

Wie Mädchen erwachsen werden

– Religiöse Initiationsriten in den Grimm-Märchen –

Jelige: Einweihung

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Die Vorgeschichte der Kinder- und Hausmärchen.....	3
1.1. Die Brüder Grimm und ihre Märchensammlung.....	3
1.2. Ursprung der Kinder- und Hausmärchen.....	4
2. Allgemeine Charakterisierung der untersuchten Märchen	7
2.1. Mythische Elemente bzw. Initiationsmotive in den Zaubermärchen	7
2.2. Das Märchenhafte im Zaubermärchen	9
2.3. Die Moral als Weg der Erlösung	10
2.4. Charakterisierung der untersuchten Heldinnen und deren Klassifizierung	11
3. Charakterisierung der einzelnen Frauenmotive	14
3.1. Beweis einer Tugend	14
3.1.1. Der Fleiß	14
3.1.1.1. Frau Holle	14
3.1.1.2. Schneewittchen	18
3.1.2. Die Beharrlichkeit.....	21
3.1.2.1. Die sechs Schwäne	21
3.1.2.2. Das Mädchen ohne Hände	25
3.1.2.3. Rapunzel	28
3.1.3. Das Vorbild der Frömmigkeit: <i>Aschenputtel</i>	30
3.2. Der echte Entwicklungsweg: der Sieg über die Schwäche.....	33
Zusammenfassung	35
Literaturverzeichnis.....	37

Einleitung

Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bildet die Untersuchung der Frauencharaktere der Grimms Märchen und die Analyse ihrer Entwicklungswege im Hinblick auf die Motive religiöser Initiation. Im Vordergrund der Analyse steht unter Anderem der Umgang der Heldinnen mit der grimmschen Morallehre, aber auch ihr Verhältnis zu ihrer Umgebung, zu ihren Helfern, und zu ihrer Aufgabe, sowie zu der märchenhaften Welt, in der sie ihre mögliche Erlösung zu finden hoffen. Ein wichtiger Aspekt bei der Analyse sind die mit den Heldinnen häufig verknüpften Attribute, insbesondere im Hinblick auf den Prozess der gesellschaftlichen Einweihung der uralten Stämme.

Die Arbeit stellt auch einen Versuch dar, die Protagonistinnen anhand ihres weiterführenden Charakterzuges, ihres Zieles, der Art ihrer „Erlösung“, mit anderen Worten mittels der mit ihnen verknüpften Morallehre zu klassifizieren. Die negativen Frauencharaktere, wie z. B. die Hexen, Stiefmütter oder Stiefschwestern, die keine eigentlichen Hauptfiguren sind, werden grundsätzlich im Verhältnis zu den Heldinnen und nur dann in Betracht gezogen, wenn sie Einfluss auf ihren Entwicklungsweg nehmen. Die Arbeit soll jedoch nicht eine Studie über die sozialen Verhältnisse der damaligen gesellschaftlichen Umstände werden und versucht somit keine Fragen zu stellen, die eher aus der Perspektive der Soziologie von Bedeutung wären.

Eine zentrale Bedeutung für die vorliegende Arbeit hat der Begriff der Initiation. Obwohl der Begriff sowohl von der Seite der Religionsphilosophie, als auch der Psychoanalyse erklärt werden kann, und die Grenzen der beiden Forschungsgebiete bei der Untersuchung der Märchenheldinnen an einigen Stellen häufig sogar zusammenfließen – so betrifft z. B. die sexuelle Ebene der Einweihung sowohl den Fachbereich der Psychologie als auch die Initiationsforschung –, konzentriert sich die vorliegende Arbeit grundsätzlich auf die literarischen, kulturellen und religionsgeschichtlichen Aspekte dieser Erscheinung. Entsprechend wird in der Diskussion des theoretischen Hintergrunds kein Bezug auf die psychoanalytischen Deutungen der Märchen genommen, da diese für die zentrale Fragestellung der Arbeit keine direkte Relevanz aufweisen.

Im ersten Kapitel beleuchte ich den literaturhistorischen Hintergrund der grimmschen Märchensammlung und die biographischen Faktoren, die die Brüder Grimm zu der Schöpfung der *Kinder- und Hausmärchen* bewogen haben.

Die Arbeit besteht aus zwei Hauptteilen: Nach einem umfassenden Überblick über die wichtigen inhaltlichen und stilistischen Merkmale der untersuchten Märchen gehe ich im dritten Kapitel auf die Analyse der einzelnen Frauencharakter ein.

Die in dem theoretischen Teil dargestellte und diskutierte Literatur lässt sich zwei Kategorien zuordnen. Zu der ersten Gruppe gehören Aufsätze, die sich mit der Initiation in verschiedenen Religionen bzw. mit dem Verhältnis des Zaubermärchens zu der Initiation beschäftigen. In der zweiten Gruppe findet sich diejenige Literatur, die in erster Linie die Morallehre und den Märchenstil unter die Lupe nehmen. Die theoretischen Grundlagen der Initiationstheorie beruhen auf den Werken des rumänischen Religionshistorikers und Schriftstellers Mircea Eliade,¹ der zu den wichtigsten Vertretern der komparativen Religionswissenschaft des 20. Jahrhunderts gehört.² Während das Werk des Formalisten Wladimir Jakowlewitsch Propp die grundlegenden Daten für den dem Thema der Initiation im Zaubermärchen Abschnitt liefert,³ gehen die Passagen über die Morallehre auf die Bemerkungen von Wilhelm Solms zurück,⁴ der insbesondere die Moral der grimmschen Märchen detailliert untersucht hat.

Im Hinblick auf die Fragen des Märchenstils stützte ich mich vor allem auf die Arbeit von Max Lüthi,⁵ der maßgebende Theorien in der europäischen Märchenforschung entwickelt hat. Die Kommentare zum Ursprung der einzelnen Märchen sind dem von Johannes Bolte und Georg Polívka neu bearbeiteten mehrbändigen Anmerkungsbuch entnommen⁶. Die genaue Quelle der Märchenzitate werden in jeweils nach dem Zitat in Klammern angegeben.

¹ Eliade, Mircea: *Misztikus születések. Tanulmány néhány beavatástípusról*. Budapest: Európa könyvkiadó, 1999. Eliade, Mircea: *Az eredet bűvöletében: vallástörténeti kutatás és módszertan 1912-től napjainkig*. Budapest: Cartophilus, 2002.

² URL: <<http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/teol/eliade.htm>>, 12.09.2011.

³ Propp, Vlagyimir Jakovlevics: *A varázsmese történeti gyökerei*. Budapest: L'Hartmann, 2006.

⁴ Solms, Wilhelm: *Die Moral von den Grimms Märchen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

⁵ Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage*. Bern: A. Francke, 1961.

⁶ *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Band I-III*. Neu bearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polívka. Leipzig, 1913. Im Weiteren: Bolte und Polívka.

1. Die Vorgeschichte der Kinder- und Hausmärchen

1.1. Die Brüder Grimm und ihre Märchensammlung

Während ihres Marburger Jurastudiums lernen die Brüder Grimm den Rechtshistoriker Friedrich Karl von Savigny, den Schwager des berühmten Dichters Clemens Brentano kennen, mit dem sie dann ab 1806 und auch zusammen mit Achim von Arnim an ihrer Liedersammlung *Knaben Wunderhorn* arbeiten. Diese Sammeltätigkeit und ihre Begeisterung für die Volkspoesie sollen die Grundlagen der späteren Märchensammlung geschaffen haben.⁷

Brentano hilft ihrer Arbeit mit Märchenaufzeichnungen Philipp Otto Runge, schickt ihnen aber auch unter anderem eine Fassung des Märchens *Von dem Fischer und syner Fru* zu. Die Zielsetzung der Brüder Grimm ist mit belehrendem Inhalt zusammengeflochtene „einfache Poesie“ zu sammeln. In der Vorrede des ersten Bandes schreiben sie über die Weise der Textbearbeitung und die Absichten der Märchensammlung:

„Was die Weise betrifft, in der wir hier gesammelt haben, so ist es uns zuerst auf Treue und Wahrheit angekommen. Wir haben nämlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt, keinen Umstand und Zug der Sage selbst verschönert, sondern ihren Inhalt so widergegeben, wie wir ihn empfangen hatten (...) Darum geht innerlich durch diese Dichtungen jene Reinheit, um derentwillen und Kinder so wunderbar und selig erscheinen: sie haben gleichsam dieselben blaulichtweißen makellosen glänzenden Augen, die nicht mehr wachsen können, während die andern Glieder noch zart, schwach und zum Dienste der Erde ungeschickt sind. Das ist der Grund, warum wir durch unsere Sammlung nicht bloß der Geschichte der Poesie und Mythologie einen Dienst erweisen wollen, sondern es zugleich Absicht war, dass die Poesie selbst, die darin lebendig ist, wirke und erfreue, wen sie erfreuen kann, also auch, dass es als ein Erziehungsbuch diene. (...) Dabei haben wir jeden für das Kindesalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht.“⁸

Die Methode der grimmschen Textbearbeitung wird bis heute diskutiert. Da in den herausgegebenen Versionen einige belehrenden Handlungselemente zu finden seien, die in

⁷ Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung, Ditzingen: Reclam, 2004, S. 32.

⁸ KHM Vorrede, S. 5.

den Urfassungen nicht vorkommen, besteht die Vermutung, dass die Grimms doch eigene Mittel zum Inhalt hinzugesetzt haben.⁹

Ihre umstrittene Textbehandlung darf jedoch nicht als eine Art Verfälschung bezeichnet werden, bis man sich nicht davon überzeugt, dass der ursprüngliche Kern des Märchens nicht „die gute Lehre“ war.¹⁰ Auch wenn in der Zweitausgabe die Charakterisierungen vieler Heldinnen von Wilhelm Grimm eingefügt werden, weist Wilhelm Solms nach, dass die Grimms das Wesen der Märchen beibehalten und die poetischen Erzählungen nicht mit fremder Moral belasten.¹¹

Die erste Auflage der Kinder- und Hausmärchen wird 1812 als erster Band herausgegeben und in 900 Exemplaren gedruckt, der zweite Band erscheint zwei Jahre später. In der zweiten Auflage 1819 werden die beiden Bände gleich veröffentlicht.¹²

1.2. Ursprung der Kinder- und Hausmärchen

Die ersten Märchensammlungen im europäischen Raum erscheinen bereits im 16. Jh. in Italien. Als der erste Vertreter dieser Gattung gilt mit seinen 1550 und 1553 herausgegebenen Märchenbänden Giovan Francisco Strapola aus Caravaggio. *Le piacevoli notti* besteht aus 74 Erzählungen und enthält sowohl Übernahmen aus Boccaccio und Morlini, als auch Texte, die aus der mündlichen Tradition stammen. Die Märchensammlung erzielt eindeutig die erwachsenen Leser, wird jedoch wegen ihrer unretuschierten „Drastik und Derbheit“ durch die katholische Kirche verboten.¹³

Fast 80 Jahre später 1634-36 erscheint das Grundwerk vieler europäischen Märchensammlungen: *Lo cunto de li uouero lo trattenemiento de' peccerille* (Das Märchen aller Märchen oder Unterhaltung für Kinder) von Giambattista Basile. Aus dieser Sammlung entnehmen die Grimms auch mehrere Texte, die sie bearbeitet und ergänzt 1822 als selbstständiger Anmerkungsband zu den KHM erscheinen lassen.¹⁴

Eine andere, sehr einflussreiche Sammlung ihrer Zeit stammt von Charles Perrault, die 1697 erscheint. Der Titel der Sammlung *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (wortwörtlich: Geschichten und Märchen aus der vergangenen Zeit, mit

⁹ Vgl. zum Beispiel die Diskussion in Solms, S. 139.

¹⁰ Ebd. S. 193.

¹¹ Ebd. S. 204.

¹² Seitz, Gabriele: Die Brüder Grimm: Leben – Werk – Zeit. Leipzig: Hirzel Verlag, 1990, S. 67.

¹³ Rölleke, S. 12.

¹⁴ Ebd., S. 13.

