

Melanie Martinovič

Vergleichende Analyse der weiblichen Figuren aus den Aschenputtel-Versionen Basiles, Perraults und der Brüder Grimm

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Magistra der Philosophie

Studium: Lehramtsstudium UF Italienisch UF Französisch

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Begutachterin

Ass.-Prof. Mag. Dr. Martina Meidl
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Institut für Romanistik

Klagenfurt, Mai 2019

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides statt, dass ich

- die eingereichte wissenschaftliche Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe,
- die während des Arbeitsvorganges von dritter Seite erfahrene Unterstützung, einschließlich signifikanter Betreuungshinweise, vollständig offengelegt habe,
- die Inhalte, die ich aus Werken Dritter oder eigenen Werken wortwörtlich oder sinngemäß übernommen habe, in geeigneter Form gekennzeichnet und den Ursprung der Information durch möglichst exakte Quellenangaben (z.B. in Fußnoten) ersichtlich gemacht habe,
- die eingereichte wissenschaftliche Arbeit bisher weder im Inland noch im Ausland einer Prüfungsbehörde vorgelegt habe und
- bei der Weitergabe jedes Exemplars (z.B. in gebundener, gedruckter oder digitaler Form) der wissenschaftlichen Arbeit sicherstelle, dass diese mit der eingereichten digitalen Version übereinstimmt.

Mir ist bekannt, dass die digitale Version der eingereichten wissenschaftlichen Arbeit zur Plagiatskontrolle herangezogen wird.

Ich bin mir bewusst, dass eine tatsächenwidrige Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Melanie Martinovic e. h.

Ried, Mai 2019

Inhalt

1	Einleitung.....	5
2	Das Märchen	9
2.1	Klassifikation von Märchen.....	10
2.1.1	Das Volksmärchen.....	11
2.1.2	Das Kunstmärchen.....	12
2.2	Märchenforschung	13
2.2.1	Strukturalistische Märchenforschung nach Propp	16
2.2.2	Bettelheims Deutung der Rolle von Märchen für die psychologische Entwicklung des Kindes.....	18
3	Basiles Märchen.....	21
3.1	Entstehungskontext.....	21
3.2	Merkmale	22
3.2.1	Das Neapolitanische	22
3.2.2	Literarisierung vs. naive Ästhetik.....	23
3.2.3	Moral	24
3.3	La gatta cenerentola	25
3.3.1	Ursprung von Basiles Version.....	27
3.3.2	Motivische Besonderheiten	28
3.3.3	Verwendung von Eigennamen	29
4	Perraults Märchen	31
4.1	Entstehungskontext.....	31
4.2	Merkmale	35
4.2.1	Reverenz an die Gesellschaft.....	35
4.2.2	Stilistische Merkmale	35
4.2.3	Moral	36
4.2.4	Die Namensgebung	39
4.2.5	Märchen in Prosa und Versform.....	40
4.3	Cendrillon ou la petite pantoufle de verre.....	41
4.3.1	Ursprung von Perraults Version	41
4.3.2	Inhaltliche Unterschiede zu Basile	42
5	Die Märchen der Brüder Grimm.....	44
5.1	Entstehungskontext.....	44
5.2	Merkmale	46
5.2.1	Zwischen Volks- und Kunstmärchen	46

5.2.2	Struktur der Grimmschen Märchen	47
5.2.3	Stilistische Merkmale	48
5.2.4	Das Grausame in den Grimmschen Märchen	48
5.3	Aschenputtel	50
5.3.1	Ursprung der Version der Brüder Grimm.....	50
5.3.2	Unterschiede zu Basiles und Perraults Versionen	51
6	Vergleichende Analyse der Frauenfiguren aus den Aschenputtel-Versionen von Basile, Perrault und den Brüdern Grimm.....	55
6.1	Der Mensch und das Menschenbild im Märchen.....	55
6.2	Der Märchenheld bzw. die Märchenheldin.....	57
6.3	Die Frau im Märchen	58
6.3.1	Das Gute und das Böse im Weiblichen	62
6.3.2	Starke und schwache Frauen im Märchen.....	62
6.4	Die Mutter.....	63
6.4.1	Allgemeines über die Mutterfigur	63
6.4.2	Die Mutter in Aschenputtel	65
6.5	Aschenputtel- die Märchenheldin	68
6.5.1	Aschenputtels Wirkung auf die Menschen	68
6.5.2	Aschenputtel in den drei Versionen	70
6.6	Die böse Stiefmutter	79
6.6.1	Die Stiefmutter im Märchen.....	80
6.6.2	Die Stiefmutter in den Aschenputtel-Versionen.....	81
6.7	Die bösen Stiefschwestern	84
6.7.1	Geschwisterrivalität.....	84
6.7.2	Die Stiefschwestern in den Aschenputtel - Versionen	85
6.8	Die Fee	89
6.8.1	Herkunft der Feenfigur	89
6.8.2	Die Fee in Aschenputtel	92
7	Schlusswort	95
8	Résumé.....	98
9	Literaturverzeichnis	102

1 Einleitung

„Es war einmal...“- mit diesen Worten beginnen fast alle Märchen, die uns bekannt sind. Das Märchen ist eine spezielle literarische Gattung, die ihren Ursprung bereits in der Antike gefasst hat. Zuerst vorwiegend als mündliche, vorgetragene Erzähltexte dienend, wurden diese im Laufe der Zeit zu Märchen verschriftlicht, das sich dann als besondere literarische Gattung herauskristallisierte. Noch heute ist diese besondere Gattung präsent und man erzählt nach wie vor Kindern Märchen oder man liest sie ihnen aus Märchenbüchern vor. Dank den vielen Verfilmungen wie *Cinderella* (1950), *Cinderella Story* (2008) oder *Another Cinderella Story* (2008) haben wir heutzutage auch die Möglichkeit, uns die Märchen durch Verbildlichungen erzählen zu lassen. Dadurch, dass sich die ursprünglichen Versionen von Märchen verändert und der Zeit angepasst haben, hat man heute die Möglichkeit, ein Märchen, das viele unterschiedliche Versionen hat auf bestimmte Themen zu untersuchen und Vergleiche aus einem einzigen Märchen ziehen zu können.

Das ist der Grund, warum sich diese Arbeit mit einem einzigen Märchen, nämlich mit dem Märchen *Aschenputtel* beschäftigen wird. Es ist nämlich ein Märchen, das sehr viele Interpretations- und Analysemöglichkeiten anbietet. In dieser Arbeit wird das Augenmerk auf die Analyse der weiblichen Figuren und die Relationen, die sich zwischen den Frauenfiguren entwickeln, gelegt. Um diese Analyse überhaupt durchführen zu können, werden mehrere Versionen des Aschenputtel-Märchens benötigt. Hierfür werden drei unterschiedliche Märchen mit demselben Thema herangezogen. Die erste Version ist eine neapolitanische Variante des Märchens, die zwischen 1634 und 1636 von Giambattista Basile geschrieben wurde. Diese erste Version trägt folglich den Titel *La Gatta Cenerentola*. Für die Analyse wird eine italienische Übersetzung von Benedetto Croce herangezogen, die sich in der hier verwendeten Ausgabe *Il pentamerone ossia La fiaba delle fiabe* (2001) befindet. Als zweite wird eine französische Version von Charles Perrault verwendet. Perraults Märchen trägt den Originaltitel *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* und wurde im Jahr 1697 veröffentlicht. Als dritte und letzte Version, die für die Analyse herangezogen wird, dient schließlich ein deutsches

Märchen mit dem Titel *Aschenputtel*, das von den Brüdern Grimm um 1812 veröffentlicht wurde.

Diese für die Arbeit ausgewählten Texte unterscheiden sich, wie später noch ersichtlich sein wird, durch bestimmte Aspekte, sie weisen aber auch einige Gemeinsamkeiten auf, die ebenfalls berücksichtigt und vorgestellt werden sollen.

Die Leitfrage, die als Grundlage für diese Arbeit dient ist folgende: Wie kann es sein, dass sich in unterschiedlichen Versionen von ein und demselben Märchen Unterschiede finden lassen und welche sind die Unterschiede, die zwischen den ausgewählten Texten gefunden werden können? Da diese Arbeit auf dieser Frage basiert, werden die Märchen unter anderem auf inhaltliche, sprachliche, semantische und strukturelle Unterschiede untersucht.

Bevor es zum Verfassen dieser Arbeit gekommen ist, wurden die Märchen der ausgewählten Autoren sorgfältig und mehrmals durchgelesen und es wurden bereits Auffälligkeiten hervorgehoben und Notizen wurden während dem Lesen gemacht. Textuelle, semantische und strukturelle Unterschiede wurden ebenfalls markiert. Danach wurden Recherchen getätigt, wo Sekundärliteratur wie *Die historischen Wurzeln des Zaubermaerchens* (1987), *Kinder brauchen Maerchen* (1978), *Morphologie des Maerchens* (1972) oder *Die Frau im Maerchen* (1985), Wörterbücher oder Enzyklopädien wie die *Enzyklopädie des Maerchens* (1977-2015) und Internetquellen gesucht wurden, die für das Verfassen der Arbeit von Nutzen sein könnten.

Das erste Kapitel beinhaltet eine allgemeine theoretische Einleitung in das Thema Märchen. Der Begriff Märchen soll hier definiert werden und es soll die Märchenforschung vorgestellt werden, die für diese Arbeit wichtig ist. Außerdem sollen zwei prägende Märchenforschungen vorgestellt werden. Es handelt sich um eine psychologische und pädagogische Studie von Bruno Bettelheim, der das Werk *Kinder brauchen Maerchen* (1978) herausgebracht hat. Der zweite Ansatz ist der strukturalistische Ansatz von dem russischen Folkloristen, Vladimir Propp. Er hat zwei wichtige Werke verfasst, nämlich die *Morphologie des Maerchens* (1972) und *Die historischen Wurzeln des Zaubermaerchens* (1987) auf welche auch in der Arbeit genauer eingegangen

wird. Es sind zwei sehr unterschiedliche Auffassungen zum Thema Märchen, aber sie sollen im Rahmen dieser Arbeit unbedingt genannt werden, da sie sehr interessante und prägende Theorien innerhalb der Märchenforschung sind.

Des Weiteren sollen die drei Autoren und ihre Werke, die schon erwähnt wurden, vorgestellt werden. Ziel ist es, die Besonderheiten der Autoren herauszufinden und vorzustellen, die für ihre Aschenputtel-Versionen ausschlaggebend sind. Hierfür soll der Entstehungskontext ihrer Versionen vorgestellt werden, der Stil der Märchenschreiber soll untersucht werden und wesentliche inhaltliche Merkmale, die für die jeweilige Version wichtig sind, sollen bereits oberflächlich behandelt werden.

Das darauffolgende Kapitel befasst sich mit der Analyse der Texte und die ausarbeiteten Resultate und Erkenntnisse fließen in diesen Teil mit ein. Für diesen analytischen Teil wird besondere Aufmerksamkeit auf die weiblichen Figuren des Aschenputtel-Märchens und auf die Relationen, die zwischen diesen Figuren bestehen, gelegt. Jede weibliche Figur, die in diesem Märchen vorkommt, wird zuerst separat vorgestellt. Ebenfalls werden allgemeine theoretische Fakten gegeben, die für die jeweilige weibliche Figur typisch sind und die in jedem weiteren Märchen wiederzufinden sind. Danach wird jede Frauenfigur des Aschenputtel-Märchens mit den anderen Texten gegenübergestellt und verglichen, indem die Unterschiede und Gemeinsamkeiten ausgearbeitet werden sollen. Um die Analyse besser veranschaulichen zu können, werden die passenden Textstellen hinzugefügt.

Die Zusammenfassung, die am Ende dieser Arbeit zu finden sein wird, dient als eine Zusammenfassung der Ergebnisse, zu denen ich im Rahmen des Verfassens dieser Arbeit gelangt bin. Außerdem sollen offene Fragen oder mögliche Weiterführungen dieser Arbeit berücksichtigt werden, auf welche in der Arbeit nicht näher eingegangen werden konnte.

Eine schöne Textstelle soll die folgende Ausarbeitung des Aschenputtel-Märchens einführen, die meines Erachtens die Thematik gut beschreibt und die auf das Wesentliche des Märchens eingeht:

Das „Aschenputtel“-Märchen auszulegen, bedeutet daher, Menschen den Mut zu schenken, an ihren kühnsten Erwartungen festzuhalten und auf den Wert und

die Einmaligkeit ihres Lebens unverwandt zu bestehen; es bedeutet, an die Widerlegbarkeit der sogenannten „Realität“ durch die wahrhaft „märchenhaften“ Möglichkeiten des Daseins zu glauben; es bedeutet, immer wieder den äußeren Anschein der Unscheinbarkeit eines Menschen beiseite zu räumen und mitten im Weinen das beginnende Glück, mitten im Zerbrechen der Hoffnung das Reifen einer größeren Gestalt und mitten im vermeintlich Aussichtslosen die ersten Umrisse einer nur erst zu ahnenden Wahrheit zu erkennen.¹

¹ Drewermann 2011, S. 17.

2 Das Märchen

Der Begriff *Märchen* ist eine Verkleinerungsform des Wortes *Mär* und bedeutet ganz allgemein *kurze Erzählung*. Jedoch erweist es sich als schwierig den Begriff des Märchens zu definieren, da es in Bezug auf andere Sprachen keine Übereinstimmungen zu dem deutschen Wort gibt. Denn der deutsche Begriff bezeichnet das Märchen als eine besondere Form von Erzählung, während in anderen Sprachen eine eher allgemeine Bedeutung beibehalten wird. So ist es etwa auch in der französischen Sprache der Fall, denn hier spricht man von dem allgemeinen Begriff *conte*, der so viel bedeutet wie: „récit, en général assez court, de faits imaginaires“.² Des Weiteren gibt es den französischen Begriff *conte de fées*, was wiederum nur einen Teil der Märchengattung und seines deutschen Gesamtbegriffs erfasst. Dieser Begriff wird folgend definiert: „Le conte de fées décrit généralement une histoire légendaire ou merveilleuse, mettant en scène des êtres ou des événements fantastiques. Le conte de fées est souvent inspiré par le folklore populaire“.³ Außerdem gibt es in manchen Sprachen keine spezielle Namensgebung für die Gattung Märchen, wofür dann gerne das deutsche Wort beibehalten wird.⁴ Eine Definition des deutschen Begriffes lässt sich in der *Enzyklopädie des Märchens* (2011) finden:

Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden.⁵

Panzer gibt in *Wege der Märchenforschung* (1973) ebenfalls eine wissenschaftliche Definition zum Begriff Märchen:

Unter dem Worte ‚Märchen‘ in seinem wissenschaftlichen Sinne verstehen wir eine kurze, ausschließlich der Unterhaltung dienende Erzählung von phantastisch-wunderbaren Begebenheiten, die sich in Wahrheit nicht ereignet

² Larousse, éditions. Définitions : conte – Dictionnaire de français Larousse. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conte/18551> [16.05.2019].

³ [Anon.]: Conte de fées: Définition simple et facile du dictionnaire. <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/conte-de-fees/> [16.05.2019].

⁴ Lüthi 1979, S. 1–2.

⁵ Gruyter 2011, S. 253.

haben und nie ereignen können, weil sie, in wechselndem Umfange, Naturgesetzen widerstreiten.⁶

2.1 Klassifikation von Märchen

Die meisten Untersuchungen der europäischen Märchen (so auch die Beispiele in der vorliegenden Sammlung) gehen von Texten aus, während mit Recht gefordert wird, „daß der Traditionsträger und sein Publikum, dessen Aktionen und Reaktionen, die verwendete Sprache und ihre Konnotationen und die ganze Kultur der Gruppe bekannt sein sollten, bevor die genaue Analyse einer gegebenen folkloristischen Instanz überhaupt möglich ist. [...]“⁷

Antti Aarne, ein finnischer Märchenforscher, führt in Bezug auf die Klassifikation von Märchen drei grundlegende Kategorien an. Diese sind eingeteilt in Tiermärchen, gewöhnliche Volksmärchen und lustige Märchen. Die Kategorie der Tiermärchen besitzt einige Subkategorien wie beispielsweise wilde Tiere, Vögel oder Haustiere, wobei diese Klassifikation immer danach vorgenommen wird, welches Tier die Hauptrolle in der jeweiligen Erzählung darstellt.⁸ Demnach heißt es auch bei Rötzer:

Die Tiermärchen öffnen eine andere Welt. Das heimliche Treiben der Tiere in den Wäldern, Triften und Feldern hat etwas sehr Bedeutendes. Es herrscht unter ihnen eine bestimmte Ordnung, in dem Bau ihrer Wohnung, in dem Ausflug, der Heimkehr, dem Füttern der Jungen, der Vorsorge für den Winter; [...] Sie vereinigen sich in Scharen, ziehen aus, haben Anführer und bekriegen einander.⁹

Die gewöhnlichen Volksmärchen, wie sie eben bei Aarne genannt werden, lassen sich in Zauberhörchen, religiöse Märchen, romantische Märchen und Märchen von Menschenfressern unterteilen. Auf die Gattung der Zauberhörchen soll mit dem strukturalistischen Märchenforscher namens Vladimir Propp noch näher eingegangen werden.

Unter den Bereich der lustigen Märchen werden hingegen Geschichten über verheiratete Paare, Schwankmärchen, aber auch Lügenmärchen und nicht-klassifizierte Märchen gezählt.¹⁰

⁶ Karlinger 1973, S. 84.

⁷ Schödel 2010, S. 5.; Schödel zitiert hier: Elli Köngäs Maranda u. Pierre Maranda, S.128, Literaturwissenschaft und Linguistik. Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft. 2 Bde. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972/73.

⁸ Aarne und Thompson 1973, S. 12.

⁹ Rötzer 1988, S. 20.

¹⁰ Aarne und Thompson 1973, S. 12–13.

2.1.1 Das Volksmärchen

Im Laufe der letzten Jahrhunderte ist ein Idealtyp des europäischen Märchens entstanden, an welchem sich in Folge einzelne Erzählungen lehnten.

Das allgemeine Schema, nach welchem sich der Handlungsverlauf richtet ist die Schwierigkeit und ihre Bewältigung. Beispielsweise findet man in typischen Volksmärchen oder dem Volksmärchen ähnlichen Erzählungen das Schema des Kampfes und des darauf folgenden Sieges. Auch das gute Ende ist ein typisches Merkmal für diese Art von Märchen. Meistens ist es so, dass die Handlung mit einer misslichen Lage eingeleitet wird. Bei dem Aschenputtel Märchen ist es beispielsweise die ärmliche Situation, in welche die gleichnamige Hauptfigur gerät, als ihr Vater nach dem Tod der Mutter eine andere Frau heiratet. Die damit verbundenen Schwierigkeiten oder Bedürfnisse müssen bewältigt werden. Ein märchentypisches Element ist ebenfalls die Darstellung von grundlegenden menschlichen Verhaltensweisen wie etwa der Kampf, das Lösen von Aufgaben, Intrigen, Hilfe, Mord oder Befreiung.

Protagonist/in der Handlung ist in den meisten Märchen ein Held oder eine Helden, der oder die der menschlichen Welt angehörig ist. Hinzu treten meistens Helfer des Helden oder der Helden und Kontrahenten, also Gegner/innen des Helden oder der Helden, die fast immer als Kontrastgestalten zu der Hauptfigur dargestellt werden. Sie erscheinen beispielsweise in Gestalt von Geschwistern oder Neidern. Es ist wichtig zu erwähnen, dass alle wichtigen Figuren immer in Verbindung zum Helden oder zur Helden stehen. Des Öfteren tauchen in den Erzählungen Dinge, Tiere oder Gaben auf, die dem Helden oder der Helden zur Erlösung oder zum Sieg verhelfen. Die Figuren, die in diesen Märchen vorgestellt werden, sind fast ausschließlich stereotype Figuren, die oft unbenannt bleiben oder mit Namen versehen werden, die ihre Eigenschaften bzw. Charakterzüge beschreiben. Im Aschenputtel -Märchen erhält die Helden des Märchens ihren Namen aufgrund ihres Aussehens, da sie von ihrer Stiefmutter zu harter Arbeit verdonnert wird und deshalb immer schmutzig ist.

Des Weiteren werden die Figuren mit kontrastiven Eigenschaften belegt wie beispielsweise gut und böse, schön und hässlich, groß und klein oder arm und reich. Außerdem werden im Märchen oft realistische soziale Gegensätze durch Figuren wie dem König, der Königin, der Magd oder dem Kaufmann repräsentiert. Zu diesen menschlichen Wesen treten zusätzlich noch Figuren des Übernatürlichen und der jenseitigen Welt auf. Diese Figuren können in Form von Hexen, Feen oder Riesen und Zwergen auftreten. Diese können auch in Verbindung mit einem Zaubergegenstand stehen, das dem Helden oder der Helden zugutekommen kann.

Das Volksmärchen neigt zu einem raschen Fortschreiten der Handlung und die Figuren werden, wie schon erwähnt, nur sehr knapp oder gar nicht benannt. Auch das Umfeld des Geschehens wird normalerweise nicht beschrieben, sondern der Fokus liegt in der Handlung und ihrem Voranschreiten.¹¹

Bei den Volksmärchen ist ebenfalls wichtig zu erwähnen, dass sie ihren Ursprung in mündlichen Überlieferungen des Volkes haben. Das Volk entpuppt sich zu Erzählern und Erzählerinnen von mündlichen Erzähltexten, was die einfache, sehr unkomplizierte Struktur und Formelhaftigkeit erklärt. Bei den Volksmärchen ist es durch die schriftliche Tradierbarkeit üblich, dass man viele Spuren individueller Bearbeitung finden kann. Mit den mündlichen Erzähltexten wird eine starke moralische Hoffnung ausgedrückt, was darauf hindeutet, dass diese Volksmärchen vorwiegend aus unteren sozialen Schichten stammen müssen.¹²

2.1.2 Das Kunstmärchen

Bei den Kunstmärchen sind, gegensätzlich zu Volksmärchen, die Verfasser der Werke eindeutig zuzuordnen. Sowie bei den Volksmärchen sind zauberhafte Elemente stilprägend und es werden im Kunstmärchen viele Motive und Themen häufig vom Volksmärchen identisch übernommen. Kunstmärchen unterscheiden sich jedoch in ihrer Erzählstruktur von den Volksmärchen, denn Kunstmärchen können entweder romanartige Erzählungen sein, sie können

¹¹ Lüthi 1979, S. 43–47.

¹² Mandl, R.C. 2000: Märchen. <http://www.fundus.org/pdf.asp?ID=5449> [21.05.2019].

aber auch sozialkritische Inhalte behandeln oder sich mit traditionellen Märchenstoffen beschäftigen.

Ein weiterer Unterschied zwischen dem Kunstmärchen und dem Volksmärchen liegt wohl darin, dass das typische Kontrastmuster vom Volksmärchen, beispielsweise der Kontrast von Gut und Böse oder Groß und Klein nicht sehr oft im Kunstmärchen vorkommt. Außerdem werden im Kunstmärchen die Eigenschaften der Märchenfiguren realistischer und individueller dargestellt und sie haben auf die Handlung stärkeren Einfluss als im Volksmärchen.

Der wichtigste Unterschied zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen liegt aber im Ursprung, denn die Volksmärchen stellen die traditionelle Form von Märchen dar, da sie auf mündlich überlieferten Stoffen basieren während die Kunstmärchen niedergeschriebene Märchen mit fixen Textstrukturen sind, wie bereits erläutert. Die Volksmärchen konnten dadurch, dass sie hauptsächlich mündlich überliefert wurden und erst später niedergeschrieben und verändert wurden in allen möglichen Erzählvarianten auftauchen, während das Kunstmärchen seinen Ursprung ausschließlich in geschriebener Gestalt findet.

¹³

2.2 Märchenforschung

Die Märchenforschung beschäftigt sich, wie es der Begriff schon verrät, mit traditionellen Märchen, deren Herkunft, Gemeinsamkeiten, ihren schriftlichen und mündlichen Überlieferungen und deren Aufnahme seitens Erzähler/in, Hörer/in oder Leser/in. Die Märchenforschung nimmt innerhalb der Erzählforschung einen sehr hohen Stellenwert ein, da sie für die theoretische Auseinandersetzung mit allen möglichen Erzählungen wichtige Impulse liefert. Die Märchenforschung arbeitet unter anderem mit der geographisch-historischen Methode. Sowohl die Suche nach Urformen, als auch der Umgang mit Varianten und Versionen der Märchen, ihre geographische Verbreitungen und ihre historischen Quellen sind grundlegende Untersuchungsgebiete dieser Märchenforschung.

¹³ Anon.: Kunstmärchen, Begriffsbestimmung und Beispiele | Märchenatlas.
<http://www.maerchenatlas.de/kunstmarchen/kunstmarchen/> [07.05.2019]

Ein anderer Aspekt der Märchenforschung ist der strukturalistische Ansatz, der sich unter anderem der Analyse von Erzähltypen und von Motiven widmet. Für den strukturalistischen Ansatz in der Märchenforschung, der in Folge noch ausführlicher vorgestellt werden soll, muss Vladimir Propp und seine zwei Werke *Morphologie des Märchens* und *Die historischen Wurzeln des Zaubermaerchens* genannt werden. Er beschäftigte sich nämlich intensiv mit diesem Ansatz und gilt als Begründer der strukturalistischen Folkloristik.

Ein weiterer wichtiger Ansatz ist die psychologische Märchenforschung. Man beschäftigt sich innerhalb der Märchenforschung intensiv mit der Konfrontation von Kindern im frühen Alter, aber auch von Erwachsenen mit Märchen. So wird, in letzter Tradition, unter anderem der Einfluss von Märchen auf die Entwicklung von Kindern erforscht, wie es etwa bei Bettelheim und seinem Werk *Kinder brauchen Märchen* (1978) zur Geltung kommt, wie in Folge noch veranschaulicht werden soll.

Bettelheim lehnt sich mit seinem Werk an Freuds und an Jungs psychologische Theorien. Die Psychoanalyse von Sigmund Freud (1856-1939) ist eine sehr komplexe psychoanalytische Theorie. Der Begriff Psychoanalyse umfasst zwei grundlegende Hypothesen. Die erste Hypothese besagt, dass es das Unbewusste gibt und dass es die Handlung eines Individuums beeinflusst und bestimmt. Die zweite Hypothese geht davon aus, dass das „psychische Geschehen grundsätzlich kausal determiniert“ ist, dass also das Psychische, sowie das Organische und Mineralische auch, dem Gesetz von Ursache und Wirkung unterworfen ist. Freud geht von der Annahme aus, dass es fünf Zugänge zum Unbewussten gibt. Diese Zugänge sind die Hypnose, die Deutung von Fehlleistungen, die freie Assoziation, die Deutung von Symptomen und Verhaltensweisen, die Traumdeutung und Projektive Tests.¹⁴ Der Zusammenhang zwischen Bettelheim und Freud kann deshalb hergestellt werden, da man davon ausgeht, dass psychoanalytische Märchenanalysen anhand von Symboldeutungen in die menschliche Psyche vortreten und man nimmt an, dass Märchen erzählte Träume sind, die die menschlichen Triebkräfte erklären. In der Praxis werden Märchendeutungen auf das Leben

¹⁴ Dr. Brühlmeier 2013 Die Psychoanalyse von Sigmund Freud. <http://www.bruehlmeier.info/freud.htm> [20.05.2019].

des Patienten oder der Patientin projiziert, die zur Persönlichkeitsoptimierung beitragen sollen.¹⁵

Carl Gustav Jung (1875-1961), ein jüngerer Kollege von Freud und ausgerüstet mit einer enormen Kenntnis von Mythologie, Religion und Philosophie, machte sich den sogenannten „inneren Raum“ zur Lebensaufgabe. In seiner Theorie ist die Psyche in drei Teile unterteilt: in das Ich, das mit dem Bewusstsein gleichgesetzt werden kann, in das persönliche Unbewusste, das Erinnerungen umfasst, die bewusst wahrgenommen werden oder unterdrückt werden und das kollektive Unbewusste, worin sich all unserer eigenen Erfahrungen befinden. Unsere Erfahrungen und das Verhalten werden hauptsächlich auf emotionaler Ebene beeinflusst und befinden sich eben in dem Bereich des kollektiven Unbewussten. Die Inhalte des kollektiven Unbewussten werden als Archetypen bezeichnet. Unter einem Archetyp versteht Jung eine nicht erlernte Neigung, Dinge auf einer gewissen Art und Weise zu erfahren und ein Archetyp wirkt als „organisierendes Prinzip“ auf das, was wir sehen und tun. Jung meint, dass wir dazu neigen, den Archetyp nach außen hin personifizieren zu wollen, indem wir ihn in einen mythologischen „Märchenbuch-Charakter“ verwandeln. Hierfür werden Archetypen wie der Mutterarchetyp als Beispiel genannt. Der Mutterarchetyp, der auch im Analyseteil dieser Arbeit aufgegriffen wird, wird von der Urmutter oder mythologischen Mutter Erde symbolisiert. Des Weiteren werden unter anderem Archetypen wie der Schatten, Anima und Animus oder das Selbst in Jungs Theorie beschrieben. Die Archetypen bilden für seine Theorie die Inhalte der Psyche. Ihre Funktionsweisen werden auch in drei weitere Prinzipien unterteilt, nämlich in das Prinzip der Gegensätze, in das Prinzip der Äquivalenz und in das Prinzip der Entropie. Diese sollen hier nur vollständigkeitshalber erwähnt werden. Bettelheim vertritt also die Annahme Jungs, dass der Inhalt der Märchen mit psychologischen Phänomenen erklärt werden kann. So kommen im Märchen beispielsweise Archetypen wie der Mutterarchetyp, Anima und Animus, also Frau und Mann und andere vor. Die Bildlichkeit

¹⁵ Baum, Oliver (2007): Freuds Triebtheorie und Dornröschens Entfaltung der Weiblichkeit. <https://www.grin.com/document/123114> [20.05.2019].

dieser Archetypen sowie die Symbolhaftigkeit sind passende Elemente für die Märchen.¹⁶

Unter die Märchenforschung fällt unter anderem auch die Untersuchung von Märchen auf ihre religiösen Hintergründe hin.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Märchenforschung eine facettenreiche Disziplin ist, die sowohl historisch-vergleichend oder strukturalistisch arbeitet, die sich aber gleichzeitig auch mit psychologischen und ethnologischen, religionswissenschaftlichen Ansätzen innerhalb der Erzählforschung beschäftigt.¹⁷

2.2.1 Strukturalistische Märchenforschung nach Propp

Vladimir Jakovlevič Propp ist ein russischer Folklorist und Begründer der morphologischen bzw. strukturalistischen Folkloristik. Dadurch, dass er enge Kontakte mit Vertretern der komparatistisch-philologischen Schule knüpfte, wurde er zu einem prägenden Mitglied zahlreicher wissenschaftlicher Vereinigungen, sowie beispielsweise des Instituts für Kunstgeschichte, der damals wichtigsten Forschungsstelle für Folklore und der Märchenkommission der Russischen Geographie und Geschichte, die mit dem Sammeln und Archivieren des russischen Märchenguts beauftragt war. Seit etwa 1932 beschäftigte sich Propp dann damit, Märchen prähistorisch-ritualistisch zu interpretieren.

