

Der Biss in den Apfel

Zur tiefenpsychologischen Deutung des Grimmschen Märchens
'Sneewittchen'

Pro gradu -Arbeit
Universität Jyväskylä
Germanistisches Institut
Frühling 2001
Marika Uskali

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung	1
2 'Die Kinder- und Hausmärchen' von Jacob und Wilhelm Grimm	3
2.1 Was ist ein Märchen?.....	3
2.2 Zur Entstehung der Sammlung 'Kinder und Hausmärchen'.....	6
2.3 Die Grimmschen Märchen und ihre Wurzeln in der Folklore.....	9
2.4 Die Grimmsche Märchen als Kinderliteratur.....	13
2.4.1 Die bürgerliche Erziehungsideologie der "Kleinen Ausgabe".....	13
2.4.2 Die Grausamkeit der Grimmschen Märchen.....	15
3 Zur tiefenpsychologischen Märchendeutung nach C. G. Jung	21
3.1. Das kollektive Unbewusste.....	21
3.2 Archetypen.....	22
3.3 Anima und Animus.....	23
3.4 Individuation.....	24
3.5 Schatten.....	25
4 Strukturanalyse von 'Sneewittchen'	27
4.1 Inhaltsangabe.....	28
4.2 Zu Varianten von 'Sneewittchen'.....	30
4.3 Die Motive nach verschiedenen Überlieferungen.....	31
4.4 Die Motive des Grimmschen Märchens.....	40
4.5 Die Struktur des Märchens nach Steven Swann Jones.....	41
5 Symbolik in 'Sneewittchen'	44
5.1 Die Farben.....	45
5.2 Der Spiegel.....	46
5.3 Der Jäger.....	47
5.4 Die Zwerge.....	48
5.5 Die Zahlen.....	50
5.6 Der Mord.....	51
5.7 Der Tod.....	52

6 Interpretation	54
6.1 'Sneewittchen' als Bestandteil des "Persecuted Heroine cycle"	55
6.2 Der Reifungsprozess der Heldin zur Individuation.....	56
6.3 Mutter-Tochter-Beziehung und Überwindung des Ödipuskonflikts.....	58
6.4 Der erzieherische Aspekt der Märchen.....	62
7 Zusammenfassung	68
Literaturverzeichnis	70

1 EINLEITUNG

In dieser Arbeit wird ein Einblick in die Sammlung "Kinder- und Hausmärchen" von Jacob und Wilhelm Grimm am Beispiel des Märchens 'Sneewittchen' gegeben. Warum ich die "Kinder- und Hausmärchen" als Untersuchungsmaterial gewählt habe, lässt sich mit Lothar Bluhm folgendermaßen begründen:

Das bevorzugte Interesse der Grimm-Forschung gilt den *Kinder- und Hausmärchen*, die nicht nur als die bekannteste Publikation der Grimms, sondern darüber hinaus als das wohl verbreitetste Buch deutscher Sprache überhaupt angesehen werden können.¹

Aus diesem Grund gibt es bereits zahlreiche Untersuchungen und viel Material zum Thema. Die grundlegenden Märchenforschungen sind allerdings nicht in der Germanistik, sondern innerhalb der Volkskunde entstanden. Unter ihnen sind besonders die Sammlung der Volksmärchenvarianten und ihre Typologisierung in "The Types of the Folktale" von Antti Aarne und Stith Thompson und die "Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm" von Johannes Bolte und Georg Polívka zu nennen. Heutige Märchenforscher im deutschsprachigen Raum sind u. a. Max Lüthi und Lutz Röhrich.

Die Märcheninterpreten gehören zu mehreren Schulen, die Märchen unter literarischen, psychologischen, erzieherischen oder volkskundlichen Aspekten betrachten. Im Rahmen dieser Arbeit habe ich vor, eine Art Querschnitt der Sammlung KHM² vorzunehmen. Zuerst werde ich die Gattung 'Märchen' sowohl

¹ Bluhm 1995, 4.

² Mit der Abkürzung KHM wird von nun an immer auf die Sammlung "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm (Bayreuth 1985) verwiesen.

wie die KHM als eigenes Genre definieren. Dann gehe ich zur Strukturanalyse und Deutung einzelner Symbole des Märchens 'Sneewittchen' über und lege zuletzt eine tiefenpsychologische Interpretation des Märchens vor. Als Basis für die Deutung dienen die psychoanalytischen Arbeiten von Carl Gustav Jung. Einen wichtigen Anstoss bei der Interpretation hat mir das Werk "The Uses of Enchantment" von Bruno Bettelheim gegeben. Um ein vielseitiges Bild des hier thematischen Märchens zu erhalten, wird die Interpretation durchgeführt, ohne sich auf die eine oder andere Sichtweise festzulegen. Das Märchen wird als ganzes tiefenpsychologisch und besonders aus dem Gesichtspunkt der Kinder und der Erziehung interpretiert. Da Märchen heute fast ausschließlich zur Kinderliteratur gehören, ist es wenig sinnvoll, eine Arbeit über Märchen ohne Einbindung des Erziehungsaspekts vorzulegen. Auch die neueste Märchenforschung, u.a. Hilikka Ylönen, hat sich auf Kinder als Rezipienten von Märchen konzentriert.

2 'DIE KINDER- UND HAUSMÄRCHEN' VON JACOB UND WILHELM GRIMM

2.1 Was ist ein Märchen?

Herkunft und Alter der Märchen sind innerhalb der Märchenforschung umstritten. Märchenhafte Elemente enthalten sowohl die alten ägyptischen Erzählungen wie auch die Texte aus dem alten Babylon, Griechenland und Rom³. Das vermutlich erste Märchen in Europa war nach Albert Wesselski eine Version des Tierbräutigams, das er ins Spätmittelalter verlegt⁴. Als Ursprungsland des Märchens vermutet man Indien, von wo es nach einer langen Wanderschaft nach Europa gekommen sei⁵. Die heutige anthropologische Märchentheorie, wie übrigens schon die Brüder Grimm, vermutet, dass die Herkunft der Märchen polygenetisch ist. Märchen stammen aus dem gemeinsamen geistigen Erbe. Das erklärt, warum differenzierte Erzählungen von gleichem Ablauf unabhängig voneinander, zeitlich und örtlich weit getrennt, entstehen können.⁶ Ähnlich sieht es auch C. G. Jung, der Märchen als Bilder des kollektiven Unbewussten versteht.⁷

Die Herkunft der Märchen beruht auf mündlich überlieferten Erzählungen, in denen Wirkliches und Nicht-Wirkliches nebeneinander existiert, und wo übernatürliche Gestalten, Zauberei und Wundergeschehen wie selbsterklärend vorkommen. Die

³ Lüthi 1962, 36-37.

⁴ Nach Lüthi 1962, 39.

⁵ Nach Bastian 1981, 6-7.

⁶ Lüthi 1962, 52-53.

⁷ Zur Definition des kollektiven Unbewussten siehe Kapitel 3.1.

deutschen Wörter 'Märchen' und 'Märlein' (mhd. maerlîn) sind linguistisch gesehen Verkleinerungsformen des Wortes 'Mär'. Ursprünglich bezeichneten sie also eine kurze Erzählung. In der deutschen Schriftsprache hat sich aber das mitteldeutsche Wort 'Märchen' durchgesetzt. Das 'Märchen' ist durch die weltweite Verbreitung der Grimmschen Märchen in anderen Sprachen auch zum Grundbegriff für allerlei Folktales, Legenden und Fabeln geworden, während der deutsche Ausdruck 'Märchen' sich auf eine besondere Art der Erzählung spezialisiert hat.⁸

Eine knappe Definition des Begriffs 'Märchen' scheint fast unmöglich zu sein, da Märchen sich je nach der Betrachtungsweise in zahlreiche Untergruppen einteilen lassen. Eine grobe Zweiteilung in 'Volksmärchen' und 'Kunstmärchen' ist auch für die Gattungsdefinition der KHM nützlich, wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird. Kennzeichnend für das Volksmärchen ist, dass es lange nur in mündlicher Tradition überliefert und erst später in eine schriftliche Form gebracht wurde. Die Volksmärchenforscher sprechen gern von 'Märchen im eigentlichen Sinn' oder von 'eigentlichen Zaubermärchen'. Den Kern der eigentlichen Zaubermärchen bilden die in dem von Antti Aarne geschaffenen Typenregister unter der Rubrik 'Zauber- und Wundermärchen' geordneten Märchen (tales of magic, conte merveilleux)⁹. Das Kunstmärchen dagegen wird zur Individualliteratur gerechnet. Es ist meistens von einem einzelnen Dichter geschaffen worden und erfordert oft eine künstlerische Leistung von hohem Rang¹⁰.

⁸ Lüthi 1962, 1.

⁹ Ebd., 3.

¹⁰ Ebd., 5.

Bolte und Polívka definieren Märchen wie folgt: "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"¹¹. Unter einem 'Märchen' wird also eine Art phantastische Erzählung verstanden, die Wundermotive verwendet und heute in einer Kunstform erzählt wird.

Die tiefenpsychologische Märchendeutung betrachtet das Märchen vor allem als Darstellung innerer Vorgänge und psychischer Konflikte, die interpretiert werden können. Die tiefenpsychologische Forschung interessiert sich nicht so sehr für die Herkunft oder die Varianten der einzelnen Märchen, sondern versucht, die Märchenmotive und -symbole als innerseelische Bilder zu deuten. Die Märchenforscher volkskundlicher und literaturwissenschaftlicher Richtungen haben die psychoanalytischen Schulen wegen ihrer Einseitigkeiten zuerst scharf abgelehnt. Sie wurden wegen ihrer gewagten Konstruktionen und kulturgeschichtlichen Theorien kritisiert, obwohl die tiefenpsychologische Märchendeutung wichtige Teilbeiträge zur Interpretation der Märchen angeboten hat¹². Die psychoanalytische Märchenforschung versucht tiefer in die Bedeutung und Botschaft des Märchens einzudringen, wobei man zugeben muss, dass sie oft zu grob die einzelnen Motive aus dem Kontext herausgelöst hat, um sie als Wunschtraum, Ersatzbefriedigung oder Phantasiekonstruktion von den Neurotikern interpretieren zu können.

¹¹ Bolte & Polívka 1930, 4.

¹² Lüthi 1962, 80-81.

Als typisches Merkmal für das echte Volksmärchen betrachtet Bruno Bettelheim den Reifungsvorgang des Helden. Das Volksmärchen führt den jungen oder adoleszenten Helden durch große Gefahr, bevor es ihm seine Belohnung gönnt. Der Held unternimmt eine Reise durch verschiedene Ängste, am Ende wird er aber grundsätzlich gerettet. Im Gegensatz zum Volksmärchen endet ein Kunstmärchen oft mit dem Untergang des Helden.¹³ Gerade für Kinder sind aber das glückliche Ende sowie der Reifungsvorgang des Helden wichtige Faktoren im Märchen. Darum müssen sie m. E. als wesentliche Kriterien in die Definition des Märchens eingehen. Auf die Definition benachbarter Gattungen wie Sage, Legende, Fabel und Schwank wird im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen.¹⁴

2.2 Zur Entstehung der Sammlung 'Kinder- und Hausmärchen'

Von den "Kinder und Hausmärchen" der Brüder Grimm erschien der erste Band im Jahr 1812 und der zweite 1815. Jacob (1785-1863) und Wilhelm Grimm (1786-1859) wurden von der in ihrer Zeit dominanten nationalromantischen Strömung tief beeinflusst und begannen in ihrem Bann, Volkslieder zu sammeln, die in der von Achim von Arnim und Clemens Brentano unter dem Titel "Des Knaben Wunderhorn" herausgegebenen Sammlung veröffentlicht wurden. Durch das Sammeln der Volkslieder wurde ihre Aufmerksamkeit auch auf die alten Volksmärchen gelenkt.¹⁵

¹³ Bettelheim 1981, 18-19.

¹⁴ Zu einer genauen Definition siehe z. B. Lüthi 1962, 6ff.

¹⁵ Schoof 1959, 11ff.

Der Grundstoff der KHM, besonders des ersten Bandes, waren mündliche Erzählungen aus Hessen¹⁶. Den stärksten Antrieb für ein zielbewusstes methodisches Sammeln der Märchen sollen die Brüder Grimm durch den Maler Philipp Otto Runge erhalten haben, die erste Anregung und entscheidende Förderung dagegen durch Achim von Arnim¹⁷. Im Herbst 1807 begannen die Brüder mit der Arbeit und um dieselbe Zeit mit dem Studium der nordischen Sprache und Literatur, wobei Wilhelms Übersetzungen der altdänischen Volks- und Heldenlieder ein weiterer Anstoss zur Sammlung der deutschen Märchen war.¹⁸ Das von Philipp Otto Runge aufgezeichnete und literarisierte, 1808 von Achim von Arnim in der "Zeitung für Einsiedler" veröffentlichte Märchen "Von dem Machandelboom" wurde modellhaft für die Brüder Grimm, als sie bei literarischen und literarisierten Vorbildern nach einer Erzählgestalt für Märchen suchten¹⁹. Die Quellen der KHM waren aber auf keinen Fall nur mündliche Volkserzählungen, sondern zum Teil nachweisbar schriftlicher und literarischer Herkunft²⁰. Interessant sind z. B. die im Handexemplar als Beiträger genannten Vornamen (Dortchen, Gretchen, Jeannette, Lisette, Male, Mie, Marie), die sämtlich im engsten Freundes- und Bekanntenkreis der Grimms lokalisiert und nachgewiesen werden können. Die mythische "Alte Marie", Beiträgerin vieler Märchen (u. a. "Dornröschen", "Rotkäppchen" und "Brüderchen und Schwesterchen"), war keine alte Kinderfrau, sondern eine gewisse Maria Hassenpflug (1788-1856), die, wie ihre Schwester, mütterlicherseits in Kenntnis der französischen Feenmärchen-Tradition erzogen worden war. Auf jeden Fall stammte sie nicht aus den ländlichen Unterschichten,

¹⁶ Lüthi 1962, 45; Schoof 1959, 11ff.

¹⁷ Schoof 1959, 13.

¹⁸ Ebd., 138.

¹⁹ Schoof 1959, 171; Lüthi 1962, 46; Bluhm 1995, 65.

²⁰ Bluhm 1995, 67.

sondern aus dem gehobenen Kasseler Stadtbürgertum.²¹ Die Identität dieser Beiträgerinnen vermindert die Bedeutung der KHM als deutsche Volkspoesie, die angeblich aus dem Mund des Urvolks stammte, wie es die Brüder Grimm selbst gerne gesehen hätten.

Nach der ersten und zweiten Auflage folgten bis zum Jahre 1857 noch sieben weitere Editionen der KHM, die vor allem von Wilhelm Grimm umgearbeitet wurden. Jacob widmete sich nun der deutschen Grammatik und zog sich von der Märchenarbeit zurück. Im Jahr 1825 erschien noch eine besonders an Kinder gerichtete kleine Ausgabe mit etwa 50 ausgewählten Märchen, die durch Wilhelm kindgerecht umgeformt wurden.²²

Das Lebenswerk der Brüder Grimm ist sicherlich als Verdienst zu sehen, und sie haben ohne Zweifel die Wissenschaft der deutschen Sprache und die Volkskunde begründet. Nach dem Vorbild der Brüder Grimm begann man bald auch in anderen Ländern, Volksmärchen aufzuzeichnen und zu veröffentlichen²³. Nur erscheint ihre volkstümlich-nationale Motivierung aus heutiger Perspektive kaum noch nachvollziehbar. Vor allem sind ihre Stilisierungen und Veränderungen der Originalbeiträge inakzeptabel. Darauf wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

²¹ Bluhm 1995, 10ff.

²² Schoof 1959, 14; 136ff.

²³ Lüthi 1962, 44.

