernen Kunstmärchen (Var. 4). Dem Kind wie dem Erwachsenen zeigen Märchen die jeweilige Gesellschaftsstruktur der Zeit auf, in der sie entstanden sind, und tragen über Symbole zum Verständnis unserer selbst und unserer Welt bei (Bettelheim 1980, 2011, 21).

Symbolhaft ist auch die Welt, in der sich die Märchen zutragen. Die eigentliche Handlung im Märchen spielt sich nicht in der profanen Welt ab, sondern in einer Art 'magischem Reich' (Beit 1952, 21), in dem die Gesetze von Raum und Zeit aufgehoben sind und doch gleich neben den Wohnungen der Menschen zu finden ist. Dieses magische Reich ist oft an einen bestimmten Ort verlegt, wie in die tiefen der Erde, in eine Höhle oder auf den Mond, auf einen Berg oder eine ferne Insel, in den Himmel oder ein Phantasieland (ebd.). Das *Rotkäppchen* (Var. 2 und Var. 3) und der *Rotapfel* (Var. 4) spielen im dunklen Wald, voller Symbolik, auf die noch eingegangen wird. Indem die Hauptfigur von zu Hause fortgeht, bewegt sie sich von der realen und auf eine magische Welt zu, in der die Gesetze der Realität nicht mehr wirksam sind.

Bevor auf das Motiv des Rotkäppchens bzw. Rotapfels/ roten Apfels eingegangen wird, sollen einzelne Momente innerhalb des *Rotapfels*, die eine symbolische Funktion tragen, näher untersucht werden. Dazu gehören personifizierte wie auch dinghafte Symbole und Motive, wie sie teilweise auch im ATU-Verzeichnis von Aarne-Thompson-Uther (ATU 1928) zu finden sind, die zum Teil durch alle oder mehrere Varianten des *Rotkäppchens* verfolgt werden können und teilweise auf eigenständige und originäre Weise nur bei Makarovič auftreten.

Sie stellen sozusagen eine Voranalyse dar, die für eine Erörterung des Motivs des Rotapfels bzw. des roten Apfels notwendig scheint.

Die Motive und Symbole wurden in der Reihenfolge aufgelistet, wie sie im Verlauf des Märchens nach und nach vorkommen und in dieser Weise aufeinander aufbauend am besten dem Verständnis dienen.

8.2 Die Figuren in ihrer symbolischen Rolle

Die Mitspieler im Märchen werden als Figuren verstanden, die als Handlungsträger fungieren, jedoch nicht als Charaktere oder Typen. Tierfiguren in Märchen sind symbolische Tiere und als Personifikationen, also Menschen in Tiergestalt, zu

verstehen (Franz 1986, 26). Das Tier wird in der tiefenpsychologischen Interpretation als Träger psychischer Faktoren verstanden. Sie erscheinen uns deshalb menschlich, weil sie nicht etwa die Instinkte der Tiere, sondern unsere menschlichen tierischen Instinkte darstellen. So zum Beispiel ist nicht etwa der Wolf der Böse, sondern er steht stellvertretend für das Böse im Menschen und ist in diesem Sinne antropomorph (Franz 2012, 42).

8.2.1 Die Märchenheldin im Motiv des Kindes

Während die Tiere stellvertretend für psychische Anteile im Menschen stehen, hat der Held oder die Heldin in Märchen eine Aufgabe, nämlich uns eine Orientierung zu geben, wie wir uns in bestimmten Situationen richtigerweise verhalten sollten oder könnten (Franz 1986, 24). Das Märchen lässt aber immer so viel Freiraum, dass jeder für sich die richtige Antwort finden kann. In unserer Kultur wird das Bild des Kindes immer noch mehrheitlich idealisiert. Es wird als Symbol der Unschuld, Reinheit, Einfachheit, Spontaneität wahrgenommen, obwohl es auch als ein Symbol für etwas in Entwicklung befindliches und für Verletzlichkeit steht (Blažić 2011, 67), das Kind auch als jemand, der noch keine Sprache besitzt, der noch nicht spricht, der noch nicht (für sich) sprechen kann oder der auch kein Recht zu Sprechen hat (Blažić 2011, 68). In der Realität werden im Umgang mit Kindern diese idealisierten Wertvorstellungen leider zu oft vergessen und das Kind in seiner Angewiesenheit auf Erwachsene, die zumindest eine Zeit lang für es sprechen und entscheiden, nicht kindgerecht behandelt. Märchen sprechen die Sprache des Kindes und es kann sich darin wiedererkennen und daraus Hoffnung schöpfen. Welch große Rolle Hoffnung für den Menschen hat, haben erst jüngste Untersuchungen über Hoffnung, die durch Rettung aus einer ausweglos scheinenden Situation erwächst, hervorgebracht (vgl. Heinrich, 2017).

Das Kind und die Kindheit existierten im Mittelalter noch nicht als eigenes Konzept. Kinder wurden damals als kleine Erwachsene wahrgenommen und dementsprechend behandelt. Sie waren Teil der Familie, der Gemeinschaft, des täglichen Lebens und sobald sie als dazu fähig erachtet wurden, hat man sie in den Arbeitsprozess integriert (Ariès 1975, 2011). Intimität, Privatheit oder Rücksichtnahme auf besondere Bedürfnisse gab es nicht. Erst gegen Ende des 16. Jh. bildete sich ein Bewusstsein für die Kindheit als besondere und eigenständige Entwicklungsphase und

die spezifischen Bedürfnisse des Kindes aus. Ariès spricht von der Entdeckung der Kindheit (Ariès 1975, 2011), die einer besonderen Aufmerksamkeit und des Schutzes bedürfe und sich von dem Erwachsensein unterscheidet. Damit einher ging auch ein bewusster Erziehungsprozess und ein Nachdenken darüber, wie man Kindern eine gute Erziehung angedeihen lassen könnte. Märchen boten sich dafür an und wurden auch in diesem Sinne genutzt, wie bereits unter Pkt. 2.1 erörtert.

Jeder Mensch trägt ein Leitbild in sich. Der Mensch bzw. der Held im Märchen ist einer, der über sich hinauszuwachsen vermag, der nach dem Höchsten strebt und es auch erreichen darf (Lüthi 2008, 112).

Das Motiv des Kindes in den Märchen der Brüder Grimm wird meist zumindest augenscheinlich in einer Opferrolle dargestellt. Tatar sieht die Protagonisten in Grimms Märchen weniger als Helden, die gegen dunkle Gewalten kämpfen, und mehr als Opfer von feindseligen Mächten (Tatar 1995, 93). Sie sind ‚Wanderer zwischen den Welten‘, weltliche Pilger auf dem Weg zu Reichtum und Heirat. Der ursprüngliche Außenseiter wird zum Insider, der Rebell zum Konformisten, und das Opfer besiegt seine Unterdrücker (ebd. 97). In den Märchen ist aber auch von Entwicklung und Bedrohung, von Entfaltung, einem Sich-entfalten-wollen, vom schöpferischen und zerstörerischen Tun, vom Opfer, Leid, Tod und Untergang die Rede (vgl. Lüthi 2008, 82).

Die Figur der Heldin in den hier behandelten Bearbeitungen des Rotkäppchenmotivs ist in allen vier Varianten eine Wandernde, ein Motiv, das für viele Märchen kennzeichnend ist. Sie wird von zu Hause fortgeschickt, in Var. 3 aus einem liebevollen Umfeld, denn die Mutter wird fürsorglich dargestellt; in Var. 4 ist das häusliche Umfeld hingegen feindselig. Durch die Zurückweisung, die *Rotapfel* erfahren hat, bleibt das Kind naiv und schenkt den Verführungen und Versprechungen des Wolfes umso eher Glauben. In seiner Naivität übersieht es die Warnungen und gibt dem Wunsch nach einem eigenen Namen nach. Wir haben es mit einem irregeleiteten Kind zu tun, das seine ihm gegebenen Kräfte aufzehrt und der Vernichtung seiner vitalen Kraft entgegensteuert, dargestellt durch den Archetypus des verletzten Kindes, bei dem das Geschlecht weder betont noch von Bedeutung ist (Blažić 2011, 93).

Eine andere Sicht ergibt sich, wenn man von einem individualisierten Bild des Kindes ausgeht, das von zu Hause fortzieht, Prüfungen besteht und am Ende gereift, erkenntnisreicher und erfahrener zurückkehrt (vgl. Blažić 2011).

Der Tod der Märchenheldin in Var. 4 bedeutet demgemäß das endgültige Ende einer bestimmten psychischen und geistigen Haltung oder Eigenschaft, in diesem Fall der Naivität und Einfältigkeit des Kindes, das nicht auf seine warnende innere Stimme gehört hatte oder hören konnte.

Sosehr sich das Bild des Kindes im Laufe der Zeit gewandelt hatte, vollzieht sich im Märchen eine innere Wandlung und Transformation, die die Protagonistin im Verlauf der Geschichte durchlaufen hat, ob sie nun ein gutes oder ein schlechtes Ende fand.

8.2.2 Die Großmutter als Archetypus der ‚Weisen Alten‘

Eine andere Figur, die es hervorzuheben gilt, ist die der Mutter bzw. Großmutter. Jung fasst den ‚Mutter-Archetypus‘ sehr umfassend auf und sieht ihn in der Gestalt der persönlichen Mutter oder Großmutter sowie auch der Amme oder Kinderfrau verkörpert.

Sie ist „in höherem, übertragenen Sinne die Göttin, die Materie, die alles Gebärende“. Die negative Qualität des Mutter-Archetypus wird als Hexe, als Abgrund dargestellt. Im Vordergrund steht jedoch „die Weisheit jenseits des Verstandes, das Gültige, Hegende, Tragende; Wachstums-, Fruchtbarkeits- und Nahrungsspende; die Stätte der magischen Verwandlung, der Wiedergeburt; das Geheime, Verborgene“ (LS, 721).

Die ‚Weise Alte‘ ist ein uralter Archetypus der Menschheit. Sie ist die Trägerin von Weisheit und Wissensübertragung, Vermittlerin weiblicher Geheimnisse und Symbol für instinktives Urwissen (Estés 1993, 42).

Diese wilde Essenz, wie sie von Estés benannt wird, die in der Natur lebt, an einem Ort, wo „der Geist der Wölfe mit dem Geist des Menschen verschmilzt – dieses Urbild hat zahllose Namen. Sie ist die *Große Mutter*, die alle Welten gebiert“ (Estés 1993, 42).

So gesehen begibt sich Rotkäppchen in der einen und Rotapfel in der anderen Variante auf eine initiatorische Reise, während derer sie einen Reifungsprozess durchläuft, um für die Weisheit der Ahnin empfänglich zu werden.

8.2.3 Der Wolf als Personifizierung des Bösen

Man könnte meinen, der Wolf hat mit Transformation und Reifung nicht viel zu tun. Das Gegenteil ist der Fall. Der Wolf im Märchen steht für das Unbewusste in seiner destruktiven Form, für das Böse schlechthin und fordert die Auseinandersetzung mit den eigenen Schattenanteilen heraus. Das Böse in Märchen kann in vielerlei Gestalt auftreten und durch unterschiedliche Figuren, nicht nur durch den Wolf, repräsentiert werden. Sie werden im Verzeichnis der Märchentypen unter der Gruppe *Übernatürliche Gegenspieler 300–399* zusammengefasst. Darunter befinden sich unter anderem auch Märchentypen, in denen das Motiv des Frauenmörders vorkommt, wie in *ATU 312 Mädchenmörder (Blaubart) KHM 46 Fitchers Vogel*; oder Märchentypen, in denen das Motiv des Kannibalismus vorkommt, wie in *ATU 406 Der Kannibale* oder in *ATU 404 Die geblendete Braut*. Alle diese verweisen intertextuell auf ähnliche Motive des Bösen, wie es auch im Märchentyp *ATU 333 Rotkäppchen KHM 26 Rotkäppchen* vorkommt. Allen ist der Kampf gegen einen Widersacher gemeinsam, der das Leben einer Märchenfigur durch Vernichtung auf die eine oder andere Weise bedroht.

Zwar stellt Lüthi die Frage, ob man wirklich die Phantasie des Kindes mit Hexengeschichten beschäftigen sollte (Lüthi 2008), doch nur um sie gleich darauf zu beantworten: Ja, man muss es sogar! Denn für das Kind sind Hexen, Wölfe und Bösewichte im Märchen Bilder des Bösen, in denen es die Gefährlichkeit des Bösen aber auch die Möglichkeit, es zu überwinden, erfährt (Lüthi 2008, 88). Schon im kleinen Kind liegt die Bereitschaft und Notwendigkeit, sich mit dem Gefährlichen, dem Fürchterlichen zu konfrontieren. Und genauso wie Makarovič ist er der Meinung, dass es falsch wäre, die Märchen für unsere Kinder von aller Grausamkeit und allen Schreckfiguren zu reinigen, denn Kinder sind durchaus in der Lage, die Realität von der Märchenwelt zu unterscheiden und die Märchen als Darstellung von Lebensvorgängen, Prüfungen, Gefahren, Untergang und Rettung, Entwicklung und Reifung zu verstehen (Lüthi 2008, 89) und lassen sich bereitwillig darauf ein, dass ihr Bewusstsein oder ihr Unbewusstes in neue Bereiche geführt wird.

Der Wolf wird im Lexikon der Symbole als ein sehr gefährliches Raubtier geschildert. In Märchen tritt er als Gefahr für den Menschen und immer als Feindbild in Tiergestalt oder als in Wölfe verwandelte blutrünstige Menschen (Wer-wolf = Mann-Wolf) auf. Die Ausdrücke ‚den Wolf sehen‘ oder ‚vom Wolf angesehen werden‘ stehen im

Französischen heute noch für namenloses, lähmendes Erschrecken. Auch andere französische Redewendungen enthalten den Wolf, wie z.B. „entre chien et loup“, was das Zwielficht, die Zeit der Dämmerung bezeichnet, oder auch „avoir une faim de loup“ – der *Wolfs-Hunger*, das völlige Ausgehungert Sein im Französischen entspricht dem *Bärenhunger* im Deutschen, und wenn wir den *Teufel* an die Wand malen, spricht der Franzose ebenfalls vom *Wolf* – „en parlant du loup (on en voit la queue)“. In Anbetracht dessen, dass zumindest einige mündliche Varianten des ursprünglichen Märchens auf französischem Boden entstanden sein dürften, ist die folgende Redewendung von besonderem Interesse: „avoir vu le loup“ bedeutet *die Unschuld verlieren, nicht ganz unschuldig sein* (alle Redewendungen s.: <http://www.wordreference.com/fren/loup>).

Auch Zipes verweist auf die Verbindung der Figur des Wolfes mit der Figur des Teufels, der Werwölfe und Hexen (Zipes 1985, 94). Freuds Exkurs über den Teufel als Doppelgänger des Vaters legt auch den Schluss nahe, dass der Wolf in der Rolle des Bösewichts verbotene Wünsche verkörpert (Tatar 1995, 33).

