



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Es war einmal... Alte und neue Märchen im
Vergleich basierend auf einer textsemantischen
Analyse“

Verfasserin

Sabrina Weisse

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 347 482

Studienrichtung lt. Studienblatt: UF Französisch

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Robert Tanzmeister

VORWORT

An dieser Stelle möchte ich all jenen Personen meinen Dank aussprechen, die mich beim Verfassen dieser Diplomarbeit, aber auch im Laufe meines gesamten Studiums stets unterstützt haben.

Zunächst bedanke ich mich bei meinem Betreuer, ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Robert Tanzmeister, für die Vergabe des Themas sowie für seine Begleitung im Arbeitsprozess.

Ebenfalls gilt mein Dank meiner Familie und meinem Freund, die mich während meiner Studienzeit immer motiviert haben und mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind.

Weiters möchte ich meiner Mutter danken, die sich besonders viel Zeit für Korrekturlektüren genommen hat, sowie meinem Freund, der mir bei computertechnischen Angelegenheiten stets gerne geholfen hat.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

1 EINLEITUNG	1
1.1 Themenwahl und Fragestellung	1
1.2 Vorgangsweise und Überblick	1
2 ZUR TEXTSORTE MÄRCHEN	4
2.1 Definition und Begriffsabgrenzung	4
2.2 Übergeordnete Merkmale	8
2.2.1 Räumlich-zeitliche Unklarheit	8
2.2.2 Anonymität der Protagonisten	9
2.2.3 Formelhafte Sprache	10
2.2.4 Omnipräsenz des Wunderbaren	11
2.3 Klassifikation der Märchen	12
2.4 Zaubermärchen	13
3 ZU DEN AUSGEWÄHLTEN WERKEN	18
3.1 Cendrillon	18
3.1.1 Inhaltsangabe	18
3.1.2 Entstehungsgeschichte	19
3.1.3 Merkmale Märchen	20
3.2 Le Prince Gringalet	22
3.2.1 Inhaltsangabe	22
3.2.2 Merkmale Märchen	23
3.3 Le Petit Chaperon rouge	25
3.3.1 Inhaltsangabe	25
3.3.2 Entstehungsgeschichte	26
3.3.3 Merkmale Märchen	27
3.4 Le Petit Chaperon rouge à Manhattan	29
3.4.1 Inhaltsangabe	30
3.4.2 Merkmale Märchen	31
3.5 Fazit	35

4 VERSUCH EINER TEXTSEMANTISCHEN ANALYSE	37
4.1 Konstante und variable Elemente	37
4.1.1 Cendrillon	38
4.1.2 Le Prince Gringalet	41
4.1.3 Vergleich	43
4.1.4 Le Petit Chaperon rouge	45
4.1.5 Le Petit Chaperon rouge à Manhattan	47
4.1.6 Vergleich	52
4.2 Personen und Handlungskreise	54
4.2.1 Cendrillon	55
4.2.2 Le Prince Gringalet	57
4.2.3 Vergleich	57
4.2.4 Le Petit Chaperon rouge	59
4.2.5 Le Petit Chaperon rouge à Manhattan	60
4.2.6 Vergleich	62
4.3 Kohäsion und Kohärenz	63
4.3.1 Cendrillon	65
4.3.2 Le Prince Gringalet	68
4.3.3 Vergleich	70
4.3.4 Le Petit Chaperon rouge	71
4.3.5 Le Petit Chaperon rouge à Manhattan	72
4.3.6 Vergleich	75
4.4 Intertextualität	76
4.4.1 Le Petit Chaperon rouge - Le Petit Chaperon rouge à Manhattan	77
4.4.2 Cendrillon - Le Prince Gringalet	81
5 SCHLUSSFOLGERUNG UND AUSBLICK	83
6 RÉSUMÉ	87
Literaturverzeichnis	
Abbildungsverzeichnis	
Anhang	
Urheberschaftserklärung	

1 EINLEITUNG

1.1 Themenwahl und Fragestellung

Märchen scheinen eine Textsorte darzustellen, die sich abseits jeglicher literarischer Trends stetiger Beliebtheit erfreut, wenn auch in medial adaptierter bzw. literarisch modifizierter Form. Man denke dabei an zahlreiche Hollywood-Verfilmungen, wie zum Beispiel „Snow White and the Huntsman“, „Cinderella Story“ oder „Rapunzel neu verföhnt“. Zudem existieren in der Literatur viele neu erzählte Varianten des ursprünglichen Märchenstoffes. Somit bietet sich eine Vergleichsmöglichkeit zwischen alten und neuen Märchen. Die Verfilmungen seien außer Acht gelassen, da dies den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde und sich zudem das Hauptaugenmerk der Analyse auf das sprachliche Konstrukt „Text“ richtet, welcher auf textsemantischer Ebene untersucht werden soll.

Nach eingehender Recherche war mit den Werken „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ und „Le Prince Gringalet“ sowie deren Originalerscheinungen „Le Petit Chaperon rouge“ und „Cendrillon ou la Petite pantoufle de verre“ das Analysematerial zusammengestellt. Die beiden Originalstoffe stammen aus einer Sammlung des französischen Autors Charles Perrault und unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Grundstruktur wesentlich, weshalb ein Vergleich mit deren neuzeitlichen Adaptionen besonders ergiebig erscheint. Daraus lässt sich die zentrale Forschungsfrage formulieren: Welche Unterschiede bestehen zwischen den klassischen und den modernen Märchenvarianten? Basierend darauf soll untersucht werden, ob sich diese Unterschiede eher auf der inhaltlichen oder auf der sprachlichen Ebene manifestieren und ob bei den neuen Märchen überhaupt noch von der Textsorte Märchen gesprochen werden kann.

1.2 Vorgangsweise und Überblick

Der erste Schritt bestand in der ausführlichen Lektüre der ausgewählten Texte. Sprachliche Auffälligkeiten wurden sofort notiert, um erste Anhaltspunkte für die textsemantische Analyse zu markieren. Nach der Lektüre des Analysematerials kam es zunächst zur Recherche über den Bereich der Textsemantik. Dabei sollten jene Aspekte

dieses sprachwissenschaftlichen Forschungsfeldes herausgefiltert werden, die für die Textanalyse relevant schienen. Der Fokus lag vordergründig auf den vier Texten und so versuchte ich anschließend, diverse textsemantische Aspekte unter Zuhilfenahme verschiedenster Ansätze herauszuarbeiten. Eine Festlegung auf bestimmte linguistische Modelle schien mir eher unpraktisch, da diese sehr allgemein gehalten und teilweise auf die Textsorte Märchen nur schwer anzuwenden waren. Somit lag der Fokus vor allem auf diversen Sekundärwerken, die sich speziell mit der ausgewählten Textsorte beschäftigten. Als eines der wichtigsten Referenzwerke bei der Textanalyse erwies sich Vladimir Propps „Morphologie des Märchens“, welches den größten Bezug zum Märchen darstellte. Weiters zeigte sich auch die Märchentypologie nach Aarne und Thompson als hilfreiches Element hinsichtlich des theoretischen Teils der Arbeit.

Anschließend soll nun ein kurzer Überblick über die einzelnen Kapitel gegeben werden. Im ersten großen Kapitel, welches den theoretischen Teil der Arbeit beinhaltet, wird die Textsorte Märchen zunächst definiert und anschließend von ähnlichen Erzählformen abgegrenzt. Danach werden die zentralen Merkmale der Textsorte Märchen sowie die oben erwähnte Märchentypologie kurz skizziert, um anschließend die beiden klassischen Märchen von Perrault einzuordnen und hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu überprüfen. Im letzten Kapitel des theoretischen Teils wird auf die Subkategorie der Zaubermärchen konkret eingegangen und deren wichtigste Aspekte werden herausgearbeitet. Dabei wurde hauptsächlich deutschsprachige Forschungsliteratur verwendet, da die französische Märchenforschung vergleichsweise wenig zu bieten hat, was Genreabgrenzung und Begriffsdefinition anbelangt.

Das dritte Kapitel stellt die untersuchten Texte sowohl in inhaltlicher als auch in entstehungsgeschichtlicher Hinsicht vor und untersucht sie auf die im Theorieteil erörterten Merkmale, die für die Textsorte Märchen typisch sind. Um eine gewisse Übersicht zu wahren, beziehen sich die verschiedenen Unterkapitel immer auf die vier Analysewerke. Es wird also auch hier, wie schon beim Analysevorgang selbst, von den Texten und nicht von theoretischen Ansätzen ausgegangen.

Das letzte große Kapitel beinhaltet den Hauptteil der Analyse. Nachdem die Neufassungen von „Cendrillon“ und „Le Petit Chaperon rouge“ auf textsortenspezifische Merkmale überprüft wurden, werden nun alle Texte hinsichtlich ihrer Struktur und folglich auch ihrer Inhalte analysiert und verglichen, wobei der Vergleich jeweils zwischen den alten und neuen Stoffen stattfindet, jedoch nicht

innerhalb der Originalfassungen bzw. innerhalb der neuen Varianten, da dies für das Forschungsthema in keinerlei Hinsicht relevant ist. Für diese Analyse eignete sich das weiter oben erwähnte Werk von Vladimir Propp als hilfreicher Leitfaden, da eben ausschließlich die Textgattung Märchen untersucht wird.

Basierend auf dieser ersten Gegenüberstellung der alten und neuen Texte soll weiterführend die Verknüpfung der Inhalte genauer untersucht werden. Dabei wurden von den insgesamt sieben vorhandenen Textualitätskriterien drei ausgewählt. Abgesehen davon, dass das Heranziehen aller Kriterien den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, schien die Selektion auch deshalb sinnvoll, da die übrigen Aspekte für die zu bearbeitende Textgattung wenig relevant bzw. sogar unpassend erschienen. Die Auswahl beschränkt sich folglich auf die Kriterien der Kohäsion, der Kohärenz und der Intertextualität. Die ersten beiden Textualitätskriterien dienen als Grundlage für die Analyse der Vernetzung von Inhalten innerhalb eines Textes. Das Einführungswerk von De Beaugrande und Dressler war hierfür richtungsweisend. Grundsätzlich wird aber auch hier vom Textmaterial ausgegangen, da sich beispielsweise in „Le Prince Gringalet“ zahlreiche Illustrationen befinden, die hinsichtlich ihres kohärenzstiftenden Charakters überprüft werden sollen. Das Kriterium der Intertextualität, welches von Gerard Genette ausführlich behandelt wird, gewährleistet das Herstellen von werkübergreifenden Verbindungen. Durch diese verschiedenen Zugänge sollen die Unterschiede zwischen alten und neuen Texten nach und nach herausgearbeitet und transparent gemacht werden.

Im Schlusskapitel werden die wichtigsten Forschungsergebnisse noch einmal zusammengefasst sowie offene oder weiterführende Fragen bezüglich der Märchenforschung angeführt.

2 ZUR TEXTSORTE MÄRCHEN

In Bezug auf die Fragestellung, inwiefern bei diversen Abwandlungen der klassischen Märchen von Perrault noch von der Textsorte Märchen gesprochen werden kann, scheint es sinnvoll, diese zunächst zu definieren und herauszufinden, welche Merkmale sie von ähnlichen Textsorten, wie etwa Legende, Mythos oder Sage, unterscheidet. Ebenso stellt sich die Frage, inwiefern der Rückschluss vom deutschen Begriff Märchen auf den französischen Terminus zulässig ist.

2.1 Definition und Begriffsabgrenzung

Der Begriff Märchen bezeichnet in der deutschen Sprache eine eigenständige literarische Gattung. Anders verhält es sich beispielsweise in den romanischen Sprachen und im Englischen, wie Pöge-Alder deutlich macht: „In der internationalen Forschungsliteratur weichen die Termini von der deutschen Bedeutung ab. Häufig haben sie einen umfangreicheren Begriffsinhalt oder bezeichnen nur einen Teil der Märchenüberlieferung“ (2011, S. 23). So werden Märchen im Französischen ganz allgemein als *contes* und im Speziellen als *contes de fées* oder *contes merveilleux* bezeichnet. Auch der Begriff *contes populaires* ist in der Sekundärliteratur oft vorzufinden. Diese Beispiele verdeutlichen, dass der Begriff des Märchens von einer übergeordneten Erzählform abgeleitet wurde - der Erzählung selbst. Abstammend vom mittelhochdeutschen Wort *Mär* bzw. *maere*, welches Kunde, Bericht oder Erzählung bedeutet, versteht man unter Märchen „eine realitätsfremde Erzählung, in der phantastische Begebenheiten die Regel sind und die ohne räumlich-zeitliche Festlegung funktioniert“ (Stiefmüller, 1996, S. 7). Auf die einzelnen Aspekte dieser Definition soll in den folgenden Kapiteln genauer eingegangen werden.

Panzer definiert den Terminus wie folgt: „Unter dem Worte ‘Märchen’ in seinem wissenschaftlichen Sinne verstehen wir eine kurze, ausschließlich der Unterhaltung dienende Erzählung von phantastisch-wunderbaren Begebenheiten, die sich in Wahrheit nicht ereignet haben und nie ereignen konnten, weil sie, in wechselndem Umfange, Naturgesetzen widerstreiten“ (1973, S. 84). Diese Definition ergänzt die vorangegangene um den Aspekt des Unterhaltungszwecks, welcher bei der Unterscheidung zwischen Sage und Märchen eine Rolle spielt.

Interessant erscheint die von Jolles angeführte Begriffsdefinition des Märchens: „[...] ein Märchen ist eine Erzählung oder eine Geschichte in der Art, wie sie die Gebrüder Grimm in ihren Kinder- und Hausmärchen zusammengestellt haben“ (1982, S. 219). Begründet wird diese Definition damit, dass die Textsorte Märchen erst mit dem Erscheinen der Sammlung von Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm seine heutige Bedeutung als eine bestimmte literarische Form erlangte. Zwar existierten ähnliche Formen bereits früher, die Autorenbrüder waren jedoch die ersten, „die das Vorhergehende durch ihre Sammlung zu einem einheitlichen Begriff zusammengebracht haben“ (Jolles, 1982, S. 218). Somit dürfte deren Werk zu einem Beurteilungskriterium ähnlicher literarischer Erscheinungsformen geworden sein und nicht zu Unrecht spricht Jolles bei der Begriffsbestimmung des Märchens von der Gattung Grimm.

Eine gewisse Problematik in Hinblick auf die Begriffsbestimmung stellt die zu diesem Thema vorhandene fast ausschließlich deutschsprachige Forschungsliteratur dar, da die zitierten Autoren sich bei ihren Definitionsversuchen auf die Märchen der Brüder Grimm beziehen. Nun stellt sich die Frage, ob die uneingeschränkte Anwendung dieser Thesen auf die französischen *contes* oder *contes de fées* zulässig erscheint. Hat doch schon der lexikalische Vergleich der Genrebezeichnung gezeigt, dass *Märchen* nicht denselben Bedeutungsumfang aufweist wie *contes* und umgekehrt.

Wie im dritten Kapitel anschaulich dargestellt wird, unterscheiden sich auch die Texte der Brüder Grimm von denen des französischen Autors Charles Perrault. Einerseits weisen die deutschen Märchenfassungen inhaltliche Abweichungen auf, andererseits ergänzte Perrault seine Texte mit kleinen moralischen Anekdoten, die in den Grimm'schen Märchen nicht vorkommen.

Außerdem gilt es, bei Perrault zwischen den *contes en vers* und den *contes en prose* zu unterscheiden, da sich die in dieser Arbeit analysierten textsortenspezifischen Merkmale nur auf letztere applizieren lassen und schon deswegen die Gleichstellung deutscher Märchen mit französischen *contes de fées* problematisch erscheinen lässt. Bei den *contes en vers* handelt es sich um die Texte mit den Titeln „Griselidis“, „Peau d’Âne“ und „Les Souhairs ridicules“, wobei sich der Autor bei deren Erstellung an schriftlichen Vorbildern orientiert hat. Den *contes en prose* hingegen liegen mündliche Erzählversionen zugrunde und sie sind teilweise mit dem Namen von Perraults Sohn unterzeichnet, weshalb deren Ursprung nicht eindeutig geklärt ist (vgl. Lauzensky,

1977, S. 10). Dieser Aspekt sei nur nebenbei erwähnt und dürfte keinerlei Einfluss auf die nachstehende textsemantische Analyse der verwendeten Werke haben.

Eine Abgrenzung des Märchens zu ähnlichen literarischen Erzählformen scheint oft schwierig, da viele inhaltliche, aber auch sprachliche Merkmale beiden Textsorten zugeordnet werden können. Dies scheint nicht weit hergeholt, wird doch der Ursprung des Märchens in Mythen und Legenden gesehen. Auch wenn Märchen, Mythen und Legenden gleichermaßen mündlich überlieferte Erzählungen darstellen und sich dadurch auch nicht unterscheiden, so bildeten sich durch die Verschriftlichung ebendieser Erzählungen die genannten Genres heraus. Perrault wird dabei als Gründer des Genres der Zaubermärchen betrachtet (vgl. Ripatti, 2011, S. 5).

Im Folgenden sollen eng mit dem Märchen verwandte Erzählformen etwas genauer umrissen werden.

Sage

Naumann bezieht sich bei der Unterscheidung von Märchen und Sage vor allem auf den Aspekt der Primitivität, welche bei der Sage sowohl Form als auch Inhalt betrifft, bei den Märchen hingegen nur den Inhalt. Er bezeichnet Märchen als bewusste Kunst, die lediglich dem Zweck der Unterhaltung dient. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei Sagen um „Berichte und Erklärungen von Erfahrungen, die unter den Gesetzen der primitiv-mystischen Denkweise gemacht sind und erzählt werden“. Zudem weisen Sagen einen höheren Grad an Realistik und Sachlichkeit auf als Märchen, was wiederum ihrer größeren Primitivität entspricht, denn „eine gewisse Realistik und Anschaulichkeit [...] gehört ja gerade zum primitivsten Erzählstil“ (Naumann, 1973, S. 67).

Zur Abgrenzung von Märchen und Sage schreibt Stiefmüller: „Unter Sagen werden gewöhnlich volkstümliche Erzählungen verstanden, die auf Überlieferungen der nationalen Vergangenheit beruhen. Sie sind kollektiv mündlich tradiert und meistens lokalisiert und datiert, wodurch ein höherer Wirklichkeitsanspruch zustande kommt“ (1996, S. 10). Zwei prägnante Unterscheidungsmerkmale lassen sich hier gegenüber dem Märchen herausarbeiten - nämlich die räumliche und zeitliche Zuordnung. Diese Gebundenheit an Ort, Zeit, aber auch an historische Personen führt auch Naumann als Kennzeichen der Sage an.

Legende

Eine weitere ähnliche literarische Gattung ist die Legende, welche vom lateinischen Terminus *legenda* stammt, dessen Ableitungen sowohl im romanischen als auch im englischen Sprachgebrauch vorzufinden sind. Interessanterweise wird bei den romanischen Sprachen keine terminologische Differenzierung zwischen Legende und Sage vorgenommen. Grundsätzlich ist unter einer Legende „die Darstellung des vorbildlichen Lebens eines Heiligen“ zu verstehen. „Solche Darstellungen trugen wesentlich zur Demonstration eines gottgefälligen Lebens bei, weshalb sie zur Nachahmung anregen sollten“ (Stiefmüller, 1996, S. 11).

Ein weiteres Merkmal, anhand dessen sich das Märchen von Sage und Legende abgrenzen lässt, bezieht sich auf die Art des Wunders, welches sowohl in der Sage und Legende als auch im Märchen äußerst präsent ist. Während aber in den ersten beiden Erzählformen dem Helden ein eher erschreckendes oder ergreifendes Wunder widerfährt, handelt es sich im Märchen tatsächlich um ein Wunder im positiven Sinn - also um etwas wortwörtlich Wunderbares. Weiters sind die in der Sage und Legende vorkommenden wunderbaren Ereignisse zumeist von Gott bewirkt, um den Helden, bei dem es sich häufig um einen Heiligen handelt, als solchen zu bezeugen (vgl. Solms, 1998, S. 31).

Mythos

Eine dritte Form, die dem Märchen sehr ähnelt, ist jene des Mythos. Dieser wird von einigen Autoren mit Naturdeutung, Lebens- und Naturauffassung sowie Götterglaube in Verbindung gebracht. Andere sehen den Mythos als Fundament der Sage (vgl. Jolles, 1982, S. 91 ff.). Dies bestätigt auch Stiefmüller:

„Ein Mythos war ursprünglich ein oraler Text, der schon in primitiven Kulturen einen hohen Stellenwert einnahm, da durch ihn Erklärungen für allgemeine Urereignisse, menscheitsgeschichtliche Vorstellungen und anderes gedeutet wurden, und zwar meist in religiöser Ausrichtung [...]. Der Mythos muß aber auch als Deutung der Natur und des Lebens betrachtet werden“ (1996, S. 12).

Jolles bringt mit folgendem Zitat die Differenzierung der angeführten Textsorten auf inhaltlicher Ebene genau auf den Punkt: „Wie nun in der Legende die sprachlichen Gebärden mit Tugend und Wunder geladen sind, in der Sage mit Verwandtschaft und

allem, was sich aus Verwandtschaft ergeben kann, so sind sie es im Märchen mit dem Tragischen und Gerechten im Sinne der naiven Moral“ (1982, S. 245).

Abschließend sollen nun die wesentlichen Unterschiede zwischen den angeführten Erzählformen dargestellt werden: Während die Legende und der Mythos sehr stark moralisierenden Charakter haben und sozusagen den richtigen Weg vorzeigen, versucht das Märchen - vor allem Kindern - vielmehr zu helfen, den richtigen Weg zu finden. Dies gelingt insbesondere durch die eigene Vorstellungskraft, die durch das Erscheinen des Wunderbaren gefordert wird. Ein weiterer Unterschied besteht in der geografischen Situierbarkeit, die beim Märchen im Gegensatz zur Legende nicht nachvollziehbar ist. Ebenso verhält es sich mit Zeitangaben, die sich im Märchen auf vage Ausdrücke wie „Il était une fois...“ und „En ce temps-là...“ beschränken. Das glückliche Ende sowie die Bestrafung des Bösen und Belohnung des Guten stellen ebenfalls Eigenheiten des Märchens dar und müssen in Legende und Mythos nicht notwendigerweise vorkommen (vgl. Ripatti, 2011, S. 5 f.).

2.2 Übergeordnete Merkmale

2.2.1 Räumlich-zeitliche Unklarheit

In Märchen folgen Raum und Zeit eigenen Regeln, so schläft eine Prinzessin beispielsweise hundert Jahre oder ein Schloss wird in einem Tag erbaut (http://cic-montaignu-ia85.ac-nantes.fr/IMG/pdf/Pour_en_savoir_plus_sur_les_contes.pdf, Zugriff am 1.3.2013). Nie erfährt der Leser, in welcher Zeit sich die erzählte Geschichte ereignet. Nicht einmal ansatzweise werden Anspielungen auf ein bestimmtes Jahrhundert oder eine bestimmte Epoche gemacht, ganz zu schweigen von genauen Jahreszahlen. Ein Ereignis geschieht eben „einmal“ oder „vor langer Zeit“ an einem unbestimmten Ort, der geografisch fast überall situierbar scheint (vgl. Panzer, 1926, S. 89).

Auch diverse Schauplätze werden nur soweit beschrieben, wie für den Verlauf der weiteren Handlung von Bedeutung ist. Detaillierte Schilderungen bleiben aus, einzelne Attribute wie „der dunkle Wald“, „das prächtige Schloss“ oder „ein kleines Haus“ genügen, um die Örtlichkeiten näher zu charakterisieren. Durch diese Reduktion auf das Wesentliche erlangt das Märchen eine gewisse Klarheit, mit der die Geschichte ihren

Lauf nimmt (vgl. Stiefmüller, 1996, S. 31). Jolles weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „historische Örtlichkeit [und] historische Zeit [...] die Macht des selbstverständlich und notwendig Wunderbaren [brechen]“ (1982, S. 244). Wie in einem weiteren kurzen Abschnitt noch näher erläutert wird, spielt das Wunderbare ebenfalls eine zentrale Rolle im Märchen, wenn nicht sogar die zentrale Rolle schlechthin.

2.2.2 Anonymität der Protagonisten

Wie schon bei Raum und Zeit veranschaulicht wurde, werden die handelnden Personen nie namentlich genannt und wenn doch, so hat es der Leser mit „Allerweltsnamen“ wie Hans, Gretel, Maria und ähnlichen zu tun, die jegliche Individualisierung negieren. Diese konkrete Namensgebung tritt nur dann auf, wenn es sich bei den Helden der Geschichte um Personen aus niedrigen sozialen Schichten und insbesondere um Bauernkinder handelt. Ein treffendes Beispiel dafür wäre das Märchen von Hänsel und Gretel mit selbigem Titel.

Eine weitere Möglichkeit der Namensgebung erfolgt durch die Bezugnahme auf besondere Eigenschaften oder Erlebnisse, die mit den Protagonisten in Verbindung gebracht werden. In der Heraldik wird dabei von redenden Namen gesprochen (vgl. Panzer, 1926, S. 90). Dies wäre beispielsweise bei Schneewittchen oder Rapunzel der Fall. Erstere wird nach ihrer außergewöhnlichen Hautfarbe benannt, letztere nach einem Wurzelgemüse.

Auf den Aspekt der flächenhaften Beschaffenheit der Märchenfiguren geht auch Clément etwas näher ein:

„Dans des contes traditionnels, les personnages sont typés. Ils sont sans épaisseur psychologique et parfois même sans nom. Ils sont simplement désignés par la fonction qu'ils occupent dans la société, ou bien par leur position familiale. Le héros est généralement caractérisé par un détail physique ou moral qui lui est propre et qui le distingue des autres“ (2000, S. 74).

Grundsätzlich enthalten Märchen einen auf wenige Akteure beschränkten Personenkreis, deren klassische Mitglieder unter anderem Könige, Stiefmütter, Väter, Prinzen und Prinzessinnen oder Leute aus ärmlichen Verhältnissen sind. Mehr dazu sei im Kapitel über die Strukturmerkmale nach Propp angeführt.

Die Personen zeichnen sich durch eine gewisse Flächenhaftigkeit aus, da dem Leser in den meisten Fällen eine nähere Charakterisierung ihres Aussehens als auch ihres Gefühlslebens vorenthalten bleibt. Stiefmüller verweist auch auf den interessanten Aspekt, dass in Märchen keinerlei Schmerzempfinden bei den Protagonisten Ausdruck findet, obwohl doch mit einer gewissen Regelmäßigkeit brutale Szenen vorkommen. Es wird also auch bei der Darstellung der Protagonisten nur so viel erzählt, wie für den Verlauf der Handlung relevant ist (vgl. Stiefmüller, 1996, S. 29f.). Dies bestätigt auch Lauzensky in ihrer Hausarbeit zur Erzähltechnik in den Perrault'schen Märchen: „Durch die strikt eingehaltene Linearität des Handlungsaufbaues kommt es bei Perrault zu einer Reduktion des schmückenden Beiwerkes auf ein Minimum und dadurch zu einer Verdichtung des Handlungsablaufes, der zu einer einfachen Aufeinanderfolge von Aktionen wird“ (1977, S. 17).

Bei der Betrachtung des familiären Umfelds der Märchenhelden und -heldinnen wird deutlich, dass diese stets in Kleinfamilien integriert dargestellt werden, die manchmal auch mehrere Generationen umfassen, wie es etwa in „Le Petit Chaperon rouge“ der Fall ist. In Bezug auf die sozialen Milieus, die in den Geschichten dargestellt werden, findet oft ein sozialer Aufstieg von der niedrigsten zur höchsten sozialen Stufe statt. Auf die hier verwendeten Texte bezogen ist dies der Fall bei „Cendrillon“, bei „Le petit Chaperon rouge“ hingegen nicht (vgl. Lauzensky, 1977, S. 15 ff.).

2.2.3 Formelhafte Sprache

Absolut charakteristisch für Märchen sind vor allem deren Einleitungs- und Schlussformeln, wie „Es war einmal“ („Il était une fois“) oder „Eines Tages“ („Un jour“) oder „...und sie lebten glücklich bis an ihr Lebensende“ („ils vécurent heureux longtemps, longtemps, longtemps...“ bzw. „ils vécurent tous ensemble, riches et heureux“). Diese prägnanten Formulierungen erfüllen zwei Funktionen: Erstens markieren sie die Gattung Märchen, wodurch zwischen ebendieser und dem Leser eine automatische Verbindung hergestellt wird und zudem die Akzeptanz des Wunderbaren, Unwirklichen und Übernatürlichen gesteigert wird. Eine zweite Funktion besteht darin, dass sich die Geschichte durch die Anfangsfloskeln einerseits jeglicher Raum-Zeit-Situierung entzieht und durch die Abschlussformel andererseits Offenheit verdeutlicht,

was wiederum jede Form der zeitlichen Datierung unmöglich macht (vgl. Stiefmüller, 1996, S. 28).

Ein weiterer Aspekt der Formelhaftigkeit des Märchens stellt die Dreizahl dar, welche dem Text die entscheidende Gliederung gibt. Einmal sind es drei Brüder oder Schwestern, von denen sich einer bzw. eine von den anderen durch bestimmte Eigenschaften deutlich abhebt und somit zum Märchenhelden bzw. zur Märchenheldin avanciert, ein andermal sind es drei Gegenstände oder drei Ereignisse, die unmittelbar hintereinander stattfinden, bevor die Geschichte eine Wendung erfährt. Dabei ist fast immer eine Steigerung der Sequenz zu beobachten, was einen pyramidenartigen Aufbau der Handlung darstellt. In Bezug auf die sprachliche Formulierung finden sich jedoch keine stilistischen Mittel zur Steigerung, es wird immer auf die gleiche Formulierung zurückgegriffen (vgl. Panzer, 1926, S. 95 f.).

