

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Damit ich dich besser fressen kann!“
Intertextualität in jugendliterarischen Erzähltexten über
sexuellen Missbrauch.

verfasst von

Bettina Scheichelbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch / UF Geschichte,
Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Nachdem die Diplomarbeit nun fertig ist, möchte ich mich an dieser Stelle bei einigen Menschen bedanken.

Mein erster Dank gilt meinem Betreuer Prof. Wynfrid Kriegleder. Er hatte stets ein offenes Ohr für meine Anliegen und Probleme.

Auch bei meinen Korrekturleserinnen möchte ich mich an dieser Stelle bedanken. Danke für die Mühe, jede einzelne Seite durchzuarbeiten.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Freunden. Besonders wichtig in dieser Zeit waren Ulrike und Julia. Ulrike, die jede Seite dieser Diplomarbeit kennt und sie immer als Erste zu lesen bekam und ohne die diese Diplomarbeit in dieser Form nicht existieren würde, weil sie mich tatkräftig bei allen formalen Umsetzungen unterstützt hat. Julia danke ich vor allem für ihre fachliche Unterstützung und für die Bereitschaft, mir nicht nur mit Rat und Tat beizustehen, sondern auch, mich mit Materialien zu versorgen.

Bei Friederike und Birgit möchte ich mich ebenfalls bedanken, weil sie mich in schwierigen Situationen immer mit positivem Zuspruch begleitet haben.

Ein besonderer Dank gilt natürlich meiner Familie – allen voran meinen Eltern. Sie haben mich in allen Phasen meines Lebens immer nach all ihren Möglichkeiten unterstützt. Meiner kleinen Schwester Karina möchte ich danken, weil sie in diesem Jahr gezeigt hat, dass sie trotz ihres Alters auch den Part der großen Schwester übernehmen kann, wenn es nötig ist. Für diese großartige Unterstützung danke ich meiner Familie.

Die letzten Worte sind an Harald gerichtet, der mich mittlerweile schon über sieben Jahre auf meinem Lebensweg begleitet, und der immer an meiner Seite steht. In diesem Jahr, stand er mit so viel Liebe und vor allem Verständnis an meiner Seite, dass ich nur sagen kann: DANKE für ALLES!

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. BEGRIFFSKLÄRUNGEN	3
2.1. INTERTEXTUALITÄT	3
2.1.1. ENTWICKLUNG DER INTERTEXTUALITÄT	5
2.1.2. TRANSTEXTUALITÄT NACH GÉRARD GENETTE	8
2.2. SEXUELLER MISSBRAUCH AN KINDERN UND JUGENDLICHEN	16
2.3. KINDER- UND JUGENDLITERATUR	21
2.3.1. PROBLEMORIENTIERTER JUGENDROMAN VS. PSYCHOLOGISCHER JUGENDROMAN	21
3. ÜBERSICHT DER ROMANE	26
3.1. ROTKÄPPCHEN MUSS WEINEN – BEATE TERESA HANIKA	26
3.2. WOLFGESICHT – DORIS BERTALAN	29
3.3. DER WOLF IST TOT – DÖRTE DAMM	32
3.4. GUTE NACHT, ZUCKERPÜPPCHEN – HEIDI HASSENMÜLLER	35
3.5. SPRICH – LAURIE HALSE ANDERSON	39
4. DAS MÄRCHEN ROTKÄPPCHEN	42
5. INTERTEXTUELLE PHÄNOMENE	45
5.1. MOTIVE	46
5.1.1. DIE FARBE ROT	46
5.1.2. DAS MOTIV DES VERSCHLINGENS	56
5.1.3. DAS DIMINUTIV	65
5.2. FIGUREN	74
5.2.1. DER WOLF	74
5.2.2. DIE GROßMUTTER	86
5.2.3. ROTKÄPPCHEN	99
5.3. CONCLUSIO	107

Einleitung

<u>6.</u>	<u>SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSSICHT</u>	<u>111</u>
<u>7.</u>	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>115</u>
<u>8.</u>	<u>ABSTRACTS</u>	<u>121</u>
8.1.	DEUTSCH	121
8.2.	ENGLISCH	122
<u>9.</u>	<u>LEBENS LAUF</u>	<u>123</u>

1. Einleitung

»Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren!« »Daß ich dich besser hören kann.« »Ei, Großmutter, was hast du für große Augen!« »Daß ich dich besser sehen kann.« »Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!« »Daß ich dich besser packen kann.« »Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul!« »Daß ich dich besser fressen kann.«¹

Auch ohne Hinweis auf den Originaltext weiß jeder, dass diese Stelle dem Märchen „*Rotkäppchen*“ entnommen wurde. Das Märchen ist allseits bekannt und begegnet uns auch heute immer wieder. So liest man beispielsweise Kindern immer noch die Märchen der Gebrüder Grimm vor und sonntags flimmern am Vormittag Märchenverfilmungen über den Bildschirm, denen sich auch so mancher Erwachsener nicht entziehen kann.

Meine letzte bewusste Begegnung mit dem Märchen „*Rotkäppchen*“ fand statt, als mir der Jugendroman „*Rotkäppchen muss weinen*“ in die Hände fiel. Es handelt sich dabei um eine Missbrauchsgeschichte, bei der ein dreizehnjähriges Mädchen von seinem Großvater vergewaltigt wird. Die Autorin webt dabei verschiedene Elemente aus dem Märchen mit ein und erzeugt so Bilder für Geschehnisse, die sonst nur schwer auszudrücken wären.

Als ich in anderen Jugendromanen zum gleichen Thema ähnliche Anspielungen fand, war schnell klar, dass ich mich im Zuge meiner Diplomarbeit damit beschäftigen wollte. So entstand folgende Forschungsfrage:

Welche Anzeichen für Intertextualität nach der Typologie von Gérard Genette findet man in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur, die das Thema des sexuellen Missbrauchs behandeln, in Bezug auf das Grimmsche Märchen „*Rotkäppchen*“? Ergibt sich dadurch eine Bedeutungserweiterung für die Leser_innen?

Aufgrund der Forschungsfrage ist diese Diplomarbeit in folgende Kapitel eingeteilt:

Zu Beginn geht es um die allgemeinen Begriffsklärungen. Zuerst werde ich erläutern, was Intertextualität bedeutet, um danach kurz auf deren anfängliche Entwicklung einzugehen. Das Feld der intertextuellen Forschung ist groß und es gibt zahlreiche

¹ Grimm, Brüder: *Rotkäppchen*. In: Grimm, Brüder (Hg.): *Kinder- und Hausmärchen*. Bd.1. Stuttgart: Reclam 1980, S.158-159.

Einleitung

Theorien. Um mit dem Phänomen der Intertextualität besser arbeiten zu können, habe ich mich auf einen Theorieansatz festgelegt. Gérard Genette entwickelte in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Intertextualitätstheorie. Er erstellt eine genaue Terminologie, in die die verschiedenen Vorkommnisse von Intertextualität eingeordnet werden können.

Auch eine Eingrenzung des Begriffs der Kinder- und Jugendliteratur ist notwendig, damit man sich anschließend dem Begriff des problemorientierten Jugendromans widmen kann.

Zum Abschluss wird eine Definition von sexuellem Missbrauch eingearbeitet.

Bevor die Analyse der intertextuellen Phänomene beginnt, werden im dritten Kapitel die einzelnen Romane näher vorgestellt und auf ihre formalen Aspekte untersucht. Zudem soll hier versucht werden, eine Kategorisierung im Bezug problemorientierter vs. psychologischer Roman vorzunehmen. Dieses Kapitel soll dem_r Leser_in helfen, die Geschichten der missbrauchten Mädchen und deren Umstände besser nachvollziehen zu können. Außerdem ist es wichtig, den Inhalt der Romane zu kennen, um der anschließenden Analyse besser folgen zu können.

Obwohl man davon ausgehen kann, dass das Märchen „*Rotkäppchen*“ allen Leser_innen bekannt ist, wird das Märchen etwas näher beleuchtet. Besonders dessen Entstehungsgeschichte erscheint im Hinblick auf die Analyse interessant.

Schließlich beginnt der Analyseteil. Die einzelnen Motive und Figuren, die auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ verweisen, werden bearbeitet. Dazu werden sie aus drei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, nämlich im gesellschaftlichen Zusammenhang, im Märchenkontext und in den Werken der Kinder- und Jugendliteratur. Anschließend soll bei jedem Motiv beziehungsweise jeder Figur kurz der Zusammenhang zwischen diesen Blickwinkeln erläutert werden.

Nachdem alle Motive und Figuren besprochen wurden, folgt eine Zusammenfassung der Ergebnisse, die es ermöglichen soll, die Forschungsfrage in adäquater Weise beantworten zu können.

Die vorliegende Diplomarbeit endet mit einer Schlussbemerkung, die auch einen kurzen Input zu weiteren Forschungsansätzen liefert.

2. Begriffsklärungen

2.1. Intertextualität

Liest man im Reallexikon der germanistischen Literaturwissenschaft nach, findet man im zweiten Band einen Eintrag zur Intertextualität, der einem verrät, dass es sich dabei um „*einen Bezug zwischen einem Text und anderen Texten*“² handelt. Ein Text steht also mit einem anderen oder sogar mehreren anderen Texten in Verbindung.

Kein literarischer Text entsteht aus dem Nichts. Vielmehr führt die Literaturgeschichte auf den Schauplatz der Weltliteratur, auf dem wir in jedem schriftlich überlieferten Text auf die mehr oder weniger sichtbaren Spuren anderer Texte stoßen.³

So führt Berndt in die Intertextualität ein und nimmt somit an, dass es kein schriftliches Werk gibt, das sich nicht auf irgendeine Art und Weise auf ein bereits vorhandenes Werk bezieht. Damit fasst sie einen sehr weiten Begriff der Intertextualität. Bloom geht hier noch einen Schritt weiter und meint, dass es gar keine Texte an sich gibt, sondern nur Verbindungen zwischen Texten.⁴ Würde man diesen Faden nun weiterspinnen und sagen, dass Intertextualität in jedem Werk zu finden ist, dann würde Intertextualität demnach sogar ein Merkmal von Textualität an sich sein.

Unabhängig davon, wie weit man den Intertextualitätsbegriff nun fasst, findet man, wie oben bereits erwähnt, als kleinsten gemeinsamen Nenner immer den Bezug eines Textes zu einem oder mehreren anderen Texten.