Die Schule von Jung sieht Wolfsbilder allgemein als Hinweise auf Gefährdung durch ungebändigte Kräfte an, die ebenso intelligent wie kompromisslos auftreten. Es wird aber zugleich darauf hingewiesen, dass im Märchen dieses ‚reißende Unbewusste‘ vom lebensklugen Kind oder mit Hilfe des ‚großen Jägers‘ sicher überwunden werden kann (LS, 1181). Der Kampf mit der dunklen Seite unseres Unbewussten verbildlicht nicht nur den Kampf mit uns selbst, sondern auch den Kampf mit dem Bösen in der Welt. Die Überwindung der niederen Natur in uns selbst und die Transformation zu einer höheren Entwicklungsstufe vollzieht sich nicht ohne Leid, Opfer und Grausamkeit. Die eigene Triebnatur soll durch das Schwert des Geistes erlöst und veredelt werden (Lüthi 2008, 59).

Im Bild oder der Personifikation des Bösen erkennt das Kind das Böse und erfährt dessen Gefährlichkeit, spürt aber auch die Möglichkeit der Transformation und Verwandlung (Lüthi 2008, 88). Denn im Wolf wird die eigene destruktive Seite des Unbewussten symbolisiert – er steht für seinen verschlingenden Charakter (vgl. Franz 2012, 118)

So verkörpert der Wolf im *Rotkäppchen* den männlichen Verführer, voll böser Absichten und Schlechtigkeiten, der dem guten, ahnungslosen und unschuldigen Mädchen an Kraft bei weitem überlegen ist, jedoch, wie wir gesehen haben, nicht immer ihrem Geist, wie Var. 1 und Var. 3 - in der abgeänderten Version, wie sie in der zweiten

Auflage von 1857 der Kinder- und Hausmärchen (Grimm 2000, 159) veröffentlicht und in der der Wolf mit einer List überwältigt wurde. Wann auch immer jemand im Kampf gegen das Böse gewann, geschah es durch kluge List und Gerissenheit.

Estés spricht im Zusammenhang mit dem Bösen in Märchen von einem Inneren Räuber der Psyche, der nach Macht, Herrschaft und Unterdrückung strebt. Vor allem für Frauen sei es deshalb lebensnotwendig, sich dieser zum Bösen neigenden Kraft, die sowohl innerhalb als auch außerhalb von uns existiert, bewusst zu sein. Sie bekämpft unsere positiven Urinstinkte, deswegen ist es für jedes Lebewesen wichtig, möglichst früh zu lernen, dass es in eine Welt hineingeboren wurde, wo es gefährliche 'Raubtiere' gibt, denen man auf die eine oder andere Weise zum Opfer fallen kann. Denn wenn man die Gefahren nicht kennt, kann man sich nicht unbeschadet entwickeln und fällt auf die Tricks des Raubtiers – in der eigenen Psyche oder außerhalb – herein (Estés 1993, 60). Eine Frau braucht genauso eine Einweihung in die Gefahren der Wildbahn – im metaphorischen Sinne - wie z.B. junge Wölfe in der freien Natur (ebd. 63). Doch leider geschieht meist das Gegenteil; schon junge Mädchen werden unterschwellig dazu erzogen, nicht genau hinzusehen, seltsam anmutende Verhaltensweisen zu übersehen, sich anzupassen und ‚immer schön artig, lieb und nett‘ zu sein. Diese Erziehung zum ‚Nettsein‘ zwingt Frauen quasi dazu, ihre intuitiven Anteile zu unterdrücken. Das hat zur Folge, dass sie den Kontakt zu ihrem Innersten verlieren, sodass es für das ‚Raubtier‘ ein Leichtes ist, seine Opfer zu finden, die sich ihm allzu oft sogar freiwillig ausliefern oder wie im Märchen vom *Rotkäppchen* von der Mutter selbst – die nach dem gleichen Muster erzogen wurde - in seine Fänge getrieben werden (ebd. 64).

Die eingeweihte Frau hört auf die warnenden Stimmen in ihrer Psyche und meidet den Gefahrenbereich (ebd. 65). Rotapfel hat das, wie das Kind schmerzhaft erfahren musste, nie gelernt. Im Gegenteil, der Wolf im Märchen ist der animalische Bräutigam, dem sie sich hingibt; sie verleugnet ihr tieferes Wissen, handelt entgegen ihrem Misstrauen, weil sie ein mit Sehnsucht verbundenes Ziel hat. Sie hört nicht auf die warnenden Stimmen der helfenden Tiere und muss dies mit dem eigenen Seelen-Blut bezahlen.

An diesem kritischen Punkt, wo es scheinbar keinen Ausweg mehr gibt, erhält die Frau laut Estés eine der tiefsten Einweihungen, es ist der „Moment, in dem eine abhängige, dressierte Frau ihre Opferrolle von sich schleudert und sich in das härenere Gewand der Wilden Frau hüllt“ (ebd. 79). Das Mädchen in der Volksversion,

Var. 1, zögert ihr Gefressen-Werden durch eine List hinaus und es gelingt ihr, zu fliehen und sich zu retten. Rotapfel wird in der Geschichte zwar gefressen, doch einem Teil von ihr, ihrer weisen inneren Stimme oder Intuition gelingt ebenso wie dem einfachen Bauernmädchen die Flucht, der rote Apfel kann sich retten.

Da sich auch immer wieder die kritische Diskussion entzündet, ob Märchen Kindern überhaupt zugemutet werden können, da sie Ängste verursachten, wäre es wohl einer Untersuchung wert, ob diese auch dann entstehen, wenn sie in einer geschützten Umgebung erzählt werden, oder nur dann, wenn Kinder damit sich selbst überlassen bleiben. Ganz sicher tut man klug daran, Märchen jedem Kind und jedem Alter entsprechend auszuwählen. Zwar stellt auch Lüthi die Frage, ob man wirklich die Phantasie des Kindes mit Hexengeschichten beschäftigen sollte (Lüthi 2008), doch nur um sie gleich darauf zu beantworten: Ja, man muss es sogar! Denn für das Kind sind Hexen, Wölfe und Bösewichte im Märchen Bilder des Bösen, in denen es die Gefährlichkeit des Bösen aber auch die Möglichkeit, es zu überwinden, erfährt (Lüthi 2008, 88). Schon im kleinen Kind liegt die Bereitschaft und Notwendigkeit, sich mit dem Gefährlichen, dem Fürchterlichen zu konfrontieren. Und genauso wie Makarovič ist er der Meinung, dass es falsch wäre, die Märchen für unsere Kinder von aller Grausamkeit und allen Schreckfiguren zu reinigen, denn Kinder sind durchaus in der Lage, die Realität von der Märchenwelt zu unterscheiden und die Märchen als Darstellung von Lebensvorgängen, Prüfungen, Gefahren, Untergang und Rettung, Entwicklung und Reifung zu verstehen (Lüthi 2008, 89).

Trotz allem kann man nicht leugnen oder darüber hinwegsehen, dass es eine Menge solcher Beispiele, die ein böses Ende nehmen, auch im realen Leben gibt und insofern Märchen keineswegs an Aktualität verloren haben, besonders, wenn man ihnen erlaubt, ihre psychologische Wirkweise zu entfalten und darauf vertraut, dass wichtige Botschaften an der richtigen Stelle der kindlichen Seele oder an der Pforte der vergessenen ‚wilden Weisen‘ deponiert werden.

8.2.4 Übernatürliche Helfer

Selten ist man dem Bösen im Märchen ohne Hilfestellung ausgeliefert. Übernatürliche Helfer treten in Märchen in beratender Funktion auf, um die Märchenheldin anzuweisen, wie sie sich zu verhalten habe, um Hindernisse zu überwinden, Gefahren abzuwenden und ein glückliches Ende herbeizuführen. Helfende Tiere oder Elemen-

te im Märchen können die Verkörperung unbewusster Kräfte in uns selbst darstellen (Lüthi 2008, 59), oder auch die Träger magischer Fähigkeiten des Helden oder der Heldin sein (Propp 1987, 438).

Auch in den Var. 1-4 spielen solche Helfer eine Rolle - in unterschiedlicher Gestalt. Während die helfende Figur in Var. 3, dem grimmschen *Rotkäppchen*, vom Jäger verkörpert wird, ist sie in Var. 1 sowie in Var. 4 in Tiergestalt vertreten, nämlich als Schlange, Katze und Vogel, darüber hinaus in Var. 4 noch als Apfel. Im Folgenden soll auf die einzelnen Figuren, die in den vorliegenden Märchenvarianten eine Rolle spielen, näher eingegangen werden. Dabei wird in etwa die Reihenfolge, in der sie in den Märchen vorkommen, eingehalten. Da die Interpretation von Symbolen unterschiedliche, zum Teil sogar kontroverse Deutungen ermöglicht, werden hier diejenigen hervorgehoben, die in dem jeweiligen Zusammenhang für sinngesamt erachtet werden.

1. Die Schlange. Sie wird dem Element Erde zugeordnet und ist in diesem Sinne auch Repräsentantin der dunklen Mutter und der Weisheit (Bonin 2001) und steht aus dieser Perspektive in direkter Verbindung mit der Großmutter als Trägerin tradierten Wissens. In Var. 4 warnt die Schlange davor, mit den Knochen der Mutter Feuer zu machen. Knochen tragen als letzte materielle Relikte die Lebenserfahrung eines Menschen in sich, die durch Verbrennen unwiederbringlich vernichtet wird. Aus dem Kontext in Var. 4 geht hervor, dass diese Tat negativ ausgelegt wird, denn das Mädchen wird als *dummes nichtsnutziges Kind* beschimpft. Rotapfel bringt sich indem sie dem Befehl Folge leistet und die Knochen ins Feuer wirft, um den Erfahrungsschatz und die Weisheit des tradierten Wissens. Da das Feuer und das Verbrennen auch die Bedeutung einer Transformation innehaben, sei noch erwähnt, dass in einem anderen Kontext die Auslegung anders, z.B. mehr im Sinne Estés (Estés 1993), wie unter 8.2.2 erörtert, ausfallen würde.

Einen weiteren Aspekt der Schlangensymbolik findet sich bei Rochholz, der aus Magden in der Schweiz von zahmen Hausschlangen berichtet und betont: „Sie überwacht die Kinderzucht, behütet besonders im Stall die Milchtiere, hütet die heranwachsenden Töchter und sorgt ihnen nach Verdienst für einen Mann“ (<http://www.maerchenlexikon.de/texte/archiv/derungs01.htm>). Dieses behütende Element ist in der Warnung der Schlange in Var.4 enthalten, die das Kind vor größerem Schaden bewahren will.

2. Die Katze. Aus psychologischer Sicht ist die Katze ein typisch weibliches Tier, ein Tier der Nacht, und auch Symbol der Freiheit, denn die Katze will nicht gefangen noch eingeschlossen sein (LS, 567). Die Katze warnt Rotapfel vor dem Verzehr des Fleisches, das von der Mutter stammt, auch als Symbol der Lust, der Kraft und des freien Lustauslebens. Indem Rotapfel nicht auf die Katze hört und das Fleisch der Mutter isst, verliert sie ihre kindliche Unschuld und liefert sich immer mehr der wölfischen Begierde aus. Wäre da nicht die Verurteilung dieser Tat, die im Ausruf der Katze: „*Pfuiiii ... Ein Luder ist sie, die das Fleisch ihrer Omi ißt und ihr Blut trinkt*“ sowohl in Var.1. als auch in Var. 4 wiederholt: „*Du einfältige Göre, du isst das Fleisch deiner eigenen Mutter!*“, könnte man in Erwägung ziehen, ob sie nicht für den Verlust ihrer Unschuld die Erfahrung von Autonomie über ihre Sexualität und weibliche Kraft, wofür eben ein Teil ihrer selbst sterben musste, gewonnen hatte. Es scheint fast, dass sich an dieser Stelle bereits in Var.1 in der ansonsten symbolschwangeren Geschichte der moralische Zeigefinger erhoben hatte.

3. Der Vogel. Der Vogel als Freigeist und virtuoser Beherrscher der Welt der Lüfte wird als Sinnbild des Geistes gesehen. Der Vogel in Var. 4 als Überbringer einer wichtigen Botschaft will in einem letzten – vergeblichen - Versuch das Mädchen darüber aufklären, dass der Wein ein falscher und in Wahrheit das Blut der Mutter ist. Blut wiederum steht für das Elixier des Lebens schlechthin, als Symbol für Bewusstheit, aber auch Bruderschaft und Verrat. Indem das Kind es trinkt, macht es sich erneut schuldig und wird zum unschuldigen Täter, was unweigerlich Konsequenzen nach sich zieht. Es erinnert an die Konsequenzen, die auch Adam und Eva auf sich nehmen mussten, als sie vom Baum der Erkenntnis aßen und daraufhin aus dem Paradies vertrieben wurden.

Rotapfel wird im Märchen Var. 4 auf drei Ebenen des Seins angesprochen, auf der körperlichen durch die Schlange als Repräsentantin des Erdreichs, auf der psychischen durch die Katze, die die weiblich-emotionale Seite repräsentiert, und auf der geistigen Ebene durch den Vogel als Meister der Lüfte. Initiatorisch betrachtet empfängt Rotapfel durch die Hinweise der Tiere Gaben, die auch einer Unterweisung gleichgesetzt werden können; durch jeden Verlust gewinnt sie auch eine Erfahrung, mit der eine Verantwortung für die eigenen Entscheidungen einhergeht. Die sich vollziehende Reifung wird durch den Apfel angedeutet, an dem sich die Transformation farblich vollzieht und der seine neu gewonnen Erfahrungen nun in der Welt erproben

kann. Ob Rotapfel die Unterweisungen noch für sich nutzen kann oder die Gelegenheit verpasst hat, bleibt offen und der Phantasie des Lesers überlassen.