2.2.4 Omnipräsenz des Wunderbaren

Das Wunder bzw. der Zauber, der das Wunder bewirkt, wird als eines der charakteristischsten Merkmale der Textsorte Märchen überhaupt gehandelt. Als Wunder bezeichnet Solms „eine Erscheinung, die den bekannten Naturgesetzen widerspricht oder zumindest das eigene Begriffsvermögen übersteigt und deshalb nicht begriffen, sondern nur geglaubt werden kann“ (1998, S. 31). Diese Komponente bezieht sich auf alle möglichen Aspekte des Märchens - Orte, Personen, Tiere, Pflanzen, Gegenstände und viele mehr. Nicht außer Betracht zu lassen sei jedoch die Tatsache, dass dieses Wunderbare und Unwirkliche stets mit dem Gewöhnlichen gepaart auftritt. Diesen Sachverhalt beschreibt Panzer äußerst treffend:

„Träger der Märchenhandlung [...] sind zwar so gut wie ausschließlich Menschen. Und zwar Menschen gewöhnlicher Art, die auch in die gewöhnliche irdische Umwelt [...], in die gewöhnlichen Beziehungen von Zeit und Raum sich hineingestellt finden. Aber dies Gewöhnliche, Irdische wird [...] durchkreuzt mit einem Wunderbaren, der Wirklichkeit Widersprechenden. Und zwar handelt es sich dabei entweder um eine phantastische Steigerung des Wirklichen oder um die Einfügung eines vollkommen Unwirklichen, Übersinnlichen“ (1926, S. 85 f.).

Eine Steigerung ins Übernatürliche kann sich auf bestimmte Eigenschaften und Fähigkeiten des Helden beziehen oder aber auf bestimmte Umstände, unter denen er

aufwuchs und erzogen wurde. Bedenkt man, dass im Märchen von Dornröschen die Welt in einen hundertjährigen Schlaf verfällt, um nach dieser Zeitspanne ohne Spuren jeglichen Alterns wieder aufzuwachen, so zählen auch besondere Zustände, in denen sich die handelnden Personen befinden könnten, zum Aspekt des Wunderbaren. Ebenso erfahren die Tiere eine Steigerung ihrer Natur, wie etwa die Beherrschung menschlicher Sprache, wie es bei Rotkäppchen der Fall ist, oder aber sie haben ebenfalls spezielle Eigenschaften und Fähigkeiten, wie zum Beispiel ein Golddukaten niesender Esel.

In Bezug auf die von Panzer genannte Einfügung des vollkommen Unwirklichen und Übersinnlichen seien Gestalten wie Hexen, Zauberer und Feen beispielhaft zu nennen, die eine Art Übergangsstellung zwischen dem Diesseits und Jenseits einnehmen, da sie grundsätzlich in menschlicher Gestalt erscheinen. Sie verfügen über übernatürliche Kenntnisse und Fähigkeiten, wie zum Beispiel die Verwandlung anderer oder ihrer selbst in Tiergestalt, mit denen sie dem Märchenhelden entweder freundlich zur Seite oder aber feindlich gegenüberstehen. Anders verhält es sich mit Wesen, die gänzlich der jenseitigen Welt angehören: Dazu zählen unter anderem Riesen, Zwerge, Gespenster oder Dämonen, aber auch Tiere können in übernatürlicher Gestalt erscheinen, wie es bei Drachen oder Greifen der Fall ist. Vor allem aber findet sich in Märchen eine Reihe wunderbarer Gegenstände, wie etwa ein sich selbst deckender Tisch, wundersame Wässerchen und Salben oder Siebenmeilenstiefel (vgl. Panzer, 1926, S. 86 ff. und Ripatti, 2011, S. 6).

Abschließend sei anzumerken, dass dieses Merkmal in vergleichsweise größerem Ausmaß auf die Zaubermärchen zutrifft, welche eine Subkategorie der Textgattung Märchen im Allgemeinen darstellen. Wie später noch deutlich gemacht wird, werden die Begriffe Zaubermärchen und Märchen oftmals synonym verwendet, vermutlich weil jene Subkategorie eine der größten mit den bekanntesten Stoffen darstellt.

2.3 Klassifikation der Märchen

Der finnische Märchenforscher Antti Aarne führt in seinem Verzeichnis der Märchentypen, das von Stith Thompson später ergänzt wurde, drei übergeordnete Kategorien an: Tiermärchen, gewöhnliche Volksmärchen und lustige Märchen.

An dieser Stelle sei noch kurz auf einen begrifflichen Aspekt eingegangen, der in diesem Werk deutlich hervortritt: Genau genommen klassifizieren die Autoren keine Märchen, sondern Erzählungen, da in der übersetzten Fassung immer von *tales* die Rede ist. Der korrekte Begriff für Märchen wäre eigentlich *fairy tale*. Dies könnte aber auch daran liegen, dass im Finnischen - anders als im Deutschen - kein eigenständiger Begriff für Märchen existiert und dieser Aspekt in die Übersetzung einfließt. Auf jeden Fall bezieht sich der Autor im Wesentlichen auf Manuskriptsammlungen von Märchen aus Dänemark und Finnland sowie auf die Märchensammlung der Brüder Grimm, womit die terminologische Ambivalenz geklärt wäre. Im Folgenden sei der Begriff Märchen verwendet, da dem Material nach zu schließen ebendiese klassifiziert wurden.

Die Kategorie der Tiermärchen enthält mehrere Subkategorien, wie zum Beispiel „Wilde Tiere“, „Vögel“, „Haustiere“ oder „Andere Tiere und Objekte“. Bei der Klassifikation nach Tieren beziehen sich Aarne und Thompson auf jenes Tier, welchem in der Erzählung die Hauptrolle zuzuschreiben ist.

Die größte Typenklasse stellt jene der gewöhnlichen Volksmärchen dar, die in Zaubermärchen, religiöse Märchen, romantische Märchen und Märchen, die vom dummen Menschenfresser erzählen, unterteilt sind. In der Kategorie der lustigen Märchen, die im Verzeichnis unter „Jokes and Anecdotes“ aufgelistet sind, finden sich sogenannte „Hohlkopf-Geschichten“, Geschichten über verheiratete Paare, Geschichten über Frauen und Männer sowie Lügenmärchen, Formelmärchen und nicht-klassifizierte Märchen. Der Autor weist daraufhin, dass einzelne Märchen schwierig zuzuordnen sind bzw. in mehrere Kategorien passen würden, wie es unter anderem bei den Geschichten des dummen Menschenfressers der Fall ist, und die auch unter die Zaubermärchen gereiht hätten werden können (vgl. Aarne und Thompson, 1928, S. 12 f.).

2.4 Zaubermärchen

Zunächst soll der Begriff dieser nach Aarne und Thompson erstellten Subkategorie etwas näher betrachtet werden, da Zaubermärchen oft undifferenziert mit Märchen im Allgemeinen gleichgesetzt werden. Dies wird vor allem bei der Übersetzung ins Französische oder Englische deutlich, wo das Hyperonym nicht die gleiche Bedeutung hat wie im Deutschen. Auf diesen Sachverhalt wurde bereits eingangs bei der Definition

der Textsorte Märchen hingewiesen. Die Bezeichnungen *contes de fées* und *fairy tales* stellen die französische und englische Entsprechung zum deutschen Terminus Märchen dar, wobei sie aber gleichzeitig auch Zaubermärchen bedeuten. In einer Analyse des Wunderbaren anhand eines Textkorpus mehrerer Zaubermärchen liefert Ripatti eine eindeutige Definition bezüglich des Zaubermärchens:

„Le conte de fées, ou le conte merveilleux, est un sous-genre. Selon certains dictionnaires, le substantif ‘conte’ désigne à la fois un récit de faits ou d’aventures imaginaires; le genre littéraire englobe ainsi des récits qui ont été racontés auparavant sous forme orale“ (2011, S. 4).

Ripatti bevorzugt den Ausdruck *conte merveilleux* anstelle von *conte de fées*, da ihres Erachtens in vielen Märchen gar keine Feen anwesend sind. Das Wunderbare hingegen ist speziell in den Zaubermärchen stets zugegen, sei es in Ereignissen, in Form von Magie oder in Gegenständen und Symbolen (vgl. Ripatti, 2011, S. 4). Solms geht noch einen Schritt weiter und erwähnt im Zusammenhang mit dem Auftreten des Wunderbaren das Wundermärchen, welches begrifflich mit dem Zaubermärchen gleichzusetzen ist. Weiters sei ebendieses Wundermärchen nicht als irgendeine beliebige Wundererzählung unter vielen zu betrachten, wie zum Beispiel Sage, Legende und Mythos, sondern als die Wundererzählung schlechthin (vgl. 1998, S. 30).

Um noch einmal auf den Begriff *conte merveilleux* zurückzukommen, sei an dieser Stelle auf das das Genre bezeichnende Adjektiv etwas genauer eingegangen: „Ce qu’on nomme «merveilleux» en littérature, c’est-à-dire la description de faits, présentés comme réels mais qui contredisent les lois physiques auxquelles nous sommes habitués, est un phénomène aussi ancien que la pratique narrative“ (Aulnoy, 2004, S. 16 f.).

Um eventuellen Unklarheiten vorzubeugen, sei an dieser Stelle vorausgeschickt, dass sich die nachfolgenden Kapitel an der Klassifizierung von Aarne und Thompson orientieren, nach welcher Zaubermärchen ein Hyponym darstellen und somit nicht mit dem Hyperonym gleichzusetzen sind. Scherf versucht in seiner Einführung eine Definition der Zaubermärchen zu geben und verweist bei der Begriffsbestimmung ebenfalls auf das Werk von Aarne und Thompson, welches als „international üblich“ und „unverzichtbar“ bezeichnet wird (vgl. 1982, S. XI ff.). Ganz zu Beginn der Einführung wird darauf hingewiesen, dass das nachfolgende Lexikon der Zaubermärchen auch Grenzfälle aus dem Bereich der Tiermärchen, der religiösen

Märchen und einiger Novellenmärchen berücksichtigt. Daraus wird ersichtlich, dass sich Scherf auf die Klassifikation der bereits mehrfach genannten Autoren bezieht.

Wöhler hingegen weist darauf hin, dass Aarnes und Thompsons Verzeichnis nicht zur Definition von Zaubermärchen genügt, da eben, wie weiter oben schon erwähnt, einige Märchen mehreren von ihm erstellten Kategorien zugeteilt werden können und andere Texte von der Klassifikation ausgenommen wurden, die entsprechend ihrer Merkmale und Struktur jedoch dazugehört hätten (vgl. 1996, S. 81).

Diese Tatsache scheint jedoch für die in dieser Arbeit analysierten Stoffe irrelevant, da sich sowohl „Cendrillon“ als auch „Le Petit Chaperon rouge“ in dem viel zitierten Verzeichnis auffinden lassen. Ob deren Zuteilung in die jeweiligen Subkategorien zulässig ist oder nicht, sei außen vor gelassen, da dies für das hier bearbeitete Forschungsthema nicht von Bedeutung ist.

Zum Begriff der Subkategorie der Zaubermärchen schreibt Scherf:

„Zaubermärchen sind im Wesentlichen zweigliedrige Erzählungen, in deren erstem Teil sich die Hauptgestalten als Heranwachsende von ihren Eltern lösen, um ihren eigenen Weg zu gehen. Die erste Partner-Bindung, die sie auf ihrem Weg zu sich selbst erleben, zerbricht jedoch wieder an ihrer Unreife; es bedarf eines außerordentlichen Einsatzes, Thema des zweiten, um sich endlich doch als verlässlicher Partner zu erweisen und die Bindung für ein Leben tragfähig zu machen. Diese Erzählungen heißen mit Recht Zaubermärchen, weil sie wie in einem Traum oder Tagtraum zauberisch Irreales mit Realem verbinden und sich niemand über Sprünge und scheinbar Ungereimtes wundert“ (1982, S. IX).

Die in dieser Definition angeführten Charakteristika können aber auch auf andere Subkategorien von Märchen zutreffen bzw. auf Märchen im Allgemeinen, welchen eben gerade die Verknüpfung des Wunderbaren mit dem Realen als zentrales Merkmal zugeschrieben wird (vgl. Panzer, 1926, S. 85 ff.). In jedem Fall lässt sich das Märchen „Cendrillon“, wie weiter unten die Klassifikation von Aarne und Thompson bestätigt wird, auf diese Definition beziehen: Cendrillon löst sich zwar nicht freiwillig von ihren Eltern - die Mutter stirbt, der Vater unterliegt dem Willen seiner zweiten Gattin -, wird aber gerade durch diese Umstände dazu gezwungen, eigene Wege zu beschreiten. Dies äußert sich zunächst in dem Wunsch, auf den Ball des Prinzen zu gehen. Die erste Partnerbindung zerbricht im Falle Cendrillons daran, dass sie sich um Mitternacht ihrer verzauberten Kleider und Helfer entledigen muss und die Beziehung zum Prinzen somit unterbrochen wird. Erst durch die Schuhprobe wird die Bindung zum Prinzen tragfähig

gemacht, da dieser Cendrillon ausschließlich mithilfe des gläsernen Schuhs erstens wiederfindet und zweitens ihre tatsächliche Gestalt ohne prächtige Kleider wahrnehmen kann (vgl. Perrault, 1967, S. 157 ff.).

In Hinblick auf das Märchen „Le Petit Chaperon rouge“ von Perrault trifft diese Definition nur partiell zu: Im ersten Teil findet tatsächlich eine Loslösung vom Elternhaus statt, als sich Rotkäppchen auf den Weg zur Großmutter begibt. Dabei verlässt sie den von ihrer Mutter angezeigten Weg, um stattdessen einen anderen oder, anders ausgedrückt, eigenen Weg zu beschreiten. Der zweite Abschnitt, der nach Scherf für die Kategorie der Zaubermärchen typisch sein soll, trifft auf diese Geschichte jedoch nicht zu, da es zu keiner Partnerfindung kommt und das Märchen - zumindest in der französischen Variante - kein gutes Ende nimmt (vgl. Perrault, 1967, S. 113 ff.).

Die Klassifikation der Märchen nach Aarne und Thompson (1928, S. 20) gliedert die Zaubermärchen nochmals in folgende sieben Subkategorien:

- Übernatürliche Gegner (Nr. 300 - 399)

- Übernatürlicher oder verzauberter Ehepartner oder andere Verwandte (Nr. 400 - 459)

- Übermenschliche Aufgaben (Nr. 460 - 499)

- Übernatürliche Helfer (Nr. 500 - 559)

- Magische Gegenstände (Nr. 560 - 649)

- Übernatürliche Kräfte oder Kenntnisse (Nr. 650 - 699)

- Andere Märchen des Übernatürlichen (Nr. 700 - 749)

Das Märchen von Rotkäppchen ist mit der Nummer 333 den Zaubermärchen mit übernatürlichen Gegnern zugeteilt. Auch wenn es sich beim Wolf um kein übernatürliches Tier an sich handelt, so erfährt er, wie weiter oben von Panzer bereits deutlich gemacht wurde, eine Steigerung seiner Fähigkeiten: Er ist einerseits der menschlichen Sprache kundig und besitzt andererseits die Fähigkeit, seine Opfer in einem Stück zu verschlingen, ohne jegliche Beiß- oder Kauarbeit leisten zu müssen. Generell verhält sich der Wolf nicht wie ein gewöhnlicher Wolf, schlüpft er doch in Großmutter's Kleider und verfügt über so viel taktisches Geschick, um Rotkäppchen auf einen längeren Weg zu leiten, ohne dass sich das Mädchen Böses dabei denkt. Somit wäre das Kriterium des Wunderbaren, welches in den Zaubermärchen eine zentrale Rolle spielt, auch hier bewiesen. Man hätte die Geschichte von Rotkäppchen auch unter den Tiermärchen ansiedeln können.

Unter der Nummer 510 A ist das Märchen von Cendrillon zu finden, im Englischen bekannt unter dem Namen „Cinderella“. Aarne listet in seiner Analyse dieses Märchentyps folgende Schlagworte dazu auf: die gehetzte Heldin, magische Hilfe, Treffen mit dem Prinzen, Identitätsbeweis, Heirat mit dem Prinzen (vgl. 1928, S. 81). Das für die Klassifikation ausschlaggebende Merkmal scheint in diesem Fall die gute Fee zu sein, die es Cendrillon erst ermöglicht, eine Bindung zum Prinzen herzustellen. Unter dem Kategorienamen „übernatürliche Helfer“ sind vermutlich einerseits die gute Fee zu verstehen, andererseits aber auch die von ihr verzauberten Tiere, welche die Kutsche zum Schloss des Prinzen führen. Ohne sie hätte Cendrillon wohl zu Fuß gehen müssen, wodurch einerseits ein Teil des Wunderbaren und andererseits die Glaubhaftigkeit in Bezug auf Cendrillons Erscheinung als anmutige Prinzessin eingebüßt würde.

3 ZU DEN AUSGEWÄHLTEN WERKEN

In diesem Kapitel sollen die vier Texte, die zur Bearbeitung des Forschungsthemas herangezogen wurden, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Zunächst sollen der Inhalt aller Werke kurz skizziert sowie nennenswerte Details, die Entstehungsgeschichte der Originalmärchen betreffend, angeführt werden. Außerdem sollen alle vier Texte auf die in Kapitel 2 erläuterten Merkmale, anhand derer sich die Textsorte Märchen identifizieren lässt, überprüft werden, wobei die klassischen Märchenversionen lediglich als Vergleichsmaterial dienen.

3.1 Cendrillon

3.1.1 Inhaltsangabe

Ein Mädchen verliert seine Mutter und als sein Vater ein zweites Mal heiratet, wird es von seiner Stiefmutter und seinen zwei Stiefschwestern zur Dienstmagd degradiert. Es muss die niedrigsten Arbeiten erledigen und wird von seinen spöttischen Stiefschwestern nur „Aschenputtel“ bzw. „Cendrillon“ genannt, weil es sich nach getaner Arbeit zum Ofen in die Asche setzt. Geduldig erträgt Cendrillon ihr Los und verrichtet ihre Arbeit, ohne zu klagen.

Eines Tages veranstaltet der Königssohn einen Ball, zu dem alle unverheirateten Mädchen geladen werden. Cendrillon darf nicht hingehen und hat auch nichts Passendes anzuziehen. Da kommt ihr ihre Patentante zu Hilfe, die zugleich eine Fee ist, und verhilft Cendrillon mit ihren Zauberkünsten zum Ballbesuch. So wird ein Kürbis in eine Kutsche, Mäuse werden in Pferde und Eidechsen zu Lakaien verwandelt und Cendrillon erhält ein prächtiges Kleid und gläserne Schuhe. Der Zauber hält jedoch nur bis Mitternacht, danach verwandeln sich alle Tiere und Gegenstände wieder in ihre Ursprungsgestalten zurück.

Beim ersten Ballbesuch verliebt sich der Prinz sogleich in Cendrillon, die durch ihre atemberaubende Schönheit und Anmut alle übrigen Damen in Begeisterung und Staunen verfallen lässt. Ihre Schwestern erkennen sie in ihren prächtigen Gewändern nicht, auch nicht als sie am nächsten Abend in einem noch schöneren Kleid erscheint. Diesmal vergisst Cendrillon jedoch auf die Zeit und erst als die Uhr Mitternacht schlägt,

eilt sie schnell nach Hause. In ihrer Hast verliert sie einen gläsernen Schuh, den der Prinz findet und aufbewahrt.

Am nächsten Morgen lässt der Königssohn jedem Mädchen im Königreich den Schuh anprobieren, um die schöne, unbekannte Prinzessin wiederzufinden. Schließlich kommt der Diener mit dem gläsernen Schuh auch zu Cendrillon und ihren Stiefschwestern, die sich darüber lustig machen, dass Cendrillon eine bezaubernde Prinzessin sein könnte. Der Schuh passt jedoch wie angegossen und so nimmt der Prinz Cendrillon zur Frau. Ihre Stiefschwestern verheiratet sie mit zwei Edelmännern und lässt sie im Schloss wohnen (vgl. Perrault, 1967, S. 157 ff.).

Im Anschluss an das Märchen findet der Leser noch zwei kurze Anekdoten, auch *moralités* genannt, in denen Perrault einerseits auf äußere und innere Schönheit sowie auf die wichtige Rolle von Patentanten und -onkeln eingeht, ohne die Cendrillons Tugenden und Schönheit wohl im Verborgenen geblieben wären. Diese *moralités* sind in Reimen verfasst, wobei sowohl Paarreim, umschließender Reim als auch Kreuzreim vom Autor verwendet wurden.

3.1.2 Entstehungsgeschichte

Dieses Märchen erschien zum ersten Mal in der Erstausgabe der „Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralitez“ von Charles Perrault im Jahr 1697. Im Deutschen heißt der Titel bei Jacob und Wilhelm Grimm „Aschenputtel“. Zahlreiche Szenen übernahmen die Brüder von Perrault, so auch die Idee vom gläsernen Schuh. Perrault kannte Scherf zufolge die mündliche Überlieferung, ließ jedoch bewusst einige im Volk überlieferte Züge weg, wie zum Beispiel die brutalen Selbstverstümmelungen der Stiefschwestern, um ihre Füße in den Schuh zu zwingen, oder die Mithilfe der Vögel bei der Entdeckung der Braut. Scherf berichtet, dass die Perrault'sche Fassung niemals Eingang in die deutsche mündliche Überlieferung gefunden hatte, obwohl sie in den deutschen Übersetzungen sehr verbreitet war. Im anglophonen Sprachraum hingegen ist Perraults Cendrillon weitaus populärer als Aschenputtel, auch wenn von letzterem mehr gedruckte Fassungen vorliegen.

Ein weiterer Unterschied zwischen der französischen und der deutschen Fassung besteht in der Art der Darstellung der Märchenheldin. Bei Perrault erhält diese weitaus weniger

naive Züge als bei den Brüdern Grimm. So beschreibt der französische Autor die erwartungsvollen Vorbereitungen der Stiefschwestern für den Ball als lächerliches Gegenbild zum Auftreten von Cendrillon, wodurch eine gewisse Ironie entsteht, da die Titelheldin kurze Zeit später ohne einen solchen Aufwand und nur durch Zauberhand um ein Vielfaches schöner am Ball erscheint als ihre eitlen Stiefschwestern. Auch der für alle Beteiligten positive Märchenausgang ist bei der Grimm'schen Fassung nicht zu finden. Dort werden den Schwestern, nachdem sie versucht haben, durch Betrug in den gläsernen Schuh zu passen, von zwei Vögeln zur Strafe die Augen ausgepickt (vgl. Scherf, 1982, S. 47 ff.).

3.1.3 Merkmale Märchen

Aschenputtel erhält ihren Namen durch die Assoziation mit ihrem Arbeitsplatz - der Küche mit dem Ofen voller Asche: „Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette [...] l'appelait Cendrillon“ (Perrault, 1967, S. 158). Folgende Aspekte werden mit dem Namen der Titelheldin in Verbindung gebracht: „En effet, la cendre est une matière poussiéreuse et résultant d'une combustion. Cela donne également un aspect de saleté et peut souligner une pauvreté. Mais la cendre symbolise aussi la fertilité, la renaissance [...], ou encore le deuil, la pénitence“ (Contes et symboles. <http://contes-et-symboles.e-monsite.com/pages/cendrillon.html>, Zugriff am 14.3.2013). Die Namen der Stiefschwestern sind im Gegensatz dazu echte Namen, so wird zumindest eine Schwester von Cendrillon mit dem Namen Javotte angesprochen. Alle anderen Charaktere entsprechen mit Bezeichnungen wie „le Fils du Roi“, „sa Marraine“ oder „le Gentilhomme“ dem Prinzip der Anonymität.

Die räumlich-zeitliche Komponente entspricht ebenfalls der für Märchen charakteristischen Universalität, das heißt, die Geschichte wäre in jeder Epoche an jedem geographischen Ort anzusiedeln. Es wird nur von Orten wie „la Maison“, „le jardin“ oder „le Palais“ gesprochen. Man kann jedoch aufgrund verschiedener Begebenheiten annehmen, dass die Handlung in einer früheren Epoche stattfinden muss, denn Cendrillon fährt in einer Kutsche vor dem Palast vor. An dieser Stelle sei noch auf die Großschreibung diverser Örtlichkeiten hingewiesen, welche scheinbar dadurch

hervorgehoben werden bzw. individuelleren Charakter erhalten, denn Städtenamen oder Namen im Allgemeinen werden ebenfalls großgeschrieben.

Der Aspekt der formelhaften Sprache wird in Perraults Märchen bereits zu Beginn deutlich: „Il était une fois un Gentilhomme qui...“ (1967, S. 157). Das Märchen endet zwar nicht mit bekannten Formeln wie „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“ oder „Und sie lebten glücklich bis an ihr Lebensende“, jedoch weist der Text die für Märchen typische Dreizahl auf. Dreimal wird Cendrillon von ihrer Patentante in eine wunderschöne Prinzessin verwandelt. Die ersten beiden Verwandlungen finden statt, als das Mädchen zum königlichen Ball gehen möchte, wo es unerkant bleibt, das dritte Mal wendet die Fee den Zauber nach der Schuhprobe an, womit das Rätsel um die unbekannte, schöne Prinzessin in doppelter Weise gelöst wird: zum einen durch den Schuh, zum anderen durch die prächtigen Kleider, die Cendrillon dank ihrer Patentante erhält und anhand derer sie von ihren Stiefschwestern und dem Prinzen als die Prinzessin vom Ball wiedererkannt wird. Die Szene der Verwandlung wird nicht nur dreimal wiederholt, sie erfährt auch jedes Mal eine Steigerung:

„Sa Marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries (1) [...] Le lendemain les deux sœurs furent au Bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois (2) [...] Là-dessus arriva la Marraine, qui ayant donné un coup de baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres (3)“ (Perrault, 1967, S. 160 ff.).

Ein weiteres Beispiel für diese dreistufige Klimax findet sich bei der Szene, in der beschrieben wird, wie der Prinz den gläsernen Schuh alle möglichen Frauen anprobieren lässt: „On commença à l'essayer aux Princesses, ensuite aux Duchesses, et à toute la Cour, mais inutilement“ (Perrault, 1967, S. 163). Als der Schuh keiner Prinzessin passt, wird die Anprobe auf die Herzoginnen und anschließend auf den gesamten Hof ausgeweitet, um letztendlich im Haus von Cendrillon und ihren Stiefschwestern ihren Höhepunkt zu erlangen.

Bei der Analyse des Wunderbaren in diesem Märchen werden verschiedene Aspekte sichtbar. Zum einen existiert ein wunderbares Objekt, nämlich der gläserne Schuh. Allein durch seine materielle Beschaffenheit scheint er wunderbaren Charakter zu besitzen, denn wie oft gibt es schon Schuhwerk aus Glas zu sehen?

Die Zauberkünste der Patentante sind ebenfalls in die Kategorie des Wunderbaren bzw. Unglaublichen einzuordnen, denn sie verfügt über die Gabe, Tiere, Pflanzen, aber auch Menschen für eine gewisse Zeit zu verwandeln. In diesem Zusammenhang scheint es wahrhaftig ein Wunder zu sein, dass sich die gläsernen Schuhe um Mitternacht nicht wie alle anderen Aspekte des Zaubers in ihre Ursprungsform zurückverwandeln, sondern bestehen bleiben und wegweisend für den weiteren Handlungsverlauf werden. Wäre dem nicht so, würde der Prinz vermutlich einen schmutzigen Pantoffel seiner Angebeteten finden, den sie vor ihrer Verwandlung durch die Fee trug. Ob er anhand eines solchen Gegenstandes ebenfalls eine Suche starten ließe, bleibt fraglich. Letztendlich bezieht sich der Aspekt des Wunderbaren aber auch auf die soziale Ebene, denn wie realistisch verhält es sich mit der Tatsache, dass ein Mädchen, welches den Status einer Haushälterin besitzt, in ein Königshaus einheiratet? Dieser Aspekt überschneidet sich mit dem Wirkungsbereich der guten Fee, ohne die dieses Wunder gar nicht erst möglich geworden wäre.

3.2 Le Prince Gringalet

3.2.1 Inhaltsangabe

Hierbei handelt es sich um eine aus dem Englischen übersetzte Neugestaltung des Märchens von Aschenputtel. Der Text umfasst 14 Seiten und beinhaltet zahlreiche Illustrationen. Wie die Inhaltsangabe deutlich machen wird, ist die Ursprungsgeschichte leicht wiederzuerkennen.

Prinz Gringalet ist der jüngste von vier Brüdern, für welche er die Hausarbeit verrichten muss. Seine Brüder sind alle groß, stark und behaart, er selbst jedoch ist klein, unauffällig und hat Pickel im Gesicht. Wenn er seine Arbeit erledigt hat, setzt sich der kleine Prinz in die Ecke zum Feuer und ist traurig darüber, dass er nicht so männlich aussieht wie seine Geschwister. Eines Abends erscheint eine Fee im Kamin und bietet ihm an, seine Wünsche zu erfüllen. Jedoch misslingt der Zauberspruch und Prinz Gringalet wird in einen großen, behaarten Affen verwandelt. Davon merkt der kleine Mann jedoch nichts und er freut sich, auch groß und behaart zu sein wie seine Brüder. Als er zum Royal Palace auf einen Ball gehen will, passt er aufgrund seines Körperrumfangs nicht durch die Türe und so begibt er sich zur nächsten Bushaltestelle,

um wieder nach Hause zu fahren. Dort steht eine wunderschöne Prinzessin, die beim Anblick des riesigen, behaarten Affen erschrickt. Genau in dem Moment schlägt es Mitternacht, der Zauber ist vorbei und Prinz Gringalet steht in Menschengestalt vor der Prinzessin. Diese denkt, er habe sie vor dem großen Tier gerettet, und versucht ihn aufzuhalten, denn der Prinz ist sehr schüchtern und in seiner Eile fortzulaufen verliert er seine Hose.

Am nächsten Tag lässt die Prinzessin nach dem Besitzer der verlorenen Hose suchen, doch sie passt keinem der Prinzen, die zur Anprobe gekommen sind. Im Hause der vier Brüder befiehlt die Prinzessin, dass Prinz Gringalet sie ebenfalls anprobieren sollte, und da sie ihm wie maßgeschneidert passt, nimmt die Prinzessin Prinz Gringalet mit auf ihr Schloss. Der Fee lässt sie eine Nachricht zukommen, woraufhin diese die drei älteren Brüder in kleine Hauselfen verwandelt, die von nun an für das glückliche Paar die Hausarbeit verrichten müssen (vgl. Cole, 1987, S. 33 ff.).