2.3 Die Grimmschen Märchen und ihre Wurzeln in der Folklore

Wie weit die Grimmschen Märchen zur Gattung *Volksmärchen* oder *Kunstmärchen* gehören, ist noch heute umstritten. Nach Bluhm ist die gängige Klassifikation der KHM als *Volksmärchen* problematisch. Definitiv sind die Grimmschen Märchen *Buchmärchen*, wobei sie zwischen mündlich überlieferten Volkserzählungen, auf die sie weitgehend zurückzuführen sind, und Kunstmärchen eingeordnet werden sollten.²⁴ Ab der zweiten Auflage der KHM (1819) ging die verantwortliche Arbeit allein auf Wilhelm Grimm über, der die Erzähltexte redaktionell umarbeitete und dadurch die sog. "Gattung Grimm" eigentlich schuf. Die Texte wurden häufig durch die Kontamination verschiedener Varianten ausgearbeitet und sprachlich ausgefeilt, um einen von den Grimms bewußt angestrebten volkstümlichen Erzählton zu erreichen.²⁵ Allgemein scheint es vor allem in Wilhelm Grimms Interesse gelegen zu haben, nach einem "volkspädagogischen" und "sprachpolitischen" Konzept vorzugehen.²⁶ "Während sich die ersten Ausgaben noch relativ genau an die Überlieferungen hielten, malte Wilhelm in seinen späteren Bearbeitungen immer mehr aus und schuf erst den volkstümlichen Sprachstil, den innigen Märchentönen, das Liebliche und Gemütvolle des deutschen Märchens"²⁷. Nach Bluhm sollte man daher das Grimmsche Märchen in seiner Erzählgestalt als eine kondensierte und literarisierte Form der Volksüberlieferung verstehen²⁸. Die redaktionelle Gestaltung der Märchen besonders durch Wilhelm Grimm macht die eigentliche Poetizität der KHM aus und

²⁴ Bluhm 1995, 26-27.

²⁵ Ebd., 27.

²⁶ Ebd., 40.

²⁷ Bastian 1981, 31.

²⁸ Bluhm 1995, 19.

konstituiert ihren Charakter als Buchmärchen, da Wilhelm vorwiegend an einer vorgegebenen romantischen Vorstellung von "Volks poesie" orientiert sowie vom biedermeierlichen Stilempfinden geprägt war. Die Erzählungen der KHM liegen also zwischen Volksüberlieferung und poetischem Zeugnis. Sie gehen nachweisbar auf mündliche Erzähltraditionen zurück, wurden aber durch die Adaption literarisierter Fassungen befruchtet und umgeformt.²⁹

In der heutigen Forschung wird allgemein von der "Gattung Grimm" gesprochen³⁰. Ursprünglich stammt der Begriff von Albert Wesselski. Unter der "Gattung Grimm" wird die Überarbeitung der KHM und insbesondere ihre volkstümliche Ausgestaltung verstanden. Ohne Zweifel haben die Brüder Grimm auch manche Erzählung aus literarischen Quellen bezogen, etwa aus den Sammlungen von Perrault, Musaeus und d'Aulnoy³¹. Allerdings betonten die Brüder selbst immer wieder ihren Willen, das Überlieferte rein und treu wiederzugeben.³² Wie Arnim und Brentano volkstümliches Erzähl- und Liedgut als Material für ihre eigenen künstlerischen Arbeiten nutzten, waren die Grimms um Sachgerechtigkeit gegenüber ihrem Material bemüht und versuchten daher, den als ursprünglich angesehenen Erzählkern nicht zu verändern. "Die Grimms verstanden ihre Märchen als Zeugnisse einer mündlichen Erzähltradition - gleichgültig, ob sie unmittelbar aus oraler Überlieferung oder einer schriftlichen, gar literarischen Quelle entnommen waren. In allem manifestierte sich für sie eine Volkspoesie, in der sie

²⁹ Ebd., 66.

³⁰ Z. B. Bastian 1981, 25ff.; Bluhm 1995, IX.

³¹ Dégh 1981, 26.

³² Lüthi 1962, 45.

Reste eines urdeutschen Mythos erhalten glaubten“³³. Stilistische und sprachliche Änderungen schloss dieses Prinzip dennoch nicht aus³⁴.

Die Brüder Grimm haben durch die KHM den Stil des deutschen Buchmärchens geschaffen. Stilistisch neigte Jacob in seinen Aufzeichnungen und auch in der Wiedergabe zur Kargheit, Wilhelm aber malte gerne aus und entwickelte einen eigenen Stil, der dem Biedermeier verpflichtet war.³⁵ In der Theorie forderte Jacob eine ”buchstabengetreue” Aufzeichnung, ”ohne Schminke und Zutat”, aber in der Praxis haben sich die Brüder nicht nur die Reinigung und Umstilisierung der ihnen vorliegenden Texte gestattet, sondern sie haben zwei oder mehr mitunter aus weit voneinander entfernten Landschaften stammende Märchenvarianten verschmolzen und aus jeder die ihnen am besten erscheinenden Züge ausgewählt.³⁶ Zur Stilisierung der Grimms gehören nach Lüthi u. a. aneinandergereihte Hauptsätze, die Vorliebe für ”und” und ”da”, Steigerungen durch Wortwiederholung oder durch Wendungen wie ”so recht“³⁷. Auch Schoof hält fest, dass die Brüder Grimm die eigentlichen Autoren der KHM waren. Veränderungen der mündlich erzählten Vorlagen kommen besonders im zweiten Band der Sammlung vor. Wilhelms Stilmittel sind u. a. die Ausmalung von Schilderungen, die Vertiefung von Motiven, der Ersatz der direkten durch die indirekte Rede, das Vermeiden von Nebensätzen, Wortwiederholungen und unbeholfene Ausdrücke, die er regelmässig gebraucht, um die Form der Urmärchen zu glätten und zu verfeinern.³⁸

³³ Bluhm 1995, 5-6.

³⁴ Ebd., 65.

³⁵ Lüthi 1962, 46.

³⁶ Ebd., 47; Bluhm 1995, 23.

³⁷ Lüthi 1962, 46.

³⁸ Schoof 1959, 170-171.

Nach Bluhm lag den Grimmschen Bemühungen von Anfang an der Plan einer im weiteren Sinne literarhistorischen Studie zugrunde. Die KHM haben einen so mehrfach gestuften Prozess der Filterung durchgemacht, dass man eigentlich nicht mehr von einer oralen Erzähltradition sprechen kann. Auch bei Texten mündlicher Provenienz, die die Brüder übrigens zum grössten Teil zugeschickt erhielten, handelte es sich keineswegs um die originäre Niederschrift der Erzählung.³⁹ Ursprünglich in einer Mundart erzählte Märchen wurden zunächst hochdeutsch aufgeschrieben und stilisiert⁴⁰. "Selbst Erzählungen, die auf bäuerliche Gewährsleute zurückzuführen sind, müssen in ihrer veröffentlichten Erzählgestalt und in ihrer vielfältig bearbeiteten Form auch in Bezug auf den Erzählinhalt eher als Dokumente (bildungs-)bürgerlicher Vorstellungen von der Erfahrungswelt dieser sozialen Schicht verstanden werden"⁴¹. Zum Teil haben die Brüder sogar den Beiträgern bestimmte Märchen als Muster vorgegeben⁴². In diesem Licht ist es berechtigt, von einer "Gattung Grimm" zu sprechen, anstatt die KHM unter die Volksmärchen einzuordnen. In dieser Arbeit werden die Grimmschen Märchen als eigene Gattung des literarisch geformten Buchmärchens verstanden, deren Wurzel nachweisbar in der Folklore liegt, was aber für ihre heutige Interpretation keine Rolle mehr spielt.

³⁹ Bluhm 1995, 20-21.

⁴⁰ Schoof 1959, 173.

⁴¹ Bluhm 1995, 23-24.

⁴² Ebd., 21.

2.4 Die Grimmschen Märchen als Kinderliteratur

2.4.1 Die bürgerliche Erziehungsideologie der "Kleinen Ausgabe"

Inwieweit die KHM zur Kinderliteratur gehören ist noch umstrittener als die Frage nach der Volkstümlichkeit der Sammlung. Jacob schreibt in einem Brief an Achim von Arnim: "Das Märchenbuch ist mir garnicht für Kinder geschrieben, aber es kommt ihnen recht erwünscht und das freut mich sehr"⁴³. Erst von der zweiten Auflage an wurden die KHM von Wilhelm bewusst als Kinderbuch gestaltet, und manche seiner Änderungen lassen sich aus diesem Bestreben erklären⁴⁴. Bluhm unterscheidet in der Märchenarbeit der Grimms neben der *nationalen, historischen, sozialen* und *ästhetischen* Dimension noch eine *intendierte pädagogische* Dimension. Wenn Wilhelm Grimm in seiner Vorrede zum zweiten Band der KHM-Erstaussage ausdrücklich den Wunsch formuliert, "dass ein eigentliches Erziehungsbuch daraus werde", deutet das auf den spezifisch romantischen Charakter der Sammlung hin.⁴⁵ Mit "Erziehungsbuch" meint Wilhelm wohl nicht Erziehung im heutigen Sinn, sondern gerade den Zweck, den Kindern die "Volks poesie" möglichst echt und wirksam nahezubringen. Der erzieherische Wert der Märchen liegt seitdem aber ganz woanders als in ihrer "Naturpoesie".

Im Jahr 1825 wurde eine Auflage von illustrierten Märchen herausgegeben, die besonders an Kinder gerichtet war.⁴⁶ Zu dieser "Kindertümlichen Auslese", oder "Kleinen Ausgabe", gehörten manche heute als Klassiker angesehene Märchen, u.

⁴³ Nach Bastian 1981, 25-26.

⁴⁴ Lüthi 1962, 47.

⁴⁵ Bluhm 1995, 6-7.

⁴⁶ Schoof 1959, 14.

a. "Rotkäppchen", "Hänsel und Gretel", "Aschenputtel", "Sneewittchen", "Frau Holle", "Froschkönig", "Schneeweißchen und Rosenrot", "Rapunzel", "Brüderchen und Schwesterchen", "Tischlein deck dich" und "Die Bremer Stadtmusikanten"⁴⁷. Doch gingen die Brüder auch bei dieser Auslese von dem pädagogischen Gedanken aus, die schöpferischen Kräfte der Naturpoesie auf das Kind wirken zu lassen. So begründeten sie die bewusste Aufnahme von Märchen mit grausamen und bösen Elementen.⁴⁸ Im Gegensatz zu den Grausamkeiten wurden "erotische und anstössige" Stellen mit unverhüllten sexuellen Ausdrücken getilgt, die christliche Ethik wurde bewusst in die Geschichten aufgenommen, ursprünglich gesellschaftskritische Stellen wurden gemildert und zum Teil wurden die Märchen zeitgenössischen Erziehungsvorstellungen angepasst.⁴⁹ Bluhm spricht von einer bei den Brüdern Grimm zu beobachtenden protestantischen Prüderie, die um des jugendlichen Lesepublikums willen zur Eliminierung anstössiger Passagen geführt habe⁵⁰.

Die bürgerliche Erziehungsideologie hat deutlich ihre Spuren in den Grimmschen Märchen hinterlassen. Im 19. Jahrhundert war die Kindheit als eine Phase mit eigenem Charakter noch nicht entdeckt worden und allgemein wurden die Kinder als "kleine Erwachsene" gesehen. Die Eigenschaften der Kindheit, wie wir sie verstehen, waren noch nicht bekannt. Zum Teil beinhaltet die bürgerliche Erziehungsideologie Ideen, die den heutigen Erziehungsvorstellungen direkt widersprechen. Z. B. wird den Kindern in Märchen immer wieder ein christlicher Opfermut bis zur Selbstaufgabe abverlangt, und scheinbar kleine Sünden wie

⁴⁷ Bastian 1981, 41.

⁴⁸ Lüthi 1962, 47.

⁴⁹ Bastian 1981, 31ff.

⁵⁰ Bluhm 1995, 23.

Neugierde, Neid, Hochmut, Habgier oder Ungeduld werden erst nach harter Bestrafung verziehen⁵¹. Nach Ylönen haben die Grimmschen Märchen eine andere erzieherische Grundlage, als die, an die wir uns gewöhnt haben. Damals hat man von den Kindern eine absolute Bescheidenheit verlangt und sie mussten den Erwachsenen bedingungslos gehorchen.⁵²

2.4.2 Die Grausamkeit der Grimmschen Märchen

Was die Grausamkeit der Märchen betrifft, so sind manche Kindermärchen als Warnliteratur intendiert, deren Funktion im Abschrecken des Kindes bestand. Manche der heute erschreckend grausam und furchtbar wirkenden Elemente der Volksmärchen haben jedoch ihren realen Grund. Zum Teil führen sie in vergangene Zeiten zurück, in der Ereignisse wie Hexenverbrennung, Todesstrafe oder sogar der Kannibalismus tatsächlich vorkamen. Diese Extremfälle wurden schon wegen ihrer epischen Wirksamkeit immer wieder verwendet und weiter erzählt.⁵³ Ob diese Gewaltgeschichten für Kinder geeignet sind, wird immer wieder diskutiert. Ursprünglich waren die Volksmärchen eine Unterhaltung für Erwachsene. Märchen wurden u. a. bei Gemeinschaftsarbeiten und am Feierabend erzählt. Für Kinder waren sie verboten.⁵⁴ Nach Bastian wurde das Märchen zur Kinderliteratur erst dann, als es den erwachsenen Hörern nicht mehr zur Lebensbewältigung diene. So wurden zuerst die Tiermärchen allmählich den Kindern überlassen, und der

⁵¹ Röhrich 1974, 146.

⁵² Ylönen 2000, 14.

⁵³ Röhrich 1974, 126ff.

⁵⁴ Bastian 1981, 17.

wahrscheinliche Grund dafür ist, dass sie von den Erwachsenen nicht mehr ernst genommen wurden.⁵⁵

Vermutlich haben die Brüder Grimm mit guten Absichten die Sammlung veröffentlicht und dabei geglaubt, Deutsches Volksgut den nachkommenden Generationen zu überliefern. Was sie aber nicht gesehen haben, ist die Tatsache, dass die Volksmärchen des feudalen Zeitalters keine realistischen Elemente der gesellschaftlichen Umwelt des 19. Jahrhunderts mehr enthielten. So begann das Märchen allmählich als *Symbolerzählung* verstanden zu werden. Die Bildsymbole, die für die früheren Märchenhörer noch auf die sinnliche Wahrnehmung zurückgehen mochten, wurden den Kindern der bürgerlichen Familien zusehends fremd. Zum Beispiel konnte der Wolf nicht mehr als reale Figur, sondern nurmehr als "Chiffre für Gefahr und Bedrohung", als "Traumsymbol" aufgefasst werden. Das Kind bekam die Möglichkeit, die ihm unverständlichen Symbole des Märchens mit eigenen Vorstellungen zu besetzen. Dadurch konnte es seine eigene Schwäche und Unterlegenheit in der von Erwachsenen beherrschten Welt auf die Ausgangslage des Helden projizieren.⁵⁶ Das ist m. E. der Grund, warum die KHM immer noch zur populären Kinderliteratur gehören. Er wird verstärkt durch die äussere Form und die innere Logik des Märchens. Die Märchen spiegeln die Ereignisse innerseelischer Dramen in einer einfachen Erzählform wieder, die immer eine Art "naiver Moral" enthält. Gerade wegen seiner vereinfachten Formen ermöglicht das Märchen dem Kind die Übung des eigenen Vorstellungsmechanismus⁵⁷. Zum Charakteristikum des Märchens gehören die

⁵⁵ Bastian, 1981, 24.

⁵⁶ Ebd., 42.

⁵⁷ Charlotte Bühler nach Lüthi 1962, 78.