8.2.5 Der Jäger kritisch betrachtet

Obwohl der Jäger als Figur nur in Var. 3 vorkommt und von den Brüdern Grimm (Grimm 2000, 156) eingeführt wurde, soll er hier in seiner symbolischen Bedeutung analysiert aber auch kritisch betrachtet werden. Eine weitläufige Interpretation dazu ist bei Bettelheim zu lesen. Ihm zufolge sei der Jäger im Unbewussten das Symbol und die Sehnsucht nach dem Gerettet-Werden. Seine Aussage, wonach rettende Männergestalten oft in der Rolle des Jägers auftreten, untermauert er mit der Erklärung, dass damals, als diese Geschichten entstanden sind, das Jagen ein aristokratisches Privileg gewesen sei (Bettelheim 1980, 2011, 237), und so war für ihn der Sprung vom vornehmen Jäger zur beschützenden Vaterfigur nicht weit. Immerhin fällt Bettelheim auf, dass der Jäger *plötzlich* auftaucht und man nicht weiß, woher er gekommen war, obwohl ihm eine so tragende Rolle zufällt. Er setzt ihn schlicht mit der im Märchen fehlenden Vaterfigur gleich und verpasst Rotkäppchen noch einen satten Vaterkomplex (Bettelheim 1980, 2011, 202). Er unterteilt die Vaterfigur in zwei Aspekte, ‚den Bösen Wolf‘ und den ‚guten Jäger‘. Die Anziehung, die der Jäger auf Jungen und Mädchen gleichermaßen ausübt, erklärt Bettelheim durch die Tatsache, dass sich der Jäger für das Gute einsetze und das Böse bestrafe. Daran hängt er die inzestuösen und ödipalen Absichten des Mädchens auf, die er in ihren verborgenen Wünschen und unbewussten Sehnsüchten, einerseits vom ‚Vater‘ verführt zu werden und andererseits ihn selbst zu verführen, erkannt haben will. Der Ausruf des Jägers in Var. 3, als er den Wolf entdeckt - *Finde ich dich hier, du alter Sünder...ich habe dich lange gesucht* - darf wohl als ein Überbleibsel angesehen werden, das der Säuberungsaktion der Brüder Grimm entgangen ist, die ihrerseits bemüht waren, alle sexuellen Anspielungen aus den Märchen zu entfernen. Mit diesen Thesen aber greift Bettelheim wohl etwas zu tief in die Spekulationslade, insbesondere da bekannt ist, dass die Brüder Grimm dieses Ende nachträglich hinzugefügt haben, um das tragische Ende bei Perrault abzumildern (Ritz 2006, 38), und es als Motiv dem Märchentyp *Der Wolf und die sieben Geißlein* (ATU 123, KHM 5), einem allseits bekannten Tiermärchen, entnommen ist. Überdies wird das Rotkäppchen als die Verführerin und die Verführte in die Verantwortung genommen, während der Wolf und

der Jäger schuldlos bleiben. Zipes weist kritisch darauf hin, dass, indem sie als Mittäterin bzw. Täterin dargestellt wird, der inzestuöse und gewaltsame Charakter des Wolfes verharmlost wird. Hier würde die Stigmatisierung der Frau vollzogen (Zipes 1985, 39). Vielmehr meint Zipes den Ruf bzw. die Forderung nach einem männlichen Patriarchen herauszuhören, der für Recht und Ordnung zu sorgen und die unbändigen Naturkräfte im Zaum zu halten habe, um Rotkäppchen daran zu hindern, eines Tages aus den gesellschaftlichen Zwängen auszubrechen – was sie dann auch dennoch tat (ebd. 40).

Jedenfalls sorgte die Figur des Jägers für Kontroversen und sein symbolischer Gehalt ist nicht eindeutig zuordenbar.

8.3 Magische Gegenstände und Personifizierung in ihrem symbolhaften Sinngehalt

In diesem Kapitel sollen einige Gegenstände, die in den 4 Varianten als magische Requisiten oder Personifizierungen vorkommen, auf ihre symbolische Bedeutung hin untersucht werden und eine mögliche Interpretation im Kontext des Rotkäppchenmotivs gegeben werden.

8.3.1 Das rote Käppchen und das eiserne Gewand

Da das Rotkäppchen nun einmal nach ihrer roten Kappe, die sie in Var. 1 bekanntlich noch gar nicht getragen hatte, benannt wurde, verdient diese Kopfbedeckung natürlich besondere Beachtung. Durch sie ist das Rotkäppchen ja auch berühmt geworden; weniger bekannt aber ist, dass ihr das rote Käppchen erstmals von Perrault, also erst in Var. 2 aufgesetzt wurde. Die symbolische Bedeutung einer Kopfbedeckung, wie im Lexikon der Symbole beschrieben, ist vor dem Hintergrund einer möglichen Sexualisierung besonders interessant. Dort heißt es, dass verheiratete Frauen früher (wie auch heute immer noch in einigen Kulturen) ihr Haar nicht öffentlich zeigen sollten, daher verhüllten sie es durch ein Kopfgebilde (bei den Germanen) oder mit einem Tuch (bei den Römern). Später mussten sie eine Haube tragen, weshalb ‚jemanden unter die Haube bringen‘ gleichbedeutend mit verheiratet ist (LS, 593). Möglicherweise wollte Perrault, indem er seiner Protagonistin ein Käppchen mit der Signalfarbe rot aufsetzte, andeuten, dass sei bereits eine gewisse sexuelle Reife er-

langt hatte und sie geschützt werden müsse. Denn spätestens durch die am Ende angefügte Moral (s. 3.2) wird klar, dass es im Märchen um die Gefährdung der sexuellen Tugendhaftigkeit des jungen Mädchens geht.

Im Lexikon wird noch eine andere Be-Deutung hervorgehoben, dass die Kopfbedeckung als Krönung des Kopfes die ganze Persönlichkeit des Menschen darunter umfasst und charakterisiert (Bonin 2001, 63). Zudem war es im Mittelalter bis zur Reformation üblich, gesellschaftliche Nonkonformisten und Außenseiter durch das Tragen einer roten Kopfbedeckung zu brandmarken (Zipes 1985, 93). Rotkäppchen bekommt durch die neue Kopfbedeckung tatsächlich auch eine andere Rolle und hebt sich deutlich von der Masse ab. Sie wird zu jemand Besonderem und für jedermann erkennbar – fast wie eine Namensverleihung; tatsächlich bekam sie gerade durch das Tragen der Kappe einen neuen Namen (Var. 2 und 3). Man könnte sagen, sie ist durch Perrault in gewisser Weise ‚initiiert‘ worden.

Es fällt auf, dass das Kind in Var. 4 gar keine Kopfbedeckung trägt, womit auch seine Unbedeutendheit angezeigt wird. Dafür trägt es ein anderes markantes Bekleidungsstück, das ‚*schwere Gewand, ganz aus Eisen*‘, das als Motiv nur im Kunstmärchen in der Var. 4 vorkommt. Es veranschaulicht die Einengung und Unterdrückung des Kindes, das unter ‚*bösen Menschen*‘ in einer lieblosen Umgebung aufwachsen muss. Erst als es sich selbst mühevoll ein Stück weit aus dieser Unterdrückung befreien kann, als ‚*das Kleid endlich entzwei sprang*‘ und es sich sozusagen gewaltsam aus der beklemmenden Umarmung der Kindheit lösen kann, darf es sich auf den Weg zu seiner Mutter, auf die Suche nach einem Namen machen, wozu es auch erst nach der Befreiung aus der Einengung in der Lage ist. Psychologisch übersetzt macht sich das verletzte Kind auf die Suche nach seiner wahren Natur, zu seiner ureigenen Identität. Hier hat nicht das Tragen, sondern das Zerspringen des Gewandes initiatorischen Charakter.

8.3.2 Die Geschenke

In allen vier Varianten der Geschichte bekommt das Mädchen bzw. das Kind Gaben mit auf den Weg, die sie der Großmutter bzw. Mutter als Geschenk überbringen soll. Diese variieren je nach Zeit und Umfeld, in denen sich die Handlung der Geschichte abspielt. Vor dem entsprechenden kulturellen und historischen Hintergrund geben uns die Gaben auch Auskunft über die Essgewohnheiten der damaligen Gesell-

schaftsschichten bzw. wie sie konnotiert waren. So bekommt das Kind/ Mädchen in Var.1 „*einen Brotlaib und eine Flasche Milch*“ mit auf den Weg, die Grundnahrungsmittel der einfachen Bevölkerung. Bei Perrault in Var. 2 erhielt der Gabenkorb „*einen Kuchen und ein Töpfchen Butter*“, keine Grundnahrungsmittel mehr, vielmehr galten diese am französischen Hof als Delikatessen, die den Privilegierten vorbehalten waren, woraus hervorgeht, dass zu dieser Zeit Märchen bereits den Eingang in die gehobenen Gesellschaftsschichten gefunden haben. Auch bei Grimm in Var. 3 (Grimm 2000, 156) sind „*ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein*“ eher für den besonderen Genuss und zur Stärkung der kranken Großmutter gedacht, während bei Makarovič/ Kosmač in Var. 4 „*ein Wecken Milchbrot und ein Stück Butter*“ erkennen lassen, dass es sich um einen bewussten Rückbezug auf die ursprüngliche mündliche Tradition handelt. Als zusätzliche Gabe bekommt das Kind ohne Namen noch einen schönen weißen Apfel mit auf den Weg, dem eine gesonderte Funktion zukommt und dem ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist. Nur in dieser letzten Version helfen die Gaben im Sinne von magischen Requisiten auch bei der Überwindung von Hindernissen, denen Rotapfel auf dem Weg begegnet.

Im Lexikon der Symbole wird Brot als wichtigstes Nahrungsmittel bei allen Völkern der Welt angeführt. In Ägypten waren etwa 40 Arten von Brot und Gebäck bekannt, und die Totenopferformeln sprechen von „Brot und Bier“ als Grundnahrung im Jenseits. Die zwölf Schaubrote im Tempel des Alten Testaments sind zusammen mit dem Wein Sinnbilder für geistige Nahrung. Im Volksbrauch wurde jedes frisch angeschnittene Brot mit einem Kreuzzeichen gesegnet. Auch eine interessante Redensart (unter vielen anderen, die das Brot betreffen) illustriert den breiten Symbol-sinn des Brotes: ‚das bittere Brot der Verbannung essen‘ (LS, 180). Zum einen kann eine Verbindung zu Rotapfels Verbannung gezogen werden, andererseits lässt es unweigerlich an die Migrationsproblematik der Gegenwart denken, für deren Erörterung hier in diesem Rahmen natürlich kein Platz eingeräumt werden kann.

Weiters ist die Milch oder in verarbeiteter Form die Butter in vielen Hirtenkulturen und anderen alten Kulturen üblicherweise als Milchopfer bei Reinigungszeremonien eingesetzt worden (LS, 698). Wiederum ist es Rotapfel, die die Butter zum Durchschreiten der Pforte und das Brot zum Durchqueren des Flusses als Opfer darbringt.

Man kann also davon ausgehen, dass die ursprünglichen Gaben der gesellschaftlichen und/ oder christlichen Symbolik entnommen worden waren. Für die psychologische Interpretation haben die Gaben eine zusätzliche Bedeutung.

8.3.3 Der Apfel

Der Apfel im Märchen *Rotapfel* kommt nur in Var. 4 der Autorinnen Makarovič/ Kosmač vor, wobei ihm ein besonderer Stellenwert und eine besondere Funktion zukommen. Was mit dem weißen Apfel, den das Kind als Gabe mit auf den Weg bekommt, geschieht und wie dies zu interpretieren ist, soll hier näher dargelegt werden. Seit jeher wird der Apfel als Zeichen des Lebens und der Zeugung von Leben angesehen und wird auch als Lebensapfel oder Liebesapfel bezeichnet (Lüthi 2008, 184). Auch im Lexikon der Symbole wird die Vieldeutigkeit des Apfels offenbar. Schon unter den griechischen Göttern sorgte er für einiges Aufheben. Im antiken Mythos ist der Rauschgott Dionysos als Schöpfer des Apfels bekannt, den er der Liebesgöttin Aphrodite schenkte. Erotische Assoziationen vergleichen den Apfel mit Frauenbrüsten, das Kerngehäuse der entzweiggeschnittenen Frucht mit der Vulva. Dadurch erhielt der Apfel auch seinen teilweise zweideutigen Symbolgehalt. Die Göttin Eris beschwor durch einen goldenen Apfel (den sprichwörtlichen Zankapfel, den Apfel der Zwietracht oder Eris-Apfel), den sie in die Götterversammlung warf, den Raub der Helena und den Trojanischen Krieg herauf; denn der Apfel fiel dem Prinzen Paris in den Schoß, der nun unter den Göttinnen Hera, Pallas Athene und Aphrodite die Schönste der drei erwählen sollte. Herakles musste die Äpfel der Hesperiden unter großen Gefahren aus dem fernen Westen holen. Die Erdgöttin Gaia wiederum schenkte Hera anlässlich ihrer Vermählung mit Zeus einen Apfel als Symbol der Fruchtbarkeit. In Athen teilten und aßen Neuvermählte beim Betreten des Brautgemaches einen Apfel. Das Übersenden oder Zuwerfen von Äpfeln gehörte zum Liebeswerben. Die altnordische Göttin Iduna hütete Äpfel, deren Genuss ewige Jugend verlieh. In der keltischen Religion war er Symbol des überlieferten Wissens. In Europa ist der Apfel des Paradieses, d. h. des Baumes der Erkenntnis von Gut und Böse, Symbol für die Versuchung und der Erbsünde. In Bildern vom Sündenfall des Urelternpaares (Adam und Eva) hält eine Schlange den verführerischen Apfel im Maul. Bilder von Christi Geburt zeigen das Jesuskind, das nach einem Apfel greift; es nimmt sinnbildhaft die Sünden der Welt auf sich. Die verlockende Süße des Apfels war aber zunächst mit der Verlockung durch die Sünde assoziiert, verstärkt auch aufgrund des ähnlichen Wortlauts der beiden lateinischen Begriffe für Apfel, lat. *malus*, gen. *malum*, und für das Schlechte, Böse, die Sünde, lat. *malum*. In barocken

Kunstwerken hält daher nicht selten der Tod in Skelettgestalt einen Apfel in der Hand, was andeuten soll, dass der Preis für die Ursünde der Tod ist (LS, 77-80).

Weiters galt sowohl bei den Griechen und Römern als auch bei den Slawen und Balten der Apfel als Requisite der Liebeswerbung. Als der rollende oder geworfene Apfel, ein typisch slawisch-baltisches Motiv, wird er zum Symbol der Fruchtbarkeit oder zeigt den Wunsch nach einer Liebesbeziehung oder einem Liebesabenteuer an (Holzer 2013, 229-230). Der, dem ein Mädchen einen Apfel zuwirft, darf sich als der Auserwählte wännen. Auch auf den Zusammenhang zwischen dem Apfel und dem Schoß eines Mädchens bei Ovid wird hingewiesen (Holzer 2013, 234). Wird der Apfel aufgehoben, kommt dies einer Zusage für eine Liebesvereinigung gleich (Holzer 2013, 239).

Nach Bettelheim symbolisiert der Apfel die Liebe und die Sexualität in ihren wohlthuenden wie in ihren gefährlichen Aspekten, sein Wesen enthalte sowohl seine asexuellen wie seine erotischen Aspekte (Bettelheim 1980, 2011, 246). Als Motiv des rollenden Apfels kommt er auch bei den allgemeinen mittelalterlichen Bräuchen und Gewohnheiten vor. Wenn jemand nicht weiterwusste oder sich entscheiden musste, welchen Weg er einschlagen sollte, rollte er einen Apfel über den Boden oder blies eine Feder in die Luft, und wohin er rollte bzw. die Feder hinfiel, dorthin lenkte er seinen Schritt (Franz 1992, 41).

Doch spielt der Apfel als übernatürlicher Helfer mit magischen Kräften im Märchen noch eine andere Rolle. Laut Lüthi kann das helfende Element des Märchens unbewusste Kräfte in uns selbst verkörpern und entdecken helfen (Lüthi 2008, 59). Die niedere Natur des Menschen soll in eine höhere verwandelt werden, was erst durch Leid, Opfer und oft auch Grausamkeit möglich wird. Die eigene Triebnatur soll erlöst und veredelt werden. Doch steht der Kampf mit dem Bösen nicht nur als Bild des Kampfes mit unserem Unbewussten, sondern auch als Kampf mit dem Bösen in der Welt – und dieser Kampf geht nicht immer gut aus.