3.2.2 Merkmale Märchen

Der Titel der Geschichte bezieht sich ebenso wie bei „Cendrillon“ auf den Titelhelden - den Prinzen Gringalet. Auch hier handelt es sich um einen redenden Namen. Der Terminus stammt ursprünglich vom Schweizerdeutschen „gränggeli“ bzw. vom Altfranzösischen „guingalet“ ab und beschreibt einen „homme de petite taille, de corps maigre et chétif“ (Robert, 2009, S. 1190). Ins Deutsche übersetzt bedeutet der Begriff so viel wie „mickriges Kerlchen“ (www.pons.de, Zugriff am 1.4.2013).

Bei der Analyse der übrigen im Buch vorkommenden Namen fällt Prinzessin Rupinette auf, die gleichfalls einen Namen trägt, der sich auf eine ihrer Eigenschaften bezieht. „Rupin“ ist ein familiärer Begriff für „riche“ oder „luxueux“ (Robert, 2009, S. 2282). Die Diminutivform mit dem Suffix „-ette“ stellt letztendlich den Namen der Prinzessin dar, wobei dieser Name in Anbetracht ihres sozialen Status überflüssig erscheint, denn bekanntlich gibt es keine armen Prinzen und Prinzessinnen, zumindest nicht im materiellen Sinne. Alle anderen Protagonisten, wie etwa die Brüder oder die Fee, werden namentlich nicht genannt. Somit trifft das Merkmal der anonymen Figuren in gleichem Maße wie im Originalmärchen zu.

In Bezug auf Ort und Zeit werden von der Autorin keinerlei Angaben gemacht. Der Zauberspruch der Fee sowie ein Bild zu Beginn der Geschichte weisen darauf hin, dass

bereits Autos und Autobusse existieren, somit kann davon ausgegangen werden, dass das Märchen eher in der Neuzeit spielt.

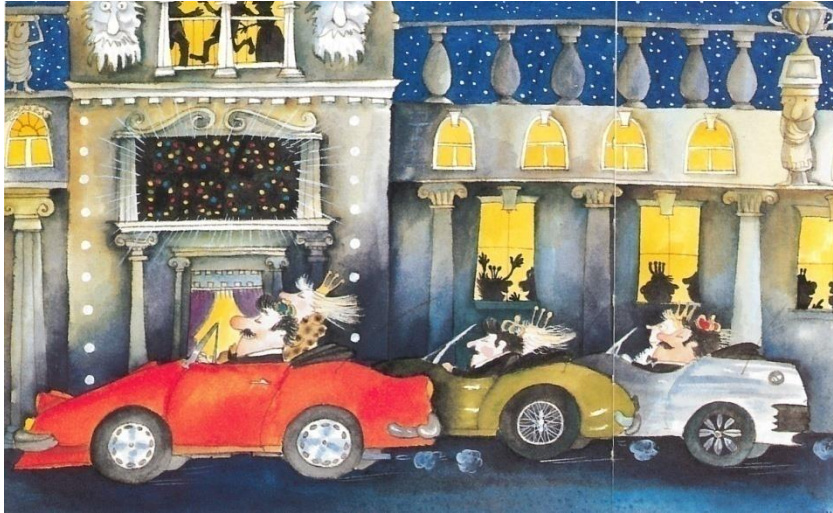


Abb. 1: Brüder von Prinz Gringalet (Cole, 1987, S. 35)

Folgende Orte werden explizit angeführt: la maison, le Royal Palace, l'arrêt d'autobus. Interessanterweise wird kein Schloss erwähnt, in dem die Prinzessin lebt und in welches der Prinz am Ende einzieht. Der Royal Palace ist nämlich nicht - wie zu erwarten wäre - ebendieses Luxusdomizil, sondern der Ort, an dem der Ball stattfindet, zu dem der Prinz in verwandelter Form gehen möchte.

Bei genauerer Betrachtung der Sprache fällt das Fehlen der sonst so typischen Anfangsfloskeln, wie „Il était une fois“, „Un jour il vécut“ etc., auf. Cole steigt direkt mit der Präsentation des Titelhelden ins Geschehen ein: „Le prince Gringalet ne payait vraiment pas de mine“ (2009, S. 35). Dafür existiert der für Märchen so charakteristische Schlusssatz „Et c'est ainsi que le prince Gringalet épousa la princesse Rupinette et vécut dans le luxe et le bonheur“ (Cole, 2009, S. 46). Allerdings endet der Text nicht damit, es wird noch ein Nachsatz hinzugefügt, in dem beschrieben wird, was mit den Brüdern des Prinzen geschieht.

Formelhaft wirken im Gegensatz dazu die Zaubersprüche der Fee, welche in Reimen abgefasst sind:

„Aile de rat, plume de têtard,
Tes haillons deviendront costard!“ (S. 38)

„Ton plus grand vœu t'accorderai,
gros tu seras et poilu à souhait!“ (S. 38)

„Flûte, jura la fée, encore raté.
Mais à minuit tout sera réparé.“ (S. 39)

Der Aspekt des Wunderbaren bzw. des Wunders ist in dieser Erzählung eindeutig vorhanden. Zum einen wird das Wunderbare durch die Fee und ihre mehr oder weniger erfolgreichen Zauberkünste dargestellt, zum anderen auch durch das Objekt der Probe, nämlich die Hose. Anders als bei Cendrillon handelt es sich hier nicht um einen Gegenstand, der durch Magie geschaffen wurde, sondern der - ganz im Gegenteil - durch das Nachlassen des Zaubers wieder gegenwärtig wurde. Zudem scheint es sich wahrhaftig um eine wunderbare Hose zu handeln, da diese trotz ihrer anpassungsfähigen stofflichen Beschaffenheit nur einer einzigen Person passt. Insofern wäre das Kriterium des Wunderbaren eindeutig erfüllt.

3.3 Le Petit Chaperon rouge

3.3.1 Inhaltsangabe

„Rotkäppchen“ oder auf Französisch „Le Petit Chaperon rouge“ erzählt die Geschichte von einem kleinen Mädchen, das von seiner Mutter zur kranken Großmutter geschickt wird, um ihr etwas zu essen und zu trinken zu bringen. Dazu muss Rotkäppchen, wie es aufgrund seiner Kleidung genannt wird, einen Wald durchqueren. Auf seinem Weg trifft es einen Wolf, der es fragt, was es denn ganz allein im Wald vorhabe. Rotkäppchen erzählt ihm vom Besuch bei der Großmutter, woraufhin der Wolf das Mädchen auf einen Umweg schickt, um selbst vor ihm bei der alten Frau anzukommen. Diese verschlingt er in einem Stück, zwingt sich in ihre Kleider und legt sich in ihr Bett. Als Rotkäppchen wenig später eintrifft, fragt es den Wolf, den es für seine Großmutter hält, weshalb er so anders aussehe. Auf die letzte Frage, warum die Großmutter denn so große Zähne hätte, antwortet der Wolf „Damit ich dich besser fressen kann!“ und verschlingt daraufhin auch das kleine Mädchen, womit das Märchen endet (vgl. Perrault, 1967, S. 113 ff.).

Auch hier fügte Perrault dem Märchen eine *moralité* hinzu, in der er davor warnt, mit fremden Leuten - insbesondere mit Männern - zu verkehren. Dies gilt besonders für junge Mädchen, die sich zu scheinbar charmanten Männern hingezogen fühlen und dadurch oft ins Verderben gestürzt werden. Der Aspekt, dass gerade die am freundlichsten wirkenden Männer zumeist die gefährlichsten sind, wird besonders betont:

„On voit ici que de jeunes enfants,
surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux“ (1967, S. 115).

Diese moralische Anekdote bezieht sich einerseits natürlich auf das Märchen, andererseits trifft sie aber auch auf die Realität zu, heute vermutlich mehr denn je, wenn man an diverse Verschleppungsskandale junger Mädchen denkt.

3.3.2 Entstehungsgeschichte

Wie auch bei „Cendrillon“, scheint Perraults Fassung wegweisend für die bekanntere Grimm'sche Fassung gewesen zu sein. Die mündliche Überlieferung des Märchens war in ihrer Verbreitung sehr stark auf Frankreich und Norditalien beschränkt und nicht, wie die Brüder Grimm fälschlicherweise annahmen, auf deutschsprachige Regionen.

Der Grundstoff aus der Perrault'schen Fassung wurde um einzelne Abschnitte ergänzt, welche die Brüder Grimm aus Nacherzählungen von Johanna Isabella Hassenpflug und Ludwig Tieck zusammengefügt hatten. So entstand das Märchen mit gutem Ausgang, wie es heute allseits bekannt ist: Ein Jäger findet den Wolf laut schnarchend im Haus der Großmutter und schneidet ihm den Bauch auf, wodurch Rotkäppchen und die Großmutter gerettet werden. In der Erstausgabe publizierten die Autorenbrüder noch

eine zweite Fassung von Rotkäppchen, die von einem zweiten Wolf erzählt wird. Doch auch diese Version endet mit dem Tod der wilden Bestie (vgl. Scherf, 1982, S. 313 ff.).

3.3.3 Merkmale Märchen

Wie der Name des Märchens schon sagt, wird Rotkäppchen nach einer roten Mütze benannt, die sie von ihrer Großmutter geschenkt bekam:

„Elle est brièvement caractérisée par un élément vestimentaire à l'origine du surnom qui lui a été attribué: le petit chaperon rouge que lui a confectionné sa grand-mère. Aucun autre détail physique n'est donné [...] Nulle précision n'est donnée sur son âge, la couleur de ses yeux ou de ses cheveux, ni non plus son milieu social“ (Clément, 2000, S. 74).

Auch über den Charakter des Mädchens wird nichts Konkretes preisgegeben. Der Autor lässt nur erahnen, dass es sich um ein sehr liebes und charmantes Kind handeln muss, denn „sa mère en était folle, et sa grand-mère plus folle encore“ (Perrault, 1967, S.113). Diese Anonymität trifft auch auf die übrigen Figuren des Märchens zu. Von der Großmutter wird lediglich berichtet, dass sie nicht weit entfernt von Rotkäppchens Elternhaus wohnt und krank ist. Auch der Wolf, der eine zentrale Rolle in der Geschichte einnimmt, erhält von Perrault nur die Beschreibung „méchant“. Wie später noch deutlich gemacht wird, stellen die nur äußerst schemenhaft umrissenen Charaktere den Handlungsmotor des Märchens dar, womit die Ähnlichkeit ihrer Erscheinung mit echten menschlichen Wesen eine untergeordnete Rolle einnimmt. In Bezug auf Rotkäppchen erläutert Clément diesen Sachverhalt wie folgt:

„Les personnages sont définis par les relations qu'ils entretiennent entre eux et par les actions qu'ils accomplissent. Ainsi, si on peut désigner l'héroïne de Perrault comme naïve et inconsciente, c'est grâce à l'interprétation qu'on peut faire de la mésaventure qui lui arrive [...] Le chaperon rouge est moins naïf qu'il n'agit naïvement“ (2000, S. 75).

Die Handlung der auftretenden Personen ist somit von größerer Relevanz als deren Charakter per se.

Orts- und Zeitangaben bleiben dem Leser vorenthalten, er erfährt lediglich diverse Schauplätze, wie etwa „le Village“, „un autre Village“ oder „la Forêt“. Da diese Wörter mit Großbuchstaben geschrieben sind, erhalten sie in gewisser Weise namentlichen

Charakter, es handelt sich also nicht um ein beliebiges Dorf oder einen beliebigen Wald, sondern um *das* Dorf bzw. um *den* Wald als einzigartige Örtlichkeit. So wie es beispielsweise nur eine Stadt Wien gibt, gibt es im Märchen eben nur diesen einen Wald.

Auch dieses Märchen beginnt mit der typischen Einleitungsformel „Il était une fois“, endet jedoch nicht mit einer der bereits mehrfach genannten textsortenspezifischen Abschlussfloskeln, was sich durch die inhaltliche Komponente begründen lässt: Zum einen fehlt in diesem Märchen das Element der Hochzeit, wodurch das glückliche Zusammenleben bis an das Ende aller Tage logischerweise nicht erwähnenswert ist, zum anderen nimmt die Geschichte ein schlimmes Ende, denn weder die Titelheldin noch die Großmutter werden aus dem Bauch des Wolfs befreit, womit jegliche optimistische Abschlussfloskel unpassend scheint.

Ein weiterer Aspekt der formelhaften Sprache wird im zweiten Dialog zwischen dem Wolf und dem Mädchen im Hause der Großmutter deutlich, als Rotkäppchen die vermeintliche Großmutter nach ihren körperlichen Veränderungen fragt. Dabei findet eine fünffache Steigerung statt, welche letztendlich zum Tod der Titelheldin und somit zum Ende des Märchens führt. Der Dialog an sich enthält jedoch keine stilistischen Mittel zur Steigerung, es wird stets auf dieselbe Satzkonstruktion zurückgegriffen, was den Ausgang der Geschichte aber umso unerwarteter erscheinen lässt:

„Elle lui dit «Ma mère-grand, que vous avez de grands bras! - C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. - Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes! - C'est pour mieux courir, mon enfant. - Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles! - C'est pour mieux écouter, mon enfant. - Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux! - C'est pour mieux voir, mon enfant. - Ma mère-grand, que vous avez de grands dents! - C'est pour te manger.» Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea“ (Perrault, 1967, S. 115).

Wie an diesem Zitat deutlich wird, hebt der Autor durch die wiederholte Anrede des Gesprächspartners den Verwandtschaftsgrad der Interaktionspartner hervor. In gewisser Weise wirkt dieser Aspekt ein wenig absurd, da Rotkäppchen die List des Wolfes bis zum Schluss nicht durchschaut und naiv immer wieder dieselbe Frage bezogen auf verschiedene Körperteile stellt. Interessant ist, dass der Wolf mit Ausnahme des letzten Satz immer „ma fille“ oder „mon enfant“ an seine Aussage anhängt, was vermutlich das Betrugsmanöver glaubhafter machen bzw. noch verstärken soll. Beim letzten Satz

scheint dies unnötig, da er sein Opfer ohnehin sofort verschlingen wird und die Fassade der im Bett liegenden Großmutter nicht länger aufrechterhalten werden muss.

Über das Merkmal des Wunderbaren lässt sich bei diesem Märchen vermutlich streiten, da weder Zauberei noch ein magischer Gegenstand im Spiel sind. Deshalb ist auch die Zugehörigkeit zu den Zaubermärchen unter diversen Autoren umstritten. So betrachtet beispielsweise Solms das Märchen von Rotkäppchen nicht als Zaubermärchen, da für ihn das Element des Wunders, welches von den Protagonisten erfahren wird, nicht vorkommt. Er siedelt das Märchen unter den Schreck- und Warnmärchen an, da die Geschichte ein böses Ende nimmt und der Titelheldin auch kein Wunder im positiven Sinne widerfährt. Somit wird der vorliegende Unterschied zwischen „Wunder“ und „wunderbar“ deutlich, denn der Wolf wird als übernatürliches Wesen bzw. als ein natürliches Wesen mit Steigerung seiner Fähigkeiten dem Wunderbaren zugeordnet.

Anders verhält es sich mit der Grimm'schen Variante des Märchens, bei der Rotkäppchen und ihre Großmutter lebendig aus dem Bauch des Wolfes steigen, nachdem der Jäger diesen aufgeschnitten hat. Die Unversehrtheit der beiden Figuren, nachdem sie von einem wilden Tier verschlungen worden sind, könnte durchaus als Wunder bezeichnet werden. Solms erläutert das Erleben des Wunders bzw. des Wunderbaren wie folgt: „Das Wunder ist also innerhalb der Zaubermärchen, aus der Perspektive der betroffenen Figuren sowie ihrer Helfer und Gegner, selbstverständlich, aber für die Zuhörer und Leser von damals und heute ist es dies nicht“ (1998, S. 33).

3.4 Le Petit Chaperon rouge à Manhattan

Dieser Roman, der insgesamt 214 Seiten umfasst, wurde von Mireille Duprat-Debenne vom Spanischen ins Französische übersetzt und ist wesentlich länger als das Originalmärchen. Die Protagonisten werden äußerst detailreich beschrieben und der Leser erfährt jede Gefühlsregung und jeden Gedankengang der Figuren: „Le roman de Carmen Martin Gaité fait des allusions au texte-source, mais adopte une structure différente. La forme du roman permet de développer longuement chaque personnage et de lui donner une épaisseur“ (Clément, 2000, S. 61). Das Buch ist in zwei Teile gegliedert, wobei die ersten fünf Kapitel eine Art Darstellung des Lebens, der Familie und Freunde von Sara Allen repräsentieren und die Kapitel sechs bis dreizehn das eigentliche Abenteuer des Mädchens beschreiben.

3.4.1 Inhaltsangabe

Die Hauptfigur dieses Romans, Sara Allen, wohnt mit ihren Eltern in einer Wohnung in Brooklyn und wird von ihrer Mutter äußerst streng behütet. Jeden Samstag besuchen sie gemeinsam Saras Großmutter, die unter dem Namen Gloria Star eine berühmte Sängerin in der New Yorker Music Hall war und Sara immer spannende Geschichten zu erzählen weiß. Saras Mutter bäckt für diesen Besuch jede Woche eine Erdbeertorte, deren Rezept sie niemandem verraten möchte, da diese Torte ihre Spezialität ist und jeder, der davon kostet, restlos begeistert ist. Sara liebt Manhattan und wünscht sich nichts sehnlicher, als diesen Stadtteil New Yorks zu erkunden und Abenteuer zu erleben.

Als ihre Eltern wegen eines Todesfalls in der Familie gezwungen sind zu verreisen, wird Sara in die Obhut einer guten Bekannten gegeben, die in demselben Haus wohnt. Als der Samstag wieder naht, bäckt Saras Mutter erneut eine Torte, bevor sie mit ihrem Mann zur Beerdigung des verstorbenen Onkels fliegt. Sara beschließt kurzerhand, sich allein auf den Weg zu machen, um ihrer Großmutter wie jede Woche die Erdbeertorte zu bringen und mit ihr zu plaudern. Als sie aus der U-Bahn in Manhattan aussteigt, verlässt sie jedoch der Mut und sie beginnt zu weinen. Daraufhin spricht Miss Lunatic, eine Obdachlose mit einem uralten Kinderwagen, das verzweifelte Mädchen an. Sara begibt sich mit dieser Frau, die in New York umherstreift und mit den verschiedensten Leuten Kontakt pflegt, auf den Weg zu ihrer Großmutter, wobei sie viele aufregende Dinge erlebt. Sie erzählt Miss Lunatic ihre Träume und Wünsche, unter anderem, dass sie unbedingt einmal die Freiheitsstatue besuchen möchte. Denn von Freiheit träumt sie schon ihr ganzes Leben. Im Laufe des Nachmittags stellt sich heraus, dass Miss Lunatic keine gewöhnliche alte Frau ist, sondern Madame Bartholdi, jene Französin, nach deren Abbild die Freiheitsstatue angefertigt wurde. Niemand außer Sara weiß von diesem Geheimnis und Miss Lunatic erzählt dem Mädchen auch von einem unterirdischen Geheimgang, der vom Battery Park direkt in die Freiheitsstatue führt, wo sie sich tagsüber aufhält.

Sara ist begeistert von den wunderbaren Dingen, die sie erlebt, und verabschiedet sich nach einem langen Gespräch von der alten Dame, um zu ihrer Großmutter zu gehen. Als sie sich im Central Park kurz auf einer Parkbank niederlässt, um ihren Stadtplan zu konsultieren, wird sie von Mr. Woolf, dem Inhaber der berühmtesten New Yorker Pâtisserie, angesprochen. Dieser ist schon seit langem verzweifelt auf der Suche nach

dem perfekten Erdbeertorten-Rezept, da er schon so viele Rezepte ausprobiert hat, die Kunden aber nie ganz zufrieden mit seinen Kreationen sind. Als er den Duft von Saras Erdbeertorte aus dem Korb, den sie mit sich trägt, wahrnimmt, fragt er, ob er ein Stück probieren dürfe. Sara wundert sich zunächst, da der Mann nicht wie ein armer Obdachloser aussieht, der Hunger hätte, schneidet ihm dann aber eine Kostprobe von der Torte ab. Mr. Woolf ist begeistert und fleht das Mädchen um das Rezept an. Sara hat dieses eine Woche zuvor in einer Schublade bei ihrer Großmutter entdeckt und willigt ein. Mr. Woolf verspricht ihr im Gegenzug, alles zu tun, was sie sich wünsche. Nach reiflicher Überlegung äußert Sara ihren Wunsch: eine Stadtrundfahrt in einer von Mr. Woolfs Limousinen, die dann bei ihrer Großmutter enden sollte. Mr. Woolf würde in einer anderen Limousine zu deren Wohnung vorausfahren und um das Rezept bitten. Es stellt sich heraus, dass Mr. Woolf als junger Bursche in Gloria Star verliebt war, jedoch stets zu schüchtern war, um sie anzusprechen. Seitdem hat sich der berühmte Pâtissier nicht mehr verliebt.

Sara versucht während ihrer Stadtrundfahrt, den Geheimgang zur Freiheitsstatue zu finden, wird jedoch vom Chauffeur davon abgehalten, denn dieser bekam von seinem Chef den Auftrag, das Mädchen wie seinen eigenen Augapfel zu behüten. Sara hat jedoch so viel Zeit, um zu sehen, wie der Mechanismus zum Geheimgang funktioniert, um später wieder dorthin zurückzukehren. Als sie bei ihrer Großmutter ankommt, findet sie diese tanzend in den Armen von Mr. Woolf im Wohnzimmer vor. Um nicht zu stören, schleicht sich Sara wieder aus der Wohnung hinaus, an den Chauffeuren vorbei und ruft ein Taxi, das sie zu dem Park bringen soll, in dem sich der Eingang zum Geheimgang befindet. Die Geschichte endet damit, dass Sara sich auf den Weg zur Freiheitsstatue begibt, womit ihr sehnlichster Wunsch in Erfüllung geht (vgl. Gaite, 1998).

3.4.2 Merkmale Märchen

Diese moderne Version von „Rotkäppchen“ bezeichnet im Romantitel die Hauptprotagonistin zwar mit demselben Namen wie in Perraults Märchen, in der Geschichte selbst wird das Mädchen aber unter einem echten Namen vorgestellt und auch von allen anderen Figuren so genannt, nämlich Sara. Auch die sie umgebenden Personen tragen, anders als im Märchen, individuelle Namen. So heißt beispielsweise

Saras Vater Samuel Allen, Saras Großmutter Rebecca Little und der „moderne“ Wolf hört auf den vielsagenden Namen Edgar Woolf.

An dieser Stelle sei auf den Namen der Großmutter als auch auf die Figur des Edgar Woolf etwas näher eingegangen. Saras Großmutter wird im Buch oft auch unter ihrem Künstlernamen Gloria Star angeführt. In gewisser Weise handelt es sich dabei um einen sogenannten redenden Namen, denn „star“ beschreibt im Englischen nichts anderes als eine bekannte Persönlichkeit, die zumeist im Showbusiness tätig ist. „Gloria“ heißt aus dem Lateinischen übersetzt „Ruhm“ und ist als Name somit bedeutungstragend.

Edgar Woolf stellt in Gaites Fassung das Pendant zum bösen Wolf in Perraults „Rotkäppchen“ dar. Zumindest weist sein Familienname darauf hin, sein Charakter hingegen ist vielschichtiger als der des echten Wolfes, was in einem der folgenden Kapitel noch genauer untersucht wird.

Der Name der alten Dame, Miss Lunatic, ist ebenfalls bedeutungstragend, denn das französische Adjektiv „lunatique“ heißt ins Deutsche übersetzt „wechselhaft“ oder „launisch“. Auch wenn sich diese Übersetzung auf den emotionalen Aspekt von Wechselhaftigkeit bezieht, so passt sie dennoch zur Gestalt von Miss Lunatic, die in dem Buch zwar nicht als launisch beschrieben wird, aber dennoch in gewisser Weise als wechselhaft betrachtet werden kann, da sie über die Fähigkeit der Verwandlung verfügt. Ihr zweiter Name, der im Laufe der Handlung bekannt wird - Madame Bartholdi -, ist im Gegensatz dazu ein echter Name, der über keinerlei Aussagekraft bezüglich diverser Eigenschaften oder Fähigkeiten der Protagonistin verfügt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Merkmal der anonymen Protagonisten nicht hundertprozentig zutrifft, sich aber märchenähnliche Züge bei der Namensgebung feststellen lassen, wie gerade anhand der beiden Beispiele verdeutlicht wurde.

Die räumlich-zeitliche Komponente ist klar definiert, der Leser erhält genaue Informationen, wo sich was ereignet. Der geografischen Komponente wird abgesehen vom Titel sogar ein eigenes Kapitel am Beginn des Buches gewidmet, welches unter „Repères géographiques à bien noter et présentation de Sara Allen“ zu finden ist (vgl. Gaite, 1998, S. 9). Diverse Schauplätze in Manhattan werden detailreich beschrieben, wie zum Beispiel Central Park, Battery Park oder die Wohnung von Saras Großmutter, aber auch die Konditorei von Edgar Woolf:

„Sur les murs des salons de thé, sur toutes les portes-tambour à l'entrée était gravé un logo qui représentait un loup doré se léchant les babines, logo qui personnalisait aussi le papier d'emballage et les

serviettes de table. Les enfants restaient bouche bée devant les vitrines [...]; on y exposait avec un goût exquis, sur des présentoirs de satin et de velours - plus habituels dans les vitrines de bijoutiers -, la plus grande variété de gâteaux jamais vue et une bonne odeur s'échappait par la porte d'entrée“ (Gaite, 1998, S. 105 f.).

Die zeitliche Zuordnung kann zwar nicht so exakt getroffen werden wie die räumliche, aufgrund unterschiedlicher Hinweise kann aber davon ausgegangen werden, dass sich die Geschichte kurz vor der Jahrtausendwende zuträgt, denn als Sara in der alten Dame das Ebenbild Madame Bartholdis erkennt, erwähnt diese, dass sie schon fast ein Jahrhundert auf diesen Moment gewartet hat. In einem vorangegangenen Kapitel erklärt sie einem Polizisten, dass sie seit 1885 in Manhattan lebt und gut allein zurechtkommt. Aus diesen beiden Informationen lässt sich ungefähr das Jahrzehnt ausrechnen, zu dem sich die Geschichte ereignet.

Bei Betrachtung des Romans unter dem sprachlichen Aspekt stößt der Leser nicht auf die typischen Einleitungs- und Abschlusssätze wie im Märchen. Die Autorin steigt mit dem Satz „On a bien du mal à comprendre la configuration de New York sur les cartes des atlas“ direkt ins Geschehen ein bzw. eröffnet sie damit das erste Kapitel, welches auf den Hauptschauplatz des Buches in detaillierter Weise eingeht (Gaite, 1998, S. 9).

Diesem konkreten Einstieg in die Erzählung steht ein vergleichsweise vager Abschlusssatz gegenüber: „Elle enfonça la pièce dans la fente, prononça «Miranfu», la plaque s'entrouvrit et Sara, tendant les bras en avant comme pour plonger, s'élança dans le souterrain, aspirée par un appel d'air tiède qui l'emporta vers la Liberté“ (Gaite, 1998, S. 213 f.). Ob Sara letztendlich ins Innere der New Yorker Freiheitsstatue gelangt oder nicht, erfährt der Leser nicht, denn „la Liberté“ könnte theoretisch alles Mögliche bedeuten. Allerdings kann aufgrund der Großschreibung angenommen werden, dass sich „la Liberté“ auf die Statue bezieht, denn wäre die Freiheit im Allgemeinen damit gemeint, hätte die Autorin den Begriff auch kleinschreiben können. Somit wirkt das Wort aber wie ein Eigenname, was unter anderem auf die Freiheitsstatue schließen lässt.

In Bezug auf die formelhafte Sprache erscheinen die vereinzelt vorkommenden Einschübe, wie zum Beispiel Ausschnitte aus Liedtexten, interessant:

„Parlez moi d'amour
Marius
toute ma vie
je serai tienne“ (Gaite, 1998, S. 62)

„Plaisir d'amour
ne dure qu'un moment
Chagrin d'amour
dure toute la vie“ (Gaite, 1998, S. 162)

Am Ende der Geschichte erhält Sara Allen von Miss Lunatic einen kleinen Zettel, auf dem folgender Spruch geschrieben steht:

„Ne sois ni parfait, ni imparfait
Ni mortel, ni immortel
Si tu veux rester libre de ton destin
Et en accord avec toi-même“ (Gaite, 1998, S. 213).

Diese Lebensweisheit liest Sara, kurz bevor sie den geheimen Tunnel zur Freiheitsstatue betritt, also fast schon am Ende des Textes. In gewisser Weise erinnert dieser Einschub an die *moralités* von Perrault, welche den Märchen nachgestellt und ebenfalls in Versen abgefasst sind.

Der Aspekt des Wunderbaren ist in Carmen Gaites Fassung von „Rotkäppchen“ äußerst präsent. Man denke dabei vor allem an die mysteriöse Gestalt der Miss Lunatic, die sich im Laufe der Erzählung als Abbild der Freiheitsstatue entpuppt und folglich über hundert Jahre alt sein muss. Sie besitzt auch die Fähigkeit, ihr Antlitz gegen jenes der Freiheitsstatue bzw. jenes von Madame Bartholdi zu tauschen, was Sara Allen im Café während ihrer Unterhaltung erlebt:

„Sara leva les yeux du plan tout chiffonné de Manhattan [...], elle eut devant les yeux, aurolé d'une lueur resplendissante, le visage bien caractéristique de la statue qui avait salué de loin des millions d'émigrés solitaires [...]. Sara ferma les yeux, aveuglée par cette vision; quand elle les rouvrit, Miss Lunatic avait repris son aspect habituel“ (Gaite, 1998, S. 145 f.).

Letztendlich geht aus dem Text nicht eindeutig hervor, ob dieser Akt der Verwandlung tatsächlich vollzogen wurde oder ob er sich in Saras Gedanken abspielte und in Form einer Vision, wie das Phänomen im Text auch beschrieben wird, zutage trat.