Schwierigkeiten und ihre Bewältigung, der gute Ausgang und deutlich erkennbare gute und böse Figuren, die auch meistens einzeln auftreten. Weiter neigt das Märchen zum raschen Fortschreiten der Ereignisse und hat oft eine einsträngig geführte Handlung.⁵⁸ Diese Merkmale geben dem Märchen Bestimmtheit, Klarheit und Eindeutigkeit, die wiederum das Kind und seine oft binär strukturierte Denkweise ansprechen. Nach Röhrich ist das Märchen erzähltechnisch so stark auf den Helden zentriert, dass es damit schon psychologisch jenseits von Moral und Ethik steht. Das glückliche Ende korrigiert stets das traurigste Schicksal zu seinen Gunsten.⁵⁹ Die für das Märchen und seine Helden typische Egozentrik erscheint dem Kind als selbstverständlich - es würde nie auf die Idee kommen, Mitleid mit der bösen Hexe oder mit neidischen Geschwistern zu fühlen. "Das Kind begreift ja die Vorgänge im Märchen nicht als von seiner Person unabhängige Handlungen fremder Gestalten. Es setzt sich nicht von ihnen ab, sondern ist jederzeit bereit, sich mit ihnen zu identifizieren und ihnen seine eigene Problematik zu überantworten"⁶⁰. Das Kind hält an dem Helden fest und erlebt das Märchen durch ihn. In diesem Kontext sind auch die grausamsten Strafen berechtigt. Im echten Märchen herrscht immer eine dramaturgische Balance. Dem Verbrecher geschieht genau das, was er gegen den Helden unternommen hat. Eine Gerechtigkeit, die in der grausamen Bestrafung des Bösen kulminiert, folgt nach Röhrich der "Maxime einer primitiven Vergeltung - wie du mir, so ich dir"⁶¹. Auch in diesem Punkt muss man die Grimmschen Kindermärchen verteidigen, da sie nur selten Grausamkeiten verherrlichen oder Brutalitäten genauer ausmalen. Tatsachenerzählungen, Legenden oder Schwänke, die auf realistische Weise grausame Elemente beinhalten

⁵⁸ Lüthi 1962, 23ff.

⁵⁹ Röhrich 1974, 152.

⁶⁰ Leber 1955, 282.

⁶¹ Röhrich 1974, 147.

und Freude am Grässlichen und an Misshandlungen zeigen, sind dagegen nicht für Kinder geeignet. Im Märchen geht es ja nicht um individuelle Schicksale, wo das Böse sozusagen in persona bestraft wird. Außerdem entspricht die Vergeltung stets dem angerichteten Unheil.⁶²

Linda Dégh empfiehlt, dass die KHM nicht als eine einheitliche Sammlung für Kinder angesehen werden sollten. Eher seien sie "a stylistically and ideologically standardized storybook", ein Buch, das nicht allein aus Märchen, sondern ebenso aus christlichen Legenden, romantischen Erzählungen, Fabeln, Schwänken und Legenden von bösen Geistern und Hexen bestehe.⁶³ Die echten Märchen, auch diejenigen, die Grausamkeiten enthielten, seien für das Kind nicht schädlich, weil das Märchen sich von dem Hörer distanzieren. Das Märchen geschehe "once upon a time" und im "never-never land", auf einer anderen Ebene der Existenz.⁶⁴ Schon die Formel "es war einmal" und "sie lebten glücklich bis an ihr Ende"⁶⁵, machen dem Zuhörer deutlich, dass es hier um eine andere Welt geht. Nach Röhrich stellt das Märchen selbst die Frage der Grausamkeit gar nicht in rationaler Form, und darum wird das Märchen vom Kind nicht als grausam aufgefasst. Die grausamen Verbrechen werden im Märchen nicht konkretisiert. Das Abschneiden von Körperteilen passiert z. B. ohne Schmerz und Geschrei, und auf dieselbe, wunderliche Weise werden sie wieder zusammengelegt.⁶⁶ Das erscheint dem Kind genau so natürlich wie alle Phantasien. Auch gibt es im Märchen keinen wirklichen Tod, sondern nur einen ständigen Übergang vom Leben zum Tod und vom Tod

⁶² Leber 1955, 282.

⁶³ Dégh 1981, 30.

⁶⁴ Ebd., 42.

⁶⁵ Einleitungs- und Schlussformel gehören zu den von Wilhelm Grimm bewusst angewendeten Stilmitteln. Vgl. Schoof 1959, 178.

⁶⁶ Röhrich 1974, 152.

zum Leben, der vom Kind als solcher unmittelbar und ohne rationale Erklärungen angenommen werden kann⁶⁷.

Rein formal entspricht also das Märchen den Bedürfnissen des kindlichen Geistes. Dem Kind genügt die bloße Nennung von Figuren und Vorgängen, denn es erlebt jede Einzelheit mit grosser Gefühlsintensität⁶⁸. Die Intensität eines kindlichen Märchenerlebnisses wird oft mit dem Katharsis-Erlebnis von Erwachsenen verglichen.⁶⁹ Für solch ein tief befriedigendes Erlebnis sind das Böse und das Gute sowie die Befreiung und die Bestrafung einfach notwendig. Hilikka Ylönen warnt jedoch davor, Grimmsche Märchen Kindern unter 5 Jahren vorzulesen. Nach ihr kann erst ein 5-6-jähriges Kind den Unterschied zwischen dem Vorgestellten und der Wahrheit erkennen, ein jüngeres Kind hält das Erzählte für real und dadurch auch für bedrohlich.⁷⁰ Ylönen erzählt von einem 6-jährigen Mädchen, das sie für ihre Forschung interviewt hat:

...kysyin 6-vuotiaalta Ilona-tytöltä, onko hänestä joku satu joskus tuntunut liian pelottavalta, niin hän sanoi, että "No ei, sehän on pelkkää satua!" Ja näin sanoessaan Ilona ilmoitti, että hän tietää sadut kuvitteellisiksi, jolloin ne eivät tunnu enää pelottavilta.⁷¹

Das Kind kann also Märchen als spannend und amüsant erfahren, wenn es sie als erfundene Geschichten erkennt.

⁶⁷ Röhrich 1974, 152ff.

⁶⁸ Charlotte Bühler nach Lüthi 1962, 78.

⁶⁹ Siehe z. B. Leber 1955, 282.

⁷⁰ Ylönen 2000, 32.

⁷¹ Ylönen 28.3.2000. Auf Deutsch etwa: "... fragte ich ein 6-jähriges Mädchen namens Ilona, ob sie jemals ein Märchen als zu erschreckend erlebt hätte, so antwortete sie: "Aber nein, das ist ja nur ein Märchen!" Damit hat Ilona bestätigt, dass sie die Märchen als erfundene Geschichten wahrnimmt, wodurch sie ihr nicht mehr fürchterlich vorkommen."

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die KHM ursprünglich nicht für Kinder geschrieben waren und somit Geschichten enthalten, die auf keinen Fall zur Kinderliteratur gehören. Die traditionellen Kindermärchen aber, die seit Jahrhunderten immer wieder neu gedruckt werden, enthalten zumeist etwas Magisches, das die Menschen auch Generationen später anspricht. Was sich hinter diesem Geheimnis verbirgt, werde ich im Folgenden aufzudecken versuchen.

3 ZUR TIEFENPSYCHOLOGISCHEN MÄRCHENDEUTUNG NACH C. G. JUNG

3.1 Das kollektive Unbewusste

Irgendwo im tiefsten Unbewussten des Menschen befindet sich so etwas wie eine Schatzkammer des Wissens, zu welcher den Zugang zu finden eine grosse Bereicherung für uns ist⁷². Diese Schicht der Psyche nennt Jung das kollektive Unbewusste. Das kollektive Unbewusste ist nicht individuell, sondern universal: "In contrast to the personal psyche, it [the collective unconscious] has contents and modes of behaviour, that are more or less the same everywhere and in all individuals"⁷³. Nach Jung ist das persönliche Unbewusste nicht einfach das nicht-gewusste, sondern es beinhaltet alles, was einmal bewusst war, jetzt aber schon vergessen ist, aber auch zukünftige Ideen, die noch nicht geformt sind, die aber eines Tages bewusst werden.⁷⁴ Das kollektive Unbewusste ist dasselbe auf einem anderen Niveau. Ein Teil des Unbewussten ist universaler, nicht-persönlicher und eben kollektiver Natur. Bestimmte Phantasiebilder unpersönlichen Charakters, die nicht auf Erlebnisse der individuellen Vorgeschichte zurückgeführt werden können, sind kollektive Strukturelemente der menschlichen Seele. Diese seelische Grundschicht nennt Jung das kollektive Unbewusste. Nach Jung entwickelt sich das kollektive Unbewusste nicht individuell, sondern es wird vererbt.⁷⁵

⁷² Birkhäuser-Oeri 1976, 11.

⁷³ Jung 1959, 3-4.

⁷⁴ Jung 1954, 57.

⁷⁵ Jung, 1959, 43.

3.2 Archetypen

Archetypen sind Inhalte des kollektiven Unbewussten. In Mythen, Träumen und Phantasien treten die Personen als archetypische Bilder auf, und eine Erscheinungsform der Archetypen ist eben das Märchen: "Another well-known expression of the archetypes is myth and fairytale"⁷⁶. Die Archetypen sind nicht kulturabhängig, sondern es sind universale Bilder, die überall in ähnlicher Form auftauchen. "[...] we are dealing with archaic or - I would say - primordial types, that is, with universal images, that have existed since the remotest times"⁷⁷. "Der Begriff des Archetypus [...] wird aus der vielfach wiederholten Beobachtung, dass zum Beispiel die Mythen und Märchen der Weltliteratur bestimmte, immer und überall wieder behandelte *Motive* enthalten, abgeleitet. Diesen selben Motiven begegnen wir in Phantasien, Träumen, Delirien und Wahnideen der heutigen Individuen"⁷⁸. Diese Motive nennt Jung archetypische Vorstellungen, die wiederum aus dem Archetypus, der unbewussten Vorform, hervorgehen.⁷⁹ Alle Figuren der Märchen wie gute Feen, Drachen, Hexen oder Zwerge sind Teile der tiefsten Schicht der Psyche, archetypische Vorstellungen⁸⁰. Somit ist die Märchendeutung eine Form der Auseinandersetzung mit diesen Vorstellungen, mit den Figuren des kollektiven Unbewussten⁸¹.

Jung betont, dass die Archetypen nicht inhaltlich bestimmt sind, sondern bloß formal. Inhaltlich sind sie leere Elemente, gegebene Möglichkeiten der

⁷⁶ Jung 1959, 5.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Jung, zit. nach Birkhäuser-Oeri 1976, 12.

⁷⁹ Jung 1962, 410.

⁸⁰ Birkhäuser-Oeri 1976, 11.

⁸¹ Ebd., 12.

Vorstellungsformen. Die Archetypen werden vererbt, nicht aber die Vorstellungen, die Inhalte der Archetypen.⁸² Jung warnt auch davor, die archetypischen Vorstellungen mit den eigentlichen Archetypen, den Archetypen an sich, zu verwechseln. Der eigentliche Sinn des Archetypus ist nicht rational zu verstehen, sondern er ist von transzendenter Natur.⁸³ Typische Archetypen nach Jung sind z. B. der Mutterarchetypus, der Archetypus des alten Weisen und der Archetypus des göttlichen Kindes.

3.3 Anima und Animus

Anima und Animus sind Archetypen, Urbilder von Frau und Mann. Im Prinzip stellt der Animus die männliche Seite des Menschen dar, während die Anima weiblich ist. Anima bedeutet die Personifikation einer weiblichen Natur im Unbewussten des Mannes und Animus die einer männlichen Natur im Unbewussten einer Frau.⁸⁴ Die Anima spiegelt die als feminin verstandenen Charakterzüge des Menschen wie Sanftheit, Emotionalität und Liebe wieder. Sie ist der Archetypus des Lebens und ein anderer Begriff für Seele. Mit Seele meint Jung nicht die Seele im christlichen, dogmatischen Sinn, sondern eher die klassische, chinesische Vorstellung von *yin*, die zusammen mit *yang*, dem maskulinen Teil, eine Ganzheit bildet.⁸⁵ Animus ist eben der maskuline Gegenpol, der Kraft, Rationalität und Stärke widerspiegelt. Jeder Mensch trägt, auch genetisch, beide Geschlechter in sich. Um eine innerliche Balance zu finden, muss er lernen, das gegenteilige

⁸² Jung 1962, 410.

⁸³ Jung 1954, 85.

⁸⁴ Jung 1962, 408-409.

⁸⁵ Jung 1959, 59.

Geschlecht in sich selbst zu akzeptieren. Die natürliche Funktion von Animus und Anima liegt nach Jung darin, dass sie eine Verbindung zwischen dem kollektiven Unbewussten und dem individuellen Bewusstsein herstellen. "Animus und Anima sollten als eine Brücke oder als Tor zu den Bildern des kollektiven Unbewussten funktionieren".⁸⁶

3.4 Individuation

"The aim of individuation is nothing less than to divest the self of the false wrappings of the persona on the one hand, and of the suggestive power of primordial images on the other."⁸⁷ Dabei meint Jung mit "Persona" eine soziale Rolle, die jeder sich gebildet hat. Ursprünglich bedeutet Persona eine Maske, die im antiken Theater vom Schauspieler getragen wurde. Heute verstehen wir unter Persona z. B. von einem Beruf abhängige Charakterzüge, die von einem Menschen angenommen werden. Individuation heißt einfach ich selbst werden, wobei das "Selbst" viel weitreichender ist als das "Ich". "Ich" wird bewusst verstanden, das "Selbst" aber ist ein Archetypus, ein Bild von der Ganzheit des Menschen. Das Selbst bedeutet Totalität, und ein Teil von ihm bleibt immer im Unbewussten. Das Selbst ist also eine dem bewussten Ich übergeordnete Größe.⁸⁸ Durch den Individuationsprozess können wir unsere innerste, letzte und unvergleichliche Einzigartigkeit verstehen, also wir selbst werden. Jung sagt: "I use the term 'individuation' to denote the process by which a person becomes a psychological

⁸⁶ Jung 1962, 409.

⁸⁷ Jung 1928, 148.

⁸⁸ Jung 1928, 151.

'in-dividual', that is, a separate, indivisible unity or 'whole'"⁸⁹. Mit anderen Worten: "Individuation [...] can only mean a process of psychological development that fulfils the individual qualities given, [...] it is a process by which a man becomes the definite, unique being he in fact is"⁹⁰.

3.5 Schatten

Schatten ist der inferiore Teil der Persönlichkeit, der der Instinktwelt nahe steht. Schatten personifiziert alles, was das Subjekt nicht anerkennt und was sich ihm immer wieder aufdrängt, z. B. minderwertige Charakterzüge und sonstige unvereinbare Tendenzen. "Er ist jene verhüllte, verdrängte, meist minderwertige und schuldhaftige Persönlichkeit, welche mit ihren letzten Ausläufern bis ins Reich der tierischen Ahnen hinaufreicht und so den ganzen historischen Aspekt des Unbewussten umfasst."⁹¹ So trägt jeder in sich den Schatten, der sich als Begriff auf die dunklen, moralisch minderwertigen und primitiven Aspekte der Psyche bezieht.⁹²

Der Schatten verhält sich zum Bewusstsein kompensatorisch, seine Wirkung kann also entweder positiv oder negativ sein. Der Schatten ist aber nicht nur die Quelle alles Übels und besteht nicht nur aus moralisch verwerflichen Tendenzen, sondern er weist auch eine Reihe von guten Qualitäten auf, wie normale Instinkte, zweckmässige Reaktionen, wirklichkeitsgetreue Wahrnehmungen und

⁸⁹ Jung 1959, 275.

⁹⁰ Jung 1928, 148.

⁹¹ Jung 1962, 414-415.

⁹² Birkhäuser-Oeri 1976, 37.

schöpferische Impulse. In der Analyse sowie im Individuationsprozess arbeitet man mit der Bewusstmachung des Schattens.⁹³

”The meeting with oneself is, at first, the meeting with one’s own shadow”⁹⁴. Der Mensch entwickelt sich nur dadurch, dass er seinem Schatten begegnet. Die meisten von uns wollen dem Bewusstwerden ihrer selbst entgehen, weil sie Angst vor der Begnung mit ihrem Selbst haben. Wenn wir aber bereit sind, uns unseren Schatten anzusehen, ist das Problem des Selbst schon zum Teil gelöst. Dieser Teil des Menschen kann nicht negiert werden, denn als verdrängte Kraft verursacht er Gewalt und Unglück aller Art.⁹⁵ ”The shadow is a living part of the personality and therefor wants to live with it in some form. It can not be argued out of existence or rationalized into harmlessness.”⁹⁶

⁹³ Jung 1962, 414-415.

⁹⁴ Jung 1959, 21.

⁹⁵ Ebd., 20.

⁹⁶ Ebd.