Berndt beschäftigt sich näher mit der Frage, wie man das Vorkommen der Intertextualität genauer beschreiben kann. Sie beantwortet die Frage, indem sie das Bild eines Zwischenraums erschafft. Durch die Beziehung der Werke zueinander entsteht ein Zwischenraum, in dem wir die Intertextualität festmachen können. In diesem Raum entwickelt sich durch eben diese Beziehung zueinander eine „*semantisch relevante Eigenschaft des Textes*“⁵, die man als Intertextualität versteht.

² Broich, Ulrich: Intertextualität: In: Braungart, Georg und Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd.2. Berlin: deGruyter 2007, S.175.

³ Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013. (Grundlagen der Germanistik – 53), S.7.

⁴ Bloom, Harold: Eine Topographie des Fehllesens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.9.

⁵ Berndt: Intertextualität, S. 11.

Begriffsklärungen

Zudem verortet sie in der Intertextualität ein doppeltes Paradox – nämlich Trennung und Verbindung sowie Ähnlichkeit und Differenz⁶. Beim Paradox Trennung und Verbindung entsteht die Trennung alleine schon dadurch, dass es sich nicht um ein und dasselbe Werk handelt. Es handelt sich nicht um den_ie gleiche_n Autor_in, wahrscheinlich wurde es auch nicht zur selben Zeit geschrieben. Trotz dieser Trennung ergibt sich eine Verbindungen zwischen den Werken, die sich durch den Bezug des einen Werkes auf das andere Werk ergibt. Daraus resultiert das zweite Paradox, das der Ähnlichkeit und Differenz. Durch den Bezug der Texte zueinander entsteht eine Ähnlichkeit. Diese Ähnlichkeit mit dem Original muss so groß sein, dass man sie auch als Ähnlichkeit erkennt. Genauso verhält es sich aber mit der Differenz. Diese muss wiederum so groß sein, dass wir das Werk immer noch als etwas Eigenes wahrnehmen können.

Trotz dieser Merkmale, die das Phänomen der Intertextualität charakterisieren, muss festgehalten werden, dass Intertextualität in seiner ganzen Komplexität letzten Endes erst durch das Erkennen des_r Rezipienten_in entsteht.

Der Rezipient/Leser ist letztlich der Ort, von welchem das Verständnis eines Textes in entscheidendem Maße abhängen kann; Texte fordern die Zusammenarbeit mit ihren Lesern, sie verlangen eine Reihe von interpretativen Entscheidungen, [...].⁷

Und weiter liest man bei Rößler:

Auch der intertextuelle Verweis auf andere Texte (gleich welcher Form) ist damit immer funktional zu begreifen als (allgemein) ausgerichtet auf bestimmte Bedeutungen/Sinnangebote anderer Texte, die ein Hörer/Leser möglichst erkennen und entsprechend deuten soll. Nur der Rezipient leistet in letzter Instanz die jeweilige intertextuelle Relationierung für die Textbedeutungskonstitution [...].⁸

Der Fokus (auch in der vorliegenden Arbeit) liegt nicht zuletzt auf der rezeptionsorientierten Intertextualität, weil die Intentionen des_r Autor_in im Bezug auf die Intertextualität selten dokumentiert und somit auch schwer zu rekonstruieren sind.⁹

⁶ Vgl. Berndt: Intertextualität, S.11.

⁷ Rößler, Elke: Intertextualität und Rezeption. Linguistische Untersuchungen zur Rolle von Text-Text-Kontakten im Textverstehen aktueller Zeitungstexte. Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 1999, S.76.

⁸ Rößler: Intertextualität und Rezeption, S.77.

⁹ Vgl. Rößler: Intertextualität und Rezeption, S.75.

Wenn nun ein_e Leser_in Intertextualität zu erkennen glaubt, heißt das noch lange nicht, dass auch ein andere_r Leser_in sie wahrnimmt. Zudem besteht natürlich auch die Möglichkeit, dass mehrere Leser_innen Intertextualität in einem Text verorten, aber jeweils auf einen anderen Text zurückführen. *„Damit ergeben sich möglicherweise auch für die Analyse intertextueller Verweise im Text und intertextueller Rezeption unterschiedliche Prätextbezüge, [...].“*¹⁰ Zu beachten ist auch die Möglichkeit, dass Leser_innen eigenwillig, also willkürlich intertextuelle Bezüge herstellen.

2.1.1. Entwicklung der Intertextualität

Nachdem zuvor umrissen wurde, was man unter Intertextualität versteht, geht es nun darum, die Anfänge der Intertextualität zu skizzieren. Die Verbindung zwischen einem Text und einem anderen gibt es schon immer. Lange vor dem Beginn der Intertextualitätsdebatte wurde diese Verbindung beschrieben. *„Schon seit der Antike haben sich Texte nicht nur in einer imitatio vitae unmittelbar auf die Wirklichkeit bezogen, sondern in einer imitatio veterum auch aufeinander bezogen [...].“*¹¹ Bis heute übliche Begriffe wie Parodie, Anspielung, Plagiat oder Zitat geben diese Verbindung zwischen zwei Texten wieder.

Das erste Mal wurde der Begriff der Intertextualität in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts von Julia Kristeva, einer in Bulgarien geborenen Literaturtheoretikerin, definiert. Bevor man sich allerdings ihre Intertextualitätstheorie ansehen kann, muss man einen kurzen Blick auf Michail Bachtin wagen, da sich Kristeva in ihren Überlegungen auf ihn und seine Ausführungen bezieht.¹²

Michail Bachtin war russischer Literaturwissenschaftler und entwickelte bereits zu Beginn der 20er Jahre seine ersten Schriften. Er befasste sich unter anderem mit der „Dialogizität des Wortes“. Bei seiner Untersuchung der Werke von Fedor Dostoevskij erkannte er, dass es sprachliche Äußerungen gibt, die sich nicht nur auf ein Objekt an sich beziehen, sondern auf andere sprachliche Äußerungen – zukünftige und vergangene.

¹⁰ Rößler: Intertextualität und Rezeption, S.16.

¹¹ Broich, Ulrich / Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985, S.1.

¹² Vgl. Broich/Pfister: Intertextualität, S.1.

Begriffsklärungen

Diese sprachlichen Äußerungen bzw. Worte im Speziellen nannte er dialogisch oder auch zweistimmig. Zweistimmig eben deshalb, weil das Wort sich nicht nur auf das Objekt bezieht, welches es beschreibt, sondern auch auf andere Worte. Diese werden selten explizit erwähnt. Sie werden mit dem Wort mitverstanden und schwingen in dessen Bedeutung mit.¹³

So findet jedes konkrete Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet vor und von einem ihn verschleiernenden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt. Der Gegenstand ist umgeben und durchdrungen von allgemeinen Gedanken, Standpunkten, fremden Wertungen und Akzenten. Das auf seinen Gegenstand gerichtete Wort geht in diese dialogisch erregte und gespannte Sphäre der fremden Wörter, Wertungen und Akzente ein, verflcht sich in ihre komplexen Wechselbeziehungen, verschmilzt mit den einen, stößt sich von den anderen ab, überschneidet sich mit dem dritten; und all das kann das Wort wesentlich formen, sich in allen seinen Bedeutungsschichten ablagern, seine Expressionen komplizieren, auf das gesamte stilistische Erscheinungsbild einwirken.¹⁴

Besonders die Gattung des Romans zeichnet sich laut Bachtin durch Dialogizität aus. Daraus ergibt sich, dass man als Leser_in eine neue Lesart anwenden muss, um die Vielschichtigkeit der Wörter zu erkennen. Diese Vielschichtigkeit der Wörter bringt es auch mit sich, dass eine eindeutige Sinnsetzung nicht mehr möglich ist. Es gibt immer wieder neue Bedeutungen, die der_ie Leser_in auf unterschiedlichen Wegen erreicht.¹⁵

Für Broich und Pfister ist Bachtins Dialogizität nur begrenzt intertextuell¹⁶. Sie sehen nicht nur eine Verbindung zwischen Texten, sondern auch eine Verbindung zu nicht-literarischen Gegebenheiten im Allgemeinen.¹⁷

Und die fremden Wörter und die fremden Reden außerhalb seiner selbst, auf die sich ein Sprachkunstwerk bezieht, sind in Bachtins Sicht nicht dominant literarisch, sondern eben „alle sozioideologischen Stimmen der Epoche“, der allgemeine Diskurs der Zeit, für den der literarische Diskurs nur einen schmalen Sektor ausmacht.¹⁸

¹³ Vgl. Berndt: Intertextualität, S.17-20.

¹⁴ Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 169-170.

¹⁵ Vgl. Berndt/Pfister: Intertextualität, S.18-19.

¹⁶ Vgl. Broich/Pfister: Intertextualität, S.4-5.

¹⁷ Vgl. Broich/Pfister: Intertextualität, S.4-5.

¹⁸ Broich/Pfister: Intertextualität, S.5.

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts widmet sich schließlich Kristeva den Schriften von Bachtin. Sie ersetzt das dialogische Wort durch einen Text und legt somit den Grundstein zur Theorie der Intertextualität.

Kristeva möchte eine „Logik der Sprache“ entwickeln.¹⁹ Sie möchte über das lineare Modell der Dialogizität hinaus ein räumliches Modell schaffen und erstellt in Anlehnung an Bachtin ein Koordinatenkreuz. Das Wort bewegt sich nun zwischen den Achsen und erfährt somit eine Bedeutungserweiterung.