Diesbezüglich ist es auch interessant, dass einsame Kinder in ihrer frühen Jugend dazu neigen, eine ‚doppelte Persönlichkeit‘, sozusagen ein zweites Ich zu erdenken, das sie dann personifizieren, in einen imaginären Freund verwandeln, damit spielen und sprechen. Diese repräsentieren die andere Seite der Persönlichkeit, das personifizierte Unbewusste, die später in der psychoanalytischen Sprache als Schatten, Anima oder Selbst genauer präzisiert wurden (Franz 1992, 235). Je bewusster man

im Laufe seiner Entwicklung wird, umso mehr verliert man diese andere Hälfte, die immer mehr ins Unbewusste verlagert wird (ebd. 237).

Franz interpretiert auch das Kinderpaar, das in manchen Märchen auftritt, als Bild der inneren Ganzheit des Menschen. Im Beispiel *Rotapfel* können das Kind und der Apfel als ein solches Paar angesehen werden. Damit das Ichbewusstsein aber reifen kann, muss eine Hälfte abgeschnitten werden oder sterben, um später wieder in einer höheren Form wieder integriert zu werden. Dieser Auslegung folgend muss das Kind als Repräsentation eines zu infantilen Teiles seiner Persönlichkeit gefressen werden, um durch das Leiden zu größerem Ichbewusstsein zu gelangen. Und in diesem Prozess führt kein Weg am Leiden vorbei. Es ist noch zu betonen, dass laut Franz immer das Kind der Leidtragende ist, denn man setzt voraus, dass der Erwachsene mit Leid anders und besser umgehen kann (ebd. 88ff.). Deshalb ist es auch in Märchen so, dass Leid immer wieder Kindern wiederfährt, die stellvertretend für unsere schwachen und verletzlichen Anteile, oder wie es in der Tiefenpsychologie heißt, für unser inneres Kind steht.

Zusammenfassend kann man in Bezug auf die psychologische Märcheninterpretation sagen, dass der Apfel in diesem Beispiel als innerer Ratgeber fungiert, als Führer ins Unbewusste, die Intuition schlechthin, der Rotapfel den Weg über die Hindernisse bis zur Hütte der Mutter weist. Als sie ihn weglegt, verliert sie auch die ratgebende, wissende innere Stimme und die Verbindung zu sich selbst. Nachdem der Wolf Rotapfel frisst, flieht der andere rote Apfel – der Fluss und das Tor haben nicht vergessen, auf wessen Rat sie die Gaben erhalten haben und helfen ihm. Gereift und nicht mehr von unschuldigem Weiß, sondern erfahren und damit rot geworden ist er für die neuen Aufgaben wohl besser gewappnet.

8.3.4 Der Wald

Seit uralten Zeiten symbolisiert der Wald die dunkle, verborgene, fast undurchdringliche Welt unseres Unbewussten. Auch dieser hat natürlich wie alles im Märchen eine symbolische Bedeutung. In zahlreichen europäischen Märchen, das *Rotkäppchen* und *Rotapfel* bilden darin keine Ausnahme, verirrt sich die Heldin und bleibt völlig allein und auf sich gestellt im tiefen dunklen Wald, oder kommt vom Weg ab. Diese Wildnis betreten die Märchenhelden mit einer noch unentwickelten Persönlichkeit, wo sie dem Wolf/ Werwolf oder der Hexe begegnen. Diese haben die Aufgabe, eine

Transformation im Wesen des Helden einzuleiten und herbeizuführen, um auf eine höhere Stufe des Menschseins zu gelangen. Man kann hier auch von einer Begegnung mit oder einer Reise zu den eigenen verborgenen Schattenseiten sprechen, die in der Auseinandersetzung mit ihnen zur Überwindung alter Muster und zu neuen Erkenntnissen darüber führen kann, wer wir sind und wer wir sein wollen (vgl. Bettelheim 1980, 2011) – ohne das Scheitern eines solchen Vorhabens auszuschließen.

So gesehen bedeutet das sich Verirren im Wald nicht die Notwendigkeit oder das Bedürfnis, von jemandem gefunden zu werden, sondern uns selbst zu finden, uns nicht zuletzt in unserer Rolle als Frau oder Mann zu erkennen, indem wir durch den Prozess der Transformation - dem Wesen der Initiation - schreiten (Bettelheim 1980, 2011, 252). Der Wald selbst ist hier der dunkle, geheimnisvolle Initiationsraum, in dem der Held auf sich selbst zurückgeworfen ist und seine Erfahrungen selbst machen muss.

Die rechteckige Hütte im Wald dagegen definiert den Raum, in dem das Geschehen des Märchens das zentrale Problem berührt, das im vorliegende Fall je nach Interpretation die Verführungs- oder Initiationsszene ist (Beit 1952, 22).

8.3.5 Der Weg als Reise

Der Weg wird im psychologischen Verständnis immer mit einer Reise gleichgesetzt, die entweder in innere seelische Gefilde führt oder eine Entwicklungs- oder Reifungsphase versinnbildlicht. In den vier Märchenvarianten kommt der Weg in mehreren Motiven zur Geltung, so im Motiv der Wegkreuzung, des Näh- und Stecknadelweges und der magischen Flucht, das in den Var. 1 und 4 aufscheint. Im Folgenden soll auf jedes Motiv kurz eingegangen werden.

8.3.5.1 Die Wegkreuzung

Auf das Motiv der Wegkreuzung treffen wir zum ersten Mal in der Var. 1, als das Mädchen auf ihrem Weg durch den Wald dem Wolf bzw. dem Werwolf an einem Kreuzweg begegnet - an einem Ort, wo sich der abergläubischen Überlieferung nach auch Hexen zu zeigen pflegten und an dem wichtige Entscheidungen getroffen wer-

den. Die Märchenheldin wird hier vor eine Entscheidung gestellt, die, wie wir wissen, großen Einfluss auf ihre weitere Entwicklung und den Fortgang der Geschichte hat.

8.3.5.2 Der Weg der Nähnadeln und der Weg der Stecknadeln

Sowie die Bedeutung der Namensgebung (als ‚das Mädchen ohne Namen‘ erfährt, dass der, der ihr einen Namen gibt, Macht über sie bekommt!), erschließt sich uns auch das Motiv vom *Weg der Nähnadeln* und *der Stecknadeln* erst bei näherer Betrachtung alter Gebräuche und kultureller Gewohnheiten aus der Zeit ihrer Entstehung.

Rotapfel entscheidet sich für *den Weg mit den Stecknadeln*. Dieser wird als der leichtere, sorglosere Weg gedeutet. Warum? Bettelheim gibt folgende Erklärung: „Unter den Nähfrauen – zur damaligen Zeit war das Nähen noch eine Beschäftigung, die man bei jungen Mädchen voraussetzte – verstand man ohne weiteres, dass etwas mit Stecknadeln zusammenzustecken anstatt es zusammenzunähen, so viel hieß, wie dem Lustprinzip¹ entsprechend zu handeln, wo die Situation erfordert hätte, dass man sich entsprechend dem Realitätsprinzip² verhielt“ (Bettelheim 1980, 2011, 197). Der *Weg der Nähnadeln* hingegen ist der Ort der wahren Moral, der von uns fordert, die volle Verantwortung für unsere Taten zu übernehmen. Rotapfels Verhalten kann also entsprechend dem Lustprinzip und nicht dem Realitätsprinzip interpretiert werden. Sie folgt ihrem primären Bedürfnis ohne über die Konsequenzen nachzudenken. Außerdem sind im Wort ‚Lust‘-prinzip Allusionen auf die Geschlechtlichkeit und Sexualität enthalten. Daraus erklärt sich eventuell auch, warum Makarovič/ Kosmač in diesem Punkt von der ursprünglichen mündlich tradierten Version abwichen. Dort wählt das Mädchen, die als selbstbewusste Bauernmaid, die für sich selbst Verantwortung trägt und eine überlegte Entscheidung trifft, folgerichtig den Weg der Nähnadeln, der Bettelheim zufolge dem Realitätsprinzip zuzuordnen ist. Hier zeigt sich auch der wesentliche Unterschied in der inliegenden Absicht der Var. 1 und Var. 4,

¹ Das Lustprinzip (ein von S. Freud geprägter Begriff aus der klassischen Psychoanalyse) bezeichnet das Streben nach sofortiger Befriedigung der elementaren Triebe bzw. Bedürfnisse. Dadurch werden Unlust-Gefühle vermieden bzw. in ihr Gegenteil verkehrt. Das komplementäre Pendant zu diesem Wirkmechanismus wird Realitätsprinzip genannt (<https://de.wikipedia.org/wiki/Lustprinzip>).

² Gemäß dem Realitätsprinzip werden Bestrebungen des Lustprinzips den Umwelterfordernissen – der Realität – angepasst und entsprechen somit den jeweiligen moralischen Wertvorstellungen, ohne unangenehme Konsequenzen nach sich zu ziehen (<https://de.wikipedia.org/wiki/Realitätsprinzip>).

während erstere aktiv und mutig auftritt, wird letztere als unmündiges Opfer dargestellt.

8.3.5.3 Das Motiv der ‚magischen Flucht‘

Das Motiv der ‚magischen Flucht‘ ist auch aus anderen Märchentypen wie z.B. ATU 313 *Die Magische Flucht*, KHM 51 *Fundevogel*, KHM 56 *Der Liebste Roland*, KHM 76 *Die Nelke*, KHM 79 *Die Wassernixe*, KHM 113 *Die beiden Königskinner*, KHM 186 *Die wahre Braut* und KHM 193 *Der Trommler* bekannt.

Das allgemeine Muster ist, dass die Heldin oder der Held aus dem Gewahrsam einer Hexe oder eines Zauberers, Menschenfressers oder Drachen fliehen. Sobald die Flucht entdeckt ist, nimmt der mächtige Gegner die Verfolgung auf, kommt näher und näher. Es gibt nur ein Mittel, ihn aufzuhalten: Der oder die Flüchtende muss etwas hinter sich werfen, was dann zu einem Hindernis wird. Dies hält den Verfolger wenigstens eine Weile auf, bis schließlich eine entscheidende Grenze überschritten ist, an der die Macht des anderen endet. Der rote Apfel, der nachdem Rotapfel gefressen wurde, die ‚magische Flucht‘ ergreift, weiß intuitiv, dass er in Gefahr ist und flieht, wobei ihm das Tor und der Fluss, zu magischen Helfern geworden, helfen und ihn hindurchlassen. Als er die beiden Hindernisse passiert, weiß er, dass er in Sicherheit ist, dass der Wolf die magische Grenze nicht überschreiten und ihn nicht mehr verfolgen kann. Die Flucht an sich ist auf diese Weise gelungen.

8.4 Die Initiation

„Entwicklung ist paradox, weil sie immer wieder zerstört, was sie entwickelt – damit sich etwas neu entwickelt; weil sie Liebe entstehen lässt, die dann beginnt, uns aufzufressen – unsere Lieben sind unsere Wölfe.“ (Salber 1987, 34)

Propp liefert in seinen Überlegungen zur Initiation (Propp 1987) wichtige Hinweise. Er zeigt schlüssig auf, dass der Zyklus der Initiation samt seinen Riten sowie der Komplex der Todesvorstellungen die Grundlage und Quelle aller Märchen bildet. Die Abfolge in einem Initiationsritus sowie Vorstellungen von und das Reisen in jenseitige Welten liefern die Mehrheit der in Märchen verwendeten Motive, wie z.B. das Fortjagen eines Kindes in den Wald, sich jemandem oder etwas zu verschreiben, das Zerstückeln und Wiederbeleben, das Verschlingen und Ausspeien, Zaubermittel und

Zauberhelfer, der gedeckte Tisch. Die Entführung, das Übertreten der Grenze in ein anderes Reich, die weite Reise, das Kräfteressen mit einem gefährlichen Wesen als Bewacher des Jenseits sind Stationen, die in der Vorstellung der Menschen sowohl ein Initiand als auch ein Verstorbener durchwandert. Diese Zyklen finden sich in Märchen wieder (Propp 1987, 451-452).

Propp widmet ein ganzes Kapitel dem Thema *Zeitweiliger Tod* (Propp 1987, 111) und dem Zerstückeln und Wiederbeleben von Menschen (Propp 1987, 112 ff.). Die Erforschung verschiedener Initiationsriten, in denen diese Elemente in tatsächlicher oder symbolischer Gestalt vorkamen, wobei auch Kannibalismus belegt ist, lässt darauf schließen, dass durch das Sterben und Auferstehen magische Eigenschaften erlangt werden sollten (ebd. 112). Nun sind die Zerstückelung, die ein reiches Repertoire an Variationen aufweist und vom Abhacken des Kopfes und der Gliedmaßen, dem Entnehmen der Eingeweide bis zum Einsetzen von Schlangen oder Edelsteinen an ihrer statt reicht, und die darauffolgende Wiederbelebung auch in Märchen ein beliebtes Motiv, das eine Verjüngung, Neugeburt oder Erlangung magischer Kräfte nach sich zieht. Auch dem Feuer, in dem jemand verbrannt oder über dem jemand gekocht wird, schreibt man erneuernde Kräfte zu (ebd. 118). Die Wiederbelebung geschah z.B. indem man dem Zerstückelten Menschenblut als Quelle außerordentlicher Kraft zu trinken gab (ebd. 116).

Motive der Initiation sind im Märchen *Rotkäppchen* sowohl in der Volksüberlieferung wie auch im Kunstmärchen von Makarovič und Kosmač, genaugenommen in allen vier hier behandelten Varianten zu finden. Da sie im *Rotapfel* am deutlichsten hervortreten und auch bewusst eingesetzt wurden, möchte ich diesen Aspekt vor allem entlang dieses Märchens veranschaulichen.

Initiation bezeichnet die individuelle oder kollektive Einführung in eine neue Lebensphase, zu einer ganz anderen Seinsweise als vor der Initiation: der Initiierte ist ein ‚Anderer‘ geworden.

Rotapfel ist auch als Initiationsmärchen zu verstehen, das weniger von der spezifisch weiblichen Initiation, sondern vom Reifungsprozess an sich handelt. Deshalb hat Kosmač in ihren Illustrationen das Kind bewusst nahezu geschlechtslos dargestellt, sodass es in erster Linie ein Kind und erst dann ein Mädchen ist.