Morallehre¹⁵) betont offenbar auch das didaktische Ziel des Märchens. In dieser Sammlung, die man als Vorläufer der Grimm-Sammlung betrachten kann, kommen unter anderem die folgenden Erzählungen vor: *La belle au bois dormant* (Dornröschen), *Le petit Chaperon rouge* (Rotkäppchen), *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* (Das Aschenputtel), oder *Les fées* (Frau Holle).¹⁶

Obwohl der Herkunftsort vieler Märchen unbekannt bleibt, werden Hessen, Westfalen, Münsterland, Mecklenburg, Bayern, Österreich, Böhmen und die Schweiz zu den eindeutigen Quellen gerechnet. Oft werden die Märchen von mehreren Versionen zusammengestellt, wie im Fall von *Schneewittchen*, das nicht nur eine hessische und eine wienerische Erzählungsvariante hat, sondern auch als eine nordische Sage bekannt sei.¹⁷

Eine bedeutende Märchenquelle für die Grimms ist der Freundeskreis. Über *Frau Holle* hören sie zuerst von Dorothea Wild, der Tochter eines Apothekers in Kassel und der späteren Frau von Wilhelm Grimm. Die Schwester ihrer Freundin, Jeanette Hasselpflug erzählt ihnen unter anderen *König Drosselbart* und eine Fassung des *Schneewittchens*. Die meisten Märchen erhalten die Grimms jedoch von der Familie Haxthausen: *Das Aschenputtel*, *Die goldene Gans* und *Die Bremer Stadtmusikanten* hören die Brüder in dem westfälischen Kreis.¹⁸

Auf den Ursprung der einzelnen Märchen wird in den weiteren Teilen der Arbeit hingewiesen.

¹⁵ In der Grimms Ausgabe von 1822 trägt die Sammlung den Titel „Feenmärchen für die Jugend“. Eine moderne Übersetzung stammt von Doris Distelmaier-Haas und ist unter dem Titel „Sämtliche Märchen“ 2001 bei dem Raclam Verlag in Stuttgart erschienen.

¹⁶ Rölleke, S. 16.

¹⁷ Bolte und Polívka, Bd. I, S. 454.

¹⁸ Seitz, S. 59.

2. Allgemeine Charakterisierung der untersuchten Märchen

Heinz Rölleke behauptet, „dass fast alle grimmschen Märchenhelden Frauen – oder, besser: heranwachsende Mädchen“ seien.¹⁹ Auch wenn man dazu neigt, die Richtigkeit dieser Aussage anzuzweifeln,²⁰ kann man leicht feststellen, dass die Heldinnen der KHM überwiegend keine reifen Frauen, sondern vielmehr pubertierende Mädchen sind. Diese Beobachtung verschafft eine plausible Grundlage für die Suche nach Indizien des eventuellen Reifungsprozesses. Dementsprechend beschäftigt sich die vorliegende Arbeit nur mit Heldinnen, die im Mittelpunkt der Handlung stehen und aktiv an dem Ablauf der Ereignisse teilnehmen, die also nicht als Partnerin des Hauptcharakters fungieren, sondern ganz eindeutig eigene Charakterzüge aufweisen.

Das Hauptziel der Arbeit ist, die Initiationsmotive der uralten Traditionen verschiedener Völker bei den grimmschen Märchenheldinnen genauer zu untersuchen. Die Spuren von Elementen dieser Einweihungsriten sind in den Zaubermärchen oft leicht zu erkennen. Sie sind auch die Hauptmotive, die der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegen und die anhand von zehn verschiedenen Hauptfiguren auf ihre eventuellen Merkmale hin geprüft werden.

Auch wenn es sicherlich interessant wäre, die Initiationstheorie für jedes Märchen entfalten zu können, muss man jedoch einsehen, dass es einige Märchen gibt, bei denen sich kaum irgendwelche festen Merkmale der Initiation finden lassen. Bei solchen Fällen versuche ich zu beschreiben, aus welchem Grund bzw. unter welchen Aspekten das jeweilige Märchen der Initiationstheorie nicht entspricht. Damit soll auch bezweckt werden, dass die Theoriebildung in diesem Punkt einen spekulativen Charakter bekommt.

In einigen Märchen, die ich unter die Lupe nehme, zeigt sich die erzieherische Absicht der Brüder Grimm bzw. ihrer Quellen so eindeutig, dass man auf die Untersuchung deren Morallehre kaum verzichten kann. So wird auch der moralische Leitfaden der einzelnen Heldinnen genauer beschrieben und entsprechend ihrem Erlösungsweg klassifiziert. Damit wird gleichzeitig eine allgemeine Charakterisierung der betrachteten Märchen erzielt.

¹⁹ Solms, S. 57.

²⁰ Nach der Zählung von Solms kommen männliche Helden in den KHM häufiger vor, in den Zaubermärchen gibt es aber genau so viele Heldinnen wie Helden, vgl. Solms, S. 57.

2.1. Mythische Elemente bzw. Initiationsmotive in den Zaubermärchen

Viele der Zaubermärchen erzählen Geschichten von Helden oder Heldinnen, die nach dem Bestehen einer oder mehrerer Proben das „märchenhafte“ Glück bzw. die Erlösung von ihrem üblen Zustand erreichen. Eine religionsphilosophische Richtung der Märchenforschung vergleicht den in den Märchen dargestellten Weg mit den Initiationsritualen der Naturvölker, deren Spuren in Sitten, Spielen und in der Volksliteratur bis heute weiterleben.²¹ Auch wenn die Diskussionen über den Ursprung der Zaubermärchen nicht abgeschlossen seien, kann man wohl feststellen, dass die Abenteuer der Helden oft bestimmten Initiationsritualen angepasst werden können.²²

Nach der Definition von Mircea Eliade sei die Initiation als Gesamtheit von Ritualen und mündlichen Lehren zu verstehen, die den gesellschaftlichen oder religiösen Status der Kandidaten wesentlich verändern. Der Ideologie und den Techniken der Initiation wird dabei eine wichtige Rolle in den prämodernen Gesellschaften zugeschrieben, denn sie waren in Europa zum Teil bis zu dem Mittelalter präsent.²³ Eine wichtige Art von diesen Riten erzielen die Jugendlichen, die in das erwachsene Leben, in die Sexualität und in das spirituelle Wissen der Gemeinschaft eingeweiht werden.

Die Initiation wird von den jenseitigen Wesen offenbart, und fasst das Volk mit dem Jenseits zusammen. Typische Motive sind die Trennung von der Mutter, der symbolische Tod und die Wiedergeburt, und die verschiedenen Proben, denen die Kandidaten gestellt werden. In den Pubertätsweihen müssen die Kandidaten die kosmologische Beziehung der Menschheit zu den übernatürlichen Wesen näher kennenlernen. Oft imitieren sie den Weg der mythologischen Erscheinungen, damit sie mit ihnen eins werden können,²⁴ so bekommt der Einweihungsprozess einen klaren mythischen Charakter. Sein Kern besteht immer in der mystischen Zwiespältigkeit des Lebens und des Todes, des Sterbens und der Wiedergeburt.

Die Initiationsriten sind bei den Männern und den Frauen unterschiedlich. Der Ablauf der Proben ist bei den Jungen detaillierter und besser bekannt. Ihre Einweihung wird immer kollektiv vollbracht, und die Proben weisen oft dramatische Charakterzüge auf, da die männlichen Kandidaten unter teilweise qualvollen Aufgaben mit dem jenseitigen Wesen vereint werden müssen.

²¹ Eliade 1999, S. 241.

²² Ebd., S. 247.

²³ Ebd., S. 8.

²⁴ Eliade 2002, S. 188.

In der Initiation der Frauen steht die Natur im Mittelpunkt. Die Initiation fängt dementsprechend mit der ersten Menstruation an. Da dieser Zeitpunkt bei den einzelnen Personen unterschiedlich ist, werden die Mädchen – im Gegensatz zu den Jungen – individuell eingeweiht. Die Länge ihrer Isolation von der Gemeinschaft ändert sich nach Kulturen und kann von drei Tagen bis Jahren dauern.²⁵ In dieser Zeit lernen sie die sakralen Geheimnisse der Weiblichkeit kennen, erhalten eine allgemeine Bildung und werden in die gesellschaftlichen und religiösen Traditionen eingeführt. Auf die unterschiedlichen Elemente der Initiation werde ich bei den einzelnen Märchen konkreter eingehen.

Auch wenn die männlichen und weiblichen Initiationstypen in den verschiedenen Kulturen gut voneinander trennbar sind, kommt oft vor, dass sich ihre einzelnen Motive in den Zaubermärchen vermischen. Man darf nicht vergessen, dass die Märchen „nur“ Spuren dieser über Tausend Jahre alten Traditionen aufweisen, man kann also die möglichen Initiationsmotive nicht bloß wegen der geschlechtlichen Einstimmung ablehnen. Umgekehrt muss man auch vorsichtig umgehen: Es besteht nämlich die Gefahr, dass man einige Elemente der Märchen willkürlich als mythische Motive analysiert, ohne einen plausiblen Grund dafür zu haben.

Max Lüthi bezieht sich ebenfalls auf Eliade in seinem Werk. Er stimmt den Feststellungen des Religionsphilosophen zu, indem er behauptet, dass man die mit der Initiation verkoppelten mythischen Motive in jedem Volksmärchen beleuchten kann.²⁶

Vlagymir Propp unterscheidet drei Klassen, wenn er über das Verhältnis der Riten zu den Zaubermärchen spricht.²⁷ Zu der ersten Klasse gehören die Erzählungen, in denen die Handlungsmotive vollständig einem Ritus entsprechen. In der zweiten Klasse findet man die Märchen, die die „veralteten“ und nicht ausreichend verständlichen Teile eines Ritus entweder ersetzen oder eliminieren. In dem Fall sei nur ein Abriss des möglichen Ritus erkennbar. Bei der dritten Klasse der Märchen kann man auch einige rituelle Motive erkennen, deren Funktion sei jedoch umgekehrt, und widersprechen ihrem ursprünglichen Sinn. Die Religionsforscher kennen z. B. Rituale, bei denen Frauen aufgeopfert oder die Alten getötet werden. Auch wenn die Spuren dieser Verhaltensformen in manchen Zaubermärchen vorkommen, enden sie anders, als die Naturvölker dies erwarten würden,

²⁵ Eliade 1999, S. 90.

²⁶ Lüthi, Max: *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*. Frederick Ungar Publishing Co. 1970, S. 59f; zit. nach: Girardot, N. J.: *Beavatás és jelentés a Hófehérke és a hét törpe meséjében* In: *Csodakút – Tanulmányok a népmesékről*, Budapest: Pontifex kiadó, 1994, S. 322.

²⁷ Propp, S. 20.

das Opfer wird zum Beispiel wird meist gerettet. Auch in den untersuchten Grimm-Märchen lassen sich einige Beispiele für diese Klasse von Riten finden.

Da die vorliegende Arbeit keinen Anspruch erhebt, ein vollständiges und detailliertes Bild über alle Motiven dieser Art, vor allem wenn sie einer marginalen Form in den Märchen vorkommen, darzustellen, beschränkt sie sich auf die Beleuchtung derjenigen Motive, die sich im Hinblick auf die Initiationstheorie mit großer Sicherheit deuten lassen.

2.2. Das Märchenhafte im Zaubermärchen

Das Märchenhafte bezieht sich im Folgenden auf die fiktive Dimension des Märchens, d. h. auf die Motive, die der Leser als realitätsfremd empfindet. Der Begriff des Märchenhaften ist dabei nicht in seinem allgemeinen Sinne zu verstehen, und zwar in dem Sinn nicht, dass ein Märchen nur märchenhaft sein kann, weil es von der Phantasie geschaffen sei, sondern als eine Qualität, die in jeder Hinsicht außerordentlich sei und die ganze Handlung regelt. Auch der Begriff des Jenseits wird im Folgenden nicht in seinem engeren Sinne gebraucht, sondern er wird in Anlehnung an Lüthi als Symbol der märchenhaften Dimension verwendet.²⁸ Max Lüthi geht in seiner stilistischen Forschung davon aus, dass die Märchen Wunschkichtungen seien,²⁹ da in den Märchen der verschiedenen Völker oft die gleichen Bilder und Motive wiederkehren, die die gleichen Urerlebnisse und Urwünsche ansprechen. Der Protagonist oder Protagonistin der Märchen weisen meistens eine seelische Entwicklung oder Stärke auf und ihr Ziel erreichen sie mit Hilfe des Märchenhaften. Ihr Verhältnis zur jenseitigen Welt sieht Lüthi im Grunde anders als im Fall der Sage:

„Mit der größten Selbstverständlichkeit sieht er die zaubermächtigen Gestalten erscheinen und wieder verschwinden; er interessiert sich nicht für ihr Wesen, fragt nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen. Und wenn er selber die Reise ins Jenseitsreich unternimmt, so ist es wieder nicht, weil er es kennenlernen möchte, sondern weil es eine Prinzessin zu erlösen gilt, oder den verlorenen Gatten zurückzugewinnen oder einen goldenen Apfel oder das Lebenswasser zu holen. Und dieses Jenseitsreich ist im Grunde gar nicht jenseitig, sondern nur örtlich fern.“³⁰

²⁸ Lüthi 1961, S. 21.

²⁹ Ebd., S. 9.

³⁰ Ebd., S. 27.