Seine zwei wichtigsten Werke, die auch im Rahmen dieser Arbeit herangezogen werden, sind die *Morphologie des Märchens* und *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Das Buch *Morphologie des Märchens*, *Morfologija skazki*, war Propps erstes wissenschaftliches Werk und wurde in russischer Sprache 1928 veröffentlicht. Es ist die international einflussreichste folkloristische Monografie. Dieses Werk wird bis heute als theoretischer Ansatz für andere narrative bzw. literarische Gattungen herangezogen und es besitzt eine einflussreiche Wirkungsgeschichte auf die

¹⁶ Boeree, C. George 2006: Persönlichkeitstheorien. Carl Gustav Jung. http://www.social-psychology.de/do/PT_jung.pdf [20.05.2019].

¹⁷ Pöge-Alder 2011, S. 14–16.

weltweite Literatur.¹⁸ In dieser Monografie beweist Propp, dass die russischen Zaubermärchen, die er untersuchte, insgesamt nur sieben Handlungsträger haben. Zu diesen sieben Handlungsträgern zählen der Held, die Gegenspieler, der falsche Held, Schenker, Helfer, Sender und die Zarentochter. Ein Handlungsträger kann aber in mehrere Figuren unterteilt sein. Außerdem lässt sich bei Propp die Handlung auf Funktionen reduzieren und hierfür werden insgesamt einunddreißig Funktionen vorgestellt. Unter Funktionen versteht der russische Folklorist die narrativen Einheiten, die zwar nicht alle immer vorkommen müssen die aber in der Reihenfolge nie verändert sein dürfen, denn er stellt fest, dass in all den untersuchten Märchen eine unveränderte Tiefenstruktur der Handlung zum Vorschein kommt. Für seine Strukturanalyse wählte Vladimir Propp hundert Märchen aus, wobei er ausdrücklich betont, dass nicht die Anzahl der untersuchten Märchen, sondern vielmehr die Qualität jedes einzelnen Märchens von Bedeutung ist.¹⁹

Propps Strukturanalyse richtet sich des Weiteren nach dem Interesse, eine klare Definition des Begriffes Zaubermärchen zu geben. So heißt es: „Solange wir ein Märchen nicht in seine Bestandteile zerlegen können, wird es auch keine echte Vergleichsbasis geben.“²⁰ Das bedeutet für Propp, dass er es, wenn er es schaffen würde, eine genaue Struktur für die Gattung des Zaubermärchens herauszuarbeiten, er es ebenso schaffen würde, wesentliche Merkmale dafür herauszufinden und diese zu definieren, die später auf alle anderen Erzählungen derselben Gattung anwendbar sind. Deshalb heißt es in der *Morphologie des Märchens* wie folgt:

Man kann vermuten, daß nach Bestimmung der Funktionen festgestellt werden kann, welche Märchen ein und dieselben Funktionen aufweisen. Solche Märchen kann man dann zu einem bestimmten Typ rechnen. Auf dieser Basis läßt sich dann später ein Typen-Katalog zusammenstellen, der nicht von den etwas vagen und verschwommenen Sujetmerkmalen, sondern von konkreten Strukturmerkmalen ausgeht.²¹

Das zweite Werk hat den russischen Originaltitel *Istoričeskie korni volšebnoj skazki* und bedeutet übersetzt *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Dieses Buch wurde um 1938 verfasst und Propp entwickelte mit diesem Werk

¹⁸ Ranke und Brednich 2002, S. 1435–1436.

¹⁹ Propp und Eimermacher 1972, S. 8–30.

²⁰ Propp und Eimermacher 1972, S. 23.

²¹ Propp und Eimermacher 1972, S. 28.

eine ritualistische Märchendeutung. Das Buch ist analog zu der *Morphologie des Märchens* aufgebaut und es werden darin nach einer methodologisch-wissenschaftshistorischen Einleitung acht Kapitel vorgestellt.²² Diese Kapitel beinhalten Themen wie beispielsweise die Not, den geheimnisvollen Wald, Zaubergaben, Drachenfiguren oder die Braut im Märchen. Auch ihr anthropologischer Kontext wird hier berücksichtigt.²³

Vladimir Propps Monografie wurde des Öfteren als „ahistorisch, formalistisch und idealistisch“ kritisiert. Sie wurde kritisiert, weil in der Monografie nicht die damals aktuelle Bedeutung der Volksdichtung, sondern archivalische Ursprungsfragen vorrangig waren. Trotz der vielen Kritik, die Propp mit seinen Arbeiten einstecken musste, wurde er vielerorts dennoch als Vorbild der Folklore angesehen und seine Ideen wurden unter anderem in der Tartuer Schule weitergeführt.²⁴

2.2.2 Bettelheims Deutung der Rolle von Märchen für die psychologische Entwicklung des Kindes

Soll eine Geschichte ein Kind fesseln, so muß sie es unterhalten und seine Neugier wecken. Um aber sein Leben zu bereichern, muß sie seine Phantasie anregen und ihm helfen, seine Verstandskräfte zu entwickeln und seine Emotionen zu klären. Sie muß auf seine Ängste und Sehnsüchte abgestimmt sein, seine Schwierigkeiten aufgreifen und zugleich Lösungen für seine Probleme anbieten. Kurz: sie muß sich auf alle Persönlichkeitsaspekte beziehen. Dabei darf sie die kindlichen Nöte nicht verniedlichen [...]²⁵

In seinem Werk *Kinder brauchen Märchen* erforschte Bruno Bettelheim aus psychoanalytischer Perspektive, warum diese spezielle Form von Erzählung so wichtig für Kinder ist. Das Buch wurde genau in der Zeit veröffentlicht, als man die Auffassung hatte, dass Märchen als Instrumente für bürgerliche Repression galten und Heranwachsenden falsche Vorstellungen vom Leben vermitteln. Auch die Gewalt, die vor allem in den Märchen der Brüder Grimm dargestellt wird wurde kritisch angesehen, denn die Darstellung von Gewalt

²² Ranke und Brednich 2002, S. 1435–1436.

²³ Propp und Pfeiffer 1987, S. 8.

²⁴ Ranke und Brednich 2002, S. 1437–1438.

²⁵ Bettelheim und Mickel 1978, S. 10.

würde angeblich aggressive Lösungen zur Konfliktlösung anbieten, die die Kinder zu solchen Taten treiben könnten. Das Werk von Bruno Bettelheim ist in diesem Zusammenhang wichtig zu erwähnen, denn durch sein Buch rückt er die Gattung des Märchens wieder in einen anderen, positiven Blickwinkel und er beweist mit seinem Werk, dass Märchen zum Verständnis kindlichen Seelenlebens beitragen. *Kinder brauchen Märchen* findet einen so starken Erfolg, da es die erste und umfangreichste Studie in der Märchenforschung ist, die auf der Psychoanalyse Freuds und der Persönlichkeitstheorie Jungs beruht. Dabei geht Bettelheim unter anderem darauf ein, in welcher Relation die Märchenwelt und das Erleben bzw. das Denken der Kinder zueinander stehen. Er sieht in den Märcheninhalten gewisse Entwicklungsaufgaben oder Lösungsvorschläge für Entwicklungskrisen der Kinder. Übrigens übermittelt Bettelheim seine theoretischen Ansätze mit den praktischen kinderpsychologischen Beispielen, die er selbst aus seiner Praxis mitgenommen hat. In Bezug auf Freud sieht Bettelheim in den Märchenfiguren, die auch für diese Arbeit relevant sind, sogenannte Persönlichkeitsinstanzen des Ich. Dabei wird immer die Wirkung von Märchen auf Kinder in Betracht gezogen. Die grundlegende These, die das gesamte Werk behandelt ist die These, dass Märchen jedem Kind die Möglichkeit geben, innere Konflikte, also seelische und geistige Konflikte, die sich in der Entwicklung herauskristallisieren, zu erfassen und diese auch auszuleben bzw. zu lösen. Bettelheim stützt sich ebenfalls auf die Auffassung, dass eben diese Erzählungen intuitiv zur Entwicklung und somit zu einem unabhängigen Leben beitragen. Es werden viele Themen im Märchen aufgegriffen, die aus dem realen Leben entnommen sind bzw. die der realen Welt ähnlich sind und die dann den Kindern Hoffnung auf eine bessere Zukunft und auf ein glückliches Ende in ihrem eigenen Leben geben. Märchen deuten auf viele Schwierigkeiten, Probleme oder Konflikte, aber sie stellen zugleich auch das gute Ende bzw. die Möglichkeit der Konfliktlösung dar, mit welchen sich Kinder identifizieren können und die den Kindern intuitiv Hoffnung verschaffen, dass auch ihre inneren Konflikte eines Tages gelöst werden. Das Werk gilt seit jeher als ein wichtiges pädagogisch-kinderpsychologisches

Werk, das auch für die erzieherische Praxis von ausschlaggebender Bedeutung ist.²⁶

Im Rahmen dieser Arbeit sollen Propps und Bettelheims Märchenforschungen berücksichtigt werden und sie sollen speziell für die Analyse des Aschenputtel Märchens herangezogen werden. Es gibt noch andere Märchenforschungen, die sich mit anderen Aspekten beschäftigen, aber es können hier nicht alle berücksichtigt werden, deshalb wird das Augenmerk auf diese zwei Auffassungen gerichtet.

26 Orde, Heike vom (IZI) 2012 :Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen. https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/25-2012-2/vom_Orde-Kinder_brauchen_Maerchen.pdf [13.05.2019]

3 Basiles Märchen

3.1 Entstehungskontext

Giambattista Basile (1575-1632) war ein italienischer, aus Neapel stammender Verwaltungsbeamter und Dichter, der für die Gattung Märchen von großer Bedeutung ist. Als er nach dem militärischen Dienst als Dichter tätig wurde, schrieb er unter anderem italienische Madrigale, Oden und Eklogen. Ebenfalls verfasste er im Jahr 1635 die Eklogen mit dem Titel *Le muse napolitane*, deren Besonderheit es ist, dass sie im neapolitanischen Dialekt verfasst worden sind.²⁷ In der Zwischenzeit beschäftigte sich Basile dann mit seiner wahrscheinlich größten Arbeit, die sich in der Struktur sehr am *Decamerone* (1587) von Boccacio orientiert. Aus dieser Arbeit, wo er sich mit den Volksmärchen, die in Neapel zu seiner Zeit oder vor seiner Zeit erzählt wurden, beschäftigte, entstand der *Pentamerone* (1634-1636), eine Sammlung von insgesamt fünfzig Geschichten bzw. Märchen, die wiederum in fünf Tage gegliedert wurden.²⁸ Laut Asor Rosa²⁹ besteht kein direkter Zusammenhang zwischen Boccaccios *Decamerone* und Basiles *Pentamerone*, sondern es ist eher eine neue, abweichende Form, die sich in der Grundstruktur mit dem *Decamerone* vergleichen lässt. Basile setzte der Novelle Boccaccios entgegen, indem er seinem „cunto“ rhetorische Elemente beifügte und indem er seine Geschichten anders behandelte: „il cunto è una novella toscana travestita, e sabotata nel finale“³⁰. *Il Pentamerone*, auch bekannt unter dem Namen *Lo cunto de li cunti* wird in der *Enzyklopädie des Märchens* (1977-2015) als „die erste kompakte europ. Sammlung von populären Erzählüberlieferungen aller Art, und [...] bis heute das schönste, weil anregendste Märchenbuch für anspruchsvolle Leser [...].“³¹, beschrieben. Dieses Werk wurde von Giambattista Basile zu Lebzeiten verfasst, aber erst nach seinem Tod von seiner Schwester unter dem Namen *Lo cunto de li cunti* veröffentlicht. *Il Pentamerone* besteht aus einer Rahmenerzählung, wo es um eine Prinzessin

²⁷ Bausinger 1977, S. 1296–1297.

²⁸ Basile und Croce 2001, XVI.

²⁹ Asor Rosa 1993, S. 869.

³⁰ Asor Rosa 1993, S. 869.

³¹ Bausinger 1977, S. 1298.

namens Zoza geht, die niemals lacht. Wie es der Titel des Werkes schon verrät, ist das Werk in fünf Tage gegliedert, wobei jeden Tag wiederum zehn Geschichten erzählt werden.³² Dadurch, dass diese Märchensammlung im neapolitanischen Dialekt entstanden ist, erwies es sich als schwierig, eine gute italienische Übersetzung für das Werk zu schaffen. Auch die Verbreitung erwies sich als sehr träge, da dieser Dialekt außerhalb Neapels wenig bis gar nicht verstanden wurde. Laut Gino Doria³³ kam erst im Jahr 1925 eine italienische Übersetzung des *Pentamerone* zum Vorschein. Diese gelungene Übersetzung, die vom neapolitanischen Dialekt in das Standarditalienisch verfasst wurde stammt von niemand geringerem als Benedetto Croce:

Croce vi è miracolosamente riuscito, oltre che per la vastità delle sue conoscenze e sua eccellenza di scrittore, anche [...] per la pazienza, la tenacia, e quasi l'obbligo morale che poneva in ogni cosa imprendesse.³⁴

Die erste deutsche Übersetzung wurde im Jahre 1846 von Felix Liebrecht veröffentlicht.³⁵

3.2 Merkmale

3.2.1 Das Neapolitanische

Basiles Märchenstoffe sind sowohl von volkstümlichen, italienischen Überlieferungen, als auch von orientalischen Quellen entnommen. Das besondere und auffälligste Merkmal, das bei Basile zu finden ist, ist die Verwendung des neapolitanischen Dialekts.³⁶ Bei Asor Rosa heißt es:

La fiaba è un “cunto dell’uerco“. Ostenta la ricchezza lessicale del dialetto napoletano, e ne inscena, iperbolicamente a cuento e a millanta, la rappresentazione narrativa. L’intensità dell’applicazione stilistica mette in barocco delirio le potenzialità artificiose del ricco archivio linguistico di Napoli. E la scrittura si organizza secondo il modulo tematico della galleria di sinonimi.³⁷

³² Anon.: Das Pentamerone | Märchenatlas. <http://www.maerchenatlas.de/aus-aller-welt/italienische-märchen/giambattista-basile/das-pentameron/> [04.03.2019]

³³ Basile und Croce 2001, S. VI–VII.

³⁴ Basile und Croce 2001, VII.

³⁵ Anon.: Das Pentamerone | Märchenatlas. <http://www.maerchenatlas.de/aus-aller-welt/italienische-märchen/giambattista-basile/das-pentameron/> [04.03.2019]

³⁶ Anon.: Das Pentamerone | Märchenatlas. <http://www.maerchenatlas.de/aus-aller-welt/italienische-märchen/giambattista-basile/das-pentameron/> [04.03.2019]

³⁷ Asor Rosa 1993, S. 873.

Durch den Gebrauch des neapolitanischen Dialektes hat Basile einen sehr weiten Raum für Sprachkomik geschaffen.³⁸

3.2.2 Literarisierung vs. naive Ästhetik

Gino Doria³⁹ sagt im Vorwort des Werkes *Il Pentamerone*, dass eben dieses Werk zwei Gesichter habe. Auf der einen Seite steht laut Doria nämlich das typische Märchenhafte und auf der anderen Seite wiederum kann diese Märchensammlung als eine Darstellung wahren neapolitanischen Lebens dieser Zeit angesehen werden, wo man Eindrücke über die Stadt, ihre Landschaften und ihre Umfelder bekommt, da Basile einen sehr realistischen Stil ausübt. Bei Lüthi wird Basiles Stil wie folgt beschrieben:

Das Gewand ist barock, Basile durchwirkt seine Geschichten mit ganzen Girlanden von Wortvariationen und mutwilligen Schnörkeln, von Vergleichen, Allegorien, Anspielungen, Wortspielen, das Ganze gewürzt durch Witz, Humor und Ironie, wobei die Kraft der Volkserzählung und die Spielfreude des barocken Dichters zu einer seltsamen, aber reizvollen Einheit kommen.⁴⁰

Basiles Texte, also auch das Märchen *La gatta cenerentola*, zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie viele Metaphern beinhalten, die die Texte verspielt darstellen.⁴¹ Sein Stil wirkt auf uns eher überladen, was für die Literatur der damaligen Zeit, also dem Barock, üblich war. Bei Basiles Schreibweise kommen ebenfalls viele spöttische und zweideutige, ironische Elemente vor, die verlangen, als solche interpretiert zu werden. Dieser Stil lenkt in gewisser Art und Weise von der eigentlichen Intrige ab. Auch bei seiner Aschenputtel-Version wird das deutlich, wenn man bedenkt, dass es eigentlich um das Intrigenspiel der Stiefschwestern gegenüber Aschenputtel geht. Das ist die Kunst, die hinter dieser literarischen Version von Giambattista Basile steckt. Des Weiteren ist es so, dass Basiles Märchen aus der Handlung heraus lebt.⁴² Basile formt mit seiner Art des Märchenschreibens das Volksmärchen um und gestaltet daraus ein rundum literarisches Werk. Er schafft es unter anderem

³⁸ Anon. : Das Pentamerone | Märchenatlas. <http://www.maerchenatlas.de/aus-aller-welt/italienische-märchen/giambattista-basile/das-pentameron/> [04.03.2019]

³⁹ Basile und Croce 2001, V.

⁴⁰ Lüthi 1979, S. 48.

⁴¹ Ranke und Brednich 1979, S. 1298.

⁴² Rötzer 1988, S. 142.

dadurch, die naive Märchenästhetik, wie sie etwa im Volksmärchen vorkommt, zu überreizen. In Basiles Pentamerone schafft er sozusagen zwei Welten. Die eine Welt, die die Rahmenerzählung trägt ist die reale Welt, wo Frauen aus dem Volk, sowie es im Alltag üblich ist, Geschichten bzw. Märchen vortragen. Außerdem findet man im gesamten Werk volkstümliche, neapolitanische Sprichworte, die das Kunstmärchen dem Volksmärchen ähnlich sein lassen. Auf der anderen Seite gibt es aber die märchenhafte Welt, die sich in all den anderen neunundvierzig Märchen im Pentamerone lesen lassen. Sie beinhalten gewisse Elemente, die märchenhaft und übernatürlich auf die Leser/innen wirken. Diese Wirkung von ironischen, reizvollen und verschnörkelten Stileigenschaften lässt sich in der gesamten Märchensammlung wiederfinden und zeichnet Basiles Werk auch dadurch aus. Das Alltägliche und Traditionelle kreuzt das Wunderbare, Märchenhafte und Unvorstellbare.⁴³ Die naive Ästhetik des Volksmärchens bleibt trotz des kunstvollen Stils von Giambattista Basile bestehen. Deshalb heißt es bei Mayer und Tismar:

Diese Stiltendenzen, im 18. Jahrhndert als Schwulst („monstruosità“) kritisiert, stören den Märchencharakter nicht, aber sie erweitern die Grenzen des Volksmärchens. Stärker als im Volksmärchen schießt Alltagsrealistik in den abgezirkelten Bereich der Märchengeschehnisse. Bei Basile zeichnet sich die Geburt der Gattung Kunstmärchen ab, indem er mit dem vorgefundenen Material bewußt spielt und es nach seinen eigenen Erzählmanieren souverän präsentiert.⁴⁴

3.2.3 Moral

Obwohl der Fokus bei seinen Texten darin liegt, den Leser oder die Leserin zu unterhalten, gibt es bei Basile am Anfang und am Ende seiner vielen Märchen moralisierende Rahmentexte. Auch in *La gatta cenerentola* (1634-1636), worauf im Rahmen dieser Arbeit der Fokus gelegt werden soll, lassen sich diese moralisierenden Rahmentexte finden.

Sempre l'invidia, nel mare della malignità, ebbe in cambio di vesciche l'ernia; e, dove crede vedere altri annegati nel mare, si trova essa o sott'acqua o rotta a uno scoglio; come accadde a certe giovani invidiose, delle quali fo disegno di dirvi la storia.⁴⁵

⁴³ Klotz 1985, S. 45–47.

⁴⁴ Mayer und Tismar 1997, S. 19.

⁴⁵ Basile und Croce 2001, S. 49.

Das Märchen vom Aschenputtel beginnt bei Giambattista Basile mit dieser Art von Moral, die das Märchen einleitet. Die einleitende Moral spricht davon, dass der Neid, „l'invidia“⁴⁶, im Meer der „malignità“⁴⁷, der Bosheit bzw. Gehässigkeit, angekommen ist und dass er statt jemand anderen ertrinken zu sehen, selbst ins Wasser stürzt, oder an einer Klippe scheitert. Es wird auch darauf hingewiesen, dass es genau so gewissen Mädchen ergangen ist, von denen die folgende Geschichte erzählen wird.⁴⁸

3.3 La gatta cenerentola

Basile gilt als einer der Märchendichter, dessen Aschenputtel-Version als eine Art Prototyp für alle weiteren und später entstandenen Versionen derselben Geschichte gilt.⁴⁹ In seiner Märchensammlung *Il Pentamerone* ist das Märchen vom Aschenputtel am ersten von fünf Tagen zu finden und wird als sechste Geschichte von einer in der Rahmenerzählung auserwählten Märchenerzählerin vorgestellt.

Ein Prinz, der nicht namentlich genannt wird, verliert seine erste Frau und die Mutter seiner einzigen Tochter die sich Zezolla nennt. Zu Beginn der Geschichte liebt der Vater seine Tochter abgöttisch und macht alles zu ihrem Gunsten. So bekommt sie auch eine Hofmeisterin, die sich um Zezolla kümmern soll. Das junge Mädchen beklagt sich bei der Hofmeisterin über seine Stiefmutter, die ihr gegenüber immer boshafter wird. Daraufhin gibt die Hofmeisterin, die sich im Märchen Carmosina nennt, Zezolla Ratschläge, wie sie die Stiefmutter loswerden könnte und wie sie dann ihren Vater bitten könnte, Carmosina zu seiner Frau zu nehmen. So wird die Hofmeisterin kurz darauf die dritte Frau ihres Vaters. Während des Hochzeitsfestes kommt eine kleine Taube auf den Balkon geflogen, wo sich Zezolla gerade befindet. Diese kleine Taube lässt Zezolla wissen, dass sie, wenn sie nach etwas Verlangen hätte, diesen Wunsch die Feentaube auf Sardinien wissen lassen soll. Kürzeste Zeit nach der Hochzeit wird auch diese Frau, die zuerst ihre Bezugsperson ist,

⁴⁶ Basile und Croce 2001, S. 49.

⁴⁷ Basile und Croce 2001, S. 49.

⁴⁸ Basile und Croce 2001, S. 49.

⁴⁹ Perrault et al. 2006b, S. 256.

grausam und bringt ihre bis dato verborgenen Töchter ins Haus. Diese Töchter werden ebenfalls alle namentlich genannt, sie heißen Imperia, Calamita, Fiorella, Diamante, Colombina und Pascarella. Im Märchen wird auch auf die neue Namensgebung der leiblichen Tochter hingedeutet. Dadurch, dass sie neue und sehr viele, aber auch niedrige Aufgaben im Haus bekommt, verändert sich nicht nur ihr Status, sondern auch ihr Name – denn von nun an wird sie nur noch „Gatta cenerentola“ genannt. Basiles Märchen wird durch eine Reise des Vaters nach Sardinien fortgesetzt. Er fragt seine Stieftöchter und am Rande seine einzige leibliche Tochter, was er ihnen von der Reise mitbringen solle. Zezolla wünscht sich nichts anderes, als dass ihr Vater sich zu der Feengrotte begeben soll und dass er von dort eine ihr unbekannte Gabe mitbringen soll und sie sagt, dass er nicht von Sardinien wegkommen wird, bis er sich erinnert, ihr diese Gabe mitzubringen. Als er von Sardinien nicht wegkommt und sich durch jemand anderen erinnern muss, dass er das Geschenk für seine leibliche Tochter vergessen hat, begibt er sich zu dem besagten Ort, wo er von einer Jungfrau einen Dattelzweig, eine Haue und einen kleinen Eimer, die mit Gold versehen sind, bekommt und noch ein seidentes Handtuch, mit welchem der Dattelzweig abgetrocknet werden soll. Durch die gute Pflege von Aschenputtel wächst der Zweig bereits nach einigen Tagen zu einem schönen Dattelbaum und es tritt eine Fee hervor, die sie fragt, was sich das Mädchen wünscht. Aschenputtel antwortet daraufhin, dass sie einmal aus dem Haus gehen will, ohne dass ihre Schwestern das merken. So sagt die Fee, dass ihr Wunsch durch einen bestimmten Spruch in Erfüllung gehen soll. Folgenden Spruch muss sie sagen, um die Dinge zu bekommen:

Dattero mio dorato,
con la zappetta d'oro t'ho zappato;
con il secchietto d'oro, inaffiatto;
con la fascia di seta t'ho asciugato.
Spoglia te e vesti me!⁵⁰

Insgesamt dreimal lässt sich das Mädchen vom Dattelbaum einkleiden und zu einer wunderschönen jungen Frau verwandeln. Nebenbei wird sie auch noch mit Kutschen und Dienern ausgestattet, damit sie zum Fest gelangen kann. Als der König, der das Fest veranstaltet, dieses wunderschöne Mädchen zum ersten Mal sieht, ist er beeindruckt und fühlt sich ihr hingezogen. Als sie sich vom

⁵⁰ Basile und Croce 2001, S. 52.

Fest davonmacht, befiehlt der König einem seiner Diener, dass er ihr folgen muss. Bei dem ersten Verschwinden von Aschenputtel wird der Diener durch Goldtaler, die sie ausstreuft abgelenkt und beim zweiten Mal streut sie eine Handvoll Perlen aus, die den Diener wieder ablenken und Aschenputtel erneut flüchten kann. Am dritten Festtag fährt sie so schnell mit der Kutsche davon, dass sie ihre „pianella“⁵¹ verliert. Der König verlangt daraufhin alle Frauen der Häuser zu sich, die reichen sowie die armen und die schönen sowie die hässlichen, damit sie den gefundenen Pantoffel anprobieren. Als Aschenputtel ihn anprobieren soll, passt dieser Pantoffel wie angegossen und ihre Stiefschwestern flüchten peinlich berührt.⁵²

3.3.1 Ursprung von Basiles Version

Die Erzähltypen von dem Aschenputtel-Märchen sind weltweit verbreitet und das Märchen wird als das beliebteste überhaupt definiert. *Aschenputtel* wird zu den Zauberhörchen gezählt, wo auf der einen Seite die Märchenfiktion steht und wo auf der anderen Seite eine lebensechte, schicksalhafte Erzählung vorgestellt wird. Der Verbreitungsschwerpunkt Basiles *La Gatta Cenerentola* liegt laut der *Enzyklopädie des Märchens*⁵³ in Nord-, Mittel- und Osteuropa. Im Süden findet man diesen Märchentypus kaum. Das Vorkommen des Dattelbaumes, wie er etwa bei Giambattista Basile beschrieben ist, lässt sich auf ältere, von Irland bis Hinterindien stammende Varianten des Märchens zurückführen. In diesen älteren Varianten kommt es zu einer Beerdigung des getöteten Tieres, das Aschenputtel zu Lebzeiten geholfen hat und das nach der Beerdigung noch als Kleiderspender am Grab dient. Zumindest werden in diesen Versionen, die dem Aschenputtel schon sehr ähnlich sind, am Grab des helfenden, getöteten Tieres Kleiderfunde beschrieben. Bei Basile wird eine leicht veränderte und literarisierte Variante vorgestellt, die anscheinend von der oben erwähnten Variante abgeleitet wurde. Bei Basiles Märchen gibt es den kleiderspendenden Baum, den Aschenputtel von einer feeartigen Frau geschenkt bekommt und der ihr ebenfalls zu neuen, schönen Kleidern verhilft.

⁵¹ Basile und Croce 2001, S. 53.

⁵² Basile und Croce 2001, S. 49–54.

⁵³ Ranke und Brednich 1979, S. 39–40.

3.3.2 Motivische Besonderheiten

Ein Element, das sich, wie später noch gezeigt werden soll, von anderen Aschenputtel-Versionen unterscheidet ist, dass es, so ist es dem Märchen zu entnehmen, keine Bedingungen für die Gaben seitens der Fee bzw. den kleiderspendenden Baum gibt. *La Gatta Cenerentola* bekommt ihre Wünsche, ohne dass dafür von ihrer Seite aus etwas eingehalten oder getan werden muss. Im Zusammenhang zu den Gaben, die Aschenputtel im Laufe der Erzählung erhält, steht der kleiderspendende Baum. Dieser besondere Baum könnte in dieser Version als die helfende, verstorbene Mutter von der Protagonistin gedeutet werden. Wie schon vorher erwähnt und aus der *Enzyklopädie des Märchens*⁵⁴ entnommen, besteht ein Zusammenhang zwischen den toten oder getöteten Helfern oder Helferinnen und dem kleiderspendenden Dattelbaum. So könnte es auch durchaus sein, dass Basile sich an einer bereits vorhandenen Version lehnt und die verstorbene Mutter indirekt durch das Vorkommen des Dattelbaumes und der erscheinenden Fee in die Handlung mit einbezieht. Dies sind aber nur Vermutungen.

Der Bezug zur Asche in den heute bekannten Aschenputtel-Versionen scheint den Ursprung aus der Volksetymologie zu haben. Diese volksetymologische Definition setzt sich aus zwei Wörtern zusammen, nämlich aus dem griechischen Wort achylia, das Asche bedeutet und aus pouttos oder poutti, was so viel wie weibliche Geschlechtsteile bedeutet. Die heutige Bedeutung für das griechische Wort Achylopouttura definiert allgemein eine Frau, die immer nur am Feuer sitzt oder eine Katze, die in der Asche des Herdes oder Ofens sitzt und unten rum immer schmutzig ist. Das Motiv der Asche, wie es unter anderem bei Basile zu finden ist, wird in den Märchen vom Aschenputtel ausschließlich in den europäischen Überlieferungen aufgenommen und kommt, wie in Folge noch ersichtlich sein wird, auch in den Versionen von Perrault und den Brüder Grimm vor.⁵⁵

⁵⁴ Ranke und Brednich 1979, S. 44.

⁵⁵ Ranke und Brednich 1979, S. 39–43.

Die Hofmeisterin, die sich bei Basile Carmosina nennt, kommt auch nur in dieser Variante als solche vor. Weder in den älteren noch in den jüngeren Aschenputtel-Versionen wird auf diese Figur eingegangen und es kann kein ähnlicher Bezug dazu hergestellt werden. Es liegt also nahe, dass die Hofmeisterin eine Figur ist, die von Basile erfunden wurde.

Ein weiteres auffälliges Element bei Basile ist das Vorkommen der kleinen Taube, die Aschenputtel aufsucht, um ihr zu sagen, dass, wenn sie Verlangen nach etwas habe, sie sich an die Feentaube auf Sardinien wenden soll. In Folge soll das Motiv der Taube noch mit denjenigen Versionen Perraults und den Brüdern Grimm verglichen werden.⁵⁶

3.3.3 Verwendung von Eigennamen

Eine Besonderheit, die in Basiles Version von Aschenputtel ins Auge fällt, ist, dass er den Figuren in diesem Märchen, aber auch in seinen anderen Märchen, die im Pentamerone vorkommen, auf die aber im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden kann, Namen gibt. Alle weiblichen Figuren, die in *La gatta cenerentola* vorkommen, sind mit Namen versehen. Bei Distelmaier-Haas wird dieser Aspekt angesprochen. Sie sagt:

Im Märchen gibt es [...] keine Individuen, und darum spielen auch die Eigennamen dort eine so unbedeutende Rolle. Sie haben nur die Aufgabe, den Vertreter einer Gruppe von Menschen zu charakterisieren und treten deshalb häufig in Verbindung mit einem kennzeichnenden Adjektiv auf: der dumme Hans, die kluge Gretel, der treue Johannes.⁵⁷

Bei Basile ist es jedoch so, dass die Namengebung der Figuren sehr wohl eine bedeutende Rolle spielt. Bei Eva Uhrova heißt es gegensätzlich zu dem oben genannten Zitat:

Personennamen, die Figuren in literarischen Texten benennen, bilden einen bedeutenden Bestandteil des Textaufbaus. [...] Dieses Interesse ist deshalb begreiflich, da die Autoren die Namen der Figuren nicht selten selbst erfinden und den schöpferischen Prozeß, der mit der Entstehung und Wahl der Namen

⁵⁶ Basile und Croce 2001, S. 49–54.