Interessant ist der Blick auf die Pubertätszeremonien, wie sie von Gennep beschrieben werden. Er unterscheidet bei den Initiationsriten in Bezug auf den Zeitpunkt die körperliche, also *physische* und die *soziale Pubertät* (Gennep 1986, 73). Er unterteilt

die Riten von Totemgruppen in mehrere Akte, erstens den Akt der Trennung und Isolierung des Novizen von seiner gewohnten Umgebung, indem er scheinbar grausam von seiner Mutter getrennt wird, um endgültig von seiner Vergangenheit abgeschnitten zu werden (Entsprechung in Var. 4.: das Mädchen ohne Namen wird unter dem Vorwand fortgesandt, um seine Mutter aufzusuchen). Zu diesem Zweck wurden die Zeremonien in einer Hütte fern vom Dorf abgehalten (wie auch der Weg zur Hütte der Mutter fernab von anderen Menschen entlangführt). Sie umfassten Tabus, Waschungen und sympathetische Riten. Nach einer oft langen Novizenzeit, in der der Novize als tot betrachtet wird (als Folge des Gefressen-werdens), folgt eine schrittweise Unterweisung, um im Schlussakt – nicht bevor er zu neuem Leben erweckt wird – in eine eindeutig identifizierbare Eingliederung in die Erwachsenenwelt zu münden (Gennep 1986, 78-79). Der vorliegende Rahmen ist nicht geeignet, um im Einzelnen auf den gesamten Ablauf einzugehen, doch ist bei Gennep (Gennep 1986) dokumentiert, dass viele Naturvölker die Initiation auch heute noch in einem eigenen entlegenen Raum vollziehen. Von Bedeutung ist die Tatsache, dass sich viele darin enthaltene Elemente wie auch die Abfolge der Zeremonie im Märchen wiederfinden.

In unserem Beispiel in Var. 4 wird der erste Schritt auf dem Weg zur Initiation mit dem Verlassen des Heims getan und entspricht dem Trennungsritus (Gennep 1986, 85). Der Umwandlungsritus (ebd.) wird vollzogen, indem Rotapfel die Körperteile der Mutter isst und trinkt. Danach wird sie vom Wolf aufgefressen. So erschreckend dies auf der Handlungsebene erscheint, auf der psychologischen Interpretationsebene ist es eine Metapher für die initiatorische Transformation, für den Übergang von einer Entwicklungsphase in die nächste, wenn die Vergangenheit sozusagen stirbt

Estés spricht sogar von einer ausdrücklich weiblichen Initiation in Märchen und liest Märchen als Anleitungen zur Rückforderung der weiblichen Urinstinkte. Jede Frau trägt in sich die Fähigkeit, tote und abgeschnittene Aspekte ihrer selbst wiederzubeleben. Es gilt herauszufinden, welche Aspekte sterben müssen und wann, und welche Aspekte leben sollen und wie (Estés 1993, 45). In diesem Sinne kann die gelungene Flucht des roten Apfels, indem er vom Fensterbrett in eine neue unbekannte Welt springt, als Angliederungsritus (ebd.) erkannt werden.

Im Kontext der Initiation kann auch das Motiv der Namenssuche und der Wunsch des Mädchens nach einem Namen als symbolische Suche nach einer (neuen) Identität verstanden werden.

Wer dir einen Namen gibt, erhält Macht über dich! – heißt es in der Geschichte. Das es auch in Wirklichkeit so ist, beweisen mehrere Beispiele, wie z.B. im christlichen Glauben, wo die Namensverleihung im Rahmen eines der sieben Sakramente, der Taufe gefeiert wird, bei der das Neugeborene einen Namen erhält und damit in die Gemeinschaft der Kirche aufgenommen wird; man bekommt also einen Platz, an den man hingehört und woran man sich orientieren kann, sich aber auch unterordnen und Verpflichtungen übernehmen muss. Damit unterliegt man ab sofort auch ihrer Macht und ihrem Gebot. Die Taufe ist stark ritualisiert und zugleich ein Akt der Macht und der Entmündigung. Andererseits - bleibt man namenlos, ist man quasi nicht vorhanden, ein Niemand.

Welches Gewicht der Name für dessen Träger hat, wird auch im Sprichwort *nomen est omen* deutlich. Schon das Wissen um den Namen eines Menschen oder Wesens verleiht eine gewisse Macht. Im modernen Zeitalter der Technologie und Digitalisierung eröffnen sich in Bezug auf den gläsernen Menschen neue Dimensionen, sobald man im Besitz des Namens einer Person ist, kann man alles über sie herausfinden, und neue Wege der Machtausübung und Manipulation möglich machen.

Weiters kann die Bedeutung der Namensgebung wie schon erwähnt nicht ohne Berücksichtigung der damaligen Zeit und wohl auch früherer Zeiten, damaliger Sitten und Bräuche und kultureller Gegebenheiten erschlossen werden.

Doch schon in frühen Kindheitsriten hat die Namensgebung einen besonderen Stellenwert. Indem das Kind einen Namen erhält, wird es zum einen individualisiert und zum anderen in die soziale Gemeinschaft integriert. Laut Gennep handelt es sich auch beim Ritus der Namensgebung wie beim Eintreten in eine neue Welt (durch den Sprung vom Fensterbrett) um einen Angliederungsritus (Gennep 1986, 87).

In diesem Motiv klingt auch der uralte Glaube an die magische Kraft der Worte bzw. des 'richtigen Namens' nach, wie man es z.B. von den alten indianischen Initiationsriten kennt.

In Russland und anderen slawischen Ländern kann man am Suffix –ova oder –ič am Ende des Namens die Zugehörigkeit zu einem ‚Familienklan‘ erkennen, die wiederum die Angliederung in eine Gemeinschaft bedeutet.

Auch im alten Rom war der Name von großer Bedeutung, wodurch die Vaterschaft gesichert war, die dem Kind Schutz bot und nicht zuletzt über jemandes sozialen Status Auskunft gab, ob er ein freier Mann oder ein Sklave war. Denn nur ein freier

Mann durfte einen Namen tragen, was ihm auch eine gewisse gesellschaftliche Sicherheit und Schutz bot, die ein Sklave niemals genoss.

Man kann also sehen, dass die Initiation mehrere Schritte beinhaltet, die sowohl innerhalb eines Ritus wie auch eines Märchens vollzogen werden, wobei die Erfahrung jeweils eine andere ist und Märchen vor allem einen inneren Anstoß zur Lösung psychischer Probleme geben können.

8.5 Die Farben

Farben spielen in der Symbolik eine bedeutende Rolle und werden auch dementsprechend eingesetzt. In Var. 1 werden die Farben zwar nicht explizit genannt, doch drängen sie sich z.B. durch die Benennung von Milch und Blut ins Bewusstsein - man weiß, dass Milch weiß und Blut rot ist. Die Farben werden in unserer Vorstellung durch das Lesen lebendig, ebenso wie die Bedeutungsinhalte - die weiße Milch, die Assoziationen zur Unschuld und das rote Blut zur Lebenskraft und Sexualität wachrufen. Allein durch die Kraft der Vorstellung wird der Raum für Assoziationen geöffnet. Perrault führt die Farbe Rot dann explizit ein, und diese wird auch in den folgenden Varianten aufgenommen und weitergeführt. Die Autorinnen der Var. 4. bedienen sich ganz bewusst und zielgerichtet der Farbsymbolik. Zudem hat Kosmač diese in ihren Illustrationen aufgegriffen und die Symbolik der Initiation in sprechende Bilder übertragen. Dabei hat sie sich vor allem auf die Farben Schwarz, Weiß und Rot beschränkt. Die Farbe Schwarz steht symbolisch für das Unbewusste, die Dunkelheit und die Nacht, das Nicht-Wissen, die Blindheit und Ohnmacht. Das Böse, Trauer, Leid und Schmerz werden mit dieser Farbe assoziiert, wie auch Gewalt, die sich im Motiv des schweren eisernen Gewandes widerspiegelt. Schwarz trägt in sich auch das Versprechen, dass sich etwas, was man noch nicht weiß, bald eröffnen wird. Das Märchen nimmt also im Reich des Unbewussten seinen Anfang, aus dem sich die Heldin im Verlauf des Märchens herauslöst und zu mehr Wissen und Erfahrung gelangen soll.

Weiß als Symbol der Unschuld verwendet Kosmač im Motiv des weißen Apfels und in den Motiven Kuchen und Butter. Den weißen und später roten Apfel hatte sie – da ihn das Mädchen an ihrer Brust statt in einem Körbchen trägt - in Form eines Herzens als Symbol der Treue sich selbst und der Wahrheit gegenüber dargestellt. Der weiße Apfel symbolisiert die Unschuld in ihrer primären Bedeutung, der Unerfahren-

heit des Mädchens, doch auch die Unerfahrenheit in sexueller Hinsicht. Es ist nicht mehr ganz Kind und noch nicht Frau, und der weiße Apfel sollte ihm auf dem Weg zur Reifung oder Initiation, die es durch ihre Mutter in einem Ritual der Namensgebung erhalten sollte, als helles Leitlicht dienen, ist gleichzeitig aber auch selbst ein Symbol für den Reifungsprozess.

Rot als Farbe wird allgemein mit Leidenschaft, Triebhaftigkeit und der vitalen Energie assoziiert und ist auch die Farbe des Blutes. Außerdem gilt Rot als aggressiv, vital und kraftgeladen, ist mit dem Feuer verwandt und deutet sowohl Liebe wie auch Kampf auf Leben und Tod an. Daher wurde Rot auch zur Farbe der Hölle und des Teufels (LS, 893), der auch als Verführer Bekanntheit erlangt hat. All diese Aspekte haben Bezug zu dem hier behandelten Märchenmotiv und treten einmal mehr einmal weniger in den Vordergrund. Farben erzeugen Stimmungen und bestimmen das Geschehen mit, je heller und freundlicher sie sind, umso mehr Leichtigkeit wird spürbar, je dunkler und röter, umso drohender, spannender und gefährlicher wird es.

8.5.1 Der Fluss und das Tor als Übergangssymbole

Die Initiation ist für den einzelnen auch immer mit Prüfungen verbunden. Sowohl der *Fluss Giordano* – der Fluss Jordan, ein bekanntes biblisches Motiv – als auch das *Tor Rastiella* können im Märchen *Rotapfel* als Einweihungssymbole gesehen werden, die den Übergang zwischen zwei Welten oder von einer (Entwicklungs-) Phase in die nächste darstellen. Jordan bedeutet sinngemäß ‚der herabsteigende Fluss‘. Sein Überschreiten als Übergang aus der feindseligen Fremde in das Land der Verheißung wird daher häufig als Allegorie für das Sterben verwendet, so auch in der deutschen Redensart ‚über den Jordan gehen‘ (<https://de.wikipedia.org/wiki/Jordan>). Propp vertritt die These, wonach der Fluss, oft als letztes zu überwindendes Hindernis in Märchen, das Reich der Toten vom Reich der Lebenden trennt, doch hier in umgekehrter Richtung. Die Heldin kehrt aus dem Reich der Toten in das Reich der Lebenden zurück. Der Verfolger aber kann das Wasser nicht übertreten, da sich seine Macht nicht auf das Reich der Lebenden erstreckt (Propp 1987, 447). Aus dem antiken Hellas ist bekannt, dass Flussgöttern verschiedene Opfergaben dargebracht wurden (LS, 361), ein Motiv, das sich im *Rotapfel* wiederfindet.

Durch das Wasser zu gehen bedeutet auch eine Reinigung, die fast immer Teil eines Initiationsritus ist. Das Alte und nicht mehr benötigte wird durch so einen Ritus abgewaschen, wofür Reinigungsopfer dargeboten wurden (Gennep 1986, 31).

Riten im Sinne des Überganges von einer Lebensstufe in die nächste („rites de passage“) werden in vielen Kulturen durch einen Pfortendurchgang symbolisiert.

Das Tor symbolisiert eigentlich das Verbot, es zu betreten oder es zu durchschreiten (Gennep 1986, 28), denn um durch ein Tor hindurchgehen zu können, braucht man eine Erlaubnis. Im profanen Leben z.B. klopft man an, um Einlass zu bekommen, in rituellem Kontext muss man sich den Einlass anders verdienen, entweder durch Opfergaben, oder Aufgaben, die man zuvor zu bewältigen hat, oder durch besondere Prüfungen.

In der Bibel findet sich im Matthäusevangelium folgende Stelle:

„Geht durch das enge Tor! Denn das Tor ist weit, das ins Verderben führt, und der Weg dahin ist breit, und viele gehen auf ihm. Aber das Tor, das zum Leben führt, ist eng, und der Weg dahin ist schmal, und nur wenige finden ihn.“ (Mt 7,14)

Auch hier wird deutlich, dass auf dem Weg zur Weiterentwicklung Opfer gebracht werden müssen, das Tor ins wahre Leben will gesucht und gefunden werden, und dieser Weg ist meist unbequem und einsam. Danach wird man mit neuen Erkenntnissen belohnt - wie auch in der christlichen Pfortensymbolik, die sich an der Selbstbezeugung Jesu im Johannes-Evangelium (10, 9) orientierte: „Ich bin die Tür. Jeder, der durch mich eintritt, wird gerettet werden...“ (LS, 829). Da die Bibel voller Symbole ist, die Teil heidnischer Riten waren und sind, ist sie eine reiche Quelle für Interpretationshinweise und Querverweise.

Eine Schwelle zu überqueren bedeutet somit, sich in eine neue Welt einzugliedern, womit nicht nur ein anderes Umfeld, sondern auch der Wechsel von der profanen in die sakrale Welt gemeint sein kann. Zu diesem Zweck wurden die Türpfosten mit Blut oder wohlriechenden Substanzen eingerieben (Gennep 1986, 29). Rotapfel erwarb sich mit dem Einreiben der Scharniere mit Butter den Ein- und Durchlass und betrat damit eine neue Welt, in der es sich schrittweise vorwärts tastet. Deshalb symbolisiert eine Tür oder eine Pforte vielfach nicht nur den Eingang selbst, sondern auch den verborgenen Raum und die dahinterliegende geheimnisvolle Macht (LS, 829).

Anhand der beiden Übergangsriten, die in Var. 4 durch den Fluss und das Tor angezeigt werden, ist erneut ersichtlich, dass ein Vorankommen und Weiterentwicklung

Opfer erfordert und Erkenntnisse mit sich bringt, auf die man vorbereitet werden muss, um sie nutzbringend einzusetzen.