4 STRUKTURANALYSE VON 'SNEEWITTCHEN'

'Sneewittchen' ist eines der verbreitetsten und populärsten Märchen in aller Welt. Zeitlich gehen die Wurzeln des Märchens weit vor die Grimms zurück. Schriftliche Wiedergaben sind z. B. in J. K. A. Musäeu's "Folksmärchen der Deutschen" (1782-1787) und in Giovanni Basile's "Pentamerone" (1634) zu finden. Von der Sneewittchen-Geschichte sind über vierhundert Versionen in Europa, in Asien, in Afrika und in beiden Amerikas gesammelt worden. Die Grimmsche Version stammt von den Beiträgerinnen Jeannette und Amalie Hassenpflug aus dem Jahr 1812.⁹⁷

Nach Wilhelm Schoof ist 'Sneewittchen' ein typisches Beispiel für Wilhelm Grimms Stilideal des Märchens. "Wohl bei keinem anderen Märchen offenbart sich hier so stark das Bestreben, durch Anwendung stilistischer Kunstmittel dem Ganzen im Gegensatz zu dem straff zusammengefaßten Urmärchen eine behagliche epische Breite zu verleihen und dabei trotz mannigfacher Änderungen die Übereinstimmung mit dem Inhalt des Urmärchens nicht aus den Augen zu verlieren"⁹⁸. Der Weg zum "Urmärchen" führt nach Jones durch eine Vergleichung von möglichst vielen Varianten des Märchens. In seiner Arbeit hat er nach den gründlichen Untersuchungen von Böklen, Bolte & Polívka und Aarne & Thompson die Varianten von 'Sneewittchen' betrachtet. Durch den Vergleich der Märchenvarianten werden die Basiselemente und dramaturgischen Grundereignisse des Märchens erkennbar. Die in verschiedenen Versionen variierenden Motive

⁹⁷ Jones 1989, 10ff; Schoof 1959, 176.

⁹⁸ Schoof 1959, 177.

bzw. Allomotive werden danach analysiert.⁹⁹ In der Analyse konzentriert Jones sich auf die symbolische Äquivalenz der Allomotive. Dadurch wird erst die Interpretation des Märchens legitimiert.¹⁰⁰ Das Volksmärchen lebt in oraler Tradition und kennt daher nicht eine einzige korrekte und echte Version. Eher sind sämtliche Varianten valid. "Any interpretation of this folktale, therefore, should logically be based on a cross-section of versions in order to verify the broad applicability of the findings."¹⁰¹ Im Folgenden wird die Struktur des Märchens 'Sneewittchen' mit Hilfe der vergleichenden Methode von Jones analysiert.

4.1 Inhaltsangabe

Da die Grimmsche Version von 'Sneewittchen' allgemein bekannt ist, wird hier die Zusammenfassung einer Variante gegeben, die im Jahr 1812 von der Beiträgerin Marie im Wildschen Hause zu Kassel gesammelt worden ist.

Sneewittchen

Ein König verliert seine Gemahlin, mit der er eine Tochter, Sneewittchen, hat, und nimmt eine andere, mit der er drei Töchter bekommt. Die neue Gemahlin aber hasst das Stiefkind wegen seiner Schönheit und unterdrückt es, wo sie kann. Im Wald in einer Höhle wohnen sieben Zwerge, die jedes Mädchen töten, das sich ihnen naht, und das weiß die Königin. Sie führt Sneewittchen hinaus vor die Höhle und hofft es dadurch loszuwerden. Sie sagt zu ihm: "Geh da hinein und wart, bis ich wiederkomme!" Dann geht sie weg, Sneewittchen aber geht getrost in die Höhle. Die Zwerge kommen und wollen es zuerst töten, weil es aber so schön aussieht,

⁹⁹ Zur Definition des Allomotivs siehe Kapitel 4.5.

¹⁰⁰ Jones 1989, 8-10.

¹⁰¹ Ebd., 37.

lassen sie es leben und sagen, es solle ihnen dafür den Haushalt führen. Sneewittchen hatte aber einen Hund, der Spiegel hieß. Weil es nun fort ist, liegt der Hund traurig im Schloss. Die Königin fragt ihn:

“Spiegel unter der Bank,
Sieh in dieses Land, sieh in jenes Land:
Wer ist die schönste in Engelland?”

Der Hund antwortet: “Sneewittchen ist schöner bei seinen sieben Zwergen als die Frau Königin mit ihren Töchterchen.”

Da merkt sie, dass Sneewittchen noch lebt, und macht einen giftigen Schnürriemen. Damit geht sie in die Höhle und ruft Sneewittchen, es solle ihr aufmachen. Sneewittchen will nicht, weil die Zwerge ihm streng verboten haben, keinen Menschen hereinzulassen, auch die Stiefmutter nicht. Sie sagt aber zu Sneewittchen, sie habe keine Töchter mehr, ein Ritter habe sie entführt, sie wolle bei ihm leben und es putzen. Sneewittchen wird mitleidig und lässt sie herein. Da schnürt sie es mit dem giftigen Schnürriemen, und es fällt tot zur Erde. Die Zwerge kommen, nehmen ein Messer und schneiden den Schnürriemen entzwei und da ist es wieder lebendig. Die Königin fragt nun den Spiegel unter der Bank, und der gibt die gleiche Antwort wie vorher. Da macht sie ein giftiges Kopfband, geht mit dem hinaus und redet zu Sneewittchen so geschickt, dass es sie einlässt. Sie bindet ihm das Kopfband um, und es fällt tot nieder, aber die Zwerge schneiden das Kopfband ab, und somit hat es das Leben wieder. Zum dritten Mal fragt die Königin den Hund und erhält dieselbe Antwort. Sie geht nun mit einem giftigen Apfel hinaus. Sneewittchen wird wieder von ihren Klagen gerührt, macht auf und isst von dem Apfel. Danach ist es tot, und die Zwerge können ihm nicht mehr helfen. Der Spiegel unter der Bank sagt der Königin, sie sei die Schönste. Die Zwerge aber machen einen silbernen Sarg, legen Sneewittchen hinein und setzen es auf einen Baum vor ihrer Höhle. Ein Königssohn kommt vorbei und bittet die Zwerge, ihm den Sarg zu geben, nimmt ihn mit und daheim lässt er es auf ein Bett legen und putzen, als wäre es lebendig, und liebt es über alle Maßen. Ein Diener muss ihm ständig aufwarten. Der wird einmal böse darüber und sagt: “Da soll man dem toten Mädchen tun, als wenn es lebte!” Er gibt ihm einen Schlag auf den Rücken, da fährt der Apfelbissen aus dem Mund, und Sneewittchen ist wieder lebendig.¹⁰²

¹⁰² Frei gekürzt nach Bolte & Polívka 1913, 451-452.

4.2 Zu Varianten von 'Sneewittchen'

Antti Aarne und Stith Thompson haben in ihrer Arbeit "The types of the Folktale" Zauber- und Wundermärchen nach dem jeweils wesentlichen wunderbaren bzw. übernatürlichen Faktor unterteilt. Das Typensystem basiert auf der historisch-geographischen Methode der finnischen Schule, deren Hauptbegründer Antti Aarne und Kaarle Krohn waren. In diesem Typensystem wird für einen Märchentypus eine repräsentativ scheinende Fassung des Märchens angenommen und diese wird auf die wesentlichen Elemente reduziert. Alle Versionen des Märchens werden unter dem Typus eingeordnet und numeriert. So hat 'Sneewittchen' die Nummer 709 und gehört zu dem Typus "Erzählungen mit anderen übernatürlichen Momenten"¹⁰³.

Theoretisch gesehen ist ein Typus die ideelle Einheit der verschiedenen Varianten eines Märchens, eine sogenannte "Urform". Nach Ansicht von Vertretern der geographisch-historischen Methode sollte nur diese Urform die Grundlage für mythologische, psychoanalytische oder andere Deutungsversuche bilden und nicht die einzelnen Varianten eines Märchens.¹⁰⁴ In diesem Punkt nähern sich einige Vertreter der geographisch-historischen den Vertretern der psychoanalytischen Schulen. Beide sehen die Urform als eine Art Archetypus, für den ein kollektiver Ursprung postuliert werden kann. Die Typen bilden also die Schemata der oft in vielen Versionen verbreiteten Erzählungen. Ein Märchentypus enthält entweder ein einziges Motiv oder mehrere zu einer Gesamtkomposition vereinigte Motive und Motivkomplexe.

¹⁰³ Aarne & Thompson 1961, 245.

¹⁰⁴ Lüthi 1962, 59-60.

In ihrer Typologisierung unterteilen Aarne und Thompson 'Snow-White' in fünf Hauptaktionen:

I. Snow-White and her Stepmother. (a) Snow-White has skin like snow and lips like blood. (b) A magic mirror tells her stepmother that Snow-White is more beautiful than she.

II. Snow-White's rescue. (a) The stepmother orders a hunter to kill her, but he substitutes an animal's heart and saves her, or (b) she sends Snow-White to the house of the dwarfs (or robbers) expecting her to be killed. The dwarfs adopt her as sister.

III. The Poisoning. (a) The stepmother now seeks to kill her by means of poisoned lace, (b) a poisoned comb, and (c) a poisoned apple.

IV. Help of the Dwarfs. (a) The dwarfs succeed in reviving her from the first two poisonings but fail with the third. (b) They lay the maiden in a glass coffin.

V. Her Revival. A prince sees her and resuscitates her. The stepmother is made to dance herself to death in red shoes."¹⁰⁴

4.3 Die einzelnen Motive nach verschiedenen Überlieferungen

Ein Motiv ist nach Thompson "das kleinste Element einer Erzählung, das die Kraft hat, sich in der Überlieferung zu erhalten"¹⁰⁵. Die Motivforschung war lange Zeit innerhalb der Märchenforschung sehr beliebt. Nach Lüthi war das kein Zufall, denn gerade die Bilder des Märchens, die zentralen Figuren, Requisiten und Vorgänge,

¹⁰⁴ Aarne & Thompson 1961, 245-246.

¹⁰⁵ Stith Thompson nach Lüthi 1962, 18.

prägen sich stark ein. Sie können in der Erinnerung der Erzähler und Zuhörer ein Eigenleben führen, auch wenn der Rahmen, der sie zusammenhielt, dem Gedächtnis entschwunden ist.¹⁰⁶ So können die Motive selbst viel älter sein und sind es auch meist, als die Erzählungen, in denen wir sie finden.

Ernst Böklen hat in seinen "Sneewittchenstudien" fast achtzig Varianten von 'Sneewittchen' gesammelt und miteinander verglichen. Nach diesem Vergleich hat er im Märchen 30 verschiedene Motive unterschieden. Das Motiv definiert Böklen folgendermaßen: "Sie [die Vergleichung] ist es ja eben, die uns lehrt, was ein Motiv ist, nämlich ein Zug, der in ähnlicher Weise in den mythischen Überlieferungen der verschiedensten Völker wiederkehrt"¹⁰⁷. Die 30 Motive entsprechen nach Böklen der Grundlegende in 'Sneewittchen', da sie immer wieder in verschiedenen Varianten in ähnlichen Formen auftauchen. Die Motive sind in der Reihenfolge ihres Auftretens:¹⁰⁸

1. Übernatürliche Entstehung

Die Empfängnis der Königin geschieht in vielen Varianten durch ein Wunder, oder Sneewittchen entsteht durch einen bloßen Wunsch, so z.B. in einer deutschen Variante, in welcher der Graf und die Gräfin in den Wald fahren und ihnen bald nach dem ausgesprochenen Wunsch ein Mädchen begegnet. So auch im Grimmschen Märchen, in dem die Königin beim Nähen sich ein Kind wünscht und es bald danach auch bekommt. Wunderlich ist die Entstehung der Heldin z.B. in der isländischen Version, wo die Königin das Kind durch Vermittlung der Wölwa

¹⁰⁶ Lüthi 1962, 88.

¹⁰⁷ Böklen 1910, 7.

¹⁰⁸ Ebd., 20ff.

empfängt, oder in der neapolitanischen Version, wo Lisa aus einem von ihrer Mutter verschluckten Rosenblatt geboren wird.

2. Name

Der deutsche Name "Sneewittchen" ist in seiner plattdeutschen Form beibehalten worden und bedeutet 'das Schneeweißchen'. Auch in vielen anderen Varianten erhält die Heldin ihren Namen nach dem Schnee oder nach der weißen Farbe, z.B. Snelwide, Schneekind, Schneemädchen, Blanca, Bianca oder Blanche. Häufig ist auch die Benennung nach der zweiten Farbe dem Rot, z. B. in Rosa, Rodia oder Roida. Beliebt ist auch der Eigenname Maria und seine verschiedenen Formen, z. B. Maruzzedda, Marigo, Marula und Marietta.

3. Sneewittchens Schönheit

Seine Schönheit ist immer die Ursache seiner Leiden und sein Aussehen wird in allen Varianten gerühmt. Gern werden die schönen Farben rot und weiß hervorgehoben. Interessant ist hier die Grimmsche Fassung, in der Sneewittchens Schönheit durch eine dritte Farbe geschildert wird, und zwar sind seine Haare schwarz. Die Königin näht am Fenster, dessen Rahmen aus schwarzem Ebenholz ist, oder das gräfliche Paar sieht einen gerade vorbeifliegenden Raben. Wo es in anderen Fassungen um die Haare geht, sind sie grundsätzlich blond oder golden. In der ungarischen Fassung sind auch die beiden Knaben von Sneewittchen goldhaarig. Mit der goldenen Haarfarbe wird das Schöne und Gute ausgedrückt.

4. Die Verfolgerin

In der Regel ist sie die Stiefmutter, aber nicht selten auch die leibliche Mutter. Auch die Brüder Grimm hatten in der ersten Ausgabe der KHM die Mutter als

Verfolgerin eingesetzt und erst in der späteren die Stiefmutter. Anscheinend geht es hier um ein und dieselbe Person. Anstatt der eifersüchtigen Mutter oder Stiefmutter treten auch neidische Schwestern auf. Wo die Stiefmutter oder Mutter die Verfolgerin ist, führt sie ihre gegen das Leben der Tochter gerichteten Absichten meist nicht selbst aus, sondern bedient sich anderer dazu, so z.B. in der Grimmschen Fassung des Jägers, oder sogar des Vaters (in der algerischen Version). Normalerweise tritt der Vater ganz in den Hintergrund, aber in einigen Varianten ist er oder der Ehegatte der Verfolger.

5. Der Spiegel

Ein Spiegel kommt in vielen Varianten vor. Die Fragen, die an ihn gerichtet werden, haben oft eine poetische Form. An die Stelle des Spiegels treten aber auch andere Dinge, so z.B. die Sonne, der Mond, ein Bach und eine Quelle. In einer deutschen Variante ersetzt ein Hund den Spiegel, der die Fragen beantwortet.

6. Versuche, Sneewittchens Schönheit zu zerstören oder unwirksam zu machen

In manchen Versionen versucht die Verfolgerin gleich nach der Geburt des Kindes, es zu töten oder seine Schönheit irgendwie zu zerstören. In der Grimmschen Fassung kommt dies nicht vor.

7. Die ersten Versuche der Verfolgerin, sich Sneewittchens zu entledigen

Hinsichtlich des ersten Versuchs gibt es drei Variationen:

a) Sneewittchen wird in einen Abgrund gestürzt oder zu stürzen versucht, so auch in einer deutschen Variante, in der zwei Jäger es in einen Schlangenbrunnen stoßen sollen.

b) Die Verfolgerin gibt einem Diener den Befehl, Sneewittchen in den Wald zu führen und dort zu töten. An seiner Stelle wird aber regelmäßig ein Tier getötet und das Mädchen wird allein im Wald gelassen. So auch in der Grimmschen Fassung.

c) Es wird kein Mordbefehl gegeben

So geschieht es z.B. in einer deutschen Variante, in der die Gräfin ihren Handschuh aus dem Wagen herausfallen lässt und Sneewittchen befiehlt, ihn zu suchen, während der Kutscher weiterfahren muss. In einer weiteren deutschen Variante fährt die Königin mit Sneewittchen in den Wald und bittet es, ihr einen Rosenstrauß zu pflücken, fährt aber währenddessen fort.

8. Sneewittchen entgeht den Anschlägen der Verfolgerin und findet fern der Heimat eine Zuflucht

In mehreren Versionen findet die Heldin nach langem Umherrirren ein Licht, auf das sie zugeht. Schließlich findet sie eine Zuflucht bei Zwergen oder Riesen, Räubern, Menschenfressern, Drachen, Rittern oder Feen. Die Beschreibungen des Ortes wechseln zwischen einem Palast und einer ärmlichen Hütte. In den deutschen Fassungen kommt Sneewittchen immer zu sieben Zwergen. In einer Version wird erwähnt, daß die Zwerge normalerweise jedes Mädchen töten.