⁵⁷ Perrault et al. 2006a, S. 133.

zusammenhängt, als wichtigen Bestandteil der Genesis des Werkes überhaupt betrachten.⁵⁸

Der Aspekt der Namengebung von Basiles Figuren ist demnach auch ein bedeutender Bestandteil für seinen Schreibstil. Sowie Basile Bocaccios Werk *Il Decamerone* als Grundlage für seine Märchensammlung nimmt, verändert er, wie bereits erwähnt wurde, gleichzeitig das Volksmärchen, indem er Bocaccios Erzählweise mehr ausbaut und seine Erzählweise straffer durchkomponiert. Um der novellistischen, für Boccacio typischen Stilistik zu entkommen, gestaltet Basile auch seine Hauptfiguren sehr verschieden. So kommt es nämlich in seinem Werk vor, dass gewisse Figuren, die unter anderem auch mit Namen wie Zoza oder Taddeo, Imperia oder Carmosina versehen werden, einen sehr persönlichen Umriss bekommen. Wiederum gibt es bei ihm Figuren, die ohne jegliche Eigenart dargestellt werden, die sich jedoch durch ihre Taten herauskristallisieren und auch benennen lassen.⁵⁹ Die zehn Märchenerzählerinnen, die in der Rahmenerzählung aufgrund ihrem Talent, wie sie ausgedachte Geschichten auf faszinierende Art erzählen können, ausgewählt werden, werden auch mit Namen versehen. Die erste Märchenerzählerin ist demnach Zeza, wobei der Name anscheinend von Lucrezia abgekürzt wiedergegeben wird. Diese besagte Zeza wird auch als „Zezza la scioffata“, die schleichende Zeza beschrieben. Der Grund dafür ist, dass sie eine Gehbehinderung hat und deshalb nur schleichend voran kommt. Umso besser ist sie im Märchenerzählen und man sagt über sie, dass sie, wo sie beim Geschichten erzählen hingelangt, mit ihren Beinen niemals hin kommen würde. Eine andere ausgewählte Märchenerzählerin nennt sich „Cecca storta“, was so viel wie die krumme Cecca bedeutet. Sie wird aufgrund ihrer physischen Behinderung ähnlich wie Zeza beschrieben. Des Weiteren gibt es unter anderem noch Menica, der Name einer gekürzten Form von Domenica, die als „vozzolosa“ bezeichnet wird. Der Kropf bezeichnet eine „(durch eine krankhafte Vergrößerung der Schilddrüse bewirkte) nach außen meist sichtbare, oft auffällige Verdickung des Halses an der Vorderseite.“⁶⁰ Er

⁵⁸ Uhrova 1992 Sprechende Namen in literarischen Texten vom kontrastiven Standpunkt aus. Hg.v. Universität Brünnner.

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/105261/1_BrunnerBeitragGermanistikNordistik_08-1992-1_3.pdf?sequence=1 [30.03.2019]

⁵⁹ Klotz 1985, S. 45.

⁶⁰ Anon. 2019.: Duden | Kropf | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Synonyme, Herkunft. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kropf> [23.04.2019]

befindet sich im Bereich des Halses und ist sehr wichtig für die sprachliche, mit Stimme versehene Kommunikation. Für die Märchenerzählerinnen ist der Kropf also ein sehr wichtiges Körperteil. Die vierte Erzählerin heißt Tolla, das von Vittoria abgeleitet werden kann. Ihre Eigenschaft ist eine große Nase, weshalb sie auch gerne „nasuta“ genannt wird. Die Nase ist aber auch ein sehr wichtiges Sinnesorgan, denn mit ihr können nicht nur Gerüche wahrgenommen werden, sondern es können auch Geräusche, die alleine durch die Stimme nicht entstehen können, produziert werden. Für die Erzählerin ist auch die Nase also ein wichtiges Instrument. Eine andere Märchenerzählerin in Basiles *Pentamerone* hat einen sehr auffälligen Buckel. Sie nennt sich Popa oder Porzia und der Buckel dient ihr beim Märchenerzählen insofern, als dass sie in ihrem Buckel angeblich ganz viele Geschichten mit sich trägt. Die Namen sind also, wie eben veranschaulicht wurde, wichtige Bestandteile in Basiles Märchensammlung, die auch über seine Figuren einiges preisgeben können.⁶¹ Michelangelo Picone äußert sich zu den Namen im *Pentamerone* wie folgt:

Paragonati ai nomi delle narratrici decameroniane, tutti allusivi al processo di raffinamento letterario da esse portato avanti [...] i nomi delle dieci narratrici pentameroniane, ricavati non dalla classicità ma dalla quotidianità, rivelano da una parte il loro radicamento popolare [...] e dall'altra il loro collegamento con l'esercizio della parola realizzata nelle condizioni più umili e nelle situazioni più volgari. Le narratrici del Pentamerone si presentano insomma come il rovesciamento parodico, come pure si è voluto sostenere con eccessiva leggerezza.⁶²

4 Perraults Märchen

4.1 Entstehungskontext

Charles Perrault (1628-1703) war französischer Schriftsteller und der bekannteste französische Märchendichter. Aus einer angesehenen bürgerlichen Familie stammend, wurde Charles Perrault nach seiner Tätigkeit als Rechtsanwalt bald Assistent bei seinem Bruder Pierre, der als Steuereinnehmer in Paris tätig war. Im Jahr 1671 und nach seiner Tätigkeit bei Colbert wurde er schließlich in die Académie française aufgenommen. Als er dann 1687 in der genannten Akademie das sogenannte Preisgedicht mit dem Titel *Le Siècle de*

⁶¹ Picone 2003, S. 306.

⁶² Picone 2003, S. 307.

Louis le Grand vortrug, löste Perrault die Debatte unter dem Namen *Querelle des Anciens et des Modernes* aus, woraus später auch seine Streitschrift über diese Querelle, nämlich die *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688), entstand.⁶³ Diese besagte Querelle löste den damaligen Streit um die Frage, ob die antike oder die moderne Literatur von höherem Prestige sei, aus. Durch diesen Streit wurde man sich dessen bewusst, dass der Verlauf der Geschichte, sowie die Entwicklung von der Antike in die Moderne nicht umzukehrende Entwicklungen waren. Durch dieses Bewusstsein entwickelte sich dann der optimistische Fortschrittsglauben heraus, der sich in Folge für das historische Denken in der Zeit der Aufklärung bewährte.⁶⁴

Die Texte, die Charles Perrault als bekannten französischen Märchendichter ausmachen, wurden zunächst nur als einzelne Texte verfasst. Zwischen 1691 und 1694 entstanden seine Versnovellen *Griseldis*, *Les Souhaits ridicules* und *Peau d'asne*. Im Jahr 1696 entstand das Prosamärchen *La Belle au bois dormant*. 1697 erschienen dann die gesammelten Märchen unter dem Namen *Les Histoires ou contes du temps passé*. Jedoch erschien diese Märchensammlung unter dem Namen seines Sohnes Pierre P. Darmancour. Der Grund, warum Perrault seinen eigenen Namen nicht mit den Märchen in Verbindung bringen wollte, könnte die Querelle gewesen sein, in die er auch verwickelt war.

Sowie bei Basile waren die Märchen Perraults anfangs nicht als Kinderliteratur ausgerichtet.⁶⁵ Es wird behauptet, dass die Werke von Basile und Perrault eigentlich für lebenserfahrene, belesene Menschen gedacht waren, die sich ernsthaft für ihre Texte interessierten und die den Sinn, der hinter den Texten steht, erkennen und verstehen konnten.⁶⁶ Demnach waren Perraults Märchen an Menschen gerichtet, die unter anderem in den literarischen Salons aufzufinden waren und an die Menschen, die seine Kunst, nämlich die Kunst, mit der er durch seinen ironischen und zugleich feinen Stil volkstümliche Überlieferungen umformte, zu verstehen wussten. Seit dem neunzehnten Jahrhundert erst wurden Perraults Märchen, wie auch die Märchen vieler

⁶³ Ranke und Brednich 2002, S. 746.

⁶⁴ Perrault et al. 2006a, S. 131–132.

⁶⁵ Ranke und Brednich 2002, S. 746–748.

⁶⁶ Basile und Croce 2001, XVI.

anderer Märchendichter, für Kinder aufbereitet und seither werden auch Perraults Märchen zur Gattung der Kinderliteratur gezählt.⁶⁷ In dem Widmungsbrief aus dem Jahr 1697, der an Elisabeth-Charlotte d'Orléans, einer Nichte Ludwigs XIV., gerichtet war, geht Perrault auf die eigentliche Bedeutung des Märchens ein. Er erklärte beispielsweise, dass Märchen in sozial benachteiligten Familien erzählt werden, mit dem Ziel, die Kinder damit erziehen zu können. Außerdem erhofften sich diese Familien von der Erzählweise, dass sie den Verstand und sogar das Weltbild ihrer Kinder verbessern können und somit auch die moralischen Werte angepasst werden können. Als Begründung, warum die Nichte Ludwigs XIV. seine Märchen lesen sollte nannte er das Argument, dass es ihr sicherlich ein Anliegen sein würde, zu wissen, was in ihrem Volk vorging.⁶⁸

Eine andere Auffassung, warum Perraults Märchen vorerst nicht als Kinderliteratur gedeutet wurde und als Literatur für Erwachsene angesehen wurde, ist in *Contes* (1987) zu finden: „Les Contes de Perrault sont écrits pour des adultes, mais pour des adultes qui voulaient être traités comme des enfants.“⁶⁹ Unter diesem Zitat ist zu verstehen, dass sich erwachsene Menschen auf eine Art und Weise bestätigen wollen. Sie schlüpfen sozusagen in die Rolle des Kindes, um in ihrer sozialen Position voran kommen zu können. Die Rolle des Kindes dient zur Ablenkung, damit sie sich in irgendeiner Art und Weise durchsetzen und bestätigen können.

In der *Enzyklopädie des Märchens*⁷⁰ steht, dass es sich als schwierig erweise, Perraults Quellen zu benennen, aber dass es schon so scheint, als wäre Perrault zumindest mit den früheren, bereits vorhandenen Märchen vertraut gewesen. Er behandelt nämlich in seinen Märchen bereits vorhandene Themen, wie sie unter anderem auch in Giambattista Basiles *Cunto de li cungi* zu finden sind. Eine weitere Gemeinsamkeit zu Basile besteht wohl darin, dass sich beide mit den mündlichen Überlieferungen ihrer Zeiten beschäftigt haben. Jedoch sind das nur Vermutungen, da es zu den mündlichen Überlieferungen kaum bis keine Aufzeichnungen gibt. Bei Zuber Roger wird diese Problematik ebenfalls

⁶⁷ Ranke und Brednich 2002, S. 750.

⁶⁸ Perrault et al. 2006a, S. 133.

⁶⁹ Perrault 1987, S. 43.

⁷⁰ Ranke und Brednich 2002, S. 748.

aufgegriffen: „L'appartenance de nos *Contes* au folklore ancien est donc très problématique et les „emprunts“ de Perrault à la tradition sont impossibles à mesurer.“⁷¹ Das Thema der Versnouvelle *Griseldis*, nämlich die Geschichte einer ehrenwerten Frau, die zu Unrecht von ihrem Mann hart geprüft wird, war für Perrault beispielsweise ein Spiegelbild seiner Gesellschaft, denn er stellte in diesem Märchen die edlen und zugleich sehr mutigen Frauen in seiner eigenen Gesellschaft dar. Wichtig zu erwähnen ist hierbei auch, dass dieser Stoff bereits bei Boccaccio in seinem *Decamerone* vorkommt und auch hier wieder eine Gemeinsamkeit zum italienischen Märchendichter Giambattista Basile festgestellt werden kann. Es lässt sich also darauf schließen, dass Perrault das Werk von Boccaccio kannte und dass er sich thematisch an dieses anlehnte. Auch in Perraults *Peau d'asne* finden sich Themen wieder, die unter anderem auch schon bei Basile behandelt wurden. *Cendrillon*, das Märchen vom Aschenputtel, ist anscheinend, wie später noch ersichtlich sein wird, auch von Giambattista Basile beeinflusst worden.⁷² Auch bei Zuber Roger wird darauf hingedeutet: „Perrault s'est sans doute servi des conteurs italiens Straparole et Basile.“⁷³ Ebenso behaupteten der griechische Geograph Strabon (etwa 63 v. Chr.) und der römische Historiker Elien (3. Jhnd.), dass der Prototyp von dem heute bekannten *Aschenputtel* der Mythos der Kurtisane *Rhodopis* sei.⁷⁴ Außerdem geht man in dem Vorwort zum Aschenputtel-Märchen auch darauf ein, dass Perrault Basiles Märchen gelesen haben könnte und dass davon ausgegangen werden kann, dass das Aschenputtel-Märchen eine Adaptation Basiles mit einigen inhaltlichen und stilistischen Unterschieden sein könnte.⁷⁵

Die Märchensammlung von Charles Perrault wurde in viele Sprachen übersetzt. Beispielsweise wurde im Jahr 1745 die gesamte Sammlung ins Deutsche übersetzt. Durch die Übersetzungen wurden seine Märchen in ganz Europa erzählt und berühmt.⁷⁶

⁷¹ Perrault 1987, S. 18.

⁷² Ranke und Brednich 2002, S. 747–749.

⁷³ Perrault 1987, S. 16.

⁷⁴ Perrault et al. 2006b, S. 256.

⁷⁵ Perrault et al. 2006b, S. 256.

⁷⁶ Ranke und Brednich 2002, S. 750.

4.2 Merkmale

4.2.1 Reverenz an die Gesellschaft

Les Contes de Perrault ont une saveur très particulière : serait inopérant tout schéma qui voudrait les comprendre en négligeant leur insertion dans la vie contemporaine, leur romanesque si évident et pourtant si mesuré, et, tout simplement, leur style.⁷⁷

Allgemein gilt, dass Perrault sowohl die Volkstradition als auch Umgangsformen der höfischen Kultur nutzte, um Konflikte und Sitten seiner Zeit zu kommentieren. Laut Doris Distelmaier-Haas löst Perrault sich in seiner Schreibweise von dem belehrenden, märchenhaften Erzählton und bleibt sehr nahe an den Idealen und deren Vermittlung, die in seiner Epoche vorherrschten. Das Idealbild der Menschen aus dem siebzehnten Jahrhundert soll in seinen Geschichten dargestellt werden. Demnach heißt es :

So gelingt es Perrault, über den tradierten Märchenstoff hinaus nicht nur einen kleinen lebendigen Einblick in seine eigene Zeit mit ihrer Mode und ihren Idealen zu vermitteln, sonder ein ganz persönliches und eigenes Werk zu schaffen. Damit steht er durchaus in der Tradition der Märchenerzähler.⁷⁸

4.2.2 Stilistische Merkmale

Das Märchen wird von einem sehr vertrauten Stil und einem Rhythmus geleitet, wo man das Gefühl bekommt, dass der gehobene Stil schwindet. Das volkstümlich Gesprochene wird bei Perrault, ähnlich wie bei Basile, in einer schriftlichen und auch etwas veränderten Form wiedergegeben. Die Märchen reproduzieren zwar nicht exakt den Rhythmus der volkstümlichen Sprache, aber dennoch werden sie durch die Märchen neu belebt und es wird zugleich auch in gewisser Weise an sie erinnert. Perraults Märchensammlung zeichnet sich durch einen sehr einfachen und natürlichen Stil aus, der jegliche Art von spaßigem, burleskem Stil ablehnt, aber dennoch stark literarisch ist. Man sagt, dass es im Märchen, um eine vernünftige und verantwortungsbewusste Person zu formen, einer familiären Sprache und dennoch eines sachlichen Ausdrucks bedarf. All diese Aspekte werden bei Perrault eingehalten, was unter anderem

⁷⁷ Perrault 1987, S. 39.

⁷⁸ Perrault et al. 2006a, S. 139–140.

auch der Grund dafür ist, seine Märchen in Folge zur Gattung der Kinderliteratur zu zählen.⁷⁹

Die Erzählerstimme in den Märchen beeindruckt durch die Sachlichkeit, sie hat aber gleichzeitig auch die Fähigkeit, schöne Elemente auf besondere Art und Weise darzustellen.⁸⁰

Im Vergleich zu dem Märchen *La gatta cenerentola* vom italienischen bzw. neapolitanischen Märchenschreiber Basile wirkt der Stil bei Perrault eher natürlich. So wird bei Perrault auch jegliche Art der Darstellung von Grausamkeit in der Sprache vermieden.⁸¹ Die Gemeinsamkeit zwischen Basile und Perrault liegt aber darin, dass beide sich, jeder auf seine spezielle Art und Weise, sich für das Schreiben von literarischen Märchen entschieden haben. Bei Mayer und Tismar heißt es:

Gerade weil Perrault den schlichten Ton der Ammenmärchen wiedererzählend treffen wollte und am überlieferten Geschehen wenig geändert hat, fallen die Elemente höfischer Gesellschaftskultur besonders auf. Beide Sphären, höfische Lebensart und naive Wertvorstellung im Volke, scheinen in seiner Erzählmanier mit Ironie schicklich und literarisch vermittelt. Darin liegt wesentlich die Kunst dieser Märchen.⁸²

4.2.3 Moral

Eine Besonderheit von Perraults Märchenversionen ist die Angabe von zwei verschiedenen Moralen, die am Ende der Märchen zu finden sind⁸³: „Pour Perrault, le „moral“ se définit par la vertu: il veut se tenir tout près de la morale enseignée aux enfants, des préceptes de leur éducation familiale et religieuse.“⁸⁴ Die Lehre der Moral, wie sie beispielsweise in den Märchen bei Charles Perrault zu finden ist, wird vom lateinischen Wort *moralis*, was so viel wie sittlich bedeutet, abgeleitet. Die Moral gehört in den Bereich der ethischen Werte, „dessen Anerkennung und Verwirklichung bei jedem erwachsenen

⁷⁹ Perrault 1987, S. 46–48.

⁸⁰ Perrault 1987, S. 50.

⁸¹ Perrault et al. 2006b, S. 256.

⁸² Mayer und Tismar 1997, S. 23.

⁸³ Ranke und Brednich 2002, S. 748.

⁸⁴ Perrault 1987, S. 33.

Menschen angenommen wird“⁸⁵. Zur Moral werden soziale, religiöse Werte, Normen im Sexualverhalten und Verhaltensnormen im Allgemeinen gezählt. Obwohl viele Gesellschaften sich durch ihre moralischen Werte unterscheiden, fällt die Volkstümlichkeit der moralisch ambivalenten Trickster- und Schelmenfiguren in den Erzählungen auf. Sie verkörpern unter anderem unpersönliche Mächte wie Göttlichkeiten, Tiere oder seltener Kinder. Eine der wichtigsten Funktionen der Volkserzählungen ist daher die moralische Festigung von Normen, die von jeder Gesellschaft festgelegt werden. Die Moral kann sowohl in Fabeln, Sagen, Tierehörchen, Schwankmärchen als auch in Märchen vorkommen.

In Bezug auf das Märchen wird die Moral ab dem Zeitpunkt in den Mittelpunkt gerückt, als das Märchen „entdeckt, literarisch gepflegt und im Nachhinein quasi als volkstümliche Gattung erfunden worden ist“⁸⁶.

Bereits bei Basile sind die moralischen Elemente nicht nur vorhanden, sondern die Geschichten sind auf Lehren ausgerichtet, wo Basile sich auf die Weisheitslehre und Klugheitsregeln der Popularkultur bezieht.

Bei Charles Perrault werden die Märchen mit zwei Moralen versehen, die vor allem auf die Sozialisation junger Mädchen zielen, deren Moral er selbst in den höfischen Tugenden, in Anmut, Bildung und Liebenswürdigkeit beispielsweise sieht. Seine Moralen haben zwar das Ziel zu erschrecken, sie sind aber gleichzeitig auch Gegenstand höfischen Vergnügens.

Auch die Brüder Grimm verzichten nicht auf moralische Erziehung, doch bei ihnen werden die Moralvorstellungen implizit genannt. Die Entfernung von Sexualität, die Betonung auf die christliche Moral, die Abschwächung sozialkritischer Elemente und die geschlechterspezifischen Rollenverteilungen zeigen, dass die Märchen der Brüder Grimm moralisierend bearbeitet sind.

Die Eigenschaft der Märchenmoral der Sieg des Kleinen über das Große machen die Märchen für Kinder interessant und sie werden so zu einer pädagogischen Gattung gezählt.⁸⁷

⁸⁵ Gruyter 2011, S. 842.

⁸⁶ Gruyter 2011, S. 846.

⁸⁷ Gruyter 2011, S. 842–849.

Es wird in Perraults Moralen scheinbar über die schöne Welt gesprochen, aber im Endeffekt steht dahinter eine ernste Botschaft: „Par des voies non conventionnelles, elles [=les moralités] vous feront comprendre de fortes vérités. [...] et elles savent qu'à la longue ni les méchants ne restent sans punition, ni les bons sans récompense, que la souffrance possède un sens, que l'injustice ne dure pas toujours.“⁸⁸ In Perraults *Cendrillon* steht am Ende des Märchens folgende Moral:

La beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l'admirer jamais on ne se lasse ;
Mais ce qu'on nomme bonne grâce
Est sans prix, et vaut mieux encor.

C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine,
En la dressant, en l'instruisant,
Tant et si bien qu'elle en fit une Reine :
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)

Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,
La bonne grâce est le vrai don des Fées ;
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.⁸⁹

Diese Moral besagt, dass es wohl ein seltener Schatz ist, als eine Frau Schönheit zu besitzen und dass man nie daran ermüden kann, diese Schönheit zu bewundern. Aber das was man Anmut nennt zählt viel mehr und kostet nichts. Die Patin von Aschenputtel bzw. Cendrillon lässt sie das wissen und indem sie sie erzieht und lehrt, macht sie aus ihr sogar eine Königin. So zumindest erzählt es das Märchen. Im letzten Absatz werden die schönen Frauen persönlich mit „Belle“ angesprochen. Es heißt, dass diese Gabe viel mehr zählt als die ganze Pracht und man soll wissen, will man ein anderes Herz erobern und es behalten, dass die Anmut die wahre Gabe der Feen ist. Ohne die Anmut erreicht man nichts, mit ihr anscheinend alles.⁹⁰ Da es bei Perrault auch eine „autre moralité“ vom selben Märchen gibt, soll nun auch diese zweite Moral vorgestellt werden:

C'est sans doute un grand avantage,
D'avoir de l'esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,
Et d'autres semblables talents,

⁸⁸ Perrault 1987, S. 52.

⁸⁹ Perrault et al. 2006b, S. 269.

⁹⁰ Perrault et al. 2006a, S. 104.

Qu'on reçoit du Ciel en partage ;
Mais vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement ce seront choses vaines,
Si vous n'avez, pour les faire valoir,
Ou des parrains ou des marraines.⁹¹

Diese Moral spricht darüber, dass es ohne Zweifel von großem Vorteil ist, dass man Geist, Mut, Verstand und Herz und auch andere ähnliche Talente besitzt, die man vom Himmel als Gaben bekommt. Diese Gaben sind Geschenke, die umsonst sind, wenn sie nicht von Paten oder Patinnen geleitet ihren Wert und ihre Bedeutung bekommen.⁹² Bei Mayer und Trismar werden die Moralen als sprichwortartige und in Versform gehaltene Resümees bezeichnet, in welchen Perrault auf eine ironische Weise seine Achtung, aber auch seine Kritik gegenüber der feinen Gesellschaft ausdrücken kann.⁹³ So heißt es auch bei Distelmaier-Haas:

Das Ende mit seinen ironischen Anmerkungen [...] gliedert die Märchenwelt in die Alltagsrealität ein; [...] Mit solchen ganz persönlichen Einblendungen, die allen seinen Märchen eigen sind, gelingt es Perrault, die oft grausamen und starren Erzählinhalte auch für den Leser in Frage zu stellen, sie in ein heiteres Licht zu rücken, um dann in der Moral ganz unverblümt seine Meinung kundzutun.⁹⁴

4.2.4 Die Namensgebung

Ein weiteres Merkmal in Perraults Märchen ist die Namensgebung der Figuren. Meistens ist es so, dass seine Figuren ihre Namen aus folgenden Gründen bekommen:

Le plus souvent, les personnages tirent leur nom-ou surnom – d'une particularité physique (la Barbe bleue, le Petit Poucet, Riquet à la houppe, la Belle au bois dormant), d'un vêtement (Peau d'Âne, le Petit Chaperon rouge ou le Chat botté) ou de leur activité (Cendrillon-Cucendron).⁹⁵

Die Namen sind bei Perrault ausschließlich für den Protagonisten oder die Protagonistin der verschiedenen Handlungen bestimmt. Anders als bei Basile werden die anderen Figuren in den Märchen nicht mit Eigennamen oder

⁹¹ Perrault et al. 2006b, S. 269.

⁹² Perrault et al. 2006a, S. 104.

⁹³ Mayer und Tismar 1997, S. 24.

⁹⁴ Perrault et al. 2006a, S. 140.

⁹⁵ Perrault et al. 2006b, S. 46.

sprechenden Namen charakterisiert, sondern ihre Eigenschaften werden vor allem durch ihre Taten dargestellt. Auch im Märchen vom Aschenputtel wird lediglich das Aschenputtel namentlich genannt. Die Stiefmutter und ihre Töchter werden hingegen nur mit dem Adjektiv „haïssables“⁹⁶ präsentiert, wohingegen bei Basile alle Frauen dieses Märchens mit Eigennamen versehen sind, wie bereits ausführlich dargestellt wurde.

4.2.5 Märchen in Prosa und Versform

Perraults Märchensammlung zeichnet sich des Weiteren dadurch aus, dass sie sowohl über Märchen in Versen als auch Märchen in Prosa verfügt. Seine Versmärchen und Versnovelle, die sich *La Marquise de Salusse ou la patience de Griselidis*, *Les Souhaits ridicuels* und *Peau d'asne* nennen, sind vor den Prosamärchen entstanden und erschienen zunächst nur als lose Texte.⁹⁷ Die Besonderheit der Märchen in Prosa liegt darin, dass diese Märchen mit Kontrasten und teilweise mit spaßigen Elementen versehen sind, die von einem einfachen und unkomplizierten Stil geleitet werden. Unter den Kontrasten ist gemeint, dass auf der eine Seite die Märchen stehen, wo es zu einer grausamen Bestrafung kommt, wie sie etwa beispielsweise in dem Märchen *Le Petit Chaperon Rouge* (1695-1697) zu finden ist. Die grausame Bestrafung meint hier den gewaltsamen Tod von Rotkäppchen. Auf der anderen Seite steht der wenig oder gar nicht verdiente Lohn oder die Belohnung, wie sie bei *le Petit Poucet* (1695-1697) durch seinen sozialen Aufstieg zu finden sind. Ein weiterer Kontrast findet sich zwischen dem Ende, wie es in der Dornröschenversion zu finden ist und dem glücklichen Ausgang mit Aschenputtels Hochzeit beispielsweise.⁹⁸

⁹⁶ Perrault et al. 2006b, S. 259.

⁹⁷ Ranke und Brednich 2002, S. 747.

⁹⁸ Perrault 1987, S. 39.

4.3 Cendrillon ou la petite pantoufle de verre

4.3.1 Ursprung von Perraults Version

Als Quelle für Perraults *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* soll hier die Überlieferung desselben Märchens von Giambattista Basile genannt werden. Anscheinend hat sich Perrault beim Verfassen seiner Märchen an Basiles Version angelehnt. Denn nicht nur *Cendrillon*, sondern auch die Märchen *Peau d'asne*, *La Belle au bois dormant*, *Le Chat botté*, *Les Fées*, *Le petit Poucet* und *L'adroite Princesse*, die alle zwischen 1695 und 1697 erschienen sind, scheinen von Basile mehr oder weniger beeinflusst geworden zu sein.⁹⁹ Auch Marie-Cathérine d'Aulnoy hat den Aschenputtel-Stoff in ihrem Märchen, das den Titel *Finette Cendron* (1697) trägt, bereits vor oder zeitgleich wie Perrault bearbeitet. Doch der ältere Ursprung der Aschenputtel-Version von Charles Perrault soll laut Doris Distelmaier-Haas¹⁰⁰ aus einer wedischen Sage stammen, denn dort wird die sogenannte Ahalyâ, übersetzt die Abendröte, von ihrem Gatten Gaûtamas aufgrund ihrer Liebe zu dem Gott Indras dazu verdammt, im Wald verborgen in Asche zu liegen, bis Râmas, die Sonne, sie wieder befreit. Lange Zeit wurde diese Sage noch mit dem Wechsel der Jahreszeiten in Verbindung gebracht.

Das Schuhmotiv, welches ausschlaggebend für das Märchen vom Aschenputtel ist und auch bei Basile schon vorkommt, stammt anscheinend von einer Erzählung über Aurora, dem Mädchen das angeblich einen sehr kleinen Schuh verliert und einzig und allein der Sonnenprinz namens Mitras, der sie liebt, kann ihren Schuh wieder finden. Auch in Ägypten gab es anscheinend schon früher eine ähnliche Version. In dieser Variante badet die Kurtisane Rhodope, während ein Adler einen ihrer Schuhe stiehlt und diesen zum König von Memphis bringt. Dieser lässt daraufhin das Mädchen suchen.¹⁰¹

⁹⁹ Ranke und Brednich 1979, S. 1301–1302.

¹⁰⁰ Perrault et al. 2006a, S. 138.

¹⁰¹ Perrault et al. 2006a, S. 138–139.