Die Bedeutung des Wortes im Text orientiert sich nun einerseits an der horizontalen Achse: daran, was ein Autor meinen könnte oder was der Adressat bei der Lektüre aufgrund seiner früheren (Lektüre-) Erfahrungen verstehen könnte. [...] Andererseits orientiert sich die Bedeutung des Wortes im Text an der vertikalen Achse: an einem vorangegangenen sowie gleichzeitigen literarischen Korpus. [...] Das Wort ruft andere Worte aus anderen Kontexten auf und wird damit mehrdeutig.²⁰

Kristeva beschreibt einen Text als ein „*Mosaik an Zitaten*“²¹, also als ein Konstrukt, welches aus verschiedenen Stücken vergangener oder gegenwärtiger zu einem neuen Ganzen zusammensetzt. Sie setzt dabei nun Schreiben und Lesen in ihrer Wertigkeit gleich. Kein_e Autor_in kann etwas schreiben, wenn er_sie nicht davor zahlreiche andere Texte gelesen hat. Es entsteht dadurch ein endloser offener Prozess des Lesens und Schreibens. „*Der Autor steht sozusagen im Schnittpunkt von Texten, die durch ihn sprechen.*“²². Texte entstehen demnach durch Texte. Dies hat aber zur Folge, dass die Person des_r Autors_in dadurch an Genialität verliert – einem ihm_ihr zugeschrieben Ideal, das seit dem 18. Jahrhundert vorherrschend war.²³

Wenn man nun einen Text als ein Konglomerat aus verschiedenen anderen Texten auffasst, dann hätte dies zur Folge, dass nach Kristevas Theorie Intertextualität gleichsam ein Merkmal von Textualität an sich ist. So ordnet sich auch Kristeva in die Riege ein, die einen globalen Intertextualitätsbegriff vertreten. Ähnlich wie Harold Bloom, der ebenso einen sehr weiten Intertextualitätsbegriff begreift, indem er keine Texte an sich annimmt, sondern lediglich Beziehungen zwischen Texten.

¹⁹ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd.3. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S.345.

²⁰ Berndt: Intertextualität, S.37.

²¹ Vgl. Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S.348.

²² Berndt: Intertextualität, S.39.

²³ Vgl. Berndt: Intertextualität, S.39.

Begriffsklärungen

Dies ist mitunter ein Grund für die Kritik an Kristevas Theorie.

Das überrascht auch nicht, denn ein Konzept, das so universal ist, daß zu ihm keine Alternative und nicht einmal dessen Negation mehr denkbar ist, ist notwendigerweise von geringem heuristischen Potential für die Analyse und Interpretation.²⁴

Daher scheint diese Intertextualitätstheorie für viele Wissenschaftler unbrauchbar in der konkreten Arbeit mit Texten. Zudem wird die Dezentrierung des_r Autor_in kritisiert, da das Werk an Individualität verliert und bloß in einem riesigen Textuniversum umherschwirrt.²⁵

2.1.2. Transtextualität nach Gérard Genette

Der globalen Definition von Kristeva steht eine andere Definition gegenüber, die den Begriff wesentlich enger zu fassen versucht. Eine Definition, *„die den Begriff auf nachweisbare Bezüge zwischen den Texten beschränken und damit operationalisierbar machen möchte.“*²⁶

Gérard Genette, ein französischer Literaturwissenschaftler, bedient diesen engeren Intertextualitätsbegriff. Auch er beschäftigte sich mit Intertextualität und verfasste dazu unter anderem das Werk *„Palimpseste – Literatur auf zweiter Stufe“*.

Palimpseste beschreibt ein *„antikes oder mittelalterliches Schriftstück, von dem der ursprüngliche Text abgeschabt oder abgewaschen und das danach neu beschriftet wurde“*.²⁷ Noch genauere Angaben findet man im Onlinelexikon wissen.de:

Palimpseste:

eine Pergament- oder Papyrushandschrift, die im Altertum oder Mittelalter nach Abkratzen oder Abwaschen ein zweites Mal beschrieben worden ist. Die oft wertvollen ursprünglichen Texte werden heute auf fotografischem Wege mit ultraviolettem Licht (Fluoreszenzfotografie) wieder sichtbar gemacht.²⁸

Auf Genette umgelegt, geht es also schlichtweg darum, dass sich unter einem Text ein anderer befindet – daher auch: Literatur auf zweiter Stufe.

²⁴ Broich/Pfister: Intertextualität, S.15.

²⁵ Vgl. Berndt: Intertextualität, S.47.

²⁶ Broich: Intertextualität – Reallexikon, S.176.

²⁷ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Palimpsest> (11.Jänner 2015.)

²⁸ <http://www.wissen.de/lexikon/palimpsest> (11. Jänner 2015.)

Genette verwendet zwar auch den Begriff der Intertextualität, aber nicht im selben Ausmaß wie Kristeva. Deren Begriff der „Intertextualität“ würde Genettes „Transtextualität“ gegenüberstehen:

In einem etwas weiteren Sinn bezeichne ich heute als Gegenstand der [Poetik]²⁹ eher die *Transtextualität* oder textuelle Transzendenz des Textes, die ich grob als alles definiert habe, »was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt«.³⁰

Der Begriff Transtextualität wird von Genette also mit Kristevas Begriff der Intertextualität gleichgesetzt. Transtextualität ist für Genette allerdings nur ein Überbegriff. Er führt fünf Unterkategorien ein, die im Folgenden näher betrachtet werden. Dazu zählen: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität.

Im Sinne der Vollständigkeit werden im Folgenden alle fünf Typen der Transtextualität skizziert, auch wenn in der späteren Analyse der intertextuellen Phänomene nur die Typen eingearbeitet werden, die auch tatsächlich in den ausgewählten Jugendromanen zu finden sind.

Intertextualität wird von Genette als erste der fünf Unterkategorien von Transtextualität angesehen. *„Der erste [Typus] wurde vor einigen Jahren von Julia Kristeva unter der Bezeichnung Intertextualität erforscht [...]. Ich definiere sie wahrscheinlich restriktiver als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, [...]“*³¹ Es geht also darum, dass ein Text in einem anderen Text mehr oder weniger klar ersichtlich ist.

Für diesen Umstand gibt es drei Unterscheidungsmöglichkeiten: Zitat, Plagiat oder Anspielung.

Unter Zitat versteht Genette den üblichen Vorgang, einen Teil eines Textes in wörtlicher Form zu übernehmen, dies im Text durch Anführungszeichen kenntlich zu machen und mit möglicher Quellenangabe zu versehen.

²⁹ Anm: In der Originalausgabe ist an dieser Stelle das Wort „Politik“ zu lesen. Allerdings ist bei der Rezension von „Palimpseste“ von Ulrich Schödlbauer zu lesen, dass es sich hierbei um einen Fehler der deutschen Übersetzung handelt, was durchaus Sinn ergibt. Daher wurde ‚Politik‘ im Zitat durch das Wort ‚Poetik‘ ersetzt. Nachzulesen bei: Schödlbauer, Ulrich: Gérard Genette. Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe. In: Arbitrium 13 (1995), S.156-158.

³⁰ Genette, Gérard: Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 9.

³¹ Genette: Palimpseste, S.10.

Begriffsklärungen

Auch beim Begriff des Plagiats weicht er nicht von der gebräuchlichen Definition ab, die eine nicht deklarierte, wörtliche Übernahme in einen anderen Text vorsieht. Unter Anspielung versteht er eine...

weniger wörtliche Form [...] einer Aussage, deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre.³²

Als zweiten Typus der Transtextualität benennt Genette den **Paratext**. Ein literarischer Text kommt selten „*nackt, ohne Begleitschutz*“³³ daher. Er wird sozusagen umrahmt von unterschiedlichen „*verbale[n] oder nicht verbale[n] Produktionen*“³⁴ wie beispielsweise Titel, Untertitel, Vorworte, Nachworte, Hinweise an die Leser_innen, Motti oder Illustrationen.

Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine durchlässige Grenze als um eine Schwelle oder [...] um ein „Vestibül“, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine unbestimmte Zone zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist, [...] um »Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern«.³⁵

Ein Merkmal des Paratextes ist es, dass er immer der Absicht der Autor_innen entspricht oder von ihnen verantwortet wird.

Der Paratext kommt ohne Verbindlichkeit, denn es besteht beim Leser keine Verpflichtung das Vorwort, das Nachwort oder Ähnliches zu lesen.³⁶

Genette versteht den Paratext mit verschiedenen Charakteristika, um ihn besser beschreiben und einteilen zu können. Dabei handelt es sich um räumliche, zeitliche, stoffliche, pragmatische und funktionale Komponenten.³⁷

Bei der räumlichen Komponente geht es darum, zu beschreiben, an welcher Stelle sich der Paratext befindet. Genette unterteilt den Paratext, je nach seiner Stellung, in Peritext oder Epitext. Genette spricht von einem Peritext, wenn sich der Paratext im

³² Genette: Palimpseste, S.10.

³³ Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S.9.

³⁴ Genette: Paratexte, S.9.

³⁵ Genette: Paratexte, S.10.

³⁶ Vgl. Genette: Paratexte, S.11-12.

³⁷ Vgl. Genette: Paratexte, S.12.

Umfeld des Textes befindet - also davor, innerhalb oder danach. Die Peritexte machen den Großteil der Paratexte aus. Der Epitext hingegen befindet sich „*in respektvoller (oder vorsichtigerer) Entfernung*“³⁸. Gemeint sind hiermit beispielsweise Interviews mit dem Autor über das Buch.³⁹

Im Bezug auf die zeitliche Komponente ergeben sich verschiedene Möglichkeiten für den Paratext. Er kann vorzeitig in Form von Prospekten oder Vorankündigungen auftreten, gleichzeitig mit der Originalausgabe wie beispielsweise das Vorwort, oder später wie etwas ein neues Vorwort für eine neue Auflage.

Die stoffliche Komponente lässt verschiedene Möglichkeiten zu. Der Großteil der Paratexte sind verbal und selbst Texte. Neben den verbalen Erscheinungsformen gibt es auch noch bildliche, materielle und faktische.⁴⁰

Bei der pragmatischen Komponente des Paratextes geht es darum, „*die Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz oder –situation*“⁴¹ zu definieren. Dabei soll das Wesen der Adressant_innen und der Adressat_innen erfasst werden.

Die letzte Komponente, die Genette für den Paratext beschreibt, ist die funktionale Komponente. Die Funktion des Paratextes ist für Genette klar. Es handelt sich dabei um einen „*Hilfsdiskurs [...], der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes.*“⁴² Der Paratext ist also immer von ‚seinem‘ Text abhängig.

Nach dem Typus des Paratextes, wendet sich Genette der **Metatextualität** zu. Dabei handelt es sich grob gesagt um einen Kommentar zu einem Text⁴³, der weder von dem_r Autor_in noch von dem_r Verleger_in gemacht wurde. Dies stellt den Unterschied zum Paratext dar. In einem Interview können Autor_innen ebenfalls einen Kommentar zu ihrem Text abgeben. Allerdings wird dieser von ihnen selbst verantwortet. Anders bei einem Kommentar, der zur Metatextualität gezählt wird. Der Kommentar über einen Text kann auch sehr subtil sein, denn es handelt sich dabei um eine „*Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm*

³⁸ Genette: Paratexte, S.12.