Diese Theorie beansprucht eine kleine Ergänzung. In vielen Märchen gerät der Held bzw. die Heldin in eine Situation, in denen sie von den jenseitigen Helfern nur unter speziellen Bedingungen begünstigt werden. Sie müssen zuerst ihre Barmherzigkeit beweisen: beispielsweise einen Ameisenhaufen verteidigen³¹ oder das Brot aus dem Backofen herausnehmen³². Erst nach diesen kleinen „Proben“ gewinnen sie die Unterstützung des Jenseits, die sie unbedingt brauchen, um ihr Ziel zu erreichen. Als Vergleich zu den erfolgreichen Helden werden oft gewisse Gegenpunkte gestellt, z. B. Brüder oder Stiefschwester, die die Forderungen der jenseitigen Welt nicht erfüllen und die sich demzufolge dieser Welt nicht anpassen können. Es gibt jedoch eine ziemlich klare Grenze zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Seite der Märchenwelt, denn nur das von dem Jenseits stammende Wunder kann die Endlösung der aufgetretenen Schwierigkeit ermöglichen, und dieses „Geschenk“ können nur diejenigen erhalten, die es verdient haben. Es stimmt also, dass die Helden der Zaubermärchen von den jenseitigen Erscheinungen nicht überrascht sind, und dass sie die numinosen Phänomene nicht als die Existenz einer anderen Welt empfinden, jedoch darf man die Bedeutung der außerirdischen Dimension nicht abschätzen und sie nicht bloß als ein örtlich fernes Reich bezeichnen, weil ihre Motive mit der Moral der Märchen fest verkoppelt sind.

2.3. Die Moral als Weg der Erlösung

Die oben zitierte Beschreibung von Lüthi macht den Eindruck, als ob die jenseitige Welt und deren Vertreter von der Wirklichkeit des Märchens nur örtlich entfernt wären. Die tatsächliche Distanz zwischen der diesseitigen und jenseitigen Welt ergibt sich durch die moralische Anpassung. Das Jenseits fordert moralische Werte, ohne die der Held oder die Heldin das märchenhafte Glück im Sinn der von Jenseits kommenden Erlösung nicht finden können, gleich, ob er oder sie örtlich sehr entfernt seien oder nicht.

Geht man von der Aussage von Lüthi aus und betrachtet man das Märchen als eine Wunschdichtung, kann man nach der Untersuchung des Inhalts der verschiedenen Märchen vermuten, dass ihre Handlung die erwünschte Balance der Welt zurückstellen will. Die Art und Weise dieser Zurückstellung klärt Perrault in der Einleitung seiner Märchensammlung: Überall wird die Tugend belohnt, das Laster bestraft.³³ Perrault scheint damit Recht zu haben, denn die Tugend wird tatsächlich in keinem Märchen bestraft, und der Sünder wird auch nie belohnt. Was passiert aber mit den Helden, die weder tugendhaft noch

³¹ Die Bienenkönigin, KHM 62, S. 293.

³² Frau Holle, KHM 24, S. 122.

³³ Vgl. Solms, S. 9.

unmoralisch handeln? Mit anderen Worten wirft sich hierbei die Frage auf, wieso diese Helden belohnt werden, ohne dass sie es verdient hätten? André Jolles, der die Moral der Märchen untersucht hat, erklärt diesen „ungerechten“ Handlungsablauf mit dem Konzept einer „naiven Moral“, und stellt fest, dass diese Erzählungen „eine Befriedigung gewähren – und diese Befriedigung beruht ... darauf, dass es in diesen Erzählungen so zugeht, wie es unserem Empfinden nach in der Welt zugehen müsste.“³⁴ Wilhelm Solms ergänzt diese Theorie folgendermaßen:

„Was durch das Märchen befriedigt wird, ist also die Glückserwartung oder der Traum vom Glück und das Bedürfnis nach Vergeltung. Das Märchen entspricht damit durchaus den Anforderungen der „naiven Moral“. Diese wird aber nicht dann befriedigt, wenn es in der Welt gerecht zugeht, sondern wenn man selbst zu seinem Recht kommt.“³⁵

Im Hinblick auf die Beziehung der Märchenmoral mit dem Jenseits kann also festgestellt werden, dass der Held seine Erlösung mit jenseitigen Mitteln erwirbt, die er durch sein ethisches Verhalten verdient. Jedoch soll auch angemerkt werden, dass die „gute Lehre“ des Märchens keine wahrhaftige Erkenntnis, sondern – wie von Solms formuliert – ein Glücksversprechen sei, da der Handlungsablauf der realen Welt nicht entspricht, denn zum Beispiel die armen und leidenden Menschen werden selten durch ihre grenzlose Frömmigkeit beglückt.³⁶

Als Gegenstand dieser Arbeit werden in dieser Hinsicht diejenigen Heldinnen der Grimms Märchen gewählt, bei denen sich die Hauptcharakterzüge deutlicher zeigen, als bei denjenigen, die zwar aktiv in die Handlung involviert sind, jedoch nicht im Mittelpunkt der Handlung stehen (z. B. *Die Gänsehirtin am Brunnen*³⁷), da die charakteristischen Figuren in Hinsicht auf die Morallehre wichtiger sind, denn ihr Verhalten veranschaulicht die ethische Hauptaussage wesentlich detailreicher.

2.4. Charakterisierung der untersuchten Heldinnen und deren Klassifizierung

Vor der näheren Beschreibung der grimmschen Protagonistinnen, kann man wohl behaupten, dass sie im Gegensatz zu den männlichen Helden immer infolge irgendwelcher von außen wirkenden Umständen in die zu bewältigende Situation geraten. Das

³⁴ Jolles, André: Einfache Formen, Halle 1930, 5. Aufl. Darmstadt, 1972, S. 238; zit. nach Solms, S. 9.

³⁵ Solms, S. 10.

³⁶ Ebd, S. 17.

³⁷ KHM 22, S. 254.

Einleitungsmotiv, das erzählt, dass der Held sein Glück probieren will und sich deswegen auf den Weg macht, welches das bei den Männern oft zu finden sei, fehlt jedoch völlig im Fall der Frauencharaktere. Während die Königssöhne oft auf die gleiche Art und Weise aufbrechen, wie der Königssohn im Märchen *Das Rätsel* („*Der bekam Lust, in der Welt umherzuziehen, und nahm niemand mit, als einen treuen Diener*“ KHM 22, S. 116), oder den Auftrag ihres Vaters vollbringen, wie zum Beispiel im *Goldenen Vogel*³⁸, wo die Königssöhne erstmals die goldenen Äpfel des königlichen Gartens bewahren, dann den wertvollen Vogel für ihren Vater erwerben müssen, kommt bei den Heldinnen nie vor, dass sie ihr Schicksal wegen ihrer Abenteuerlust in die Hand nehmen. In ihrem Leben oder sogar vor ihrem Leben – vgl. hierzu *Rapunzel*, wo das Kind bereits vor seiner Geburt einer Zauberin versprochen wird³⁹ – erfolgt erstmals ein Problem, das sie zu lösen haben und das sie von zu Hause vertreibt. Wenn sie aus einer armen Familie stammen oder von ihrer Umgebung vernachlässigt bzw. ausgenutzt werden, richtet sich ihr Ziel nach der Erfüllung der Gerechtigkeit. Am Ende erhalten sie dann nicht nur das seelische Glück, sondern auch den Reichtum.⁴⁰ Die Heldinnen verkörpern dabei die Charakterzüge, die sie aufzeigen, und was von Anfang an betont wird. Der Mut der Königssöhne kommt hingegen oft erst im Lauf der Handlung ans Tageslicht: „*Und als auch der Anführer blieb, so wollten die übrigen die Flucht ergreifen, aber der Jüngling trat heraus, sprach ihnen Mut zu und rief »wir wollen unser Vaterland nicht zugrunde lassen«*“.⁴¹ Ganz anders gestaltet sich dies bei den Frauen, die den Sieg der Tugend durchführen müssen. Auch wenn es sie einen entscheidenden und schwierigen Entwicklungsweg kostet, wird mit ihrem Auftritt sofort klar, welche Eigenschaft sie verkörpern. So wird diese Eigenschaft der wichtigste Teil ihres Wesens, ein Teil, den der Leser nie außer Acht lassen kann. So wird der Leser von Anfang erfahren, dass Aschenputtel entsprechend seinem Versprechen „*gut und fromm*“⁴² bleibt, dass die Heldin der *Frau Holle* im Gegensatz zu ihrer Stiefschwester „*schön und fleißig*“⁴³ ist, und die Königstochter im *König Drosselbart* „*über alle Maßen schön, aber dabei so stolz und übermütig*“ (KHM 52, S. 224) ist. Anhand dieser Charakterisierung kann der Leser sofort einschätzen, welchen Entwicklungsweg sie bekämpfen müssen, um durch ihre Selbsterlösung die bereits oben erwähnte Balance vollbringen zu können.

³⁸ KHM 57, S. 250.

³⁹ KHM 12, Rapunzel.

⁴⁰ KHM. 21 Frau Holle.

⁴¹ KHM 16, Die drei Schlangenblätter.

⁴² KHM 21, Aschenputtel.

⁴³ KHM 24, Frau Holle.

Die Heldinnen lassen sich nach ihrem Entwicklungsweg klassifizieren. Sie sind nicht nur mehr oder weniger aktiv (der Grad ihrer Aktivität hängt davon ab, wie viel sie für ihr Glück tun müssen), sondern auch die Art ihres Entwicklungsweges kann verschiedene Formen einnehmen. Unter echter Entwicklung wird im Folgenden ein Prozess verstanden, bei dem sich die Heldin, um ihre Erlösung zu erreichen, tatsächlich verändern bzw. eine Schwäche bekämpfen muss, wie z. B. die übermütige Königstochter im *König Drosselbart*. Bei einem anderen Typ der Entwicklung müssen die Heldinnen eine Tugend beweisen, die sie von Anfang an besitzen, wie z. B. Fleiß, Beharrlichkeit, Frömmigkeit, Warmherzigkeit oder Uneigennützigkeit. Die Heldinnen erkämpfen in den Märchen ihr Glück entweder mit der aktiven Teilnahme (z. B. in *Frau Holle*, *Aschenputtel*, *Das Waldhaus*, *Schneewittchen*, *Die sechs Schwäne*, und *Das springende-singende Löweneckerchen*), oder sie verlassen sich vollständig auf die Hilfe der jenseitigen Welt. Als Lohn für das Vertrauen bzw. als Kompensation für das Leiden gewinnen sie dann die Erlösung (*Rapunzel*, *Das Mädchen ohne Hände*). In die dritte Klasse gehört die Frau des Fischers im *Fischer und seine Frau*: Sie entwickelt sich nicht, erscheint aber im Lauf der Handlung immer mehr ungeeignet zur Moral des Märchenhaften, sie muss also am Ende bestraft werden. Die Heldin des *Froschkönigs* bildet eine Ausnahme, da sie ihre Schwächen nicht überwinden muss, um belohnt zu werden.

3. Charakterisierung der einzelnen Frauenmotive

3.1. Beweis einer Tugend

3.1.1. Der Fleiß

Die fleißige Heldin erscheint in sechs Zaubermärchen als Hauptfigur.⁴⁴ Nach Solms scheint der Fleiß nicht nur eine wichtige Frauentugend der Bauermädchen in der Zeit der Brüder Grimm zu sein,⁴⁵ sondern ein unvermeidbarer Teil der notwendigen Wirkung des Industriezeitalters, das die Frauen auf die Tätigkeiten im Haushalt beschränkt hat. Es entsteht die bürgerliche Familie, in der die Mutter nur auf die Hausfrau-Rolle reduziert wird: „Ihr Leben wird jetzt durch die drei großen „K“ – Kinder, Küche, Kirche – bestimmt“ – wie es Solms formuliert.⁴⁶ Die wichtigsten Eigenschaften der Mutterfigur sind dabei der Fleiß, die Gehorsamkeit und die Uneigennützigkeit.

In diesem Kapitel werden nun diejenigen Märchen charakterisiert, die den Fleiß als Schlüssel der Erlösung nutzen: *Frau Holle*, *Aschenputtel* und *Schneewittchen*. Der Fleiß spielt bei diesen drei Beispielsmärchen nicht immer eindeutig die erstrangige Rolle, trotzdem wird diese Eigenschaft jeweils als eine der Bedingungen für die Erlösung stark betont.

3.1.1.1. Frau Holle

Die in KHM erschienene Version der *Frau Holle* erzählt den Brüdern Grimm Dortchen Wild im Jahr 1811. In den Anmerkungen zu den Grimm-Märchen werden sehr viele Fassungen dieser Erzählung diskutiert,⁴⁷ ich beziehe mich in meiner Arbeit nur auf diejenigen, die in der Hinsicht der Morallehre oder der Initiationstheorie von Bedeutung erscheinen.