4.3.2 Inhaltliche Unterschiede zu Basile

Es lassen sich allgemeine inhaltliche Unterschiede zwischen Basiles und Perraults Aschenputtel-Versionen finden. Bereits zu Beginn des Märchens lässt sich schon eine erste Unterscheidung machen. Bei Perrault findet man keinen Prinzen, der seine Frau verloren hat, sondern einen Edelmann. Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass der Mann, also Aschenputtels Vater, insgesamt dreimal heiratet, während bei Perrault der Mann nach dem Tod seiner ersten Frau nur noch einmal heiratet. Die Stiefmutter, die in beiden Versionen gleich böse und gehässig dargestellt wird, hat bei Perrault nur zwei Töchter, die namentlich nicht genannt werden, wohingegen bei Basiles Variante sechs Stieftöchter vorkommen, die alle mit Namen versehen sind. Außer Aschenputtel wird in *Cendrillon* keine weitere Figur mit einem Namen versehen, was wiederum einen Unterschied zu Basiles Variante darstellt, worauf vorhin schon näher eingegangen wurde. Aschenputtel wird bei Perrault als einzige Figur näher beschrieben, denn sie wird als ein sanftmütiges und sehr liebenswürdiges Mädchen dargestellt, das diese Eigenschaften von ihrer verstorbenen Mutter vererbt bekommen habe. Bei Basile wird Aschenputtel nicht in diesem Ausmaß beschrieben. Ebenfalls wird Cendrillon in Bezug auf ihre niedrige Arbeit und ihren Arbeitsplatz im Haus genauer beschrieben. Dadurch, dass Aschenputtel nach ihrer getanen Arbeit in einer Ecke des Kamins in der Asche sitzt, bekommt sie den Namen „Cucendron“¹⁰². Die jüngere Stiefschwester nennt sie netterweise „Cendrillon“¹⁰³. Bei Perrault wird es deutlicher erklärt als in Basiles Version, warum das Mädchen diesen Namen bekommt und welche Arbeiten es im Haus zu verrichten hat. Auch die Abgrenzung zwischen gut und böse wird bei Perrault viel deutlicher erkennbar als in Basiles *La Gatta Cenerentola*. Im Gegensatz zu Basiles Märchen kommen kein Dattelbaum, keine Taube und auch keine Hofmeisterin in der Variante von Perrault vor, aber es taucht plötzlich Cendrillons Patin, die sich in weiterer Folge als Fee entlarvt, auf, die ihr ihre Hilfe anbietet. Als sie Aschenputtel fragt, warum sie weint und Aschenputtel ihr antwortet, dass sie auch gerne auf das Fest des Königsohnes gehen würde, ermöglicht ihre Patin das. Sie gibt Aschenputtel die Aufgaben, einen Kürbis aus dem Garten zu

¹⁰² Perrault et al. 2006b, S. 261.

¹⁰³ Perrault et al. 2006b, S. 260.

holen, sechs Mäuse aus dem Mäuseloch zu bringen, eine Ratte aus der Rattenfalle und nochmals sechs Eidechsen aus dem Garten zu holen. Mit Hilfe eines Zauberstabes verzaubert die Patin, die nun als Fee erkennbar wird, alle diese Tiere und Dinge zu nützlichen Gehilfen, damit Cendrillon zu dem Feste gehen kann. Als all das getan ist, Cendrillon auch als wunderschönes Mädchen hergerichtet wurde und das junge Mädchen aufbrechen will, mahnt ihre Patin sie, dass sie vor Mitternacht vom Fest weg sein muss, denn der Zauber hält nur so lange an und danach wird alles wieder zum Alten verwandelt und auch ihr Kleid wird wieder zum alten Lumpen. Bei Basile kommen diese Elemente nicht so vor. Denn dort, wie bereits erwähnt wurde, stellt sich Aschenputtel vor den Dattelbaum, der ihr mit Hilfe eines Zauberspruches zu Dingen und schönen Kleidern verhilft. Auch die Bedingung, dass Aschenputtel vor Mitternacht das Fest verlassen muss, kommt bei Basile nicht vor. Außerdem unterscheiden sich die beiden Märchenversionen darin, dass bei Basile drei Festnächte vorkommen, bei Perrault hingegen nur zwei. In dem Teil der Geschichte, wo Aschenputtel den Schuh verliert, gibt es keine wesentlichen Unterschiede. Es wird lediglich der Schuh anders dargestellt- bei Basile ist es eine „pianella“, ein kleiner Frauenschuh, der dargestellt wird und bei Perrault ist es wiederum ein gläserner, sehr eleganter Schuh, „une pantoufle de verre“¹⁰⁴. Bei der Anprobe des Schuhs gibt es jedoch wieder einen Unterschied zwischen den beiden Varianten. Bei Perrault ist es nämlich so, dass Aschenputtel darauf besteht, den Schuh anzuprobieren und dass sie dann den zweiten, dazugehörenden Schuh präsentiert. Daraufhin kommt ihre Patin und verwandelt sie aufs Neue in eine wunderschöne junge Dame. Bei Basile müssen alle Mädchen zum Prinzen an den Hof kommen und den Schuh probieren. Auch Aschenputtel zählt zu diesen Mädchen und als der Schuh passt, wird sie von ihm zur Frau genommen und ihre Stiefschwestern fliehen heimlich. Den Teil, wo der Sohn des Königs bekannt gibt, dass er das Mädchen, dem der Schuh passt, zur Frau nehmen wird, könnte Perrault von Basile übernommen haben, denn dort gibt es keine wesentlichen Unterschiede.

Das Ende entwickelt sich bei Perrault anders, denn als der Schuh an Aschenputtels Fuß probiert wird und dieser genau passt und sie auch noch in

¹⁰⁴ Perrault et al. 2006b, S. 266.

ein wunderschönes Mädchen verwandelt wird, bitten ihre Stiefschwestern um Vergebung. Da Aschenputtel als so liebenswertes Mädchen zu Beginn der Geschichte dargestellt wurde, vergibt sie ihren beiden Stiefschwestern. Als sie dann ihre Hochzeit mit dem Königsohn feiert, bittet sie ihre Schwestern an den Hof zu kommen und verheiratet beide Schwestern mit zwei mächtigen Herren am Hofe.¹⁰⁵ Basiles Ende ist eher schlicht gehalten, denn die Schwestern ziehen sich relativ rasch vor Neid in ihr Haus zurück, ohne dass auf die Beziehung zwischen den Schwestern noch näher eingegangen wird.¹⁰⁶

5 Die Märchen der Brüder Grimm

5.1 Entstehungskontext

Diese zwei Brüder, Jacob (1785-1863) und Wilhelm (1786-1859) Grimm schlossen sich schon in frühen Lebensjahren zu einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft zusammen.¹⁰⁷ Jacob und Wilhelm studierten in jungen Jahren in Marburg Jura unter anderem bei Friedrich Carl von Savigny, der, nachdem er das Talent und das Interesse an Sprache und Literatur der beiden Brüder erkannte, ihnen seine private Bibliothek zur Verfügung stellte. Nebenbei hatten sie auch Kontakt zu Clemens Brentano, dem Schwager von Savigny und zu Achim von Arnim, die zu den Vertretern der Romantik zählten. Im Auftrag von Brentano, fingen die Brüder Grimm an, sich mit Märchen zu beschäftigen. Sie sammelten Märchen aus alten Büchern und sie schrieben Erzählungen aus mündlichen Quellen nieder. Im Jahr 1810 schickten sie etwa fünfzig Märchen an Brentano, die aus den oben genannten Quellen stammten und von den Brüdern Grimm stilistisch ein wenig verändert und bearbeitet wurden. Als Brentano sich entschied, diese Texte nicht zu verwenden, riet Achim von Arnim ihnen, selbst als Herausgeber zu erscheinen. Daraufhin erschien im Jahr 1812 im Verlag von Georg Andreas Reimer in Berlin der erste Band der Sammlung unter dem Titel *Kinder- und Hausmärchen*. Darin waren bereits sechsundachtzig Märchen enthalten. Im Jahr 1815 folgte bereits der zweite Band mit einem Volumen von zweiundsiebzig Märchen. Darin wurde

¹⁰⁵ Perrault et al. 2006b, S. 259–269.

¹⁰⁶ Basile und Croce 2001, S. 49–54.

¹⁰⁷ Solms und Oberfeld 1986, S. 6.

Dorothea Viehmann erwähnt, die als eine der wichtigsten Quellen für die Brüder Grimm gilt. 1819 erschien eine Überarbeitung der zweiten Auflage, wo die Brüder Grimm den Text verändert, aber auch ganze Märchen ausgetauscht haben. Bei dieser Überarbeitung enthält der Band am Ende hundertsiebzig Märchen. Zwischen 1837 und 1857 erschienen immer wieder neue Auflagen. Bei den Überarbeitungen kann man nicht nur textuelle Veränderungen beobachten, sondern es werden auch christliche Wertvorstellungen eingebracht und es werden zum Teil Veränderungen gewisser Elemente oder Textstellen durchgeführt, die in Folge zur Entsexualisierung führen.¹⁰⁸ Durch Clemens Brentano wurde das Interesse der Brüder Grimm für die Volksliteratur geweckt, denn als Brentano auf der Suche nach Mitarbeitern für seine Liedersammlung mit dem Titel *Des Knaben Wunderhorn* (1805) war, stieß er dank seinem Schwager, Professor Savigny, zuerst auf Jacob Grimm, der zu dieser Zeit Schüler des besagten Savigny war. So kam es zu der Zusammenarbeit zwischen Brentano und den Brüdern Grimm von 1806 bis 1810.¹⁰⁹ Jacob Grimm wurde im Jahr 1808 privater Bibliothekar unter der Leitung des westfälischen Königs Jérôme Bonaparte. Einige Jahre später arbeiteten beide Brüder in der Bibliothek von Kassel und widmeten sich dem deutschen Altertum. Ab 1829 arbeiteten sie zusammen als Professoren an der Universität Göttingen. Im Jahr 1840 wurden beide in die Akademie der Wissenschaften in Berlin aufgenommen, wo sie auch bis zu ihrem Tod blieben.¹¹⁰ Laut Kröll Walter¹¹¹ waren die Brüder Grimm nicht nur die Gründer der *Kinder- und Hausmärchen*, sondern sie waren anscheinend auch die Begründer der Germanistik, des Studiums über die germanische Sprache und der Volkskulturen. Der Bezug zu den Kinder- und Hausmärchen liegt unter anderem im Mythus. Bei Lüthi heißt es demnach, dass Wilhelm Grimm sich im Jahr 1815 in der Vorrede zum zweiten Band der Kinder- und Hausmärchen wie folgt dazu äußerte: „In diesen Volksmärchen liegt lauter urdeutscher Mythus, den man für verloren gehalten.“, und im Jahr 1856 steht in den Anmerkungen: „Gemeinsam allen Märchen sind die Überreste eines in die älteste Zeit hinauf

¹⁰⁸ Anon. : 200 Jahre Grimms Märchen | Märchenatlas. <http://www.maerchenatlas.de/deutsche-maerchen/grimss-marchen/200-jahre-grimms-marchen/> [10.03.2019].

¹⁰⁹ Grimm et al. 2007, S. 97.

¹¹⁰ Anon. : 200 Jahre Grimms Märchen | Märchenatlas. <http://www.maerchenatlas.de/deutsche-maerchen/grimss-marchen/200-jahre-grimms-marchen/> [10.03.2019].

¹¹¹ Solms und Oberfeld 1986, S. 6.

reichenden Glaubens, der sich in bildlicher Auffassung übersinnlicher Dinge ausspricht. Das Mythische gleicht kleinen Stückchen eines zersprungenen Edelsteins, die auf dem von Gras und Blumen überwachsenden Boden zerstreut liegen und nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden.“¹¹²

5.2 Merkmale

5.2.1 Zwischen Volks- und Kunstmärchen

Die Märchen der Brüder Grimm befinden sich in einer Zwischenposition, die sich zwischen anonymen und mündlich überlieferten Volksmärchen und dem Kunstmärchen, wie es etwa von Perrault und Basile bekannt ist, platziert. Dafür ist der Begriff der Buchmärchen eingeführt worden. Auch die Märchen der Brüder Grimm werden gerne als Grimmsche Buchmärchen bezeichnet. Die gesamten Auflagen der Kinder – und Hausmärchen werden durch Stilisierung und Ausschmückungen weiterentwickelt, auch ihre Erzählweise wird verfeinert. Sowie bei Basile und Perrault kann man bei den Märchen der Brüder Grimm ebenfalls Ausdrucksformen der damaligen Zeit wiederfinden, die zu einer gewissen Schlichtheit führen, da sich sehr viele ihrer Märchen auch mit den alten Überlieferungen, Mythen oder Volksmärchen befassen.¹¹³ Jacob und Wilhelm Grimm interessierten sich also nicht nur für die altdeutschen Literatur, wie sie es etwa in dem *Nibelungenlied* und den *Minnesängern* gezeigt haben, sondern sie interessierten sich auch noch für die sogenannte Naturpoesie des Volkes, also für die Poesie der Ungebildeten¹¹⁴, wie sie in diesem Zusammenhang gerne genannt wird. Das bedeutet, dass die beiden Brüder sich, wie vorher schon erwähnt wurde, auf die Suche nach Urquellen von Sagen, Märchen oder aber auch von Liedern, die vom Volk stammten, machten. Die *Kinder- und Hausmärchen* sind das Resultat dieser Arbeit, denn die vielen Auflagen beinhalten unter anderem genau solche Texte, die etwas verändert von den Brüdern Grimm gesammelt und dann zu einem Werk zusammengefügt wurden.¹¹⁵ Dazu nehmen sie in der Vorrede zu den *Kinder- und Hausmärchen* Stellung:

¹¹² Lüthi 1979, S. 62.

¹¹³ Mayer und Tismar 1997, S. 85.

¹¹⁴ Lüthi 1979, S. 52.

¹¹⁵ Lüthi 1979, S. 52–53.

Was die Weise betrifft, in der wir hier gesammelt haben, so ist es uns zuerst auf Treue und Wahrheit angekommen. Wir haben nämlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt, keinen Umstand und Zug der Sage selbst verschönert, sondern ihren Inhalt so wiedergegeben, wie wir ihn empfangen hatten; daß der Ausdruck und die Ausführung des einzelnen großenteils von uns herrührt, versteht sich von selbst, doch haben wir jede Eigentümlichkeit, die wir bemerkten, zu erhalten gesucht, um auch in dieser Hinsicht der Sammlung die Mannigfaltigkeit der Natur zu lassen. Jeder, der sich mit ähnlicher Arbeit befaßt, wird es übrigens begreifen, daß dies kein sorgloses und unachtsames Auffassen kann genannt werden, im Gegenteil ist Aufmerksamkeit und ein Takt nötig, der sich erst mit der Zeit erwirbt, um das Einfachere, Reinere und doch in sich Vollkommenere von dem Verfälschten zu unterscheiden.¹¹⁶

Genau darin liegt der Unterschied zu den Märchensammlungen von Basile und Perrault. Denn den Brüdern Grimm war es ein Anliegen, so getreu wie möglich an den traditionellen Urquellen zu bleiben und sie legten großen Wert darauf, dass ihre Texte frei von jeglichem politischen, moralischen oder literarischen Einfluss bleiben.¹¹⁷

5.2.2 Struktur der Grimmschen Märchen

Die Länge der Grimm'schen Märchen ist sehr unterschiedlich. Oft findet man Märchen, die nur ein paar Zeilen lang sind, wiederum andere können einige Seiten beanspruchen. Generell geht es bei den Märchen um wunderbar-phantastische Begebenheiten und es lässt sich bei ihrer großen Anzahl ein gewisser Aufbau herauslesen. Zu Beginn der Märchen wird meistens ein Problem oder eine Notlage eingeführt, die den Helden oder die Heldin dazu bringen, sich auf Wanderschaft zu begeben. Dabei müssen sie sich Prüfungen oder Kämpfen mit Feinden bzw. Gegnern unterziehen. In diesem Moment tauchen dann im Normalfall immer wundersame Wesen auf, die entweder in menschlicher oder tierischer Form vor den Helden oder die Heldin treten, um ihm oder ihr zu helfen oder dagegen zu kämpfen. Am Schluss der Märchen der Brüder Grimm gibt es eigentlich immer ein gutes Ende. Das Übernatürliche spielt bei den Grimm'schen Märchen eine grundlegende Rolle. Es ist wichtig zu erwähnen, dass diese märchengraphische Struktur, wie sie bei den Brüdern Grimm zu finden ist, auch bei Basile und Perrault und vielen anderen

¹¹⁶ Grimm, Jacob und Wilhelm: Grimm 2018.: Märchen, Kinder- und Hausmärchen.
<http://www.zeno.org./Literatur/M/Grimm,+Jacob+und+Wilhelm/M%C3%Archen/Kinder-+und+Hausm%C3%A4rchen> [14.03.2019]

¹¹⁷ Mourey 1978, S. 23.

Märchenschreibern vorzufinden ist. Ungefähr die Hälfte aller Märchen der Brüder Grimm beginnt mit der einleitenden Phrase „Es war einmal“.¹¹⁸

5.2.3 Stilistische Merkmale

Laut Lüthi haben die Brüder Grimm den Stil des deutschen Buchmärchens zu eigen gemacht. Als Vorbild nahmen sie dafür die plattdeutschen Märchen von Philipp Otto Runge, einem Maler. Jacob neigte in seiner Schreibweise eher zu einer Klarheit und Schlichtheit, während Wilhelm zum Ausmalen neigte. So verlangte Wilhelm eine anschaulicherer und ausführlichere Situationsdarstellung, er ersetzte ebenfalls gerne das Präsens durch das erzählende Imperfekt, die indirekte durch die direkte Rede, entfernt Fremdwörter und er liebt volkstümliche Doppelausdrücke, Verkleinerungsformen und auch Gefühlswörter.¹¹⁹ „Der Erfolg der „Kinder- und Hausmärchen“ hängt aufs engste mit der Sozialgeschichte der Familie im 19. Jh. Zusammen.“¹²⁰ Der Grund warum die Kinder- und Hausmärchen heute noch immer als beliebtestes Märchenbuch gelten, liegt wohl daran, dass der Stil, den Wilhelm bei den Überarbeitungen vorgab, überzeitlichen Bedürfnissen entspricht.¹²¹ Deshalb werden die Märchen der Brüder Grimm auch von den Versionen Perraults und Basiles unterschieden. Hier wird nämlich jegliche Art von Literarisierung vermieden und das Altertümliche bzw. Volkstümliche bleibt erhalten, auch wenn die Brüder Grimm in Folge einige stilistische Änderungen vornehmen.¹²²

5.2.4 Das Grausame in den Grimmschen Märchen

Das Grausame kommt bei den Märchen der Brüder Grimm zum Vorschein. Bei Perrault und Basile ist oft der Sinn derselbe, aber bei den Brüdern Grimm wird diese Brutalität ausgesprochen und deutlich erkennbar. So ist es beispielsweise im Märchen *Schneewittchen* (1812). Am Ende der Erzählung muss die böse Königin ihr grauenvolles Schicksal hinnehmen:

¹¹⁸ Studienkreis GmbH.: Grimms Märchen – Entstehung und Merkmale.
<https://www.studienkreis.de/deutsch/grimms-maerchen-merkmale/> [11.03.2019]

¹¹⁹ Lüthi 1979, S. 54.

¹²⁰ Lüthi 1979, S. 55.

¹²¹ Lüthi 1979, S. 55.

¹²² Rötzer 1988, S. 124–125.

Schneew. wurde an einen schönen Prinzen vermahlt, u. auf der Hochzeit wurden ein Paar Pantoffel im Feuer geglüht, welche die Königin anziehen u. sich darin zu todten musste.¹²³

Beinahe jedes Märchen beinhaltet ein Ende, wo der Held oder die Heldin belohnt und der Böse oder die Böse bestraft wird. Dadurch entsteht der Glaube an das Glück und die Tapferkeit, aber auch die Unverwüstlichkeit. Bei Neubert wird diese Thematik ebenfalls aufgegriffen:

In den Märchen gelten einfache Regeln. Das Gute wird immer belohnt und das Böse umgekehrt bestraft. [...] Die Märchen erzählen von erstarrten Formen und Beziehungen im menschlichen Leben, vom Einsatz des Lebens, um riesige, beharrnde Kräfte zu besiegen, und auch davon, wie ein Mensch nach großen Anstrengungen sein Ziel erreicht und sein Glück findet, wenn er seiner Umwelt gegenüber aufgeschlossen und sensibel ist und danach handelt.¹²⁴

Das Böse, das in den Grimmschen Märchen auch auf eine sehr direkte Art dargestellt wird, ist Teil der Erzählstruktur des Märchens und das grobe Element dient hauptsächlich der Verbildlichung über die Bestrafung. Bei *Aschenputtel* ist das grausame Element jenes, wo sich die Stiefschwestern ein Stück von ihren Füßen abschneiden müssen, um in den Pantoffel zu passen:

Da ging die Älteste in ihre Kammer und probierte den Pantoffel an, die Fußspitze kam hinein, aber die Ferse war zu groß, da nahm sie das Messer und schnitt sich ein Stück von der Ferse, bis sie den Fuß in den Pantoffel hineinzwangte. [...] Da nahm sie [=die zweite Tochter] den Pantoffel in ihre Kammer, und als der Fuß zu groß war, da biß Sie die Zähne zusammen und schnitt ein groß Stück von den Zehen ab, und drückte den Pantoffel geschwind an.¹²⁵

Da die Märchen, wie schon erwähnt wurde, zu der Gattung der Kinderliteratur gezählt werden, kann man sagen, dass die Brutalität, wie sie oft dargestellt wird, von Kindern nicht in diesem Ausmaß wahrgenommen wird. Kinder empfinden dieses Veranschaulichen anders, denn der Begriff vom Tod ist Kindern in seinem eigentlichen Sinn ja noch fremd. Deshalb bedarf es auch laut Röhrich keiner Erklärung, wenn man Kindern Märchen vorliest.¹²⁶

Die Leiden, die des Öfteren auch in ihrer Grausamkeit dargestellt werden und die seitens der guten Figuren im Märchen bestanden und erlitten werden müssen, dienen als Reifungsprozess und dem Weg zum Richtigen im Leben. Die Kinder erfahren durch die dargestellten Prüfungen ihren eigenen

¹²³ Grimm et al. 2007, S. 78–79.

¹²⁴ Neubert 1996, S. 23.

¹²⁵ Grimm und Dettmering 1985, S. 69–70.

¹²⁶ Röhrich 2001, S. 157.

Reifungsprozess. Es sind, so wie bei Aschenputtel, oft Prüfungen aus dem echten Leben, wo die Kinder auch einen Bezug dazu erkennen können. Im Märchen Aschenputtel sind es beispielsweise die alltäglichen Hausarbeiten, die dem jungen und guten Mädchen aufgetragen werden. Die Figur reift durch die Arbeiten, die ihr auch auf erbarmungs- und herzlose Art aufgegeben werden. Die Kinder nehmen diese Elemente auch als solche auf und erkennen hinter dem Brutalen auch den eigentlichen Sinn.

5.3 Aschenputtel

5.3.1 Ursprung der Version der Brüder Grimm

Einige Untersuchungen, die von Hagen, Lüthi oder Weber-Kellermann beispielsweise durchgeführt wurden, deuten darauf hin, dass einige Märchen der Brüder Grimm auf Charles Perrault, Mme d'Aulnoy oder auf Mlle de la Force zurückzuführen sind.¹²⁷ Auch zu dem barocken Märchenschriftsteller Giambattista Basile lässt sich ein Zusammenhang finden. In der *Enzyklopädie des Märchens* heißt es nämlich, dass Brentano sich an einer Übersetzung des *Pentamerone* ins Deutsche versuchte. So schuf er zwischen 1805 und 1809 die am Vorbild des *Pentamerone* gehaltene Rahmenerzählung mit dem Titel *Liebseelchen*, die der Rahmenerzählung Basiles Zoza gleicht, und daraufhin die Märchen *Dilldapp*, *Myrtenfräulein*, *Hüpfenstich*, *Rosenblättchen* und *Witzenspitzel*. All diese Märchen werden gerne in Verbindung mit dem italienischen Märchendichter Basile gebracht. In der Zwischenzeit haben sich aber auch neben Brentano die Brüder Grimm mit dem *Pentamerone* auseinandergesetzt und sie übersetzten *Lo serpe* (1634-1636) von Basile ins Deutsche. Außerdem kann man davon ausgehen, dass die Brüder Grimm sich wohl mit dem *Pentamerone* auseinandergesetzt haben mussten, da sie im Jahr 1822 in den Anmerkungen zu ihren Kinder- und Hausmärchen auch eine Inhaltsangabe des *Pentamerone* erscheinen lassen haben.¹²⁸ Bei Rötzer wird dazu auch Stellung genommen:

¹²⁷ Lüthi 1979, S. 53.

¹²⁸ Ranke und Brednich 1979, S. 1302–1303.

Die Brüder Grimm kannten die Fassungen von Basile und Perrault. [...] Ihnen selbst wurde die Geschichte von mehreren Gewährsleuten unterschiedlich erzählt oder aufgeschrieben, woraus sie für den Erstdruck eine eigene Fassung gestalteten, die sie für spätere Drucke nochmals abgeändert haben.¹²⁹

5.3.2 Unterschiede zu Basiles und Perraults Versionen

Sowie bei Basile und Perrault, gibt es auch in der Aschenputtel-Version der Brüder Grimm einige Besonderheiten, die nun vorgestellt werden sollen. Bei den Brüdern Grimm wird der Vater von Aschenputtel als ein reicher Mann beschrieben. Bei Basile noch als „principe“¹³⁰ dargestellt, wird der Vater bei Perrault als Edelmann bzw. „Gentilhomme“¹³¹ und bei den Brüdern Grimm dann als „reicher Mann“¹³² bezeichnet. Alle drei Märchen haben gemeinsam, dass der Vater nur eine einzige Tochter hat, die er gemeinsam mit seiner ersten Frau gezeugt hat. Ein Unterschied liegt jedoch darin, dass in der Aschenputtel-Version von den Brüdern Grimm die Todesszene der Mutter genauer dargestellt wird, da sie auch nach dem Tod Aschenputtel als Helferin dienen wird. Die sterbende Mutter ruft demnach ihre Tochter zu sich und sagt, dass sie ein Bäumchen an ihrem Grab pflanzen soll und jedes Mal, wenn Aschenputtel etwas benötigt, soll sie sich etwas wünschen, indem sie an dem kleinen Baum schüttelt. Außerdem sagt die Mutter zu ihr, dass sie nach dem Tod auf ihre Tochter herabblicken wird und dass sie, falls sie in Nöten ist, ihr auch helfen würde. Die helfende tote Mutter kann, wie bereits erwähnt wurde, in Zusammenhang mit alten Mythen gebracht werden, wo Dattelbäume am Grabe getöteter Tiere als Kleiderspender galten. Auch in der Grimmschen Variante heiratet der Vater erneut eine andere Frau, die zu ihrer Stieftochter in Folge sehr grausam sein wird. Wobei bei den Brüdern Grimm die Grausamkeiten eher von den beiden Stiefschwestern kommen und die Stiefmutter in diesem Märchen eher im Hintergrund bleibt. In Basiles *Gatta Cenerentola* ziehen ja sechs Stiefschwestern ins neue Zuhause ein, bei Perrault und bei den Brüdern Grimm sind es jedoch jeweils nur zwei Stiefschwestern, die Aschenputtels Platz einnehmen. Ähnlich wie in Perraults *Cendrillon* wird die Szene

¹²⁹ Rötzer 1988, S. 142.

¹³⁰ Basile und Croce 2001, S. 49.

¹³¹ Perrault et al. 2006b, S. 259.

¹³² Grimm und Dettmering 1985, S. 63.

beschrieben, wo Aschenputtel ihren Platz räumen muss, um sich um den Abwasch, die Sauberkeit und das Kochen zu kümmern. Auch die Tatsache, dass Aschenputtel den Namen dadurch bekommt, dass sie nicht mehr in einem eigenen Bett, sondern am Boden neben dem Herd und in der Asche schlafen muss, wird nur in *Cendrillon* und *Aschenputtel*, nicht aber in *La Gatta Cenerentola* ausführlich dargestellt. Bei Basile werden diese Elemente nur *beiläufig* angeschnitten, während Perrault und die Brüder Grimm Wert darauf legen, diese Szene detailliert darzustellen. Als es auch in der deutschen Version zu einem dreitägigen Fest seitens des Königs kommt, werden die Stiefschwestern auch zu dem Fest geladen. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass bei den Brüdern Grimm die Szenen, wo Aschenputtel ihre Schwestern für das Fest aufputzen muss, viel genauer und verbildlicher dargestellt wird, als etwa bei Perrault und Basile.

Ein weiterer Unterschied zu Basiles und Perraults Aschenputtel-Varianten liegt darin, dass nur bei den Brüdern Grimm die Stelle vorkommt, wo die Stiefschwestern Aschenputtel an allen drei Festtagen Aufgaben geben, die es gilt noch am selben Abend fertig zu bekommen. So ist es, dass Aschenputtel am ersten Tag eine Schüssel voll Linsen bekommt, die sie auszulesen hat, während die anderen sich am Fest vergnügen. Am zweiten Tag soll sie dann Wicken auslesen und am dritten Tag wiederum eine Schüssel voll Erbsen. Jedoch ahnen die Stiefschwestern nicht, dass Aschenputtel Hilfe von zwei weißen Tauben bekommen wird. Auch in *La gatta cenerentola* taucht plötzlich eine kleine Taube, „una colombella“¹³³ auf, die Aschenputtel Hilfe anbietet. Bei Perrault ist das Taubenmotiv jedoch nicht vorhanden. Die zwei Tauben der Brüder Grimm tauchen an jedem Tag auf, sobald die anderen außer Haus sind, um Aschenputtel bei der Auslese zu helfen. Dabei wird folgendes Sprichwort angeführt: „Die schlechten ins Kröpfchen, die guten ins Töpfchen.“¹³⁴ Außerdem raten die beiden Tauben Aschenputtel am ersten Tag dazu, dass sie sich, wenn sie die Menschen tanzen sehen will, auf den Taubenschlag begeben soll, von wo sie alle Lichter und den Glanz sehen kann. Am zweiten Tag helfen sie Aschenputtel dabei, auf den Ball zu gehen. Sie geben ihr den Tipp, am Bäumlein, das sich am Grab ihrer Mutter befindet, zu schütteln, damit sie

¹³³ Basile und Croce 2001, S. 50.

¹³⁴ Grimm und Dettmering 1985, S. 64.

schöner Kleider und alles, was sie für den Ball benötigt, bekommt. Als sie sich vor dem Grab befindet und an dem Bäumlein zu schütteln anfängt, spricht sie folgende Worte aus: „Bäumlein rüttel und schüttel dich, wirf schöne Kleider herab für mich!“¹³⁵

So wie bei Perrault, nicht aber bei Basile, gibt es auch bei den Brüdern Grimm die Bedingung, dass Aschenputtel vor Mitternacht den Ball bzw. das Fest verlassen muss, denn um Mitternacht verwandelt sich alles ins Alte und Aschenputtel wird in ihre alten, schmutzigen Lumpen zurückverwandelt. Am dritten Tag des Balls und am zweiten Tag, wo Aschenputtel auf den Prinzen trifft, lässt er die Treppe mit Pech beschütten, damit Aschenputtel nicht mehr, wie am vorigen Tag, verschwinden kann. Als es jedoch Mitternacht schlägt und Aschenputtel auch diesmal flieht, bleibt einer ihrer beiden Pantoffel an der Stiege kleben. Der Pantoffel wird bei den Brüdern Grimm als golden farbiger Pantoffel dargestellt, anders als bei Basile als niedlicher, kleiner Pantoffel und bei Perrault als gläserner Schuh. Die Anprobe des Schuhs zeigt auch eine Besonderheit, die nur in der Grimm'schen Variante so vorgestellt wird. Denn als es zu der Anprobe des gefundenen Pantoffels kommt und die beiden Stiefschwestern den Schuh anprobieren sollen, schneidet sich, auf Rat ihrer eigenen Mutter, zuerst die ältere Schwester ein Stück ihrer Ferse ab, damit sie in den Schuh passt und dann die jüngere ein großes Stück ihrer Zehen. Beide Schwestern werden durch Aschenputtels helfende Tauben verraten, indem sie folgenden Spruch zum Prinzen sagen:

Rucke di guck, rucke di guck!
Blut ist im Schuck: [=Schuh]
Der Schuck ist zu klein,
Die rechte Braut sitzt noch daheim!¹³⁶

Das Ende erweist sich auch ähnlich wie bei Basile. Es ist weniger spektakulär als bei Perrault und endet damit, dass Aschenputtel den Pantoffel auf Wunsch des Prinzen anprobieren soll und dieser wie angegossen sitzt. Daraufhin erschrecken die Stiefschwestern und werden bleich vor Neid, während der Prinz mit Aschenputtel fortfährt und die Tauben dabei rufen:

¹³⁵ Grimm und Dettmering 1985, S. 66.