³⁹ Vgl. Genette: Paratexte, S.12-13.

⁴⁰ Vgl. Genette: Paratexte, S.14.

⁴¹ Genette: Paratexte, S.15.

⁴² Genette: Paratexte, S.18.

⁴³ Vgl. Genette: Palimpseste, S.13.

Begriffsklärungen

*auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen [...].*⁴⁴

Den vierten Typus der Transtextualität benennt Genette mit dem Fachterminus **Hypertextualität**⁴⁵ und beschreibt ihn wie folgt:

Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. [...] Wir gehen vom allgemeinen Begriff [...] eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist.⁴⁶

Genette entwirft eine Tabelle⁴⁷, in der alle hypertextuellen Verfahren abzulesen sind. Um eine bessere Übersicht zu ermöglichen, wird zuerst die Tabelle vorgestellt, damit im Anschluss daran die einzelnen Verfahren besser erklärt werden können.

Register Beziehung	spielerisch	satirisch	ernst
Transformation	PARODIE	TRAVESTIE	TRANSPOSITION
Nachahmung	PASTICHE	PERSIFLAGE	NACHBILDUNG

Wie man an der Tabelle erkennen kann, lassen sich alle hypertextuellen Verfahren auf zwei Operationen unterscheiden. Zum einen gibt es die Transformation und zum anderen die Nachahmung.

Die Transformation stellt die weniger komplexe Operation dar. Der_je Autor_in transformiert oder verlagert den Stoff einer Handlung oder einen Stil in einen anderen Text.⁴⁸ *„Für die Transformation eines Textes kann ein einfacher und mechanischer Eingriff ausreichen (im Extremfall das Herausreißen einiger Seiten: dies wäre eine reduzierende Transformation) [...].*⁴⁹

Im Gegensatz dazu steht die Nachahmung, die durchaus auch eine Form der Transformation ist. Allerdings ist sie wesentlich komplexer. Denn bei der

⁴⁴ Genette: Palimpseste, S.13.

⁴⁵ Vgl. Genette: Palimpseste, S.14.

⁴⁶ Genette: Palimpseste, S.14-15.

⁴⁷ Vgl. Genette: Palimpseste, S.44.

⁴⁸ Vgl. Genette: Palimpseste, S.15-16.

⁴⁹ Genette: Palimpseste, S.16.

Nachahmung müssen sich Autor_innen eine Eigenschaft, beispielsweise den Stil des Hypotextes, zu eigen machen, bevor sie ihn auf den neuen Text übertragen. *„Dieses Modell stellt somit eine Zwischenstufe, eine unerlässliche Vermittlung zwischen dem nachgeahmten und dem nachahmenden Text dar, die bei der einfachen und direkten Transformation fehlt.“*⁵⁰

Die beiden Operationen – Transformation und Nachahmung – sind als Oberbegriffe für verschiedene Gattungen zu verstehen, wie in der vorangestellten Tabelle zu sehen ist. So schließt Genette in den Oberbegriff Transformation die Gattung der Parodie, der Travestie und der Transposition ein. Unter dem Oberbegriff der Nachahmung fasst er das Pastiche, die Persiflage und die Nachbildung zusammen. Diesen Gattungen teilt Genette jeweils noch eine Funktion, oder wie er es nennt, ein Register zu, wobei es dabei drei Möglichkeiten gibt: spielerisch, satirisch und ernst.

So ergibt es sich, dass es sich bei der Parodie um eine spielerische Transformation handelt. Bei der Parodie wird der Stil des parodierten Werkes beibehalten und das Thema durch ein neues, ein heiteres Thema ersetzt.⁵¹

Die strengste Form der Parodie, die Minimalparodie, besteht somit in der wörtlichen Wiederholung eines bekannten Textes, dem eine neue Bedeutung gegeben wird, wobei mit den Worten, soweit dies möglich und erforderlich ist, [...] gespielt werden muss [...].⁵²

Für das Publikum soll die Parodie als Zerstreuung dienen. Sie hat weder eine spöttische noch eine aggressive Absicht.⁵³

Bei der Travestie handelt es sich um eine satirische Form der Transformation. Kurz zusammengefasst, bleibt bei der Travestie das Thema erhalten, aber der Stil wird verändert.⁵⁴ Zu beachten ist, dass es sich bei der Veränderung des Stils immer um eine herabsetzende Transformation⁵⁵ handelt. Vereinfacht könnte man auch sagen, es handelt sich um eine Trivialisierung des Stils.⁵⁶

Im Unterschied zu den Gattungen der Nachahmung nehmen die Parodie und die Travestie *„immer nur einen oder mehrere einzelne Texte aufs Korn, nie eine Gattung.“*

⁵⁰ Genette: Palimpseste, S.16.

⁵¹ Vgl. Genette: Palimpseste, S.35.

⁵² Genette: Palimpseste, S.29.

⁵³ Vgl. Genette: Palimpseste, S.43.

⁵⁴ Vgl. Genette: Palimpseste, S.36.

⁵⁵ Vgl. Genette: Palimpseste, S.40.

⁵⁶ Vgl. Genette: Palimpseste, S.287.

Begriffsklärungen

*[...] Nur einzelne Texte lassen sich parodieren; nachahmen lässt sich hingegen nur eine Gattung [...].*⁵⁷

Bei der dritten Gattung der Transformation, der Transposition, handelt sich um „die wichtigste unter sämtlichen hypertextuellen Praktiken, und das schon allein [...] aufgrund der historischen Bedeutung und der ästhetischen Vollkommenheit mancher Werke, die unter diese Kategorie fallen.“⁵⁸ Zudem gibt es eine große Anzahl an Verfahren, die eine Transposition ermöglichen. Dabei ist zu beachten, dass diese Verfahren selten alleine auftreten, sondern meistens mehrere zeitgleich im selben Werk verwendet werden.⁵⁹

Zu diesen Transpositionsverfahren zählen die Übersetzung, die Versifikation, die Prosifikation, die Transmetrisierung, die Transstilisierung, die Reduktion und die Ausgestaltung.

Nachdem die Gattungen der Transformation näher besprochen wurden, rücken nun die Gattungen der Nachahmung ins Blickfeld.

Das Pastiche beschreibt Genette als eine spielerische Nachahmung, welches zur Zerstreuung des Publikums dienen soll, und das auf eine spöttische oder aggressive Absicht verzichtet.⁶⁰ Sie fällt somit ins gleiche Register wie die Parodie, nämlich ins spielerische. Der Unterschied zur Parodie zeichnet sich dadurch ab, dass das Pastiche den Stil des Hypotextes nachahmt. Zudem bezieht er den Text ähnlich wie die Parodie auf ein vulgäres Thema.⁶¹

Mit der Persiflage verhält es sich ähnlich wie mit dem Pastiche. Der Unterschied liegt in der Funktion der Persiflage. Im Gegensatz zum spielerischen Pastiche handelt es sich bei der Persiflage um eine satirische Nachahmung.⁶² Allerdings ist der Unterschied zwischen den beiden Gattungen oft verschwommen.

Die letzte Form der Nachahmung ist die Nachbildung. Genette ordnet die Nachbildung in das ernste Register ein. Es handelt sich hierbei um eine Fortsetzung oder Weiterdichtung eines Hypotextes. Allerdings besteht ein Unterschied zwischen Fortsetzung und Weiterdichtung. Bei einer Fortsetzung führt man das eigene Werk

⁵⁷ Genette: Palimpseste, S.112.

⁵⁸ Genette: Palimpseste, S.287.

⁵⁹ Vgl. Genette: Palimpseste, S.287.

⁶⁰ Vgl. Genette: Palimpseste, S.43.

⁶¹ Vgl. Genette: Palimpseste, S.36.

⁶² Vgl. Genette: Palimpseste, S.113.

fort. Es handelt sich also um ein autographes Tun, wohingegen bei einer Weiterdichtung das Werk eines anderen fortgeführt wird. Hierbei handelt es sich um ein allographes Tun.⁶³

Damit wäre der umfangreichste Typus der Transtextualität – die Hypertextualität – abgeschlossen. Es fehlt noch der letzte Typus der Transtextualität – die Architextualität.

Die **Architextualität** bestimmt die Beziehung zwischen dem Text und seinem Architext. Genette ‚übersetzt‘ den Begriff des Architextes mit dem Begriff Gattungsklassifikation⁶⁴, die beispielsweise in den Begriffen wie Roman oder Gedicht ihren Ausdruck finden. Für ihn ist der Typus der Architextualität der „*abstrakteste und impliziteste*“⁶⁵.

Hier handelt es sich um eine unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt (in Form eines Titels wie *Gedichte*, *Essays*, oder *Der Rosenroman* usw. oder, was häufiger der Fall ist, eines Untertitels, der den Titel auf dem Umschlag ergänzt, etwa Hinweise wie *Roman*, *Erzählung*, *Gedichte* usw.).⁶⁶

Auch wenn man als Leser_in nicht unbedingt bewusst daran denkt, bestimmt die Gattungsangabe trotzdem unsere Haltung dem Text gegenüber mit. Wie tiefgreifend diese Beeinflussung ist, beschreibt Genette an folgender Stelle: „*Niemand kommt an diesem elementaren Potential von Gattungen vorbei [...]*“⁶⁷ Auch an anderer Stelle hebt er die Bedeutung der Beziehung zwischen dem Text und seinem Architext für die Leser_innen heraus: „*Das Wissen um die Gattungszugehörigkeit eines Textes lenkt und bestimmt, wie man weiß, in hohem Maß den »Erwartungshorizont« des Lesers und damit die Rezeption des Werkes.*“⁶⁸

⁶³ Vgl. Genette: Palimpseste, S.222.

⁶⁴ Vgl. Genette, Gérard: Einführung in den Architext. Stuttgart: Verlag Legueil, 1990, S.101.

⁶⁵ Genette: Palimpseste, S.13.

⁶⁶ Genette: Palimpseste, S.13.

⁶⁷ Genette: Architext, S.102.

⁶⁸ Genette: Palimpseste, S.14.