Die Ausgangssituation des Märchens ist in der grimmschen Märchenwelt nicht ungewöhnlich:

„Eine Witwe hatte zwei Töchter, davon war die eine schön und fleißig, die andere häßlich und faul. Sie hatte aber die häßliche und faule, weil sie ihre rechte Tochter war, viel lieber, und die andere mußte alle Arbeit tun und der Aschenputtel im Hause sein.“ (KHM 24, 121)

⁴⁴ Solms, S. 30.

⁴⁵ Ebd., S. 37.

⁴⁶ Ebd., S. 41.

⁴⁷ Bolte und Polívka, Bd. I, S. 207ff.

Wie bereits erwähnt, klären diese Einleitungen dem Leser sofort die wichtigsten Charakterzüge der Heldin auf, und anhand dieser Beschreibungen auch die Tugend, die sie mit großer Wahrscheinlichkeit beweisen muss. Die Haupteigenschaften der Figuren werden stark betont und mit klaren Linien aufgezeichnet: Die gute Tochter ist nicht nur fleißig, sondern auch schön, die Schlechte, die als klarer Kontrapunkt dargestellt wird, ist nicht nur faul, sondern auch hässlich. Die Stiefmutter hat aber diese lieber und lässt sich von der Stieftochter bedienen. Daraus ergibt sich der miserable Zustand der Heldin, von dem sie erlöst werden soll.

Die Gelegenheit für die Erlösung entspringt der jenseitigen Welt. Der Backofen und der Apfelbaum erproben die Uneigennützigkeit der Heldin. Die Zeit, die sie bei Frau Holle verbringt, stellt die moralische Gerechtigkeit zurück:

„Es besorgte auch alles nach ihrer Zufriedenheit, und schüttelte ihr das Bett immer gewaltig auf, daß die Federn wie Schneeflocken umherflogen; dafür hatte es auch ein gut Leben bei ihr, kein böses Wort, und alle Tage Gesottenes und Gebratenes.“ (KHM 24, S. 122)

Eine zentrale Rolle bei ihrer Arbeit spielt das Aufschütteln des Bettes: Damit verursacht sie den Schneefall in der diesseitigen Welt. Eine solche Andeutung auf den Abstand der diesseitigen und jenseitigen Welt findet man in den grimmschen Zaubermärchen jedoch ziemlich selten. Auf die Eindimensionalität der Märchen als ein wichtiges Stilmerkmal weist in diesem Zusammenhang weist Lüthi hin.⁴⁸ Er stellt fest, dass die verschiedenen Dimensionen – die Diesseitige und die Jenseitige – miteinander so sehr eng verknüpft seien, dass sie ganz ineinander verschmelzen, und die Helden nehmen demzufolge keinen Unterschied zwischen den beiden Dimensionen wahr und folglich kennen sie nur eine Dimension. Diese Behauptung trifft jedoch nicht ganz im Fall von *Frau Holle* zu: die Märchenwelt ist nicht nur örtlich, durch den Brunnen von der „realen“ Welt abgetrennt, sondern gilt als eine völlig andere, übernatürliche Erscheinung. Dieser Unterschied wird eindeutig durch die Erklärung über das Schneien betont: *„Du mußt nur acht geben, daß du mein Bett gut machst und es fleißig aufschüttelst, daß die Federn fliegen, dann schneit es in der Welt; ich bin die Frau Holle“* (KHM 24, S. 122).

In der germanischen Mythologie verkörpert Frau Holle (oder Holda, bzw. Perchte) den Winter. In einigen Traditionen ist sie eine warmherzige alte Frau, die weißes Kleid trägt und die Beschützerin der ungetauft verstorbenen Kinder ist. Sie beschenkt die guten,

⁴⁸ Lüthi 1961, S. 28.

fleißigen Menschen, bestraft aber die Gemeinen und dies mit einer besonderen Vorliebe für die faulen Spinnerinnen. Es schneit, wenn sie ihr Bett aufschüttelt, und die nach dem langen Regen erscheinende Sonne bedeutet, dass sie gerade ihre Bettdecke trocknet.⁴⁹ Die fleißige Heldin muss also nicht „nur“ die märchenhaften Proben bestehen, sie wird auch ein Teil einer kosmologischen Dimension.

Abgesehen von der umstrittenen Interpretation von Drewermann, der z. B. die zwei Töchter als die Sonne-Mond-Polarität behandelt,⁵⁰ bieten sich zahlreiche Deutungsvarianten an, die ins Bild der rituellen Initiationstheorien ausgezeichnet passen. Das Flechten wird z.B. von der Mythologie als magische Tätigkeit gekennzeichnet, und so bleibt es auch in der Tradition der verschiedenen europäischen Völker. Es verknüpft die Erde mit dem Mond und spielt eine wichtige Rolle in der Neuschöpfung der Welt, und aus diesem Grund darf man nur an den vorgegebenen Zeitpunkten flechten. Das Flechten erweist sich auch als ein wichtiger Teil der Initiationsrituale der Frauen: Nach der Trennung von der Mutter werden sie in eine Waldhütte gesperrt, in der sie die Geheimnisse des Spinnens und Flechtens, und andere Frauenarbeiten erlernen.⁵¹

Die Handlung der *Frau Holle* ließe sich wohl als ein vollkommener Initiationsprozess deuten: Die Heldin wird von ihrer Familie getrennt, lernt unter der Leitung einer alten weisen Frau die Haushaltsarbeit tiefer kennen, und nach einer Weile darf sie als reife Erwachsene in die Gesellschaft zurückkehren. Ein mythisches Motiv stellt auch der Brunnen dar, an dem sie sitzt. In vielen früheren Kulturen existiert ein Weltbaum, der als eine Leiter zwischen den einzelnen Sphären dient. In der germanischen Mythologie heißt er Yggdrasill, und gilt als eine kosmische Treppe, die drei Stufen hat: eine für die Welt der Toten, eine für die Riesen, und die dritte für die Menschenwelt.⁵² Die Rolle des Baumes können auch andere Gegenstände übernehmen, wie z. B. Säulen, Berge, Leiter usw. Ihre Bedeutung bleibt aber das Gleiche, sie symbolisieren einen heiligen Ort, der die Homogenität der profanen Welt bricht, und der einen Übergang zwischen den kosmischen Regionen ermöglicht.⁵³ In diesem Fall verkörpert der Brunnen diese Weltachse (sog. *axis mundi*), also eine Öffnung, aus der die Vertreter der märchenhaften Welt hervortreten bzw. in die die Heldinnen von *Frau Holle* untertauchen können. Die Tätigkeit der Heldin (das Flechten) weist auf ihre Kontaktaufnahme mit dem Überirdischen.

⁴⁹ Mitológiai enciklopédia I. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988, S. 588.

⁵⁰ Solms, S. 31.

⁵¹ Eliade 1999, S. 91.

⁵² Eliade, Mircea, Culianu, Ioan P. und Wiesner, Hillary S.: The Eliade Guide to World Religions, San Francisco: Harper, 1991, S. 109.

⁵³ Eliade 1996, S. 31.

Das Problem mit dieser grob gefassten Skizze scheint jedoch die Tatsache zu sein, dass sie die anderen Varianten des Märchens völlig außer Acht lässt.

Eine andere Fassung aus der Schwalmgegend stellt das fleißige Mädchen nicht mehr so tugendhaft dar, und ihr Fleiß spielt in dieser Version überhaupt keine Rolle.⁵⁴ Das wichtigste distinktive Merkmal ist Schönheit der Mädchen. Die beglückte Heldin bekommt die Geschenke nicht für ihre Hilfe und Warmherzigkeit, sondern weil sie zu einem Baum, zu dem Backofen und zu einem Kälbchen gesprochen hat. Sie laust die Alte des Pfannkuchenhauses (die kein liebes Mütterlein, sondern eine Hexe ist), findet ein goldenes Kleid, zieht es an, und rennt weg. Die jenseitigen Objekte, die dem Weg entlang stehen (Baum, Backofen, Kälbchen) verraten der Hexe nicht, in welche Richtung das Mädchen geflohen ist, so kommt sie in Gold bekleidet auf die diesseitige Welt zurück.

Die Existenz der Initiationsmerkmale scheint in dieser Version zumindest fraglich. Die Heldin stößt auf keine richtigen Proben, und es fehlt auch der Abschnitt über die „rituale“ Frauenarbeit während der Trennung. Wegen dieser Unterschiede müssen die Initiationssymbole bei diesem Märchen mit Vorsicht behandelt werden, sie sollen weniger kohärent, sondern vielmehr hinsichtlich der Einzelheiten untersucht werden.

3.1.1.2. Schneewittchen

1812 hören die Grimms ihr Märchen Nr. 53 von den Hassenpflugs. Sieben Jahre später verbessern sie es stilistisch, und die Rolle der bösen Hexe übertragen sie der Stiefmutter.⁵⁵ Mit diesem Eingriff in die Geschichte wollten die Grimms angeblich die böse Figur außerhalb der Familie schaffen, um damit das Bild des Familiennests zu bewahren.⁵⁶

In vielen Varianten findet man die Einheit der drei Farben der Heldin wieder. Nach dem Religionsforscher Victor Turner messen diejenigen Gesellschaften, die die Farben Rot, Schwarz und Weiß in ihren Riten gebrauchen, der Initiation große Bedeutung bei. Er weist dabei darauf hin, dass dies auch die Farben von dem Schneewittchen seien,⁵⁷ was jedoch meiner Meinung nach kein ausreichender Grund dafür wäre, das Märchen in Hinsicht auf die Initiationstheorie zu untersuchen, auch wenn die Handlung der Geschichte gewisse Merkmale aufweist, die an die Ritualisierung der Reifeprozesses erinnern.

⁵⁴ Bolte und Polívka, Bd. I, S. 207.

⁵⁵ Bolte und Polívka, Bd. I, S. 450.

⁵⁶ Girardot, N. J.: Beavatás és jelentés a Hófehérke és a hét törpe meséjében In: Csodakút. Tanulmányok a népmesékről, Budapest: Pontifex kiadó, 1994, S. 323.

⁵⁷ Girardot, S. 323.

„Bald darauf bekam sie ein Töchterlein, das war so weiß wie Schnee, so rot wie Blut, und so schwarzhaarig wie Ebenholz, und ward darum das *Sneewittchen* (*Schneeweißchen*) genannt.“ (KHM 53, S. 228)

Wie bereits oben angesprochen, ergeben diese drei Farben bzw. diese drei Elemente den Charakter der Heldin. Die drei Farben stehen dabei für gewisse Symbole, die sich auch in vielen Volkstraditionen wieder auffinden lassen: Das Weiß symbolisiert die Unschuld und die Reinheit, das Rot das Blut, die Liebe und die Leidenschaft, und das Schwarz den Tod.⁵⁸ Diese drei Farben bzw. die dahinter stehenden Eigenschaften begleiten die Heldin auf ihrem Entwicklungsweg, auf dem sie sich weniger aktiv und vielmehr eher passiv und brav verhalten muss, um ihre Erlösung zu erreichen. Die Schöpfung des neuen Lebens vom *Schneewittchen* tötet die Königin („Und wie das Kind geboren war, starb die Königin“, KHM 53, S. 229). Auch in diesem Fall wird die Mutter von einem bösen Kontrapunkt ersetzt.

Eine besonders wichtige Funktion erfüllt in dem *Schneewittchen* die Stiefmutter. Sie wird nicht nur als die boshafte Frau dargestellt, die mit ihrem quälerischen Handeln die Heldin auf den Entwicklungsweg schickt (wie z.B. in *Frau Holle*, *Die sechs Schwäne*, *Hensel und Grätel*). Sie handelt die ganze Zeit aktiv, und verkörpert die Unmoral auf einer teuflischen Ebene. Die Morallehre des Märchens wird mit dem Glück des guten und fleißigen *Schneewittchens* nicht erschöpft, die neidische und eitle Stiefmutter muss auch leiden, damit die moralische Gerechtigkeit erfüllt wird.

Die Behauptung von Propp, die den Wald als ein eindeutiges Element der Initiation betrachtet,⁵⁹ kann in der Handlung dieses Märchens wohl ihre Berechtigung finden. So werden z. B. die Kandidaten der Pubertätsweihe nach ihrer Trennung von der Gemeinschaft in einen Wald geführt, um dort die Proben zu bestehen. Wo es keinen Wald gibt, wird auch Gebüsch zum Handlungsort. Die bereits bei der Untersuchung der *Frau Holle* erwähnte Waldhütte, in die die Mädchen während ihrer ersten Menstruation versperrt werden, symbolisiert den rituellen Tod der Kandidatinnen. Die Bedeutung des Häuschens ist in vielen Gesellschaften komplex: Einerseits wird es als der Magen eines Monsters, andererseits als der Mutterleib der Erde wahrgenommen, wo die Jugendlichen mit den kosmologischen Kräften einig werden.⁶⁰ Diese Doppelheit enthält das Motiv der Neuschöpfung des Lebens, die im Initiationsprozess realisiert wird. Diese Deutung von

⁵⁸ Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György: Jelképtár. Budapest: Helikon, 2010, S. 282.