Eine andere Form des Wunders wird durch die Münze verkörpert, mit deren Hilfe Sara den Geheimgang zur Freiheitsstatue öffnen kann. Schließlich kennt niemand außer ihr und Miss Lunatic diesen Tunnel, was in gewisser Weise auch wunderbar wirkt. Die Tatsache, dass das Mädchen nur von einem warmen Luftstrom in das Innere einer großstädtischen Sehenswürdigkeit transportiert wird, scheint ebenfalls an ein Wunder

zu grenzen, wobei der Leser aber nicht erfährt, ob das Mädchen tatsächlich dort ankommt, denn die Geschichte endet damit, dass sich Sara kopfüber in den Tunnel stürzt. Von ihrer Ankunft in der Statue wird nicht mehr berichtet.

3.5 Fazit

Während „Cendrillon“ und „Le Prince Gringalet“ hinsichtlich der Länge und des Aufbaus des Textes viele Parallelen aufweisen, hat es der Leser bei „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ im Vergleich zu den anderen drei Texten nicht mit einer kurzen Erzählung, sondern mit einem Roman zu tun. Bezüglich der Transformation des Originalmärchens schreibt Ripatti: „[...] quelques auteurs contemporains choisissent la forme du roman pour renouveler leur petit chaperon rouge. Cela permet d'enrichir la trame narrative d'origine et de multiplier lieux et personnages“ (2011, S. 60).

Weiters fügt sie hinzu, dass die Ausarbeitung eines Stoffes im Roman in verstärktem Maße die Möglichkeit bietet, detailliertere Beschreibungen, die einen höheren Grad an Realität aufweisen, anzuführen. Während sich das Märchen darauf beschränkt, nur das Wesentlichste zu erzählen, beinhaltet der Roman oft komplexe Entwicklungen der Handlung, wobei diese manchmal auch mittels zahlreicher Umwege und Rückschritte zu ihrem Ende kommen.

Ripatti führt einen weiteren Unterschied der beiden Genres betreffend an: „Alors que le conteur ‘ne tente pas de donner son histoire pour vraie’, le romancier prend plaisir à tromper son lecteur en accumulant les éléments de vraisemblance qui rendent son histoire possible ou probable“ (2011, S. 60 f.). Dieser Aspekt trifft bei genauerer Betrachtung der beiden Varianten von „Rotkäppchen“ definitiv zu, denn während Perraults Märchenheldin in keiner Weise davon überrascht scheint, einen sprechenden Wolf zu treffen, ist Sara Allen in Gaites Roman durchaus von dem Wunder, das ihr widerfährt, fasziniert, um nicht zu sagen geschockt. Folgende Textpassage soll dies verdeutlichen:

„Son cœur battait très fort. La main de Miss Lunatic n'était plus ridée, elle était blanche et ouverte, et la caresse de sa paume très douce. [...] Elle se tut. Elle avait la langue sèche, collée au palais. [...] Elle n'avait aucune envie de s'enfuir, mais son cœur battait de plus en plus vite, à un rythme presque insupportable“ (Gaite, 1998, S. 144 f.).

Vergleicht man hingegen das Märchen von Aschenputtel mit Babette Coles Version, so taucht diese Differenz dort nicht auf, denn der Prinz zeigt keinerlei Erstaunen über das plötzliche Erscheinen der Fee oder über deren Zauberkünste.

Grundsätzlich finden sich in den Neufassungen der Märchen die für diese Textsorte typischen Merkmale wieder, wenn auch in etwas anderer Form, wie beispielsweise die Analyse der Namensgebung gezeigt hat, denn einerseits besitzen die Figuren in Gaites Roman individuelle Namen, andererseits kommen aber auch Namen vor, die sehr wohl bedeutungstragende Wirkung haben, wie etwa „Edgar Woolf“ oder „Gloria Star“. Hinsichtlich des Charakters der Protagonisten weist „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ die größte Tiefe auf. Dort werden das Leben und das Umfeld der handelnden Personen äußerst detailliert beschrieben, während bei den Originalmärchen und bei Babette Coles Version von Aschenputtel dem nicht so ist: Die Protagonisten zeichnen sich durch eine Flächenhaftigkeit aus, welche für die Textsorte Märchen gerade so bezeichnend ist.

4 VERSUCH EINER TEXTSEMANTISCHEN ANALYSE

Dieses Kapitel stellt den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit dar. Anhand verschiedener textsemantischer Zugänge sollen die klassischen Märchen mit ihren neuen Entsprechungen verglichen werden. Dabei stützt sich die Analyse im Wesentlichen auf die Erkenntnisse Vladimir Propps, der sich eingehend mit dem gattungsspezifischen Strukturaufbau von Märchen, im Speziellen von Zaubermärchen, beschäftigt hat. An dieser Stelle sei anzumerken, dass er sich bei der Verwendung des Terminus Zaubermärchen zunächst auf das Werk von Aarne und Thompson bezieht, um letztendlich deren Definition um seine Erkenntnisse zu erweitern (vgl. Propp, 1972, S. 25).

4.1 Konstante und variable Elemente

Nach Propp finden sich in Märchen konstante und variable Größen, welche die Textsorte Märchen ausmachen. So wechseln mit jedem Märchen die Namen und Eigenschaften der Protagonisten, ihre Handlungen und Funktionen bleiben jedoch konstant. Gerade der Begriff der Funktion spielt bei Propps Märchenanalyse eine zentrale Rolle und wird wie folgt definiert: „Unter Funktion wird [...] eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird“ (Propp, 1972, S. 27). Die Funktionen sind in ihrer Anzahl limitiert und sie kehren immer wieder, jedoch stets auf unterschiedliche Gestalten bezogen, sonst gäbe es nicht eine solche Fülle an Märchen. Propp umschreibt dieses Phänomen wie folgt:

„Vorausgreifend kann man konstatieren, daß eine ausgesprochen geringe Zahl von Funktionen gegenüber einer Vielzahl von Gestalten existiert, woraus sich der gewisse Doppelcharakter des Zaubermärchens erklärt, denn seiner erstaunlichen Vielfalt an Formen und Bildern stehen eine nicht minder überraschende einheitliche Struktur und die ständige Wiederkehr bestimmter Elemente gegenüber“ (1972, S. 26).

Dabei betont der Autor, dass ebendiese Funktionen keineswegs mit Personen gleichgesetzt werden dürfen, auch wenn sie diesen zuzuschreiben sind. So schlägt Propp vor, Funktionen am besten mit Substantiven, die eine bestimmte Handlung markieren, zu beschreiben, wie etwa Verbot, Flucht, Hilfestellung etc.

Als Nächstes stellt sich die Frage der Reihenfolge, in der die begrenzte Anzahl der Funktionen zum Tragen kommt. Diesbezüglich folgen Märchen ihren eigenen Gesetzen, das heißt, dass die Abfolge prinzipiell nicht komplett von Märchen zu Märchen variiert, wenn auch in einzelnen Fällen kleine Abweichungen vom Grundschema möglich sind.

Ein weiterer wichtiger Punkt, der in diesem Kontext nennenswert scheint, ist neben der Reihung der konstanten Größen das Ausmaß deren Auftretens. So müssen in einem Märchen nicht notwendigerweise alle Funktionen vorhanden sein, um Anspruch auf logischen Zusammenhang zu haben. Einzelne Funktionen können durchaus fehlen, ohne dass die logische Abfolge der Erzählung dadurch zerstört wird.

Aufgrund der Festlegung der einzelnen Funktionen lässt sich folglich leicht feststellen, welche von diesen in den einzelnen Märchen auftauchen. Märchen, welche dieselben Funktionen enthalten, können mitunter einem Typ zugeschrieben werden. Somit bilden Zaubermärchen hinsichtlich ihrer Struktur einen eigenen Typ (vgl. Propp, 1972, S. 26 ff.).

Als Beispiel für eine solche Funktion sei exemplarisch folgende angeführt, da diese in vielen Märchentexten enthalten ist: „XII. Der Held wird auf die Probe gestellt, ausgefragt, überfallen usw., wodurch der Erwerb des Zaubermittels oder des übernatürlichen Helfers eingeleitet wird“ (Propp, 1972, S. 43). Nicht immer muss eine Funktion solch komplexen Charakter haben, wie es beispielsweise jene der Ausgangssituation verdeutlicht: „I. Ein Familienmitglied verlässt das Haus“ (Propp, 1972, S. 31).

Insgesamt arbeitete Propp 31 Funktionen aus seinem Analysematerial heraus, die hier aber nicht alle angeführt werden sollen. Viel interessanter scheint es dagegen herauszufinden, welche Funktionen in den ausgewählten Analysetexten enthalten sind und auf welche Personen sie sich beziehen.

4.1.1 Cendrillon

Zunächst sollen jene Funktionen, die in „Cendrillon“ vorkommen, herausgefiltert werden. Danach werden diese etwas näher erläutert. Um zu veranschaulichen, welchem Textabschnitt welche Funktion zuzuordnen ist, soll die Analyse hier in zwei Spalten dargestellt werden:

I. Ein Familienmitglied verlässt das Haus.

Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme [...].

VIIIa. Einem Familienmitglied fehlt irgendetwas, es möchte etwas haben.

Enfin l'heureux jour arriva, on partit, et Cendrillon les suivit des yeux le plus longtemps qu'elle put; lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer.

XII. Der Held wird auf die Probe gestellt, ausgefragt, (überfallen) usw., wodurch der Erwerb des Zaubermittels oder des übernatürlichen Helfers eingeleitet wird.

Sa Marraine, qui était Fée, lui dit: «Tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas? - Hélas oui, dit Cendrillon en soupirant.»

XXIX. Der Held erhält ein anderes Aussehen.

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

XIII. Der Held reagiert auf die Handlungen des (künftigen) Schenkers.

Elle promit à sa Marraine qu'elle ne manquerait pas de sortir du Bal avant minuit. [...], Cendrillon entendit sonner onze heures trois quarts; elle fit aussitôt une grande révérence à la compagnie, et s'en alla le plus vite qu'elle put.

XXIX. und XIII. wiederholen sich, jedoch nimmt XIII. einen anderen Ausgang.

Le lendemain les deux sœurs furent au Bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois. [...]; la jeune Demoiselle ne s'ennuyait point, et oublia ce que sa Marraine lui avait recommandé; de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu'elle ne croyait pas qu'il fût encore onze heures;

XVII. Der Held wird gekennzeichnet.	Le Prince la suivit, mais il ne put l'attraper; elle <u>laissa tomber une de ses pantoufles</u> de verre, que le Prince ramassa bien soigneusement.
XXV. Dem Helden wird eine (schwierige) Aufgabe gestellt.	[...], le fils du Roi fit publier à son de trompe <u>qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste</u> à la pantoufle.
XXVI. Die Aufgabe wird gelöst.	[...], et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit <u>qu'elle y entrait sans peine</u> , et qu'elle y était juste comme du cire. [...]
XXVII. Der Held wird erkannt.	Alors <u>ses deux sœurs la reconnurent</u> pour la belle personne qu'elle avaient vue au Bal.
XXXI. Der Held vermählt sich (und besteigt den Thron).	On la mena chez le jeune Prince, parée comme elle était: il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, <u>il l'épousa</u> .

Wie hier deutlich zu erkennen ist, folgen die Funktionen in diesem Märchen nicht der von Propp exemplarisch angeführten Reihenfolge. So findet die Veränderung des Aussehens der Heldin schon sehr früh statt. An dieser Stelle sei anzumerken, dass die Funktionen entsprechend gedeutet werden müssen, damit sie auf das Märchen von Cendrillon angewendet werden können. Beispielsweise muss Cendrillon nicht wirklich eine schwierige Aufgabe lösen, vielmehr geschieht die Auflösung durch Zufall, denn letztendlich ist es der Prinz, der die Schuhprobe anordnet und nicht Cendrillon, die darum bittet oder danach sucht. Dennoch ist diese Funktion wesentlich für den Ausgang des Märchens, denn würde die Schuhprobe nicht stattfinden, würde Cendrillon nicht als die unbekannte Prinzessin erkannt und vom Prinzen zur Frau genommen werden. Dadurch wird die Verkettung der Funktionen miteinander deutlich.

In Bezug auf die Handlungen des Schenkers bzw. des Helfers zeigt sich in diesem Fall eine gewisse Ambivalenz: Einerseits erscheint es plausibel, dass die Titelheldin die Fähigkeiten des Helfers in Anspruch nehmen kann, ohne davor auf die Probe gestellt

worden zu sein, da ihre Patentante zu ihr kommt und ihr ihre Dienste anbietet. Auf der anderen Seite bietet sich aber die These an, dass die langen, harten Jahre voller Ungerechtigkeit, in denen Cendrillon dennoch mit Gutherzigkeit und Geduld agierte, eine Art indirekte Probe darstellten. Möglicherweise wäre die Fee nicht erschienen, hätte Cendrillon die ihr auferlegten Arbeiten nur widerwillig gemacht oder sich gegen ihre Stiefschwestern gewehrt.

In Bezug auf die Funktion **XIII** wurde bereits angezeigt, dass sie zwei verschiedene Ausgänge nimmt. Nach Propp kann eine der möglichen Reaktionen der Titelfigur auf die Handlungen des Schenkers das Bestehen oder Nicht-Bestehen einer Prüfung sein (vgl. 1972, S. 46). Dabei ist das Wort „Prüfung“ in diesem Fall in abgeschwächter Form zu deuten, da es sich lediglich um ein Gebot handelt, an das sich die Heldin halten sollte. Beim ersten Ballbesuch wird dieses auch tatsächlich beachtet, beim zweiten Mal vergisst Cendrillon die Zeit und kann gerade noch rechtzeitig fliehen, bevor der Zauber nachlässt und ihre wahre Identität preisgibt.

Bei Betrachtung der letzten Funktion, mit der das Märchen sein Ende nimmt, müsste die Thronbesteigung außer Acht gelassen werden, denn genau genommen wird Cendrillon nur Prinzessin. Der Vater des Prinzen bleibt nach wie vor König, zumindest wird im Text über keine Königersetzung berichtet.

4.1.2 Le Prince Gringalet

Vergleichend sollen nun die konstanten Elemente in der Neufassung von „Cendrillon“ herausgearbeitet werden, um eventuelle Unterschiede in der Grundstruktur des Textes transparent zu machen. Gleichzeitig sei darauf hingewiesen, dass nur jene Funktionen angeführt werden, die auch tatsächlich zutreffen, das heißt, dass durchaus Textabschnitte ohne eine entsprechende Funktion übrig bleiben können, welche anschließend genauer erläutert werden.

VIIIa. Einem Familienmitglied fehlt irgendetwas, es möchte etwas haben.

Les frères passaient leur temps à aller danser avec leurs copines princesses. Ils obligeaient le pauvre prince Gringalet à rester à la maison pour nettoyer derrière eux. Son travail fini, il s'asseyait au coin

XXIX. Der Held erhält ein anderes Aussehen.

XIX. Das anfängliche Unglück wird gutgemacht bzw. der Mangel behoben.

XIX. wiederholt sich, jedoch in anderer Form.

XVII. Der Held wird gekennzeichnet.

XXV. Dem Helden wird eine (schwierige) Aufgabe gestellt.

XXVI. Die Aufgabe wird gelöst.

(XXVII.) Der Held wird erkannt.)

XXXI. Der Held vermählt sich und besteigt den Thron.

XXX. Der Feind wird bestraft.

du feu, tout triste de ne pas être costaud et poilu comme ses frères.

«Ton plus grand vœu t'accorderai, gros tu seras et poilu à souhait!» Et en un clin d'œil Gringalet le fut. [...] Comme le sort agissait, le prince Gringalet ne savait pas qu'il était un gros singe poilu.

Il se trouvait même pas mal du tout! Il partit donc danser.

Par bonheur minuit sonna et le prince Gringalet redevint comme il était.

«Attendez!» s'écria-t-elle, mais le prince Gringalet était trop timide. Dans sa précipitation il en perdit son pantalon!

Elle fit placarder une affiche pour trouver à qui appartenait le pantalon. Tous les princes accoururent des lieues à la ronde pour essayer d'entrer dans le pantalon.

«Qu'on le laisse essayer!» ordonna la princesse en montrant Gringalet. [...] Eh bien, justement, ça lui allait!

Et c'est ainsi que le prince Gringalet épousa la princesse Rupinette et vécut dans le luxe et le bonheur.

Et puis, un matin, la princesse Rupinette glissa un mot à la fée au sujet des grands frères poilus. Il furent changés en petites fées du logis, papillonnèrent partout et firent le ménage à la grande joie des époux.

Die Funktion der Liquidierung des Unglücks nimmt bei diesem Text eine Sonderposition ein. Einmal wird das von Prinz Gringalet empfundene Unglück

beseitigt, denn er wird von der Fee in einen vermeintlich stattlichen und behaarten Mann verwandelt. In Wirklichkeit wurde der Prinz jedoch in einen großen behaarten Affen verwandelt, was er jedoch nicht bemerkt. Beim zweiten Mal bezieht sich die Funktion **XIX.** auf die Rückverwandlung des Prinzen in seine Ursprungsgestalt. Ob dabei aber tatsächlich von Unglück gesprochen werden kann, bleibt fraglich, da die misslungene Verwandlung von Prinz Gringalet nicht als solche wahrgenommen wird. Dieser Aspekt weist unter anderem auf die Grundproblematik der Analyse hin, welche ja versucht, einen Text als Märchen zu identifizieren. Ist dieser Text jedoch kein Märchen, so bleiben ebensolche Widersprüchlichkeiten bestehen. Letztendlich soll dieses Verfahren aber nicht das einzige bleiben, nach welchem die modernen Texte untersucht werden.

Die Funktion der Erkennung des Helden wird im Text nicht explizit gemacht, jedoch wird die Titelfigur durch das erfolgreiche Anprobieren der Hose von der Prinzessin als der gesuchte Prinz erkannt. Somit ist das Element der Erkennung inhaltlich zwar vorhanden, es wird aber nicht versprochen.

4.1.3 Vergleich

Werden nun die Auswahl und Anordnung der Funktionen näher betrachtet, so werden zwischen dem klassischen und dem modernen Text einige Unterschiede deutlich. Dies ist bereits bei der Ausgangssituation zu erkennen: Während beim klassischen Märchen durch das Verscheiden eines Familienmitglieds das Unglück über die Titelheldin hereinbricht, fehlt genau dieses Element bei der Geschichte von Prinz Gringalet. Zwar befindet sich dieser in derselben misslichen Lage wie Cendrillon, denn auch er muss hinter seinen Brüdern herräumen, jedoch geschieht dies vor völlig anderen Hintergründen. Cendrillon wird von ihrer Stiefmutter und ihren Stiefschwestern unterdrückt, weil sie eben nicht deren Blutsverwandte ist bzw. weil der Vater im Haus nichts zu sagen hat. Prinz Gringalet hingegen wird aufgrund seiner äußeren Erscheinung schikaniert, denn im Gegensatz zu seinen Brüdern ist er nicht groß und behaart, sondern klein und schwächling mit einem pickeligen Gesicht.

Die nächste Funktion ist bei beiden Geschichten die gleiche. Beide Titelfiguren möchten etwas haben, und zwar im weiteren Sinne ihre Freiheit, um ebenfalls auf einen

Ball bzw. auf eine Party zu gehen. Dann tritt jedoch ein wesentlicher Unterschied auf, denn bei Cendrillon wird das arme Mädchen von ihrer Patentante gefragt, warum sie so traurig sei. Diese Befragung entfällt bei der modernen Erzählung, denn die Fee taucht plötzlich auf und beginnt einfach zu zaubern. Es scheint, als hätte diese Prinz Gringalets Gedanken lesen können.

Die folgende Funktion ist wieder beiden Texten gemein: Der Held bzw. die Heldin erhält ein anderes Aussehen. Der Unterschied besteht darin, dass die Verwandlung einmal gelingt und einmal nicht, das Missgeschick jedoch vom Verwandelten nicht wahrgenommen wird. Folglich ist das Gebot, vor Mitternacht nach Hause zu kommen, nur bei „Cendrillon“ als solches zu erkennen, denn bei „Le Prince Gringalet“ ist die Rückverwandlung von der Fee sogar erwünscht, da das ursprüngliche Aussehen des Prinzen erstrebenswerter gewesen wäre als der misslungene Zauber. Interessanterweise ist genau dieses Element ausschlaggebend für das Aufeinandertreffen des Hauptprotagonisten mit der Prinzessin, welches sich bei einer Bushaltestelle ereignet. Prinz Gringalet kann nämlich aufgrund seiner verwandelten Gestalt nicht auf die Party gehen, denn er passt nicht durch die Eingangstüre. Cendrillon hingegen lernt den Prinzen am Ball in ihrer verzauberten Gestalt kennen. Während bei dem klassischen Märchen der Ballbesuch wiederholt wird, entfällt dieses redundante Element bei „Le Prince Gringalet“.

Darauf folgt in beiden Geschichten die Funktion der Kennzeichnung des Helden. Diese ist nicht als direkte Markierung am Helden bzw. an der Heldin zu verstehen, vielmehr erhält eine weitere Person durch Zufall ein Kleidungsstück der Hauptprotagonisten, durch welches sich diese letztendlich identifizieren können. Somit kann durchaus von einer Kennzeichnung - wenn auch durch Verlust eines persönlichen Bezugsobjektes - gesprochen werden.

Die Beschaffenheit dieses Gegenstandes unterscheidet sich in den beiden Texten. Bei Cendrillon ist es ein gläserner Schuh, der als Teil der Verzauberung zurückbleibt, bei Prinz Gringalet ist es seine Hose, die jedoch kein Teil der Verwandlung ist. Somit bleibt in Perraults Märchen gewissermaßen mehr von dem Zauber erhalten als in der Neufassung von Babette Cole. Der Moment des Aufeinandertreffens von Prinz Gringalet mit Prinzessin Rupinette weist einen Aspekt auf, der im Perrault'schen Märchen nicht vorkommt, nämlich den des Missverständnisses. Prinzessin Rupinette glaubt, dass der große Affe und Prinz Gringalet zwei verschiedene Individuen sind und

dass letzterer das wilde Tier vertrieben und die Prinzessin dadurch vor Schaden bewahrt hat. In Wahrheit existierte nie ein großer, behaarter Affe als solcher, da es sich dabei um den verwandelten Prinzen handelt. Aufgrund dieser Fehlannahme verliebt sich die Prinzessin, wobei dies nicht explizit ausgedrückt wird. Die Suchaktion nach dem Besitzer der verlorenen Hose sowie die darauffolgende Hochzeit lassen aber auf den vorausgegangenen Vorgang des Verliebense schließen.

Die drei anschließenden Funktionen sind beiden Texten gemein:

Dem Helden bzw. der Heldin wird eine Aufgabe gestellt, auch wenn die Lösung von vornherein vorhanden ist. Ein Unterschied besteht lediglich in der Tatsache, dass Cendrillon die Zugehörigkeit des verlorenen Schuhs durch Vorweisen des zweiten Schuhs, welcher ihr erhalten blieb, zusätzlich bestätigen kann. Ein solches verstärkendes Moment findet in Coles Erzählung nicht statt.

Die Erkennung des Helden bzw. der Heldin findet in beiden Geschichten statt, nur wird sie in Perraults Märchen im Gegensatz zur modernen Erzählung sprachlich manifest, was in der Analyse auch deutlich gemacht wurde.

Das Element der Hochzeit taucht in beiden Texten auf. Während Cendrillon ihre Schwestern aber mit auf das Schloss nimmt und ihnen sogar Ehemänner vermittelt, werden die drei Brüder in Babette Coles Text zur Strafe in kleine Putz-Feen verwandelt. Jedoch wird diese Sanktion von Prinzessin Rupinette initiiert und nicht von demjenigen, der eigentlich Grund dazu gehabt hätte. Somit wirkt Prinz Gringalet trotz des vorhandenen Bestrafungselements gütig und nicht nachtragend, was im Prinzip als abgeschwächte Form der überaus großzügigen Cendrillon betrachtet werden könnte. Interessant ist jedoch der Aspekt, dass diese Strafe mithilfe der Fee vollzogen wird und nicht von der Prinzessin selbst.

4.1.4 Le Petit Chaperon rouge

Wie im Folgenden deutlich gemacht wird, unterscheidet sich die Struktur dieses Märchens wesentlich von „Cendrillon“:

I. Ein Familienmitglied verlässt das Haus für eine Zeit.

Le petit chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre Village.

IV. Der Gegenspieler versucht, Erkundigungen einzuziehen.

V. Der Gegenspieler erhält Informationen über sein Opfer.

VI. Der Gegenspieler versucht, sein Opfer zu überlisten, um sich seiner selbst oder seines Besitzes zu bemächtigen.

VII. Das Opfer fällt auf das Betrugsmanöver herein und hilft damit unfreiwillig dem Gegenspieler.

VIII. Der böse Gegenspieler fügt einem Familienmitglied einen Schaden oder Verlust zu.

VI. Der Gegenspieler versucht, sein Opfer zu überlisten, um sich seiner selbst oder seines Besitzes zu bemächtigen.

VII. Das Opfer fällt auf das Betrugsmanöver herein und hilft damit unfreiwillig dem Gegenspieler.

Il [le loup] lui demanda où elle allait.

[...]; la pauvre enfant [...] lui dit: «Je vais voir ma Mère-grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie [...], c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, à la première maison du Village.»

«Hé bien, dit le loup, je veux l'aller voir aussi; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera.»

Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait.

Le Loup tira la chevillette, la bobinette cherra. Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien; car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé.

Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix: [...]. Le Loup, en la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture: «Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi.»

Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit: [...].

VIII. Der böse Gegenspieler fügt einem Familienmitglied einen Schaden oder Verlust zu.

Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea.

Hier wird deutlich, dass das Märchen von Rotkäppchen wesentlich kürzer ist und dadurch weniger Funktionen beinhaltet. Wie die Analyse veranschaulicht, beschränkt sich das Märchen auf die ersten acht Funktionen, wobei **VI. - VIII.** wiederholt werden. Propp fügt zur achten Funktion hinzu: „Diese Funktion ist überaus wichtig, denn sie allein bringt die Märchenhandlung in Gang. Die vorangegangenen Funktionen bilden nur eine Einleitung [...]“ (1972, S. 36).

Interessanterweise endet das Märchen jedoch mit der achten Funktion, auch wenn es sich bei der zweiten Schädigung nicht um ein Familienmitglied, sondern um die Titelheldin selbst handelt. Während die Schädigung - in diesem Fall sogar der Mord - eines Familienmitglieds den Konflikt der Handlung einsetzen lässt, bleibt ebendieser aus, da Rotkäppchen nie von dem Verlust ihrer Großmutter erfährt. Möglicherweise schießt ihr in dem Moment, in dem der Wolf ankündigt, dass er sie fressen wird, dieser Gedanke durch den Kopf, was aber anhand des Textes nicht preisgegeben wird. Genau genommen wäre die Wiederholung des Täuschungsmanövers gar nicht nötig gewesen, denn der Wolf hätte, nachdem er die Großmutter verschlungen hatte, Rotkäppchen vor deren Haus abfangen oder ihm im Wald entgegenlaufen können. Durch diese Wiederholung steigt jedoch die Spannung und die Hoffnung, Rotkäppchen würde die bösen Absichten des Tieres doch noch rechtzeitig durchschauen, bleibt länger aufrecht.

4.1.5 Le Petit Chaperon rouge à Manhattan

Dieser Text ist verglichen mit dem übrigen Analysematerial eindeutig der längste. Auch hier sollen jene Funktionen, die eine Entsprechung im Roman finden, angeführt werden. Vermutlich wird es im Gegensatz zu den klassischen Märchen nicht möglich sein, den kompletten Text zuzuordnen, da es sich nicht notwendigerweise um ein Märchen im Sinne Propps handeln muss. Einige der konstanten Elemente sind aber sicherlich auch hier herauszufiltern.

VIIIa. Einem Familienmitglied fehlt irgendetwas, es möchte etwas haben.

Connaître Manhattan était devenu une obsession pour Sara [...] Elle inventait des prières de son cru, formulées dans un style précieux. C'étaient comme des télégrammes envoyés à la représentante de la liberté pour la supplier de la délivrer des liens qui l'empêchaient d'être libre. Elle lui demandait que sa grand-mère s'habille de nouveau en vert comme lorsqu'elle a fait sa connaissance, parce que le vert est la couleur de l'espérance. (S. 39 ff.)

I. Ein Familienmitglied verlässt das Haus für eine Zeit.

Ils [les parents] venaient lui dire qu'ils partaient pour Chicago dans trois heures dans un avion de nuit [...] Ils seraient de retour dimanche dans la soirée. (S. 85)

II. Dem Helden wird ein Verbot erteilt.

Tout ce temps elle resterait chez Madame Taylor. (S. 85)

III. Das Verbot wird verletzt.

«Cet après-midi, profitant de l'absence de Madame Taylor, je suis descendue chez moi, j'ai pris la tarte et je me suis enfuie. C'était plus fort que moi.» (S. 141)

XII. Der Held wird (auf die Probe gestellt), ausgefragt, (überfallen) usw., wodurch der Erwerb des Zaubermittels oder des übernatürlichen Helfers eingeleitet wird.

«Qu'est-ce qui t'arrive, ma jolie? Tu es perdue? lui demanda-t-elle doucement [...] Tu sors du métro ou tu entres?» (S. 125 f.)

XIII. Der Held reagiert auf die Handlungen des künftigen Schenkers.

«Voilà, soudain je crois avoir tout compris, poursuivit Sara dans un souffle. Si, j'ai tout compris! Comment dire...Comme on apprend les miracles. Parce que c'est la vérité...Tu es Madame Bartholdi...tu es un miracle!» (S. 144 f.)

XIV. Der Held gelangt in den Besitz des Zaubermittels.

IV. Der (Gegenspieler) versucht, Erkundigungen einzuziehen.

V. Der (Gegenspieler) erhält Informationen über sein (Opfer).

XIII^{bis}. Der Held reagiert erneut auf die Handlungen des künftigen (Schenkers).

La fillette obéit et plaqua fortement le bout de son doigt contre celui de sa compagne [...] Leurs sangs se mêlèrent et une goutte, en tombant, tacha la serviette à carreaux qui recouvrait la tarte. «A qui tu dis ton secret, tu donnes la liberté, n'oublie jamais cela, Sara.» (S. 156).

«Bon, écoute-moi: tu mets la pièce dans la fente et la plaque s'entrouvre très doucement; mais ce n'est possible qu'avec ce type de pièce, c'est un système comme dans le métro [...] Tu dis un mot que tu aimes beaucoup, tu tends les deux mains devant toi comme si tu plongeais dans une piscine et tu n'as rien d'autre à faire. Tu es immédiatement aspirée par un courant d'air tiède qui t'entraîne dans le tunnel comme si tu volais [...].» (S. 160).