¹³⁶ Grimm und Dettmering 1985, S. 70.

Rucke di guck, rucke di guck!
Kein Blut im Schuck:
Der Schuck ist nicht zu klein,
Die rechte Braut, die führt er heim!¹³⁷

¹³⁷ Grimm und Dettmering 1985, S. 71.

6 Vergleichende Analyse der Frauenfiguren aus den Aschenputtel-Versionen von Basile, Perrault und den Brüdern Grimm

6.1 Der Mensch und das Menschenbild im Märchen

Wenn man darüber nachdenkt, welche Märchenfiguren wohl die bekanntesten sind, dann ist es mit großer Wahrscheinlichkeit so, dass die meisten Menschen dabei primär an Märchen mit weiblichen Hauptfiguren, wie etwa Aschenputtel, Dornröschen, Rapunzel oder Schneewittchen denken. Als zweiter Gedanke kommen einem möglicherweise die mit männlichen und weiblichen Figuren versehenen Märchen wie Hänsel und Gretel oder Brüderchen und Schwestern, beide um 1812 erschienen, in den Sinn.¹³⁸

Warum ist es aber so, dass in den Märchen vorwiegend Frauen- bzw. Mädchenfiguren vorherrschen? Laut Max Lüthi lassen sich zu dieser Frage mehrere Antworten finden: zum einen ist es so, dass die Kinder- und Haussmärchen der Brüder Grimm die wohl bekannteste und am häufigsten vorgelesene Märchensammlung der Welt ist, wo all diese Namen, von welchen einige gerade aufgezählt wurden, zu finden sind. Zum zweiten werden Märchen fast ausschließlich von Frauen vorgelesen oder erzählt- sei es von der Mutter, der Großmutter, der Kinderpädagogin oder Lehrerin. Kinder fühlen sich wahrscheinlich deshalb dem weiblichen Geschlecht näher als dem männlichen Geschlecht und aus diesem Grund könnten auch die Märchen, die von weiblichen Figuren handeln, überwiegend in unserem Gedächtnis verankert sein. Auf das Vorkommen des weiblichen Geschlechts in den unterschiedlichen Märchen wurde nun eingegangen, aber dennoch ist es wichtig zu erwähnen, dass obwohl man sich hauptsächlich an Märchen mit weiblichen Hauptfiguren spontan erinnern kann, mindestens gleich viele Märchen mit männlichen Protagonisten existieren. Deshalb sollte man mit der Formulierung, dass Märchen typisch frauenschrift seien, vorsichtig sein, denn im Mittelpunkt eines jeden Märchens steht in erster Linie der Mensch, nicht aber

¹³⁸ Früh und Wehse 1985, S. 5.

das Geschlecht.¹³⁹ So heißt es etwa auch bei Janning: „Der Mensch ist in den Märchen ebenso wie im Leben das höchstentwickelte Geschöpf. Sein Erkennen und Vorausschauen verhelfen ihm zu fast allmächtiger Größe, aber auch zu abgrundtiefem Elend.“¹⁴⁰ Durch das Erzählen von Märchen entstehen bei Menschen, vor allem aber bei Kindern, sogenannte Menschenbilder. Darunter ist zu verstehen, dass die Bilder, die in einem Märchen entstehen symbolische Darstellungen sind, die eine Interpretation verlangen. So geschieht es, dass man die im Märchen vorkommenden Figuren wie beispielsweise Hexen, Drachen, Prinzen oder Prinzessinnen und Könige oder Königinnen als edle, reine, echte, gefährliche, schmutzige oder hinterlistige Menschen erkennt, die sogar mit bekannten Menschen aus dem echten Leben assoziiert werden können. Und der Aufstieg zu etwas Besserem, der Verlust, die Besitzlosigkeit oder der Reichtum werden als sogenannte Verwandlungsfähigkeiten des Menschen wahrgenommen. Die eigentliche Bedeutung hinter der Symbolik wird demnach als solche verstanden und auch als solche interpretiert. Den Aufstieg, den sehr viele Hauptfiguren, worunter auch Aschenputtel erwähnt werden muss, in den meisten Märchen erleben ist ein Anzeichen für die vollendete Selbstverwirklichung. Durch diese Selbstverwirklichung wird der Bezug zur Realität hergestellt, denn die Menschen, aber vor allem die Kinder sehen den sozialen Aufstieg, wie er in gewissen Märchen dargestellt wird, auch im realen Leben als eine Möglichkeit, dass sich ihr Leben bessern kann.¹⁴¹ Sowie das Märchen es wiederspiegelt, steht der Mensch auch im wahren Leben vor unergründlichen Geschehnissen, die auszuhalten oder zu lösen sind. Ebenfalls aus dem echten Leben entnommen und im Märchen wiedergegeben ist die Qual der Entscheidung, die von jedem einzelnen oder jeder einzelnen von uns nachvollzogen werden kann.¹⁴²

Neben der Auffassung, dass sich Hörer/innen mit den Märchenfiguren in gewisser Weise identifizieren, gibt es noch eine weitere Auffassung von Vladimir Propp, dem Theoretiker, der sich mit der strukturalistischen Märchenforschung auseinandersetzte. Laut Propp können die vielen Figuren nämlich, die im Märchen zum Vorschein kommen, unter dem Aspekt der

¹³⁹ Lüthi 1998, S. 103.

¹⁴⁰ Janning 1981, S. 6.

¹⁴¹ Lüthi 1998, S. 103–107.

¹⁴² Janning 1981, S. 7.

Figurenattribute und ihrer Bedeutungen untersucht werden. Die Attribute, also die ausschlaggebenden Merkmale der handelnden Figuren sind beispielsweise die äußereren Eigenschaften, ihre Handlungen oder besondere Merkmale dieser Gestalten. Die Attribute werden laut drei grundlegenden Kriterien analysiert – nach dem Äußeren und der Namensgebung, nach den besonderen Merkmalen ihres Auftauchens im Märchen und nach ihrem Wohnsitz, wie es Propp nennt. Dafür gibt er ein Beispiel: wenn die Hexe aufgrund dieser Elemente analysiert wird, ergibt sich daraus eine Hexe, die als äußeres Merkmal eine sehr krumme und große Nase besitzt, die auf einen Besen in der Handlung auftaucht und die in einer kleinen Hütte im Wald wohnt.¹⁴³ Mit Hilfe von Propps Vorschlag könnten alle im Märchen vorkommenden Figuren nach seinem Schema beschrieben werden.

6.2 Der Märchenheld bzw. die Märchenheldin

Da äußert der Märchenheld keinen Schmerz, kaum je Gefühle, begeht unbegreifliche Torheiten und fragwürdige Grausamkeiten. Solche Erzählstücke aber bezeugen wie das Leben selbst, daß wahre Menschlichkeit nicht nur empfindsam, sondern auch heroisch zu sein hat. Der Held ist nicht schmerzlos, gefühlkalt, grausam oder töricht, er unterstellt sich vielmehr glaubend, hoffend und liebend einer höheren Gerechtigkeit.¹⁴⁴

Dieses Zitat von Janning verweist darauf, dass der Märchenheld bzw. die Märchenheldin der oder die Begabte ist. Sie werden oft mit den Gaben des Jenseits begleitet, damit sie ihre Aufgaben erfüllen können. Bei sehr vielen Märchen ist es so, dass der Märchenheld oder die Märchenheldin sich mit älteren Geschwistern herumquälen müssen, die sich falsch verhalten, neidisch oder böse sind. Der Märchenheld bzw. die Märchenheldin tut in jedem Fall das Richtige und sie meistern ihre Aufgaben, wofür sie am Ende eigentlich immer belohnt werden.¹⁴⁵

Jeder Märchentyp zeichnet Ereignisse, die man ohne Zwang als Bilder für seelische oder kosmische Vorgänge deuten kann. Jedes Märchen macht eine spezielle Aussage. Die Augen, die einem schönen Mädchen grausam ausgerissen und nach Jahr und Tag wieder eingesetzt werden, sehen siebenmal so scharf wie vorher. Eine andere Märchenheldin wird von der bösen

¹⁴³ Propp und Eimermacher 1972, S. 87–88.

¹⁴⁴ Janning 1981, S. 7.

¹⁴⁵ Lüthi 1998, S. 110–111.

Schwiegermutter in einen Kasten gesperrt, in den Rauchfang gehängt, und da muß sie nun ohne Nahrung hängen, bis ihr Gemahl aus dem Krieg zurückkehrt. Aber die Geräucherte ist nicht verhungert, sie tritt verschönt und verjüngt aus ihrem Kasten hervor. Solche und ähnliche Geschichten lassen den Hörer spüren, daß Leid läutern und stärken kann.¹⁴⁶

In sehr vielen Märchen, sei es in den Märchen Basiles, Perraults, der Brüder Grimm oder anderen Märchenversionen kommen die Frauenfiguren als Märchenheldinnen vor. Sie stehen in den verschiedensten Märchen im Zentrum der Erzählung und die Hörer/innen identifizieren sich auch mit diesen elementaren Figuren. Alle anderen Figuren, die in einem Märchen neben den Hauptfiguren auftauchen, handeln als Nebenfiguren und sie stehen immer in Relation zu dem Märchenhelden oder der Märchenheldin. Meistens treten diese Nebenfiguren als Gegner/innen auf. Sie können in jeglicher Art verkörpert werden, sei es als Drache, als Hexe, als Schwiegermutter, leibliche Geschwister, Stiefschwestern oder als Stieffrüder.¹⁴⁷

Als Prototyp der angeblich vorherrschenden weiblichen Figur im Märchen wird *Aschenputtel* gerne genannt. Aschenputtel, die Märchenheldin schlechthin, sitzt zuerst in der Asche neben dem Herd, nachdem sie sich nebenbei auch noch um den gesamten Haushalt, der ihr von ihrer bösen Stiefmutter und ihren Stiefschwestern aufgezwungen wird, kümmern muss. Dennoch ist sie diejenige, die sich aus ihrer miesen Lage befreien kann und sich zu einer wunderschönen jungen Prinzessin entwickelt die letztendlich auch den Prinzen heiraten kann, und somit ist sie die wahre Märchenheldin, die am Ende für ihre guten Taten und ihrem persönlichen Treubleiben belohnt wird.¹⁴⁸

6.3 Die Frau im Märchen

Um mit der Analyse der Frauenfiguren im Märchen, insbesondere im Märchen *Aschenputtel* fortzufahren, soll ein Zitat von Früh und Wehse genannt werden:

¹⁴⁶ Lüthi 1998, S. 112.

¹⁴⁷ Lüthi 1990, S. 151–152.

¹⁴⁸ Früh und Wehse 1985, S. 5.

Die Frau im Märchen gibt es nicht; [...] Das Bild der Frau im Märchen ist sehr facettenreich, und deshalb ist es unmöglich, von „der“ Frau im Märchen zu sprechen.¹⁴⁹

Das Zitat deutet darauf hin, dass es im Märchen sehr viele unterschiedliche weibliche Figuren gibt, die wiederum alle mit speziellen und unterschiedlichen Attributen versehen sind. Obwohl es in den Märchen unzählige verschiedene Märchenfiguren gibt, sind die weiblichen Figuren deutlich in der Überzahl. Wie schon erwähnt, sind vor allem Aschenputtel, Schneewittchen, Dornröschen oder Rotkäppchen wohl die weltweit bekanntesten Frauenfiguren, die wir aus den Märchen kennen.¹⁵⁰

„Eine der kompliziertesten, undeutbarsten, aber zweifellos auch reizvollsten Erscheinungen auf dieser Welt ist die Frau.“¹⁵¹ Wahrscheinlich kann man genau aus diesem Grund behaupten, dass es immer schon ein ausgeprägtes Interesse an der Forschung über die Frau, an ihrer Stellung in der Gesellschaft, aber auch an ihrer Darstellung in der Literatur und Kunst gegeben hat. Die Frauenforschung wird, wie es der Name schon verrät, gerne unter dem feministischen Aspekt durchgeführt und sie wird häufig unter dem englischen Begriff „women’s studies“, aufgrund ihres in den siebziger Jahren entstandenen Ursprungs in den USA, vorgestellt.¹⁵² „Eines der ersten Ziele der feministischen Literaturtheorie war es, durch die kritische Analyse von Diskriminierungsstrukturen Bewusstseinsarbeit hinsichtlich der Marginalisierung von Frauen im literarischen Bereich zu leisten.“¹⁵³ Der akademische Feminismus ist für die feministische Literaturtheorie von grundlegender Bedeutung. Dieser akademische Feminismus zeichnet sich dadurch aus, dass man sogenannte „women’s studies“-Programme entwickelte. Darunter ist zu verstehen, dass dafür zuständige Frauen wie beispielsweise Kate Millett und Elaine Showalter Curricula entwickelten, wo sie sexuelle Stereotypen in unterschiedlichsten Lebensbereichen und in künstlerischen Bereichen wie in der Literatur und im Film beispielsweise, definierten und analysierten. Feministische Forschung wird in der Literaturwissenschaft in einige Bereiche unterteilt, nämlich in Frauenforschung, feministische

¹⁴⁹ Früh und Wehse 1985, S. 5–6.

¹⁵⁰ Lüthi 1998, S. 104–105.

¹⁵¹ Früh und Wehse 1985, S. 72.

¹⁵² Früh und Wehse 1985, S. 192–204.

¹⁵³ Sexl und Told 2004, S. 191.

Literaturwissenschaft und dekonstruktiven Feminismus. Die Frauenforschung beschäftigt sich vorwiegend mit Texten von Frauen und Darstellungen von Frauen in literarischen Texten, die feministische Literaturwissenschaft und der dekonstruktive Feminismus befassen sich mit den theoretischen und methodologischen Fragestellungen dazu.¹⁵⁴

In Bezug auf die Märchenforschung werden die primär symbolisch dargestellten Funktionen der Frauengestalten untersucht, ihre Mutter-Tochter-Beziehungen werden analysiert und sie werden unter anderem auch in Verbindung mit den Göttinnen, die im Besitz magischer, jenseitiger Kräfte sind, gebracht. Außerdem werden im Rahmen dieser Frauenforschung Analysen durchgeführt, ob und wie die sogenannten Weiblichkeitsstereotypen im Märchen wirken, die mit dem Einsatz der Märchenheldinnen zum Vorschein kommen. Auch sexistische Einflüsse und Gebräuche, wie sie unter anderem bei den Brüdern Grimm zu finden sind, sollen in der Märchenforschung und unter Rücksichtnahme auf die Frauenforschung untersucht werden. Ein wichtiger Theoretiker, nämlich Siegfried J. Schmidt, hat sich mit der Problematik des soziologischen Verständnisses von Literatur auseinandergesetzt und dafür sogenannte Beschreibungskategorien entworfen. Diese empirische Theorie der Literatur besagt, dass die Literatur als gesellschaftlicher Teilbereich gelten soll, wo gesellschaftliche Individuen ästhetisch-kommunikative Handlungen vollziehen. Als wesentliche Bestandteile dieser Annahme werden hier Geschlechterstereotypen genannt, welche die Handlung und auch die Kommunikation leiten. Außerdem soll auch der soziokulturelle Kontext, in dem die Frauenliteratur steht, untersucht oder zumindest berücksichtigt werden.¹⁵⁵ Bei der Entwicklung der Geschlechterrollenstereotypen geht es laut Müller darum, wie sich Kinder die Rollen der Erwachsenen vorstellen können, aber es muss auch erwähnt werden, dass es keinesfalls darum geht, wie sehr sie im Kindesalter schon diesen Rollen gerecht werden. Untersuchungen ergeben, dass Mädchen und Jungen zwischen zweieinhalb und fast vier Jahren bereits eine klare Vorstellung davon haben, welche Rollen ihre Mutter und ihr Vater innerhalb der Familie haben. Eine weitere Untersuchung ergab, dass Kinder im Alter von acht Jahren die

¹⁵⁴ Sexl und Told 2004, S. 191–194.

¹⁵⁵ Früh und Wehse 1985, S. 192–204.

Einstellung haben, dass der Vater intelligenter sei als die Mutter. Mit den genannten Untersuchungen soll gezeigt werden, dass Kinder sich schon sehr früh ein Bild über die Geschlechter und ihre Rolle machen und dass sie in diesem frühen Alter durchaus schon in der Lage sind, die Geschlechterrollen im Märchen korrekt interpretieren zu können.¹⁵⁶

In Hinblick auf die Literatur muss in der Frauenforschung auch ermittelt werden, wie sehr die Figuren und ihre Handlungen in den literarischen Texten den zeitgenössischen Rollen der Frau und des Mannes entsprechen und wie die Geschlechter zueinander stehen. Beispielsweise soll der im Märchen vorkommende Frauentyp, wie die schöne, zierliche und verführerische Märchenheldin unter dem Aspekt der Frauenstereotypen erforscht und interpretiert werden.¹⁵⁷ So könnte beispielsweise die Rolle der bösen Stiefmutter, wie sie etwa bei *Aschenputtel*, *Cendrillon* und *La Gatta Cenerentola* vorkommt, daraufhin untersucht werden, welche gesellschaftliche und kulturelle Stellung die Stiefmutter in den jeweiligen Epochen und Kulturen, in welchen die *Aschenputtel*-Versionen entstanden sind, gehabt hat und wie dies in den jeweiligen Märchen berücksichtigt und vorgestellt wird.

Ein Grund, warum sich das Märchen vorwiegend mit dem Reifwerden und der damit zusammenhängenden Selbstverwirklichung des weiblichen Geschlechtes beschäftigt, könnte ein historischer sein, denn noch heute ist es so, dass das Erwachsenwerden der Frau für die Verehelichung von großer Bedeutung ist. Auch bei den einfachen Anredeformen wird das erkennbar, denn der Herr blieb auch der Herr nach der Verehelichung, das Fräulein wurde damals hingegen nach der Verehelichung mit der Anredeform Frau versehen. Auch das Menschenbild kann unter diesem Aspekt erneut aufgegriffen werden, denn Märchen spiegeln mit ihren Figuren die Wirklichkeit wieder. Die Thematiken, wie etwa die Erfahrung der Liebe, die Konfrontation mit dem Tod, der Neubeginn oder der Reifungsprozess sind allesamt aus dem wirklichen Leben entnommene Erfahrungen, die einem Menschen tatsächlich auch widerfahren.

¹⁵⁶ Müller 1986, S. 123–124.

¹⁵⁷ Früh und Wehse 1985, S. 205.

Das Märchen schafft den Raum, wo man sich eben mit diesen Elementen auseinandersetzen kann.¹⁵⁸

6.3.1 Das Gute und das Böse im Weiblichen

Im Allgemeinen kann man sagen, dass Märchenerzählungen sowohl von männlichen und weiblichen, als auch von guten und bösen Figuren geprägt sind. Böse Elemente, die in den unterschiedlichsten Märchen vorkommen, werden, so behauptet es Müller, beinahe ausschließlich von Frauenfiguren übertragen. Man wird beispielsweise keinen bösen Stiefvater im Märchen finden, wohl aber die böse Stiefmutter. Auch die Hexe wird fast ausschließlich als böse Frauenfigur dargestellt, dafür trifft man kaum auf einen bösen Hexenmeister. Auch bei den Brüdern Grimm, bei Giambattista Basile und Charles Perrault herrschen die böswilligen weiblichen Figuren vor, sowie etwa in Aschenputtel, wo die Stiefmutter und ihre Töchter die bösen Elemente der Erzählung tragen. Als Gegenpol zu den bösen weiblichen Märchenwesen können die guten Heldinnen genannt werden, welche des Öfteren in der Form einer Prinzessin oder eines liebenswerten Mädchens, wie es etwa auch bei Aschenputtel der Fall ist, dargestellt werden. In den meisten Erzählungen ist es so, dass das Gute über das Böse siegt und dass das Märchen dadurch zu einem guten Ende kommt. Wichtig zu erwähnen ist hier, dass diese Auffassung, dass das Böse im Märchen vorwiegend mit dem weiblichen Geschlecht konnotiert wird, kulturell sehr unterschiedlich ausgelegt werden kann und dass man keineswegs von einer allgemeinen und weltweit gültigen Auffassung ausgehen darf.¹⁵⁹

6.3.2 Starke und schwache Frauen im Märchen

„ Die Märchen von der starken und der schwachen Frau sollen nicht nur zum Träumen einladen - sie dürfen auch zum Nachdenken anregen.“¹⁶⁰ Dieses Zitat von Gobrecht soll darauf hinweisen, dass man im Märchen nicht nur zwischen

¹⁵⁸ Früh und Wehse 1985, S. 82–83.

¹⁵⁹ Müller 1986, S. 55–56.

¹⁶⁰ Gobrecht 1996, S. 19.

guten und bösen Frauen, sondern auch zwischen schwachen und starken Frauenfiguren unterscheidet. Für die Unterscheidung zwischen starken und schwachen Frauengestalten ist die Perspektive des Erzählers oder der Erzählerin von ausschlaggebender Bedeutung. Im Märchen mit schwachen Frauengestalten bleibt der Erzähler bzw. die Erzählerin an der Seite der Helden und hebt somit automatisch ihre Gefühle hervor. Die Leiden beispielsweise, die seitens der Helden erlitten werden müssen werden viel deutlicher hervorgehoben und die Bilder werden bei den Leser/innen oder bei den Zuhörer/innen deutlich. Die starken Frauengestalten lösen hingegen oft gemischte Gefühle aus, da sie den Idealvorstellungen der sogenannten Weiblichkeit widersprechen, denn diese starken Frauenfiguren meistern in einigen Märchen Taten oder Aufgaben, wo keine Frau erwartet wird. Beispielsweise verwenden sie Waffen, kämpfen mit ihren Gegner/innen oder lassen sich von Listen anderer nicht unterkriegen. Diese starke Helden ist aber dennoch in ihrer Form sehr weiblich und sie wird als wunderschöne junge Frau dargestellt, wie es etwa auch im Märchen über das Aschenputtel der Fall ist. Die weibliche Stärke wird bewusst als abschreckend aber zugleich auch als sehr anziehend und attraktiv dargestellt. Schwache Frauenfiguren des Märchens werden als nicht selbstbewusste Wesen dargestellt und sie sind sehr schwache, beeinflussbare und zierliche Wesen.¹⁶¹

6.4 Die Mutter

6.4.1 Allgemeines über die Mutterfigur

Dass eine Mutter gut, liebevoll und fürsorglich sein soll und zu ihren Kindern zu stehen hat, scheint in unserer Gesellschaft etwas Normales, Selbstverständliches zu sein. Mutterliebe und Muttergefühle werden als natürliche und unentbehrliche weibliche Charaktereigenschaften betrachtet. Doch die Auffassung, dass zur Lebensaufgabe der Frau das liebevolle Muttersein gehört, ist nicht immer eine Selbstverständlichkeit gewesen.¹⁶²

Aus gesellschaftlicher Sicht änderte sich das Bild der Mutter im Laufe der Geschichte. Die Frau wurde zu früheren Zeiten als ein emotionales und in der Gesellschaft passives Wesen verstanden, von welcher gefordert wurde, Werte wie Demut, Tugend, Fleiß, Sparsamkeit und Nachgiebigkeit zu vertreten. Mit

¹⁶¹ Gobrecht 1996, S. 11–15.

¹⁶² Blaha-Peille 2008, S. 9.

der Zeit wurde die Frau dann aber dank des sogenannten Eva-Bildes auch als eine vernünftige, wehmütige und sanfte Person anerkannt, die sich ihrer Familie hinzugeben hat. Die ideale Mutter, die seit jeher als perfekt und hingebungsvoll angesehen wurde, wurde mit christlichen Frauenfiguren verglichen, sei es mit dem Bild der Eva oder mit der Heiligen Jungfrau Maria. Ab dem achtzehnten Jahrhundert entstand dann auch der elterliche Gedanke, wodurch es dann im neunzehnten Jahrhundert dazu kam, dass die Frau in der Rolle als Mutter die elementare Verantwortung für die Erziehung der Kinder tragen sollte. In der heutigen Zeit wird die Rolle der Mutter immer mehr aufgewertet und die Mütterlichkeit rückt in den Mittelpunkt der Idealvorstellung der Frau.¹⁶³

Bei Früh und Wehse spricht man von der Mutter der Mutter im abergläubischen Sinn, wie er etwa bei den Grimm'schen Märchen zur Geltung kommt, wie in Folge veranschaulicht werden soll. Eine Mutter kann zu Lebzeiten ihr/e Kind/er lieben und versorgen und hinter ihnen stehen. Wenn die leibliche Mutter aber, wie bei *Aschenputtel*, verstirbt, dann übernimmt die wahre Mutter die Führung des Kindes. Die wahre Mutter wird eben bei Früh und Wese als eine größere Kraft, als etwas Übermenschliches, für uns nicht vorstellbares Medium vorgestellt. Sie wird auch als eine Urgottheit aufgefasst, die bereits vor allen anderen uns bekannten Gottheiten existiert haben muss.¹⁶⁴ Des Weiteren heißt es: „Die Natur lässt das Kind durch die Wehen aus dem Mutterschoß hervorgehen. [...] Alles gebiert ja die Erde selbst, die *daedala rerum*.“¹⁶⁵ Das bedeutet, dass die Natur für alles Leben der Welt zuständig ist und diese Natur ist sozusagen der weibliche Dädalus von allem Leben, das auf unserer Welt existiert. Diese Deutung der Mutterrolle will darauf hinweisen, dass die Frau der Natur gehört und dass der mütterliche Körper von der Natur gelenkt ist.¹⁶⁶

¹⁶³ Blaha-Peillex 2008, S. 16–17.

¹⁶⁴ Früh und Wehse 1985, S. 139–140.

¹⁶⁵ Früh und Wehse 1985, S. 141.

¹⁶⁶ Früh und Wehse 1985, S. 141.

6.4.2 Die Mutter in Aschenputtel

So wird durch die verstorbene Mutter, die als Gegenpol und Kontrastbild zur bösen Stiefmutter erscheint, ein Bild der perfekten Mutter vermittelt. Denn durch ihren Tod wird eine Idealvorstellung fixiert und transportiert. Die Mutter kann nicht durch böse Taten kompromittiert werden. Sie wird zur Repräsentantin der perfekten Mutter und bekommt den Status einer heiligen Frau: Sie ist nun unerreichbar und unantastbar.¹⁶⁷

Die Mutter tritt in allen drei bereits vorgestellten Aschenputtel-Versionen nur am Rande und zu Beginn der Handlung auf. In der Version von Basile wird darauf am wenigsten und nur in einem einzigen Satz eingegangen, denn dort heißt es lediglich: „C’era, dunque, una volta un principe vedovo, il quale aveva una figlia a lui tanto cara che non vedeva per altri occhi.“¹⁶⁸

In Charles Perraults Version wird auf die Mutter hingegen etwas ausführlicher, wenngleich nur kurz eingegangen: „Il était une fois un Gentilhomme [...] Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d’une douceur et d’une bonté sans exemple ; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde.“¹⁶⁹ Gegensätzlich zu Basile scheint es Perrault eher ein Anliegen zu sein, die Schönheit der Protagonistin mit der guten Eigenschaft „d’une douceur et d’une bonté“ der verstorbenen Mutter zu vergleichen und die Güte der Mutter zu erwähnen.

Lediglich in der Version der Brüder Grimm wird die Mutter direkt in die Erzählung mit einbezogen, denn als sie im Sterben liegt holt sie ihre Tochter zu sich und sagt:

Liebes Kind, ich muß dich verlassen, aber wenn ich oben im Himmel bin, will ich auf dich herab sehen, pflanz ein Bäumlein auf mein Grab, und wenn du etwas wünschest, schüttle daran, so sollst du es haben, und wenn du sonst in Noth bist, so will ich dir Hilfe schicken, nur bleib fromm und gut.¹⁷⁰

In dieser Erstfassung der Brüder Grimm liegt die Mutter noch im Sterben, als sie ihre Tochter zu sich holt und ihr verspricht, auf sie auch nach dem Tod aufzupassen. Der Grund, warum das Element der sterbenden bzw. verstorbenen

¹⁶⁷ Blaha-Peillex 2008, S. 61.

¹⁶⁸ Basile und Croce 2001, S. 49.

¹⁶⁹ Perrault et al. 2006b, S. 259.

¹⁷⁰ Grimm und Dettmering 1985, S. 63.

Mutter ausführlicher dargestellt wird, könnte sein, dass das Bürgerliche und Religiöse bei den Märchen der Brüder Grimm von größerer Wichtigkeit sind, als etwa bei den Märchen Basiles oder Perraults. Die Mutter verspricht nämlich indirekt aus dem Himmel bzw. aus dem Jenseits auf ihre Tochter herabzublicken und auf sie zu achten, was sehr auf die religiöse Deutung des Marien-Bildes, wie bereits vorgestellt, hinweist. In Bezugnahme auf die bereits vorgestellte Theorie von Früh und Wehse, die davon ausgeht, dass die Mutter von der Natur beeinflusst und in ihren Taten von der Mutter Natur gelenkt wird, kann ein Zusammenhang zumindest zu der Aschenputtel – Version der Brüder Grimm festgestellt werden, denn das Versprechen, auch nach dem Tod für die leibliche Tochter da zu sein verweist indirekt darauf, dass die Mutter sich in den Himmel bzw. in das Jenseits begibt und dass sie von dort aus noch der sterblichen Tochter Hilfe gewähren kann.