8.5.2 Die Warnung

Im Märchen *Rotapfel* macht Rotapfel in doppelter Hinsicht eine Transformation durch, einmal als Kind, das zur Frau wird, und einmal als Apfel, der die innere Reifung und Transformation versinnbildlicht. Hier soll dieser Aspekt noch einmal weniger in einer initiatorischen als einer psychologischen Interpretation hervorgehoben werden. Das Kind oder Mädchen Rotapfel ist aus dem Bedürfnis, angenommen und geliebt zu werden, bereit, alles zu tun, um einen Namen zu bekommen und unterliegt als ewig gehorsames und dadurch auch unerfahrenes Kind schließlich der Verführungskunst des Wolfes, was es mit dem Leben bezahlen sollte. Nicht zu vergessen ist, dass ein Name Ehre verleiht, man bürgt mit dem Namen und genauso kann ein Name entehrt werden. Der andere rote Apfel, das eigentliche Geschenk für die Mutter, verändert sich nur äußerlich, er wird vom weißen zum blutroten Apfel, als ein nach außen hin sichtbares Warnsignal, dass sich Rotapfel immer mehr in den Fängen des Wolfes verstrickt und dabei ist, ihre Unschuld zu verlieren und nicht wiedergutmachende Fehler zu begehen. Dieser Apfel hatte dem Mädchen auch in der Funktion eines ihr innewohnenden Gewissens oder als ein Alter Ego eingeflüstert, wie sie handeln sollte, was richtig und was falsch sei. Als sie ihn weglegt, verliert sie auch den Zugang zu dieser weisen inneren Stimme und damit die Verbindung zu sich selbst. Als es für ihn, den inzwischen rot gewordenen Apfel, nichts mehr zu retten gibt, macht er sich auf, sich selbst zu retten, er springt vom Fenster und flieht in die Welt – der Fluss und das Tor wissen noch, auf wessen Rat sie die Gaben erhalten haben und helfen ihm. Hier realisiert sich das Motiv der magischen Flucht, wie unter 8.3.5.3 beschrieben. Dennoch lassen die Autorinnen des *Rotapfels* seine Zukunft offen: ... *und vielleicht wird er eines Tages in die richtigen Hände rollen. Oder auch nicht.*

Rotapfel wird in der Geschichte dreimal durch die Rufe der Schlange, der Katze und des Vogels gewarnt, nicht mit den Knochen ihrer Mutter Feuer zu machen, nicht von ihrem Fleisch zu essen, nicht ihr Blut zu trinken. Diese Stimmen der übernatürlichen Helfer sind, wenn man das Märchen auf der direkten Handlungsebene versteht, klare Botschaften der Intuition, und weil das Kind nicht darauf hört und stattdessen dem

Wolf Glauben schenkt und seine Befehle befolgt, ist das Unglück unausweichlich. Ein ähnliches Schicksal ereilt auch die Pechmarie aus dem Märchen *Frau Holle* (ATU 480; KHM 24), weil sie die Anweisungen der sprechenden Natur nicht befolgen wollte.

Und die Moral aus der Geschichte? – Gehorsamkeit ist nicht immer eine Tugend, im Gegenteil, blinder Gehorsam kann sogar ins Verderben führen. Während die subversive Botschaft in Grimms Märchen Gehorsamkeit einimpfen will, wird die Botschaft im *Rotapfel* umgekehrt, statt vor dem Ungehorsam zu warnen, warnen die Autorinnen des *Rotapfels* vor den Konsequenzen eines blinden Gehorsams und rufen zum selbstverantwortlichen Handeln und Denken auf, denn die Welt ist nicht immer gut.

Die warnenden Stimmen sieht Estés in einem anderen, einem initiatorischen Kontext – sie setzt sie mit der Stimme der internalisierten ‚allzu guten Mutter‘ gleich, die wie eine überbehütende Mutter das Kind ständig warnt, ja aufzupassen, ja nicht vom Weg abzukommen, sich ja nicht zu blamieren oder in Gefahr zu begeben. Denn Estés sieht die Aufgabe einer Märchenheldin darin, selbständig zu werden und ihre eigenen Selbsterhaltungskräfte zu entwickeln. Dies gelingt jedoch nur, wenn die Heldin durch eigene Erfahrungen hindurchgeht, auch wenn sie mit Leid verbunden sind. Blut spielt in Ritualen eine größere Rolle als in der Symbolik, ist aber auch hier bedeutsam als Inbegriff des Lebens. Blut gilt vielfach als das göttliche Lebenselement, das im Menschenkörper wirkt. Als solches wurde es in vielen Kulturen tabuisiert und durfte nur nach besonderer Vorbereitung vergossen werden, etwa als Opferkult. Bei vielen alten Völkern wurde Opferblut auch von den Teilnehmern am Ritual getrunken, um sie in einen ekstatischen Zustand zu versetzen. Im Mithras- und im Kybele-Kult wurden die Gläubigen mit dem Blut geopferter Stiere übergossen, deren Lebenskraft auf sie übergehen sollte. In der magischen Tradition des Abendlandes gilt das Blut als ein „besonderer Saft“, mit der ganz persönlichen Aura des Spenders durchtränkt (LS, 170-173).

Die Gedärme der Mutter, die als Seil verwendet werden, ihre Knochen, mit denen Feuer gemacht wird, ihr Fleisch und ihr Blut, die Rotapfel zum Essen und zum Trinken vorgesetzt werden, haben demnach hohen transformatorischen Bedeutungshintergrund.

8.5.3 Sexualisierung im Märchen

Dieses Kapitel bewegt sich von der Ebene der Symbolik und der psychologischen Analyse wieder fort und bezieht sich verstärkt auf die lebens- und handlungsnahen Ebene. Während in den vorangegangenen Ausführungen die Auswirkungen der Genesis des Rotkäppchenmotivs auf den Sozialisierungsprozess und der Initiationscharakter untersucht wurden, soll hier eine Auseinandersetzung mit der stattgefundenen Sexualisierung über das Rotkäppchenmotiv behandelt werden. Es wird die Entstehung und die bewusste Vermittlung von geschlechtlichen Rollenbildern aufgezeigt und kritisch hinterfragt. Andererseits geht es auch um den Umgang mit Sexualität in den jeweiligen Gesellschaftsschichten und Epochen, und den diesbezüglich subtil und subversiv vermittelten Botschaften entsprechend dem damals geltenden Verhaltenskodex.

Maria Tatar hat sich intensiv mit diesem Aspekt gemeinsam mit den Gewaltmotiven v.a. in den Grimmschen Märchen auseinandergesetzt. Das *Rotkäppchen* in der Fassung der Brüder Grimm (Grimm 2000, 156) ist bei weitem nicht das einzige Märchen in ihrer Sammlung, wo Sexualität und Gewalt regelmäßig die perverse Form von Inzest und Kindesmisshandlung annehmen (vgl. Tatar 1995, 34). Während ursprünglich die Frauen über ihre Sexualität selbst bestimmten, was in Var. 1 deutlich zum Vorschein kommt, wurden sie später durch männliche Sittsamkeitsgebote nach und nach entmachtet und zu Duldsamkeit und Unterwerfung verpflichtet. Märchen wurden und werden bewusst als Erziehungsmittel eingesetzt und belegten damit auf subtile Weise die Rollenbilder der Frauen und Männer mit determinierten Zuschreibungen. Dabei wurde weder mit sexuellen Konnotationen und Allusionen noch mit Gewaltszenen zimperlich umgegangen. Sexuelle und somit geschlechtliche Rollenbilder in Märchen haben den Sozialisierungsprozess auch hinsichtlich des Geschlechtsverständnisses entscheidend mitgeprägt.

Hinweise aus der Geschlechterforschung untermauern diese Beobachtung. Bei Perrault lässt sich dieser Prozess besonders gut beobachten. Er war der erste, der die mündlichen Varianten mit einer offen kundgetanen Absicht bearbeitete und veränderte. In diesem Sinne richtet er die Botschaft in seiner Märchenvariante zum Teil an die junge weibliche Zuhörerschaft als Warnung, zum Teil an das erwachsene männliche Publikum zum Amusement.

Seine Märchenheldinnen werden hübsch, loyal, hausfraulich, bescheiden und fügsam, und manchmal ein wenig dumm dargestellt, zitiert Zipes Lilyane Mourey aus ihrer *Introduccion aux contes de Grimm et Perrault*. Intelligenz und weibliche Koketterie könnte dem männlichen Prinzip gefährlich werden und wurde deshalb unterdrückt oder stigmatisiert. In seiner Vorstellung wie in der Vorstellung vieler Männer und leider auch Frauen ist Schönheit selbstverständlich ein Attribut der Frauen – wohingegen Intelligenz genauso selbstverständlich als Attribut der Männer gesehen wird (Zipes 1985, 33). Auch die moderne Genderforschung schildert Geschlechterstereotypen, nach denen Frauen traditionelle Komponenten wie Wärme, Passivität, Hingabe, Beziehung und Hingabe zugeschrieben werden, während Männer mit Attributen wie Aktivität, Tapferkeit, Führung, Willenskraft umschrieben werden (in Schigl 2012, 57; Kolip 1997, 57). Perrault warnt zwar seine jungen Leserinnen ganz unverhohlen vor den Tücken der Männer, leitet sie aber trotzdem zu Duldsamkeit und Unterwerfung an, während er den Männern keine Verhaltensregeln vorschreibt.

Bei den Brüdern Grimm, v.a. Wilhelm Grimm, fällt ihr editorischer Eifer in Bezug auf inzestuöse Anspielungen in den Märchen auf, denn sie hatten die Sammlung im Laufe der Jahre von solchen Andeutungen systematisch gesäubert, dagegen schienen sie für gewaltsame Handlungen geradezu eine Vorliebe entwickelt zu haben (vgl. Tatar 1995, 34).

Makarovič und Kosmač lösen sich in ihrer Motivbearbeitung dagegen bewusst von der geschlechtlichen Prädestinierung, sowohl in der textuellen als auch der bildlichen Darstellung. Sehr wohl aber wird das Thema der Unterdrückung und des sexuellen Missbrauchs von Kindern betont und problematisiert. Es geht hier nicht um Rollenbilder und ihren typischen oder zugewiesenen Attributen, sondern um das Bewusstsein der Not, in der sich das Kind befindet und dass es damit alleine ist. Physische und psychische Gewalt an Kindern, Inzest und sexuelle Übergriffe bei Kindern sind Themen, die gerne tabuisiert werden und man den Kopf lieber abwendet – die Autorinnen der Var. 4. wollen genau hier ein Zeichen setzen und indem sie an die Tradition der weiblichen Selbstbestimmung erinnern, zu eigenständigem Denken und zur Selbstwirksamkeit ermutigen.

8.5.4 Die Instrumentalisierung von Gewalt und Gewaltszenen

Märchen sorgen in der aktuellen Diskussion für starke Kontroverse. Während die Befürworter von Märchen der Meinung sind, dass sie für die Entwicklung des Kindes förderlich sind, wollen deren Gegner das Märchen gänzlich aus den Kinderzimmern verbannen, mit der Erklärung, die Konfrontation mit Gewalt und Grausamkeit könne Kindern Schaden zufügen.

Darnton (Darnton 1989), ein großer Kritiker der psychologischen Deutungen, merkt an, dass die die Psychoanalytiker von den tradierten Versionen der Bauern bei weitem an Gewalttätigkeit und Sexualität übertreffen werden, denn weder die darin enthaltenen Motive des Kannibalismus noch des Striptease als Vorspiel zum Verschlucken des Mädchens werden dabei beschönigt. Die Bauern schienen keines geheimen Codes zu bedürfen, um über Tabus, auch wenn sie albraumartige Ausmaße annahmen, zu sprechen. Ohne sich irgendwelcher Symbole zu bedienen, porträtierten die Geschichtenerzähler im Frankreich des 18. Jh. eine Welt roher und nackter Brutalität, in der Vergewaltigung, Sodomie, Inzest, Tötung und das in Stücke hauen der eigenen Kinder und Verwandten, die dann noch zum Essen dargeboten wurden, keine Ausnahme waren (Darnton 1989, 22-23).

Doch für die Brüder Grimm schienen die natürlichsten Dinge des Lebens beunruhigender gewesen zu sein als die rauen Tatsachen des Alltags (Tatar 1995, 34), so die Beobachtung von Maria Tatar. Aber auch um die Kritiker zum Schweigen zu bringen, ließen sie alle Anspielungen auf Inzest und ungewollte Schwangerschaften weg und verurteilten jede Bettszene, die vor der Eheschließung stattfand so wie anderes abweichendes Verhalten. Gewalt und Leiden hingegen wurden ausgeschmückt und verstärkt dargestellt, was Kinder aber nicht zu stören scheint, im Gegenteil, sie identifizieren sich mit dem Helden und entwickeln umso mehr Mitgefühl, je mehr die Helden unter den Mächten des Bösen leiden (Tatar 1995, 46-47).

„Für die nächsten Auflagen der Sammlung überarbeitete er die Texte so sehr, bis sie oft doppelt so lang waren, und verfeinerten dabei die Sprache, bis sich keiner mehr über den rauen Ton beschweren konnte.“ (Tatar 1995, 42-43)

Die schrecklichsten Märchen von allen, meint Tatar, seien die Warnmärchen, zu denen auch das *Rotkäppchen* zählt. Diese bauen auf dem Schema der Übertretung und Bestrafung von Fehlverhalten auf. Die Weisheit der Erwachsenen siegt über die Unaufrichtigkeit, den Ungehorsam, die Neugierde und Frechheit der Kinder. Die Strafe ist so hoch, dass die Kinder daran zugrunde gehen; die Erwachsenenfiguren sind mit Macht ausgestattet und können über die Kinder entscheiden, die die hoffnungslo-

se Ohnmacht und das Gefühl der Machtlosigkeit der Märchenhelden gut nachvollziehen können, denn sie entsprechen dem, was kleine Kinder gegenüber den großen Erwachsenen empfinden. Da in Warnmärchen die Bestrafung der Bösen und die Belohnung des Helden ausbleiben, nähren sie laut Tatar die Rachephantasien der Kinder (Tatar 1995, 261-263). Jedenfalls, meint sie, hätte Wilhelm Grimm wohl erkannt, dass Kinder eine böse Stiefmutter leichter hinnehmen als eine böse Mutter. Doch ist im Märchen fast jede Figur, sei es ein Verbrecher oder die Jungfrau Maria, der Wolf, der Jäger oder das Rotkäppchen, fähig, grausames Verhalten an den Tag zu legen (Tatar 1995, 27). Wir haben gesehen, dass Rotkäppchen, wenn auch unwissentlich, kannibalistische Züge annimmt, der Jäger nicht zimperlich mit dem Wolf umgeht und sich schließlich alle über den Tod des Bösewichts freuen. Deutlich wird, dass Gewalt, gewaltsame Szenen und gewaltsames Handeln in Märchen zu Erziehungszwecken instrumentalisiert wurden, mit dem Ergebnis, dass Gewalt an Kindern bis weit ins 20. Jahrhundert, wie es das allseits bekannte und noch verhältnismäßig harmlose Beispiel mit der ‚g’sunden Watschn‘ bezeugt, und wohl auch heute noch verharmlost oder gar gutgeheißen wird.

8.5.5 Sexualisierung und Gewalt bei Svetlana Makarovič

Makarovič schreibt für Kinder und Erwachsene gleichermaßen und kann demnach als Vertreterin der All-Age- oder Crossover-Literatur³ (Ewers 2012, 57) gesehen werden. Sie richtet sich sozusagen in einer Mehrfachadressierung an eine mehrfache Leserschaft, die sich hinsichtlich der Aufnahme von Texten, im vorliegenden Fall insbesondere der sexualisierten und gewaltgeladenen Szenen, auf einen jeweils unterschiedlichen Hintergrund bezieht.