2.2. Sexueller Missbrauch an Kindern und Jugendlichen

Eine brauchbare Definition des sexuellen Missbrauchs an Kindern und Jugendlichen zu finden, ist nicht ganz einfach und die Diskussion darüber ist auch nicht neu. Im Laufe der Zeit hat sich das Verständnis darüber, was sexueller Missbrauch an Kindern und Jugendlichen ist, verändert. So war es beispielsweise in der Renaissance noch völlig normal, dass Erwachsene sexuellen Kontakt zu Kindern unterhielten. Erst als man begann, Kinder nicht als kleine Erwachsene zu sehen, entwickelte sich auch ein Verständnis dafür, dass Kinder einen besonderen Schutz genießen und in einem sogenannten Schonraum aufwachsen sollten.⁶⁹

Selbst heute wird noch darüber diskutiert, ab welcher Handlung es sich um sexuellen Missbrauch handelt. Allen Definitionen von sexuellem Missbrauch an Kindern und Jugendlichen sind zwei Merkmale gemein. Zum einen wird angegeben, dass es sich um Missbrauch handelt, wenn der sexuelle Kontakt durch Drohungen und körperliche Gewalt erzwungen wird. Zum anderen wird das Merkmal angegeben, dass der sexuelle Kontakt gegen den Willen des Kindes hergestellt wird.⁷⁰

Allerdings ist es gerade bei Missbrauchsfällen in der Familie oft gar nicht notwendig Gewalt anzudrohen, denn *„[d]er Missbraucher nutzt seine Macht- und Autoritätsposition sowie die Abhängigkeit des Kindes aus, es glaubt ihm, gehorcht ihm, stimmt wort- und widerstandslos zu.“*⁷¹

Immer wieder wird von Sexualstraftätern angegeben, dass das Kind einverstanden war und ‚es‘ auch wollte. Selbst manche Opfer erklären, dass sie mit den Handlungen einverstanden gewesen wären. Allerdings geschieht dies oft aus Eigenschutz, um die Realität nicht wahrnehmen zu müssen.⁷²

Kinder können aber sexuellen Handlungen mit Erwachsenen nicht verantwortlich zustimmen bzw. ein sogenanntes »wissentliches Einverständnis« geben, da sie aufgrund ihrer Unerfahrenheit, ihrer fehlenden Kenntnisse und ihrer anderen psychosexuellen Entwicklungsstufe nicht in der Lage sind, beurteilen zu können, wer für sie der »richtige« Sexualpartner ist. Hinzu kommt, dass Kinder auch deswegen keine gleichberechtigten Partner von Erwachsenen sein

⁶⁹Vgl. Bange, Dirk: Das alltägliche Delikt: Sexuelle Gewalt gegen Mädchen und Jungen. Zum aktuellen Forschungsstand. In: Enders, Ursula (Hg.): Zart war ich, bitter war's. Handbuch gegen sexuellen Missbrauch. Köln: Kippenheuer&Witsch ⁴2011, S.21.

⁷⁰ Vgl. Bange: Das alltägliche Delikt, S.21.

⁷¹ Deegener, Günther: Kindesmissbrauch. Erkennen – helfen – vorbeugen. Basel: Beltz Verlag ⁵2010, S.20.

⁷² Vgl. Bange: Das alltägliche Delikt, S.21.

können, da sie in vielfältiger Weise (emotional, rechtlich, sozial, finanziell, usw.) von diesen abhängig sind und somit ein großes Beziehungs- und Machtgefälle besteht.⁷³

Nach diesen Angaben ist es Kindern nicht möglich, einer sexuellen Handlung wissentlich ihr Einverständnis zu geben. Man müsste also zum Schluss kommen, dass jeder sexuelle Kontakt zwischen Erwachsenen und Kindern als sexueller Missbrauch eingestuft wird – so wie es von manchen Wissenschaftler_innen auch angenommen wird.⁷⁴

Um dieser klaren Definition zu entgehen, setzen manche Wissenschaftler_innen einen Altersunterschied an, um eine ‚erweiterete‘ Definition zu ermöglichen. Bei Kindern bis zum 12. Lebensjahr handelt es sich um einen Altersunterschied zwischen Täter und Opfer von fünf Jahren, bei älteren Kindern und Jugendlichen um einen von zehn Jahre. Als Grund dafür geben die Wissenschaftler_innen an, dass das Wissens- und Machtgefälle durch den Altersunterschied nicht so groß ist.⁷⁵

Die Kritik folgt auf dem Fuße. Zum einen schließt diese Definition den sexuellen Missbrauch unter Gleichalterigen aus. Zum anderen sind in Kinder- und Jugendjahren innerhalb von fünf Jahren große Entwicklungsunterschiede möglich, sodass man auch hier durchaus von einem großen Wissens- und Machtgefälle ausgehen kann.⁷⁶

Eine weitere Möglichkeit würde darin bestehen, dass man sexuellen Missbrauch an Kindern und Jugendlichen anhand der Folgen, die dieser mit sich bringt, bewertet oder definiert.

Allerdings gibt es auch hier Einschränkungen. Es besteht zum Beispiel die Möglichkeit, dass der sexuelle Missbrauch für manche Kinder nicht als traumatisch erlebt wird. Die Psyche dieser Kinder kann die Erlebnisse so gut verarbeiten, dass keine negativen Folgen in der Entwicklung entstehen. Weiters ist es möglich, dass die Folgen oft nicht direkt nach dem sexuellen Missbrauch, sondern erst im Laufe der Jahre auftreten.⁷⁷

Wenn der sexuelle Missbrauch lediglich an den negativen Folgen bewertet wird, hätte das unter Umständen auch Auswirkungen auf Gerichtsverfahren. Dann würde ständig

⁷³ Deegener: Kindesmissbrauch, S.20.

⁷⁴ Vgl. Bange: Das alltägliche Delikt, S.22.

⁷⁵ Vgl. Deegener: Kindesmissbrauch, S.20-21.

⁷⁶ Vgl. Bange: Das alltägliche Delikt, S.22.

⁷⁷ Vgl. Bange: Das alltägliche Delikt, S.23.

Begriffsklärungen

zur Debatte stehen, ob der Missbrauch überhaupt negative Auswirkungen hat. Das würde den Umstand negieren, dass der Missbrauch trotz alledem stattgefunden hat. Manche Kinder verfügen auch über ausreichende Bewältigungsmöglichkeiten und schaffen es so, nicht unter den negativen Folgen zu leiden. Würde man sexuellen Missbrauch lediglich anhand der negativen Folgen definieren, hätten diese Kinder definitionsgemäß keinen Missbrauch erlebt.⁷⁸

Nach den verschiedenen Definitionen der Wissenschaft lohnt sich ein Blick ins Strafgesetzbuch der österreichischen Republik. Dabei erhält man einen Überblick darüber, was der Gesetzgeber unter sexuellem Missbrauch an Kindern und Jugendlichen versteht und wie er damit umgeht.

Im Strafgesetzbuch wird zum einen zwischen verschiedenen Arten des sexuellen Missbrauchs unterschieden und zum anderen zwischen dem Alter der Betroffenen. Man unterscheidet zwischen Unmündigen und Jugendlichen⁷⁹. Der Paragraph 206 beschäftigt sich mit dem schweren sexuellen Missbrauch an Unmündigen. Der Paragraph 207 widmet sich dem sexuellen Missbrauch von Unmündigen und der Paragraph 207b dem sexuellen Missbrauch von Jugendlichen,⁸⁰ wobei sich der letztere kaum vom Inhalt der vorhergehenden unterscheidet. Daher werden nur die beiden erstgenannten näher vorgestellt.

Im Paragraph 206, der sich mit schwerem sexuellem Missbrauch an Unmündigen auseinandersetzt, ist zu lesen:

Wer mit einer unmündigen Person den Beischlaf oder eine dem Beischlaf gleichzusetzende geschlechtliche Handlung unternimmt, ist mit Freiheitsstrafe von einem bis zu zehn Jahren zu bestrafen.

Ebenso ist zu bestrafen, wer eine unmündige Person zur Vornahme oder Duldung des Beischlafes oder einer dem Beischlaf gleichzusetzenden geschlechtlichen Handlung mit einer anderen Person oder, um sich oder einen Dritten geschlechtlich zu erregen oder zu befriedigen, dazu verleitet, eine dem Beischlaf gleichzusetzende geschlechtliche Handlung an sich selbst vorzunehmen.⁸¹

Im Gegensatz dazu wird im Paragraph 207 sexueller Missbrauch an Unmündigen wie folgt beschrieben:

⁷⁸ Vgl. Bange: Das alltägliche Delikt. S.23.

⁷⁹ Anm: Unmündig ist man in Österreich dann, wenn man das 14. Lebensjahr noch nicht vollendet hat. Jugendlicher ist, wer das 14. Lebensjahr, aber noch nicht das 18. Lebensjahr vollendet hat. (Vlg. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10002825>) (23.Jänner 2015).

⁸⁰ Vgl. <http://www.gewaltinfo.at/recht/delikte/> (23. Jänner 2015).

⁸¹ <http://www.gewaltinfo.at/recht/delikte/> (23. Jänner 2015).

Wer außer dem Fall des § 206 eine geschlechtliche Handlung an einer unmündigen Person vornimmt oder von einer unmündigen Person an sich vornehmen läßt [*sic!*], ist mit Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu fünf Jahren zu bestrafen.

Ebenso ist zu bestrafen, wer eine unmündige Person zu einer geschlechtlichen Handlung (Abs. 1) mit einer anderen Person oder, um sich oder einen Dritten geschlechtlich zu erregen oder zu befriedigen, dazu verleitet, eine geschlechtliche Handlung an sich selbst vorzunehmen.⁸²

Der Gesetzgeber sieht bei schwerem sexuellem Missbrauch an Unmündigen den Akt des Beischlafs als gegeben an. Zumindest muss es sich um eine gleichzusetzende geschlechtliche Handlung handeln, um als schwerer sexueller Missbrauch betitelt zu werden. Welche Handlung genau damit gemeint ist, wird dabei allerdings nicht erklärt. Auch im Paragraph 207 werden die Handlungen nicht näher definiert. Der Gesetzestext bleibt also im Bezug darauf, was unter sexuellem Missbrauch zu verstehen ist, sehr vage.