⁵⁹ Propp, S. 53.

⁶⁰ Eliade 1999, S. 72.

Häuschen wird auch bei Eliade betont, der darauf hinweist, dass in den europäischen Volksmärchen die Symbole des Todes und der Neugeburt im Bild der Waldhütte einander ergänzen.⁶¹

Im Motiv des Waldes und der Hütte sieht man im *Schneewittchen* also gerne die schon oft angesprochenen Initiationssymbole wieder. Die Komplexität des Märchens ist aber damit noch gar nicht erschöpft, wenn es sich die Ebene der Einweihungsbilder handelt. Bei Propp zeigt sich eindeutig, dass die Ankunft der Heldin in das Haus der Zwerge einer alten Tradition ähnelt.⁶²

„Sneewittchen, weil es so hungrig und durstig war, aß von jedem Tellerlein ein wenig Gemüs und Brot, und trank aus jedem Becherlein einen Tropfen Wein.“
(KHM 53, S. 230)

In mehreren Völkern (sowohl in Ägypten, als auch in Amerika) kommt die Sitte vor, nach der den Toten bei ihrer Beerdigung Essen gegeben wird. Nach Propp soll dieser Toteskult auf die russische Märchenwelt gewirkt haben, seine Spuren bewahren die Helden und Heldinnen, die ihren Aufenthalt in einem Waldhaus mit Essen beginnen. Er vergleicht also die Mahlzeit von Schneewittchen mit dem kultischen Essen, verkoppelt sie mit dem schon erwähnten rituellen Tod, und wandelt sie auch in ein Initiationsmotiv, welches die Idee des symbolischen Todes der Heldin unterstützt.⁶³

Das Essen geht aber nicht nur im Fall von Schneewittchen auf mythische Wurzeln zurück: *„Der Koch mußte sie in Salz kochen, und das boshafte Weib aß sie auf und meinte, sie hätte Sneewittchens Lunge und Leber gegessen“* (KHM 53, S. 230). Der Kannibalismus der Stiefmutter deutet möglicherweise auf die Tradition hin, die in einigen uralten Gesellschaften existierte. Die Kannibalen erhofften, dass sie beim Essen der Organe des Opfers seine Kraft und sein Geist erhalten können.⁶⁴ Diese Erklärung klingt ziemlich logisch, wenn man in dem Zusammenhang an den Neid der Stiefmutter denkt.

Im Haus der Zwerge fängt also die seelische Entwicklung der Heldin an: Sie verfolgt den Weg der weiblichen Initiationsbedingungen: *„willst du unsern Haushalt versehen, kochen, betten, waschen, nähen und stricken, und willst du alles ordentlich und reinlich halten, so kannst du bei uns bleiben, und es soll dir an nichts fehlen“* (KHM 53, S. 231). Bis auf den Punkt der Sexualität erfüllt das Schneewittchen diese Bedingungen ohne Probleme.

⁶¹ Ebd.

⁶² Propp, S. 63ff.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Girardot, S. 327.

N. J. Girardot vertritt in seinem Aufsatz die Meinung, dass die Stiefmutter Schneewittchens drei Lebenselemente angreift, die den symbolischen drei Farben entsprechen: den Schnürriemen stellt sie neben das Weiß, den Kamm neben das Schwarz und den Apfel neben das Rot.⁶⁵ Hält man aber vor den Augen die mit diesen Gegenständen verknüpften Symbole, so fällt die Tatsache auf, dass sie in der Volkstradition alle auf die Sexualität hindeuten. Der Schnürriemen (ähnlich wie der Gürtel) bedeutet die sexuelle Unschuld⁶⁶, das Bild der Haare prägt unter anderem die Assoziation des erotischen Reizes⁶⁷, und dadurch der Kamm die Ehe, also die reife Frau, und der Apfel wird als das Zeichen der Leidenschaft und der Sünde wahrgenommen⁶⁸. Da die Sexuelle Bedeutung der Initiation der Frauen bei Eliade öfters vorkommt,⁶⁹ scheint die Idee der sexuellen Probe nicht ganz unvorstellbar zu sein. Im Spiegel der Initiationstheorie kann der dreifache Tod der Heldin als Stufen des bereits erwähnten rituellen Todes erklärt werden. Der dritte Tod vollendet den Einweihungsprozess und die Erlösung der Heldin: Sie findet ihren Weg ins Heranwachsen und kehrt mit Hilfe des Prinzen in die Gesellschaft zurück.

Die Erlösung von Schneewittchen fordert den Tod ihrer Stiefmutter. Die Beschreibung ihrer Todesstrafe ist nicht nur plastisch, sondern eher dramatisch:

„Aber es waren schon eiserne Pantoffeln über Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen hereingetragen und vor sie hingestellt. Da mußte sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel.“
(KHM 53, S. 237)

sie zitiert aber im Grunde eine übliche Weise der Hinrichtung von Hexen.⁷⁰

3.1.2. Die Beharrlichkeit

Im folgenden Kapitel wird eine andere typische Frauentugend am Beispiel von den folgenden drei Märchen: *Die sechs Schwäne*, *Das Mädchen ohne Hände*, *Rapunzel* veranschaulicht. Der Begriff der Beharrlichkeit enthält in diesen Erzählungen auch die Gehorsamkeit, die den Heldinnen auf der einen Seite Leid zufügt, auf der anderen Seite aber auf dem Entwicklungsweg weiterhilft. Die Frauencharaktere unterwerfen sich entweder dem Willen bzw. dem unglücklichen Geschäft ihres Vaters (*Das Mädchen ohne*

⁶⁵ Ebd., S. 328.

⁶⁶ Biedermeier, Hans: Szimbólumlexikon. Budapest: Corvina, 1996, S. 303.

⁶⁷ Ebd., S. 140.

⁶⁸ Ebd., S. 18.

⁶⁹ Eliade 2006, S. 310.

⁷⁰ Eliade, Mircea: *Forges and Crucibles*; zit. nach: Girardot, S. 333.

Hände, *Das singende-springende Löweneckerchen*, *Rapunzel*), oder dem Wunsch der verstorbenen Mutter (*Aschenputtel*), oder aber den märchenhaften Umständen, von denen sie die Erlösung erhoffen (*Die Sechs Schwäne*). Da sie alle ziemlich ausgeliefert sind, und ihre Erlösung nur von ihrer Frömmigkeit und Beharrlichkeit erwarten können, wird hier weniger die Ausübung der rituellen Tätigkeiten, wie z. B. des Spinnens, des Flechtens und sonstiger Haushaltsarbeiten, sondern vor allem die Qualen der Initiationsriten bzw. der rituelle Tod stärker betont.

3.1.2.1. Die sechs Schwäne

Auch *Die sechs Schwäne* hören die Grimms im Jahr 1812 von Dortchen Wild.⁷¹ Und auch dieses Märchen ist in verschiedenen Versionen bekannt – selbst die KHM enthalten mehrere Versionen dieses Märchens. Die Hauptheldin des Märchens verkörpert mit ihrem sechsjährigen Schweigen die Tugend der Beharrlichkeit und die Selbstaufopferung.

Die Einleitung, in der das Bild des Jägers erscheint, der sich im Wald verläuft, oder ein Kind findet, oder ein Mütterlein trifft, ist gar nicht unbekannt. Es kommt in mehreren Grimm-Märchen vor, wie zum Beispiel im *Eisenhans* (KHM 136) oder im *Krautesel* (KHM 122). Der Wald wird meistens als „groß“ oder „wild“ beschrieben und ist eine typische Bühne der wunderhaften Ereignisse. Auf seine Bedeutung im Initiationsprozess gehe ich später ein.

Der Einstieg der *Sechs Schwäne* ist reich an Motiven und Beschreibungen, die die späteren dunklen Episoden vorgeben: „*Er suchte einen Ausgang, konnte aber keinen finden. Da sah er eine alte Frau mit wackelndem Kopfe, die auf ihn zukam; das war aber eine Hexe*“ (KHM 49, S. 212). Marie-Louise Franz beschreibt den wackelnden Kopf als ein dämonisches Motiv, denn die Monotonie des Nickens soll auf die Unerlösbarkeit hinweisen.⁷² Die Bedingung der Hexe – „*wollt Ihr die zur Frau Königin machen, so zeige ich Euch den Weg aus dem Walde*“ (KHM 49, S. 213) – erinnert an das in vielen Märchen erscheinende Motiv des Teufelspaktes (vgl. *Rapunzel*, *Das Mädchen ohne Hände*, *Die Nixe im Teich*). Solche Vereinbarungen werden zwischen einer jenseitigen und einer diesseitigen Figur festgelegt, und haben die Funktion, das vorherige Idyll zu zerstören und die Umstände hervorzurufen, die dann die Heldin auf ihren Entwicklungsweg machen. Der irdische „Geschäftspartner“ ist immer der Vater, und wegen der rätselhaft verkleideten Bedingung weiß er oft im Moment der Vereinbarung nicht, dass er gerade sein Kind verkauft:

⁷¹ Bolte und Polívka, Bd. I, S. 427.

⁷² von Franz, Marie-Louise: *Női mesealakok*. Budapest: Európa, 1992. S. 159.

„nur mußt du mir versprechen, daß du mir geben willst, was eben in deinem Hause jung geworden ist“ (KHM 181, S. 666),

„ich will dich reich machen, wenn du mir versprichst, was hinter deiner Mühle steht“ (KHM 31, S. 145)

Er denkt so was, wie *„Was kann das anders sein als mein Apfelbaum?“* (ebd.) oder *„Was kann das anders sein, - dachte der Müller, - als ein junger Hund oder ein junges Kätzchen?“* (KHM 181, 667). Der Pakt muss jedoch für die Heldin nicht immer ungünstig enden. Der Löwe *Des singenden-springenden Löweneckerchens* und seine anderen Varianten brauchen die Heldin um ihre Erlösung vollzubringen.⁷³ Solms vergleicht diese Vereinbarungen mit der Geschichte von Jeftah, der dem Herrn als Dank für den Sieg über den Ammonitern ihre Tochter (*„das, was mir aus meiner Haustüre entgegenkommt“*) als Brandopfer verspricht.⁷⁴

Das Motiv der bösen Stiefmutter kehrt in dem Märchen *Sechs Schwäne* zurück. Man lernt die leibliche Mutter der Kinder nicht kennen, trotzdem wird automatisch vermutet, dass sie lieb und gut war, weil die Erfahrung des Lesers diese Schlussfolgerung suggeriert. Er kennt die leiblichen Mütter, die von ihrer Tochter als letzter Wunsch verlangen, dass sie *„gut und fromm“* (KHM 21, S. 109) bleiben, oder diejenigen, die zumindest harmlos sind. Mit ihnen kontrastieren die nach ihrem Tod in der Familie erscheinenden Stiefmütter, die den Kindern schaden wollen.

Der Vater verschließt seine Kinder in einem Waldschloss, damit er sie gegen seine Gattin verteidigt. Mit dieser Trennung und der Wiederentdeckung der Stiefmutter fängt der Weg der Kinder bzw. der Entwicklungsweg der Tochter an.

„Da warf sie über ein jedes eins von den Hemdchen, und wie das ihren Leib berührt hatte, verwandelten sie sich in Schwäne und flogen über den Wald hinweg.“ (KHM 49, S. 214)

Der Schwan bezeichnet oft die Schönheit und die Unschuld,⁷⁵ bei den Germanen wandelten sich die Jungfern in Schwäne, die in die Zukunft sehen konnten.⁷⁶ Der Schwan symbolisiert aber auch die Einsamkeit, die Weisheit und die Seele, und ist auch als der Verkörperung des unschuldigen Urzustandes zu betrachten. Als Wandervogel trägt er auch

⁷³ KHM 88.

⁷⁴ Solms, S. 189.

⁷⁵ Larousse: Szimbólumok lexikona. Budapest: Saxum, 2009, S. 220.