Die literarischen Figuren von Makarovič können im Allgemeinen nicht als traditionell, folgsam oder gefügig bezeichnet werden, vielmehr sind es subversive Antihelden, vereinsamte, an den Rand gedrängte Figuren, die sich nicht mit Diskriminierung und sozialen Missverhältnissen abfinden wollen. Weil aber in ihren Werken auch Kinder das Recht auf eigene Erfahrungen haben, wobei sie auch Fehler begehen und dar-

³ Nach der Definition von Ewers bezeichnet Crossover-Literatur eine mehrfachadressierte Literatur, wobei er Literatur mit gleichlautender oder verschiedener, anders lautender (doppelsinnige Kinderliteratur) Botschaft unterscheidet. All-Age-Literatur richtet sich an eine unerfahrene wie auch erfahrene, gebildete Leserschaft zugleich, die einen Text entsprechend ihres Entwicklungsstadiums und ihres Wissensstandes aufnimmt (Ewers 2012, 58 ff.).

aus lernen dürfen (Blažić 2011, 241), hat diese Geschichte absichtlich kein glückliches Ende. Die Namen der literarischen Figuren bei Makarovič sind originär, funktional und tragen eine emotionale Kennung in sich, wodurch diese in ihrer Rolle auch charakterisiert werden (vgl. Blažić 2011, 239). Dies spiegelt sich auch in der Benennung des ‚Rotapfels‘ als Figur, einem Archetypus des verletzten Kindes, wieder. Als Kind, das bei bösen Menschen aufwächst, deren Regeln es sich nicht länger unterwerfen will, tut es alles, um sich sobald als möglich von den Fesseln der ihm nicht wohlgesinnten Umgebung zu befreien und macht sich ganz allein auf den Weg der Prüfungen, der auch als eine Reifeprüfung verstanden sein will.

Man mag sich fragen, welche zugrundeliegende Lebensgeschichte in diesem Märchen, in dieser Geschichte erzählt wird. Im *Rotapfel* wird das Thema Sexualität in ihrer abartigen, inzestuösen, gewaltsamen und pervertierten Form problematisiert. Im Grunde geht es um die Geschichte eines misshandelten, verstoßenen Kindes, das wegen seines Ungehorsams durch körperliche und psychische Gewaltanwendung bestraft wird. Makarovič bezieht darin eine gesellschaftskritische Position, indem sie sich auf die Seite des schuldlos ‚schuldig‘ gewordenen Kindes stellt. Ohne zu beschönigen und unterstützt durch die aussagekräftigen Illustrationen schildert sie das schutzlose In-die-Welt-geworfen-Sein des Kindes, das der Willkür der Erwachsenen ausgeliefert ist.

Auf der sozialpsychologischen Interpretationsebene stellt die Handlung ohne Zweifel einen Bezug zum Thema Vergewaltigung und Missbrauch her – und dieser Bezug ist von den Autorinnen Makarovič und Kosmač auch beabsichtigt.

Das Kind, das anfangs noch auf seine helfende und warnende innere Stimme hört, kann letztendlich der Verlockung des falschen Versprechens, einen eigenen Namen, eine eigene Identität zu erhalten, nicht widerstehen und unterliegt ihr. Rotapfel wird letztendlich um seinen Traum von einem schöneren Leben mit einem neuen Namen betrogen. Wie so oft in der realen Welt erhält Rotapfel keine Hilfe von außen, das einzige, was als Hoffnung übrigbleibt ist, dass der andere Apfel seine Erfahrung in die Welt mitnimmt und vielleicht in Zukunft etwas besser machen kann. Vielleicht.

9 Abschließende Gedanken

Vor dem Hintergrund der bisherigen vergleichenden Analyse relevanter Quellen und der Genesis des Rotkäppchenmotivs von der griechischen Mythologie über das mündlich überlieferte Volksmärchen, die Bearbeitungen von Perrault und Grimm bis zur Motivbearbeitung der beiden slowenischen Autorinnen mit dem Titel *Rotapfel* können folgende Untersuchungsergebnisse verzeichnet werden.

Märchen berühren uns auf mehreren Ebenen, können aus unterschiedlicher Sicht (wie der kulturanthropologischen, psychologischen, pädagogischen oder literaturwissenschaftlichen) durch verschiedene Zeiten hindurch und vor einem sich ständig verändernden Hintergrund gesehen werden. Will man z.B. die geschlechtlichen Rollenbilder im Märchen analysieren oder interpretieren, muss man dies in einem klar definierten Bezugsrahmen tun, um nicht in Verallgemeinerungen zu verfallen. Die Komplexität, mit der man es dabei zu tun hat, wird bereits anhand eines einzigen Märchens bzw. Märchenmotivs ersichtlich, wie hier am Beispiel des *Rotkäppchens*.

Märchen kann man verschieden begreifen und auf unterschiedlichen Ebenen lesen und interpretieren und zu jeweils anderen Ergebnissen und Erkenntnissen gelangen. Aus der kulturhistorischen und anthropologischen Betrachtungsweise und aus der Kenntnis des historischen Hintergrundes und der Denkweise der Menschen der jeweiligen Zeit, in der die Märchen spielen, eröffnet sich eine neue Sicht auf die Erziehung, das Bild des Kindes, die Gepflogenheiten und Ängste der damaligen Gesellschaft. Weiters können Märchen als Spiegelbild der Sozialisierungsprozesse ihrer Zeit gesehen werden, andererseits wurden sie von den Autoren und Autorinnen bewusst als Mittel zur Sozialisierung entsprechend den jeweiligen gesellschaftlichen Anforderungen aber auch persönlichen Neigungen benutzt. Und gerade unter Berücksichtigung dieser sozialanthropologischen Erkenntnisse lässt sich am Beispiel des Rotkäppchenmotivs nachvollziehen, wie aus der ursprünglich selbstbewussten und mutigen Bauernmaid ein liebes, naives und hilfloses Mädchen wurde.

Aus psychologischer Sicht sticht der Transformationscharakter dieses Märchens am stärksten hervor. Obwohl die psychologische Sichtweise einen ganz anderen Hintergrund als Ausgangsbasis heranzieht, ist sie nicht weniger stimmig. Es zeigt nur, wie vielschichtig und wichtig Märchen sind und wie viele Ebenen in einem Menschen – bewusst oder unbewusst – durch sie angesprochen werden.

Rotkäppchen gehört, zumindest seit sie die rote Kappe trägt, zu den passiven Märchenheldinnen. Sie wird ihres freien Willens und ihrer freien Wahl beraubt, sogar wenn oder gerade, wenn es um ihren eigenen Körper geht. Während die freizügige mündliche Version noch von Sexualität und den tatsächlichen Gefahren des Waldes handelte, enthält die grimmsche Version die kodierte Botschaft über eine rationalistische Körperbeherrschung, denn offene sexuelle Spiele und Begegnungen waren im 19. Jh. nicht erwünscht (Zipes 1985, 37). Unter anderem durch Märchen wurden von den Kindern die Unterdrückung ihrer Sinnlichkeit sowie die Unterwerfung unter die von den Erwachsenen aufgestellten Normen erzwungen. Es sei nochmals auf die Tatsache hingewiesen, dass auch das grimmsche Märchen mehr oder weniger verdeckte Allusionen auf die Sexualität enthält, die auf subversive Weise ihre Auswirkungen auf den Sozialisierungsprozess des Kindes sowie auf das Rollenverständnis von Männern und Frauen hatten und haben.

Weibliche Rollenbilder im Märchen werden spätestens seit den Brüdern Grimm in zwei Kategorien eingeteilt, entweder handelt es sich um eine passive und gute oder eine böse, verteilte, jedoch mächtige Frauenfigur, die als böse Stiefmutter, Alte Weise oder Hexe verkörpert wird. Dabei drängt sich unweigerlich das Bild der Hexenverbrennungen auf, die ebenfalls in die Zeit der Entstehung des Volksmärchens fallen und dem Ausmerzen der matriarchalen Gemeinschaften dienen, aus denen die Frauen ihre Eigenständigkeit, Selbstbestimmtheit, Wissen und Weisheit und die daraus erwachsende Macht schöpften. Damit waren sie den patriarchalen Strukturen männlicher Dominanz ein Dorn im Auge und sie versuchten Frauen auch aus den ihnen nahen und eigenen Bereichen hinauszudrängen – so gelang es Männern auch, um 1500 herum das Wissen um die Heil- und Geburtskunde unter ihre Kontrolle zu bringen.

Doch auch männliche Rollenbilder blieben nicht frei von Stigmatisierungen, wie sie in der Figur des bösen Wolfes zum Tragen kommen, der die rohen, unbeherrschten, gewaltsamen und dennoch geduldeten Attribute des Mannes vereint.

Während die Märchen von Perrault und den Brüdern Grimm einen Sozialisierungsaspekt mit einer inkludierten Moral aufweisen und damit subversiv die Anpassung an die Gesellschaftsnormen fördern, verfolgen die Autorinnen mit dem Märchen *Rotapfel* die Absicht, den individuellen Reifungsprozess anzuregen, der sich durch das Übernehmen von Verantwortung für die eigenen Handlungen und Entscheidungen auszeichnet. Im *Rotapfel* wird dieser Prozess der fortlaufenden Unterwerfung und

Selbstaufgabe der Frau in gewisser Weise unterbrochen, indem die Autorinnen auf die uralten ursprünglichen Motive zurückgreifen. Finden wir bei Perrault und Grimm noch die Tatsache, dass Gehorsamkeit gegenüber Autoritäten belohnt wird, wird sie bei Makarovič durch das Aufgefressen werden von Rotapfel geradezu unbarmherzig ‚bestraft‘. Einzig der rote Apfel leistet als Stimme der Intuition Widerstand, als innere Führung oder ein Alter Ego der Hauptfigur, so wie sich auch das Bauernmädchen in der Volksversion dem Willen des Wolfes widersetzt hatte.

Kosmač bildliche Textbearbeitung mittels knappster Mittel und der Beschränkung auf im Wesentlichen drei Farben – schwarz, weiß und rot – verstärkt das Erfassen der Symbolbotschaften. Damit verdoppelt sich auch die Wirkung auf den modernen bewussten Leser, ob nun pädagogische, sozialanthropologische oder psychologische Aspekte berührt werden, und regt auf zweifache Weise – einerseits anhand des geschriebenen Textes und andererseits anhand der bildlichen Darstellung - die eigene Reflexion und einen Bewusstwerdungsprozess an.

Auch das Ende ist originär und unerwartet. Während das Märchen bei Perrault ein tragisches und bei den Brüdern Grimm ein glückliches Ende hat, bleibt das Ende im modernen Kunstmärchen offen: „... und wer weiß, vielleicht wird er in gute Hände gelangen. Oder auch nicht.“

Die ursprüngliche Botschaft und Kraft der tradierten Texte wird der Var. 4 von neuem einverleibt, die mittels intertextueller Bezugnahme sowie des Appells an das Unbewusste die innere Entwicklung des Menschen fördern sollen. In Anlehnung an die Volksüberlieferung finden sich hier wie dort, in Var. 1 und Var. 4, Elemente der Initiation - Geburt, Namensgebung, Einweihung und Tod. Das Motiv der Namensgebung, was auch als die Suche nach einer neuen Identität verstanden werden kann, ist im Vergleich zu den vorhergehenden Varianten ein neu hinzugefügtes Element.

Der Text von Makarovič und Kosmač bezieht sich wie gesagt auf das Modell des Volksmärchens, näher noch der Variante von Perrault als der Brüder Grimm angesiedelt, doch sind auch intertextuelle Bezüge auf die griechische Mythologie (z.B. der Apfel als Apfel der Zwietracht), biblische Motive (der Fluss Jordan) sowie französische Volksmotive (der Weg der Nähnadeln und der Weg der Stecknadeln) zu finden – das ist das Geflecht, aus dem Makarovič ihre Märchen webt. Sie pflegt eine schöpferisch kreative Beziehung zur Tradition, insbesondere der des Volksmärchens, die sie in ihren Werken zu einer ursprünglichen eigenständigen Ganzheit verarbeitet.

Ihre Variante stellt einen Versuch dar, den Stoff aus der Volkstradition literarisch neu zu bearbeiten und ihm eine eigene persönliche Handschrift zu verleihen, ihn in Zeiten des Interpretationspluralismus neu zu interpretieren, das mündlich und/oder schriftlich überlieferte kulturelle und gesellschaftliche Erbe zu aktualisieren und es erneut in das kollektive Bewusstsein der heutigen Zeit zu integrieren (Makarovič, Kosmač 2008).

Sowohl Frauen als auch Männern bietet dieses Märchen die Möglichkeit, ihr eigenes Rollenverständnis im Lichte der subversiven Beeinflussungen zu überdenken, denen sie über die Jahrhunderte hinweg nicht zuletzt über die Märchen ausgesetzt waren. Der Text in Var. 4 erlaubt eine kritische Einschätzung subtiler Zuschreibungen, gerade weil ihm eine Schlussmoral fehlt und gerade dadurch ein Individuationsprozess eingeleitet wird statt ihn zu behindern. Hier enthüllt sich erneut der initiatorische Charakter des Märchens *Rotapfel* - es ist die Aufforderung an den Erwachsenen in uns, sich selbstverantwortlich mit der eigenen inneren Wirklichkeit, mit der Wahrheit des eigenen Ichs zu konfrontieren. Insofern kann Kinder- und Jugendliteratur auch heute noch als Erziehungsmittel und zur Selbstreflexion für Erwachsene und Eltern dienen. Das offene Ende ist ein Charakteristikum des Kunstmärchens und zeigt die moderne postmodernistische Ambivalenz auf.

Für ein solches Ende, erklärt Kosmač in einem Interview, entschieden sich die Autorinnen auch deshalb, weil der Zauber eines offenen Endes gerade darin liege, dass der Leser dazu angeregt würde, die Geschichte auf seine eigene ganz persönliche Weise zu verstehen. Dahinter liege auch die Absicht, das ursprüngliche Volksmärchen zu rehabilitieren. Das Ende dürfe keinesfalls mit einer Katharsis aufwarten, die Katharsis müsse fehlen, da sie anderenfalls das Nachdenken der Leserin/ des Lesers einschläfern würde.

Makarovič hebt einen weiteren Grund für dieses Ende hervor, es scheine ihr, sagt sie, dass die Kinder heute systematisch mit Kitsch erzogen würden, dazu gehöre auch das Zensurieren von Schlechtigkeit und Gewalt sprechender Literatur (sie würden jedoch nicht der Zensur zum Opfer fallen, wenn sie von pervertierten sexuellen Handlungen erzählten!), und das obwohl Kinder seit jeher, seit die Menschheit bestünde, in einer Welt voller Gewalt und Übel lebten und überlebten. Man wolle den Kindern um jeden Preis jegliche negativen Gefühle wie Angst und Trauer ersparen. Das fände sie schlecht. Überdies sei dieses Märchen nicht für Kinder geschrieben worden.

Makarovič ist eine zeitgenössische slowenische Kinder- und Jugendbuchautorin, die mit ihrem Werk *Rotapfel* erneut bewiesen hat, dass sie, indem sie die für das Modell des Volksmärchens geltenden Gesetzmäßigkeiten verlässt, in der modernen slowenischen Jugendliteratur neue Regeln aufzustellen vermag. Obwohl es sich um ein zeitgenössisches slowenisches Kunstmärchen handelt, kann es auch als postmodernistisches Werk angesehen werden, mit Allusionen auf die griechische Mythologie, auf biblische Motive sowie französische, italienische und deutsche Quellen. Damit nimmt das Werk gesamteuropäisch eine bedeutsame Stellung ein und erhält somit auch in Bezug auf das europäische Kunstmärchen bestimmende Relevanz.