9. Sneewittchen räumt auf, kocht, isst und versteckt sich

In der Regel kommt die Heldin zu ihrem Zufluchtsort in Abwesenheit der Bewohner, die abends nach Hause kommen und sie entdecken.

10. Sneewittchens Aufenthalt bei ihren Beschützern

Gewöhnlich führt das Mädchen seinen Beschützern den Haushalt und kann dafür bei ihnen bleiben. Meistens wird es als deren Schwester angenommen. In vielen

Versionen warnen sie das Mädchen davor, in ihrer Abwesenheit jemandem die Tür zu öffnen. Wenn es aber der Verfolgerin trotzdem gelingt, ihre Absichten auszuführen, passiert das meistens dadurch, dass das Mädchen das Verbot der Öffnung übertritt oder umgeht. So wird das Geschenk durch das Fenster oder den Türspalt angenommen. In vielen Varianten opfern sich die Beschützer für das Mädchen auf oder sterben vor Schmerz bei ihrem Tod.

11. Die Verfolgerin besucht Sneewittchen, verkleidet als Krämerin o. ä.

Dieses Motiv variiert in den verschiedenen Texten.

12. Der Gegenstand, durch den Sneewittchen getötet wird

Am schwächsten vertreten sind eigentliche Waffen und damit wird angedeutet, dass der Mordversuch heimtückisch ist. Der Gegenstand wird aber immer genannt. Meistens sind es Esswaren, Früchte und Speisen und Kleidungsstücke, Schmuckstücke und Toilettenartikel.

13. Sneewittchens Beweinung

Drei Tage lang beweinen die Zwerge im deutschen Sneewittchen das tote Mädchen. In anderen Varianten kommt nichts genau Entsprechendes vor.

14. Das Frischbleiben der Leiche

Das Frischbleiben wird oft hervorgehoben, z.B. in einer deutschen Version: "es sah noch so frisch aus wie ein lebender Mensch und hatte noch seine rote Backen".

15. Die Beisetzung der Leiche

In vielen Varianten wird Sneewittchen in einem Glassarg aufgebahrt. Auch goldene und silberne Säрге kommen vor.

16. Bekleidung der Leiche

17. Aufhängung der Leiche

18. Sitzende Stellung der Leiche

19. Der Sarg ist mit Lichtern umstellt

Die Motive 16-19 kommen nicht bei den Grimms vor. In einer deutschen Version aber wollen die Zwerge die Leiche an einen Baum hängen und verbrennen.

20. Bewachung der Leiche

Die Leiche wird von den Beschützern bewacht.

21. Der Sarg wird durch ein Tier fortgetragen

Als tragende Tiere kommen Pferd, Ochse, Kamel und Elch vor.

22. Der Sarg wird ins Wasser geworfen

Dieses Motiv erscheint in deutschen Varianten gar nicht.

23. Sneewittchen soll verbrannt werden

Entweder versucht die Verfolgerin, sie lebend zu verbrennen, oder tot. In einer deutschen Variante sind es die Zwerge, die die Leiche verbrennen wollen.

24. Sneewittchen wird verwandelt

Oft wird Sneewittchen in ein Tier verwandelt, und zwar immer in einen Vogel. Speziell wird die Taube genannt. Weitere Verwandlungen sind die in einen Baum oder eine Rose.

25. Die Auffindung der Toten

Der normale Verlauf ist der, dass ein Prinz oder ein König sie auf der Jagd findet.

26. Der Finder verliebt sich in die Leiche und schließt sie oder sich mit ihr ein

Oft wird die Leiche von dem König oder Königssohn mitgenommen. Sie wird in ein Zimmer eingeschlossen und dort bewundert und die Auferweckung folgt erst später.

27. Die Auferweckung

In der Regel erfolgt die Auferweckung durch Beiseitigung des Gegenstandes, der die Verzauberung bewirkt hatte. Der Auferweckende ist meistens der Prinz.

28. Sneewittchen wird nach der Hochzeit aufs Neue verfolgt

Im Gegensatz zu den deutschen Fassungen werden Sneewittchen und auch ihre Kinder in vielen Varianten noch lange verfolgt, bis die Verfolgerin bestraft wird.

29. Die Verstümmelung Sneewittchens

An verschiedenen Stellen der Geschichte gehört auch das Abschneiden der Zehen, Haare oder Brüste zu den Leiden Sneewittchens.

30. Die Bestrafung der Verfolgerin

Es gibt eine Übereinstimmung der Bestrafung mit den Leiden Sneewittchens, z.B. wird Sneewittchen in einen Sarg eingeschlossen und die Stiefmutter ebenso in einen Sarg oder in eine Tonne. Sneewittchen wird eingesperrt und die Verfolgerin ebenso in ein Gefängnis, einen Turm oder Keller geworfen. Weitere Strafen sind Verbrennung, Hässlichwerden oder Verwandlung. Manchmal bleibt die Verfolgerin auch unbestraft. Bei den Grimms muss die Königin bei der Hochzeit in glühenden Schuhen tanzen bis sie tot umfällt.

Steven Jones hält Böklens "Sneewittchenstudien" für eine wertvolle Sammlung von verschiedenen Varianten des 'Sneewittchen'-Märchens. Vor allem enthält die Arbeit zahlreiche Versionen in anderen Sprachen als Englisch oder Deutsch. Die Vergleiche Böklens hält Jones aber für unzulänglich. Nach Jones zeigen die zahlreichen Versionen nur das Skelett der Geschichte und eine gründliche Analyse oder eine Interpretation wird gar nicht vorgelegt. "What little analysis there is appears in Böklen's catalog of motifs where he lists the different names given to the heroine [...], the means by which Snow White is killed [...], or the ways the corpse is treated".¹⁰⁹ Als Schlussfolgerung stellt Jones fest, dass Böklen aus einem ähnlichen Gesichtspunkt das 'Sneewittchen'-Märchen und seine Varianten betrachtet wie Aarne und Thompson.¹¹⁰

¹⁰⁹ Jones 1989, 86-87.

¹¹⁰ Ebd., 87.

4.4 Die Motive des Grimmschen Märchens

Johannes Bolte und Georg Polívka haben in ihren Anmerkungen zu den KHM die Motive des deutschen Märchens zusammengetragen. Sie stellen sechs von den Brüdern Grimm gesammelte, deutschsprachige Varianten von 'Sneewittchen' vor, die die Brüder Grimm als Basis für ihre literarisierte Version gebraucht haben. Bolte und Polívka unterscheiden folgende Grundelemente, die typisch für die meisten Versionen von 'Sneewittchen' seien:

- A. Die Schönheit der Heldin: weiß wie Schnee, rot wie Blut
- B. Die Eifersucht der Stiefmutter, die einen Zauberspiegel besitzt
- C1. Die Stiefmutter befiehlt einem Jäger, die Heldin im Wald zu erstechen der sie indes verschont,-
- C2-4. und sucht sie dann nacheinander durch einen vergifteten Schnürriemen, Kamm und Apfel zu töten.
- D. Die Zwerge (Räuber), die Sneewittchen bei sich aufgenommen haben, vereiteln diese Versuche bis auf den letzten und legen das tote Mädchen in einen Glassarg.
- E. Ein Königssohn sieht Sneewittchen und erweckt es zum Leben.
- F. Die böse Stiefmutter wird bestraft.¹¹¹

Nach der Unterscheidung einzelner Grundzüge des Märchens vergleichen Bolte und Polívka mehrere Varianten in verschiedenen Sprachen mit der Grimmschen Version. Sie nehmen also die umgearbeitete Version der Brüder Grimm als Muster und untersuchen, welche von den Elementen (A-F) in der jeweiligen Varianten vorkommen und in welchen Formen.

¹¹¹ Bolte & Polívka 1913, 453.

Nach Jones ist die Typologisierung von Bolte und Polívka zum Teil parallel zu der von Böklen.¹¹² Die Studien von Böklen basieren aber auf mehr Varianten als die von Bolte und Polívka und sie dienen auch zum Teil als Basis für die Anmerkungen von Bolte und Polívka. M. E. gehen Bolte und Polívka in ihren Anmerkungen zu streng von der Grimmschen Version aus. Anstatt mehrere Versionen miteinander zu vergleichen, nehmen sie ohne Kritik die Grimmsche Version als Grundlage an und vergleichen die anderen Varianten mit ihr. Auch fehlt bei Bolte und Polívka ein Deutungsversuch irgendeiner Art. Eher listen sie die gesammelten Varianten und die in ihnen vorkommenden Grimmschen Motive auf. Darum wird im nächsten Kapitel eine andere Annäherungsweise an 'Sneewittchen' gegeben, die zum Teil die traditionellen Märchenforschungen in Frage stellt.

4.5 Die Struktur von 'Sneewittchen' nach Stewen Swann Jones

In seiner Arbeit übt Steven Jones harte Kritik an der historisch-geographischen Schule und ihrer Typologisierung der Märchen. Nach Jones haben Aarne und Thompson bestimmte Motive wie den Wunderspiegel, den Apfel oder die Zwerge als Basiselemente des Märchens hervorgehoben, obwohl diese Motive überhaupt nicht in allen Varianten von 'Sneewittchen' vorkommen, sondern nur typisch für die deutsche Version sind. Die ausgewählten Motive können daher keine grundlegenden Elemente der Sneewittchen-Geschichte sein.¹¹³ Zum Beispiel wird Sneewittchen in verschiedenen Varianten nicht durch einen vergifteten Apfel sondern durch eine Nadel oder durch Weintrauben ermordet. Da die Heldin aber

¹¹² Jones 1989, 87-88.

¹¹³ Jones 1989, 22.

grundsätzlich in allen Versionen getötet wird, ist *der Tod* die Grundaktion dieser Episode, nicht etwa der vergiftete Apfel. Die verschiedensten Motive, die je nach der Version differieren, stets aber dieselbe dramaturgische Aufgabe erfüllen, z. B. die Gegenstände, durch die Sneewittchen getötet wird, nennt Jones *Allomotive*.¹¹⁴ *Allomotive* sind "related motifs that fulfill the same dramatic purpose in the same point in a narrative in different versions of that narrative"¹¹⁵.

Nach Jones beinhaltet die narrative Struktur von 'Sneewittchen' neun Episoden, die grundlegend für die Geschichte sind. Die neun Episoden kehren in den verschiedenen Versionen mit unterschiedlichen Motiven immer wieder und sind damit unvertauschbare dramaturgische Elemente des Märchens. Diese Episoden sind in zwei Gruppen zu unterteilen: im ersten Teil wird die Heldin von zu Hause vertrieben und von jemandem aufgenommen. Dieser erste Teil beinhaltet üblicherweise vier Episoden. Die restlichen fünf Episoden bilden den zweiten Teil der Geschichte und wiederholen die ersten Ereignisse mit ernsthafteren Folgen.¹¹⁶ Die neun Episoden des Märchens sind nach Jones:¹¹⁷

A. The Origin episode, B. The Jealousy episode, C. The Expulsion episode, D. The Adoption episode, E. The Renewed Jealousy episode, F. The Death episode, G. The Exhibition episode, H. The Resusciation episode, I. The Resolution episode.

Die erste Episode, *The Origin*, präsentiert die Heldin, beschreibt ihre Geburt und die familiäre Situation und erzählt, wie die natürliche Mutter ersetzt wird. In der

¹¹⁴ Ebd., 21.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd., 22ff.

¹¹⁷ Ebd. 39ff.

zweiten Episode, *The Jealousy*, wird die Verfolgerin neidisch auf die Heldin wegen ihrer Schönheit. Der Konflikt zwischen der Tochter und der Mutter-Figur wird verschärft und mit Hilfe eines Gegenstands wie z. B. des Wunderspiegels geschildert. Der Konflikt führt in der dritten Episode, *The Expulsion*, zur Flucht der Heldin. Meistens wird die Heldin durch die antagonistische Mutter-Figur verfolgt, bis sie in der vierten Episode, *The Adaption*, von männlichen und oft quasi-menschlichen Figuren gerettet und aufgenommen wird. Die Heldin führt den Haushalt ihrer Retter und darf sich bei ihnen verstecken. In der fünften Episode, *The Renewed Jealousy*, erfährt die Verfolgerin, dass die Heldin lebendig und immer noch schön ist. Diese Episode präsentiert oft gleiche Allomotive wie die zweite Episode, z. B. den Wunderspiegel o. ä. In der sechsten Episode, *The Death*, gelingt es der Verfolgerin, die Heldin aufzudecken und zu töten. Die üblichen Mittel, die zum Umbringen der Heldin gebraucht werden, sind vergiftete Gegenstände oder Instrumente wie Nadel oder Dolch. In der siebten Episode, *The Exhibition*, wird die Leiche der Heldin behandelt und ausgestellt, und in der achten Episode, *The Resusciation*, wird die Heldin wieder lebendig. Die Auferweckung passiert meist auf eigenartige Weise, unerwartet oder unabsichtlich. In der neunten und letzten Episode, *The Resolution*, wird die Geschichte zum guten Ende geführt. Die Heldin heiratet einen Prinzen, einen Ritter, einen König, einen Jäger oder einen Adligen, und die Verfolgerin wird bestraft.

5 SYMBOLIK IN 'SNEEWITTCHEN'

Die Symboldeutung ist eine zentrale Methode der tiefenpsychologischen Märchendeutung. Nach Jung tauchen die Bilder des kollektiven Unbewussten in Märchen als Symbole auf. Die archetypischen Vorstellungen sind immer symbolisch, denn unsere bewusste Psyche kann die Archetypen nur als Bilder annehmen. Die Symbole können nicht wörtlich genommen werden, denn das Symbol besitzt zahlreiche analoge Varianten im Gegensatz zum Zeichen, das semiotisch ist¹¹⁸. "Symbols are not allegories and not signs: they are images of contents which for the most part transcend consciousness"¹¹⁹. Nach Jung sind die Symbole keine toten Zeichen, Masken oder Allegorien für etwas an sich Bekanntes, sondern sie funktionieren als Mittler zwischen Bewusstem und Unbewusstem¹²⁰.

Die Symboldeutung fällt in der Regel nicht leicht, da die gleichen Symbole in verschiedenen Kontexten etwas ganz anderes bedeuten können. Somit muss die Interpretation des ganzen Märchens immer die jeweilige Deutung entscheiden. Die Symboldeutung hilft uns, das Märchen besser zu verstehen, weil ihre Entsprechungen in unserem Unbewussten zu finden sind. Stumpfe spricht von einem Grundbestand von Symbolen, die "in den personalen Reifungskrisen jedes Menschen in Träumen genau so zum Klärungspunkt werden, wie seit Urzeiten in Mythen und Märchen"¹²¹. Somit tragen wir alle in unserem Unbewussten ein gemeinsames Repertoire von Symbolen, die wir, wenn auch unbewusst, in

¹¹⁸ Jung 1956, 124.

¹¹⁹ Jung 1956, 77.

¹²⁰ Jung 1956, 232.

¹²¹ Stumpfe 1965, 14.

ähnlicher Weise verstehen. Die Symboldeutung versucht, diese teilweise geheimen Bilder hervorzuheben und zu interpretieren, um den tiefen Sinn des Märchens zu verstehen. Denn, wie Beit es ausdrückt, "bis in die geheimsten Tiefen der Seele treibt das Symbol seine Wurzel, die Sprache berührt wie ein leiser Windhauch die Oberfläche des Verständnisses"¹²².

5.1 Die Farben

Sneewittchens Schönheit wird durch drei Farben bezeichnet: weiß, rot und schwarz. Weiß deutet auf Schnee und Winter sowie auf den Tod hin. Der Wunsch der Königin, ein Kind zu bekommen, wird in der Winterzeit ausgesprochen. Winter symbolisiert Depression und Tod, die oft durch etwas Lebendiges verwandelt werden. Die Kälte der Winterzeit symbolisiert einen Zustand der Gefühlskälte, die zugleich der Anfang von etwas ganz Neuem, von Sneewittchen, ist.¹²³ "Aus dieser Unbewusstheit geht Sneewittchen wie ein Licht hervor"¹²⁴. Sein Name, "die Schneeweiße", symbolisiert Unschuld und Reinheit, Echtheit und eben Licht. Weiß gilt auch als Farbe des Überirdischen und Jenseitigen.¹²⁵ Sneewittchen ist aber nicht nur die reine Schneeweiße, sondern es ist auch gekennzeichnet durch die schwarze Farbe. Schwarz ist die Gegenseite des Weißen und deutet auf Dunkles und Böses, also auf die negative Seite der Persönlichkeit hin.