⁷⁶ Biedermann, S. 152.

das Bild des Jenseits in sich.⁷⁷ Wenn man daran denkt, dass ein Lebewesen, das seine Haut abziehen kann, in der Religion verschiedener Völker auf einer höheren Ebene neugeboren wird,⁷⁸ kann das Dasein der Brüder als Schwäne auch als Initiationsmotiv interpretiert werden, da die Neugeburt von dem Jenseits und dem kosmologischen Zustand auch zu den Grundelementen des Einweihungsprozesses gehört.⁷⁹

In der Arbeit der Helden sind einige Initiationsmotive zu erkennen. Ähnlich wie bei *Frau Holle* erwähnt, müssen die getrennten Mädchen sich im Wald mit Handarbeit beschäftigen. Die beharrliche Näharbeit der Helden kann diese Tradition widerspiegeln. Hinter ihrer einsamen Einsiedelei, die sie mit der kosmologischen Frauentätigkeit verbringt, ist der Initiationsprozess der Reifezeremonien leicht vorstellbar. Laut Eliade war die Sexualität mit dem Flechten und Spinnen eng verbunden.⁸⁰ Die Handlung des Märchens kann man auch mit dem anschaulichen Beispiel der Initiationsmotive parallel stellen: Während der Isolierung müssen die Mädchen oft in einer unbequemen Position im Wald sitzen und dürfen dabei weder sprechen noch von jemandem berührt werden.⁸¹ Als der König das Mädchen von dem Baum herunterlocken will, wirft es ihm nach seinem Gürtel alles, was sie anhatte.⁸² Der Gürtel als Symbol der Sexualität⁸³ würde dabei die Behauptung unterstützen, die über die Präsenz der Initiationsmotive überzeugen will.

Der Abschluss der mythischen Entwicklung ist normalerweise die Rückkehr in die Gesellschaft.⁸⁴ Die Heldin der *Sechs Schwäne* folgt auch diesem Weg, mit dem Unterschied, dass ihre Leiden noch nicht enden, weil die angegebene Zeit noch nicht vorbei ist, sie hat also die Proben ihrer Beharrlichkeit noch nicht hinter sich.

Die neue Problemquelle verkörpert ihre teuflische Schwiegermutter, die mit ihrer Boshaftigkeit an die Stelle der Stiefmutter tritt:

„Der König aber hatte eine böse Mutter, die war unzufrieden mit dieser Heirat und sprach schlecht von der jungen Königin. »Wer weiß, wo die Dirne her ist,« sagte sie, »die nicht reden kann : sie ist eines Königs nicht würdig.«”

(KHM 49, S. 216)

⁷⁷ Jelképtár, S. 123.

⁷⁸ Jelképtár, S. 49.

⁷⁹ Eliade 1999, S. 11.

⁸⁰ Eliade, Mircea: *Mítoszok, álmok és misztériumok*. Budapest: Cartaphilus, 2006, S. 310.

⁸¹ Eliade 1999, S. 37.

⁸² KHM 49, S. 216.

⁸³ Biedermann, S. 303.

⁸⁴ Eliade 1999, S. 8.

Die Figur der bösen Schwiegermutter, die ihre Schwiegertochter mit Menschenfressen verdächtigt, kommt in den KHM nicht selten vor (vgl. z. B. *Die zwölf Brüder*), sie kann aber auch von dem Teufel (*Das Mädchen ohne Hände*), oder von einer bösen Hexe (*Brüderchen und Schwesterchen*) ersetzt werden. Ihre Anklagen sind nicht ganz ungewöhnlich: In den XVI.- XVII. Jh. wurden viele Männer und Frauen wegen teuflischen Tätigkeiten, Orgien, Kindermord und Menschenfressen zum Feuertod verurteilt.⁸⁵ Ihre Strafe bzw. ihre Selbstaufopferung für die Erlösung zeigt die gleichen Charakterzüge wie der Tod der Märtyrer.

Wer das zurückkehrende Motiv des im Wald jagenden Königs und seiner bösen Frau bzw. Mutter betrachtet, kann eine eindeutige Parallele zwischen dem Vater und dem Mann der Heldin entdecken. Die Männer können der Heldin in diesem Märchen kaum etwas helfen, da ihre Macht nur diejenigen Probleme lösen kann, die auf der diesseitigen Ebene lösbar sind. Auf der anderen Ebene kann nur die märchenhafte Seite der Moral helfen: das heldenhafte Opfer der Königstochter.

3.1.2.2. Das Mädchen ohne Hände

Dieses Märchen haben die Grimms im Wildschen Haus von Marie gehört, sie haben es aber später nach einer anderen Fassung umgestaltet. Die zweite Fassung unterscheidet sich nur im Hinblick auf den Anfang. Das Märchen erzählt von einem Vater, der seine eigene Tochter heiraten will, und als sie sich weigert, „Ja“ zu sagen, hackt er ihre Arme und Brüste ab, und verjagt sie in die Welt.⁸⁶ Auch wenn man den Unterschied im Einstieg des Märchens in den verschiedenen Versionen findet, muss man sofort erkennen, dass die christlichen Motive hier ungewöhnlich stark betont werden.

Die Vereinbarung des Vaters wird weder mit einer Hexe noch mit einer Zauberin ausgemacht: Hier geht es um einen echten Teufelspakt, dem außerhalb der christlichen Umgebung keine große Bedeutung beizumessen wäre. Die Heldin wird schon bei ihrer ersten Erscheinung knallweiß gestrichen:

„»...sondern unsere Tochter, die stand hinter der Mühle und kehrte den Hof.«
Die Müllerstochter war ein schönes und frommes Mädchen und lebte die drei Jahre in Gottesfurcht und ohne Sünde.“ (KHM 31, S. 145)

Sie ist also nicht nur fleißig – sie kehrt ja den Hof –, sondern fürchtet auch Gott. Die Tugend der Gläubigkeit kommt in den bisher untersuchten Märchen nicht vor, diese

⁸⁵ Eliade, Mircea: *Vallási hiedelmek, eszmék története III*. Budapest: Osiris, 1996, S. 194.

⁸⁶ Bolte und Polívka, Bd. I, S. 295ff.

Tugend ist ein neues Motiv, das bei den grimmschen Helden und Heldinnen selten so stark hervorgehoben wird.

*„Als nun die Zeit herum war, und der Tag kam, wo sie der Böse holen wollte,
da wusch sie sich rein und machte mit Kreide einen Kranz um sich.“*

(KHM 31, S. 145)

In vielen Kulturen ist der Aberglaube verbreitet, dass der Kreis vor den bösen Geistern schützen kann. Der Kreis wird als die natürlichste Form der Verteidigung wahrgenommen,⁸⁷ deswegen handelt die Heldin logisch, wenn sie einen Kreis um sich zieht. Die Tatsache, dass sie so rein ist, dass der Teufel sie nicht mitnehmen kann, verstärkt die moralische Bedeutung der Gottesfurcht. Sogar ihre Tränen wirken ähnlich wie das Heilwasser in der kirchlichen bzw. in der Volkstradition: *„aber sie hatte auf ihre Hände geweint, und sie waren ganz rein. Da konnte er ihr wiederum nicht nahen“* (KHM 31, S. 146). Ihre Selbstaufopferung erinnert auch an die christliche Tradition.

Nachdem ihr die Hände abgeschnitten worden sind, trennt sie sich vom Elternhaus und verlässt sich vollkommen auf die Gnade der mitleidigen Menschen. Betrachtet man die Handlung in Hinsicht auf die Initiationstheorie, so kann man bei dieser Episode den Anfangspunkt der Trennung feststellen. Am Garten des Königs erscheint als Kontrafigur des Teufels dank ihrem Gebet ein Engel, der die Rolle des märchenhaften Helfers erfüllt. Wie in der Rolle der bössartigen märchenhaften Figur normalerweise eine Hexe oder Zauberin ist, tritt anstelle des Helfers normalerweise eine gute Fee oder irgendein Tier (vgl. *Der goldene Vogel* oder *Aschenputtel*). Diese gegenseitigen Funktionen werden in diesem Märchen jeweils von den Bösen und den Helfern des Christentums erfüllt.

Auch wenn man dazu neigt, wegen der Menge der christlichen Motive mit den uralten Initiationsbildern vorsichtiger als in den vorherigen Märchen umzugehen, kann man die Einweihungstheorie in der „königlichen Gartenszene“ doch nicht außer Acht lassen. Der Bericht des Gärtners über die Ereignisse (*„vorige Nacht kam ein Geist herein, der hatte keine Hände und aß eine mit dem Munde ab“*, KHM 31, S. 146) klingt ähnlich wie ein Initiationsmotiv, das zum Beispiel bei den australischen Naturvölkern zu beobachten sei.⁸⁸ Bei ihnen folgt der Trennung eine angegebene Zeitspanne, in der die Kandidaten ohne Hände leben müssen. Die Verstümmelung ist das Symbol des rituellen Todes, den Jugendlichen wurden in vielen Gesellschaften die Zähne ausgeschlagen oder ein Finger abgeschnitten. Die Arme werden nicht wirklich abgehackt, sondern symbolisch

⁸⁷ Jelképtár, S. 338.

⁸⁸ Eliade 2006, S. 188.

verstümmelt – die Jugendlichen müssen sich eine Weile in dieser Weise unterhalten und natürlich auch so essen. Um den rituellen Tod der Jugendlichen zu betonen, haben sie sie ganz weiß gestrichen, damit sie den Geistern ähnlich werden.⁸⁹ Mit ihrer physischen Qual werden auch die außerirdischen Wesen verkoppelt: Die Kandidaten werden von einem mythischen Urmonster (die genaue Form sei kulturabhängig) getötet, zerfetzt, aufgegessen und wieder ausgespuckt. Diesen symbolischen Tod brauchten sie für ihre Wiedergeburt, die ausgeschlagenen Zähne seien aber auch die Spuren dieses Prozesses.⁹⁰

Dieser Umgang gehört zwar nicht zu der weiblichen Initiation, trotzdem weist er so genaue Ähnlichkeit mit der erwähnten Episode des Märchens auf, dass man ihn in diesem Kontext ohne jeglichen Kommentar außer Acht lassen darf. Die Heldin wird dann entsprechend mit der Schönheit und Frömmigkeit wieder beglückt, und trotz der Verstümmelung wird sie letzten Endes die Frau des Königs.

Dem Motiv des über die Felder ziehenden Königs begegnet man bereits in *Die sechs Schwäne*. Diesmal – oder besser gesagt in dieser Version des Märchens – will der Heldin ihre Schwiegermutter nichts Böses antun, ganz im Gegenteil verschont die Schwiegermutter ihr Leben, als sie der Teufel mit dem Briefvertausch töten will:

„Sie kam in einen großen wilden Wald, da setzte sie sich auf ihre Knie und betete zu Gott, und der Engel des Herrn erschien ihr und führte sie zu einem kleinen Haus.“ (KHM 31, S. 148)

Die Handlung betont wieder die Wichtigkeit des Glaubens: die Ankunft in der Waldhütte, die in dieser Arbeit ständig als ein Teil des Initiationsprozess bzw. als die rituelle Trennung erklärt wird, wird nun als Gotteshilfe beleuchtet. Die beiden Deutungsmöglichkeiten schließen einander nicht aus, da es doch nicht unmöglich erscheint, dass die ursprünglichen Initiationsmotive mit christlichen Elementen erweitert bzw. ergänzt werden. Die Episode, in der das Söhnchen seinen Vater entdeckt, zeigt auch deutliche Züge einer christlich-didaktischen Deutung:

„Liebe Mutter, wie kann ich meinem Vater das Gesicht zudecken, ich habe ja keinen Vater auf der Welt. Ich habe das Beten gelernt, unser Vater, der du bist im Himmel; da hast du gesagt, mein Vater wär im Himmel und wäre der liebe Gott : wie soll ich einen so wilden Mann kennen? Der ist mein Vater nicht.“
(KHM 31, S. 150)

⁸⁹ Eliade 2006, S. 293.

⁹⁰ Eliade 1999, S. 35.

Auch das wohl bekannte Abschlussmotiv („*und sie lebten von nun an vergnügt bis an ihr Ende*“ – vgl. u.a. KHM 88, 125), ist auch ungewöhnlich christlich geprägt:

„Da war große Freude überall, und der König und die Königin hielten noch einmal Hochzeit, und sie lebten vergnügt bis an ihr seliges Ende.“

(KHM 31, S. 150)

3.1.2.3. Rapunzel

Das 1812 von Jakob Grimm aufgezeichnete Märchen kennt auch mehrere Einleitungsvarianten. Auch wenn einige Versionen in der Hinsicht der Charakterisierung der Heldin interessant sein könnten – z. B. die Version, in der das junge Mädchen als Strafe in einem Turm gesperrt wird,⁹¹ wird im Folgenden nur die Fassung betrachtet, die die Grimms als Quelle verwendet.