«Que fais-tu là toute seule, ma jolie? demanda-t-il gentiment. Tu attends quelqu'un?»

«Tu vis dans le quartier?»

«Une tarte aux fraises! Je me disais bien que je sentais une tarte aux fraises! Elle est dans ton panier, ma chère enfant?» (S.169 f.)

«Je suis simplement en train de penser.»
«Je vais la voir et lui apporter une tarte aux fraises qu'a confectionnée ma mère» (S. 169 f.)

«Il me faut cette recette! Oh, s'il vous plaît, demandez-moi ce que vous voulez

XIX. Das anfängliche Unglück wird gutgemacht bzw. der Mangel behoben.

XV. Der Held wird zum Aufenthaltsort des gesuchten Gegenstandes gebracht oder getragen.

en échange! Il faut m'aider! Vous allez m'aider, n'est-ce pas?» (S. 172)

«Et je sais ce que je vais vous demander! Pourrait-elle [la grand-mère] venir demain?[...] et qu'elle puisse monter sur la terrasse et - encore mieux - qu'on lui serve un verre...»

«Demande-moi autre chose. Quelque chose pour toi, dont tu as vraiment envie.»

«Je voudrais arriver chez ma grand-mère dans une limousine. Moi toute seule. Avec un chauffeur pour me conduire.» (S. 175 ff.)

Edgar Woolf avait prêté à Sara sa plus luxueuse limousine [...]. (S. 181).

Sa grand-mère, vêtue de vert, valsait dans les bras du 'tendre loup' [...]. (S. 207).

Le taxi s'arrêta; la fillette jeta quelques billets par le guichet de métal [...]. Elle ouvrit immédiatement la portière et s'enfuit en courant. [...] Elle enfonça la pièce dans la fente, prononça 'Miranfu', la plaque d'égout s'entrouvrit et Sara, tendant les bras en avant comme pour plonger, s'élança dans le souterrain, aspirée par un appel d'air tiède qui l'emporta vers la Liberté. (S. 212 ff.)

Bei der Analyse der modernen Fassung von „Le Petit Chaperon rouge“ wird deutlich, dass die von Propp beschriebene für Märchen charakteristische Textstruktur hier nicht mehr so eindeutig wiederzuerkennen ist. Deshalb treffen auch Begriffe wie „Gegenspieler“ oder „Opfer“ in diesem Fall nicht wirklich zu. Die Funktion des Verbots

ist in dieser Geschichte vielmehr als Gebot zu betrachten, welches eingehalten werden muss, nämlich, dass Sara während der Abwesenheit der Eltern die ganze Zeit über bei Madame Taylor zu bleiben hatte. Da jedoch die darauffolgende Funktion – der Verstoß gegen das Verbot – eben diese Anweisung außer Kraft setzt, kann die Vorschrift der Eltern gewissermaßen als Verbot, das indirekt erteilt wird, betrachtet werden. So schreibt auch Propp zu dieser Funktion, dass nicht immer etwas verboten werden muss, sondern auch etwas befohlen oder vorgeschlagen werden kann (vgl. 1972, S. 32).

In Bezug auf die Funktion **VIIIa** sei anzumerken, dass diese der Hauptauslöser für den gesamten zweiten Teil des Romans ist. Würde Sara Allen nicht einen solchen Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit verspüren, wäre sie vermutlich nie alleine nach Manhattan aufgebrochen, um die Stadt zu erkunden. Über diesen Aufbruch wird der Leser erst sehr spät im Rahmen einer Unterhaltung zwischen dem Mädchen und der Stadstreicherin informiert.

Grundsätzlich spielt sich die zentrale Handlung erst im zweiten Teil des Buches ab. Zwischendurch werden immer wieder einzelne Handlungsstränge eingeflochten, die aber für den Verlauf der Haupthandlung nicht von Bedeutung sind. So erzählt ein Kapitel, wie es dazu kam, dass Edgar Woolf ein berühmter Unternehmer wurde, jedoch von der Suche nach dem perfekten Rezept der Erdbeertorte besessen war. Andere Kapitel beleuchten das Leben einzelner Personen etwas näher, wie es beispielsweise beim Chauffeur von Saras Limousine oder einem vertrauten Mitarbeiter von Edgar Woolf der Fall ist. Diese informativen Einschübe haben zwar keinerlei Einfluss auf den Verlauf der Geschichte, jedoch liefern sie für diverse Aktionen der Protagonisten nachvollziehbare Beweggründe, die den Handlungsverlauf verständlicher machen.

Die Funktionen, die sich auf den übernatürlichen Helfer bzw. auf den Schenker beziehen, sind in diesem Fall von großer Ambivalenz: Einmal erhält Sara von Miss Lunatic, der mysteriösen Stadstreicherin, ein Geschenk, das ihr am Ende erlaubt, die Freiheitsstatue durch einen Geheimgang zu erreichen, und somit auch ihr sehnlichster Wunsch, Freiheit zu erlangen, in Erfüllung geht. Ein anderes Mal nimmt Edgar Woolf, den der Leser seinem Namen nach nicht unbedingt in der Rolle des Schenkers erwartet hätte, die Position des Schenkers ein, indem er Sara zwei weitere Wünsche erfüllt – eine Rundfahrt durch Manhattan in einer luxuriösen Limousine sowie eine Einladung ihrer Großmutter in seine Pâtisserie.

Die Aushändigung des Zaubermittels erfolgt im ersten Fall durch Saras Erkenntnis, dass Miss Lunatic nicht nur eine gewöhnliche alte Frau ist. Da außer dem Mädchen bis zu diesem Zeitpunkt niemand imstande war, die wahre Gestalt hinter der alten Dame zu erkennen, belohnt diese das Kind mit einer magischen Münze, mit deren Hilfe der Geheimgang zur Freiheitsstatue geöffnet werden kann. Im zweiten Fall erhält Sara zwar kein Zaubermittel, jedoch wird ihr ebenfalls ein lang gehegter Wunsch erfüllt, allerdings muss sie diesmal eine Gegenleistung erbringen. Der Gegenspieler wird somit eher zu einem Vertragspartner, der von dem Wissen des Mädchens um das Rezept der Erdbeertorte gewissermaßen abhängig ist. Da Sara sofort auf die Abmachung eingeht, kommt es zu keinem Konflikt zwischen Edgar Woolf und dem Mädchen. Es wäre interessant zu sehen, was passieren würde, wenn es ihm das Rezept verweigerte. Möglicherweise würde sich die Geschichte ähnlich entwickeln wie bei „Rotkäppchen“, wo der Wolf ein Betrugsmanöver einleiten muss, um zum begehrten Objekt zu gelangen.

Am Ende schleicht sich Sara aus der Wohnung ihrer Großmutter und an den beiden Chauffeuren vorbei, um in einem Taxi zum Eingang des Geheimganges in einem Park zu gelangen. Somit wird das anfängliche Unglück bzw. der Mangel wettgemacht, denn einerseits sah sie ihre Großmutter wieder glücklich und schön wie früher in dem grünen Seidenkleid, welches sie so oft an ihr bewundert hatte, und andererseits konnte sie sich endlich frei in der Stadt bewegen, die sie schon immer erforschen wollte. Dass Edgar Woolf seine Jugendliebe in Gestalt der Großmutter mithilfe von Sara wiederfand, ist nebensächlich, denn sein primäres Ziel war das Rezept der Torte, wobei im Buch der Erhalt desselbigen nicht explizit erwähnt wird.

4.1.6 Vergleich

Im Gegensatz zu „Cendrillon“ und „Le Prince Gringalet“ liegen hier nicht so viele Parallelen hinsichtlich der Struktur des Märchens vor.

Die Ausgangssituation unterscheidet sich bereits grundlegend in den beiden Erzählungen. Während Rotkäppchen von ihrer Mutter ausgeschickt wird und sich somit die Funktion „Verlassen des Hauses durch ein Familienmitglied“ auf das Mädchen selbst bezieht, sind es in der modernen Fassung die Eltern, welche sich zeitweilig von daheim entfernen.

Interessant ist, dass im klassischen Märchen kein Verbot erteilt wird und folglich auch nicht dagegen verstoßen werden kann. Dies scheint ungewöhnlich, denn mit der Regelübertretung tritt meistens auch der Gegenspieler in Erscheinung. In „Rotkäppchen“ erscheint dieser unabhängig von den vorausgegangenen Handlungen. Umso interessanter ist es, dass Sara in Gaites Version zwar ein Verbot übertritt, dies aber nicht sofort das Auftauchen eines Gegenspielers provoziert, sondern vielmehr den zukünftigen Schenker auf den Plan ruft, denn Sara wird von Miss Lunatic in der U-Bahnstation angesprochen. Die schenkende Person fehlt hingegen in der Perrault'schen Variante komplett. Somit ist der gesamte Handlungsstrang um Miss Lunatic ausschließlich in „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ zu finden, welcher auch die Aushändigung des Zaubermittels und die Abenteuer im New Yorker Stadtteil beinhaltet.

Wie schon bei der Analyse der Struktur der modernen Märchenfassung deutlich gemacht wurde, ist das Fehlelement bzw. die Mangelsituation von Sara Allen am Anfang richtungsweisend für die späteren Geschehnisse. Im Gegensatz zu Sara verspürt Rotkäppchen keinerlei Drang nach Freiheit, sondern folgt einfach nur dem Auftrag, der ihr von der Mutter erteilt worden ist, nämlich die Großmutter zu besuchen und ihr Lebensmittel mitzubringen.

Noch interessanter verhält sich die Tatsache, dass Sara Allen ihrem „Gegenspieler“ gleichsam wie Rotkäppchen an einem düsteren Ort begegnet, nämlich im Central Park zu vorgerückter Stunde, dieser auch Erkundigungen einholt, aber kein Betrugsmanöver startet, wie es in der Originalfassung geschieht. Vielmehr findet eine Vereinbarung statt, die einerseits den Pâtissier von seiner Besessenheit befreit und andererseits Saras langgehegte Wünsche erfüllt.

Nicht unerwähnt sollte jener Teil der Neufassung bleiben, in welchem Miss Lunatic dem jungen Mädchen Mut zuspricht, um seine Ängste zu überwinden und im Central Park spazieren zu gehen, was schon seit langem Saras geheimer Wunsch war. Nun stellt sich die logische Frage, ob Sara überhaupt in den Park gegangen wäre, wenn sie vorher nicht Miss Lunatic begegnet und mit ihr ein Gespräch begonnen hätte. Möglicherweise wäre sie in der U-Bahnstation verweilt oder hätte sich wieder auf den Heimweg gemacht, da sie letztendlich nicht genügend Mut besaß, ihr geplantes Abenteuer auch durchzuziehen. Somit wäre sie dem verzweiferten Edgar Woolf nie begegnet und die Geschichte wäre an dieser Stelle zu Ende gewesen bzw. hätte sich in eine völlig andere Richtung entwickelt. In diesem Zusammenhang könnte Miss Lunatic nicht nur deshalb

als übernatürlicher Helfer bezeichnet werden, weil sie übernatürlichen Charakter hat, sondern auch, weil sie tatsächlich eine helfende Funktion ausübt, nämlich bei der Überwindung von Saras Zweifeln und Ängsten. Es wird somit immer deutlicher, dass die moderne Variante des Märchens viel komplexer aufgebaut ist, was aufgrund des Umfangs des Buches aber in gewisser Weise vorauszusehen war.

Das Ende der Geschichte nimmt aufgrund des ambivalenten Charakters des modernen Wolfs auch einen völlig anderen Ausgang. So wird Rotkäppchen bei Perrault von der wilden Bestie verschlungen, womit das Märchen auch endet, während Sara Allen den erfolgshungrigen Firmeninhaber tanzend in den Armen ihrer Großmutter findet. Dass sich die beiden von früher flüchtig kennen, scheint dabei eine wesentliche Rolle zu spielen, denn hätte die ehemalige Sängerin einen fremden Mann einfach so in ihre Wohnung gelassen? Eine solch naive Handlung wäre der zehnjährigen Titelheldin zuzutrauen, jedoch nicht einer erwachsenen Frau.

Grundsätzlich spielt das Wunderbare in der modernen Erzählung eine größere Rolle als im klassischen Märchen, wo das einzig wunderbare Element vom sprechenden Wolf repräsentiert wird. Auch die Funktion der Suche nach etwas, in diesem Fall die Suche nach Abenteuern und Freiheit, existiert bei „Rotkäppchen“ nicht in demselben Sinne wie bei Carmen Gaite.

4.2 Personen und Handlungskreise

Ausgehend von den Funktionen, welche die Grundelemente des Märchens darstellen, sollen nun die damit in Verbindung stehenden Handlungskreise der auftretenden Personen näher betrachtet werden: „[Es] ist zu bemerken, daß sich viele Funktionen logisch zu bestimmten Wirkungskreisen zusammenfassen lassen, die sich wiederum völlig mit den einzelnen Handlungsträgern decken“ (Propp, 1972, S. 79). Folgende Wirkungskreise werden anschließend genannt:

1. Handlungskreis des Schadenstifters
2. Handlungskreis des Schenkers
3. Handlungskreis des Helfers
4. Handlungskreis der gesuchten Gestalt
5. Handlungskreis des Senders

6. Handlungskreis des Helden

7. Handlungskreis des falschen Helden

Jedem Handlungskreis können eine oder mehrere Funktionen zugeteilt werden, so enthält beispielsweise der Handlungskreis des Schadenstifters die Funktionen „Schädigung“, „Kampf/Auseinandersetzung“ und „Verfolgung“. Wie bereits erwähnt wurde, müssen nicht jeder Handlungskreis bzw. die damit verbundenen Personen und Funktionen in jedem Märchen zur Gänze vorkommen.

Es gibt drei Möglichkeiten der Verteilung dieser Wirkungsbereiche auf die agierenden Märchengestalten. Die erste besteht in der Kongruenz von Handlungskreis und Gestalt, zum Beispiel beseitigt der Helfer das Unglück, rettet den Helden vor der Verfolgung etc. Ebenso ist es möglich, dass ein Protagonist mehrere Wirkungsbereiche umfasst. So kann ein und dieselbe Gestalt gleichzeitig Helfer und Schenker sein, manchmal übernehmen Figuren auch Funktionen, die normalerweise in den Bereich einer anderen Gestalt fallen. Die dritte Möglichkeit liegt dann vor, wenn sich ein Handlungsbereich auf mehrere Figuren verteilt. So kann beispielsweise die Funktion „Kampf“ oder „Verfolgung“ von mehreren Personen ausgeführt werden, wie es etwa bei „Schneewittchen“ der Fall ist: Einerseits versucht die Königin selbst, Schneewittchen loszuwerden, andererseits wird die Aufgabe der Schädigung auch einem ihrer Jäger übertragen, der das Mädchen aber letztendlich verschont (vgl. Propp, 1972, S. 79 ff.).

4.2.1 Cendrillon

Am einfachsten zu identifizieren ist sicherlich der Handlungskreis des Helden oder, in diesem Fall, der Heldin. Ihre Funktionen beschränken sich auf „Reaktion auf die verschiedenen Forderungen des Schenkers“ und auf „Hochzeit“. Die Funktion des Suchenden fällt in diesem Fall weg, schließlich wollte Cendrillon nicht mit der Absicht, einen Gemahl zu finden, auf den Ball gehen. Propp spricht in diesem Kontext von einem leidenden Helden (vgl. 1972, S. 78).

Die Handlungskreise des Schenkers erfahren durch die Figur der Fee eine Verschmelzung, da sowohl Funktionen des einen als auch des anderen Wirkungsbereiches zum Tragen kommen: Zum einen statet die Fee als Schenker die Heldin mit dem Zaubermittel aus, was im Falle Cendrillons die Kutsche mit all ihren

verwandelten Tieren, die prächtigen Gewänder und die gläsernen Schuhe wären. Zum anderen liquidiert die Fee das Unglück bzw. den empfundenen Mangel des Mädchens und trägt durch ihre Zauberei auch zur Verwandlung der Heldin bei. Die Ausstattung mit dem Zaubermittel kommt somit der Verwandlung gleich. Würden die verwandelten Tiere als Helfer betrachtet, so entstünde ein eigenständiger Handlungskreis, jedoch helfen die Tiere erst durch ihren verzauberten Zustand und nicht von sich aus. Schließlich müssen sie auch erst aufgesucht werden, um anschließend verzaubert werden zu können.

Der Handlungskreis der gesuchten Gestalt lässt in diesem Märchen eine gewisse Ambivalenz aufscheinen, denn einerseits könnte der Prinz damit gemeint sein, da ihm die Funktionen „Stellung der schweren Aufgabe“, „Identifizierung des echten Helden“ und „Hochzeit“ zugesprochen werden können. Andererseits ist der Prinz gleichzeitig aber auch Sucher und Cendrillon wäre folglich die gesuchte Gestalt. Diese Deutung würde jedoch den Prinzen als Hauptfigur der Geschichte titulieren, was in Anbetracht des Titels des Märchens und der Erscheinungshäufigkeit im Handlungsverlauf absurd erscheint. Schlussendlich ist es ja doch Cendrillon, die ihr Glück sucht und dieses in Gestalt des Prinzen findet, womit die erste Auslegung des beschriebenen Wirkungsbereiches wieder plausibel scheint.

Die Handlungskreise des Senders und des Schadenstifters entfallen in diesem Märchen komplett. Zwar könnten die Stiefmutter und ihre Töchter als Schadenstifter betrachtet werden, jedoch suchen diese nicht explizit den Kampf oder andere Formen der Auseinandersetzung mit der Titelheldin und verfolgen diese auch nicht.

Bei der Identifikation des Handlungskreises des falschen Helden gestaltet sich die Analyse schon schwieriger, denn einerseits begeben sich auch die beiden Stiefschwestern zum Ball, was ebenfalls mit dem Begriff der Suchaktion beschrieben werden könnte. Allerdings findet sich im Text nirgends eine Andeutung darauf, dass die beiden Schwestern den Ball um des Prinzen Willen aufsuchen würden. Anders verhält es sich im Grimm'schen Märchen, in dem sich Aschenputtels beide Peinigerinnen ihre Fersen und Zehen abhacken, um in den gläsernen Schuh zu passen und folglich die gesuchte Prinzessin darzustellen. Die Vögel entdecken jedoch den Schwindel, was der Funktion der Entlarvung des falschen Helden gleichkommt. In Perraults Fassung

existiert dieses Element nicht, weshalb der Handlungskreis des falschen Helden als für die Handlung irrelevant bezeichnet werden kann.

4.2.2 Le Prince Gringalet

Beim Versuch, die von Propp definierten Handlungskreise nun auf die agierenden Personen zu übertragen, gelangt man zu ähnlichen Ergebnissen wie bei dem Originalmärchen. Prinz Gringalet ist definitiv der Held der Geschichte, seine Brüder könnten unter Umständen als Gegenspieler betrachtet werden, jedoch erstreckt sich ihr Wirkungsbereich lediglich auf den Anfang und das Ende der Erzählung und sie intervenieren in keiner Weise während des Handlungsverlaufs der Geschichte.

Die Fee entspricht mit den Funktionen „Verwandlung des Helden“ und „Liquidierung des Unglücks“ dem Helfer, wobei der Held seinen verwandelten Zustand nicht richtig wahrzunehmen scheint. Ein Zaubermittel wird in dieser Geschichte nicht ausgehändigt, da der Prinz nichts von seiner verzauberten Gestalt bei der Prinzessin zurücklässt, sondern seine Hose, die er auch schon vor der Verwandlung besessen hat.

Der Handlungskreis der gesuchten Gestalt ist in dieser Textfassung ebenso ambivalent wie bei Perraults Version. Einerseits sucht der Prinz sein Glück und in weiterem Sinne vermutlich auch eine Prinzessin, andererseits sucht die Prinzessin letztlich denjenigen, den sie bei der Bushaltestelle getroffen hat.

4.2.3 Vergleich

Werden nun in vergleichender Weise die Akteure des Originalmärchens mit denen der Neufassung betrachtet, so werden trotz der vorhandenen Ähnlichkeiten einige fundamentale Unterschiede deutlich. Als erstes fällt auf, dass der soziale Status des Titelhelden bzw. der Titelheldin in den beiden Texten komplett unterschiedlich ist: Cendrillon ist ein armes Mädchen, Prinz Gringalet hingegen ist - wie sein Name schon sagt - ein Prinz und somit zumindest vom Namen her höhergestellt als Cendrillon. Letztendlich wirkt sich dieser Unterschied aber nicht auf die Erlebnisse der Protagonisten aus. Im Originalmärchen wirkt Cendrillons Hochzeit umso fantastischer, da sie nicht nur ihr persönliches Glück durch die Liebe zum Prinzen findet, sondern

auch in der Gesellschaft höheren Status durch das Bündnis der Ehe erlangt. Abgesehen vom Wechsel des Geschlechts der Hauptprotagonisten und der sie umgebenden Personen, sind sich die beiden zentralen Märchenfiguren sehr ähnlich.

Die Gestalt der Fee hingegen ist von mehreren Differenzen geprägt. In „Cendrillon“ handelt es sich um eine der Titelheldin bekannte Person, nämlich um die Patentante des Mädchens. Die Fee aus Coles Geschichte ist dem Prinzen völlig unbekannt und erscheint eines Abends plötzlich, als sie aus dem Kamin ins Wohnzimmer stürzt. Beiden Feen ist die Fähigkeit gemein, die Gedanken der traurigen Titelhelden zu erraten, jedoch zieht Aschenputtels Patentante Erkundigungen diesbezüglich ein, während die moderne Fee auf jeglichen Dialog mit dem Prinzen verzichtet und unverzüglich mit der Verwandlung desselben beginnt. Ein weiterer Unterschied dürfte im Aussehen der Feen liegen, denn letztere wird als „*sale môme de fée*“ beschrieben, wobei sich das Adjektiv auf die Tatsache zurückführen lässt, dass die Figur durch einen schmutzigen Kamin gefallen ist. Letztendlich scheinen auch die magischen Fähigkeiten der beiden Gestalten zu differieren, denn während bei Perraults Märchen alles so verwandelt wird, wie es Cendrillons Patentante anordnet bzw. zaubert, misslingen sämtliche Zaubersprüche der kleinen, schmutzigen Fee. So resultiert der Versuch, aus einer Blechdose ein Auto zu zaubern, in einem Spielzeugauto, das sich von der Dose lediglich in seiner Form, nicht jedoch in seiner Größe unterscheidet. Auch die Verwandlung des Prinzen misslingt, denn dieser ist letztendlich zwar behaart, allerdings hat er das Aussehen eines großen Affen angenommen und nicht das eines erwachsenen Mannes.

Beim Vergleich der gesuchten Gestalten in den beiden Texten findet auch hier logischerweise eine Umkehr des Geschlechts statt. Beide erfüllen aber dieselbe Funktion, wobei bei der Anprobe des verlorenen Kleidungsstückes in der modernen Erzählung die Prinzessin selbst zugegen ist und im klassischen Märchen nur ein Untertan des Prinzen:

„‘Qu'on le laisse essayer!’ ordonna la princesse en montrant Gringalet“ (Cole, 2009, S. 44).

„Le Gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle, ayant regardé attentivement Cendrillon, et la trouvant fort belle, dit que cela était juste, et qu'il avait ordre de l'essayer à toutes les filles“ (Perrault, 1967, S. 163).

4.2.4 Le Petit Chaperon rouge

Die Handlungskreise in diesem Märchen festzustellen ist, verglichen mit dem Märchen von Cendrillon, relativ einfach, da weitaus weniger Personen der Handlung beitreten. Bei Betrachtung des Handlungskreises des Helden oder in dem Falle wieder der Heldin trifft lediglich die Funktion „Auszug mit dem Ziel, etwas zu suchen“ auf Rotkäppchen zu. Genau genommen sucht Rotkäppchen eigentlich nichts, sondern sie besucht ihre Großmutter. Auf jeden Fall bezieht sich die Handlung des Ausziehens auf ein Ziel, wenn dieses auch schon bekannt ist.

Der Handlungskreis des Schadenstifters ist in diesem Fall eindeutig umrissen. Der Wolf, der auch als Klassifikationsmerkmal bei Aarnes und Thompsons Märchenverzeichnis dient, erfüllt alle mit der Rolle des Gegenspielers verknüpften Funktionen: „Schädigung“, „Kampf“ und „Verfolgung“.

In diesem Märchen tritt im Gegensatz zu „Cendrillon“ auch ein Sender auf, nämlich Rotkäppchens Mutter. Des Senders einzige Aufgabe besteht darin, den Helden von zu Hause irgendwohin zu schicken. In diesem Fall wird das kleine Mädchen zur Großmutter geschickt, um dieser Kuchen und einen Topf Butter zu bringen.

Alle anderen Handlungskreise kommen in diesem Märchen nicht vor. Die Großmutter selbst dient lediglich als Auslöser des Handlungsverlaufs. Käme sie nicht vor, hätte Rotkäppchen keinen Grund, von zu Hause aufzubrechen. Unter Umständen könnte sie als die von Propp bezeichnete „gesuchte Gestalt“ betrachtet werden, da sie als Zielperson sowohl der Heldin als auch des Gegenspielers fungiert. Allerdings treffen die mit diesem Handlungskreis verbundenen Funktionen auf Rotkäppchens Großmutter in keiner Weise zu, da sie weder die zu bewältigende schwierige Aufgabe stellt noch mit der Identifizierung und Entlarvung von Held und falschem Held zu tun hat.

In der Grimm'schen Variante schneidet ein Jäger letztendlich den Bauch des Wolfs auf und rettet Rotkäppchen und seine Großmutter, was zum Teil der Rolle des Helfers entspricht.

4.2.5 Le Petit Chaperon rouge à Manhattan

Die Wirkungsbereiche dieser Erzählung gestalten sich eindeutig komplexer als bei der Originalversion von „Le Petit Chaperon rouge“.

Die Identifizierung des Helden bzw. der Heldin scheint noch recht eindeutig zu sein: Sara Allen, die ebenfalls ein rotes Kleidungsstück besitzt, jedoch nicht nach diesem benannt wird, spielt ohne Zweifel die Hauptrolle in der Geschichte. Die dem Helden zugeordneten Funktionen, wie „Auszug mit dem Ziel etwas zu suchen“ oder „Reaktion auf die verschiedenen Forderungen des Schenkers“, treffen, abgesehen von der Aktion der Hochzeit, vollkommen zu. Auch wenn der Auszug von zu Hause verbotenerweise geschieht, so wird die Funktion dennoch erfüllt. Unter dem Aspekt der Suche steht einerseits die abenteuerliche Reise zur Großmutter als auch die Suche nach Freiheit, die in Form der alten Dame bzw. in Form der New Yorker Freiheitsstatue reale Gestalt annimmt. Auf die Aktionen des Schenkers oder in diesem Fall zweier Schenker reagiert Sara Allen in unterschiedlicher Art und Weise. Einmal handelt es sich um eine kluge Erkenntnis, die Sara als Belohnung eine magische Münze einbringt, die sie zur Freiheitsstatue bringen soll, ein anderes Mal findet eine Abmachung statt, bei der beide Vertragspartner ein gesuchtes Objekt erhalten bzw. einen Wunsch erfüllt bekommen.

Der Handlungskreis des Gegenspielers ist nicht mehr so deutlich zu definieren, da einerseits der Pâtissier Edgar Woolf aufgrund seines Namens und seiner Beschreibung zwar für diese Rolle in Frage kommen würde, seine Aktionen diesem Wirkungsbereich aber nur teilweise entsprechen. So versucht er zwar, Rotkäppchen das Rezept zu entlocken, jedoch geschieht dies auf eine völlig transparente und sogar entgegenkommende Art und Weise und nicht durch ein Betrugsmanöver, wie der Leser es vom Gegenspieler des Helden vielleicht erwarten würde. Dennoch besitzt Edgar Woolf einen etwas zweideutigen Charakter, denn immerhin lässt er die Limousine, in der Sara zur Wohnung ihrer Großmutter gelangen soll, Umwege durch Manhattan fahren, was dem Mädchen aber nicht unangenehm ist und es diese Spazierfahrt unter anderem auch für seine eigenen Zwecke nützt.

Vor diesem Hintergrund bleibt die Frage nach den Hintergedanken des Unternehmers bestehen, als er dem Chauffeur anordnet, er solle kreuz und quer durch die Stadt fahren, damit er selbst als erster beim Zielort ankommt. Da jedoch vorher kurz angedeutet wurde, dass er in seiner Jugend in Saras Großmutter, die unter dem Künstlernamen Gloria Star bekannt war, verliebt war und durch Sara erfahren hatte, wo sie wohnte, könnte davon ausgegangen werden, dass er einige Zeit allein mit seiner verehrten Jugendliebe verbringen wollte, bevor Sara zu ihnen stieß. Folglich ist der Ausdruck „Gegenspieler“ nicht optimal gewählt, um den Wirkungsbereich von Edgar Woolf zu beschreiben.

Um einiges passender scheint die Zuordnung des Firmeninhabers in den Bereich des Schenkers bzw. des Helfers. Schließlich stellt er Forderungen, die von der Titelheldin dann auch erfüllt werden. Er händigt ihr infolge zwar kein Zaubermittel aus, lässt aber einen ihrer sehnlichsten Wünsche wahr werden.

Die Funktionen der Raumvermittlung des Helden sowie die Liquidierung des anfänglichen Mangelzustandes sind in diesem Kontext zu nennen, wobei die Raumvermittlung einmal direkt und einmal indirekt geschieht. Saras Ankunft in der Limousine bei der Großmutter wird von Edgar Woolf konkret angeordnet. Dass das Mädchen durch sein persönliches Geschick den Geheimgang zur Freiheitsstatue erreicht, ist jedoch nicht dessen Anordnungen zuzuschreiben. Zwar entdeckt Sara den Tunnel mithilfe des Chauffeurs, der sie, ihren Anweisungen Folge leistend, aber nichtsahnend, zum gewünschten Ort bringt, letztendlich kehrt sie aber etwas später in einem Taxi völlig unabhängig von den Anweisungen des Unternehmers dorthin zurück.