¹²² Beit 1952, 15.

¹²³ Birkhäuser-Oeri 1976, 60.

¹²⁴ Ebd., 61.

¹²⁵ Ebd., 61-62.

Die Königin sticht sich in den Finger und drei Tropfen Blut fallen in den Schnee. Blut ist ein Symbol für Leben, Wärme und Emotion und für die Sexualität.¹²⁶ Das rote Blut symbolisiert vitale Teilnahme im Gegensatz zur kühlen Farbe des Schnees.¹²⁷ Damit wird Sneewittchen schon vor ihrer Geburt durch diese Farben definiert. Es liegt bereits alles in ihr, was sich mit der Zeit aus ihr entfalten wird. Sie ist einerseits unschuldig und rein, andererseits wird sie aufwachsen und ihre Sexualität entdecken.

Jones vergleicht die Geburt Sneewittchens mit dem Tod der Königin. Die drei Tropfen Blut führen zur Geburt von Sneewittchen, die rotglühenden Schuhe, in denen die Königin tanzen muss, führen zu ihrem Tod.¹²⁸ Durch die Farben bringt das Märchen die ewigen Themen vom Leben, von der Sexualität und vom Tod hervor. Sneewittchen ist ein Band zwischen diesen Mächten. Seine Geburt bedeutet einen Neuanfang, gleichzeitig trägt es aber auch den Tod in sich.

5.2 Der Spiegel

Der Wunderspiegel entspricht dem narzistischen Element im Märchen. Er gehört der Königin, die mit seiner Hilfe ihre egoistischen Wünsche verwirklichen kann.¹²⁹ Er dient auch als Instrument zur Bewusstwerdung, nur gebraucht ihn die Königin für falsche Zwecke. Der Spiegel ist Wahrsager sowohl im Guten wie im Bösen. Letztendlich gibt er der Königin Auskunft über Sneewittchens Aufenthalt bei den

¹²⁶ Duff 1934, 89.

¹²⁷ Birkhäuser-Oeri 1976, 62.

¹²⁸ Jones 1989, 42.

¹²⁹ Duff 1934, 90.

Zwergen.¹³⁰ Der Spiegel ist zugleich die objektive Wahrheit und eine Art höherer Intelligenz¹³¹. "True, whoever looks into the mirror [...] will see first of his own face"¹³². Wer den Mut hat, sich im Spiegel zu betrachten, muss das Risiko annehmen, sich selbst zu sehen. "The mirror does not flatter, it faithfully shows whatever looks into it; namely, the face we never show to the world because we cover it with the *persona*"¹³³. Der Spiegel zeigt das wahre Angesicht hinter der Maske.

Der Königin zeigt der Spiegel ihre wahre Gestalt, die einer schönen, aber narzistischen und neidischen Frau. Der Spiegel erinnert sie auch an ihre eigene Sterblichkeit. Die Tochter wird immer schöner, die Königin älter. Durch den Spiegel will die Tochter überzeugt werden, dass sie eigentlich besser ist als die Mutter. Ihre Entwicklungswünsche und Selbstwertungsgefühle werden verstärkt. Der Spiegel drückt also die innerlichen Ängste und Gedanken der Märchencharaktere aus, die diese wohl selber spüren aber nicht akzeptieren oder äussern können.¹³⁴

5.3 Der Jäger

Der Jäger tritt als positive Animus-Gestalt auf, er ist das schonende Element. Der Jäger ist eine häufige Figur in Märchen, die nahe zur Natur steht und

¹³⁰ Birkhäuser-Oeri 1976, 64.

¹³¹ Ebd.,63.

¹³² Jung 1959, 20.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Jones 1989, 44.

verständnisvoll mit ihr umgeht. Er ist einer, der tötet und zugleich schont. Für Sneewittchen bedeutet er die Rettung. Er ist der positive Aminus-Impuls, der Sneewittchens Leben rettet und es in den Wald treibt.¹³⁵ An der Stelle von Sneewittchen wird ein Tier getötet und im Wald, im tiefen Unbewussten, kann die Persönlichkeit der Heldin in Ruhe reifen. Der Wald ist ein typisches Symbol in deutschen Märchen. Er hat in keinem Märchenschatz eines anderen Volkes eine so wesentliche Funktion wie im deutschen.¹³⁶ Der Wald ist der Ort magischen Bezogenseins, angefüllt mit Geheimnis und Undurchdringlichkeit. "Die Seele taucht hier ein in die Tiefen und Gründe des Lebens, die dunkel und verworren - scheinen"¹³⁷.

5.4 Die Zwerge

"Die Zwerge symbolisieren Naturmächte, welche in der Dunkelheit von Wald oder Höhle oder hinter den Bergen ihr Wesen treiben"¹³⁸. Die Zwerge, Erdmännlein und ähnliche Gestalten, wirken oft mit, die schweren Aufgaben zu lösen, die der Held oder die Heldin nicht allein bewältigen kann. Sie sind die schöpferischen Kräfte des Unbewussten, die Sneewittchen helfen. "Die Kleinheit der Zwerge verkörpert die seelischen Möglichkeiten, die anscheinend klein und unwichtig, tatsächlich aber sehr wirksam sind"¹³⁹. Nach Jung entspricht der Zwerg dem Archetypus des alten Weisen.¹⁴⁰ Einerseits stellen die Zwerge ungefährliche Animusgestalten dar, die

¹³⁵ Birkhäuser-Oeri 1976, 64-65.

¹³⁶ Röhrich 1974, 201.

¹³⁷ Buchwald 1961, 406.

¹³⁸ Beit 1952, 706.

¹³⁹ Birkhäuser-Oeri 1976, 66.

¹⁴⁰ Jung 1959, 215.

wohl männlich sind, aber klein und sexuell unreif. Sie sind sozusagen auf der prä-ödipalen Entwicklungsstufe stehengeblieben. Die Zwerge interessieren sich nur für ihre schöpferische Tätigkeit, die Arbeit, und Sneewittchen nehmen sie als ihre Schwester auf. Daher ist Sneewittchen bei ihnen sicher und es kann sich unbedroht weiterentwickeln, denn eine zu schnelle Begegnung mit der eigenen Sexualität wäre für es gefährlich.

Auch der alte Mädchen-Exil-Ritus hat seine Spuren in 'Sneewittchen' hinterlassen. Ein Mädchen in der Pubertät musste von den Menschen entfernt leben, bis sie erwachsen war, und es musste während der Isolierung die üblichen Aufgaben der Frau lernen¹⁴¹. So führt auch Sneewittchen den Zwergen den Haushalt. Wie Jones hervorhebt, ist die Arbeit Sneewittchens innerhalb des Hauses keineswegs minderwertiger als die Arbeit der Zwerge ausserhalb des Hauses. Die Hausarbeiten sind Aufgaben der erwachsenen Frau, die Sneewittchen lernen muss, um sozial akzeptiert zu werden.¹⁴²

Die Arbeit kann man auch als Sneewittchens Wachstum betrachten. Es arbeitet an seiner eigenen Seele und an seiner Reifung. Innerlich ist es in einen Konflikt geraten, der sich nicht von selber lösen lässt. Die Arbeit symbolisiert einen Dienst der schöpferischen Geistigkeit. Die vorläufige Lösung des Konflikts besteht oft darin, dass man sich geistig entwickelt, indem man an etwas arbeitet.¹⁴³

¹⁴¹ Winterstein 1928, 62ff.

¹⁴² Jones 1989, 52.

¹⁴³ Birkhäuser-Oeri 1976, 66.

5.5 Die Zahlen

Nach Lüthi neigt die Märchenhandlung dazu, sich in einem Zweier- und Dreierrythmus auszufalten. Viele Märchen sind strukturell zweiteilig: "Nach der Lösung der Aufgabe, dem Bestehen des Kampfes, dem Gewinn von Braut oder Bräutigam werden Held oder Heldin des Preises beraubt oder geraten in eine neue Notlage, die sie bewältigen oder aus der sie gerettet werden müssen."¹⁴⁴ Die Darstellung des Geschehens in drei Zügen kommt ebenso vor: drei Brüder ziehen nacheinander aus, um die Aufgabe zu lösen, oder der Held oder die Heldin selber muss nacheinander drei Arbeiten vollbringen, drei Ungetüme überwäligen, drei Zauberdinge holen¹⁴⁵.

'Sneewittchen' ist besonders durch die Dreizahl geprägt. Erstens durch die drei Farben - weiss, rot und schwarz - und durch die drei Tropfen Blut. Auch bilden Sneewittchen selbst, ihre Mutter und ihre Stiefmutter eine Dreierheit.¹⁴⁶ Später wird von drei Mordversuchen der Stiefmutter erzählt und von drei Vögeln, die Schneewittchen während dreier Tage besuchen. Die Drei ist eine männliche Zahl, wie alle ungeraden Zahlen. Sie deutet auf einen dynamischen Entwicklungsprozess zu einem Vierten hin.¹⁴⁷ Somit ist auch Sneewittchens Leben stark durch das Moment der Entwicklung gekennzeichnet.

Die Sieben ist ebenso eine Zahl, die auf Vollendung hindeutet. Die sieben Zwerge werden durch die achte Gestalt, Sneewittchen, ergänzt. Sieben Gestalten, die durch

¹⁴⁴ Lüthi 1962, 23.

¹⁴⁵ Ebd., 24.

¹⁴⁶ Birkhäuser-Oeri 1976, 60.

¹⁴⁷ Jung 1959, 234.

eine achte vervollständigt werden, finden sich häufig in Märchen (z.B. die sieben Raben). Sie sind oft mit einer achten, weiblichen Gestalt vereint, die entweder Schwester oder Mutter der sieben anderen ist. Die Siebenzahl der Zwerge deutet auf Vielfalt hin. Die Zwerge haben keine einzelnen Charaktere, sondern treten als eine Gruppe auf. Entsprechend ihrem Fleiß könnten sie die sieben Arbeitstage der Woche symbolisieren. Nach alten Vorstellungen gibt es sieben Planeten, die die Sonne umkreisen und sieben Metalle, worauf mit der Bezeichnung "Erdmännlein" oder "Metallmännlein" angespielt wird. Die Sieben bedeutet "Stufenfolge, Entwicklung und Wandlung in Richtung zur Acht als der Erfüllung und Ganzheit"¹⁴⁸. So wäre Sneewittchen selbst oder aber auch der Prinz die achte Gestalt, das Symbol der Vollendung. Die Vereinigung von Animus und Anima wäre als Vollendung der siebenstufigen Wandlung zu deuten.¹⁴⁹

5.6 Der Mord

Die Königin versucht dreimal, Sneewittchen umzubringen. Beim dritten Mal versucht sie es mit einem vergifteten Apfel, der mit Hexenkünsten gemacht wurde. Der Apfel ist ein uraltes Liebes- und Fruchtbarkeits-Symbol. Die Zwerge warnen Sneewittchen dringend vor den Ränken der Königin, das heißt vor den Verlockungen der Sexualität. Das gemeinsame Essen ist ein altes Symbol der Identifikation. Sneewittchen identifiziert sich also mit der Sexualität ihrer Mutter. Das Teilen des Apfels bedeutet auch, dass Sneewittchen und die Mutter etwas Gemeinsames haben - ihre reifen sexuellen Begierden. Der Apfel trägt die Farben

¹⁴⁸ Beit 1952, 708.

¹⁴⁹ Birkhäuser-Oeri 1976, 60.

Sneewittchens, weiss und rot. Sneewittchen isst den gefährlichen, leidenschaftlichen, roten Teil und wird bestraft. Damit ist es mit seiner Unschuld vorbei und das Kind in ihr muss sterben.¹⁵⁰

In den Märchen wird das Gift oft von den Hexen verwendet. Seine Wirkung ist unsichtbar und heimtückisch und darum weiblich. Die Männer greifen ihre Gegner oft direkt an, während die Frauen vorsichtiger vorgehen. Die Stiefmutter versucht, Sneewittchen auch mit einem vergifteten Kamm umzubringen. Der Kamm ist ein Instrument, mit dem man seine Haare ordnet, und Haare sind wiederum etwas, was zum Kopf herauswächst. Sie symbolisieren unbewusste Phantasien und Gedanken, deren Vergiftung die echten Gefühle abtötet. Mit dem Schnürriemen versucht die Hexe buchstäblich, die Lebensluft Sneewittchens abzuschneiden. Die Luft symbolisiert die geistige Atmosphäre, in der ein Mensch lebt, und diese Sphäre kann vergiftet oder beengt werden.¹⁵¹

5.7 Der Tod

Die Zwerge finden Sneewittchen wie tot auf dem Boden liegen, können es aber beim dritten Mal nicht mehr retten. Sie wollen es nicht begraben, sondern legen die Leiche in einen gläsernen Sarg. "Es ist ein Zustand von Isolierung und gefühlsmässiger Abspaltung vom Leben"¹⁵². Sneewittchen wird durch das Gift nur scheinbar zerstört. Tatsächlich wird es für eine Weile von der Welt abgesperrt. Die

¹⁵⁰ Bettelheim 1992, 256.

¹⁵¹ Birkhäuser-Oeri 1976, 67-68.

¹⁵² Ebd., 73.

Absperrung bedeutet eine seelische Unzugänglichkeit, bald im guten, bald im schlechten Sinn. Der Glassarg meint etwas wie eine unsichtbare kalte Hülle, die jede lebendige Anteilnahme am Leben verhindert.¹⁵³ Gleichzeitig ist der Sarg ein Symbol für die Wiedergeburt. Nach Jung ist das Eingehen in einen Baum, beziehungsweise in einen Sarg, eine Vorbedingung zur Wiedergeburt aus der Urmutter. Insofern ist Sneewittchens Todesschlaf nötig, damit sie wiedergeboren werden kann.

Sneewittchens Tod bedeutet nichts Endgültiges, sondern einen Übergangszustand. In Todes- und Wiedergeburtsmysterien, die in der Mythologie und Religionsgeschichte überliefert sind, bedeutet der Tod immer eine Wandlung. Durch den Tod verwandelt sich Sneewittchen aus einem naiven Kind in eine königliche Braut, das heißt, dass das Gefühl, das vorher naiv war, durch diese Entwicklung reif geworden ist.¹⁵⁴ Der Tod ist eine Metapher des psychischen Prozesses, in dem das Bewusste sich dem Unbewussten nähert, um innerliche Konflikte zu lösen.¹⁵⁵

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Birkhäuser-Oeri 1976, 71.

¹⁵⁵ Jones 1989, 61.

6 INTERPRETATION

Lutz Röhrich hat in seinem Aufsatz "Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten" die Voraussetzungen von den Märcheninterpretationen behandelt. Demnach enthalten die sogenannten metaphorischen Gattungen wie Sprichwort, Rätsel und Witz immer "eine eindeutige Zweideutigkeit", eine Doppeldeutigkeit, die der Zuhörer begreifen muss, um den Inhalt zu verstehen. Die Märchen dagegen haben eine nur scheinbare Eindeutigkeit, in Wirklichkeit aber eine nicht beweisbare vielfältige Mehrdeutigkeit.¹⁵⁶ Ein Märchen kann man ästhetisch geniessen ohne sich seiner tieferen Bedeutung bewusst zu sein. Wenn wir aber einen Text auf einer höheren Ebene verstehen wollen, müssen wir ihn mit Hilfe strukturalistischer und psychologischer Interpretationen erschliessen.¹⁵⁷

Röhrich warnt jedoch von einer zu raschen Interpretation. Um die in Märchen verschlüsselten religiösen, philosophischen, allegorischen und symbolischen Wahrheiten zu verstehen, muss der Interpret vom ganzen Text ausgehen und mit ihm hermeneutisch umgehen. Gerade in den Geisteswissenschaften kann es nie endgültige und eindeutige Resultate geben. "Es gibt keine generelle, ewige oder absolut gültige Sinngebung, sondern nur relative, partielle, zeitlich begrenzte Interpretationen"¹⁵⁸. Relativierungen sind bei jeder Deutung und Sinngebungssuche angebracht, und das gilt natürlich auch für die folgende Interpretation.