Die Mutter bleibt durchwegs eine positive Person, auch wenn sie in diesem Märchen nur kurz vorgestellt wird. Sie bringt ein Leben, nämlich ihre Tochter Aschenputtel zur Welt und verstirbt in relativ jungen Jahren. Bei den Brüdern Grimm kommt die positive Stellung der Mutterfigur am deutlichsten durch ihr Versprechen am Sterbebett zum Vorschein. Die Fürsorglichkeit, die ein typisches Attribut zur Mutterfigur darstellt, bleibt zumindest bei den Brüdern Grimm auch nach ihrem Tod erhalten. Die innige Beziehung, wie sie nur zwischen der Mutter und ihrer leiblichen Tochter sein kann, wird ebenfalls bei den Brüdern Grimm deutlich, indem die Mutter ihre Tochter mit den Worten „Liebes Kind“ anspricht. Obwohl die Mutter keine aktive Rolle im Aschenputtel Märchen spielt ist es so, dass durch die Erwähnung der Mutter in allen drei Versionen und den in der Grimm'schen Version geschilderten Kummer der nun mutterlosen Tochter indirekt auf eine harmonische Mutter-Kind-Beziehung hingewiesen wird.¹⁷¹

6.4.2.1 Der Tod der Mutter

In der strukturalistischen Märchenforschung nach Propp wird die tote Mutter unter dem Aspekt der Helferin genannt. Er sagt, dass in den Märchen des Öfteren verstorbene Mütter vorkommen, die ihren Kindern aus dem Grab

¹⁷¹ Blaha-Peillex 2008, S. 62.

heraus Hilfe gewähren und ihnen als Helferinnen in den unterschiedlichsten Lebenslagen beistehen. Als Beispiel dafür gibt er das Märchen mit dem Titel *Svinoj čechol, die Schweinehaut*, an, das dem Märchen vom Aschenputtel anscheinend sehr ähnlich ist.¹⁷²

Im Märchen kann die tote Mutter der Hauptfigur unterschiedliche Rollen einnehmen, da sie nach dem Tod entweder aktiv oder passiv am Leben des Kindes teilhaben kann. Der Tod der Mutter ist bei *Aschenputtel* ein zentraler Aspekt, da die elende Situation der Märchenheldin eigentlich erst mit dem Tod der Mutter wirklich beginnt. Denn von dort an erfährt sie nichts Schönes mehr und die Entwicklung der Persönlichkeit, auch wenn sie im Märchen nicht so sehr dargestellt wird, prägt sich mit diesem Erlebnis. Aschenputtel dürfte laut Drewermann bereits in einem Alter sein, wo es bereits von ihrer Mutter gelernt hat Verantwortung zu tragen und selbstständig zu sein. Aschenputtel muss alles andere selbst erleben und lernen, denn als ihre kranke Mutter verstirbt, ist das junge Mädchen auf sich alleine gestellt. Doch sie kann den Trost darin finden, dass sie zum Grab ihrer Mutter gehen kann so oft sie will und dass sie ihrer Mutter durch das Vergießen der Tränen treu bleibt. Somit bleibt Aschenputtel zugleich auch ein frommes und artiges Mädchen. Solange Aschenputtel ihrer selbst und ihrer verstorbenen Mutter treu und verbunden bleibt, verspricht ihr die Mutter passiv auf sie aufzupassen und auf sie vom Himmel herunterzublicken.¹⁷³ „Der Schnee deckte ein weiß Tüchlein auf der Mutter Grab, [...]“¹⁷⁴ ist eine aus der Aschenputtel-Version der Brüder Grimm entnommene und metaphorische Textstelle, die die Trauer des Mädchens und die winterliche Kühle ihrer Gefühle ausdrückt. Das weiße Tüchlein ist wie ein Symbol des andauernden trauernden Gefühlzustandes nach dem Verlust ihrer Mutter zu deuten.¹⁷⁵

¹⁷² Propp und Pfeiffer 1987, S. 186.

¹⁷³ Drewermann 2004, S. 158–181.

¹⁷⁴ Grimm und Dettmering 1985, S. 63.

¹⁷⁵ Drewermann 2004, S. 186.

6.5 Aschenputtel- die Märchenheldin

6.5.1 Aschenputtels Wirkung auf die Menschen

„Aschenputtel“ – das ist das Märchen von dem Mysterium des Menschen, der selbst dann noch an seine Größe glaubt, wenn man in einer Kette nicht endender Demütigungen ihm seinen „vermessentlichen Hochmut“ mit schikanöser Gewalt auszutreiben sucht.¹⁷⁶

Aschenputtel ist die Märchenheldin des gleichnamigen Märchens, welches für die vergleichende Analyse herangezogen wird. Wie es der Titel schon verrät, handelt das Märchen von einem jungen Mädchen namens Aschenputtel:

Dem Namen nach ist ein „Aschenputtel“ „die in der Asche wühlende, sich wälzende Küchenmagd, ein geringfügiges unreines Mädelin“- „pusseln“ oder „pöseln“ im Sinne von „mühsam suchen“ und „sölen“ = sudeln, „im Schmutz verderben“ steckt in dem Wort. Eine andere Vermutung möchte den Namen aus dem Griechischen ableiten: aus den Worten achylia = Asche und puttos = weibliche Scham; Aschenputtel wäre dann ein Mädchen, das „mit der Scham in der Asche“ sitzt.¹⁷⁷

Diese Begriffsdefinition von Drewermann weiß primär nur auf das äußere Erscheinungsbild hin, nicht aber auf das Wesentliche der Märchenheldin, nämlich nicht auf das Wesen und ihre Taten selbst. Aschenputtel zeichnet sich nämlich nicht etwa durch ihr einfaches und schmutziges Auftreten oder durch ihr mit Asche besudeltes Gewand aus, sondern vielmehr dadurch, dass sie sich trotz der elenden Umstände, die in ihrem Elternhaus herrschen, treu bleibt und dass sie dadurch wiederum nicht ihre Würde und Warmherzigkeit verliert. Sie erlebt Erniedrigungen seitens der Stiefmutter und ihrer Stiefschwestern und sie muss starke seelische Leiden ertragen. Erst am Ende der Erzählung wird Aschenputtel dafür mit der Hochzeit und der Krönung zur Prinzessin belohnt, was ihren sozialen Aufstieg symbolisch darstellen soll. Der Aufstieg zu diesem besseren Leben bleibt aber für die Leser/innen vorerst undenkbar und chancenlos, aber durch das Warten findet auch das arme, junge Mädchen ihr „happy end“.¹⁷⁸

Aus tiefenpsychologischer Sicht verdeutlicht der im Märchen symbolisch vorgestellte soziale Aufstieg von Aschenputtel, dass es auch im realen Leben

¹⁷⁶ Drewermann 2004, S. 139.

¹⁷⁷ Drewermann 2004, S. 138.

¹⁷⁸ Drewermann 2004, S. 138–139.

zu einer Belohnung kommen kann, wenn man sich selbst und seinen Träumen treu bleibt. Bei Drewermann wird dieser Aspekt unter anderem aufgegriffen und so heißt es:

Das Geheimnis, das Wunder seines Lebens nämlich besteht darin, mitten im Elend niemals das Gefühl für seine eigene Würde zu verlieren [...] und den Traum nicht aufzugeben, im Grunde zu etwas Königlichem bestimmt zu sein. Dieser Kontrast: zwischen äußerer Erniedrigung und innerer Berufung zwischen Ausgangsbedingung und Ziel, zwischen Schicksalsgunst und Herzenssehnsucht bestimmt den Kern der Aschenputtelgestalt. Nicht: „Das Aschenputtel“, sondern „Die Aschenkönigin“ müsste das Grimm’sche Märchen deshalb eigentlich heißen, um die Spannung seines Hauptmotivs wiederzugeben.¹⁷⁹

Laut Bettelheim können sich Kinder gewisser Maßen mit der Aschenputtel-Figur identifizieren. Kinder können sich in Bezug auf ihre Erfahrung bei der Erziehung zur Sauberkeit und Reinlichkeit negative Gefühle, wie Wertlosigkeit beispielsweise aneignen. Sie entwickeln zu dem Thema Sauberkeit negative Konnotationen, wenn sie damit falsch konfrontiert werden. Viele Eltern neigen nämlich dazu ihren Kindern das Gefühl zu übermitteln, sie seien schmutzig und unartig. Kinder unterdrücken daraufhin oft ihren Wunsch, einmal schlampig oder unordentlich zu sein, um den Wünschen bzw. Aufforderungen ihrer Eltern gerecht zu werden. Kinder identifizieren sich in Bezug auf die Sauberkeit insofern mit Aschenputtel, als dass sie sich ebenfalls dazu verdammt fühlen, sich bei Kritik, in die Asche zu setzen. Sie verfallen in ein Schamgefühl, das ihr Selbstwertgefühl kränkt und somit fühlen sie sich wie das Aschenputtel aus dem Märchen. Deshalb ist es sehr wichtig, dass Kinder auch einmal schmutzig werden dürfen oder unordentlich sein dürfen und dass sie nach jeder negativen Kritik auch wieder ein positives Wort hören.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Drewermann 2011, S. 16.

¹⁸⁰ Bettelheim und Mickel 1978, S. 231.

6.5.2 Aschenputtel in den drei Versionen

6.5.2.1 Das elende Schicksal

Wie bereits im Kapitel über die verstorbene Mutter aufgegriffen, wird Aschenputtel in allen drei Versionen, also in der Version Basiles, Perraults und jener der Brüder Grimm zuerst mit dem Tod ihrer Mutter konfrontiert. Durch dieses zentrale Erlebnis erfährt Aschenputtel in Folge immer mehr Demütigungen und Leiden, wobei sie aber als wahre Heldenin sich selbst treu bleibt.

Da mußte das arme Kind so schwere Arbeit thun: früh vor Tag aufstehen, Wasser tragen, Feuer anmachen, kochen und waschen und die Stiefschwestern thaten ihm noch alles gebrannte Herzeleid an, spotteten es, schütteten ihm Erbsen und Linsen in die Asche, da mußte es den ganzen Tag sitzen und sie wieder auslesen. Wenn es müd war Abends, kam es in kein Bett, sondern mußte sich neben dem Herd in die Asche legen.¹⁸¹

Auch in *Cendrillon* von Charles Perrault werden die Demütigung und die harte Arbeit, die Aschenputtel schon als junges Mädchen aufgedrängt bekommt und zu erleiden hat bildlich dargestellt:

[...] c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles. Elle couchait tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paillasse, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête. La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement.¹⁸²

Die Unterscheidung, die zwischen der Grimm'schen Version und jener von Perrault festzustellen ist, ist jene, dass es lediglich in der deutschen Version vorkommt, dass Aschenputtel die Aufgabe bekommt, Linsen, dann Wicken und am Ende Erbsen auszulesen.

Etwas hervorgehobener wird jedoch bei Perrault das Schlafgemach von Aschenputtel beschrieben. Bei den Brüdern Grimm heißt es, dass sich das Mädchen nach getaner Arbeit neben den Herd in die Asche legen muss. Bei Perrault heißt es hingegen, dass die Stiefschwestern in überfüllten Zimmern, in modernsten Betten schlafen dürfen, während Cendrillon im obersten Bereich

¹⁸¹ Grimm und Dettmering 1985, S. 63–64.

¹⁸² Perrault et al. 2006b, S. 259–260.

des Hauses, nämlich am Dachboden auf einer verbrauchten Matratze schlafen muss. In *La gatta cenerentola* wird die missliche Lage von Aschenputtel ähnlich beschrieben. Der Unterschied in der Beschreibung des ihr zugefügten Elends liegt darin, dass Zezolla, nämlich Aschenputtel, zuerst von ihrem Vater sehr geschätzt und geliebt wird: „C’era, dunque, una volta un principe vedovo, il quale aveva una figlia a lui tanto cara che non vedeva per altri occhi.“¹⁸³ Erst als die zweite Stiefmutter auf Wunsch von Aschenputtel zur dritten Frau des Vaters genommen wird, erlebt Aschenputtel ihren Abstieg:

[...] e tanto fece che il marito, presele in grazia, si lasciò cascar dal cuore la figlia sua propria. E Zezolla, scapita oggi, manca domani, finí col ridursi a tal punto che dalla camera passò alla cucina, dal baldacchino al focolare, dagli sfoggi di seta e oro agli strofinacci oli, dagli scettri agli spiedi. Né solo cangio stato, ma anche nome, e non più Zezolla, ma fu chiamata “Gatta cenerentola”.¹⁸⁴

Den sozialen Abstieg den Aschenputtel erleiden muss, beschreibt Basile sehr ähnlich wie in den anderen Versionen. Aber durch seine Vergleiche verbildlicht er den elenden Abstieg weitaus präziser als die anderen Märchenschreiber. Somit hebt Basile das Elend hervor, in welches sich die Hauptfigur durch die Wahl der dritten Stiefmutter mehr oder weniger selbst getrieben hat.

Anders als in Charles Perraults und der Grimm’schen Version, wird Aschenputtel in der Version von Basile zweimal beinahe von ihrem leiblichen Vater vergessen, was ebenfalls eine symbolische Andeutung dafür ist, dass Aschenputtel in allen Lebenslagen hinten anstehen muss und dass sie keinen sozialen Stellenwert mehr innerhalb der neuen Familie hat. Das erste Mal erinnert sich der Vater gerade noch daran, seine leibliche Tochter zu fragen, was er ihr von seiner Reise nach Sardinien mitbringen soll:

In ultimo, e quasi per dileggio, egli disse alla figlia: „E tu, che cosa vorresti?“. Ed essa: „Nient’altro se non che mi raccomandi alla colomba delle fate, che mi mandi qualcosa; e, se ti dimentichi, che tu non possa andare né innanzi né indietro. Tieni bene a mente quel che ti dico: arma tua, manica tua“.¹⁸⁵

¹⁸³ Basile und Croce 2001, S. 49.

¹⁸⁴ Basile und Croce 2001, S. 50–51.

¹⁸⁵ Basile und Croce 2001, S. 51.

Das zweite Mal, als sich der Vater nur durch die Erinnerung durch einen Dritten entsinnt, dass er für seine eigene Tochter das Geschenk vergessen hat, macht er sich auf den Weg, ihren Wunsch zu erfüllen:

Appena svegliato, il capitano raccontò il sogno al principe, che, confuso per la mancanza commessa, andò alla grotta delle fate, e , raccomandata loro la figliula, le pregò di mandarle qualche dono. Ed ecco uscir fuori dalla spelonca una bella giovane, che pareva un gonfalone, e gli disse di ringraziar la figliula della buona memoria, e che se la passasse lieta per amor suo. Con queste parole, gli porse un dattero, una zappa, un secchietto d'oro e un asciugatoio di seta: il dattero da esser piantato, e le altre cose per coltivarlo e curarlo. Il principe, meravigliato di questo regalo, si accommiatò dalla fata, volgendosi al suo paese;

¹⁸⁶

6.5.2.2 **Fremde Hilfe zur Erlösung**

Damit sich Aschenputtel aber aus ihrer Misere befreien kann und ein besseres Leben erreichen kann, benötigt sie Hilfe. Als eine erste Art von Hilfe kann das Motiv der verstorbenen Mutter interpretiert werden. Die Mutter hilft in einer passiven Form ihrer Tochter, indem sie aus dem Jenseits in gewisser Weise das Schicksal der Tochter lenken kann. Das Märchen vom Aschenputtel bietet aber, zumindest in den hier behandelten Versionen, noch zwei weitere Hilfestellungen. Zum einen wird in allen drei Versionen Hilfe seitens eines gewissen Zauberhelfers bzw. einer gewissen Zauberhelferin gewährleistet, worauf im Kapitel über die Fee noch näher eingegangen werden soll. Zum zweiten gibt es bei Basile und den Brüdern Grimm, nicht aber bei Perrault noch weitere kleine Helferlein, die Aschenputtel zur Hilfe kommen, die aber meiner Meinung nach nicht direkt mit Zaubergaben in Verbindung gebracht werden können.

In der Grimm'schen Version fliegen dem Mädchen an allen drei Ballnächten zufällig zwei weiße Tauben zur Hilfe. Wobei das zufällige Auftauchen der Tauben wieder als Hilfe der verstorbenen Mutter interpretiert werden könnte. Es könnte nämlich sein, dass die Tauben von der leiblichen Mutter geschickt worden sind. Das plötzliche Auftreten der Tauben wird bei den Brüdern Grimm im Folgenden dargestellt:

¹⁸⁶ Basile und Croce 2001, S. 51.

Da kniete es sich vor den Herd in die Asche und wollte anfangen zu lesen, indem flogen zwei weiße Tauben durchs Fenster und setzten sich neben die Linsen auf den Herd; sie nickten mit den Köpfchen und sagten: „Aschenputtel, sollen wir dir helfen Linsen lesen?“ „Ja,“ antwortete Aschenputtel: die schlechten ins Kröpchen, die guten ins Töpchen. Und pick, pick, pick! [...] Und in einer Viertelstunde waren die Linsen so rein, daß auch nicht eine falsche darunter war, [...]“¹⁸⁷

An jedem weiteren Tag kommen diese zwei Helferlein zu Aschenputtel, um ihr zu helfen, die schwere Arbeit rechtzeitig fertig zu bekommen und am zweiten Tag geben sie Aschenputtel sogar den Rat, sich an das Grab der Mutter zu begeben, an dem von ihr gepflanzten Bäumlein zu schütteln und folgende Worte auszusprechen: „Bäumlein rüttel dich und schüttel dich, wirf schöne Kleider herab für mich!“¹⁸⁸ Das zweite Motiv, das bei Jakob und Wilhelm Grimm als Helfer zum Vorschein kommt ist das Bäumlein, das Aschenputtel auf Rat ihrer Mutter an ihrem Grab gepflanzt hat. Dieser kleine Baum verhilft ihr auf unerklärliche Weise zu den Kleidern, dem Schmuck und den Pantoffeln und was sonst noch dazu gehört, damit Aschenputtel auf den Ball gehen kann, ohne dass darauf geschlossen werden kann, dass es sich um das ärmliche Mädchen handelt. Auch die Tatsache, dass das Bäumlein zu setzen ein Rat der am Sterbebett liegenden Mutter ist, lässt darauf schließen, dass die Mutter den Einfluss auf das Bäumlein hat und dass sie es ist, die ihrer Tochter die Kleider gibt.

In der Version von Basile handelt es sich gegensätzlich zur Version der Brüder Grimm um eine einzige Taube, die Zezolla Besuch erstattet, als sie sich während den Hochzeitsfeierlichkeiten ihrer zweiten Stiefmutter auf dem Balkon befindet:

Ora, mentre gli sposi stavano in gaudio, Zezolla si affacciò a un gaifo della sua casa; e in quel punto una colombella volò sopra un muro e le disse: „Quando ti vien desio di qualche cosa, manda a domandarla alla colombella delle fate dell’isola di Sardegna, ché tu l’avrai subito.“¹⁸⁹

Diese Taube rät dem jungen Mädchen, dass sie, wenn sie einmal Bedürfnis nach etwas Bestimmten hat, sie diesen Wunsch an die Feentaube nach Sardinien senden soll und dass der Wunsch somit in Erfüllung gehen wird.

¹⁸⁷ Grimm und Dettmering 1985, S. 64–65.

¹⁸⁸ Grimm und Dettmering 1985, S. 66.

¹⁸⁹ Basile und Croce 2001, S. 50.

Bei Perrault wird im Vergleich zu den anderen Versionen lediglich die Fee, die als Patin von Cendrillon vorgestellt wird, vorgestellt und keine weiteren Helfer/innen werden explizit genannt. Auf das Motiv der Fee soll, wie schon erwähnt, jedoch später noch separat eingegangen werden.

6.5.2.3 Verwandlung

Die Darstellung von Aschenputtel, wie sie sich in eine wunderschöne junge Prinzessin verwandelt, wird bei Basile, Perrault und den Brüdern Grimm ähnlich beschrieben, wobei diese Elemente unterschiedlich ausgeschmückt werden. In *La gatta cenerentola* wird die erste Verwandlung von Aschenputtel wie folgt beschrieben:

Zezolla corse allora alla sua pianta, pronunziò le parole insegnatele dalla fata e subito fu posta in assetto di regina, sopra una chinea con dodici paggi attillati e azzimati, e andò anche lei dove erano le sorelle, che non la riconobbero.¹⁹⁰

Am zweiten Festtag begibt sie sich erneut zu ihrem Dattelbaum und mit Hilfe des besagten Spruches wird sie aufs Neue und noch schöner gekleidet:

Ma immantinente essa corse al dattero, disse le parole solite, ed ecco proromperne una schiera di damigelle, chic on lo specchio, chi con la bocetta d'acqua di cucuzza, chi col ferro per arricciare, chi col pezzo di rossetto, chi col pettine, chi con gli spilli, chi con le vesti, chi con collane e pendenti. E tutte si misero attorno a lei, e la fecero bella come un sole, e la collocarono in un coccio a sei cavalli, accompagnato da staffieri e paggi in livrea.¹⁹¹

Plötzlich erscheint eine Schar von Brautjungfern, die sich um das Mädchen kümmern. Jede von ihnen ist darum bemüht, *La gatta cenerentola* als der Sonne gleichende wunderschöne junge Dame heraus zu putzen und sie mit einer Kutsche von sechs Pferden geführt auf den Ball gehen zu lassen.

Am dritten und letzten Festtag wird sie noch schöner als zuvor dargestellt:

Zezolla tornò al dattero; e, ripetendo la canzone fatata, fu vestita superbamente e collocata in una carrozza d'oro con tanti servitori attorno che pareva una cortigiana arrestata al pubblico passeggiò e attorniata dagli sbirri.¹⁹²

Hier wird sie nun von einer goldenen Kutsche gefahren mit vielen Dienern, die sie dorthin begleiten sollen.

¹⁹⁰ Basile und Croce 2001, S. 52.

¹⁹¹ Basile und Croce 2001, S. 52–53.

¹⁹² Basile und Croce 2001, S. 53.

Cendrillon, das Aschenputtel aus Charles Perraults französischer Version wird ebenfalls in ein wunderschönes Mädchen mit sehr prunkvoller Ausstattung verwandelt. Am ersten Tage des Festes wird die Verwandlung bei Perrault folgend vorgestellt:

Sa Marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries ; elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde.¹⁹³

Schon bei der ersten Verwandlung bekommt Cendrillon Kleider aus goldenen und silbernen Stoffen, die mit Juwelen geschmückt sind. Außerdem wird sie noch mit gläsernen Pantoffeln ausgestattet. Am nächsten Tag taucht Aschenputtel erneut am Fest auf : „Le lendemain les deux sœurs furent au Bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois.“¹⁹⁴ Im Gegensatz zu Basiles Version gibt es bei Perrault nur zwei Festtage, wo Aschenputtel ihren zukünftigen Mann antreffen kann.

Bei den Brüdern Grimm werden, wie in der italienischen Version, ebenfalls drei Festtage beschrieben, wobei Aschenputtel an nur zwei Tagen direkt am Ball teilnimmt. Am ersten Abend sieht sich Aschenputtel den Ball nur vom Taubenschlag aus an: „[...] da konnte es in den Saal sehen, und sah seine Schwestern mit dem Prinzen tanzen, und es flimmerte und glänzte von viel tausend Lichtern vor seinen Augen.“¹⁹⁵

Am zweiten Festtag wird dann auch bei den Brüdern Grimm die glanzvolle Verwandlung von Aschenputtel beschrieben:

[...] da lag ein prächtig silbern Kleid vor ihm, Perlen, seidene Strümpfe mit silbernen Zwickeln und silberne Pantoffel und was sonst dazu gehörte. Aschenputtel trug alles nach Haus, und als es sich gewaschen und angezogen hatte, da war es so schön wie eine Rose, die der Thau gewaschen hat. Und wie es vor die Haustüre kam, so stand da ein Wagen mit sechs federgeschmückten Kappen und Bediente dabei in Blau und Silber, die hoben es hinein, und so gings im Galopp zu dem Schloß des Königs.¹⁹⁶

Am letzten Tag wird Aschenputtel noch schöner dargestellt, ähnlich wie es in den anderen Versionen zu entnehmen ist:

¹⁹³ Perrault et al. 2006b, S. 264.

¹⁹⁴ Perrault et al. 2006b, S. 266.

¹⁹⁵ Grimm und Dettmering 1985, S. 65.

¹⁹⁶ Grimm und Dettmering 1985, S. 66.

Da fiel ein Kleid herab noch viel herrlicher und prächtiger als das vorige, ganz von Gold und Edelgesteinen, dabei goldgezwickelte Strümpfe und goldene Pantoffel: und als Aschenputtel damit angekleidet war, da glänzte es recht, wie die Sonne am Mittag.¹⁹⁷

6.5.2.4 **Der verlorene Pantoffel**

Das Aschenputtel-Motiv steht in enger Verbindung mit dem Schuhmotiv. Die Situation, wo Aschenputtel, während sie vom Ball Richtung Kutsche läuft, ihren gläsernen Pantoffel verliert, ist ein allseits bekanntes Bild, das, wenn man den Namen Aschenputtel hört, sofort in unseren Sinn kommt. Das ist auch nicht verwunderlich, denn mit dieser Situation gelingt Aschenputtel der soziale Aufstieg von dem jungen, schmutzigen, elenden und in Asche sitzendem Mädchen zu einer von ihrem zukünftigen Mann geliebten, verehrten und ansehnlichen wunderschönen Prinzessin. Denn als ob das Schicksal es so vorgesehen hätte, verliert Aschenputtel in allen Versionen einen ihrer Pantoffel. Je nach Version wird der Schuh entweder direkt vom Prinzen gefunden oder der Schuh wird ihm übergeben und somit wird auch die Suche nach der rechten Frau eingeleitet.

Bei dem italienischen Märchenschreiber, Giambattista Basile, wird diese Situation, in der Aschenputtel ihren Pantoffel verliert, etwas anders beschrieben als in den anderen Märchen. Denn in Basiles Erzählung verliert Zezolla ihren Schuh erst, als sie schon in der Kutsche sitzt und vor dem Diener, der ihr auf Wunsch des Prinzen folgen soll, flieht:

[...] si partí seguita dal servitore del re, che questa volta si cucí a filo doppio alla carrozza. Vedendo che sempre le era alle coste, Zezolla gridò: „Tócca, cocchiere!“; e la carrozza si mise in corsa con tanta furia, che a lei, in quell'agitazione, cadde dal piede una pianella, che non si poteva vedere cosa più ricca e gentile.¹⁹⁸

Sie verliert den Schuh nämlich aufgrund der von Turbulenzen geprägten Flucht. Daraufhin bringt der Diener den Schuh zum Prinzen. Bei Perrault hingegen wird zwar dieselbe Situation dargestellt, aber auf etwas veränderte Weise:

¹⁹⁷ Grimm und Dettmering 1985, S. 68.

¹⁹⁸ Basile und Croce 2001, S. 53.

[...] elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le Prince ramassa bien soigneusement. Cendrillon arriva chez elle bien essoufflée, sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits, rien ne lui était resté de toute sa magnificence qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avait laissé tomber.¹⁹⁹

Während Aschenputtel vom Ball flüchtet, lässt sie einen Schuh fallen, den der Prinz sehr behutsam aufhebt. Nach Mitternacht bleibt Aschenputtel außer dem zweiten Pantoffel nichts von dem Prunk erhalten. Bei den Brüdern Grimm wird dieses Element ebenfalls aufgegriffen und auf diese Weise veranschaulicht:

Auf einmal, wie es mitten im Tanzen war, hörte es den Glockenschlag, da fiel ihm ein, wie die Tauben es gewarnt, erschrak und eilte zur Thüre hinaus und flog recht die Treppe hinunter. Weil die aber mit Pech bestrichen war, blieb einer von den goldenen Pantoffeln festhängen, und in der Angst dacht es nicht daran, ihn mitzunehmen.²⁰⁰

Anders als bei den anderen Versionen wird die Treppe auf Wunsch des Prinzen hier mit Pech belegt, sodass Aschenputtel einen ihrer Schuhe dort verliert. Der Pantoffel ist nicht etwa gläsern, oder niedlich und klein, sondern goldenfarbig.

Die Anprobe des Schuhs und somit auch das nahe stehende Ende des Aschenputtel Märchens sind in den drei Versionen unterschiedlich ausgelegt.

Bei Basile wird die Schuhprobe auf diese Weise vorgestellt:

[...] il re, fatto il profizio, si mise a provare la pianella a una a una a tutte le invitate per vedere a chi di esse andasse a capello e bene assestata, tanto che egli potesse dalla forma della pianella conoscer quella che andava cercando. Ma non trovò alcun piede a cui andasse a sesto, e fu sul punto di disperare. [...] Parlò allora il principe: " Io ho una figlia, ma sta sempre a guardare il focolare, perché è una creatura disgraziata e dappoco, non meritevole di sedere dove mangiate voi". Replicò il re: " Questa sia a capo di lista, perché l'ho caro". [...] e il giorno dopo [...] si venne alla prova della pianella, che, non appena fu appressata al piede di Zezolla, si lanciò di per sé stessa, come il ferro corre alla calamita, a calzare quel cocco pinto d'Amore.²⁰¹

Alle eingeladenen Frauen müssen den Schuh vor dem König anprobieren. Aber keiner der geladenen Frauen passt der gefundene Schuh. Doch der Vater von Zezolla sagt, dass er noch eine Tochter zu Hause hat, die er aber nicht zeigen will. Der König wünscht sich aber diese zu sehen und als es am nächsten Tag zu der Schuhprobe an Zezollas Fuß kommt, passt dieser an Aschenputtels Fuß wie angegossen.

¹⁹⁹ Perrault et al. 2006b, S. 266.

²⁰⁰ Grimm und Dettmering 1985, S. 68.

²⁰¹ Basile und Croce 2001, S. 53.

Bei Perrault erfolgt die Schuhanprobe hingegen so:

[...] peu de jours après, le fils du Roi fit publier à son de trompe qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle. On commença à l'essayer au Princesses, ensuite aux Duchesses, et à toute la Cour, mais inutilement. On la porta chez les deux sœurs, qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout. Cendrillon qui les regardait, et qui reconnut sa pantoufle, dit en riant : « Que je voie si elle ne me serait pas bonne ! » [...] Le Gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle [...] fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entrait sans peine, et qu'elle y était juste comme de cire.²⁰²

Cendrillon handelt hier viel offensiver als bei Basile. Sie will gefunden werden und setzt sich dafür ein, dass sie die Möglichkeit bekommt, den Pantoffel anprobieren zu können. Sie zeigt nach der Anprobe sogar den zweiten, dazu gehörenden Schuh, damit sie noch einen Beweis mehr hat, dass sie die richtige Frau ist, die der Mann als Gattin nehmen soll. Das ist wohl das wichtigste Merkmal in Perraults Version, denn die anderen Elemente sind eher oberflächliche, semantische Unterschiede.

Bei den Brüdern Grimm geschieht die Schuhprobe, ähnlich wie bei Basile, auf Wunsch des Prinzen. Er befiehlt nämlich Aschenputtel kommen zu lassen, denn auch sie soll den Schuh probieren:

Da ward Aschenputtel gerufen und wie es hörte, daß der Prinz da sen, wusch es sich geschwind Gesicht und Hände frisch und rein; und wie es in die Stube trat, neigte es sich, der Prinz aber reichte ihr den goldenen Pantoffel und sagte: „probier ihn an! und wenn er dir paßt, wirst du meine Gemahlin.“ Da streift es den schweren Schuh von dem linken Fuß ab, setzt ihn auf den goldenen Pantoffel und drückte ein klein wenig, da stand es darin, als wär er ihm angegossen. Und als er sich aufbückte, sah ihm der Prinz ins Gesicht, da erkannte er die schöne Prinzessin wieder und rief: „das ist die rechte Braut.“²⁰³

Bei den Brüdern Grimm endet Aschenputtels Aufstieg mit diesen Worten des Prinzen. Bei den Versionen Basiles und Perraults ist das Ende auch ein happy end, das aber ein wenig anders beschrieben wird.

Bei Basile umarmt der König seine künftige Frau, setzt ihr die Krone auf und befiehlt allen Anwesenden sich vor ihr zu verbeugen, wie es sich vor einer Königin gehört:

²⁰² Perrault et al. 2006b, S. 268.

²⁰³ Grimm und Dettmering 1985, S. 70–71.

Il re allora strinse Zezolla tra le sue braccia, e, condottala sotto il suo baldaccino, le mise la corona sul capo, ordinando a tutti di farle inchini e riverenze come a loro regina.²⁰⁴

Bei Perrault wird Aschenputtel zum Prinzen geführt und mit diesem Auftreten findet der Prinz sie noch schöner als zuvor und wenige Tage darauf findet ihre Hochzeit statt:

On la mena chez le jeune Prince, parée comme elle était : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa.²⁰⁵

6.6 Die böse Stiefmutter

Auch wenn die Stiefmütter keine echten Hexen sind, besitzen sie Eigenschaften, durch die sie eindeutig in die Gruppe der Menschenfresserinnen und Scheusale eingeordnet werden können. Als fremde Eindringlinge stören sie die Harmonie zwischen Blutsverwandten.²⁰⁶

Das Motiv der Stiefmutter findet laut Müller seinen Ursprung in sehr frühen gesellschaftlichen bzw. verwandtschaftlichen Verhältnissen und bleibt bis heute ein immer wiederkehrendes Motiv. Außerdem wird behauptet, dass dieses Interesse am sogenannten Stiefmuttermotiv mit dem „bürgerlich-patriarchalem Denken“ begründet werden kann.