Allerdings beschränkt sich der Wirkungsbereich des Schenkers und des Helfers nicht auf die Person des Konditoreibesitzers allein. Auch Miss Lunatic, später auch unter dem Namen Madame Bartholdi angeführt, fällt in diesen Handlungskreis. Sie händigt Sara tatsächlich ein Zaubermittel aus und verrät ihr gleichsam, wie sie es anzuwenden habe. So fallen die Aktionen „Raumvermittlung“ und „Liquidierung des Unglücks“ auch in ihren Wirkungsbereich. Folglich verteilt sich im Fall von „Le Petit Chaperon rouge“ ein Handlungskreis auf zwei Personen.

Werden nun die übrigen Handlungskreise betrachtet, die es noch zuzuordnen gilt, so lässt sich nur schwer feststellen, welche Figur der Rolle des Senders und der gesuchten Gestalt entspricht. Ein falscher Held existiert in diesem Fall nicht. Als Sender könnten

Saras Eltern verstanden werden, auch wenn diese ihre Tochter nicht wirklich allein ausgeschickt haben, um die Erdbeertorte zur Großmutter zu bringen. Dies scheint vor allem deshalb unrealistisch, da Saras Mutter als eine äußerst übervorsichtige und ängstliche Person dargestellt wird und ihre zehnjährige Tochter sicher nicht allein durch Manhattan ziehen lassen würde. Zudem wird das Mädchen in die Obhut von Frau Taylor übergeben, mit der sie vermutlich gemeinsam die Großmutter besuchen hätte sollen. Somit kann nicht wirklich von einem Akt der Aussendung gesprochen werden, denn Sara zog ohne jegliche Mitteilung an ihre Eltern oder an ihre Aufpasserin los.

Die gesuchte Gestalt könnte in dieser Geschichte die Großmutter sein, diesmal sogar in dreierlei Hinsicht. Erstens wird sie von Sara aufgesucht, da dies jeden Samstag geschieht und somit ein wiederkehrendes Element darstellt. Zweitens wird die ehemalige Sängerin in ebendiesem Kontext von Edgar Woolf aufgesucht, da er sie in jungen Jahren verehrte. Zudem wird sie aber auch von ihm aufgesucht, weil er das geheime Rezept der Erdbeertorte erhalten möchte. In dieser Hinsicht verändert sich auch das Bild der handelnden Personen, denn einmal ist es einfach nur ein verliebter Mann, der seine Jugendliebe wiedersehen möchte, und ein anderes Mal ist es ein nach Erfolg und Perfektion strebender Unternehmer, der das notwendige Rezept braucht, um die Qualität eines Produkts zu steigern.

4.2.6 Vergleich

Bei diesen beiden Geschichten sind wesentlich mehr Unterschiede in Bezug auf die handelnden Personen und ihre Wirkungsbereiche festzustellen, als es bei den ersten beiden Analysetexten der Fall war. Dies wird vor allem durch die größere Anzahl an Personen deutlich, die in Gaites Version von „Rotkäppchen“ vorkommen. So existiert beispielsweise in Perraults Fassung kein Schenker oder Helfer, während die moderne Variante sogar zwei Schenker in Form von Miss Lunatic und Edgar Woolf kennt.

Abgesehen von weiteren nebensächlichen Personen, die für die Haupthandlung in „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ kaum von Bedeutung sind, wie etwa Mr. Woolfs Vertrauter Greg Monroe oder sein Chauffeur Pierre, der Sara durch Manhattan chauffieren soll, stellen auch die Titelheldinnen der beiden Märchenversionen einen großen Gegensatz dar. Dieser beruht vor allem auf der detaillierten Beschreibung der

Romanfigur, denn würde Rotkäppchen ebenso ausführlich dargestellt werden, bestünde zumindest die Möglichkeit, dass sich die beiden Mädchen ähneln könnten. Durch die Reduktion der Märchenfigur auf äußere Eigenschaften und den Hinweis, dass ihre Mutter und ihre Großmutter verrückt nach ihr sind, können weitere Charakterzüge nur aus der Handlung abgeleitet werden, wie zum Beispiel Rotkäppchens Naivität gegenüber dem Wolf. Diese Eigenschaft besitzt auch Sara Allen, vertraut sie sich doch ziemlich schnell einer unbekannten, obdachlosen Frau an und hält ein Picknick mit einem unbekannten Mann im Central Park ab, noch dazu zu vorgerückter Stunde.

Abgesehen davon und von der Kleidung der beiden Titelheldinnen, zeichnet sich Sara Allen vor allem durch ihre Tiefsinnigkeit und ihre unstillbare Wissbegierde aus. Außerdem hinterfragt sie im Gegensatz zu Rotkäppchen alles, was ihr widerfährt und stellt trotz ihrer kindlichen Naivität Überlegungen an, wie es etwa bei der Begegnung mit Edgar Woolf der Fall ist, denn anfänglich scheint es ihr doch etwas seltsam, dass ein erwachsener, offensichtlich wohlhabender Mann dermaßen auf ein Stück Erdbeertorte erpicht ist. Perraults Märchenfigur weist in keiner Form diese reflexiven Züge auf, weshalb der Roman unter anderem auch wesentlich länger ist als das Märchen.

Die Gestalt des Gegenspielers erweist sich beim Vergleich der beiden Texte als äußerst komplex, da sie im Originalmärchen ein wildes Tier darstellt, in der modernen Fassung aber in Form eines Menschen auftritt. Bei der Analyse der Handlungskreise wurde bereits deutlich, dass dem modernen Wolf vielmehr die Rolle des Schenkers oder Helfers zugeschrieben werden kann als die des Gegenspielers, denn letztendlich hegt er keine bösen Absichten gegenüber dem Mädchen.

4.3 Kohäsion und Kohärenz

Kohärenz und Kohäsion stellen zwei zentrale Kriterien der Textualität dar und werden oft auch nicht auseinandergehalten, sondern als Einheit betrachtet. Sokol definiert Kohäsion wie folgt: „Die Kohäsion eines Textes wird von expliziten verbindungsstiftenden sprachlichen Mitteln geleistet. Hierunter zählt also all das, was der Schreiber oder Sprecher an Verbindung stiftet, um seinen Text zusammenhängend erscheinen zu lassen“ (2007, S. 163). Kohäsive Mittel sind nach De Beaugrande und Dressler Rekurrenz, partielle Rekurrenz, Parallelismus, Paraphrase, Proform und

Ellipse, aber auch Tempus, Aspekt und Junktion. Im mündlichen Sprachgebrauch zählt auch die Intonation dazu (vgl. 1981, S. 51 f.).

Die Kohärenz eines Textes wird vor allem durch inhaltliche Bezüge sichergestellt. Dies kann, muss aber nicht, durch kohäsive Mittel geschehen. Inhaltliche Verknüpfungen können auch implikativ und inferiert werden. Unter Implikation wird das Auslassen von Informationen durch den Textproduzenten verstanden, welcher davon ausgeht, dass der Rezipient diese basierend auf seinem Wissen dennoch erschließen kann. Inferenz bezeichnet ebendiesen Prozess auf der Seite des Rezipienten (vgl. Ernst, 2003, S. 67). De Beaugrande und Dressler sprechen in diesem Zusammenhang von Konzepten und Relationen: „Ein Konzept ist bestimmbar als eine Konstellation von Wissen (kognitivem Inhalt), welches mit mehr oder weniger Einheitlichkeit und Konsistenz aktiviert oder ins Bewußtsein zurückgerufen werden kann. Relationen sind die Bindeglieder zwischen Konzepten, die in der Textwelt zusammen auftreten“ (1981, S. 5).

Auf den Unterschied zwischen den Begriffen der Kohärenz und der Kohäsion geht Hébert wie folgt ein: „Dans la sémantique interprétative, la cohésion est ‘l'unité d'une suite linguistique, définie par ses relations sémantiques internes’, tandis que la cohérence est ‘l'unité d'une suite linguistique, définie par ses relations avec son entour’“ (Rastier, 1989, S. 277 zit. n. Hébert, 2001, S. 58).

Wie aus diesem Zitat zu entnehmen ist, geht es bei der Kohärenz eines Textes um die Art und Weise, wie Inhalte verknüpft werden. Damit eng in Zusammenhang steht der gesamte Bereich der thematischen Progression, also die Entfaltung des Textthemas. Hier bieten sich dem Textproduzenten verschiedene Möglichkeiten. Die vermutlich einfachste und leserfreundlichste Version ist laut Sokol die lineare Progression, bei der immer das Rhema eines Satzes zum Thema des Folgesatzes wird. Die Begriffe „Thema“ und „Rhema“ werden wie folgt erläutert:

„Sprecher beginnen ihre Äußerung normalerweise mit einem maximal festgelegten Orientierungspunkt, beziehen sich also auf etwas, das schon angesprochen war oder aus dem Kontext ersichtlich ist (Bekanntes: sog. Thema). Dann erst gehen sie zur kognitiv aufwändigeren Neuinformation, zum Aussageschwerpunkt (Unbekanntes: sog. Rhema) über“ (Sokol, 2007, S. 155).

Dieser Form der Themenentfaltung stehen folgende Varianten der thematischen Progression gegenüber: Progression mit durchlaufendem Thema, Progression mit abgeleitetem Thema, Progression mit gespaltenem Thema und Progression mit

thematischem Sprung. Während beim ersten Typ das Thema von Satz zu Satz bestehen bleibt und lediglich das Rhema ein anderes ist, wird bei der Progression mit abgeleitetem Thema eingangs ein Thema genannt, welches anschließend in Teilthemen gegliedert und abgehandelt wird. Der dritte Typ bezeichnet eine Form der Themenentfaltung, bei der ein Thema im Verlauf des Textes in zwei Themen aufgespaltet wird. Bei der Progression mit thematischem Sprung findet ein abrupter Themenwechsel statt, wobei ein anfangs genanntes Thema später wieder aufgegriffen werden kann (vgl. Sokol, 2007, S. 164 f.).

Metzeltin führt in Bezug auf die Thematik eines Textes Segmente wie Absätze, Kapitel, Akte oder Szenen an, die helfen können, den Text global zu strukturieren und thematische Grenzen herauszufiltern. Diese können semantisch durch Zeit- und Ortswechsel gekennzeichnet sein (vgl. 1983, S. 73).

In den folgenden Abschnitten soll zunächst jeder Text hinsichtlich des Kohärenzkriteriums untersucht werden. In weiterer Folge kann die Art der thematischen Progression jedes einzelnen Textes herausgearbeitet werden, auf deren Basis wiederum der Vergleich zwischen den alten und neuen Texten erfolgt.

4.3.1 Cendrillon

In Perraults Märchen ermöglicht vor allem die Tempussetzung die Gliederung des Textes in thematische Abschnitte und wirkt somit kohäsiv. Beschreibungen sind vorwiegend im *Imparfait* verfasst, während die zentralen Handlungen im *Passé Simple* geschrieben stehen. Als Beispiel sei dafür der Beginn des Märchens angeführt:

„Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses. Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde [...] Il arriva que le fils du Roi donna un Bal, et qu'il en pria toutes les personnes de qualité: nos deux Demoiselles en furent aussi priées, car elles faisaient grande figure dans le Pays“ (Perrault, 1967, S. 157 f.).

Weitere kohäsive Bezüge werden durch die Verwendung von Pronomen gewährleistet, wie diese Textstelle ebenfalls deutlich macht. Die beiden Stiefschwestern, welche eingangs mit „deux filles“ erwähnt werden, werden später als „nos deux Demoiselles“ bezeichnet. Ein Beispiel für das Mittel der Paraphrase wäre „un gentilhomme“ und „le mari“, beides Ausdrücke, die sich auf dasselbe Subjekt - Cendrillons Vater - beziehen. Unter Betrachtung der Ausdrücke, welche der Autor im Laufe der Geschichte für die Titelheldin verwendet, fällt auf, dass sich diese zunehmend vom Negativen ins Positive umwandeln und ihren kindlichen Charakter zusehends ablegen. So existieren im ersten Teil der Geschichte Paraphrasen wie „une jeune fille“, „la pauvre fille“ und „cette jeune enfant“, während mit fortschreitendem Handlungsverlauf Begriffe wie „cette inconnue“, „une si belle et si aimable personne“, „la plus belle princesse“ und „la jeune Demoiselle“ verwendet werden. Dies betont die Verwandlung Cendrillons von einem armen Mädchen in eine erwachsene Frau.

Unter verstärkter Fokussierung auf den Aspekt der Kohärenz, also die inhaltliche Vernetzung, werden bei der Analyse die unterschiedlichsten Mittel sichtbar, um dies zu gewährleisten.

Zum einen stellt die Möglichkeit der Nachrichtenübermittlung ein zentrales Mittel dar, mit dessen Hilfe eine neu hinzugezogene Person über bereits Geschehenes informiert wird. Propp erachtet diese verbindenden Elemente als äußerst wichtig, auch wenn sie keinen Einfluss auf die Handlungsentwicklung haben. Nachrichtenübermittlungen finden häufig in Form von Gesprächen zwischen den handelnden Personen statt, sie können aber auch kunstvoll ausgeschmückt sein (vgl. 1972, S. 71 f.). Im Falle des Märchens „Cendrillon“ wäre das der Dialog zwischen Cendrillon und ihrer Patentante, die sich erkundigt, warum das Mädchen so traurig ist, bzw. die Berichterstattung seitens Cendrillon, als sie der Fee von der ersten Ballnacht erzählt.

Eine etwas ambivalentere Form der Nachrichtenübermittlung liegt in jenem Abschnitt vor, in dem die Stiefschwestern der Titelheldin vom Ball berichten, obwohl das Mädchen dort ebenfalls anwesend war, jedoch in veränderter Gestalt. Dieser Dialog mag auf den ersten Blick vielleicht überflüssig erscheinen, da Cendrillon ja genau weiß, was sich am Ball ereignet hat. Am Ende der Geschichte findet allerdings die Szene der Wiedererkennung der Hauptprotagonistin statt, als sie in den gläsernen Schuh schlüpft, die gute Fee noch einmal ihre Zauberkünste beweist und Cendrillon in wunderschönen Gewändern vor ihren Stiefschwestern steht. Daher findet zwischen diesen beiden

Elementen eine inhaltliche Verknüpfung statt, die nicht in demselben Ausmaß gegeben wäre, wenn die Schwestern auf dem Ball keinerlei Notiz von Cendrillon genommen hätten bzw. wenn der Leser von dieser Tatsache nicht informiert würde.

Eine weitere Form der Verknüpfung ist durch den gläsernen Schuh gegeben, der zwei wesentliche Szenen miteinander verbindet und den Ausgang des Märchens bestimmt. Das magische Objekt wird im Laufe der Geschichte dreimal erwähnt: das erste Mal, als die Fee Cendrillons Verwandlung in eine Prinzessin vollführt („elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde“), das zweite Mal, als das Mädchen den Schuh bei ihrem überstürzten Aufbruch vom Ball verliert („elle se leva et s’enfuit aussi légèrement qu’aurait fait une biche [...] elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le Prince ramassa bien soigneusement“) und das dritte Mal, als die Schuhprobe erfolgt („Il fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu’elle y entra sans peine, et qu’elle y était juste comme de cire“). Nicht zu Unrecht existiert im Französischen auch oft ein verlängerter Titel des Märchens, der ebendieses spezielle Objekt miteinbezieht („Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre“).

Der Moment des Erinnerns bzw. des Vergessens trägt ebenfalls zur inhaltlichen Verknüpfung bei:

„Le Fils du Roi fut toujours auprès d’elle, et ne cessa de lui conter des douceurs; la jeune Demoiselle ne s’ennuyait point, et oublia ce que sa Marraine lui avait recommandé; de sorte qu’elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu’elle ne croyait pas qu’il fût encore onze heures [...]“ (Perrault, 1967, S. 162).

In Bezug auf die thematische Progression könnte aufgrund des bezeichnenden Titels von einer abgeleiteten Progression gesprochen werden, da sich die im Verlauf der Geschichte entfaltenden Teilthemen letztendlich alle auf ein übergeordnetes Thema beziehen, nämlich auf Cendrillons Werdegang. Grob lassen sich folgende Teilthemen feststellen: Cendrillons Lebensumstände, die Ankündigung und das damit verbundene Vorbereitungsprozedere des Balls, die Begegnung mit der guten Fee, die Ballbesuche, die Schuhprobe, die Hochzeit. Betrachtet man in diesem Kontext die verschiedenen Handlungsstränge der im Märchen agierenden Personen, so stellt jener der Titelheldin den Haupthandlungsstrang dar. Dieser wird an keiner Stelle unterbrochen, es kommen lediglich neue Gestalten hinzu, die Cendrillon eine Zeit lang auf ihrem Weg begleiten, wie zum Beispiel der Prinz, die Fee oder die Stiefschwestern.

4.3.2 Le Prince Gringalet

Grundsätzlich finden sich in diesem Text ähnliche Mittel zur Herstellung der Kohärenz wie im Originalmärchen. So verweisen ebenfalls zahlreiche Pronomen wie „il“ oder „elle“ auf bereits genannte Protagonisten oder Objekte. Das kohärenzstiftende Element der Nachrichtenübermittlung fällt in dieser Geschichte weg, denn die Fee informiert sich nicht bei dem Prinzen, bevor sie mit ihren Zaubersprüchen beginnt, und der Prinz erzählt weder der Fee noch seinen Brüdern, was sich in der Nacht des Balles ereignet hat.

In Bezug auf die Szenen, in denen die Fee zugegen ist, sei folgende Besonderheit hinsichtlich des Textualitätskriteriums der Kohärenz angemerkt: Die Geschichte von Prinz Gringalet wird durchgehend von Illustrationen ergänzt, die nicht nur untermalende Funktion besitzen, sondern ein weiteres kohäsives Mittel neben den oben genannten darstellen. Folgende Textpassage verdeutlicht dieses Phänomen: „‘Tous tes souhaits seront réalisés! s’écria la fée. Acabradabra, voiture tu auras! Zig boum boum, pour aller en boum! J’ai dû me tromper’, dit la fée“ (Cole, 1987, S. 36 f.).



« J’ai dû me tromper », dit la fée.

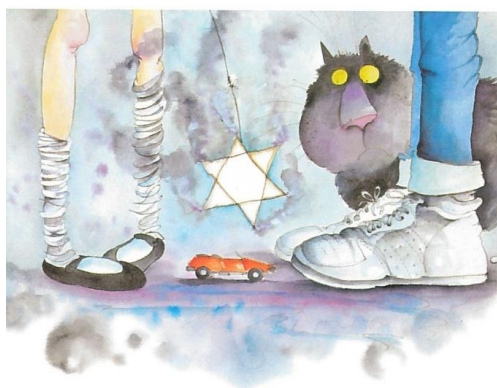


Abb. 2: Zauberspruch 1 (Cole, 1987, S. 37)

Wären die zwei Bilder, auf denen der misslungene Zauberspruch zu sehen ist, nicht vorhanden, so wüsste der Leser zwar, dass irgendetwas schief gelaufen ist, er erhält jedoch keine näheren Informationen darüber, was genau passiert ist. Die Fee wollte eine im Zimmer liegende Aluminiumdose in ein Auto verwandeln, das Ergebnis ist jedoch nur ein Spielzeugauto, das unmerklich größer als die Dose ist.

Ebenso schlägt der nächste Versuch, den Prinzen in einen stattlichen Mann zu verwandeln, beim ersten Spruch fehl, denn plötzlich trägt er einen rot-weiß gestreiften Badeanzug. Dieser Sachverhalt geht nicht explizit aus dem Text hervor, sagt doch die Fee bloß „Zut! [...] Je n'avais pas dit costume de BAIN!“ (Cole, 1987, S. 38). Würde der Satz nicht durch erklärende Bilder ergänzt, müsste der Leser zunächst überlegen, auf wen oder was sich das Badekostüm beziehen soll. Die Aktion des Zauberns wird nirgends beschrieben, dafür ist sie aber auf den Bildern deutlich zu erkennen:



Abb. 3: Zauberspruch 2 (Cole, 1987, S. 38)

De Beaugrande und Dressler merken in Bezug auf die Bindeglieder an, dass diese im Text oft nicht explizit ausgedrückt werden, was hier genau der Fall ist (vgl. 1981, S. 5).

4.3.3 Vergleich

Der wesentlichste Unterschied zwischen den beiden Texten ist anhand der Illustrationen erkennbar, die in der analysierten Fassung von Perrault gänzlich fehlen. In der Ausgabe von Hatier, in der auch „Le Prince Gringalet“ zu finden ist, gibt es zwar eine illustrierte Version des Perrault'schen Märchens, allerdings sind die Bilder in keiner Weise kohärenzstiftend.

Grundsätzlich wirkt Babette Coles Fassung etwas weniger stark vernetzt als das Originalmärchen, da der Text auch weniger Redundanzen aufweist. So findet der Ballbesuch in „Cendrillon“ zweimal statt, während in der neuen Variante nur von einem Fest berichtet wird.

In Bezug auf die Interaktion zwischen den Märchenfiguren fällt auf, dass in Perraults Märchen mehr Dialoge vorhanden sind als in „Le Prince Gringalet“. So unterhält sich Cendrillon mit ihren Stiefschwestern, als sich diese für den Ball vorbereiten, und sie erzählt ihrer Patentante von ihrem Wunsch, ebenfalls auf den Ball gehen zu können. In der modernen Geschichte bleiben solche Sequenzen ausgespart, denn nicht einmal mit der Fee findet ein Gespräch statt, da diese nach ihrem Erscheinen sofort zu zaubern beginnt, ohne Erkundigungen über die Gefühle und Wünsche des Prinzen einzuholen, im Gegensatz zu Cendrillons Patentante.

Von der Syntax her sind die Sätze in Coles Erzählung weniger komplex aufgebaut und unterscheiden sich auch hinsichtlich ihrer Länge wesentlich von Perraults Text. So verwendet dieser mehr Partizipialkonstruktionen, Adjektive und wechselt zwischen Parataxe und Hypotaxe, während Coles Text vorwiegend parataktisch aufgebaut ist. Die den beiden Texten gemeinsame Szene der Rückverwandlung um Mitternacht soll dies veranschaulichen:

„Par bonheur minuit sonna et le prince Gringalet redevint comme il était“ (Cole, 1987, S. 41).

„Cendrillon arriva chez elle bien, essoufflée sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits, rien ne lui étant resté de toute sa magnificence qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avait laissé tomber“ (Perrault, 1967, S. 162).

Dieser Vergleich zeigt auf sehr anschauliche Weise, wie sich die beiden Texte hinsichtlich ihrer Komplexität unterscheiden. Möglicherweise lässt sich dies vor dem Hintergrund unterschiedlicher Zielgruppen begründen. So wirkt die Aufmachung von „Le Prince Gringalet“ verstärkt auf ein kindliches Publikum ausgerichtet, während das klassische Märchen vom sprachlichen Aspekt her durchaus auch Erwachsene anspricht.

4.3.4 Le Petit Chaperon rouge

Auch in diesem Märchen wird die Kohärenz zum Teil durch die Nachrichtenübermittlung gewährleistet, die zum Beispiel im ersten Dialog zwischen Rotkäppchen und dem Wolf zum Ausdruck kommt. Dabei erfährt dieser die Absichten des Mädchens sowie den Zielort seines Weges. Der Autor lässt anhand des Ausdrucks „la pauvre enfant“ bereits erahnen, dass dem Mädchen möglicherweise etwas zustoßen würde. Ebenso führt er an, dass es gefährlich ist, allein mit einem Wolf zu reden. Werden die verschiedenen Kohäsionsmittel analysiert, so finden beispielsweise für die Titelheldin folgende Proformen Verwendung: „une petite fille“, „elle“ oder „la pauvre enfant“. Auf die Großmutter verweisen die Ausdrücke „cette bonne femme“, „la bonne femme“ und das Personalpronomen „elle“.

Bei diesem Märchen wird die redundante Struktur besonders deutlich, da viele Textabschnitte Rekurrenzen und Paraphrasen enthalten, wie das untenstehende Zitat verdeutlichen soll:

„Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-Grand; il heurte: Toc, toc. «Qui est là? - C'est votre fille le petit chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie.» La bonne Mère-grand [...] lui cria: «Tire la chevillette, la bobinette cherra.» Le Loup tira la chevillette, et la porte s'ouvrit“ (Perrault, 1967, S. 114).

Nur wenige Zeilen später wiederholt sich die Szene, jedoch klopft diesmal das echte Rotkäppchen an die Tür:

„Toc, toc. «Qui est là?» Le petit chaperon rouge [...] répondit: «C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie.» Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix: «Tire la chevillette, la bobinette cherra.» Le petit chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit“ (Perrault, 1967, S. 114).

Die rekurrenten Elemente sind in diesem Fall die Antwort des Wolfs und des Mädchens auf die Frage der Großmutter sowie die Anweisung, wie die Tür zu öffnen ist. Während im Dialog der Ausdruck „la bobinette cherra“ vorkommt, wird dieser im darauffolgenden Satz mit „et la porte s'ouvrit“ paraphrasiert.

Der letzte - für Rotkäppchen tödlich endende - Dialog liefert ein äußerst anschauliches Beispiel für einen Parallelismus, der aus dem Wechselspiel zwischen der Frage „Ma mère-grand, que vous avez ...“ und der Antwort „C'est pour mieux ...“ konstruiert wird. Die Satzstruktur wiederholt sich fünfmal, während aber das Objekt im Fragesatz sowie das Verb in der darauffolgenden Antwort stets durch ein neues ersetzt werden. Dabei handelt es sich um die verschiedenen Körperteile des als Großmutter verkleideten Wolfs, nach denen sich das Mädchen erkundigt, da sie ihm irgendwie seltsam vorkommen. Diese Wiederholung trägt unter anderem zur Steigerung des Spannungsmoments bei, das mit dem Verschlingen der Titelfigur seine Auflösung erfährt.

4.3.5 Le Petit Chaperon rouge à Manhattan

Wie bereits ausführlich erörtert wurde, handelt es sich bei diesem Werk um einen Roman, der um ein Vielfaches detailreicher ausgestaltet ist als die Perrault'schen Märchen oder die Geschichte von Babette Cole. Ebenso variieren die Bezeichnungen der darin vorkommenden Figuren. Der Name der Titelheldin wird unter anderem durch „elle“, „la fille“, „la fillette“ oder auch durch „la gamine“, „cette gosse“ und „l'enfant“ ersetzt.

In Bezug auf die thematische Progression sei anzumerken, dass sich die Analyse aufgrund der Länge des Gesamttextes schwierig gestaltet und somit nur eine globale Betrachtung sinnvoll erscheint. Die Kapiteleinteilung gibt bereits Aufschluss über die Behandlung der einzelnen Themen, die, abgesehen von ein paar Ausnahmen, sich immer wieder auf die Hauptprotagonistin beziehen. So werden nach und nach mehrere Handlungsstränge miteinander verflochten, ausgehend von dem Handlungsstrang der Titelfigur, welcher in Sara Allens Wohnung seinen Anfang nimmt.

Während manche Romanfiguren Sara Allen bei ihrem Abenteuer nur kurz begleiten und danach nicht mehr auftauchen, bleiben andere über mehrere Kapitel hinweg präsent.

Folgende Handlungsstränge, welche der Einfachheit halber mit den Namen der dazugehörigen Personen bezeichnet werden, verlaufen über kürzere oder längere Zeit parallel mit dem Haupthandlungsstrang: Saras Familie, Mme Taylor (Nachbarin, die zeitweise auf Sara aufpassen soll), Miss Lunatic, Edgar Woolf und Pierre (Chauffeur von Saras Limousine).

Andere Figuren werden zwar ebenfalls ausführlich dargestellt, treffen aber mit der Titelheldin niemals aufeinander, wodurch ihr Einfluss auf den Verlauf der Geschichte marginal bleibt. Eine solche Figur wäre zum Beispiel Aurelio Roncali, der Lebensgefährte von Saras Großmutter, welcher dem Mädchen seine ersten Bücher schenkt. Der Akt des Schenkens findet allerdings immer über Saras Mutter statt, wodurch das Mädchen nie in Kontakt mit dem großzügigen Buchhändler kommt. Eine weitere Person, der fast ein ganzes Kapitel gewidmet ist, die jedoch nie mit der Titelheldin direkt zu tun hat, ist der enge Vertraute und Mitarbeiter des Pâtissiers. Er trägt den Namen Greg Monroe und die Autorin liefert zahlreiche Informationen über sein Leben sowie seine Beziehung zu dem Unternehmer. Eine weitere Nebenrolle spielt Kommissar O'Connor, der sich mit Miss Lunatic unterhält und der Leser anhand dieses Gesprächs die ersten Informationen über die mysteriöse alte Dame erhält. Auch er dient nur als Rahmenfigur und beeinflusst den Handlungsverlauf in keiner Weise.

In diesem Kontext sei auf die Kapitelüberschriften verwiesen, denn diese verraten dem Leser schon im Voraus, welche Person neu hinzukommen wird, und sie geben teilweise sogar Auskunft darüber, ob sich deren Handlungsstrang mit dem der Hauptprotagonistin kreuzen wird. Folgender Auszug aus dem Inhaltsverzeichnis soll dies veranschaulichen:

1. Répères géographiques à bien noter et présentation de Sara Allen

2. Aurelio Roncali et le Royaume des Livres

Les fabulettes

[...]

6. Présentation de Miss Lunatic

Visite au commissaire O'Connor

7. La fortune du roi de la tarte

Le très patient Greg Monroe

8. La rencontre de Miss Lunatic et de Sara Allen

[...]

11. Le Petit Chaperon rouge à Manhattan

12. Les rêves de Pierre

Le passage sous-terrain de Mme Bartholdi

[...]

(vgl. Gaite, 1998, S. 229 f.)

So werden im ersten Kapitel Saras Leben und Familie detailreich beschrieben, das zweite Kapitel klärt den Leser über die Ursprünge von Saras Lesebegeisterung auf. Der zweite Teil des Buches (Kapitel 6-13) beinhaltet das eigentliche Abenteuer, zu dessen Entwicklung die übrigen Figuren maßgeblich beitragen. Die Überschrift des elften Kapitels ist mit dem Buchtitel völlig ident, was möglicherweise darauf hindeuten könnte, dass in diesem Kapitel die Handlung ihren Höhepunkt erfährt bzw. eine entscheidende Wendung nimmt. Die Kapitelüberschrift lässt im Gegensatz zu einigen anderen keinerlei Aufschluss darüber zu, welche Personen zu diesem Zeitpunkt der Handlung beitreten oder was sich ungefähr abspielen könnte. Tatsächlich trifft die Titelheldin in diesem Kapitel mit dem Konditoreibesitzer Edgar Woolf zusammen und schließt mit ihm einen Vertrag ab. Die vage Kapitelüberschrift verbirgt somit auf geschickte Art und Weise ein zentrales Spannungsmoment der Geschichte.