¹⁵⁶ Röhrich 1985, 27.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., 8.

6.1 'Sneewittchen' als Bestandteil des "Persecuted Heroine cycle"

Ein zentrales Motiv des 'Sneewittchen'-Märchens ist der Neid der Stiefmutter. Jones hält daher die Vertreibung für das Grundmotiv von 'Sneewittchen'. Er spricht von einem bestimmten Genre des Märchens, das er "the persecuted heroine genre" nennt und zu dem er unter einigen anderen Volksmärchen auch 'Sneewittchen' zählt. Die Märchen mit dem Vertreibungsthema bilden zusammen den sogenannten "Persecuted Heroine cycle".¹⁵⁹ Dieser Kreis beinhaltet eine vierstufige Entwicklung in der Handlung: *threat, hostility, expulsion* und *resolution*¹⁶⁰. Als Ganzes geht es im "Persecuted Heroine cycle" um das Heranwachsen des Mädchens zu einer Frau. Der Kreis bildet die typischen Krisen des weiblichen Lebens wie Pubertät und Menstruation, Heirat und Mutterschaft ab. Jones behauptet, dass Märchen als mündlich überlieferte Erzählungen auf genauen dramaturgischen Elementen basieren, aus denen die Zuhörer sich selbst eine breiter angelegte Geschichte entwickeln können.¹⁶¹ Dadurch wäre es erklärbar, dass die verschiedenen Volksmärchen ähnliche Motive haben und sich zum Teil auch decken. Eigentlich geht es um eine Geschichte, die je nach dem Erzähler und der Erzählsituation variiert. In einem einzigen Märchen des "Persecuted Heroine cycle" ist selten das ganze Drama des weiblichen Lebens enthalten; vielmehr präsentieren Märchen mit dem Vertreibungsthema einzelne Vorgänge des gesamten Entwicklungsprozesses und konzentrieren sich auf spezifische Probleme der jeweiligen Entwicklungsstufe.¹⁶² Im Grimmschen 'Sneewittchen' geht es in erster Linie um den Reifungsvorgang des adoleszenten Mädchens.

¹⁵⁹ Jones 1989, 28.

¹⁶⁰ Ebd., 29.

¹⁶¹ Ebd., 33-34.

¹⁶² Ebd., 33.

6.2 Der Reifungsprozess der Heldin zur Individuation

Der Reifungsprozess ist ein Zentrallerlebnis des Menschen, ein überindividuelles und überzeitliches Phänomen¹⁶³. Die Reifung der Heldin ist auch das zentrale Thema in Sneewittchen. Es flieht von zu Hause und macht eine Entwicklung durch. In vielen Märchen kann die Stiefmutter als Triebkraft der Individuation verstanden werden. Sie ist keine echte Person, sondern eine Schattenfigur der Heldin. Die Stiefmutter hat die Aufgabe, als Ansporn der psychischen Reifung der Heldin zu fungieren. Sie stellt die dunkle Seite der Seele dar. "So stehen Stiefmütter und Hexen als Personifikationen der ablösenden und fortreisenden Kräfte des Werdens an den Wendepunkten der Entwicklung"¹⁶⁴. Die Auseinandersetzung der Tochter mit der Mutter oder der Stiefmutter ist ein häufiges Thema in Märchen. "Es sieht beinahe so aus, als ob die Märchen, welche einen relativ vollständigen weiblichen Individuationsweg beschreiben, fast nicht ohne dieses Motiv auskämen"¹⁶⁵. Die Heldinnen müssen die dunkle Mutter besiegen und eine vollständige Wandlung, die sogar den Tod einbezieht, durchmachen, bevor sie befreit sind.

In 'Sneewittchen' bilden die Heldin und die Mutter ein Gegensatzpaar, das die verschiedenen Seiten der Frau darstellt. Die Mutter ist die Schattenfigur, die Tochter die Heldin mit positiven Eigenschaften. Die Frau muss sich durch ihre Individuation der negativen Seite des Mutterarchetypus bewusst werden und sich mit der dunklen Muttergestalt auseinandersetzen. In 'Sneewittchen' sehen wir, wie

¹⁶³ Jöckel, 1948, 204.

¹⁶⁴ Bilz 1958, 381.

¹⁶⁵ Birkhäuser-Oeri 1976, 54.

die dunkle weibliche Gestalt positive weibliche Werte transportiert und umgekehrt.¹⁶⁶

In 'Sneewittchen' stellt das Märchen andererseits die Arbeit der Heldin an ihrem Unbewussten, in erster Linie am Animus-Problem dar; sie sucht nach ihrer Animus-Seite. Die Zwerge sind ihre eigenen unbewussten Kräfte, die ihr helfen. Sie sind unvollständige Animus-Figuren, die auf den kommenden Prinzen hindeuten. Der Tod ist die Bedingung der Wiedergeburt, psychologisch ausgedrückt: der Bewusstwerdung. Er bringt die Lösung des Märchens - die Vereinigung Sneewittchens mit dem Prinzen. Der Tod ist unerlässlich, damit die Wiedergeburt der Persönlichkeit erfolgen kann. Sneewittchens Wanderung durch den Tod ist eine Vorbereitung der Seele für das Leben auf einer reiferen Stufe. Die Stiefmutter, eine Schattenfigur Sneewittchens, stellt die Jungsche "Persona" dar, die sterben muss. Sie hat ihre Aufgabe als Triebkraft erfüllt und wird nicht mehr gebraucht.¹⁶⁷

Sneewittchens Zauberschlaf symbolisiert die Seele im Banne des Unbewussten. Dieser Schlaf ist ein Zustand der Isolierung und gefühlsmässigen Abspaltung, die nötig sind, bevor die endgültige Erlösung folgen kann. Der Erlöser ist der Prinz, dessen Liebe Sneewittchen erweckt. Die zwei Teilen des Menschen, Anima und Animus, werden vereinigt. Die Heirat symbolisiert eine fruchtbare Verbindung des Weiblichen mit der männlich-geistigen Seite. Sneewittchen ist durch ihre leidvolle Wandlung sie selbst geworden. Das Gute hat das Böse besiegt, hätte aber ohne letzteres keine Reifung erfahren können. Das Märchen stellt deutlich dar, dass das Böse zum Reifungsprozess dazugehört. "Not und Tod sind die Schatten, denen das

¹⁶⁶ Ebd., 49-50.

¹⁶⁷ Ebd., 76.

Individuum anheimfallen muss, ehe ihm die Reife des erwachsenen Menschen zukommen kann”¹⁶⁸.

Sneewittchen muss auch über seine Mutter herauswachsen: ”so long as the child is in that state of unconscious identity with the mother, it is still one with the animal psyche and is just as unconscious as it. The development of consciousness inevitably leads not only to separation from the mother, but to separation from the parents and the whole family circle and thus to a relative degree of detachment from the unconscious and the world of instinct.”¹⁶⁹

6.3 Mutter-Tochter- Beziehung und Überwindung des Ödipuskonflikts

’Sneewittchen’ kann auch als Familiendrama betrachtet werden. Es geht dann um einen Konflikt innerhalb der Familie, um Narzissmus, Eifersucht und Konkurrenz, und vor allem um die Konkurrenz um die Liebe des Vaters. Franz Vonessen hat die Zwiespältigkeit der mytischen Mutter behandelt - die Mutter Natur ernährt ihre Kinder, lässt sie aber auch verhungern. Diese zwei Seiten gehören zu jeder Mutter und das Märchen drückt dieses Thema im Mutter- und Stiefmutter/Hexenmotiv aus: ”eine Mutter ist böse, das Märchen malt sie als Stiefmutter.”¹⁷⁰ Die Zwiespältigkeit der Mutter findet sich häufig in Träumen und in Märchen. Einem Kind erscheint die Mutter als groß und liebend, aber auch als böse und abschreckend. Für das Kind ist es bedrohlich, seine Eltern zu hassen, weil es sie und ihre Liebe braucht. Daher

¹⁶⁸ Bilz 1958, 379.

¹⁶⁹ Jung 1956, 235.

¹⁷⁰ Vonessen 1972, 131.

wird aus der Mutter eine Stiefmutter, die in der Vorstellung des Kindes böse ist. Diese Stiefmutter kann das Kind hassen, ohne befürchten zu müssen, dass die Liebe der Mutter ihm in strafender Absicht entzogen wird. Das Märchen lehrt das Kind, dass jede Mutter gegensätzliche Seiten besitzt und "einen liebenden und einen mörderischen Charakter hat"¹⁷¹. Mit Hilfe dieser Zwiespältigkeit kann das Kind auch seine ödipalen Gefühle bewältigen. Für Sneewittchen ist es bedrohlich zu merken, dass es seinen Vater liebt und seine Mutter hasst. Wenn das Kind es sich nicht erlauben kann, auf Vater oder Mutter eifersüchtig zu sein, was seine Sicherheit ernstlich bedrohen würde, dann projiziert es dieses Gefühl auf den betreffenden Elternteil. Dann wird aus dem Gefühl der Eifersucht ein Wunschdenken: "die Mutter ist eifersüchtig auf mich".¹⁷² 'Sneewittchen' wird aus der Perspektive der Heldin erzählt, die die Mutter als eine gefährliche und lebensbedrohende Stiefmutter sieht. Dadurch kann Sneewittchen seine Liebe dem Vater gegenüber sozusagen besser begründen wie auch seinen Hass der Mutter gegenüber, die ja seine Konkurrentin ist.

Sneewittchen ist die Heldin des Märchens im eigentlichen Sinne. Sie ist eine positive Gestalt, mit der sich das Kind identifiziert. Die Einstellung zur Mutter ist der Kern der Geschichte. In 'Sneewittchen' wird bereits am Anfang erwähnt, dass die Königin stirbt, was den ödipalen Wünschen eines Kindes entspricht: "Die negative Einstellung der Tochter erkennen wir daran, dass die Mutter gleich stirbt"¹⁷³. Das Märchen führt das Thema des Narzissmus ein, und neben der offenkundigen Eifersucht der Mutter können wir auch die heimliche Eifersucht der

¹⁷¹ Bilz 1958, 384.

¹⁷² Bettelheim 1992, 246.

¹⁷³ Duff 1934, 89.

Tochter spüren¹⁷⁴. Ein gutes Beispiel dafür ist der Wunderspiegel, der keine einfache Antwort gibt, (z. B.: "Sneewittchen ist schöner als Ihr"), sondern der sagt, dass Sneewittchen *tausendmal* schöner sei. Das entspricht den narzistischen Übertreibungen der Tochter, die ihre Mutter in der Schönheit übertreffen möchte. Ein weiteres Beispiel sind die vorödipalen Jahre, die das Märchen gar nicht beschreibt. Die Stiefmutter wird erst böse und gefährlich, als die ödipale Phase beginnt. Sie nimmt nun die Stelle der Mutter in der Phantasie der Tochter ein. Die Mutter, beziehungsweise die Stiefmutter, hasst das Kind und will es umbringen. In den Phantasien des Kindes ist der Jäger der Vater, der es rettet und alle seine Wünsche erfüllen würde, gäbe es nur die böse Stiefmutter nicht. Der Jäger erfüllt seine Pflicht der Königin gegenüber, aber er bringt das Mädchen nicht um.¹⁷⁵

Das Märchen demonstriert in erster Linie, dass die hier beschriebenen Konflikte zu überwinden sind. Die Stiefmutter stirbt letztendlich und das Kind kann mit dem zukünftigen Ehegatten glücklich werden. Das Böse wird bestraft, die ungezügelte sexuelle Eifersucht, die andere zu vernichten sucht, zerstört sich selbst¹⁷⁶. Das Märchen ermutigt das Kind, seinen eigenen Reifungsprozess zu durchlaufen. Märchen gehen immer gut aus, was dem Kind verspricht, dass seine Erlebnisse, obwohl sie vielleicht schmerzhaft und schwierig sein können, immer zu einem glücklichen Ende hinführen. Ein Märchen wie 'Sneewittchen' erlaubt dem Kind seine ödipalen Gefühle, die es sonst für gefährlich hält, und zeigt auch einen Weg aus dieser Phase heraus. Den Erwachsenen zeigt das Märchen, wozu Narzissmus und Eifersucht der Eltern hinführen können. Nur wenn die Mutter und der Vater die

¹⁷⁴ Ebd., 91.

¹⁷⁵ Bettelheim 1992, 247.

¹⁷⁶ Ebd., 258.

ödipale Phase ihres Kindes als solche akzeptieren können und in ihm weder einen Nebenbuhler noch ein sexuelles Liebesobjekt sehen, kann es zu guten Beziehungen zwischen Eltern und Kindern kommen. Während die Märchen dem Kind Mut geben, zu glauben, dass es durchaus in der Lage ist, einen Ausweg aus seinen öidipalen Problemen zu finden, warnen sie die Eltern vor den verheerenden Folgen, die es für sie hat, wenn sie sich von diesen Problemen einfangen lassen.¹⁷⁷

Jedes Kind träumt davon, das Kind anderer und besserer Eltern zu sein. Manche Kinder gehen sogar noch über diese Phantasien hinaus und laufen tatsächlich weg, um sich ein ideales Zuhause zu suchen.¹⁷⁸ Sneewittchens Aufenthalt bei den Zwergen ist eine Zuflucht zurück in die präödipale Existenz. Die Zwerge sind Männer, die sexuell gesehen in ihrer Entwicklung stehengeblieben sind.¹⁷⁹ Nur kann Sneewittchen nicht lange in der Latenzperiode bleiben, es muss heranwachsen. Die Zwerge sind nicht imstande, es zu beschützen und das Traumzuhause stellt sich als keineswegs befriedigend heraus. Die Mutter hat weiterhin Macht über das Kind. Zweimal können die Zwerge es retten und es kehrt zurück in die Latenz, aber beim dritten Mal ist es nicht mehr zu retten. Es kann nicht mehr den Schwierigkeiten der Adoleszenz aus dem Weg gehen. Sobald es zu einer Adoleszenten wird, erwachen auch seine sexuellen Wünsche und es lässt sich von der Stiefmutter verführen. Die Teilung des Apfels ist das Teilen von etwas Gemeinsamem zwischen Mutter und Tochter - die reife Sexualität. Sobald Sneewittchen den roten, vergifteten Teil isst, ist es mit seiner Unschuld vorbei. Das Kind in ihm stirbt und die Zwerge, die Gefährten seiner Latenz-Existenz, können

¹⁷⁷ Ebd., 235-236.

¹⁷⁸ Ebd., 250.

¹⁷⁹ Ebd., 241.

es nicht mehr zum Leben erwecken. Der Tod ist Sneewittchens letzte Vorbereitung auf die Reife. Er gehört zu den unvermeidlichen Wachstumserfahrungen, die es in der ödipalen Phase und der Pubertät machen muss. Es ruht in dem gläsernen Sarg, bis seine neue, reifere Persönlichkeit geformt ist und die alten Konflikte integriert sind. Erst dann ist es emotional für das Leben einer erwachsenen Frau vorbereitet, das traditionell die Ehe repräsentiert.

6.4. Der erzieherische Aspekt der Märchen

Das Volksmärchen basiert auf bestimmten Elementen oder Motiven, die die Geschichte strukturieren. Die sich wiederholende Struktur der Märchen hat einen bestimmten Grund gehabt - sie hat die mündliche Überlieferung erleichtert. Heute werden Märchen den Kindern hauptsächlich aus Büchern vorgelesen. Hilikka Ylönen stellt fest, dass die klare Struktur des Märchens für ein Kind von grosser Bedeutung ist. Es kann die Ereignisse voraussehen und sich auf das gute Ende verlassen. Die Einzelheiten dagegen wirken als Überraschungselemente, die wiederum das Wunderbare ausdrücken.¹⁸⁰

Die Struktur des Märchens basiert nach Ylönen auf vier typischen Elementen. Als Erstes wird *ein Problem* dargestellt. In 'Sneewittchen' ist das Problem der Neid der Stiefmutter. Dieses Problem muss die Heldin auf die eine oder andere Weise bewältigen. Das zweite Merkmal ist *das Lernen* des Helden. Durch die Schwierigkeiten, die das Problem verursacht, muss der Held etwas Tiefgreifendes über das Leben und sich selbst lernen. Die Schwierigkeiten führen zu *einer Krise*.