Was der Gesetzestext allerdings aufnimmt, ist der umstrittene und vorhin schon angesprochene Altersunterschied. Liegt der Altersunterschied nicht über drei bzw. vier Jahren (je nach Delikt), ist der_ie Täter_in nicht zu bestrafen. Dieser Umstand tritt allerdings nur in Kraft, wenn das Kind das 13. Lebensjahr bereits vollendet hat. Sollte das betroffene Kind jünger sein, steht eine Bestrafung außer Frage.⁸³

Es gibt also zahlreiche verschiedene Definitionsmöglichkeiten. Daraus ergibt sich auch der Umstand, dass es immer wieder zu unterschiedlichen Untersuchungsergebnissen zu sexuellem Missbrauch kommt – je nachdem, welche Definition angenommen wird.⁸⁴

Gleicht man die Ergebnisse der verschiedenen Untersuchungen miteinander ab, kommt man zu dem Ergebnis,

dass etwa 10 bis 15% der befragten Frauen sowie etwa 5% der Männer bejahen, bis zum Alter von 14 oder 16 Jahren »mindestens einen unerwünschten oder durch die moralische Übermacht einer deutlich älteren Person oder durch Gewalt erzwungenen sexuellen Körperkontakt« gepflegt zu haben.⁸⁵

⁸² <http://www.gewaltinfo.at/recht/delikte/> (23. Jänner 2015).

⁸³ <http://www.gewaltinfo.at/recht/delikte/> (23. Jänner 2015).

⁸⁴ Vgl. Bange: Das alltägliche Delikt, S.25.

⁸⁵ Deegener: Kindesmissbrauch, S.30.

Begriffsklärungen

Deegener stellt eine kurze Übersicht zur Verfügung, um die Intensität des sexuellen Missbrauchs besser unterscheiden und einordnen zu können. Da bei der späteren Analyse der Jugendbücher auch eine kurze Einschätzung darüber abgegeben werden soll, in welchem Ausmaß der Missbrauch stattfindet, wird die Tabelle⁸⁶ hier vorgestellt, damit später darauf zurück gegriffen werden kann.

Deegener setzt vier Intensitätsstufen von sexuellem Missbrauch an:

<i>sehr intensiver sexueller Missbrauch</i> versuchte oder vollendete vaginale, anale oder orale Vergewaltigung; Opfer musste Täter oral befriedigen oder anal penetrieren
<i>intensiver sexueller Missbrauch</i> Opfer musste vor Täter masturbieren; Täter masturbierte vor Opfer; Täter fasste Opfer an die Genitalien an; Opfer musste Täter an die Genitalien anfassen; Opfer musste Täter die Genitalien zeigen
<i>weniger intensiver sexueller Missbrauch</i> Täter versuchte, die Genitalien des Opfers anzufassen; Täter fasste Brust des Opfer an; sexualisiert Küsse, Zungenküsse
<i>sexueller Missbrauch ohne Körperkontakt</i> Exhibitionismus; Opfer musste sich Pornos anschauen; Täter beobachtet Opfer beim Baden

Wie zu Beginn in diesem Kapitel erwähnt, wird auch in der vorliegenden Arbeit und in der späteren Analyse der Jugendbücher davon ausgegangen, dass es sich bei jedem sexuellen Kontakt zwischen Erwachsenen und Kindern um sexuellen Missbrauch handelt.

⁸⁶ Vgl. Deegener: Kindesmissbrauch, S.31-32.

2.3. Kinder- und Jugendliteratur

Wenn man den Begriff ‚Kinder- und Jugendliteratur‘ ohne weitere Bemerkung stehen lässt, ist er zweideutig. Man könnte die Bedeutung des Begriffes sowohl als Literatur *für* Kinder und Jugendliche begreifen, als auch als Literatur *von* Kindern und Jugendlichen.⁸⁷ Im allgemeinen Verständnis wird allerdings meistens nur die erste Bedeutung angenommen und so kommt Kümmerling-Meibauer in ihrer Einführung zu folgender Beschreibung von Kinder- und Jugendliteratur:

Allgemein kann man Kinder- und Jugendliteratur als Oberbegriff für die gesamte für noch nicht erwachsene Rezipienten bestimmte Produktion von (literarischen) Werken bestimmen, die in der Regel von Erwachsenen verfasst werden und Kindern entweder mündlich vorgetragen oder vorgelesen oder von Kindern und Jugendlichen selbst gelesen werden. Ihr Spektrum erfasst alle Gattungen und fast alle Genres, die auch in der Literatur für Erwachsene anzutreffen sind, angefangen vom Kleinkindbilderbuch für Kinder ab dem Alter von 10 bis 12 Monaten bis zu den für junge Erwachsene verfassten Romanen (im Englischen: Young Adult Novel), die sich an die Altersgruppe der 16- bis 20-Jährigen richtet.⁸⁸

2.3.1. Problemorientierter Jugendroman vs. psychologischer Jugendroman

Ähnlich wie in der Erwachsenenliteratur existieren auch in der Kinder- und Jugendliteratur unterschiedliche Gattungen. Diese Gattungen werden durch verschiedene Strömungen oder gesellschaftliche Veränderungen hervorgebracht oder geprägt.

Ende der 60er Jahre bis Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts macht sich eine Umbruchstimmung in Gesellschaft und Politik breit, die eine veränderte Sicht auf das Kind und den Jugendlichen bewirkt.

⁸⁷ Vgl. Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2012, S.9.

⁸⁸ Kümmerling-Meibauer: Kinder- und Jugendliteratur, S.9.

Begriffsklärungen

Es kommt zu einem so fundamentalen Themen-, Formen- und Funktionswandel, dass die Epoche als sogenannte Zweite Moderne in die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur eingegangen ist. Im Zuge dieser Zweiten Moderne unterliegt auch der Realismus-Begriff der Kinderliteratur⁸⁹ einschneidenden Veränderungen.⁹⁰

Kinder wurden als eigenständige Persönlichkeiten mit eigenen Gedanken, Wünschen und Willen wahrgenommen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass diese neue Wirklichkeit auch in der Literatur abgebildet werden sollte.⁹¹

Kinder gelten nun als gleichberechtigt und es herrscht die Meinung vor, dass es keine Geheimnisse vor ihnen geben sollte. Sie sollten denselben Zugang zu Wissen und Erkenntnissen haben wie Erwachsene und dabei verstehen, wie die Gesellschaft funktioniert. Allerdings verstehen die Autoren_innen sehr schnell, dass *„das Aufklärungsbedürfnis der Kinder sich in erster Linie auf Probleme und Strukturen der eigenen Lebenswelt bezieht.“*⁹²

In diesem Zuge *„entsteht eine neue Ausprägung realistischen Erzählens, die unter der Bezeichnung emanzipatorischer bzw. problemorientierter Kinderroman Eingang in die Literaturgeschichte gefunden hat.“*⁹³

Der Realismus bezieht sich vor allem auf die Thematik, die in den Kinderbüchern angesprochen wird. So werden unter anderem Themen wie Politik, soziale Problematik, Liebe, Gewalt, Sexualität und Tod verarbeitet.⁹⁴

In Seiberts Aufstellung der verschiedenen Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur findet der problemorientierte Jugendroman oder die realistische Erzählung keinen Eingang, da sie *„keine tatsächlich gattungsrelevante Bedeutung aufbringen [...]“*⁹⁵

Ewers entgeht dieser Gattungsdiskussion, indem er den_ie Autor_in in den Mittelpunkt stellt. Für ihn kommt durch den Paradigmenwechsel in den 70er Jahren

⁸⁹ Anm: Die Autorinnen definieren den Realismus-Begriff lediglich im Hinblick auf Kinderliteratur. Allerdings wird etwas weiter hinten in ihrem Werk darauf hingewiesen, dass die Grenze zwischen Kinder- bzw. Jugendliteratur verschwommen ist und der Realismus-Begriff, der hier erläutert wird, somit auch für die Jugendliteratur angenommen werden kann.

⁹⁰ Weinkauff, Gina / von Glasenapp, Gabriele: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Schöningh 2010 (UTB 3345), S.83.

⁹¹ Vgl. Weinkauff/Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur, S.83.

⁹² Ewers, Hans-Heino: Veränderte kindliche Lebenswelten im Spiegel der Kinderliteratur der Gegenwart. In: Daubert, Hannelore (Hg): Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur. Braunschweig: Westermann 1995, S.39-40.

⁹³ Weinkauff/Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur, S.83.

⁹⁴ Vgl. Weinkauff/Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur, S.83.

⁹⁵ Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas 2008. (UTB 3073), S.65.

des 20. Jahrhunderts der Typ des_r kritischen Kindheitsdichters_in auf. Für ihn_sie steht die Lebenswelt der Kinder im Vordergrund. Sie ist es auch, die der_ie Autor_in ergründen möchte.⁹⁶

Er betrachtet die Kinderwelt [...] als ein Teil der sozialen Wirklichkeit, der nicht weniger als andere Lebensbereiche einer literarischen Repräsentation bedarf. Er sieht in Kindern menschliche Wesen, deren Ängste und Nöte, deren Glücksmomente und Liebeserfahrungen es verdienen, ebenso ernst genommen zu werden wie diejenigen anderer. Er erlebt Kinder nicht zuletzt als Individuen, deren Persönlichkeitsrechte nur zu oft missachtet werden, was ihn herausfordert, sich zu deren Anwalt zu machen.⁹⁷

Dieser Autorentyp fühlt sich also den Kindern verpflichtet. Es geht ihm nicht um Selbstinszenierung. *„Dem kritischen Kindheitsdichter [...] ist die Darstellung kindlichen Daseins Selbstzweck. Die kindlichen Leser sollen sich durch seine Werke nicht erziehen, sondern in ihnen dargestellt und verstanden fühlen.“*⁹⁸

Dennoch kommt der Sparte der realistischen Kinder- und Jugendliteratur durchaus auch eine didaktische Funktion zu, wenn Probleme von Kindern und Jugendlichen dargestellt werden.

Da im Zentrum der problemorientierten Literatur meist die Protagonisten_innen stehen, die im Alter der Rezipienten_innen sind, kommt es zu einem Mitfühlen mit den Hauptfiguren und dadurch wiederum zu einer Auseinandersetzung mit der problembehafteten Situation.⁹⁹

Die realistische Kinder- und Jugendliteratur zielt also nicht nur darauf ab, die Wirklichkeit abzubilden, sondern auch eine Bewältigung der realen Probleme zu ermöglichen. Dafür besonders geeignet ist die Innenweltdarstellung des_r Protagonisten_in.¹⁰⁰

Obwohl man bei dieser Art von Literatur von realistischer Literatur spricht, darf man nicht vergessen, dass es sich lediglich um eine Abbildung der Wirklichkeit handelt.