Wie im Originalmärchen wird auch hier die Kohärenz des Textes durch das Element der Nachrichtenübermittlung sichergestellt. Diese findet unter anderem während des Gespräches zwischen Sara und Miss Lunatic statt, denn erst an dieser Stelle des Buches erfährt der Leser, dass sich das Mädchen heimlich aus der Wohnung geschlichen hat, um alleine Manhattan zu erkunden und ihre Großmutter zu besuchen. Der Handlungsstrang von Sara Allen wird nämlich an der Stelle unterbrochen, als sie von ihren Eltern in die Obhut von Madame Taylor übergeben wird. Die darauffolgenden zwei Kapitel widmen sich ausschließlich Miss Lunatic und Edgar Woolf. Erst danach treffen die alte Dame und das verzweifelte Mädchen in der U-Bahnstation nahe des Central Park aufeinander und kommen ins Gespräch, in welchem der Leser auch erfährt, warum Sara von Miss Lunatic weinend am Bahnsteig aufgefunden wurde.

Eine andere Textstelle, die das Element der Nachrichtenübermittlung enthält, ist jene, wo sich Edgar Woolf und Sara Allen im Park begegnen. Ähnlich wie im Märchen fragt

der Mann das Mädchen nach dessen Absichten und warum es sich allein in einem dunklen Park aufhält, allerdings verlagert sich seine Aufmerksamkeit zunehmend vom Mädchen auf die Erdbeertorte, die sozusagen ein Bindeglied zwischen den beiden Protagonisten darstellt. Hätte Sara die Mehlspeise nicht dabei gehabt, wäre Edgar Woolf möglicherweise nach einem kurzen Gespräch weitergezogen und die Geschichte wäre völlig anders weiter verlaufen.

Zusammengefasst erfahren also in beiden Beispielen neu hinzugekommene Figuren durch das Gespräch mit der Titelheldin, was dieser bereits widerfahren ist und was sie noch vorhat. Fänden diese Dialoge nicht statt, wäre der Text weitaus weniger gut verknüpft und der Leser hätte womöglich Schwierigkeiten, bestimmte Handlungen, die nicht explizit beschrieben werden, zu identifizieren bzw. in einen Kontext zu bringen.

4.3.6 Vergleich

Obwohl die beiden Varianten von „Le Petit Chaperon rouge“ hinsichtlich Länge und Aufbau ziemlich unterschiedlich sind, so lassen sich dennoch einige Parallelen bezüglich der inhaltlichen Verknüpfung feststellen. Vor allem das Element der Nachrichtenübermittlung ist in beiden Texten vorhanden und verbindet die zentralen Textabschnitte miteinander.

Ähnlich ist auch der Verlauf der Handlungsstränge, auch wenn in der Neuversion Figuren auftreten, die im Originalmärchen keine Entsprechung finden. Dadurch gestaltet sich die Vernetzung der Handlungsstränge in der modernen Fassung komplexer als im Ursprungstext. So treffen in „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ die Nebendarsteller nicht nur auf die Titelheldin, sondern lernen sich auch untereinander kennen. Dies ist beispielsweise der Fall bei Miss Lunatic und dem Pâtissier, der an dem Abend, als er im Park auf Sara Allen trifft, eigentlich eine Verabredung mit der alten Dame hatte.

In Bezug auf die thematische Progression verläuft Perraults Märchen viel linearer als die moderne Version, in der aufgrund der vielen Nebenhandlungen von einer Progression mit thematischem Sprung gesprochen werden kann. Der Ursprungstext weist eine größere Redundanz auf, was auch bei der Wahl der Proformen und Substituenten deutlich wird, denn Gaites Roman enthält mehr Ausdrücke, die den

Namen der Hauptdarstellerin ersetzen sollen, als das klassische Märchen. Unter diesen Ausdrücken finden sich auch familiäre Ausdrücke wie „gamine“ oder „gosse“, welche im Originalmärchen nicht vorkommen. Dafür gibt es in diesem Parallelismen, Rekurrenzen und Paraphrasen, was den Text stark kohärent wirken lässt.

4.4 Intertextualität

Dieses Textualitätskriterium liegt dann vor, wenn sich ein Text auf einen anderen Text bzw. auf Textteile bezieht. Man spricht dann auch von referentieller Intertextualität. Wie stark ein Autor diese Referenz zum Ausdruck bringt, bleibt ihm überlassen. Zitate und Paraphrasen zählen dabei zu den expliziten Verweisen, der Textproduzent kann sich aber auch auf implizite Anspielungen beschränken. In sehr engem Zusammenhang damit steht die typologische Intertextualität, welche auf die Zugehörigkeit eines Textes zu einer bestimmten Textsorte hinweist (vgl. Sokol, 2007, S. 167).

Wie im Folgenden deutlich gemacht wird, kann der Terminus der Intertextualität auf unterschiedliche Weise ausgelegt werden. Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette verwendet für das Kriterium der Intertextualität den Begriff „Transtextualität“ und führt fünf verschiedene Möglichkeiten der Relation zwischen Hypo- und Hypertext an:

- Intertextualität
- Paratextualität
- Metatextualität
- Hypertextualität
- Architextualität

Unter Intertextualität versteht Genette - ähnlich wie Sokol - „eine absichtsvolle Bezugnahme auf einen Text“, die sich in Form von Zitaten und Anspielungen manifestieren kann. Paratextualität bezieht sich auf das den Text umgebende Umfeld, worunter Elemente wie der Titel, die Einleitung oder der Klappentext anzusiedeln sind. Der dritte Begriff in Genettes Gliederung bezeichnet eine kritische Betrachtung eines anderen Textes, entweder in Form einer Beschreibung oder eines Kommentars. Die vierte Form von Transtextualität beschreibt eine Umformung des Ausgangstextes, welcher dabei entweder komplett transformiert oder neu bearbeitet wird. Der Begriff

„Architextualität“ bezeichnet mehrere Texte, die sich durch literarische Gemeinsamkeiten auszeichnen (vgl. Genette, 1993, S. 9 ff.).

Der Aspekt der Hypertextualität ist bei den vorliegenden Analysetexten offensichtlich und bedarf keiner genaueren Untersuchung, da die Texte von Babette Cole und Carmen Martin Gaité eben aufgrund dieses Kriteriums für die vorliegende Arbeit ausgewählt wurden.

4.4.1 Le Petit Chaperon rouge - Le Petit Chaperon rouge à Manhattan

In Carmen Gaités Neufassung von „Le Petit Chaperon rouge“ existieren zahlreiche Bezüge zum Perrault'schen Originalmärchen. Diese sind nicht nur intertextueller Natur, es finden sich auch Referenzen auf paratextueller Ebene.

Intertextuelle Bezüge

Wie weiter oben erläutert wurde, werden intertextuelle Referenzen explizit durch Zitate oder Paraphrasen dargestellt. Im Fall von „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ tauchen während des gesamten Romans solche Verweise auf. Im zweiten Kapitel wird ein Mann namens Aurelio Roncali vorgestellt, der eine Zeit lang mit Saras Großmutter liiert war und Sara Geschenke in Form von Büchern zukommen ließ. Darunter fand sich eben auch das bekannte Märchen von Perrault:

„Aurelio était l'homme qui vivait avec la grand-mère à cette époque. [...] Elle savait qu'il tenait une boutique de livres et de jouets anciens, [...] et quelquefois il lui offrait un cadeau par l'intermédiaire de Mme Allen. Par exemple des livres tels que Robinson Crusoé à l'intention des enfants, Alice au pays des merveilles ou Le Petit Chaperon rouge“ (Gaité, 1998, S. 20).

Dazu werden Sara Allens Bezüge zu den genannten Werken geschildert, unter anderem ist das Mädchen fasziniert von der Tatsache, dass die Roman- oder Märchenfiguren nicht ständig von übervorsichtigen Müttern oder Vätern behütet werden, sondern auf sich allein gestellt sind und zahlreiche Abenteuer erleben: „Ces héros évoluaient dans l'eau, dans l'air, dans un bois, tout seuls. Et naturellement ils pouvaient parler avec des animaux, ça paraît logique à Sara“ (Gaité, 1998, S. 20 f.). Sara Allen ist unter anderem auch von den Illustrationen der genannten Bücher begeistert, wobei ihr diejenigen von Rotkäppchen am besten gefallen. Es wird sogar noch näher auf das Märchen

eingegangen, indem davon berichtet wird, dass Sara das Ende von Perraults Version missfällt, da ihr der Wolf auf den Illustrationen alles andere als böse und hinterlistig erscheint:

„Sur ce dessin, le loup montrait un visage si gentil, qu'émandant la tendresse, que le Petit Chaperon rouge n'avait d'autre solution que de lui faire confiance et de lui rendre un sourire charmeur. Il inspirait confiance aussi à Sara, il ne lui faisait pas du tout peur; il était impossible qu'un animal aussi sympathique puisse manger qui que ce soit. La fin de l'histoire ne pouvait qu'être une erreur“ (Gaite, 1998, S. 21).

Dieser explizite Verweis auf das Originalmärchen betrifft vor allem dessen Rezeption durch die Hauptprotagonistin des Romans. Ihr erscheint der Ausgang des Märchens unpassend, was sich mit der Kritik bezüglich der Klassifikation des Märchens deckt, denn nicht alle Märchenforscher ordnen „Le Petit Chaperon rouge“ den Zaubermärchen, sondern den Schreck- und Warnmärchen zu.

Ein weiteres Beispiel, welches die Neufassung mit dem Originalmärchen verknüpft, findet sich in dem Kapitel, in dem Miss Lunatic das verzweifelte Mädchen in der U-Bahnstation erblickt: „Elle lui rappelait énormément le Petit Chaperon rouge dessinée sur une édition des *Contes de Perrault*“ (Gaite, 1998, S. 125). Davor beschreibt die Autorin ausführlich, wie Sara Allen gekleidet ist und was sie bei sich trägt, was letztendlich die Assoziation der alten Dame mit der Märchenfigur hervorgerufen hat: „Elle portait un imperméable rouge à capuche et, suspendu à son bras, un panier d'osier recouvert d'une assiette à carreaux“ (Gaite, 1998, S. 125).

Nachdem sich Miss Lunatic des weinenden Mädchens angenommen hat, spazieren die beiden durch die Straßen von Manhattan, als Sara plötzlich eine Frau aus einer Limousine steigen sieht und von deren Erscheinung fasziniert ist: „Une longue jambe de femme terminée par une chaussure de cristal précieux apparut. «C'est Cedrillon?» demanda la fillette“ (Gaite, 1998, S. 128). Die Frage des Mädchens macht deutlich, dass ein kristallener Schuh sofort mit der Märchenheldin aus „Cendrillon“ in Verbindung gebracht wird bzw. dass Märchen vor allem von Kindern gelesen werden, da Sara den Schuh sofort mit einer Märchenfigur verbindet.

In einem anderen Abschnitt wird auf das Merkmal des Übernatürlichen von Märchen hingewiesen. Dabei vergleicht Sara das Erscheinen von Miss Lunatic in der U-Bahnstation mit dem Auftauchen einer übernatürlichen Erscheinung: „C'est bien ça. C'est

exactement ce que j'ai ressenti: une apparition surnaturelle venait à mon secours. Je ne sais pas si c'est parce que j'ai lu beaucoup de contes“ (Gaite, 1998, S. 142). Hier referiert der zweite Satz eindeutig auf den ersten. Das Merkmal des Übernatürlichen wird mit der Textsorte Märchen assoziiert. Dadurch wird auch der mysteriöse Eindruck, den die alte Dame bei allen hinterlässt, bekräftigt und die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei ihr tatsächlich um ein übernatürliches Wesen handeln könnte, erhöht.

Eine weitere direkte Anspielung auf das Originalmärchen wird in der Szene gemacht, in der Sara dem Pâtissier ein Stück Erdbeertorte anbietet:

„Vous voulez la goûter? C'est ma mère qui l'a faite et elle est très bonne. - Oh oui! La goûter! Rien ne me ferait plus plaisir. Mais que dira ta grand-mère? - Je ne crois pas que cela l'embêtera si je l'apporte déjà entamée, répondit Sara en se rasseyant sur le banc et en soulevant la serviette à carreaux. Je dirai que j'ai rencontré..., tiens, un loup, ajouta-t-elle en riant, et qu'il avait très faim“ (Gaite, 1998, S. 170 f.).

In dem Dialog zwischen Sara und M. Woolf wird noch einmal auf das Märchen von Rotkäppchen verwiesen, allerdings bezieht sich der Begriff „loup“ nicht nur auf das Tier im Märchen, sondern auch auf den Nachnamen des Mannes. Somit drückt Sara aus, dass sie, genauso wie Rotkäppchen, einerseits auf einen Wolf traf und andererseits auf einen Mann, der denselben Namen wie das Tier trägt, was sie zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht weiß, denn erst nach dieser Aussage fügt der Unternehmer hinzu: „Ce ne serait pas un gros mensonge, observa l'homme, parce que je m'appelle Edgar Woolf“ (Gaite, 1998, S. 171).

Eine etwas indirektere Anspielung auf den Wolf in Perraults Märchen findet durch die Verhaltensbeschreibung des Unternehmers statt, als dieser den Duft der Erdbeertorte wahrnimmt:

„C'était un homme bien habillé [...] qui n'avait pas du tout l'air d'un assassin [...] De plus, il ne disait rien et bougeait à peine. Seules les narines de son nez effilé se dilataient comme si elles fleuraient une odeur, ce qui lui donnait un peu l'allure d'un animal aux aguets“ (Gaite, 1998, S. 169).

Ebenso erwecken folgende Textstellen den Eindruck eines wilden Tieres, das gerade seine Beute verschlungen hat:

„[...] il reniflait la tarte et ses yeux brillaient de convoitise [...] Il enleva son chapeau, tomba à genoux, et contemplant le gâteau avec

gourmandise, se mit à respirer son parfum avec frénésie [...] Sans cesser de mastiquer et de se lécher les babines, M. Woolf tomba à nouveau à genoux [...]“ (Gaite, 1998, S. 170 ff.).

Die Autorin verwendet sogar einen speziellen Ausdruck („les babines“), welcher aus dem Tierreich stammt und auf Deutsch übersetzt „Lefzen“ bedeutet.

Paratextuelle Bezüge

Neben den oben angeführten Zitaten, die dem Bereich der Intertextualität zuzuordnen sind, finden sich auch paratextuelle Verweise auf das Perrault'sche Märchen. Zum einen lässt bereits der Titel „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ erkennen, dass es sich um eine Version des klassischen Märchens handeln könnte, zum anderen präsentiert das Cover des Buches ein rothaariges Mädchen in einem roten Kleid, wodurch in bildhafter Form auf das alte Märchen referiert wird, auch wenn weder in der Perrault'schen Fassung noch im Roman die Haarfarbe des Mädchens näher beschrieben wird. Möglicherweise soll dies den Bezug zur Ursprungsgeschichte noch verdeutlichen.

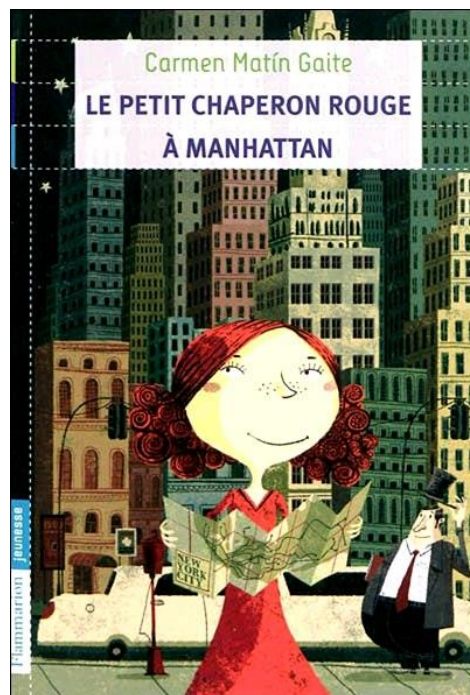


Abb. 4: Buchcover (Gaite, 1998)

Einen weiteren paratextuellen Bezug liefert der Klappentext, der das Originalmärchen sogar explizit erwähnt:

„L'histoire du Petit Chaperon rouge, tout le monde la connaît...Oui, mais les temps changent! Sara ne vit pas dans les bois, mais dans une grande ville; la galette et le petit pot de beurre se sont transformés en une tarte aux fraises; la grand-mère est une ancienne chanteuse de music-hall mariée plusieurs fois et le loup un pâtissier milliardaire!“ (Gaite, 1998).

Der erste Satz des Klappentextes setzt bei den Lesern bereits die Kenntnis des Hypotextes voraus. Danach folgt eine kurze Beschreibung jener Aspekte, die bei der Neufassung verändert wurden, wie etwa die Protagonisten, diverse Schauplätze oder Gegenstände.

4.4.2 Cendrillon - Le Prince Gringalet

Bei Babette Coles Neufassung von „Cendrillon“ lassen sich weniger intertextuelle Bezüge zum Ursprungsmärchen feststellen als bei den anderen beiden Texten. Intertextuelle Verweise sind in keiner Weise vorzufinden, dafür gestaltet sich die Analyse der paratextuellen Bezüge etwas ergiebiger.

Bei näherer Betrachtung des Buchcovers verrät lediglich der Titel „Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui“, dass sich in dem Werk zwei Geschichten verbergen. Zusätzlich informiert er den Leser, dass es sich bei den beiden Texten um eine alte und eine neue Variante des Perrault'schen Märchens handelt. Die Abbildung auf der Titelseite des Buches referiert im Gegensatz dazu nur auf das Ursprungsmärchen.



Abb. 5: Buchcover (Hatier, 2009)

Der Klappentext gestaltet sich weniger ausführlich als bei Gaites Neufassung von „Rotkäppchen“:

„Deux contes merveilleux:

- Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre de Charles Perrault, un conte traditionnel écrit il y a plus de 300 ans
- Le Prince Gringalet de Babette Cole, une version contemporaine dans laquelle on reconnaîtra le conte d'origine“ (Cole, 2009).

Genau genommen wird in diesem Klappentext lediglich präzisiert, was der Titel schon in vager Form erahnen lässt.

5 SCHLUSSFOLGERUNG UND AUSBLICK

Basierend auf den in dieser Arbeit verwendeten Analysemethoden wurde versucht, Unterschiede zwischen alten und neuen Märchen herauszuarbeiten. Die Untersuchung beschränkte sich dabei auf zwei zentrale Fragestellungen, die zum einen die Zugehörigkeit der Neufassungen zur Textsorte Märchen überprüften und zum anderen Unterschiede auf textsemantischer Ebene zwischen den alten und neuen Texten herauszuarbeiten versuchten.

In Bezug auf die Begriffsdefinition der Textsorte Märchen wurde deutlich, dass die Terminologie in der Sekundärliteratur nicht einheitlich gehandhabt wird und bei genauerer Betrachtung einige Widersprüche aufweist. Diese begriffliche Ambivalenz wird besonders beim Vergleich der deutschen und französischen Termini deutlich und verhindert eine absolute Gleichstellung der Grimm'schen Märchen mit den „Contes“ von Charles Perrault. Die Subkategorie der Zaubermärchen wies eine ähnliche terminologische Problematik hinsichtlich des französischen und deutschen Bedeutungsumfanges auf. Da vorwiegend deutschsprachige Forschungsliteratur zurate gezogen wurde, nicht zuletzt deshalb, weil sich die französischsprachige Märchenforschung vergleichsweise als wenig ergiebig herausstellte, mussten gezwungenermaßen die ihr zugrunde liegenden Thesen und Definitionen auf das französische Analysematerial mit Vorbehalten übertragen werden. Letztendlich ließen sich aber sprachunabhängig einige zentrale Merkmale der Textsorte Märchen festlegen, anhand derer das ausgewählte Textmaterial einer ersten Analyse unterzogen werden konnte.

In einem ersten Schritt wurden die textsortenspezifischen Merkmale aufgelistet und beschrieben sowie mithilfe der klassischen Märchen veranschaulicht und exemplarisch angeführt, um in einem zweiten Schritt in den neuen Varianten von „Cendrillon“ und „Le Petit Chaperon rouge“ auf deren Vorkommen und in weiterer Folge auf deren Ausprägung überprüft zu werden.

Es zeigte sich nach dem abschließenden Vergleich, dass die meisten Merkmale sehr wohl auf die zeitgenössischen Texte zutrafen, wobei die stärksten Abweichungen in dem Roman von Carmen Martin Gaité zu verzeichnen waren. Dies ging der Analyse zufolge vor allem mit der Transformation des Genres einher. So wies die Neufassung des Perrault'schen Märchens „Le Petit Chaperon rouge“ eine äußerst genaue räumlich-

zeitliche Datierung auf sowie detailreiche Beschreibungen der auftretenden Protagonisten, was für die Textgattung Märchen untypisch ist. Dafür entsprach die Namensgebung der Romanfiguren teilweise dem Prinzip der sogenannten redenden Namen, die ein zentrales Merkmal in Bezug auf Märchenfiguren darstellen. Sprachlich wurde die Formelhaftigkeit bestimmter Textsequenzen untersucht, wobei auch hier das Ursprungsmärchen eine höhere Ausprägung aufwies.

Der Vergleich der anderen beiden Texte zeigte deutlich mehr werkübergreifende Parallelen. Sowohl die Namensgebung, die räumlich-zeitliche Situierung als auch der Aspekt des Wunderbaren sind gleichermaßen im alten und neuen Text vorhanden. Lediglich das Geschlecht der Titelhelden unterscheidet die beiden Werke in größerem Ausmaß voneinander. Folglich lässt sich „Le Prince Gringale“ anhand der untersuchten Aspekte eher der Textsorte Märchen zuordnen als „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“. Im weiteren Sinne scheint es sinnvoll, eine Subkategorie zur Textsorte Märchen zu erstellen, welche die Bezeichnung *Neue Märchen* tragen könnte.

Die zweite Forschungsfrage beschäftigte sich mit den Unterschieden zwischen den alten und neuen Texten hinsichtlich ihrer Struktur und ihres Inhalts. Dabei erwies sich der morphologische Zugang von Vladimir Propp als äußerst aufschlussreich, da bei der Analyse die Inhalte der einzelnen Texte auf die wesentlichen Handlungen reduziert wurden und einen Vergleich in übersichtlicher Art und Weise ermöglichten. Dies war vor allem bei der Analyse von „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ hilfreich, da sich dieses Werk hinsichtlich seines Umfangs wesentlich von den drei anderen Texten unterschied. Somit konnte aber auch hier eine Auswahl der Schlüsselszenen erfolgen und den Propp'schen Funktionen entsprechend zugeordnet werden.

Größtenteils entsprach der grundlegende Handlungsstrang der neuen Werke dem der Ursprungstexte, jedoch wurden manche Funktionen weggelassen, die in den Originalmärchen vorkamen, andere konnten im Gegensatz dazu nur in den neuen Varianten festgestellt werden. Dabei sei anzumerken, dass zuerst immer die klassischen Märchen analysiert wurden, da diesen die Funktionen einfacher zuzuordnen waren als den modernen Varianten.

Danach erfolgte die Analyse ebendieser Varianten, da nun die Funktionen, die aus 31 verschiedenen herausgearbeitet wurden, für die Originalmärchen bereits vorlagen und hinsichtlich ihrer Existenz in den neuen Texten überprüft werden konnten. Dadurch war schon ein großer Teil der modernen Texte abgedeckt und es mussten nur noch einige

wenige Abschnitte, die noch keine Zuteilung erfahren hatten, eingeordnet werden. Dies stellte sich teilweise als etwas problematisch heraus, da manche Handlungen nur einem Teil der ausgewählten Funktion entsprachen. Dies wurde in der Beschreibung, die im Anschluss an das Zuordnungsverfahren erfolgte, angemerkt.

Hinsichtlich der handelnden Personen und der sie umgebenden Handlungsbereiche konnten zwischen „Cendrillon“ und „Le Prince Gringalet“ mehr Parallelen festgestellt werden als zwischen den anderen beiden Analysetexten. Vor allem in Gaites Roman brachte die genauere Untersuchung der agierenden Figuren eine gewisse Ambivalenz derselben zutage, da sie manchmal nicht eindeutig einer definierten Kategorie von Personentypen zugeordnet werden konnten. Außerdem weist der Roman viel mehr Protagonisten auf als das Originalmärchen, wodurch bei der Festlegung der Handlungskreise eine größere Auswahl an Personen vorlag. Bei Babette Coles Geschichte war die Identifikation der Figurentypen sehr eindeutig, es wurden in Anbetracht des Ursprungtextes lediglich die Geschlechter der Protagonisten umgekehrt.

Der letzte große Analysepunkt widmete sich drei ausgewählten Textualitätskriterien. Diese wurden basierend auf spezifischen Merkmalen der vier ausgewählten Texte für die weiteren Arbeitsschritte herangezogen. Dabei handelt es sich um Kohäsion, Kohärenz und Intertextualität. Weitere Textualitätskriterien wie Situationalität oder Intentionalität schienen in Hinblick auf das Forschungsthema irrelevant und wurden daher nicht in die Analyse einbezogen.

In Bezug auf die Kohärenz und die Kohäsion der Texte sei anzumerken, dass auch hier mehr Differenzen zwischen den Versionen von Rotkäppchen vorliegen als zwischen den anderen beiden Geschichten. Während Perraults Märchen nur zwei Handlungsstränge aufweist, existieren in Carmen Gaites Roman wesentlich mehr davon, da im Verlauf der Geschichte auch mehr Figuren auftauchen. Dadurch kommt es einerseits öfter zu Unterbrechungen des Haupthandlungsstranges als im Ursprungstext, andererseits müssen in diesem Kontext auch verstärkt kohäsive Mittel verwendet werden, um die Vernetzung des Textes zu gewährleisten.

Bei der Betrachtung der kohäsiven Mittel schien vor allem das Prinzip der Nachrichtenübermittlung eine zentrale Rolle zu spielen, denn mit Ausnahme des Werkes „Le Prince Gringalet“ kam dieses Element in allen Analysetexten zum Vorschein.

Aufgrund des für Märchen typischen redundanten Charakters scheinen die Perrault'schen Märchen einen höheren Grad an Kohärenz aufzuweisen als die Neufassungen von Gaité und Cole. Besondere Aufmerksamkeit erweckten die Illustrationen in „Le Prince Gringalet“, da an einigen Textstellen erst durch diese der vorangegangene Text in einen Kontext gebracht werden konnte und sie somit stark kohärenzstiftende Wirkung hatten. Diese Form der Verknüpfung war ausschließlich in dem angeführten Text zu finden, was möglicherweise einen Hinweis auf das Zielpublikum darstellen könnte.

Eine weitere Art der Vernetzung konnte in Form von intertextuellen Verweisen festgestellt werden. Besonders deutlich wurde dies in „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“, wo sowohl paratextuelle als auch intertextuelle Bezüge vorzufinden waren.

Diese Arbeit ließ die Rezeption von alten und neuen Märchen außen vor, woraus sich ein weiterführendes Forschungsfeld erschließen lässt. Ebenso wäre es interessant, die entsprechenden Märchenverfilmungen näher zu untersuchen und mit den Ursprungswerken zu vergleichen.

6 RÉSUMÉ

Le conte est une des formes les plus anciennes du récit, pourtant il exerce toujours la même fascination sur ses lecteurs. Autrefois transmis oralement, le conte était surtout utilisé comme moyen d'éducation morale pour les enfants. Plus tard, des écrivains se sont mis à l'écriture de ces histoires qui, d'une part font rêver les enfants et d'autre part leur apprennent le chemin à prendre pour vivre honnêtement. Aujourd'hui, il existe de nombreuses formes différentes des contes anciens, telles que des films ou des versions modernisées. L'objectif de ce mémoire de fin d'étude est d'analyser les différences entre les contes anciens et leurs adaptations contemporaines.

Ce mémoire se concentre sur l'analyse de la sémantique textuelle et se base sur quatre textes, parmi lesquels, deux contes merveilleux de l'écrivain français Charles Perrault, et deux nouvelles versions des mêmes contes. Les titres choisis sont donc „Le Petit Chaperon rouge”, „Cendrillon”, „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan” et „Le Prince Gringalet”. Avant de commencer l'analyse principale, il semble important de connaître le contenu des textes, mais aussi de prêter attention à la théorie, comme par exemple les définitions du genre, sa démarcation avec d'autres genres et ses caractéristiques principales.

„Le Petit Chaperon rouge” raconte l'aventure d'une jeune fille aimable qui doit son nom à un petit chapeau rouge que lui a fait sa grand-mère. Un jour, sa mère l'envoie chez sa grand-mère, qui est malade, afin de lui apporter des galettes et un petit pot de beurre. La grand-mère habite de l'autre côté de la forêt. La fille se met en route et rencontre un loup en se promenant dans la forêt. Le loup lui demande ce qu'elle fait si seule dans la forêt et où elle entend aller. La petite, naïve qu'elle était, lui explique ses intentions, de façon que le loup, étant très rusé mais aussi affamé, l'envoie sur un chemin plus long afin d'arriver le premier chez la grand-mère qu'il souhaite dévorer. Son plan se déroule comme prévu et la pauvre dame est dévorée par l'animal sauvage. Puis il met les vêtements de sa victime et attend dans le lit l'arrivée de la petite fille. Quand celle-ci voit sa grand-mère si changée dans le lit, elle demande à savoir pourquoi elle a de si grands yeux, de si grandes mains, de si grandes oreilles et une si grande bouche. Après avoir répondu à la dernière question de l'enfant, le loup s'acharne sur la petite et la dévore d'un seul coup.

Après cette fin tragique, l'auteur a écrit une petite anecdote qu'il appelle „moralité” et dans laquelle il met en garde les jeunes filles contre les charmes des hommes rusés. La

version des frères Grimm connaît une fin plus douce puisqu'un chasseur trouve le loup, lui coupe le ventre et libère la fille et sa grand-mère.