¹⁸⁰ Ylönen 2000, 14.

Sneewittchen beisst in den vergifteten Apfel und wird in einen Sarg gelegt. Das vierte Merkmal ist *die Veränderung* im Leben des Helden. Sneewittchen heiratet den Königssohn und es wird unter seinen Mitmenschen akzeptiert und geliebt. Zu der Veränderung gehört, dass das Böse - in diesem Fall die Königin - bestraft wird.¹⁸¹

Der Reiz der Märchen besteht darin, dass sie im Gegensatz zum problematischen Alltagsleben, das immer in ähnlicher Form weitergeht, gut enden. Sie erfüllen die Erwartungen, die sie während des Ablaufs erweckt haben und überraschen auch manchmal mit ihrem Schluss.¹⁸² Die Märchen helfen dem Kind, seine Gefühle und seine Beziehungen zu den Mitmenschen durchzuarbeiten. Das Märchen soll auch die Empathie des Kindes entwickeln.¹⁸³ Die entwicklungspsychologische Bedeutung der Märchen liegt darin, dass sie dem Kind "Lebenswissen" anbieten. Das Kind bekommt Hinweise darauf, wie es die in seiner eigenen Persönlichkeit zum Teil noch unkontrollierbaren Impulse ordnen kann.¹⁸⁴

Das Kind identifiziert sich stark mit dem Helden oder der Heldin des Märchens. Durch die Problembewältigung des Helden wird das Wohlbefinden des Kindes gestärkt und seine Entwicklung gestützt. Ängste und Enttäuschungen, aber auch Wünsche und Träume, können durch ein Märchen kontrollierter erlebt werden. Die Fähigkeit Angst ohne Risiko zu erleben ist aber mit dem Alter des Kindes verbunden. Ein etwa 5-jähriges Kind kann die Wirklichkeit von der Phantasie

¹⁸¹ Ylönen 2000, 12-14.

¹⁸² Ebd., 28.

¹⁸³ Ojanen 1980, 11.

¹⁸⁴ Ebd., 14.

unerscheiden, aber ein jüngeres Kind hält das Erzählte für wahr und kann in seinen Ängsten gefangen bleiben.¹⁸⁵

Das Thema der Grausamkeit in Märchen wurde bereits im Kapitel 2.4.2 behandelt. Im Bezug auf Kinder und Erziehung spielen die Grausamkeiten eine problematische Rolle. Wenn 'Sneewittchen' als eine psychologische Entwicklungsgeschichte betrachtet wird, ist die endgültige Vernichtung des Bösen nötig. Das Tanzen in den glühenden Schuhen bezieht sich nicht auf die Vernichtung der Mutter, sondern auf die Elimination der negativen Vorstellungen über die Mutter im Unbewussten des Kindes. Die Heldin muss die vorigen Konflikte endgültig beseitigt haben, bevor die glückliche Ehe und das Leben der reifen Frau beginnen kann.¹⁸⁶ Als Zuhörer kann das Kind seine negativen Gefühle gegenüber der eigenen Mutter im Tod der Königin verarbeiten, und die Liebe an die leiblichen "guten" Mutter bleibt unangetastet.

Auch Ylönen hält die Bestrafung der Königin nicht für zu grausam. Das Kind weiß, dass die Königin eine Hexe ist, und in der Logik des Märchens sind Hexen eindeutig böse.¹⁸⁷ Ylönen kommentiert die Bestrafung der Königin folgendermaßen:

Jos äitipuoli ei olisi ollut niin paha ja jos se pahuus ei olisi tullut niin monella tavalla esiin ja jos sen tarkoitus ei olisi ollut niin selkeästi Lumikin tuhoaminen, niin tämä loppu olisi kohtuuton. Se olisi minun mielestäni silloin liian julma. Mutta tässäkin sadussa koko ajan kehitellään sitä pahuutta ja lopussa siitä päästään eroon.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Ylönen 2000, 32.

¹⁸⁶ Jones 1989, 74.

¹⁸⁷ Ylönen 2000, 85.

¹⁸⁸ Ylönen 28.3.2000. Auf Deutsch etwa: "Wenn die Stiefmutter nicht so böse gewesen und diese Bosheit nicht auf so viele verschiedene Weisen vorgekommen wäre und ihr Ziel nicht so deutlich die Vernichtung von Sneewittchen gewesen wäre, dann wäre

Die Bestrafung ist also dadurch begründet, dass die Königin auf so viele verschiedene und brutale Arten und Weisen versucht hat, Sneewittchen umzubringen. Die Königin bekommt das, was sie verdient. Am Ende erreicht das Märchen auch eine dramaturgische Balance, da die grausame Bestrafung der Königin im Gleichgewicht mit den Leiden der Heldin steht.

Nach Bruno Bettelheim verstehen die Kinder instinktiv, dass die Märchen, obwohl sie irrealen Geschichten sind, nicht *unwahr* sind. Die Märchenereignisse geschehen im Innersten des Menschen während seiner Entwicklung. Die Märchen beschreiben symbolisch die entscheidenden Schritte, die ein Kind auf dem Weg zum Erwachsensein hinter sich bringen muss.¹⁸⁹ Die Stärke der Märchen liegt darin, dass sie sich mehr auf einen Veränderungsprozess konzentrieren, anstatt eine glückliche Zukunft und stabile Zustände abzumalen. Das Märchen beschreibt ein Problem und zeigt auch immer einen Lösungsweg auf.

Die Erwachsenen können nicht immer wissen, mit welchen Problemen sich das Kind jeweils beschäftigt. Die Märchen haben nie eine eindeutige Bedeutung, und verschiedene Kinder verschiedenen Alters erleben Märchen auch anders. Nach Ylönen liegt die Bedeutung des Märchens im Gefühlsleben der Kinder. "Im Märchen wird erzählt, dass es auch andere Möglichkeiten gibt als die, die das Alltagsleben anzubieten scheint. Diese Alternativen können das Kind erfreuen,

dieses Ende unberechtigt. Meiner Meinung nach wäre es dann zu grausam. Aber in diesem Märchen wird das Böse die ganze Zeit entwickelt und zum Schluss kommt man davon los."

¹⁸⁹ Bettelheim 1992, 91.

ermutigen und auch trösten.“¹⁹⁰ Das Kind entscheidet immer selbst, was für es im Moment von Bedeutung ist. Es reagiert auf einzelne Märchen z.B. dadurch, dass es immer wieder die Eltern bittet, ihm sein Lieblingsmärchen vorzulesen. Beide, Bettelheim und Ylönen, warnen die Eltern davor, dem Kind das Märchen zu “erklären”. Bevor das Kind selbst die verschlüsselten Bedeutungen des Märchens versteht, dürfen die Eltern sie nicht für das Kind deuten. Dem Kind nutzt das Märchen dann am meisten, wenn es selbst durch das Zuhören und seine eigenen Überlegungen das Problem lösen kann.¹⁹¹

Die Kinder nehmen die Märchen auch auf einer anderen Ebene als die Erwachsenen auf. Sie können z. B. nicht die sexuellen Symbole in “Sneewittchen” verstehen oder ihre Mutterbeziehungen mit Hilfe des Stiefmuttermotivs analysieren. Das Kind versteht die Metaphern intuitiv und nach seinen eigenen Voraussetzungen. Daher hält Ylönen es nicht für sinnvoll, das Märchen dem Kind zu erklären oder eventuelle Entsprechungen im Märchen mit dem Leben des Kindes zu unterstreichen. Die Eltern sind auch nicht fähig, ihre Kinder mit Hilfe von Märchen zu therapieren.¹⁹² Aber sie können für das Kind wichtig erscheinende Märchen auswählen, vorlesen und mit dem Kind gemeinsam erleben. Das Märchen kann ein gemeinsames Abenteuer sein, das das Kind am aller liebsten mit seinen Eltern durchlebt.¹⁹³ Natürlich darf das Märchen besprochen werden, aber am besten durch Fragen, z. B. “Wie glaubst du, dass sich die Prinzessin gefühlt hat?” usw. Wenn das Kind aber unwillig ist, über das Märchen zu sprechen, darf man es nicht zwingen.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Ylönen 2000, 126 (meine Übersetzung; M.U.).

¹⁹¹ Bettelheim 1992, 27.

¹⁹² Ylönen 2000, 62-64.

¹⁹³ Ebd., 114.

¹⁹⁴ Ebd., 116-117.

Das Kind braucht auch Zeit dafür, in aller Ruhe über das Märchen nachzudenken, um sich seine Meinung und seine Interpretation zu bilden.

Das Kind lebt noch in einem traumähnlichen Reich der Phantasie, das man so lange wie möglich bewahren und stützen sollte. Die Realitäten der heutigen Welt erreichen Kinder immer früher. Es ist die Aufgabe der Eltern und der Lehrer, die Vorstellungskraft der Kinder zu stärken und die Kindheit zu bewahren. Märchen bieten die Möglichkeit, gleichzeitig die Phantasie zu entwickeln und die Umwelt zu verstehen. Die Problemlösung und der Reifungsvorgang des Helden oder Heldenin während der Geschichte ermutigen das Kind, seine Identität aufzubauen und mit Zuversicht dem Leben zu begegnen.

7 ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit wurde anhand eines Beispiels ein Einblick in die Sammlung "Kinder- und Hausmärchen" von Jacob und Wilhelm Grimm gegeben. Als Beispiel wurden verschiedene Varianten des Märchens 'Sneewittchen' vorgestellt, und die Grimmsche Version des Märchens wurde analysiert und tiefenpsychologisch gedeutet.

Es hat sich herausgestellt, dass die Grimmschen Märchen, obwohl sie schon vor beinahe 200 Jahren erschienen sind, nichts an Aktualität verloren haben. Die menschliche Entwicklung hat ihre Wendepunkte und Krisen, die überall und in allen Zeiten gleich sind. Diese Veränderungen und den Reifungsvorgang, den sie voraussetzen, behandeln die Märchen im Medium des Wunderbaren. Das Volksmärchen ist im Laufe der Jahrhunderte durch mündliche Wiedergabe und schriftliche Umarbeitung in eine literarische Form gebracht worden, die sowohl Kinder wie auch Erwachsene anspricht. Vor allem gibt das echte Märchen Hoffnung und ermutigt die Adressaten, geistig heranzuwachsen.

Insgesamt hat die Arbeit nicht nur Fragen beantwortet, sondern auch neue gestellt. Im Anschluss an diese Fragen wäre weiter zu erforschen, wie andere Märchen des "Persecuted Heroine cycle" von Jones mit 'Sneewittchen' zusammengehören, welche Aspekte sie gemeinsam haben und was für eine Gesamtinterpretation man aus ihnen aufbauen könnte. Weiter wären die verschiedenen Jungschen Archetypen und ihre Erscheinungsformen in anderen Märchen untersuchenswert. Im Anschluss an das Untersuchungsmodell von Hilikka Ylönen wäre es interessant, durch

empirische Untersuchungen herauszufinden, wie Kinder auf 'Sneewittchen' oder andere Grimmsche Märchen reagieren, mit welchen Figuren sie sich indentifizieren und welche Märchencharaktere und -ereignisse auf sie therapeutisch wirken.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR:

KHM = Grimm, Jacob & Wilhelm 1985. Kinder- und Hausmärchen (1812, 1815). 8., unveränd. Aufl. Hrsg. v. Roland W. Fink-Henseler. Bayreuth.

SEKUNDÄRLITERATUR:

Aarne, Antti & Thompson, Stith 1961. The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Helsinki.

Bastian, Ulrike 1981. Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm in der literaturpädagogischen Diskussion des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main.

Bettelheim, Bruno 1992. Satujen lumous. Helsinki. (Englische Originaltitel: The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales (1976). New York.)

Bettelheim, Bruno 1981. Fairy Tales as Ways of Knowing. In: Fairy Tales as Ways of Knowing. Essays on Märchen in Psychology, Society and Literature. Hrsg. v. Michael Metzger und Katharina Mommsen. Bern.

Beit, Hedwig von 1952. Symbolik des Märchens: Versuch einer Deutung. Bern.

Bilz, Josephine 1958. Märchengeschehen und Reifungsvorgänge unter tiefenpsychologischem Gesichtspunkt. In: Märchenforschung und Tiefenpsychologie (1972). Hrsg. v. Wilhelm Laiblin. Darmstadt. S. 379-385.

Birkhäuser-Oeri, Sibylle 1976. Die Mutter im Märchen. Stuttgart.

Bluhm, Lothar 1995. Grimm-Philologie. Beiträge zur Märchenforschung und Wissenschaftsgeschichte. Hildesheim.

Böklen, Ernst 1910. Sneewittchenstudien. Leipzig.

Bolte, Johannes & Polívka, Georg 1913. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 1. Leipzig.

Bolte, Johannes & Polívka, Georg 1930. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 4. Leipzig.

Buchwald, Ellinor 1961. Symbolik im Märchen. In: Märchenforschung und Tiefenpsychologie (1972). Hrsg. v. Wilhelm Laiblin. Darmstadt. S. 404-409.

Dégh, Linda 1981. Grimm's Household Tales and its Place in the Household: The social Relevance of a Controversial Classic. In: Fairy Tales as Ways of Knowing. Essays on Märchen in Psychology, Society and Literature. Hrsg. v. Michael Metzger und Katharina Mommsen. Bern.

Duff, Grant J.F. 1934. Schneewittchen. Versuch einer psychoanalytischen Deutung. In: Märchenforschung und Tiefenpsychologie (1972). Hrsg. v. Wilhelm Laiblin. Darmstadt. S. 88-99.

Jöckel, Bruno 1948. Das Reifungserlebnis im Märchen. In: Märchenforschung und Tiefenpsychologie (1972). Hrsg. v. Wilhelm Laiblin. Darmstadt. S. 195-211.

Jones, Steven Swann 1989. The new comparative Method: structural and symbolic analysis of the allomotifs of "Snow white". Helsinki.

Jung, Carl Gustav 1928. The Relations between the Ego and the Unconscious. In: The Basic Writings of C. G. Jung (1990). Hrsg. v. Violet S. de Laszlo. Princeton University. S. 107-185.

Jung, Carl Gustav 1954. On the Nature of the Psyche. In: The Basic Writings of C. G. Jung (1990). Hrsg. v. Violet S. de Laszlo. Princeton University. S. 39-109.

Jung, Carl Gustav 1956. Symbols of Transformation. (Collected Works of C. G. Jung. Vol. 5.) London.

Jung, Carl Gustav 1959. Archetypes and the Collective Unconscious. (Collected Works of C. G. Jung. Vol. 9i.) London.

Jung, Carl Gustav 1962. Erinnerungen, Träume, Gedanken. Hrsg. v. Aniela Jaffé. Zürich.

Leber, Gabriele 1955. Über tiefenpsychologische Aspekte von Märchenmotiven. In: Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie 4. S. 274-285.

Lüthi, Max 1962. Märchen. Stuttgart.

Ojanen, Sinikka 1980. Mitä sadut merkitsevät lapselle. Psykodynaaminen teoriatausta ja kansansadun merkitys. In: Kurenniemi, Marjatta; Lappalainen, Irma; Ojanen, Sinikka. Sadun avara maailma. Helsinki. S. 9-39.

Röhrich, Lutz 1985. Deutung und Be-deutung von Folklore-Texten. In: Fabula 26. S. 3-28.

Röhrich, Lutz 1974. Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden.

Schoof, Wilhelm 1959. Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen. Hamburg.

Stumpfe, Ortrud 1965. Die Symbolsprache der Märchen. Münster.

Vonessen, Franz 1972. Die Mutter als Stiefmutter. In: Symbolon, N. F. 1. S. 113-137.

Winterstein, Alfred 1928. Die Pubertätsriten der Mädchen und ihre Spuren im Märchen. In: Märchenforschung und Tiefenpsychologie (1972). Hrsg. v. Wilhelm Laiblin. Darmstadt. S. 56-70.

Ylönen, Hilikka 2000. Loihditut linnut. Satujen merkitys lapselle. Jyväskylä.

UNGEDRUCKTE QUELLE:

Ylönen, Hilikka 28.3.2000. Ein Interview In: Kulttuurikahvila. Ylen Ykkönen.