Das Märchen lesen die Grimms in den im Jahr 1790 erschienenen *Kleinen Romanen* von Friedrich Schulz und denken dabei, dass sie eine mündlich übertragene Erzählung in der Hand haben. Lüthi stellt aber fest, dass diese Variante von *Rapunzel* eine ausgeschmückte Übersetzung der französischen Fassung von Mlle de la Force sei, die im Hof des Sonnenkönigs lebte, und deren Feengeschichten 1698 erschienen sind. Sie will das Märchen selbst geschrieben haben, es seien aber so viele Varianten im Mittelmeerraum zu finden, dass man ihr kaum glauben soll.⁹²

Den Weg der Heldin leitet eine Art des schon mehrmals erwähnten Paktes zwischen dem Vater und der Zauberin ein:

„verhält es sich so, wie du sagst, so will ich dir gestatten, Rapunzel mitzunehmen, soviel du willst, allein ich mache eine Bedingung : du mußt mir das Kind geben, das deine Frau zur Welt bringen wird. Es soll ihm gut gehen, und ich will für es sorgen wie eine Mutter.“ (KHM 12, S. 65)

Im Gegensatz zu der Version von Schulz wird die Beziehung der Zauberin mit Rapunzel im Grimm-Märchen nicht sehr nuanciert dargestellt: Der Leser erfährt nur so viel, dass sie das zwölfjährige Mädchen in einen Turm schließt, und dass sie zu ihr auf ihren goldenen Haaren hinaufklettern kann. Die französische, von Schulz übersetzte Fassung beschreibt ihr Verhältnis nicht nur viel genauer, sondern begründet auch, warum die Heldin im Turm wohnen muss:

⁹¹ Bolte und Polívka, Bd. I, S. 97.

⁹² Lüthi 1961, S. 65.

„Da aber die Fee wußte, dass ein unglücklicher Stern bei ihrer Geburt geschehen hatte, so beschloß sie, alles anzuwenden, dass sie davon sicher wäre. Sie zauberte einen hohen silbernen Thurm mitten in einem Walde aus der Erde, der keine Thür hatte, wo man hinein konnte, aber dafür ein einziges kleines Fenster ganz oben. (...) Die junge Rapunzel fand alles darin, was dazu gehört, wenn man herrlich und in Freunden leben will. (...) Zu essen hatte sie Gesottenes und Gebratenes, Marzipan und Mandeln und Zuckerplätzchen; das schmeckte sehr gut, und sie aß es auch gerne. Da sie niemand kannte, als die Fee, so wünschte sie auch niemand sonst zu kennen, und vertrieb sich die Zeit recht gut. Sie las, malte, spielte, stickte und strickte, kurz sie hat alles, was eine wohlgezoogene Tochter zu thun pflegt.“⁹³

Die Bedeutung dieses Unterschieds besteht darin, dass die grimmsche Heldin im Vergleich zu ihrem französischen Alter-Ego vielmehr wie ein Opfer erscheint, das von seinem ungerechten Zustand unbedingt erlöst werden muss, damit die märchenhafte Gerechtigkeit erfüllt wird.

Der dramatische Höhepunkt des Märchens ist die Vertreibung von Rapunzel und das Verblenden des Königssohns. Während das Schulz-Märchen erzählt, wie die Zauberin sich am Ende doch rühren lässt und Rapunzel doch verschont,⁹⁴ behält sie bei den Grimms die Rolle der bösen Hexe bis zum Schluss der Handlung.

In der Suche nach den Initiationsmotiven kann sowohl die französische, als auch die grimmsche Fassung betrachtet werden, denn sie beide sind reich an Episoden, die als Teile einiger Einweihungsriten wahrzunehmen sind. Die Tatsache, dass die Zauberin die Heldin in einen Turm einsperrt, kann auf jeden Fall als eine Art der rituellen Trennung erklärt werden. Die versperrten Mädchen dürfen nicht geschoren werden, da die Haare nicht nur die Seele und die magische Kraft verkörpern, sondern auch für Sinnbilder der Sexualität stehen, da diese rituelle Isolation wie bereits erwähnt meist mit der ersten Menstruation als Einstieg in die Sexualität zusammenhängt.⁹⁵ Rapunzels Haare erfüllen eine zentrale Rolle in dem Märchen: sie sind blond und sehr lang, und werden am Wendepunkt der Handlung, d.h. als die Zauberin erfährt, dass die Rapunzel mit einem Mann zusammen war, abgeschnitten.

⁹³ Lüthi 1961, S. 68.

⁹⁴ Ebd., S. 75.

⁹⁵ Propp, S. 38.

Sowohl die Vertreibung, als auch der Verlust der Haare zeigen, dass die Heldin auf die Stufe des rituellen Todes treten muss. Sie verliert ihre magische Kraft und „*muss in großem Jammer und Elend leben*“ (KHM 12, S. 67).

Rapunzel ist aber nicht die einzige Figur, die den rituellen Tod erleiden muss:

„*aber die Dornen, in die er fiel, zerstachen ihm die Augen. Da irrte er blind im Walde umher, aß nichts als Wurzeln und Beeren, und tat nichts als jammern und weinen über den Verlust seiner liebsten Frau. So wanderte er einige Jahre im Elend umher.*“ (KHM 21, S. 67)

Auf die Erscheinung des symbolischen Todes weist nicht nur die Wanderung des Königssohns „im Elend“. Propp beschreibt einen Initiationsritus, in dessen Rahmen die Jugendlichen für eine Weile symbolisch verblendet werden.⁹⁶ Auf dieser Weise imitieren sie die Toten, steigen in ihr Reich herunter, und werden rituell getötet.

Am Ende ihres Initiationsprozesses trifft der Königssohn die Heldin wieder und sie können dann ihr Leben in der Gesellschaft anfangen.

3.1.3. Das Vorbild der Frömmigkeit: *Aschenputtel*

Auch wenn die Tugend der Frömmigkeit für mehrere Heldinnen zutreffen mag, wird in diesem Kapitel nur eine Figur genau analysiert. Im *Aschenputtel* wird nämlich auf die fromme Natur der Heldin so ein großer Wert gelegt, dass man die Frömmigkeit als ihren wichtigsten Leitfaden betrachten muss.

Aschenputtel erscheint im Jahr 1812 mit der folgenden Bemerkung: „Gehört unter die bekanntesten und wird aller Enden erzählt“. Auf die Vielfalt der Variationen wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, denn alleine deren Aufzählung widmen Bolte und Polívka mehr als zwanzig Seiten.⁹⁷

Im Vergleich zu den anderen Heldinnen, die auch als „fromm und gut“ beschrieben werden (vgl. *Die sechs Schwäne*, *Schneeweißchen* und *Rosenrot*), wird im Fall von *Aschenputtel* schon im ersten Abschnitt stark betont, dass der Schlüssel der Erlösung in diesem Charakterzug steckt (auch wenn der hier konkret geäußerte Wunsch ein späterer Zusatz von Wilhelm Grimm⁹⁸ ist):

„*liebes Kind, bleibe fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken, und will um dich*

⁹⁶ Propp, S. 70.

⁹⁷ Ebd., S. 165ff.

⁹⁸ Solms, S. 15

sein (...) Das Mädchen ging jeden Tag hinaus zu dem Grabe der Mutter und weinte, und blieb fromm und gut.” (KHM 21, S. 109)

Die moralische Lehre wird also schon ganz am Anfang beleuchtet, die „einzige“ Aufgabe der Heldin ist, sich an dieser Lehre anzupassen.

Das Drehbuch der fleißigen Stieftochter-Situation kennt man schon von *Frau Holle*. Die Heldin muss die böse Stiefmutter und die Schwester bedienen, die – um die Morallehre noch stärker zu betonen –, immer als Kontrapunkte des braven Mädchens dargestellt werden. So wie in *Frau Holle* die Stieftochter schön und fleißig, und die andere Tochter hässlich und faul ist, zeigt sich Aschenputtel grau von der Asche, ist aber fromm und gut, während ihre Stiefschwester „*schön und weiß von Angesicht*“, aber „*garstig und schwarz von Herzen*“ sind.⁹⁹

Das Motiv der „Wunschliste“ kennt man aus mehreren Grimm-Märchen (vgl. z. B. *Das singende-springende Löweneckerchen*). Das Motiv scheint immer nach demselben Schema abzulaufen:

„Es trug sich zu, daß der Vater einmal in die Messe ziehen wollte, da fragte er die beiden Stieftöchter, was er ihnen mitbringen sollte. »Schöne Kleider,« sagte die eine, »Perlen und Edelsteine,« die zweite. »Aber du, Aschenputtel,« sprach er, »was willst du haben ?« »Vater, das erste Reis, das Euch auf Eurem Heimweg an den Hut stößt, das brecht für mich ab.«” (KHM 21, S. 110)

In diesen Episoden weiß der Leser nie, wozu die Heldin den erwünschten Gegenstand braucht, er erkennt aber seine Funktion. Das Geschenk des Vaters schöpft immer den ersten Kontakt mit der Zauberwelt, gleich, ob es ein Haselreis oder eine Lerche ist. Außerdem unterstreicht diese Szene die Bescheidenheit der Heldin bzw. ihre Empfänglichkeit für die märchenhaften Ereignisse.

Lüthi's Feststellung über die oberflächliche Seele der Heldinnen wird im *Aschenputtel* wieder bestritten. In der Passage, in der das wunderhafte Nussbäumchen beschrieben wird,¹⁰⁰ könnte das Weinen des Aschenputtels als eine motivierende Handlung erklärt werden, wenn man aber die moralische Lehre des Märchens vor Augen hält, weiß man, dass ihre Wünsche dank ihrer Frömmigkeit erfüllt werden. Während sie ihre

⁹⁹ KHM 21, S. 109.

¹⁰⁰ „Aschenputtel ging alle Tage dreimal darunter, weinte und betete, und allemal kam ein weißes Vöglein auf den Baum, und wenn es einen Wunsch aussprach, so warf ihm das Vöglein herab, was es sich gewünscht hatte” (KHM21, S. 110).

Stiefschwestern für das königliche Fest weinend vorbereitet,¹⁰¹ hat ihre Traurigkeit keine Konsequenzen, sie wird nur deswegen näher veranschaulicht, damit sie das Mitleid des Lesers weckt.

Dem Lesen der Linsen als einer Voraussetzung für das Fest werden von den Märchenforschern ziemlich verschiedene Bedeutungen zugeschrieben.¹⁰² Um spekulative Interpretationen zu meiden, betrachte ich das bloß als eine weitere böse, unlösbare und scheinbare Probe der Stiefmutter. Die Hilfe der Tauben kann jedoch aus verschiedenen Perspektiven gedeutet werden. Die Taube gilt als ein Symbol sowohl für die Unschuld und die Frömmigkeit, als auch für die Reinheit und die Seele bzw. für den Heiligen Geist.¹⁰³ Somit kann man sie also sowohl mit der Heldin, als auch mit der Seele der verstorbenen Mutter identifizieren. Diese zweite Vermutung könnte wohl deswegen eine plausible Lösung sein, weil sie zu der Reihe der mythischen Elemente des Märchens passt.

Andere Deutungsvorschläge bevorzugen hierbei die Ideen des Totemismus. Nach der Theorie von Propp wandert die „tierische“ Hilfe aus den uralten Kulturen der Stämme in die europäische Märchentradition.¹⁰⁴ Die Naturvölker, die an die Totemtiere glaubten, dachten, dass die Seele ihrer toten Verwandten in ein Tier zieht. Aus diesem Grund verschonten sie dieses Tier und hofften, dass es ihnen helfen wird. Andere Stämme erzählten Legenden darüber, wie der Urvater ihres Stammes einem Tier half, das, um sich nun dafür zu bedanken, ihm seine ewige Freundschaft anbot. Propp legt dabei fest, dass die Märchenmotive, die die Hilfe eines Tieres oder den Vertrag zwischen einem Tier und Menschen enthalten, Spuren dieser Legenden und Traditionen aufweisen.¹⁰⁵

Diese enge Verbindung mit den Tieren betonen *Aschenputtels* Fluchtszenen. Aus der Tatsache, dass sie sich erstmals in einem Taubenhaus, und ein anderes Mal auf einem Baum versteckt, könnte man Schlussfolgerungen ziehen, die im gewissen Sinn auf die totemistische Theorie zurückgreifen. Dies wären jedoch aber Vermutungen, die sich nicht direkt begründen lassen.

Wer die Handlung des *Aschenputtels* in der Hinsicht der Initiationsmotive untersucht, wird schnell einsehen, dass dieses Märchen kaum Spuren des Einweihungsprozesses enthält. Es mag richtig sein, dass die dreifache Flucht der Heldin vor dem Königsohn das Zögern des heranwachsenden Mädchens symbolisiert, und es ist

¹⁰¹ KHM 21, S. 111.