⁹⁶ Vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink 2012. (UTB 2124), S.227-228.

⁹⁷ Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S.228.

⁹⁸ Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S.229.

⁹⁹ Vgl. Bendel, Christian: Die Innenweltdarstellung in der realistischen Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts. Formen- und Funktionswandel – Eine erzähltheoretische Untersuchung zur Bestimmung und Präzisierung gattungstypischer Phänomene. Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2008, S.52.

¹⁰⁰ Vgl. Bendel: Innenweltdarstellung, S.52.

Begriffsklärungen

Trotzdem kann diese Abbildung der Wirklichkeit den Kindern und Jugendlichen helfen, ihre Probleme zu begreifen und dadurch auch ein Stück weit zu bewältigen.

Obwohl realistische Erzählungen zwar auf die tatsächliche Wirklichkeit verweisen, sind sie niemals selbst die Wirklichkeit, sondern stellen als literarische Wirklichkeiten eine gestaltete Wirklichkeit dar. Jede Verlagerung eines Ausschnitts aus der Realität in die Textebene ist ein Kunstprodukt. Das gilt ganz besonders für die IWD [= Innenweltdarstellung], da eine solche Darstellung in der Realität überhaupt nicht möglich ist. Folglich ist die Darstellung von Innenwelten ein kennzeichnender Aspekt von Fiktionalität. Jedoch führt Literatur hin zu den Problemen der Wirklichkeit. Dies bewirkt im Idealfall eine Auseinandersetzung des jungen Lesers mit seiner Umwelt und hilft ihm bei der Bewältigung des eigenen Lebens.¹⁰¹

Die eben genannte Innenweltdarstellung stellt ein Merkmal für die Weiterentwicklung des realistischen oder problemorientierten Jugendromans hin zum psychologischen Jugendroman dar, anders gesagt: vom Realismus zum psychologischen Realismus¹⁰².

Es stehen noch immer die Kinder als eigenständige und gleichberechtigte Personen im Mittelpunkt, aber *„Gleichberechtigung der Kinder heißt eben auch, daß [sic!] die kindliche Subjektivität sich allenfalls graduell, nicht aber mehr prinzipiell von der des Erwachsenen unterscheidet. Vereinsamung, Wirklichkeitsverlust, Zerrissenheit, Bewusstseinsspaltung – all dies gilt es nun auch bei Kindern als normal anzusehen.“*¹⁰³

Dieser Umstand fördert die Weiterentwicklung. Sie besteht darin, dass nun die Innenwelt der Protagonisten_innen in den Vordergrund rückt. Dafür werden auch komplexere Erzähltechniken aus der Allgemeinliteratur entnommen. Als Beispiel hierfür wären unter anderem die erlebte Rede, der innere Monolog, der Bewusstseinsstrom oder ein rascher Wechsel zwischen Zeitebenen zu nennen.¹⁰⁴

Zudem tritt auch ein neues, subjektiveres Erzählverfahren in den Vordergrund. Der personale Erzähler ersetzt in vielen Fällen den auktorialen Erzähler, was eine realistischere Darstellung der Gefühle des_r Protagonisten_in ermöglicht. Kennzeichnend ist mitunter auch der offene Schluss, der oft mit ungelösten Konflikten

¹⁰¹ Bendel: Innenweltdarstellung, S.52-53.

¹⁰² Vgl. Ewers: Veränderte kindliche Lebenswelt, S.41.

¹⁰³ Ewers: Veränderte kindliche Lebenswelt, S.41.

¹⁰⁴ Vgl. Schikorsky, Isa: Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Norderstedt: Books on Demand 2012, S.153.

einhergeht. Der_ie Leser_in verharnt dabei bis zu einem gewissen Grade in einer Unwissenheit.¹⁰⁵

Die Form des psychologischen Jugendromans ersetzt den problemorientierten Jugendroman nicht und stellt ihn auch nicht in Frage:

Es geht hier lediglich darum zu betonen, daß die Möglichkeiten der Kinderliteratur darüber hinausreichen. Sie ist mittels einer psychologisch vertieften Figurenzeichnung in der Lage, die gegenwärtige lebensweltliche Situation wie die aktuelle psychische Befindlichkeit, das Lebens- und Zeitgefühl von Kindern einfließen zu lassen in die Gestaltung unverwechselbarer literarischer Kindergestalten [...].¹⁰⁶

Es handelt sich um eine Weiterentwicklung, deren Übergänge verschwommen sind. Oft ist es schwer, genau zu beurteilen, ob es sich um einen problemorientierten oder einen psychologischen Jugendroman handelt. Jede Gattung kann Elemente der anderen aufweisen.

Bei den Jugendromanen, die im Folgenden analysiert werden, handelt es sich um Romane, die dem Bereich des Realismus bzw. psychologischen Realismus zuzuordnen sind.

¹⁰⁵ Vgl. Weinkauff/Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur, S.89-90.

¹⁰⁶ Ewers: Veränderte kindliche Lebenswelt, S.42.

3. Übersicht der Romane

3.1. Rotkäppchen muss weinen¹⁰⁷ – Beate Teresa Hanika

Der Jugendroman *„Rotkäppchen muss weinen“* von Beate Teresa Hanika umfasst in der zitierten Ausgabe 224 Seiten und erschien erstmals im Jahr 2009 im Fischer Taschenbuch Verlag. Es handelt sich dabei um den Debütroman der Autorin. Hanika geht mit großem Fingerspitzengefühl an das Thema des sexuellen Missbrauchs heran und wurde dafür sowohl mit dem Oldenburger Kinder- und Jugendbuchpreis, als auch mit dem Bayerischen Kunstförderpreis ausgezeichnet. Zusätzlich war der Roman 2010 für den Deutschen Jugendliteraturpreis nominiert.

Die Geschichte handelt von der 13-jährigen Malvina. Sie lebt mit ihren Eltern und ihrer älteren Schwester Anne in einer kleinen Stadt. Ihr Bruder Paul, der ebenfalls älter ist, studiert bereits und kommt nur noch am Wochenende nach Hause. Zu ihrer Familie zählt auch ihr Großvater, den Malvina regelmäßig besuchen muss.

Die eigentliche Erzählung beginnt zwei Wochen vor Malvinas 14. Geburtstag. Die Osterferien stehen vor der Tür und ihre beste Freundin Lizzy ist verreist. Malvina bekommt den Auftrag, den Großvater zu besuchen, um ihm Essen zu bringen und ihm Gesellschaft zu leisten. Die Großmutter ist bereits vor einiger Zeit verstorben und der Großvater verlangt immer nach seinem „Malvinchen“. Normalerweise erledigt sie das mit ihrer Freundin Lizzy. Da diese aber auf Urlaub ist, bleibt ihr nichts anderes übrig, als alleine zu fahren. Bereits beim ersten Besuch überschreitet der Großvater die Grenzen und küsst Malvina auf den Mund. Nach diesem Vorfall kommen immer wieder Erinnerungen an die Vergangenheit an die Oberfläche, die Malvina sorgfältig verdrängt hat.

Malvina erzählt ihrer Familie von dem Geschehnis, aber keiner will ihr glauben. Auch Paul, ihr großer Bruder, dem sie sonst immer alles anvertraut, zweifelt an ihrer Geschichte und hilft ihr nicht, was für Malvina einen großen Vertrauensbruch darstellt. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, als weiterhin den Großvater zu besuchen.

Während der zwei Ferienwochen lernt Malvina einen Jungen mit dem Spitznamen Klatsche kennen. Er wirbt um Malvina und spürt gleichzeitig, dass etwas mit ihr nicht stimmt. Es bahnt sich die erste Liebe an.

¹⁰⁷ Hanika, Beate Teresa: *Rotkäppchen muss weinen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2012.

Bei jedem Besuch beim Großvater finden Übergriffe statt. Im Laufe der Geschichte erfährt man durch zahlreiche Rückblicke in Malvinas Vergangenheit das ganze Ausmaß der Katastrophe. Malvina wurde bereits als kleines Mädchen von der geliebten und sehr kranken Großmutter vorgeschickt, um den Großvater zu „besänftigen“. Noch in der Gegenwart erpresst sie der Großvater mit dem Versprechen, das Malvina der Großmutter noch am Sterbebett gegeben hat, dem Großvater „zu helfen“.

Malvina gelingt es in den zwei Wochen mit Hilfe von Klatsche und der polnischen Nachbarin Bitschek, die ebenfalls spürt, dass etwas nicht stimmt, ihre verdrängten Erinnerungen immer mehr wahrzunehmen und die Kraft zu sammeln, sich gegen den Großvater zu wehren. Die ultimative Auseinandersetzung bleibt ihr aber verwehrt, da der Großvater einen Zusammenbruch erleidet und ins Krankenhaus eingeliefert wird. Trotzdem entwickelt sie dank ihrer Freunde, und letztlich auch ihrer Schwester Anne, schließlich die Kraft, ihn bei der Polizei anzuzeigen.

Hanika schafft es im Besonderen durch ihren Erzählstil eine Art von Unmittelbarkeit des Geschehens zu erzeugen.

Sie lässt Malvina ihre eigene Geschichte erzählen. Somit handelt es sich bei der Erzählerin um die Hauptfigur. Martínez und Scheffel sprechen hierbei von einem autodiegetischen Erzähler¹⁰⁸, der starke Unmittelbarkeit vermittelt, weil man als Leser_in das Gefühl hat, alles direkt mitzuerleben. Dieser Effekt wird verstärkt, indem die Geschehnisse im Präsens erzählt werden.

Zudem lässt Malvina als Erzählerin zahlreiche Einblicke in ihr Innenleben zu. Sie ermöglicht den Leser_innen in der Form von zahlreichen inneren Monologen, in ihre Gedanken und Gefühlsregungen einzutauchen.

Gleich zu Beginn der Erzählung steht ein Prolog, in dem sich Malvina vorstellt und in dem sie klar den Zeitpunkt des Beginns der Erzählung definiert. *„Ich heiße Malvina. Am ersten Mai werde ich vierzehn Jahre alt. Jetzt ist April. Das sind noch zwei Wochen [...].“*¹⁰⁹ Als Leser_in ist einem klar, dass in dieser Zeit einiges passieren

¹⁰⁸ Vgl. Martínez, Matías / Scheffel Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H.Beck 2012, S.85.