Aus historischer Sicht hat das Motiv der Stiefmutter insgesamt drei Funktionen durchlebt, nämlich jene, das Endogamieproblem zu brechen, das matristische Verhältnis, wo nicht die leibliche Mutter, sondern die gesamte mütterliche Gemeinschaft die Mutterliebe und Geborgenheit garantiert und zuletzt die Situation der Neuzeit, wo das Erbrecht versucht, Stiefkinder den leiblichen Kindern vorzuziehen. Diese sind jedoch lediglich historische Erklärungen, die das Motiv der Stiefmutter zu beschreiben versuchen.²⁰⁷

²⁰⁴ Basile und Croce 2001, S. 54.

²⁰⁵ Perrault et al. 2006b, S. 268–269.

²⁰⁶ Tatar und Vogel 1990, S. 199.

²⁰⁷ Müller 1986, S. 71–73.

6.6.1 Die Stiefmutter im Märchen

„Der Stiefvater spielt in Sage und Märchen keine bedeutende Rolle. Nur die Stiefmutter tritt hervor.“²⁰⁸

Wie bereits erwähnt, wird die Stiefmutter in ihrer Gestalt seit jeher in allen möglichen Erzählungen als böses Wesen dargestellt und sie wird auch von der Gesellschaft als solche angenommen. Der Unterschied zu den Märchen liegt jedoch darin, dass in den Märchen, wie etwa in denen der Brüder Grimm, die Stiefmutter in der Gestalt eines wilden Tieres, einem Ungeheuer oder in Gestalt einer Ausgestoßenen in der Gesellschaft dargestellt wird. Im Aschenputtel-Märchen, welches hier behandelt wird, ist es jedoch nicht so, dass die Stiefmutter in einer anderen Gestalt vorkommt.²⁰⁹

Die Schurkinnen, wozu auch die bösen Stiefmütter in den Märchen gezählt werden, handeln nach chronologisch folgenden Schemata, die in verschiedensten Märchen immer wiederkehren. In der Einleitung ist es zumeist so, dass die leibliche Mutter verstirbt und dass das zurückgebliebene Kind bzw. die Kinder zu den Leidtragenden, sogar zu Opfern einer grausamen, mit Hass erfüllten Stiefmutter werden. Meistens ist der Held bzw. die Heldin sehr geduldig und lässt die Bosheiten über sich ergehen. Die Rechte, die einem als leibliches Kind des zurückgelassenen Vaters zustehen würden, werden durch die Dominanz und Gemeinheiten seitens der Stiefmutter nach und nach verletzt und unterdrückt. Den einzigen Fehler, den man der Vaterfigur zuschreiben kann ist jener, dass er bei der Wahl seiner nächsten Frau nicht mit Scharfsinn gewählt hat.²¹⁰ Müller ist bei der Untersuchung der im Märchen vorkommenden Stiefmütter zu folgendem Resultat gelangt:

Wir fanden, daß von den 17 Müttern, die die Handlung auslösen, fünf einfach böse sind, und diese fünf Mütter sind ausnahmslos Stiefmütter [...]. Einmal ist das Handlungsmotiv Stolz, Neid und Haß [...], einmal Herzlosigkeit und Egoismus [...], zweimal Benachteiligung des Stieffkindes durch Verwöhnung des leiblichen Kindes [...], und immer handelt eine Stiefmutter.²¹¹

²⁰⁸ Bächtold-Stäubli 1987, S. 478.

²⁰⁹ Tatar und Vogel 1990, S. 193–199.

²¹⁰ Tatar und Vogel 1990, S. 203–208.

²¹¹ Müller 1986, S. 74.

Auch im Aschenputtel - Märchen handelt die Stiefmutter nach denselben Motiven, die in diesem obigen Zitat genannt werden.

Trotz den negativen Attributen, die der Stiefmutter im Märchen zugeschrieben werden, ist sie dennoch für die Vermittlung des Mutterbildes von zentraler Bedeutung. Diese Frauenfigur ist im Märchen für die Helden oder für den Helden eine böse Steifmutter, die sehr häufig eigene Kinder aus erster Ehe mitbringt. Sie wird als zur leiblichen Mutter gegensätzliche Figur dargestellt, die sehr gefühlskalt und böse ist und die vor nichts zurück schreckt, das Glück ihrer Stiefkinder oder ihres Stiefkindes zu zerstören. Stiefmütter lieben ihr eigenes Kind bzw. ihre eigenen Kinder, hassen dafür aber das Stiefkind oder die Stiefkinder.²¹²

Zu Beginn des Märchens, wo die bösen Stiefmütter in die Handlung treten, täuschen diese bösen Frauenfiguren vorerst eine gute Person zu sein. Damit beeinflussen sie auf eine gewisse Art und Weise die Helden und sie entpuppen sich erst in Folge als diese böswilligen Frauen, die ihre Stieftochter zerstören wollen. Tatar nimmt diese Thematik auf und sie sagt: „Diese Figuren sind sehr darum bemüht, das Vertrauen ihrer Opfer mit großherzigem, mütterlichem Verhalten zu erringen, und enthüllen dann ihr wahres Gesicht als menschenfressende Ungeheuer.“²¹³

6.6.2 Die Stiefmutter in den Aschenputtel-Versionen

In Giambattista Basiles Version, *La gatta cenerentola*, wird die Stiefmutter folgend beschrieben:

Ma, essendosi il padre riammogliato di fresco e avendo preso una rabbiosa, malvagia e indiavolata femmina, questa maledetta cominciò ad avere in odio la figliastra, facendole cère brusche, visi torti, occhiate di cipiglio, da darle il soprassalto per la paura.²¹⁴

Die Frau, die der Vater von Aschenputtel zu seiner zweiten Frau nimmt, entpuppt sich bei Basile zu einer boshaften, wütenden und gefährlichen Frau, die ihre Stieftochter aus Hass unsanft und zu Unrecht schlecht behandelt. Deshalb wünscht sich Aschenputtel: „Oh Dio, e non potresti esser tu la

²¹² Blaha-Peillex 2008, S. 76.

²¹³ Tatar und Vogel 1990, S. 197.

²¹⁴ Basile und Croce 2001, S. 49.

“mammina mia, tu che mi fai tanti vezzi e carezze?”²¹⁵ Der Wunsch bezieht sich auf die „maestra da cucire di prima riga“, die Hofmeisterin, die für Aschenputtel in Basiles Version eine Bezugsperson ist. Aber auch diese Frau, die auf Wunsch seiner Tochter zur dritten Frau des Vaters wird, entwickelt sich nach und nach zu einer bösartigen Stiefmutter:

Per cinque o sei giorni la nuova matrigna incensò con ogni sorta di carezze Zezolla [= die Stieftochter], facendola sedere al miglior luogo della tavola, dandole i migliori bocconi e adornandola con le migliori vesti. Ma, corso pochissimo tempo, mandò a monte e scordò affatto il servizio ricevuto (oh trista l'anima, che ha cattiva padrona!), e cominciò a mettere in iscanna sei figlie sue, che fin allora aveva tenute segrete;²¹⁶

Die Hofmeisterin, sowie die Verehelichung mit einer dritten Frau kommen so nur in Basiles italienischer bzw. neapolitanischer Version *La gatta cenerentola* vor. Auch der Rat der Hofmeisterin, Aschenputtel solle die Stiefmutter vertreiben und die Hofmeisterin als neue Frau vorschlagen, kommt nur bei Basile vor. In Perraults und der Grimm'schen Versionen heiratet der Vater nur ein weiteres Mal nach dem Tod seiner ersten Frau. Aschenputtels erste Stiefmutter wird als eine bösartige, wütende, ja sogar teuflische Stiefmutter beschrieben, die es schafft ihre Stieftochter durch die miese und ungerechte Behandlung zu unterdrücken.

In Charles Perraults Version, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, gibt es in Folge des Todes von Cendrillons Mutter nur mehr eine Frau, die sich auch dort als böse Stiefmutter herauskristallisiert:

Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. [...] Les noces ne furent pas plus tôt faites, que la Belle- mère fit éclater sa mauvaise humeur ; elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables. Elle la chargea des plus viles occupations de la Maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles.²¹⁷

In der Aschenputtel- Version der Brüder Grimm wird die böse Stiefmutter ebenfalls als solche dargestellt:

[...], da nahm sich der Mann eine andere Frau. Die Stiefmutter aber hatte schon zwei Töchter, von ihrem ersten Mann, die waren von Angesicht schön, von Herzen aber stolz und hoffährtig und bös. „Was macht der garstige Unnütz in

²¹⁵ Basile und Croce 2001, S. 49.

²¹⁶ Basile und Croce 2001, S. 50.

²¹⁷ Perrault et al. 2006b, S. 259.

den Stuben, sagte die Stiefmutter, fort mit ihr in die Küche, wenn sie Brot essen will, muß sies erst verdient haben, sie kann unsere Magd sehn.“²¹⁸

Wenn man nun alle drei Versionen hinsichtlich der Textstelle, wo Aschenputtel ihren sozialen Status innerhalb der Familie verliert und ihr niedere, schmutzige Arbeiten zugeteilt werden, vergleicht, kommt man zu dem Schluss, dass diese Textstellen sich sehr ähneln. Denn sowohl in der italienischen, als auch in der französischen und einer ersten deutschen Version wird beschrieben, dass sich Aschenputtels Situation erst nach der Verehelichung drastisch ändert. Eine weitere Ähnlichkeit besteht darin, dass die Stiefmutter in allen drei Märchen als bösartige, wütende und hasserfüllte Frau dargestellt wird, die sehr darum bemüht ist, Aschenputtel Leid anzutun. Des Weiteren haben alle Versionen gemeinsam, dass die Stiefmutter, auch wenn sie in der Handlung nicht sehr oft vorkommt, das ausschlaggebende Element für Aschenputtels Elend ist. Lediglich in der Version der Brüder Grimm wird die Stiefmutter öfter erwähnt, denn sie ist diejenige, die ihre Töchter dazu zwingt, sich ein Stück von ihrem Fuß abzuschneiden, damit sie in den Schuh passen:

So sagte die Mutter heimlich, da habt ihr ein Messer, und wenn euch der Pantoffel doch noch zu eng ist so schneidet euch ein Stück vom Fuß ab, es thut ein bischen weh, was schadet das aber, es vergeht bald und eine von euch wird Königin.²¹⁹

Das grausame Element, dass schon in einem vorigen Kapitel behandelt wurde und das zumindest für die erstverfassten Märchen der Brüder Grimm typisch ist, wird auch in dieser Szene wieder erkennbar. Die leibliche Mutter der beiden Stiefschwestern von Aschenputtel beeinflusst ihre Töchter so sehr, dass sie in Folge ihrer Mutter gehorchen und sich eine jede vor der Schuhprobe ein Stück vom Fuß abschneidet. Diese Szenen sollen im Kapitel über die bösen Stiefschwestern noch angeführt und behandelt werden.

²¹⁸ Grimm und Dettmering 1985, S. 63.

²¹⁹ Grimm und Dettmering 1985, S. 69.

6.7 Die bösen Stiefschwestern

6.7.1 Geschwisterrivalität

„Offen gesprochen schildert „Aschenputtel“ die Geschwisterrivalität in ihrer extremsten Form: die Eifersucht und Feindseligkeit der Stiefschwestern und die Leiden, die Aschenputtel deshalb zu erdulden hat.“²²⁰ Die Geschwisterrivalität, wie sie auch in *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* oder *La Gatta Cenerentola* vorkommt, ist ein Thema, das Kinder auch in der realen Welt beschäftigt. Denn kein geringeres Märchen als Aschenputtel zeigt die inneren Erlebnisse eines Kindes, das schwer mit der Geschwisterrivalität zu kämpfen hat, wenn es sich von seinem Bruder oder seiner Schwester ohne Sicht auf Besserung verstoßen fühlt. Sowie im Märchen kommt es vor, dass die anderen Geschwister eine/n andere/n schwere, schmutzige Arbeiten erledigen lassen und dass am Ende nicht einmal ein Dank für die getane Arbeit ausgedrückt wird. Mit dem Aschenputtel-Märchen erlangen diese betroffenen Kinder eine Art von Botschaft, sodass auch sie im echten Leben an die Befreiung oder ihren persönlichen Aufstieg glauben. Wenn Kinder tatsächlich unter der Geschwisterrivalität leiden, neigen sie zu dieser Hoffnung, wie im Märchen zu Reichtum als Dank zu kommen und sie brauchen diese Hoffnung, um den Kummer verarbeiten zu können. Diese sogenannte Geschwisterrivalität entsteht vor allem durch Gefühle, die in bestimmten Situationen entstehen. Beispielsweise führt die Angst, die Eltern könnten einen nicht so sehr lieben wie die Schwester oder den Bruder, zu einer Form von Geschwisterrivalität. Im Märchen wird es in der Textstelle deutlich, wo es scheint, dass es nichts ausmacht, ob man mehr oder weniger leistet, um geliebt zu werden. Denn bei Aschenputtel müssen die bösen Stiefschwestern nichts dazu beitragen, mehr geliebt und geachtet zu werden als Aschenputtel. Aschenputtel übt auf Jungen und Mädchen dieselbe Anziehungskraft aus, da jedes Kind, egal ob weiblich oder männlich, in selber Weise unter der Geschwisterrivalität leidet und da sie alle denselben Wunsch haben, aus ihrer Unterordnung zu fliehen und

²²⁰ Bettelheim und Mickel 1978, S. 231.

gleichberechtigt behandelt zu werden.²²¹ Der Aspekt der Geschwisterrivalität soll im nächsten Abschnitt berücksichtigt werden.

6.7.2 Die Stiefschwestern in den Aschenputtel - Versionen

Der Aspekt der bösen Stiefschwestern findet bei Kindern, welchen das Märchen über das Aschenputtel vorgetragen wird besonderen Anklang. Die schlechten Eigenschaften, die ein Kind meint zu haben, können mit Hilfe des Vergleiches zu anderen Boshaftigkeiten gelöst werden. Das bedeutet, dass sich ein Kind mit anderen Menschen, die für das Kind böse wirken, vergleichen kann und eigene schlechte Eigenschaften wirken dann nicht mehr so schlimm. Außerdem kann das Vorkommen der bösen Stiefschwester oder dem bösen Stiefbruder dazu führen, dass man eigene, leibliche Geschwister nicht mehr als allzu böse betrachtet, wenn die Boshaftigkeiten seitens der Stiegeschwister im Märchen überwiegen.²²²

Aschenputtels Stiefschwestern treten im Märchen dann hinzu, wenn Aschenputtel als Halbwaise ihr Leben fortsetzen muss. Bei Drewermann wird behauptet, dass diese Stiefschwestern, ihrem Verhalten zufolge, älter sein müssten als Aschenputtel, wobei aber gesagt werden muss, dass diese These aus dem Märchen nicht ersichtlich ist und dass dies lediglich eine Interpretation von vielen ist.²²³ Als einer der vielen Gründe für die Streitigkeiten der Geschwister mit ihrer neuen Schwester kann die Schönheit erwähnt werden. Sowohl Aschenputtel als auch ihre Stiefschwestern werden zumindest bei den Brüdern Grimm als schön bezeichnet, wobei zwischen schön im Angesicht und schön in Betracht auf den Charakter bei der Aschenputtelfigur unterschieden wird. Der Kampf um die Schönheit und um die Liebe des Königsohnes ist ein zentrales Element, das die gespannte Beziehung zwischen den Stiefschwestern und Aschenputtel voran treibt.²²⁴

In Basiles *La gatta cenerentola* werden insgesamt sechs Stiefschwester vorgestellt: „[...] e cominciò [=Carmosina, die neue Stiefmutter] a mettere in iscranna sei figlie sue, che fin allora aveva tenute segrete; e tanto fece che il

²²¹ Bettelheim und Mickel 1978, S. 226–228.

²²² Bettelheim und Mickel 1978, S. 229.

²²³ Drewermann 2011, S. 58.

²²⁴ Drewermann 2011, S. 58–59.

marito, presele in grazia, si lasciò cascar dal cuore la figlia sua propria.”²²⁵ Als der Vater sich in Basiles Version auf den Weg machen muss, um in Sardinien wichtige Dinge zu erledigen, fragt er seine neuen Töchter und letztlich auch seine leibliche Tochter, was er ihnen mitbringen soll: „Ora segui che, dovendo il principe andare in Sardegna [...], prima di partire domandò a una a una, a Imperia, Calamita, Fiorella, Diamante, Colombina e Pascarella, che erano le sei figliastre, che cosa volevano che portasse loro al ritorno.”²²⁶

Durch die Beschreibung der Dinge, die sich die Stiefschwestern und letztlich auch Aschenputtel von ihrem Vater wünschen, schafft Basile die Verbildlichung darüber, dass die Stiefschwestern sehr materielle, verwöhnte und fordernde Figuren sind, während Zezolla, also Aschenputtel, sich als bodenständiges, genügsames und dankbares Mädchen erweist:

E chi gli chiese un abito di lusso, chi galanterie pel capo, chi belletti per la faccia, chi giocattoli per passare il tempo; e chi una cosa e chi un’altra. [...] egli [= der Vater] disse alla figlia: “E tu, che cosa vorresti?”. Ed essa: “Nient’altro se non che mi raccomandi alla colomba delle fate, che mi mandi qualcosa;”²²⁷

In Charles Perraults *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* werden, wie schon erwähnt, weder die Stiefschwestern noch die Stiefmutter beim Namen genannt, aber sie werden auch auf ähnliche Art beschrieben, wie bei Basile. Die Stiefschwestern werden auch bei Perrault als etwas Besseres dargestellt und Perrault hält sich nicht zurück, das auch so zu zeigen: „Il arriva que le fils du Roi donna un bal, et qu’il en pria toutes les personnes de qualité: nos deux Demoiselles en furent aussi priées, car elle faisaient grande figure dans le Pays.“²²⁸ Um die ironisch gemeinte soziale Stellung der Stiefschwestern und der Stiefmutter zu unterstreichen, verwendet Perrault des Öfteren die Wörter „Madame“ oder „Demoiselles“, die genau diese Zweideutigkeit und die Überheblichkeit dieser Frauenfiguren zum Vorschein bringen.

Als es dann in Perraults Variante zu der Wahl der Kleider und zum Schönmachen für den bevorstehenden Ball kommt, wird die Situation wie folgt beschrieben:

²²⁵ Basile und Croce 2001, S. 50.

²²⁶ Basile und Croce 2001, S. 51.

²²⁷ Basile und Croce 2001, S. 51.

²²⁸ Perrault et al. 2006b, S. 260.

Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux; [...] On ne parlait que de la manière dont on s'habillerait. « Moi dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre. – Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or, et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes. »²²⁹

Die Bösartigkeit wird vor allem bei den Brüdern Grimm in ihrer Version dargestellt:

Da nahmen ihm die Stiefschwestern die Kleider weg, und zogen ihm einen alten grauen Rock an: „der ist gut für dich!“ sagten Sie, lachten es aus und führten es in die Küche. [...] und die Stiefschwestern thaten ihm noch alles gebrannte Herzeleid an, spotteten es [...].²³⁰

Generell kann man beobachten, dass die Stiefschwestern bei Jakob und Wilhelm Grimm öfters in die Handlung mit einbezogen werden und dass sie, von ihrer Mutter beeinflusst, die Ausschlaggebenden für das Leid ihrer neuen Schwester sind.

Ein weiteres Element, das den negativen Aspekt der Stiefschwestern bei den Brüdern Grimm hervorhebt ist das Element der Schadenfreude. Die Stiefschwestern fragen nämlich Aschenputtel, ob sie auch gerne auf den Ball gehen würde und da sie keineswegs dorthin gehen kann, machen sie sich über ihre Schwester lächerlich:

„Aschenputtel, du gingst wohl gern mit auf den Ball?“ – „Ach ja, wie kann ich aber hingehen, ich habe keine Kleider.“ – „Nein, sagte die älteste, das wär mir recht, daß du dich dort sehen liebst, wir müßten uns schämen, wenn die Leute hörten, daß du unsere Schwester wärest;²³¹

Wobei die jüngere Tochter der Stiefmutter mehr Herz erweist als die andere:

Da sagt die jüngste, die noch ein wenig Mitleid im Herzen hatte: „Aschenputtel, wenn dunkel ist, kannst du hinzugehen und von außen durch die Fenster gucken.“²³²

Auch bei Perrault, nicht aber bei Basile kommt dieses Element der Schadenfreude vor: „Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au Bal? – Hélas, Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut. – Tu as raison, on rirait bien si on voyait un Cucendron aller au Bal. »²³³

²²⁹ Perrault et al. 2006b, S. 260–261.

²³⁰ Grimm und Dettmering 1985, S. 63–64.

²³¹ Grimm und Dettmering 1985, S. 64.

²³² Grimm und Dettmering 1985, S. 65.

²³³ Perrault et al. 2006b, S. 261.

Eine Szene, die lediglich bei den Brüdern Grimm zum Vorschein kommt ist jene, wo sich die Stiefschwestern auf Rat ihrer leiblichen Mutter ein Stück vom Fuß abtrennen sollen, damit sie in den Schuh hinein passen, der ihnen zur Anprobe vorgelegt wird. Es ist eine sehr grausame Szene, die dennoch für die Stiefschwestern böse endet, da die helfenden Tauben von Aschenputtel sie verraten und letztendlich Aschenputtel zur rechten Frau genommen wird. Zuerst ist die älteste Stiefschwester an der Reihe, den Schuh anzuprobieren:

Da ging die älteste in ihre Kammer und probierte den Pantoffel an, die Fußspitze kam hinein, aber die Ferse war zu groß, da nahm sie das Messer und schnitt sich ein Stück von der Ferse, bis sie den Fuß in den Pantoffel hineinzwang. So ging sie heraus zu dem Prinzen, und wie der sah, daß sie den Pantoffel anhatte, sagte er, daß sen die Braut, führte sie zum Wagen und wollte mit ihr fortfahren.²³⁴

Bei der zweiten und etwas jüngeren Stiefschwester kommt es anschließend zur Schuhprobe, wobei sie sich ein anderes Stück vom Fuß abschneidet:

Da nahm sie den Pantoffel in ihre Kammer, und als der Fuß zu groß war, da biß sie die Zähne zusammen und schnitt ein groß Stück von den Zehen ab, und drückte den Pantoffel geschwind an. [...] Der Prinz sah nieder, da waren die weißen Strümpfe der Braut roth gefärbt und das Blut war hoch herauf gedrungen.²³⁵

Am Ende des Aschenputtel- Märchens erweisen sich die Stiefschwestern als neidisch. Neid ist nämlich auch ein zentrales Thema, das mit der Figur der bösen Stiefschwester im Märchen gerne in Verbindung gebracht wird.

Bei Basile wird der Verdruss auch mit dem Neidmotiv in Verbindung gebracht und die Stiefschwestern müssen sich in seiner Version die Kränkung und den Verlust eingestehen:

Le sorelle, livide d'invidia, non potendo reggere allo schianto dei loro cuori, filarono moge moge verso la casa della madre, confessando a lor dispetto che pazzo è chi contrasta con le stelle.²³⁶

Anders als bei Basile wird die Reue darüber, wie sich die Stiefschwestern gegenüber Aschenputtel verhalten haben, bei Perrault veranschaulicht:

Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu'elles avaient vu au Bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les

²³⁴ Grimm und Dettmering 1985, S. 70.

²³⁵ Grimm und Dettmering 1985, S. 70.

²³⁶ Basile und Croce 2001, S. 54.

priaît de l'aimer bien toujours. [...] Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour.²³⁷

Sobald sie erkennen, dass Cendrillon die wunderschöne junge Frau des Balls ist und sie diejenige ist, welcher der Pantoffel perfekt passt, werfen sie sich vor Cendrillons Füße und bitten sie um Vergebung. Auch die gute Seite von der Aschenputtelfigur kommt hier nochmals zum Vorschein, denn sie umarmt ihre Schwestern, die den ganzen Schmerz zugefügt haben und vergibt ihnen. Die Warmherzigkeit und Gutmütigkeit, die Cendrillon in sich trägt wird hervorgehoben, als sie ihre Schwestern zu sich an den Hof bittet und sie ihre beiden Stiefschwestern mit zwei hoch angesehenen und mächtigen Männern verheiraten lässt. Bei Perrault wird die Tatsache, dass Menschen, auch wenn sie noch so viel Leid von anderen zugefügt bekommen, vergeben können und vor allem sich selbst treu bleiben können.

Sowie bei Basile wird das Bleichwerden mit dem Niedergang der bösen Stiefschwestern im Grimm'schen Märchen in Verbindung gebracht. Das Sprichwort „blass vor Neid“ aus dem Deutschen ist hier passend, denn mit der Verwendung des Blassen oder Bleichen wird primär der Neid ausgedrückt und hervorgehoben:

Die Stiefmutter und die zwei stolzen Schwestern erschracken und wurden bleich, aber der Prinz führte Aschenputtel fort und hob es in den Wagen, und als sie durchs Thor fuhren, da riefen die Tauben: „Rucke di guck, rucke di guck! Kein Blut im Schuck: Der Schuck ist nicht zu klein, die rechte Braut, die führt er heim!“²³⁸

6.8 Die Fee

6.8.1 Herkunft der Feenfigur

Für die Namensgebung der Fee im Allgemeinen muss man den Namen der „Fata“, was von „fatum“, Schicksal, abgeleitet wird, nennen. Die sogenannten „Parques“, auch „Tria Fata“ oder „Fatae“ genannt, sind im Allgemeinen weibliche Göttlichkeiten, die später der mittelalterlichen Fee den Namen,

²³⁷ Perrault et al. 2006b, S. 268–269.

²³⁸ Grimm und Dettmering 1985, S. 71.

sowie auch ihre Aufgabenbereiche im weitesten Sinn weitergegeben haben.²³⁹

Sehr oft wird der Name Fee mit einer schönen Frauengestalt verbunden, die für uns übernatürlich scheint und die anscheinend von einer anderen Welt stammt. Außerdem werden Feenwesen mit den Sterblichen in Verbindung gebracht, von welchen sie das Schicksal lenken. Genau genommen sind Feen sehr begabte Frauen mit übernatürlichen Kräften, die nicht mit Hexen und Zauberinnen verwechselt werden dürfen. Laut Harf-Lancner entwickelten sich die Definitionen über die Fee seit dem Mittelalter in relativ allgemeine Erklärungen. Beispielsweise lautete eine sehr alte Beschreibung der Fee im *dictionnaire de L'Académie* von 1694-1762 wie folgt: „estoit autrefois, selon l'opinion du peuple, une espèce de nymphe enchanteresse qui avoit le don de predire l'advenir et de faire beaucoup de choses au dessus de la Nature“. ²⁴⁰ Im heutigen französischen Wörterbuch *Larousse* sieht die Definition der „Fée“ stattdessen so aus: „être imaginare, de sexe féminin, doué d'un pouvoir surnaturel“. ²⁴¹ Diese Definitionen sollen darauf hinweisen, dass sich die Darstellung der Feen in den Märchen vom Mittelalter bis heute schon sehr verändert hat. Früher tendierte man eher dazu, die Feen als schöne Damen darzustellen, heute bekommt man ein fantasievollereres Bild der Fee dargestellt, das oft sehr von der natürlichen Gestalt dieser Wesen abweicht.

Bei Harf-Lancner heißt es: „Le registre sémantique du substantif „fée“ et de ses corollaires, l'adjectif „faé“ et le verbe „faer“ s'est élargi progressivement, parallèlement à l'importance grandissante des thèmes folkloriques dans la culture savante.“ ²⁴² Zum Substantiv „fée“(fata) werden das Verb „faer“(fatare) und das Adjektiv „faé“, das vom Partizip „fatatus“ herausgebildet wurde, in Verbindung gebracht. Alle diese Wörter werden mit dem Begriff Schicksal in Verbindung gebracht. Aber auch so, wie die Fee ihre Merkmale in Bezug auf die Parzen verliert, wird auch das Adjektiv „faé“ zu einer allgemeinen Bedeutung von „magisch“, „zauberhaft“, oder „verzaubert“ verändert, wenn es in Verbindung zu der anderen Welt steht.²⁴³

²³⁹ Harf-Lancner 1984, S. 16–17.

²⁴⁰ Harf-Lancner 1984, S. 13.

²⁴¹ Larousse.: Définitions: fée – Dictionnaire de français Larousse.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/f%C3%A9/33156> [22.05.2019].

²⁴² Harf-Lancner 1984, S. 52.

²⁴³ Harf-Lancner 1984, S. 59.

Trotz der Unsicherheit, woher diese mythische Figur tatsächlich stammt, muss man sich laut Clier-Colombani vor die Zeit des Mittelalters, also zumindest in die Zeit der Antike, begeben. Dort erscheinen zumindest nachweislich Feenfiguren, die später auch auf die Erscheinung von anderen feeartigen Frauenfiguren, wie die Fee Mélusine bei Jean d'Arras beispielsweise, vergleichbar sind. Die Fee wird in einer ersten Definition als ein Objekt des antiken Glaubens bezeichnet und später wird sie dann auch mit der Literatur in Verbindung gebracht.²⁴⁴ Man spricht auch von einer fortlaufenden Thematik zwischen den antiken Sirenen, Schlangen und Monstern und der mittelalterlichen Fee.²⁴⁵

Seit es die Menschheit gibt, gibt es auch Mythen. Aus den Mythen stammen wiederum die Götter und Göttinnen, die für die Feen relevant sind. Fruchtbarkeitsgöttinnen sind beispielsweise Gottheiten, die in vielen unterschiedlichen Mythen vorkommen. Sie stehen, wie es der Name bereits sagt, unter anderem für die Fruchtbarkeit der Tiere und der Felder. Fruchtbarkeitsgöttinnen stammen von überall: bekannt sind unter anderem ägyptische, indische, oder germanische Fruchtbarkeitsgöttinnen, die Lilith der Hebräer oder die alles verschlingende Maya der Hindus, oder die unheilvolle Morgane der Kelten.²⁴⁶

Laut den romanischen Märchen, also vor allem den französischen und italienischen Märchen, wird der Glaube an Feen von den meist zu dritt vorkommenden Schicksals- oder Gabenfeen, auch Parzen genannt, geprägt. Die Gabenfeen werden mit dem Begriff des Schicksals, aber auch mit der Fruchtbarkeit, wie bereits erwähnt, in Verbindung gebracht, da sie mit den wichtigen Ereignissen des realen, menschlichen Lebens versehen sind, nämlich mit der Geburt, der Taufe, der Hochzeit und dem Tod. Des Weiteren gibt es noch die Patenfee, die als eine Variante zu den Schicksals- und Gabenfeen zu verstehen ist. Die Patenfee fungiert im Prinzip wie die reale Patentante, sie hat nämlich die Aufgabe, sich um ihr Patenkind zu kümmern, ihm oder ihr

²⁴⁴ Harf-Lancner 1984, S. 13.