¹⁰² Ildikó Boldizsár meint zum Beispiel, dass diese Tätigkeit die Konkretisierung der Schwierigkeiten symbolisieren würde. Vgl. Boldizsár, Ildikó: *Mesepoétika: Írások mesékről, gyerekekről, könyvekről*. Budapest: Akadémia, 2004.

¹⁰³ Jelképtár, S. 98.

¹⁰⁴ Propp, S. 150ff.

¹⁰⁵ Ebd.

sicher, dass sie ihre Erlösung durch ihre Gehorsamkeit und Frömmigkeit erhält, trotzdem sollte man hier nach keinen konkreten Initiationsmotiven suchen.

3.2. Der echte Entwicklungsweg: der Sieg über die Schwäche

In diesem Abschnitt wird der Fall der Heldin des *König Drosselbarts* analysiert. In Solms Galerie der schönen Königstöchter wird sie unter „den demütigten Schönen“ geordnet, in dieser Arbeit wird sie die Vertreterin der Heldinnen, die einen echten Entwicklungsweg bewandern müssen, um ihre Erlösung zu finden.

Das Märchen über die übermütige Königstochter hören die Grimms 1812 von den Hassenpflugs und von Dortchen Wild. Seine Wurzeln reichen bis zur mittelalterlichen höfischen Epik zurück.¹⁰⁶ Die um 1300 in Frankreich gekannte Geschichte basiert auf einer isländischen Clarussaga, und erzählt von der Erniedrigung der fränkischen Königstochter Serena. Bemerkenswert ist dabei, dass dieses Märchen nicht nur in ganz Europa verbreitet war, sondern dass es auch einer Erzählung aus der 1001 Nacht entspricht. Auf die Handlung der verschiedenen Varianten des Märchens gehe ich jetzt nicht näher ein, es gibt jedoch einige Elemente der Geschichte, die später in Hinsicht auf die Initiationstheorie als relevant erweisen.

In *König Drosselbart* ist keine einzelne Morallehre zu finden, denn das ganze Märchen steht eher einer Lehrfabel als einem Zaubermärchen näher. Solms formuliert dies folgendermaßen:

*„Das Geschehen ist hier nur Mittel für die Lehre, alles, was geschieht, wird vom Erzähler und vom Ehemann dazu ausgeheckt und dafür eingesetzt, die schöne Königstochter zu demütigen.“*¹⁰⁷

Der kritische Punkt der schönen Königstochter wird in dem ersten Satz geklärt:

„Ein König hatte eine Tochter, die war über alle Maßen schön, aber dabei so stolz und übermütig, daß ihr kein Freier gut genug war.“ (KHM 52, S. 224)

Der Vertreter der Moral ist im diesem Märchen der Vater, was mit den bisherigen „schwachen“ Männertypen verglichen ein wesentlich neues Phänomen darstellt. Er schickt zwar seine Tochter auf ihren moralischen Entwicklungsweg, steht aber am Ende an der „Ziellinie“ da, als wäre er die allgemeine Verkörperung der endgültigen Werte:

¹⁰⁶ Bolte und Polívka, Bd. I, S. 445.

¹⁰⁷ Solms, S. 52.

„Da kamen die Kammerfrauen und taten ihr die prächtigsten Kleider an, und ihr Vater kam und der ganze Hof, und wünschten ihr Glück zu ihrer Vermählung mit dem König Drosselbart, und die rechte Freude fing jetzt erst an.“ (KHM 52, S. 228)

Mit ihrer Vermählung fängt der Entwicklungsweg der Königstochter an. Der Aufbau ihrer „drei Proben“ (oder zumindest der ersten zwei bzw. ihrer Belehrung) ist jeweils dreifach konstruiert. In der ersten Phase wird ihr veranschaulicht, was sie mit der Ablehnung alles verpasst hat: den schönen Wald, die grüne Wiese, und die große Stadt.

„Ach, wem gehört der schöne Wald?« »Der gehört dem König Drosselbart; hättest du 'n genommen, so wär er dein.“ (KHM 52, S. 225)

Auf der zweiten Stufe wird sie in ein neues Leben eingeführt. Sie versucht Körbe zu flechten, zu spinnen und Töpfe zu verkaufen. Die ersten zwei Tätigkeiten kann sie wegen ihrer königlichen Sozialisierung nicht leisten, sie wird aber durch sie noch niedriger gestellt: *„du taugst zu keiner Arbeit, mit dir bin ich schlimm angekommen“* (KHM 52, S. 226). Die dritte Aufgabe, auf dem Markt mit Geschirr zu handeln, bedeutet für ihren Hochmut die schwierigste Probe, die sie nicht mehr ohne Kommentar lassen kann:

„»Ach,« dachte sie, »wenn auf den Markt Leute aus meines Vaters Reich kommen, und sehen mich da sitzen und feil halten, wie werden sie mich verspotten!«“ (KHM 52, S. 226)

Trotz ihres Jammerns könnte sie diese Herausforderung bewältigen, doch der starke didaktische Zug des Märchens bestraft sie aber noch mehr und schlägt sie noch tiefer hinunter.

In dem dritten Teil ihres Leidens muss sie in einer anderen Qualität in ihre ursprüngliche edle Umgebung zurückkehren, sie arbeitet in der Küche des königlichen Hofes. Mit ihrer Rückkehr kommt sie sowohl zu ihrem Ausgangspunkt, als auch zum Ende ihres Entwicklungsweges an:

„Als nun die Lichter angezündet waren, und immer einer schöner als der andere hereintrat, und alles voll Pracht und Herrlichkeit war, da dachte sie mit betrübtem Herzen an ihr Schicksal und verwünschte ihren Stolz und Übermut, der sie erniedrigt und in so große Armut gestürzt hatte.“ (KHM 52, S. 227)

Mit diesem dramatischen Punkt enden aber ihre Leiden immer noch nicht, denn der König Drosselbart und die Morallehre wollen nicht ruhen, bis sie vollständig vernichtet und demütigt wird. Mit ihrem Ausbruch bekommt sie schließlich ihre Ruhe:

„Das alles ist geschehen, um deinen stolzen Sinn zu beugen und dich für deinen Hochmut zu strafen, womit du mich verspottet hast.« Da weinte sie bitterlich und sagte »ich habe großes Unrecht gehabt und bin nicht wert, deine Frau zu sein.“ (KHM 52, 228)

In der handschriftlichen Version nimmt das Märchen ein anderes Ende ein. Der König Drosselbart sieht ein, dass er zu hart mit seiner Frau war und er ist derjenige, der sie um Verzeihung bittet, und nicht umgekehrt.¹⁰⁸

Man sieht in diesem Märchen einen echten moralischen Entwicklungsweg, der mit seiner reinigenden Kraft die ethische Neugeburt der Königstochter fördert. Ob man jedoch ausgehend von dem Bild der Wiedergeburt ihre Geschichte unter Umständen auch zu den Märchen zählen kann, die sich nach der Initiationstheorie analysieren lassen, ist fraglich. Denn ohne sonstige Symbole, die den Einweihungsprozess beschwören, ist seine Zuordnung zu den Initiationsmärchen kaum begründet. Wenn man unter dieser Perspektive auf die Clarussaga blickt, entdeckt man auch in dieser Fassung jede mögliche Art der Erniedrigung der Königstochter (z. B. einen hässlichen Man auf dem Rücken tragen bzw. vor der Kirche betteln), man findet jedoch keine Spuren von Initiationsmethoden.

Zusammenfassung

Die untersuchten Märchen, die der Initiationstheorie angepasst werden können, weisen in ihrem Handlungsaufbau gewisse Regelmäßigkeiten auf. Das häufigste Zeichen für die Präsenz der Initiationsbilder sind die Spuren des Einweihungsprozesses. Das heißt, dass die Geschichte der Heldin einen kontinuierlichen Weg aufweisen muss, auf dem sie mithilfe ihrer Tugend bzw. der märchenhaften Erscheinungen ständig vorwärts kommt. Innerhalb dieses kohärenten Handlungsablaufs zeigen sich die Spuren der Einweihung in den einzelnen Episoden. Obwohl eine vollständige Abbildung der Märchen auf den Initiationsprozess selten möglich ist, lassen sich einige feste Episode finden, hinter denen mit großer Sicherheit die Elemente der uralten Riten zu entdecken sind.

Als solche Punkt kommen z. B. die Trennung von der Familie und die Isolation von der Gemeinschaft vor. In jedem Märchen, das ich auf die Initiationstheorie hin überprüfen

¹⁰⁸ Solms, S. 53.

konnte, wird die Heldin von ihrer gewöhnlichen Umgebung getrennt, und zu einem einsamen Ort hingeführt (Wald, Turm, Wüste). Ihre Tätigkeit widerspiegelt entweder die als kosmisch behandelte Frauenarbeit (Flechten, Nähen), oder ihre allgemeinen Aufgaben, die die jungen Frauen in den Stammvölkern während ihrer Einweihung erlernen. In einigen Fällen konnte man die Zeichen der sexuellen Reifung nachweisen, deren Bedeutung in der weiblichen Initiation immer stark unterstrichen vorkommt.

Worin besteht der Unterschied zu den anderen Märchen, die über keine Initiationsspuren verfügen? Obwohl sie meistens gleichfalls einen Entwicklungsweg aufzeigen und nicht nur arbeiten, sondern sich auch mit der Sexualität auseinandersetzen, fehlen ihnen doch die wesentlichen Motive der Einweihung.

Das Beispiel des Aschenputtels zeigt wohl, dass zum rituellen Charakter des Entwicklungsweges unbedingt der symbolische Tod der Heldin gehört, der sich jeweils durch die Trennung verwirklicht. Die Geschichte des Aschenputtels ist ähnlich wie die der anderen Heldinnen, die ihren Fleiß und Beharrlichkeit beweisen mussten, der Mangel an den Elementen der Isolierung nimmt ihr aber den rituellen Charakter weg.

Wenn man den Fall der Heldin des *Königs Drosselbart* beobachtet, fällt einerseits der Mangel an den kosmischen Motiven, andererseits aber die stark belehrenden Merkmale auf, die das Märchen in die Richtung des Parabelmärchens verschieben, und dadurch es von den Initiationsspuren berauben. Ähnlich wie bei *Frau Holle*, wo ich auf die Initiationssmotive erst nach der Beobachtung der älteren Varianten verzichtet habe, deutet die ursprüngliche Geschichte des *Königs Drosselbart* auch darauf, dass die Auflösung der Bilder des Märchens nicht auf der kosmischen Ebene zu suchen ist.

Literaturverzeichnis

- Boldizsár Ildikó: Mesepoétika: Írások mesékről, gyerekekről, könyvekről. Budapest: Akadémia, 2004.
- Biedermeier, Hans: Szimbólumlexikon. Budapest: Corvina, 1996.
- [Bolte und Polívke] Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Band I-III. Neu bearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polívke. Leipzig, 1913.
- Eliade, Mircea: A szent és a profán. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996.
- Eliade, Mircea: Misztikus születések. Tanulmány néhány beavatástípusról. Budapest: Európa könyvkiadó, 1999.
- Eliade, Mircea: Az eredet bűvöletében: vallástörténeti kutatás és módszertan 1912-től napjainkig. Budapest: Cartophilus, 2002.
- Eliade, Mircea: Mítoszok, álmok és misztériumok. Budapest: Cartaphilus, 2006.
- Eliade, Mircea, Ioan P. Culianu und Hillary S. Wiesner: The Eliade Guide to World Religions, San Francisco: Harper, 1991.
- von Franz, Marie-Louise: Női mesealakok. Budapest: Európa, 1992.
- Girardot, N. J.: Beavatás és jelentés a Hófehérke és a hét törpe meséjében In: Csodakút – Tanulmányok a népmesékről, Budapest: Pontifex kiadó, 1994.
- [KHM] Grimm, Jakob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Nach der Ausgabe letzter Hand von 1857, Textredaktion: Günther Jürgensmeier.
URL: <http://www.gasl.org/refbib/Grimm__Maerchen.pdf>, 17.05.2011.
- Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György: Jelképtár. Budapest: Helikon, 2010.
- Larousse (hrsg. von Nanon Gardin): Szimbólumok lexikona. Budapest: Saxum, 2009.
- Lüthi: Das europäische Volksmärchen – Form und Wesen. Dalp – Taschenbücher, Francke Verlag, Bern und München, 1960.
- Lüthi, Max: Volksmärchen und Volkssage. Bern: A. Francke, 1961.
- Mitológiai enciklopédia I. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics: A varázsmese történeti gyökerei. Budapest: L'Hartmann, 2006.

Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung, Ditzingen: Reclam, 2004.

Seitz, Gabriele: Die Brüder Grimm: Leben – Werk – Zeit. Leipzig: Hirzel Verlag 1990.

Solms, Wilhelm: Die Moral von den Grimms Märchen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1999.