Manche Wissenschaftler üben an der psychologischen Märcheninterpretation an sich Kritik, sie sei in ihrer Deutung zu frei und würde den historischen Hintergrund des Märchens zu wenig berücksichtigen. Tatsächlich orientiert sich die psychologische Märcheninterpretation stark an den Gefühlsbildern, die nach psychologischen Erkenntnissen die Entwicklungsprozesse der menschlichen Psyche begleiten. Da die gleiche Figur oder ein Motiv im Märchen in unterschiedlichen Kontexten stehen kann, können sie auch nicht immer nach dem gleichen Muster gedeutet werden. Zusätzlich kann beobachtet werden, dass ein Bild und das daraus abgeleitete Symbol meist mehrere Bedeutungen hat und dadurch mehrere Interpretationsmöglichkeiten einschließt. Deshalb darf es nicht verwundern, wenn der Wolf als Sinnbild des Bösen auch mit dem Motiv des Teufels, des Drachen, des destruktiven Vaters oder der eigenen Schattenseiten gleichgesetzt wird. Scheinbar wird dadurch der interpretativen Willkür Tür und Tor geöffnet, doch ist die psychologische Märcheninterpretation eine Sichtweise auf das Märchen, die ergänzend zu allen anderen ein vollständigeres Bild für das Verständnis bietet und es schade wäre, sie aus der Betrachtung auszuschließen.

Den besten Beweis für die Gültigkeit und den Wert von Märchen, insbesondere in ihrer psychologischen Wirkung, bieten all die kleinen und großen LeserInnen und HörerInnen, denen Märchen nach wie vor Genuss, Freude und Hilfestellung bedeuten.

Ich möchte mit einem Gedanken von Max Lüthi, einem herausragenden Märcheninterpreten des 20. Jh. schließen:

„Märchen haben keineswegs an Aktualität verloren. Die Fragen des heutigen Lesers und seinen Bedürfnissen nach Orientierung spiegeln sich nach wie vor in den zeitlos elementaren Wahrheiten des

Daseins. Die aktuelle Suche nach Sinn kann durchaus Anhaltspunkte im Märchen finden und bietet eine Herausforderung für eine Gegenwart, die fortwährend respektlos lebenszerstörend wirkt. Das Märchen zeigt die Wirklichkeit gelebten Lebens und gibt mögliche Lebensentwürfe, wird nicht durch die Oberflächlichkeit mancher Menschen ihr zeitloser Kern verdeckt.“ (Lüthi 1947)

LITERATURVERZEICHNIS

- Aarne, Antti; Thompson, Stith. (1928). *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. 2. Aufl. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (FFC 184).
- Ariès, Philippe. (1975, 2011). *Geschichte der Kindheit*. München: dtv.
- Beit, Hedwig von. (1952). *Symbolik des Märchens*. Bern: A. Francke AG.
- Bettelheim, Bruno. (1980, 2011). *Kinder brauchen Märchen*. München: dtv.
- Biedermann, Hans. (1998). *Knauts Lexikon der Symbole*. München: Knauer.
- Blažič, Milena Mileva. (2011). *Podoba otroka v slovenski (mladinski) književnosti*. In: *Branja mladinske književnosti* (S. 67-79). Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
- Blažič, Milena Mileva. (2014). *Skriti pomeni pravljic: od svilne do jantarne poti*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
- Bonin, Felix von. (2001). *Kleines Handlexikon der Märchensymbolik*. Stuttgart: Kreuz.
- Borovnik, Silvija. (1994). *Rdeče češnje rada jem, črne pa še rajši*. In: *Slavistična revija* 42/1994. šte. 4. Oktober-december. Maribor: Verl. Založba Obzorja.
- Calvetti, Anselmo. (1975). *Una versione romagnola di Cappuccetto Rosso*. In *Zeitschrift 'Rumagna'*, n.2, 85-94.
- Darnton, Robert. (1989) *Das große Katzenmassaker*. München: Hanser Verlag.
- Derungs, Kurt. (1998). *Märchen und Totemismus*. In: *Tier und Totem. Naturverbundenheit in archaischen Kulturen*. Sigrid Westphal-Hellbusch (Hg.). Bern: Amalia. (<http://www.maerchenlexikon.de/texte/archiv/derungs01.htm>). letzter Zugriff am 29.9.2016.
- Estés, Clarissa Pinkola. (1993). *Die Wolfsfrau. Die kraft weiblicher Urinstinkte*. München: Wilhelm Heine.
- Ewers, Hans-Heino. (2012) *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Fabritius, Bernd. (2010). *Rotkäppchen, was trägst du unter der Schürze? Geschlechterbilder im Märchen*. Marburg: Tectum Verlag.
- Franz, Marie-Louise, von. (1986). *Erlösungsmotive im Märchen*. München: Kösel.
- Franz, Marie-Louise, von. (1992). *Der ewige Jüngling. Der Puer aeternus und der kreative Genius im Erwachsenen*. München: Kösel-Verlag.
- Franz, Marie-Louise, von. (2012). *Psychologische Märcheninterpretation*. Künstnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie.
- Gennep, Arnold van. (1986). *Übergangsriten*. Frankfurt: Campus.
- Grimm, Brüder. (2000). *Kinder und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand*. Hg.: Röllke, Heinz. Stuttgart: Reclam.
- Heinrich, Christian. (2017). In: *Die Zeit* 37. Wochenzeitung für Politik Wirtschaft wissen und Kultur. Beilage 37, Seite 6: *Wie mächtig ist die Hoffnung?*
- Hofman, Branko. (1978). *Pogovori s slovenskimi pisateljji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Holzer, Georg. (2013). *Der Apfel als Requisite der Liebeswerbung bei Slawen, Balten, Griechen und Römern*. In: Symanzik, B. (Hg.). (2013). *Miscellanea Slavica Monasteriensia*. (S. 229-241). Berlin: LIT-Verlag.
- Jannberg, Judith. (1994). *Rotkäppchen lebt heute*. Ansfelden: Ed. R. Luthwig.
- Jung, Carl Gustav. (2011). Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Gesammelte Werke / C.G. Jung; 9/1. Edition C.G. Jung. (Hg.): Lilly Jung-Merker; Elisabeth Rūf.
- Kobe, Marjana. (1999). In: Zeitschrift *Otrok in Knjiga štev. 47 in 48* (Das Kind und das Buch Nr. 47 u. 48); *The Journal of Issues Relating to children's Literature, Literary Education and the Media Connected with Books*. Mariborska knjižnica, Pedagoška fakulteta Maribor.
- Lackner-Naberžnik, Tadeja. (2011). *Motiv rdeče kapice v kratki sodobni pravljici Rdeče jabolko Svetlane Makarovič in Kaje Kosmač*. In: *Jezik in slovstvo*, let. 56, štev. 1-2.
- Lackner-Naberžnik, Tadeja. (2012). *Sexuelle Rollenbilder im Märchen – gezeigt am Beispiel des Rotkäppchenmotivs*. In: *Integrative Therapie*, Vol 38., No.2 (S. 167-187).
- Lüthi, Max. (1947). *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen*. Bern: Francke.
- Lüthi, Max. (2008). *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Makarovič, Kosmač. (2008). *Rdeče jabolko*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- Makarovič, Svetlana. (2010). *Deseta hči: Čitanka*. [Izbor in spremna beseda Gašper Troha]. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Mayer, Mathias. Tismar, Jens. (2003). *Kunstmärchen*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Paternu, Boris. (Hg.) (1980) *Na zeleni strehi vetra: sodobna slovenska lirika = Auf dem grünen Dach des Windes: slowenische Lyrik der Gegenwart*. Klagenfurt: Heyn.
- Perrault, Charles. (1986). *Sämtliche Märchen*. Stuttgart: Reclam.
- Pesjakova, Lujiza. (1875). *Rudeča kapica*. In: *Vrtec: slovenski mladini*, Jg. 5, Nr. 2. Mestna knjižnica Ljubljana.
- Propp, Vladimir. (1972). *Morphologie des Märchens*. München: Hanser.
- Propp, Vladimir. (1987). *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Wien, München: Hanser.
- Ritz, Hans. (2006). *Die Geschichte vom Rotkäppchen*. Kassel: Muriverlag.
- Salber, Wilhelm. (1987). *Psychologische Märchenanalyse*. Bonn: Bouvier.
- Scherf, Walter. (2003). *Märchenlexikon*. Digitale Bibliothek Band 90. Berlin: Direct-media.
- Schigl, Brigitte. (2012). *Psychotherapie und Gender. Konzepte. Forschung. Praxis*. Wiesbaden: Springer VS.
- Soriano, Marc. (1969) (Übers. Julia Bloch Frey). From Tales of Warning to Formuletted: The Oral Tradition in French Children's Literature. In: *Yale French Studies*, No. 43, The Child's Part pp. 24-43.
- Symanzik, Bernhard. (Hg.). (2013). *Miscellanea Slavica Monasteriensia*. Berlin: LIT-Verlag.
- Tatar, Maria. (1995). *Von Blaubärten und Rotkäppchen*. Salzburg: Residenz.

Uther, Hans-Jörg. (2015). *Deutscher Märchenkatalog*. Münster: Waxmann.
Verdier, Yvonne. (1978, 2014). *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*. Paris: Edition Allia.
Verdier, Yvonne. (1982). *Drei Frauen. Das Leben auf dem Dorf*. Stuttgart: Klett Kotta.
Zipes, Jack. (1985). *Rotkäppchens Lust und Leid. Biographie eines europäischen Märchens*. Frankfurt: Ullstein.
Zipes, Jack. (2012). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. London: Routledge.

Internetquellen:

<http://www.maerchenlexikon.de/at-lexikon/at333.htm>, letzter Zugriff am 2.10.2016.
(<http://www.maerchenlexikon.de/texte/archiv/derungs01.htm>). letzter Zugriff am 29.9.2016.
<http://www.maerchenatlas.de>, letzter Zugriff am 2.10.2016.
<http://de.pons.com/übersetzung/französisch-deutsch/Le+loup>, letzter Zugriff am 2.10.2016.
https://fr.wiktionary.org/wiki/avoir_vu_le_loup, letzter Zugriff am 2.10.2016.
<http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/1097/avoir-vu-le-loup/>, letzter Zugriff am 2.10.2016.
<http://www.wordreference.com/fren/loup>, letzter Zugriff am 7.10.2017

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

<i>Nummer</i>	<i>Seite</i>
Abb.1: Illustration von Gustav Dore aus dem Märchenbuch <i>Les Contes de Perrault</i> , 1862	28
Abb. 2-4: Illustration von Kaja Kosmač, in: Svetlana Makarovič und Kaja Kosmač: <i>Rdeče Jabolko (Rotapfel)</i> , Verlag Center za slovensko književnost. Ljubljana 2008	31,33,34
Abb. 5-7: Svetlana Makarovič. Abb.5 http://www.mladina.si/91517/svetlana-makarovic/ © Denis Sarkić; (letzter Zugriff am 26.3.2018)	37
Abb.6 https://www.youtube.com/watch?v=7aPbY-y_kVY (letzter Zugriff am 26.3.2018)	37
Abb.7 http://www.ventilatorbesed.com/?opcija=kom_clanki&oce=55&id=4458 (letzter Zugriff am 26.3.2018)	37

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Anm.d.A.	- Anmerkung der Autorin
ATU	- Märchenverzeichnis nach Aarne, Antti; Thompson, Stith. (1928). <i>The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography</i> . 2. Aufl. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (FFC 184).
bzw.	- beziehungsweise
ebd.	- ebenda
ff.	- die folgenden
Jh.	- Jahrhundert
KHM	- Kinder- und Hausmärchen, Brüder Grimm.
LN	- Lackner-Naberžnik, Tadeja.
LS	- Biedermann, Hans. (1998). <i>Knaurs Lexikon der Symbole</i> . München: Knaur.
Pkt.	- Punkt
Prof.	- Professor
s.	- siehe
s.a.	- siehe auch
sog.	- sogenannt
u.a.	- und andere
u.a.	- unter anderem
üb.	- übersetzt
v.a.	- vor allem
vgl.	- vergleiche
z.B.	- zum Beispiel

ANHANG: ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich im weitesten Sinne mit der Entstehungsgeschichte von Märchen bzw. des Märchens *Rotkäppchen* (ATU 333), und im engeren Sinn mit der Erforschung und Interpretation des Märchens *Rotapfel*, ein modernes Kunstmärchen (Mayer, Tismar 2003) in slowenischer Sprache, *Rdeče Jabolko*, der Autorinnen Makarovič und Kosmač, illustriert von Kosmač, erschienen im Jahr 2008 beim Verlag Center für slowenische Literatur.

Im Rahmen der Entstehungsgeschichte des Märchens *Rotkäppchen* wurden verwandte Motive aus der altgriechischen Mythologie vorgestellt, ein geschichtlicher Überblick, wie sich das Motiv durch Zeit und Raum entwickelt und verändert hat, gegeben. Die Arbeit befasst sich in den ersteren Kapiteln mit dem Rotkäppchenmotiv hinsichtlich der Auswirkungen auf den Sozialisierungsprozess v.a. im europäisch-deutschsprachigen Raum.

Gegenstand und Grundlage der Erörterung bilden vier Erzählvarianten, die sich auf das Rotkäppchenmotiv beziehen, die vorgestellt, behandelt und einer vergleichenden Analyse unterzogen wurden. Das sind *Die Geschichte von der Großmutter* (eine mündlich tradierte Überlieferung aus dem 11. Jh., niedergeschrieben 1885 durch Delarue); das Märchen *Rotkäppchen* von Charles Perrault, *Petit chaperon rouge* (Perrault 1697; 1986, 70), das Märchen *Rotkäppchen* der Brüder Grimm (Grimm 1812-1815; 1857; 2000, 156) und das moderne Kunstmärchen *Rotapfel* (Makarovič, Kosmač 2008).

Ein weiteres Kapitel wurde der Autorin Makarovič gewidmet, die mit ihrem umfassenden Opus zum Kanon der slowenischen Kinderliteratur gehört.

Die unterschiedlichen theoretischen Zugänge zur Märchenanalyse wurden aus literaturwissenschaftlicher, strukturalistischer, psychologischer und soziologischer Perspektive beleuchtet.

Vertiefend wurde auf eine psychologische Märchenanalyse und Deutung eingegangen (bezugnehmend auf Maria Tatar, Marie-Louise von Franz, Bruno Bettelheim u.a.).

In den letzten Kapiteln ist das Augenmerk auf die subversiven Botschaften in Märchen gerichtet, die vor allem durch die Elemente der Sexualisierung und der Instrumentalisierung von Gewalt transportiert werden.

Abschließend wurden die Ergebnisse vor dem Hintergrund der bisherigen Erkenntnisse nochmals betrachtet und zusammengefasst.