²⁴⁵ Clier-Colombani und Le Goff 1991, S. 88–89.

²⁴⁶ Hofer, S. 31.

beizustehen und jeder Lebenslage dafür da zu sein. Sie ist die typische Helferfigur der Helden oder des Helden im Märchen.²⁴⁷

6.8.2 Die Fee in Aschenputtel

Das Motiv der Fee ist im Märchen ein fast omnipräsentes Motiv. Es ist auch im Aschenputtel- Märchen zu finden. Nicht bei allen hier behandelten Versionen dieses Märchens kommen die Feenwesen vor, aber bei Perrault und bei Basile wird dieses zauberhafte Wesen in die Handlung mit einbezogen.

Bei Perrault wird die Fee zuerst als „Marraine“, als Aschenputtels Patin, vorgestellt. Sie entpuppt sich aber bald schon als Aschenputtels gute Fee, die auch als Patenfee gedeutet werden könnte:

Sa Marraine, qui la vit toute en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait. „Je voudrais bien...je voudrais bien...“ Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa Marraine, qui était Fée, lui dit : « Tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas ? – Hélas oui, dit Cendrillon en soupirant.[...] « Va dans le jardin et apporte-moi une citrouille. » Cendrillon alla aussitôt cueillir la plus belle qu'elle put trouver, et la porta à sa Marraine, ne pouvant devenir comment cette citrouille la pourrait faire aller au Bal. Sa Marraine la creusa, et n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette, et la citrouille fut aussitôt changée en un beau carrosse tout doré.²⁴⁸

Die Fee verhilft Aschenputtel zu allem was nötig ist, damit sie als wunderschönes junges Mädchen auf den Ball gehen kann. Mit Hilfe ihres Zauberstabes verwandelt diese gute Fee unterschiedliche Dinge oder Tiere zu Accessoires, Hilfsmitteln, Kleidern, Kutschen oder Dienern, die Aschenputtel den Weg zum Ball ermöglichen.

Der Zauberstab, wie er etwa in *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* zum Vorschein kommt, ist ein Gegenstand, der Aschenputtel zu einer Art von Reichtum verhilft. Laut Propp ist der Stab als ein Resultat des Umganges mit Menschen, der Erde und den Pflanzen entstanden. Dieser Zaubergegenstand hat „die wunderbare Eigenschaft der Fruchtbarkeit, des Überflusses und des Lebens, [...] mit dem sie [= die Rute] in Berührung kommt.“²⁴⁹ Im Märchen sind oft Gegenstände, die zu einem Zaubergegenstand werden, jene Dinge, die entweder als eine Gabe des verstorbenen Elternteils, einer Hexe, einer Fee oder

²⁴⁷ Bausinger 1984, S. 945–948.

²⁴⁸ Perrault et al. 2006b, S. 263.

²⁴⁹ Propp und Pfeiffer 1987, S. 244.

eines helfenden Tieres übergeben oder übrig gelassen werden. Die Zauberkräfte werden demnach gerne in Verbindung mit dem Reich der Toten gebracht.²⁵⁰

Auch in Giambattista Basiles Aschenputtel- Version kommt eine Art von Fee vor. Bei der Hochzeit des Vaters mit der Hofmeisterin, die zuerst Aschenputtels Bezugsperson und später ihre Stiefmutter wird, trifft la gatta cenerentola auf eine kleine Taube, die zu Aschenputtel Folgendes sagt: „Quando ti vien desio di qualche cosa, mada a dimandarla alla colombella delle fate dell’isola di Sardegna, ché tu l’avrai subito.“²⁵¹ Als es dazu kommt, dass der Vater nach Sardinien fährt, soll er Aschenputtels Wunsch erfüllen und sich zu dem besagten Ort begeben, wo eine Fee, die als „bella giovane“ beschrieben wird, für Aschenputtel eine Gabe mitgibt. Diese Gabe beinhaltet einen kleinen Dattelbaum, eine Haue, einen kleinen Sack mit Gold und ein Handtuch aus Seide – der Dattelbaum soll gepflanzt werden und die anderen Dinge sollen ihn dann pflegen und kultivieren. Als Aschenputtel, die bei Basile auch den Namen Zezolla hat, sich um den Dattelbaum kümmert, formt sich dieser zu einem Frauenkörper und eine Fee tritt hervor:

Zezolla, con giubilo grande da non stare nella pelle, piantò il dattero in un bel vaso; e mattina e sera lo zappettava, lo innaffiava e lo asciugava col tovagliolo di seta. Con queste cure, il dattero crebbe in quattro giorni alla statura di una donna, e ne venne una fata, che domandò alla fanciulla: „Che cosa desideri?“. Zezolla rispose che desiderava uscir qualche volta di casa, e che le sorelle non lo sapessero. Rispose la fata: „Ogni volta che ti piaccia, vieni alla pianta e le di: Dattero mio dorato, con la zappetta d’oro t’ho zappato; con il secchietto d’oro, innaffiato; con la fascia di seta t’ho asciugato. Spoglia te e vesti me! Quando poi vorrei spogliarti, cangia l’ultimo verso e di: -- Spoglia me e vesti te“.²⁵²

Als die Fee danach fragt, was sich das junge Mädchen wünsche, meint sie, dass sie auch gerne mal außer Haus gehen würde, ohne dass es ihre sechs Stiefschwestern mitbekommen. Die Fee meint daraufhin, dass Zezolla lediglich den oben genannten Spruch vor dem Dattelbaum aussprechen soll und dass ihr somit gleich geholfen wird. So geschieht es auch, dass Zezolla am ersten Festtag, den der König angekündigt hat, sich in eine wunderschöne junge Frau verwandelt: „Zezolla corse allora alla sua pianta, pronunziò le parole insegnatele dalla fata e subito fu posta in assetto di regina, sopra una chinea,

²⁵⁰ Propp und Pfeiffer 1987, S. 245–246.

²⁵¹ Basile und Croce 2001, S. 50.

²⁵² Basile und Croce 2001, S. 51–52.

con dodici paggi attillati e azzimati, e andò anche lei dove erano le sorelle, che non la riconobbero [...].”²⁵³

²⁵³ Basile und Croce 2001, S. 52.

7 Schlusswort

Wenn man sich die Märchen ansieht hat es auf den ersten Blick den Anschein, dass sie in einem relativ einfachen Stil verfasst sind. Aber auf den zweiten Blick bemerkt man, dass die Märchen keineswegs eine einfache literarische Gattung sind und dass sie nicht nur der Kinderliteratur angehörig sind, sondern dass viel mehr dahinter steckt. Dadurch, dass die Märchen ihren Ursprung vorwiegend in mündlich überlieferten Erzähltexten finden, scheint der Stil für uns relativ einfach, aber man kann dann nach und nach in schriftlichen Versionen beobachten, dass sich das Märchen durch ironische und metaphorische Elemente als eine komplexere literarische Gattung heraus entwickelt hat. So ist es etwa bei Basile und Perrault der Fall, denn bei ihnen findet man durch die Literarisierung viele ironische Elemente die für die kritische Darstellung der Gesellschaft ihrer Zeit verwendet werden.

Auch wenn Basile, Perrault und die beiden Brüder Grimm dasselbe Thema behandeln, so schaffen sie dank ihrer eigenen Art des Schreibens jeweils eine Version, die ihnen eigen ist und die sich von den anderen Aschenputtel-Varianten unterscheidet. Während Basile und Perrault sich dafür entschieden haben, eine literarisierte Version dieses Märchens zu verfassen, lehnen die Brüder Grimm gegensätzlich zu den beiden anderen jegliche Form von Kunstvollem in ihren Märchen ab und wenden sich dem traditionellen Volksmärchen zu.

Auch die weiblichen Figuren, die in dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen, werden in jeder der drei ausgewählten Märchen mit Besonderheiten versehen, auch wenn es sich im Großen und Ganzen um dieselben Figuren handelt. Mit den Figuren, die in diesem Märchen auftauchen kann man sich ebenfalls sehr gut identifizieren, da sie uns auch im echten Leben über den Weg laufen. Aschenputtel, die Heldin des Märchens muss viel Leid ertragen und sie muss gegen die Bosheiten und Intrigen, die ihr durch ihre Stiefmutter und Stiefschwestern zugefügt werden, ankämpfen. In diesem Märchen werden viele Themen aus dem echten Leben wie beispielsweise der Neid, die Eifersucht, die Hochzeit, die Unterdrückung und der soziale Aufstieg behandelt, mit welchen

wir uns laut Bettelheim und seiner psychologischen Auffassung in Bezug auf das Märchen identifizieren können.

Die Moral, die uns mit Hilfe des Aschenputtel-Märchens übermittelt wird ist jene, dass man seine persönlichen Ziele nur dann erreichen kann, wenn man sich selbst treu bleibt und von sich überzeugt ist. Außerdem besagt die Moral, dass man nie aufhören soll seine Träume zu verfolgen, auch wenn einem noch so viele Steine in den Weg gelegt werden. Es ist eine Moral, mit der wir tagtäglich konfrontiert werden und die uns am Ende des Märchens zeigt, dass man vom Leben belohnt wird, wenn man sich selbst treu bleibt und nie aufgibt. Aschenputtel wird am Ende der Geschichte mit dem sozialen Aufstieg belohnt – denn sie ist diejenige, die vom Prinzen zur Frau genommen wird und mit Reichtum beschenkt wird, nachdem sie sich ganz unten befunden hat und die schmutzige Arbeit für andere erledigen musste.

Während der Ausarbeitung dieser Diplomarbeit habe ich gelernt, wie man mit Texten dieser speziellen literarischen Gattung umzugehen hat. Außerdem habe ich erfahren, wie viele Möglichkeiten es gibt um ein einziges Märchen interpretieren zu können. Die Analyse von drei unterschiedlichen Texten mit demselben Inhalt zu analysieren erwies sich als sehr interessante Aufgabe, da ich zuerst nicht wusste, auf welche Unterschiede oder Gemeinsamkeiten ich bei den Texten stoßen würde. Umso interessanter war es dann zu sehen, in wie fern sich die drei Texte voneinander unterscheiden und dass es letztendlich um drei völlig unterschiedliche Märchen handelt, obwohl der Märchenstoff ein und derselbe ist. Das Behandeln einer Leitfrage über die gesamte Arbeit hindurch war eine persönliche Herausforderung, da das Aschenputtel-Märchen so viele interessante Themen behandelt und es schwierig war, sich nur auf einen einzigen Aspekt, nämlich die Frauenfiguren des Märchens, zu konzentrieren.

Auf den didaktischen Aspekt konnte im Rahmen dieser Arbeit leider nicht mehr eingegangen werden, da dies das Pensum sprängen würde. Dennoch empfinde ich es als äußerst wichtig zu erwähnen, dass die Möglichkeit bestünde diese Arbeit mit einem didaktischen und praktischen Unterrichtsbeispiel weiterführen zu können. So könnte anhand der Theorie, die in dieser Arbeit schon behandelt wurde ein Beispiel ausgearbeitet werden, das zeigt, wie der Märchenstoff des Aschenputtel-Märchens für den Unterricht

aufbereitet werden könnte. Für mich als angehende Lehrerin wäre das ein sehr interessanter Bereich mit welchem man dank der Märchen viel machen könnte. Ich würde mich beispielsweise bei einer Fortsetzung dieser Arbeit auf eine didaktische Methode konzentrieren. Diese Methode nennt sich Dramapädagogik und ich finde, dass sich das Aschenputtel-Märchen bestens dafür eignen würde, den Märchenstoff mit dieser Methode aufzuarbeiten. Mit der Dramapädagogik könnte man beispielsweise die weiblichen Figuren ausarbeiten, diese interpretieren und mit Hilfe von dramapädagogischen Methoden nachspielen. Die Schüler/innen könnten sich somit besser mit den Figuren identifizieren und die emotionale Einstellung zu den jeweiligen Figuren könnte somit behandelt werden. Dadurch entwickeln die Schüler und Schülerinnen eine ganz andere Einstellung zu dem Märchen, was für sie und ihr Leben wiederum prägend sein könnte. Dies ist nur eine grobe, persönliche Idee, wie ich das Aschenputtel-Märchen in den Unterricht mit einbeziehen könnte und wie ich diese selbständig verfasste Arbeit weiterführen würde.

Als Abschluss meiner Diplomarbeit soll ein Zitat dienen, das, so finde ich, das Phänomen des Märchens wunderbar erfasst:

*„Natürlich ist das ein Märchen,
aber es ist auch die Wahrheit.
Wer kann diese Dinge schon auseinanderhalten?“
– Muriel Barbery²⁵⁴*

²⁵⁴ Muriel Barbery: Das Leben der Elfen | 26 Zeichen 2016 Das Leben der Elfen , 26 Zeichen, <https://www.dtv.de/blog/hintergrund/muriel-barbery-das-leben-der-elfen-2/> [22.02.2019]

8 Résumé

„Il était une fois...“- c'est avec ces mots que commencent presque tous les contes de fées. Le conte de fées est un genre littéraire très particulier dont l'origine remonte au moins à l'Antiquité.

Depuis des siècles on raconte des histoires diverses, des légendes, des mythes ou des contes de fées aux autres, mais surtout aux enfants. Au fil du temps, on les avait gardés et puis racontés de manière modifiée. Aujourd'hui encore, les contes de fées sont omniprésents et on les raconte aux enfants ou, à l'époque moderne, on a la possibilité de les regarder grâce aux adaptations cinématographiques.

La transmission à l'oral au début et celle par écrit au bout de quelque siècle avait pour résultat qu'on peut trouver plusieurs versions différentes d'un seul conte qui, au fil du temps, ont été revus et corrigés de nouveau. C'est donc la raison pour laquelle de nos jours nous avons la possibilité de faire la comparaison entre plusieurs versions traitant le même sujet.

Dans ce même mémoire je mettrai l'attention particulière sur le conte de fées Cendrillon ou la petite pantoufle de verre. C'est un conte de fées qui offre beaucoup de possibilités à l'interprétation et à l'analyse – c'est pourquoi l'analyse se focalise ensuite sur les figures féminines qui y apparaissent et sur les relations existant entre eux.

Afin de pouvoir rédiger une comparaison d'un seul conte il faut plusieurs versions de la même histoire. J'ai donc choisi trois versions différentes pour l'analyse du texte. La première version est une version napolitaine qui fut écrite entre 1634 et 1636 par un écrivain napolitain nommé Giambattista Basile. Cette première version porte le titre *La Gatta Cenerentola*. Une traduction italienne, faite par Benedetto Croce va être utile pour la compréhension personnelle. Comme deuxième version j'ai choisi le conte de fées français de Charles Perrault avec le titre *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, publié en 1697. La troisième version utilisée pour l'analyse est une version allemande écrite par les deux frères Grimm. Leur conte s'intitule *Aschenputtel* et fut publié vers l'année 1812.

Ces textes se diffèrent à certains égards, mais il y a également des points communs que je vais présenter dans ce mémoire. La question principale représentant aussi la base du mémoire est la suivante : Quelles différences particulières existent entre les trois versions analysées du conte de fées Cendrillon, traitant le même sujet mais qui sont écrites en trois langues différentes ainsi qu'en temps différents, aussi ? Se fondant sur cette question, les textes vont être analysés principalement par les différences de contenu, de langue et par les différences sémantiques et structurelles.

Avant d'avoir écrit ce mémoire, j'ai lu les textes plusieurs fois en prenant des notes et en marquant les différences textuelles, structurelles et sémantiques. Ensuite, j'ai recherché des études critiques comme *Von Blaubärten und Rotkäppchen. Grimms grimmige Märchen* (1990) ou *Märchenanalysen* (2010), des dictionnaires comme *Grand Larousse encyclopédique* (1975), des ouvrages spécialisés sur ce thème avec les titres *Morphologie des Märchens* (1972), *Die historischen Wurzeln des Zaubermaerchens* (1987), *Kinder brauchen Märchen* (1978) *Enzyklopädie des Märchens* (1977-2015), *Die Frau im Märchen* (1985), *Wege der Märchenforschung* (1973), et des sources internet qui vont servir à la partie théorique et à la compréhension personnelle. Après avoir fait une structure générale pour le mémoire, j'ai commencé à le rédiger.

Le premier chapitre offre une introduction théorique de ce genre littéraire, donc le conte de fées en particulier. Le terme sera expliqué ensuite et deux études s'occupant du conte de fées qui sont très importants pour ce mémoire seront également présentées. Il s'y agit de l'étude psychologique et pédagogique de Bettelheim et de l'étude structuraliste de Propp. Ce sont deux études tout à fait différentes, mais qui représentent deux théories très intéressantes concernant le conte de fées. On peut dire qu'elles permettent à visualiser deux manières d'interprétation d'un conte de fées. En outre, on va présenter les trois auteurs et leurs contes nommés tout ci-dessus. Le but est de trouver leurs particularités en se référant à la façon dont ils écrivent leurs contes de fées. Par ailleurs, je vais affronter un bref commentaire sur les différences du contenu. Dans ce premier chapitre principal, on va de même illustrer les contextes de la genèse de chaque conte de fées.

Le chapitre suivant contient alors l'analyse des trois textes et les résultats étudiés concernant les textes sur Cendrillon. Pour ce faire, je me focalise sur les figures féminines du conte de fées et leurs relations entre elles existant dans l'histoire. En faisant généralement attention au conte de fées, je vais commencer l'analyse des figures féminines avec quelques faits généreux se trouvant également dans quelconque autre conte de fées à part le conte de Cendrillon. Ensuite ces figures seront confrontées, c'est-à-dire les différences seront illustrées et leurs points communs seront décrits dans les trois versions différentes. C'est l'objectif principale parce qu'il y a beaucoup de choses qui se distinguent par rapport aux autres versions représentées dans ce mémoire, mais qui, à première vue, semblent être pareilles. Pour une meilleure illustration des résultats, je vais ajouter les passages des textes contenant les résultats qui ont été traités.

Une conclusion résumant tous les résultats de l'élaboration du mémoire va être mise à la fin de l'analyse. Dans celle-ci je me réfère pareillement aux questions et aux suites possibles que je n'ai pas pu traiter dans le cadre de ce mémoire mais qui à mon avis méritent également d'être mentionnées.

En lisant et en racontant les contes de fées on a l'impression à première vue, que le style du texte est assez facile, parce que la clientèle visée sont les enfants. Mais à seconde vue, on note que les contes de fées ne font pas seulement partie à la littérature enfantine, car à l'origine ce genre littéraire n'était pas fait pour enfants. C'est vrai que le style de ces textes semble assez simple à cause de la transmission à l'oral mais on peut y trouver, surtout dans les versions écrites plus anciennes, beaucoup d'éléments ironiques et métaphoriques qui marquent des choses de manière cachée. Chez Basile et Perrault par exemple on peut trouver beaucoup de phrases ironiques qui montrent et critiquent en vérité la société de leurs époques.

Bien que les trois écrivains choisis traitent le même sujet ils utilisent des styles différents en créant les contes de fées qui leur sont propres. Pendant que Basile et Perrault ont décidé d'écrire deux versions littérarisées, les deux frères Grimm refusent toute sorte d'artificialité dans leurs contes et ils préfèrent, contrairement aux autres, les contes dits populaires, qui ont été racontés par des narrateurs ou narratrices.

Les figures féminines sur lesquelles je me suis focalisée dans ce mémoire, montrent aussi des particularités dans chaque version, même s'il s'agit généralement des mêmes figures. Cendrillon, l'héroïne de ce conte de fées doit supporter beaucoup de souffrances et doit faire face aux méchancetés vis-à-vis de sa belle-mère et ses belles-sœurs. Beaucoup de thèmes appartenant à la vie réelle comme par exemple la jalousie, le mariage, la soumission, la montée sociale dans la société ou le travail sont traités dans ce conte.

La moralité de Cendrillon indique qu'on peut atteindre ses objectifs personnels qu'en restant fidèle à ses convictions et lorsqu'on ne désespère pas de ses rêves- c'est alors une moralité avec laquelle on est confrontée chaque jour. Cendrillon elle-aussi, fait cette expérience, parce que c'est elle qui atteint son succès personnel à la fin de l'histoire. La récompense de rester elle-même est le mariage avec le fils du roi ainsi qu'une vie en richesse.

Cendrillon est un conte où on peut facilement s'identifier avec les figures qui apparaissent dans cette histoire. Ces figures nous transmettent le message que tôt ou tard, chaque frustration trouve le succès.

Même dans le 21^e siècle, Cendrillon est encore très fréquent et grâce aux adaptations cinématographiques comme *Cinderella* (1950), *Cinderella Story* (2004) ou *Another Cinderella Story* (2008) l'histoire est transmise au temps moderne. C'est un conte de fées qui n'est jamais démodé.

9 Literaturverzeichnis

- Aarne, Antti Amatus; Thompson, Stith (1973): The types of the folktale. A classification and bibliography. 2. rev. 3. print. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (FF communications, 184).
- Anon.: 200 Jahre Grimms Märchen | Märchenatlas. Online verfügbar unter <http://www.maerchenatlas.de/deutsche-maerchen/grimms-marchen/200-jahre-grimms-marchen/>, zuletzt geprüft am 10.03.2019.
- Anon.: Conte de fées : Définition simple et facile du dictionnaire. Online verfügbar unter <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/conte-de-fees/>, zuletzt geprüft am 16.05.2019.
- Anon.: Das Pentamerone | Märchenatlas. Online verfügbar unter <http://www.maerchenatlas.de/aus-aller-welt/italienische-marchen/giambattista-basile/das-pentameron/>, zuletzt geprüft am 04.03.2019.
- Anon.: Kunstmärchen, Begriffsbestimmung und Beispiele | Märchenatlas. Online verfügbar unter <http://www.maerchenatlas.de/kunstmarchen/kunstmarchen/>, zuletzt geprüft am 07.05.2019.
- Anon. (2019): Duden | Kropf | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Synonyme, Herkunft. Online verfügbar unter <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kropf>, zuletzt aktualisiert am 23.04.2019, zuletzt geprüft am 23.04.2019.
- Asor Rosa, Alberto (Hg.) (1993): Letteratura italiana. Le opere. Torino: Einaudi.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (1987): Silber - Vulkan. Berlin: De Gruyter (Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 8).
- Basile, Giambattista; Croce, Benedetto (2001): Il pentamerone ossia La fiaba delle fiabe. Napoli: Bibliopolis.
- Baum, Oliver (2007): Freuds Triebtheorie und Dornröschens Entfaltung der Weiblichkeit. Online verfügbar unter <https://www.grin.com/document/123114>, zuletzt aktualisiert am 20.05.2019.
- Bausinger, Hermann u. a. (1977): Enzyklopädie des Märchens - Handwörterbuch zur historischen und Vergleichenden Erzählforschung, Band 1. Hg. v. Kurt Ranke. Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Bausinger, Hermann u. a. (1984): Enzyklopädie des Märchens - Handwörterbuch zur historischen und Vergleichenden Erzählforschung, Band 4. 1. Auflage. Hg. v. Kurt Ranke. Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Bettelheim, Bruno; Mickel, Liselotte (1978): Kinder brauchen Märchen. 21. - 30. Tsd. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst.
- Blaha-Peillex, Nathalie (2008): Mütter und Anti-Mütter in den Märchen der Brüder Grimm. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2005 u.d.T.: Blaha-Peillex, Nathalie: Die Verbürgerlichung der Mutter : kulturgeschichtliche Analyse der Transformation eines Erzählmotivs. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 106).

- Boeree, C. George (2006): Persönlichkeitstheorien. Carl Gustav Jung. Online verfügbar unter http://www.social-psychology.de/do/PT_jung.pdf, zuletzt geprüft am 20.05.2019.
- Brühlmeier, Arthur (2013): Die Psychoanalyse von Sigmund Freud. Online verfügbar unter <http://www.bruehlmeier.info/freud.htm>, zuletzt aktualisiert am 07.10.2013, zuletzt geprüft am 20.05.2019.
- Clier-Colombani, Françoise; Le Goff, Jacques (1991): *La fée Mélusine au Moyen Age. Images, mythes et symboles*. Paris: Léopard d'Or.
- Drewermann, Eugen (2004): Hänsel und Gretel. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. Im Text ungetkürzte Ausg., 2. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verl. (dtv, 35163).
- Drewermann, Eugen (2011): Vom Weg der Liebe. Aschenputtel, Schneewittchen und Marienkind tiefenpsychologisch gedeutet. Ostfildern: Patmos.
- Früh, Sigrid; Wehse, Rainer (Hg.) (1985): *Die Frau im Märchen. Europäische Märchengesellschaft*. Kassel: Röth (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, 8).
- Gobrecht, Barbara (Hg.) (1996): *Märchenfrauen. Von starken und schwachen Frauen im Märchen*. Freiburg im Breisgau: Herder (Herder-Spektrum, 4479).
- Grimm, Jacob; Dettmering, Peter (Hg.) (1985): *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm in ihrer Urgestalt. [Neudr. der] Urfassung 1812/1814*. Lindau: Antiqua-Verl.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm; Rölleke, Heinz (Hg.) (2007): *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 18520).
- Grimm, Jacob und Wilhelm (2018): Grimm, Jacob und Wilhelm, Märchen, Kinder- und Hausmärchen. Hg. v. Zeno. Online verfügbar unter <http://www.zeno.org/Literatur/M/Grimm,+Jacob+und+Wilhelm/M%C3%A4rchen/Kinder-+und+Hausm%C3%A4rchen>, zuletzt aktualisiert am 19.08.2018, zuletzt geprüft am 14.03.2019.
- Gruyter, De (2011): *Magica-Literatur - Nezami*. Stuttgart: De Gruyter (Enzyklopädie des Märchens). Online verfügbar unter <http://gbv.eblib.com/patron/FullRecord.aspx?p=3040266>.
- Harf-Lancner, Laurence (1984): *Les Fées au moyen âge. Morgane et Mélusine ; la naissance des fées*. Genève: Ed. Slatkine (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 8).
- Hofer, Rolanda Maria: *Heil und Unheil der feeartigen Frau. in Marie de France' Lanval und Jean d'Arras' Mélusine ou La noble Histoire de Lusignan*. Online verfügbar unter <urn:nbn:at:at-ubk:1-25148>.
- Janning, Jürgen (Hg.) (1981): *Vom Menschenbild im Märchen. (Vorträge)*. Internationale Tagung der Europäischen Märchengesellschaft. 2. Aufl. Kassel: Röth (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, 1).
- Karlinger, Felix (Hg.) (1973): *Wege der Märchenforschung*. Darmstadt: Wiss. Buchges (Wege der Forschung, Bd. 255).
- Klotz, Volker (1985): *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart: Metzler.

Larousse, Éditions: Définitions : conte - Dictionnaire de français Larousse. Online verfügbar unter <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conte/18551>, zuletzt geprüft am 16.05.2019.

Larousse, Éditions: Définitions : fée - Dictionnaire de français Larousse. Online verfügbar unter <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/f%C3%A9e/33156>, zuletzt geprüft am 22.05.2019.

Lüthi, Max (1979): Märchen. 7., durchges. und erg. Aufl., 35. - 44. Tsd. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler Abt. E, Poetik, 16).

Lüthi, Max (1990): Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie. 2., durchges. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Lüthi, Max (1998): Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens. 8., neu bearb. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Kleine Reihe V & R, 4006).

Mandl, R.C. (2000): Märchen. Online verfügbar unter <http://www.fundus.org/pdf.asp?ID=5449>, zuletzt aktualisiert am 21.05.2019.

Mayer, Mathias; Tismar, Jens (1997): Kunstmärchen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler Realien zur Literatur, 155).

Mourey, Lilyane (1978): Introduction aux contes de Grimm et de Perrault. Paris (Archives des lettres modernes Études de critique et d'histoire littéraire, 180).

Müller, Elisabeth (1986): Das Bild der Frau im Märchen. Analysen u. erzieher. Betrachtungen. München: Profil-Verl. (Reihe Wissenschaft).

Muriel Barbery: Das Leben der Elfen | 26 Zeichen (2016). Online verfügbar unter <https://www.dtv.de/blog/hintergrund/muriel-barbery-das-leben-der-elfen-2/>, zuletzt geprüft am 22.02.2019.

Neubert, Reiner (1996): Abriß zur Theorie, zur Geschichte und zur Didaktik der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Lehrmaterial für Studenten an Universitäten der Tschechischen Republik. Vyd. 1. Plzeň: Západočeská univerzita, Pedagogická fakulta.

Orde, Heike vom (IZI) (2012): Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen. Online verfügbar unter https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/25-2012-2/vom_Orde-Kinder_brauchen_Maerchen.pdf, zuletzt geprüft am 13.05.2019.

Perrault, Charles (1987): Contes. Hg. v. Roger Zuber. Paris: Impr. Nationale (Lettres françaises).

Perrault, Charles; Distelmaier-Haas, Doris; Doré, Gustave (2006a): Sämtliche Märchen. [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 8355).

Perrault, Charles; Magnien-Simonin, Catherine; Doré, Gustave (2006b): Contes. Ed. 03, septembre 2006. Paris: Librairie générale française (Le livre de poche).

Picone, Michelangelo (2003): La Cornice Novellistica dal Decameron al Pentamerone. In: *Modern Philology* 101 (2), S. 297–315. DOI: 10.1086/422616.

Pöge-Alder, Kathrin (2011): Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. 2., überarb. Aufl. Tübingen: Narr (Narr-Studienbücher). Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.2357/9783823376293>.

Propp, V. Ja.; Eimermacher, Karl (Hg.) (1972): Morphologie des Märchens. München: Hanser (Literatur als Kunst).

Propp, V. Ja.; Pfeiffer, Martin (1987): Die historischen Wurzeln des Zaubermaerchens. München: Hanser (Literatur als Kunst).

Ranke, Kurt; Brednich, Rolf Wilhelm (1979): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin: De Gruyter. Online verfügbar unter <http://www.degruyter.com/view/product/58019>.

Ranke, Kurt; Brednich, Rolf Wilhelm (2002): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin: De Gruyter. Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.1515/9783110908305>.

Röhrich, Lutz (2001): Märchen und Wirklichkeit. 5., unveränd. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren.

Rötzer, Hans Gerd (1988): Märchen. 1. Aufl. Bamberg: Buchners (Themen - Texte - Interpretationen, 1).

Schödel, Siegfried (Hg.) (2010): Märchenanalysen. Für die Sekundarstufe. [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Arbeitstexte für den Unterricht, 9532).

Sexl, Martin; Told, Valeria (Hg.) (2004): Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV Facultas (UTB Literaturwissenschaft, 2527).

Solms, Wilhelm; Oberfeld, Charlotte (Hg.) (1986): Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung. Märchentagung; Marburger Märchentagung. Marburg: Hitzeroth (Marburger Studien zur Literatur, Band 1).

Studienkreis GmbH: Grimms Märchen - Entstehung und Merkmale. Online verfügbar unter <https://www.studienkreis.de/deutsch/grimms-maerchen-merkmale/>, zuletzt geprüft am 11.03.2019.

Tatar, Maria; Vogel, Anke (1990): Von Blaubärten und Rotkäppchen. Grimms grimmige Märchen. Salzburg: Residenz-Verl.

Uhrova, Eva (1992): Sprechende Namen in literarischen Texten vom kontrastiven Standpunkt aus. Hg. v. Universität Brünnner. Online verfügbar unter https://dilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.dilib/105261/1_BrunnerBeitragGemanistikNordistik_08-1992-1_3.pdf?sequence=1, zuletzt geprüft am 30.03.2019.