La version moderne de cette histoire, „**Le Petit Chaperon rouge à Manhattan**”, se déroule à Manhattan et le Petit Chaperon rouge s'appelle Sara Allen. La protagoniste habite avec ses parents à Brooklyn et rêve de visiter Manhattan où elle rend visite une fois par semaine à sa grand-mère qui est une ex-chanteuse de Music Hall. La fille aspire à vivre des aventures à Manhattan et à visiter la Statue de la Liberté dont elle est fascinée depuis toujours.

Un jour, lorsque ses parents sont partis à Chicago pour assister à l'enterrement d'un oncle, elle quitte la maison parentale en cachette afin d'aller voir sa grand-mère tout seule, sans oublier la tarte aux fraises préparée pour celle-ci. Cependant lorsqu'elle atteint la station de métro, elle éprouve des remords et se met à pleurer, mais une vieille femme lui tient compagnie et écoute l'histoire de la petite. Elles s'entretiennent longuement et se promènent dans Central Park. La vieille dame, qui semble être une mendiante, confie un secret à Sara concernant la Statue de la Liberté. En effet, cette vieille dame n'est pas une mendiante, elle est Madame Bartholdi, la femme d'après laquelle on a fait construire la statue il y a cent ans. Elle explique à Sara qu'elle vit dans la statue le jour et qu'elle se promène à Manhattan le soir et la nuit. En plus, elle lui donne une pièce de monnaie ancienne à l'aide de laquelle la fille peut ouvrir un tunnel caché qui la fait arriver directement dans l'intérieur de la statue. Après, elles se quittent et Sara continue son chemin.

En faisant une petite pause, un homme d'environ 50 ans s'arrête auprès d'elle et commence à lui parler. Il s'intéresse surtout à la tarte aux fraises que l'enfant a dans son panier. Il se présente à Sara comme Edgar Woolf, fameux pâtissier de Manhattan qui a consacré toute sa vie à faire fortune et qui s'est mis avec persévérance à la recherche d'une recette de tarte aux fraises parfaite. Après avoir goûté celle de Sara, il lui propose un contrat afin de recevoir cette recette formidable. Sara donne son accord sous condition qu'il lui fasse faire un tour dans une limousine à Manhattan. Ainsi la fille reçoit sa propre limousine pour le temps d'une promenade, pendant que le pâtissier va directement à l'appartement de la grand-mère qui garde la recette. Il faut savoir qu'Edgar Woolf était très amoureux de la chanteuse quand il était plus jeune. Il l'a toujours admirée, mais ils n'étaient jamais ensemble. Ensuite, il rencontre son amour, tandis que Sara visite Manhattan et essaie de trouver le tunnel caché. Après avoir recouru à une ruse pour s'éloigner du chauffeur qui doit la surveiller, elle réussit à trouver l'entrée du

tunnel. Elle glisse la pièce de monnaie dans une fente, prononce une parole magique et disparaît dans un courant d'air tiède qui l'emporte vers la Statue de la Liberté. Le livre finit ainsi sans que le lecteur sache ce qu'il se passe après.

Carmen Martin Gaité a écrit ce roman en espagnol qui a été traduit après en français.

„**Cendrillon**” est l'autre conte classique de Perrault et raconte l'ascension sociale d'une pauvre fille du même nom qui est opprimée par sa belle-mère et les deux filles de celle-ci. Elle doit faire le ménage pour elles et dormir sur une paille au grenier. Elle doit son nom au fait que chaque jour, après avoir fini ses travaux, elle s'assied dans les cendres au coin du feu. Un jour, le fils du roi donne un bal parce qu'il cherche une femme à épouser. Les demi-sœurs mettent des vêtements magnifiques afin de plaire au prince. Cendrillon souhaite y aller également, mais elle n'a ni vêtements ni coiffure pour un tel événement. Lorsque sa marraine, qui est une bonne fée, la voit pleurer, elle lui offre son aide magique. Elle fait transformer des souris en chevaux, une citrouille en carrosse et les chiffons sales de Cendrillon en vêtements magnifiques. A ces derniers, elle ajoute un pair de pantoufles de verre. La fée explique à Cendrillon que la magie cessera à minuit et qu'elle doit rentrer à l'heure dite.

Cendrillon tout heureuse va au bal et rencontre le prince qui tombe amoureux d'elle sur-le-champ. A minuit, elle rentre à la maison et entend ses demi-sœurs parler avec enthousiasme d'une princesse inconnue venue au bal et habillée des plus beaux vêtements du monde. Le lendemain soir, elles se rendent à nouveau au bal et Cendrillon oublie l'heure, de manière qu'elle perd une de ses pantoufles de verre en quittant le château au dernier coup de minuit. Le lendemain, le prince fait essayer à toutes les filles du pays la pantoufle de verre qu'il a ramassée la veille. Celle à qui appartient la pantoufle deviendra sa femme. A la fin c'est Cendrillon qui parvient à mettre son pied dans la chaussure précieuse et qui devient l'épouse du prince. Puisqu'elle a bon cœur, elle fait marier ses demi-sœurs à des gentilshommes de la cour.

Après ce récit Perrault a ajouté également deux moralités parlant de l'avantage d'avoir des marraines ou parraines généreux.

Babette Cole, d'origine anglaise, a écrit la version moderne de ce conte qui s'appelle „**Le Prince Gringalet**”. En fait, l'histoire reste la même, il n'y a que de petites différences entre l'ancien et le nouveau récit. Cendrillon devient le prince Gringalet qui est opprimé par ses frères parce qu'il est maigre et boutonneux et pas poilu comme eux. Il y a aussi un bal auquel il ne peut pas aller et une fée qui essaie de l'aider.

Contrairement au conte classique, la magie manque son but et le prince est transformé en gros singe poilu, sans même s'en rendre compte. Il va au palais où a lieu le bal mais comme il est trop gros pour passer par la porte d'entrée, il est obligé de rentrer chez lui. Il va à l'arrêt d'autobus où la princesse Rupinette attend déjà. Heureusement, minuit sonne et la magie ratée s'estompe. Le prince Gringalet redevient tel qu'il était et la princesse croyant qu'il l'a sauvée du gros singe veut lui parler. Mais le prince étant très timide, il cherche à s'enfuir et perd son pantalon. La princesse le ramasse et le lendemain elle le fait essayer à tous les hommes du pays afin d'épouser son propriétaire. Ainsi, elle rencontre de nouveau le prince Gringalet qui est le seul à mettre le pantalon sans problème. Ils se marient donc et à l'aide de la fée peu douée, la princesse fait transformer les frères du prince Gringalet en petits elfes qui font le ménage de son château.

Les parallèles entre les nouveaux et les anciens contes sont bien évidentes en contemplant le contenu des œuvres. Avant d'entrer plus profondément dans l'analyse, il semble important de définir le genre du *conte* puisqu'il y a bien des différences pertinentes en ce qui concerne la terminologie soit en allemand soit en français. Le mot „conte“ décrit un genre très général, il peut désigner toute forme de récit comme la légende, la fable ou le mythe. En allemand, le terme *Märchen* est plus spécifique et décrit un domaine plus restreint du récit. Pour cela il y a les hyponymes *contes de fées* ou *contes merveilleux* qui limitent la notion très vaste du conte. En ce qui concerne la littérature qui traite la terminologie du conte il y a beaucoup plus d'œuvres allemandes que françaises. Il naît donc une problématique qui prend ses origines dans cette divergence terminologique: Est-il admissible d'appliquer les thèses valant pour les *Märchen* aux contes ou contes de fées? En tout cas, les contes français de Perrault sont presque identiques à ceux des frères Grimm et à part quelques légères différences, ils contiennent les mêmes caractéristiques comme par exemple la langue qui parle en formules, la présence du merveilleux, les noms universels des protagonistes ou la datation et la localisation inexacte.

Se référant à ces faits théoriques, le premier pas de l'analyse concerne la vérification de ces caractéristiques dans les quatre textes choisis afin de pouvoir les identifier comme contes de fées ou pas.

En ce qui concerne la datation et la localisation des histoires contemporaines, le roman de Carmen Martin Gaité se distingue complètement des autres récits, parce que le lieu et

le temps sont exactement définis, ce qui n'est pas le cas dans „Cendrillon“. „Le Petit Chaperon rouge“ ou „Le Prince Gringalet“, à l'inverse, pourrait se dérouler à n'importe quel endroit et à n'importe quelle époque.

En considérant les noms des protagonistes, la différence entre „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ et les autres textes est encore une fois très claire: Tandis que chez Perrault le nom de la fille se réfère à un chapeau rouge et perd ainsi toute individualité, l'héroïne de Gaite s'appelle Sara Allen, donc un nom unique qui n'est pas un dérivé d'autre chose. Cependant, il y a tout de même des ambivalences en ce qui concerne certains noms, comme par exemple pour Edgar Woolf qui présente le pendant du loup dans la version ancienne du conte, mais aussi pour Gloria Star, le nom d'artiste de la grand-mère de Sara. Le nom de Miss Lunatic fait également allusion à une caractéristique personnelle. Il y donc des nuances très fines en contemplant le critère des noms universels.

En regardant les formules typiques des contes, telles que „Il était une fois...“ ou „Et ils vécurent heureux longtemps longtemps longtemps“, on se rend compte qu'ils sont plus fréquents dans les contes anciens. Parfois il y a des passages qui semblent reprendre cette caractéristique mais d'une manière différente. Ainsi le lecteur trouve dans „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ quelques paroles de chanson qui apparaissent plusieurs fois pendant l'histoire. En outre, l'auteur raconte au début du livre la vie quotidienne de Sara et explique la langue secrète que la fille a développée quand elle était petite. Par analogie aux formules classiques, ces mots fantastiques peuvent également être considérés comme des éléments caractéristiques du conte. Dans „Le Prince Gringalet“ il y a la formule classique de la fin du conte, mais dans ce cas il y a encore quelques lignes après.

La présence du merveilleux est évidente dans tous les quatre textes. C'est encore une fois le roman de Gaite qui se montre moins transparent que les autres en ce qui concerne cet aspect. Dans „Cendrillon“ il y a la transformation magique de la jeune femme, mais aussi la pantoufle de verre qui réunit finalement le prince et Cendrillon. L'histoire de Babette Cole se sert de la même méthode, mais avec un clin d'œil ironique puisque les compétences magiques de la fée ne correspondent pas vraiment à ce qu'on s'attendait. Dans „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ le merveilleux se montre sous plusieurs aspects, ce qui laisse beaucoup de place à l'imagination du lecteur. Il y a par exemple la vieille dame qui incarne le personnage célèbre de Madame Bartholdi, la femme ayant

servi de modèle pour la Statue de la Liberté. En parlant avec Sara son apparence physique change et la petite fille voit le visage de Madame Bartholdi, et non pas celui de la femme qu'elle prétend être. Cette transformation ressemble fortement à la magie mais cette métamorphose pourrait également provenir de l'imagination de Sara qui est en effet une fille très rêveuse. En outre, le tunnel secret présente également un aspect merveilleux puisqu'il permet à Sara de voler sur un courant d'air en direction de la statue, ce qui ne semble pas très réel.

Suite à cette première analyse concernant les caractéristiques spécifiques du conte merveilleux, il s'agit de réaliser l'analyse principale. La „Morphologie du conte“ de l'écrivain russe Vladimir Propp forme le point de départ pour la comparaison structurelle des textes choisis. Selon lui, chaque conte est construit d'après les mêmes règles et connaît un nombre limité de fonctions comme par exemple le départ du héros, l'action du rival, la conquête de la princesse ou d'un objet magique, le combat entre le bien et le mal etc. En somme, il y a 31 fonctions élaborées par Propp qui représentent les éléments répétitifs tandis que les personnages peuvent varier chaque fois.

Mais il y a des types de personnages qui sont également limités en leur nombre et qui sont étroitement liés à des sphères d'activité séparées. Il y a par exemple toujours le type du viseur qui est identique au héros dans la majorité des contes. Puis, il y a le type du donateur qui donne au héros un outil de travail afin qu'il puisse atteindre son but. Le type de l'adversaire est expliqué facilement puisqu'il essaie d'empêcher le héros de réussir, ou il veut le combattre pour prendre sa place. Outre ces trois exemples il y en a encore quatre autres, ce qui fait en somme sept types de personnages. Leur apparence physique est naturellement variable, sinon il n'y aurait pas une telle quantité de contes.

L'analyse se base donc sur ces éléments fixes et variables et elle est faite pour tous les quatre textes. Après, les résultats sont comparés afin de rendre visible les différences structurelles entre le conte traditionnel et la version moderne.

En observant la structure de „Cendrillon“ et du „Prince Gringalet“, on constate que la situation initiale n'est pas la même. Cendrillon perd sa mère et est obligée d'obéir à sa belle-mère qui dirige la maison et le père de l'héroïne d'une main ferme. Chez le Prince Gringalet aucun membre de la famille ne disparaît.

Puis, la structure continue à correspondre au texte traditionnel jusqu'au moment où la bonne fée entre en scène. Tandis que la marraine de Cendrillon commence l'action par un dialogue dans lequel elle cherche à comprendre le chagrin de la jeune fille, la fée du

Prince Gringalet commence sans détour à faire de la magie qui rate son but mais mène quand-même à la scène-clé de l'histoire. Celle-ci s'effectue de manière différente dans les deux textes, parce que Cendrillon rencontre le prince grâce à son apparence changée tandis que le prince Gringalet est en train de se retransformer quand il voit la princesse Rupinette. Ce malentendu est en fait la véritable différence entre les deux contes.

La suite est la même, il y a la fonction de l'épreuve, une fois à l'aide d'une pantoufle de verre, l'autre fois à l'aide d'un pantalon. Les histoires finissent par le mariage, seulement le sort des frères du prince Gringalet se distingue de celui des belles-sœurs de Cendrillon. Ainsi l'élément punitif est omis dans la version traditionnelle de Perrault.

La comparaison des deux autres textes comporte sans doute moins de parallèles que l'exemple précédent, ce qui pourrait résider dans la problématique du genre. D'un côté il y a le conte classique assez court, de l'autre côté il y a tout un roman de plus de 200 pages. C'est la raison pour laquelle l'histoire est soumise à une transformation très vaste. Laissant de côté le fait que toute l'action se déroule dans une métropole américaine moderne et non pas dans une petite forêt, les fonctions de Propp se laissent tout de même appliquer à la structure textuelle du „Petit Chaperon rouge à Manhattan“. Les parallèles concernent surtout les scènes-clé qui sont déjà connues du conte classique. Ainsi il y a l'absence temporaire des parents, une fois intentionnellement, l'autre fois par hasard puisque les Allens sont obligés de quitter la ville pour assister à un enterrement. Ce qui change pourtant le déroulement de l'histoire chez Gaite c'est la rencontre avec Miss Lunatic, une protagoniste qui n'a pas de pendant dans le récit d'origine mais qui joue un rôle indispensable dans le roman. C'est elle qui prend la place du donateur mais aussi du bon Samaritain, car c'est elle qui aide Sara à retrouver son chemin à Manhattan et qui lui donne du courage.

L'adversaire est incarné par un pâtissier célèbre du nom significatif d'Edgar Woolf, faisant allusion à l'animal sauvage chez Perrault. Mais celui-ci se montre plutôt pensif et solitaire, que dangereux ou criminel. La rencontre se passe comme dans le conte classique, mise à part l'affaire de la tarte aux fraises qui provoque le contrat conclu entre la fille et le pâtissier. Ce contrat représente donc un élément essentiel dans le roman moderne, puisque c'est grâce à celui-ci qu'Edgar Woolf trouve finalement la recette parfaite de la tarte aux fraises et qu'il retrouve son amour de jeunesse après de longues années de solitude. En dépit de tout ce développement romantique, il y a l'aspect du danger qui devient concret au moment où Sara fait la connaissance de M. Woolf, car elle ne le connaît pas et selon une histoire racontée par sa grand-mère elle craint de

tomber entre les mains du „vampire du Bronx“, un criminel qui sévit à Central Park. Néanmoins, la fonction de l'atteinte au bien-être du héros est omise dans cette œuvre.

La mise en scène de la fin de l'histoire est aussi très intéressante à analyser, parce que dans la version de Perrault, la fille et sa grand-mère subissent un sort tragique tandis que chez Gaite elles restent vivantes et en plus, la grand-mère se retrouve dans les bras du pâtissier. En ce qui concerne l'héroïne de l'œuvre, l'auteur préfère laisser le lecteur dans l'ombre, car après que la fille soit entrée dans le tunnel, le récit est fini.

L'analyse s'est donc révélée un peu plus complexe qu'avec les deux autres textes. En travaillant sur „Cendrillon“ et „Le Prince Gringalet“, il semblait plus facile de rendre visible les différences entre l'adaptation moderne et l'œuvre d'origine. Dans les versions du Petit Chaperon rouge, le point de départ de la recherche de parallèles est l'histoire moderne, alors que pour les deux autres contes, la méthode est inversée.

La dernière partie du mémoire de fin d'étude traite les critères de la textualité, particulièrement ceux de la cohésion, de la cohérence et de l'intertextualité. Dans le domaine de la linguistique textuelle, il existe encore quatre critères supplémentaires, mais les trois choisis semblent être les plus intéressants dans ce contexte. L'œuvre d'introduction des linguistes De Beaugrande et Dressler sert de fil conducteur. La cohésion et la cohérence sont souvent utilisées comme synonymes, mais on peut les distinguer très généralement de la manière suivante: tandis que la cohésion contient les liens linguistiques d'un texte, voire grammaticaux et lexicaux, la cohérence se situe plutôt sur le plan du contenu d'un texte. La progression thématique présente un aspect étroitement lié à ces deux critères. Sa forme la plus simple est la progression linéaire, d'autres possibilités plus complexes sont par exemple une progression avec des changements thématiques brusques ou des thèmes divisés. Les quatre textes se distinguent par leur dimension cohérente. Ainsi, les illustrations dans „Le Prince Gringalet“ ont une fonction cohésive. Sans eux, le lecteur ne comprendrait pas exactement le texte précédant l'image.

Dans tous les quatre textes, il y a un moyen typique d'analyse du conte que Propp mentionne aussi dans sa „Morphologie du conte“. Il s'agit de la transmission des messages, c'est-à-dire quand il y a un protagoniste qui entre en scène pour la première fois, il est informé par un autre de ce qui s'est passé jusqu'à présent. C'est le cas dans „Cendrillon“, où la marraine demande à la fille pourquoi celle-ci est si triste. Cendrillon lui explique qu'il y a un bal auquel elle ne peut pas aller par manque de vêtements

convenables. Ainsi la fée apprend ce qui s'est passé et peut réagir aux besoins de sa filleule. Le dialogue entre le Petit Chaperon rouge et le loup, ainsi que celui entre Sara Allen et Edgar Woolf dans la version moderne du conte, correspond à ce principe. Cette transmission d'information qui représente également une des 31 fonctions chez Propp est précédée de l'acte d'interrogation effectué par l'adversaire dans la plupart des contes.

Les temps utilisés aident aussi à créer des liens cohésifs dans un texte. Les contes traditionnels de Perrault sont écrits principalement au passé simple et à l'imparfait. Les passages qui forment une unité thématique sont ainsi faciles à reconnaître.

Des structures syntaxiques spéciales telles que le parallélisme, la récurrence ou l'ellipse font aussi partie des moyens créant la cohésion. Le dialogue final entre le loup déguisé et le Petit Chaperon rouge fournit un bel exemple pour l'emploi d'un parallélisme, car les questions de la fille aussi bien que les réponses du loup suivent la même structure jusqu'à la dernière réponse du loup qui, après l'avoir prononcée, se jette sur sa victime et la dévore.

En ce qui concerne la cohérence qui traite la connexion du texte plutôt du point de vue du contenu, il y a des éléments autour desquels se développe une grande partie de l'histoire. Un bon exemple en est donné par la pantoufle de verre qui joue un rôle primaire dans le conte de „Cendrillon“. C'est grâce à cet objet magique que les sphères d'action du prince et de Cendrillon se croisent de façon que l'intrigue prenne une autre direction. Dans „Le Prince Gringalet“ ce phénomène est un peu moins évident parce que tout se passe un peu de manière aléatoire, comme par exemple l'erreur de la fée ou la rencontre avec la princesse à l'arrêt d'autobus.

Le roman de Carmen Gaité tourne autour de deux thèmes principaux: d'un côté il y a le désir passionnant de Sara Allen de découvrir la ville de Manhattan et de trouver la liberté, de l'autre côté l'affaire de la tarte aux fraises qui a une fonction semblable à celle de la pantoufle de verre puisqu'elle crée un lien entre les sphères d'action de Sara, du pâtissier et de la grand-mère.

Le dernier chapitre analyse les relations intertextuelles entre le texte d'origine et l'adaptation moderne. Il faut admettre que l'histoire du Petit Chaperon rouge contient beaucoup plus de références intertextuelles que l'autre conte. L'écrivain Gérard Genette a examiné de manière approfondie les différentes formes de ce qu'il appelle la transtextualité, qui inclut le terme d'intertextualité. Outre celle-ci, il y a par exemple des

références paratextuelles, hypertextuelles ou métatextuelles qui se distinguent les unes des autres par de petites nuances.

Selon Genette, l'intertextualité comprend seulement des citations directes ou indirectes. Il y en a un grand nombre dans „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“. Déjà le nom du pâtissier fait allusion au conte traditionnel mais aussi l'apparence physique de Sara Allen.

Les traits paratextuels concernent tous les aspects qui ne font pas partie du récit à proprement parler, c'est-à-dire la couverture, l'introduction, le résumé sur la jaquette du livre etc. La couverture du roman de Gaité montre une protagoniste vêtue de rouge, dont la chevelure est de surplus rousse, ce qui renforce l'effet voulu.

Le titre du livre, „Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui“, laisse déjà deviner qu'il y a deux histoires dedans - le conte ancien de Perrault et la version moderne de Babette Cole. L'image de la couverture montre seulement l'image classique de Cendrillon avec la bonne fée et une citrouille. Ainsi l'analyse de l'intertextualité ne fournit pas beaucoup de résultats en ce qui concerne les textes de „Cendrillon“ et „Le Prince Gringalet“.

L'analyse sémantique des quatre textes a montré que le terme du *conte* ne vaut pas nécessairement pour les histoires contemporaines puisque les caractéristiques du genre traité ne sont pas complètement applicables. Il y a quand-même une grande proximité avec les textes d'origine de façon qu'on puisse parler de *contes modernes* pour désigner ce nouveau genre.

Les résultats de l'analyse structurelle, selon le modèle de Propp, ont démontré ce qui a été omis d'une part et ce qui a été ajouté dans les textes modernes d'autre part. La problématique de la comparaison, dans le cas du „Petit Chaperon rouge“, se base surtout sur la divergence des genres dont il est question.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Cole, B. (1987). Le Prince Gringalet. In Hatier (Hrsg.). (2009), *Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Hatier.

Gaite, C.M. (1998). *Le Petit Chaperon rouge à Manhattan* [traduit de l'espagnol]. Paris: Flammarion Jeunesse.

Perrault, C. (1967). *Contes*. Paris: Editions Garnier Frères.

Sekundärliteratur

Aarne, A. & Thompson, S. (1928). *The types of the folk-tale*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Aulnoy, M. (2004). *Contes de fées*. Paris: Champion.

Clément, C. (2000). *Les mutations du petit chaperon rouge*. Paris: Grasset jeunesse.

Jolles, A. (1982). *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer.

Lauzensky, G. (1977). *La technique du récit dans les „Contes“ de Perrault*. Wien: Universität Wien.

Naumann, H. (1922). Sage und Märchen. In: F. Karlinger (Hrsg.). (1973). *Wege der Märchenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Panzer, F. (1926). Märchen. In: F. Karlinger (Hrsg.). (1973). *Wege der Märchenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Pöge-Alder, K. (2011). *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. Tübingen: Narr Verlag.

Propp, V. (1972). *Morphologie des Märchens*. München: Carl Hanser Verlag.

Ripatti, H. (2011). *L'analyse des symboles du merveilleux dans les contes en prose de Perrault*. Jyväskylä: Universität Jyväskylä.

Scherf, W. (1982). *Lexikon der Zaubermärchen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Solms, W. (1998). Das Märchenwunder. In: U. Heindrichs & H.A. Heindrichs. *Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. München: Eugen Diederichs Verlag.

Stiefmüller, B. (1996). *„Jean de l'ours“ - Versuch einer vergleichenden Märchenanalyse*. Wien: Universität Wien.

Textsemantik

De Beaugrande, R. & Dressler, R. (1981). Einführung in die Textlinguistik. Tübingen: Niemeyer Verlag.

Ernst, E.J. (2003). *Kohärenz, Kohäsion, Organisation. Morphosyntax, Semantik und Pragmatik der Textverknüpfung in der französischen Sprache*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Genette, G. (1993). *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hébert, L. (2001). *Introduction à la sémantique des textes*. Paris: Editions Champion.

Metzeltin, M. & Jaksche, H. (1983). *Textsemantik. Ein Modell zur Analyse von Texten*. Tübingen: Günter Narr Verlag.

Robert, P. (2009). *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris: Le Robert.

Sokol, M. (2007). *Französische Sprachwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Internetquellen

Contes et symboles. <http://contes-et-symboles.e-monsite.com/pages/cendrillon.html>, Zugriff am 14.3.2013

Pour en savoir plus sur les contes. http://cic-montaigu-ia85.ac-nantes.fr/IMG/pdf/Pour_en_savoir_plus_sur_les_contes.pdf, Zugriff am 1.3.2013

PONS - Das Online-Wörterbuch. <http://www.pons.de/>, Zugriff am 4.3.2013

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Brüder von Prinz Gringalet (Cole, 1987, S. 35)

Abb. 2: Zauberspruch 1 (Cole, 1987, S. 37)

Abb. 3: Zauberspruch 2 (Cole, 1987, S. 38)

Abb. 4: Buchcover (Gaite, 1998)

Abb. 5: Buchcover (Hatier, 2009)

ANHANG

Abstract

Zentraler Inhalt dieser Diplomarbeit ist eine textsemantische Analyse der Textsorte Märchen, wobei zwei klassische Märchen des französischen Märchenautors Charles Perrault sowie zwei Übersetzungen aus dem Spanischen und dem Englischen das Analysematerial darstellen: „Le Petit Chaperon rouge“, „Cendrillon“, „Le Petit Chaperon rouge à Manhattan“ und „Le Prince Gringalet“. Bei den letzten beiden Titeln handelt es sich um moderne Versionen der klassischen Märchen, die hinsichtlich textsortenspezifischer Merkmale untersucht und anschließend mit den Originalfassungen verglichen werden. Vor der eigentlichen Analyse wird in einem theoretischen Teil auf die Textsorte Märchen im Allgemeinen etwas näher eingegangen und auch Bezug auf die französischen *contes* genommen, welche mit den deutschen Märchen nicht einfach gleichgestellt werden dürfen.

Im ersten Teil der Analyse findet eine Veranschaulichung der textsortenkonstituierenden Merkmale anhand der Ursprungstexte statt, um anschließend die Neufassungen hinsichtlich ebendieser zu überprüfen. Im Rahmen dieser Analyse soll die erste der zwei zentralen Forschungsfragen beantwortet werden, nämlich ob bei den modernen Texten tatsächlich von der Textgattung Märchen bzw. *contes* gesprochen werden kann.

Die darauffolgende textsemantische Analyse stellt den Kern der Arbeit dar und versucht die Frage zu beantworten, inwiefern sich die modernen Texte von den traditionellen unterscheiden und geht von den morphologischen Untersuchungen des russischen Märchenforschers Vladimir Propp aus. Seiner Analyse zufolge weisen Märchen immer fixe und variable Elemente auf, die für die Textsorte konstitutiven Charakter haben. Nach einer kurzen Erläuterung des Propp'schen Modells werden die vier Analysetexte einzeln bearbeitet, um anschließend Vergleiche zwischen altem und neuem Text anstellen zu können. Dabei wird sowohl auf den strukturellen Aufbau der Märchen als auch auf die dort auftretenden Charaktere Bezug genommen. Der letzte Teil der textsemantischen Analyse beschäftigt sich mit zwei ausgewählten Textualitätskriterien – der Kohärenz bzw. Kohäsion und der Intertextualität. Vor allem in der modernen Geschichte von Rotkäppchen lassen sich viele intertextuelle Bezüge zum Originalmärchen feststellen. Eine Besonderheit der Geschichte des „Prince Gringalet“ besteht in den Illustrationen, welche kohäsiven Charakter haben und somit für die Analyse besonders interessant scheinen.

Curriculum Vitae

Name: Sabrina Weisse
Geburtsdatum: 30.05.1990
Geburtsort: Wien, Österreich
Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: ledig
Adresse: Münchenstraße 27, 1120 Wien
Handy: +43-680-5555-681
Email: sabrina.weisse@gmx.at



Beruflicher Weg:

September 2010 –
Dezember 2010: Leitung von Fitnesskursen an der VHS Hernal

September 2009 -
Jänner 2010: Betreuung von Kinderschwimmkursen beim Arbeiter-
samariterbund

Juli 2006: Ferialpraxis bei Fa. Becker France in Rambouillet,
Frankreich

Bildungsweg:

2008 - laufend: Studium Lehramt Französisch und Sport:
Universität Wien, Dr.Karl-Lueger-Ring 1, 1010 Wien;
1. Diplomprüfungszeugnis
Prüfungspass 2.Abschnitt Pädagogik

2000 - 2008: BG XIII Fichtnergasse 15, 1130 Wien

1996 - 2000: Volksschule Anton-Brucknergasse 6,
3400 Klosterneuburg

Sonstige Diplome: DELF-Diplom Französisch 2007 (Niveau B2)

Besondere Kenntnisse:

PC - Kenntnisse: Word, Excel, Powerpoint, Grundkenntnisse SPSS

Sprachkenntnisse: Deutsch, Englisch, Französisch,
Grundkenntnisse Slowakisch und Italienisch

Hobbys: Turniertanzen, Schwimmen, Beachvolleyball, Radfahren,
Eislaufen, Snowboarden

URHEBERSCHAFTSERKLÄRUNG

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe und nur die ausgewiesenen Hilfsmittel verwendet habe. Diese Arbeit wurde daher weder an einer anderen Stelle eingereicht noch von anderen Personen vorgelegt.