¹⁰⁹ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.7.

Übersicht der Romane

wird. Damit lässt sich auch die erzählte Zeit klar abstecken. Es handelt sich um zwei Wochen.

Malvina gestattet den Leser_innen immer wieder einen Rückblick in ihre Vergangenheit. Diese Analepsen bilden eine Art Binnenerzählung, die kausal angelegt sind. Durch jede Rückblende wird den Leser_innen ein Stück von Malvinas Vergangenheit aufgedeckt. Dadurch wird die Brisanz der aktuellen Situation verstärkt und die Spannung erhöht.

Die Figur der Malvina wird als sehr dynamisch dargestellt. Sie macht eine große Veränderung durch und gewinnt immer mehr Selbstbewusstsein.

Obwohl die Übergänge zwischen problemorientiertem und psychologischem Roman verschwommen sind, lässt sich Hanikas Roman eher dem psychologischen Roman zuteilen. Zum einen lässt sich dies mit dem Umstand begründen, dass es sich um eine autodiegetische Erzählerin handelt. Zum anderen erfüllt der Roman auch das Merkmal des offenen Schlusses. Bei „*Rotkäppchen muss weinen*“ weiß man zwar, dass Malvina sich letztendlich gegen den Großvater behaupten konnte, die Verantwortung der Justiz, den Großvater zur Rechenschaft zu ziehen, wird allerdings ausgespart.

Zudem kommt der große Anteil an Innenweltdarstellung der Protagonistin, die ein zentrales Merkmal des psychologischen Romans bildet.

Im Bezug auf den sexuellen Missbrauch liegt laut der Einteilung von Deegener intensiver sexueller Missbrauch im Roman vor, denn Handlungen dieser Stufe werden explizit angesprochen. Allerdings ist sehr intensiver sexueller Missbrauch denkbar und wird möglicherweise erzähltechnisch durch die Erinnerungslücken von Malvina legitimiert.

3.2. Wolfsgesicht¹¹⁰ – Doris Bertalan

Der Jugendroman „*Wolfsgesicht*“ von Doris Bertalan umfasst in der zitierten Ausgabe 146 Seiten und erschien erstmals 2003 im Igel Verlag. Die Autorin wurde 1962 geboren und stammt aus Wien. Bereits in ihrer Jugend verfasste sie Texte. *Wolfsgesicht* war ihr erster Roman, der von offizieller Seite gefördert wurde. Das damalige österreichische Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur unterstützte sie bei der Umsetzung ihres Projektes. Trotz der Auszeichnung mit dem Theodor-Körner-Literaturpreis blieb es lediglich bei einer Auflage.

Die Geschichte handelt von Cornelia, genannt Conny, die von einem Freund ihres verstorbenen Vaters, welcher für längere Zeit ausgewandert war und nun als Untermieter in Connys Haus wohnt, missbraucht wird.

Die Erzählung beginnt mit einem Traum, den Conny eines Nachts träumt. In dem Traum erscheint ihr ein Hündchen, dass sich immer mehr in einen reißenden Wolf verwandelt. Conny verspürt im Traum Todesangst. Zu diesem Zeitpunkt erscheint ihr ihr verstorbener Vater und bestärkt sie, sich auf ihre Kräfte zu besinnen.

Sie traut sich nicht, ihrer Mutter von dem Traum zu erzählen. Das Verhältnis der beiden ist angespannt, nicht zuletzt, weil die Mutter unter großen finanziellen Sorgen leidet. Erst als die Großmutter zu Besuch kommt, vertraut sich Conny ihr an. Die Großmutter sieht in dem Wolf ein Abbild der Gefahr. Schnell wird Conny klar, um welche Gefahr es sich handelt, als ein Untermieter zur finanziellen Entlastung in die Mansarde einzieht. Es handelt sich dabei um Peter Winkler, ein ehemaliger Freund ihres verstorbenen Vaters.

Die Mutter versteht sich blendend mit Winkler und es entwickelt sich eine innigere Beziehung zwischen den beiden. Doch es dauert nicht lange, bis Winkler Conny die ersten Avancen macht. Der Mutter erzählt Conny nichts von den Vorfällen und selbst die Großmutter nimmt die Andeutungen der Enkelin nicht ganz ernst, weil sie selbst sehr begeistert von dem neuen Untermieter ist.

Nur Igel, der Bruder einer Freundin, spürt, dass etwas nicht stimmt. Er ist schon lange in Conny verliebt und ist gerne in ihrer Nähe. Er bekommt daher sehr schnell mit, dass Connys Unbehagen mit Winkler zu tun hat.

¹¹⁰ Bertalan, Doris: *Wolfsgesicht*. Oldenburg: Igel Verlag 2003.

Übersicht der Romane

Während dieser unruhigen Zeit entdeckt Conny seltsame Kräfte an sich. Wenn sie in Wut oder Angst gerät, kann sie Dinge bewegen, ohne sie zu berühren.

An einem Wochenende, das die Mutter aus beruflichen Gründen nicht zuhause verbringt, erfahren die Mutter und Freunde von den Vorkommnissen zwischen Winkler und Conny, denn versucht erneut Conny näher zu kommen. Conny kann allerdings in ihr Baumhaus flüchten. Als sie sich längere Zeit nicht bei Igel meldet, beginnt er gemeinsam mit seinem Vater nach ihr zu suchen. Sie finden sie schließlich bewusstlos und halb erfroren in ihrem Baumhaus.

Nun werden Nachforschungen über Winkler angestellt. Dabei stellt sich heraus, dass er bereits früher Mädchen belästigt und deshalb das Land verlassen hat. In der Zwischenzeit ist Winkler freiwillig aus dem Haus ausgezogen und untergetaucht. Trotz einer Verfügung der Polizei, dass er sich dem Haus nicht mehr nähern darf, schafft er es noch einmal, ins Haus einzudringen, als Conny alleine ist, und vergewaltigt sie. Danach flüchtet er.

Nach dem Vorfall verdrängt Conny alles. Zeitgleich beginnt die Suche nach Winkler. Erst durch die Hilfe von Familie und Freunden schafft es Conny, sich ihren Ängsten zu stellen und gegen Winkler auszusagen, als dieser gefasst wird.

Die Autorin verwendet für ihren Roman das Präteritum und erzählt die Geschichte in der dritten Person.

Der_ie Erzähler_in ist nicht in die Geschichte involviert, ist also heterodiegetisch¹¹¹ angelegt. Trotzdem ergibt sich eine interne Fokalisierung¹¹² im Bezug auf die Protagonistin Conny. Der Erzähler weiß so viel wie Conny, kennt auch deren Innenleben und stellt dieses durch die erlebte Rede¹¹³ immer wieder dar.

Das Geschehen wird annähernd chronologisch erzählt. Die erzählte Zeit lässt sich allerdings nicht genau bestimmen. Lediglich den Schluss der Geschichte kann man auf die Zeit nach Weihnachten genauer eingrenzen.

¹¹¹ Vgl. Martínez / Scheffel: Erzähltheorie, S. 84-85.

¹¹² Vgl. Martínez / Scheffel: Erzähltheorie, S. 67.

¹¹³ Vgl. Martínez / Scheffel: Erzähltheorie, S. 60-61.

Die Autorin erschafft durch den Einbau von phantastischen Vorgängen eine heterogene Welt¹¹⁴. Die erzählte Welt läuft grundsätzlich nach uns bekannten Regeln ab und bewegt sich in bekannten Systemen. Dem gegenüber steht Conny, die scheinbar über eine übernatürliche Kraft verfügt. Auch der Umstand, dass die Personen, die davon erfahren, nicht überrascht und ungläubig sind, steht unserer Realität gegenüber.

Die Protagonistin Conny wird von der Autorin als sehr dynamische Figur gezeichnet. In der Zeit, in der wir sie als Leser_innen begleiten, macht sie eine große Veränderung durch.

Den Roman würde ich eher in die Kategorie des problemorientierten Romans einordnen. Die Autorin verwehrt den Leser_innen des Romans, völlig in das Geschehen einzutauchen. Alleine die Tatsache, dass in der dritten Person erzählt wird, stellt eine gewisse Distanz zu den Vorgängen her. Es werden zwar die Gefühle und Sorgen der Protagonistin in Ansätzen erzählt, doch auch hier fehlt die Unmittelbarkeit. Dieses Buch kann daher als ein problemorientierter Jugendroman bezeichnet werden. Für den psychologischen Roman wird mit Sicherheit zu wenig vom Innenleben der Hauptfigur gezeigt.

Im Bezug auf den sexuellen Missbrauch liegt nach der Einteilung von Deegener sehr intensiver sexueller Missbrauch vor. Der Vorfall der Vergewaltigung wird zwar nicht geschildert, da Conny dabei nicht bei Bewusstsein ist, allerdings wird danach von einem Arzt bestätigt, dass sie vergewaltigt wurde.

¹¹⁴ Vgl. Martínez / Scheffel: Erzähltheorie, S.136-137.

3.3. Der Wolf ist tot¹¹⁵ – Dörte Damm

Der Jugendroman „*Der Wolf ist tot*“ von Dörte Damm umfasst in der zitierten Ausgabe 116 Seiten und ist erstmals 1998 im tabu-Verlag erschienen. Mittlerweile erscheint das Buch im Jugendbuchverlag „Die Schatzkiste“. Dabei handelt es sich um einen „Books on Demand“-Verlag. Der Verlag druckt das Buch erst bei Bestellung eines Käufers. Damit sollen Bücher, die keine hohe Auflage mehr haben und von keinem Verlag mehr produziert werden, trotzdem noch erhältlich sein.

Dörte Damm schreibt Romane und Kurzgeschichten sowohl für Jugendliche als auch für Erwachsene. Bevor sie schriftstellerisch tätig wurde, arbeitete sie als Sozialarbeiterin und kam somit auch mit sexuell missbrauchten Kindern in Kontakt.

Der Jugendroman „*Der Wolf ist tot*“ handelt von der 12-jährigen Cordula Kauth, die wiederholt von ihrem Vater missbraucht wurde.

Die Eltern von Cordula sind geschieden und leben getrennt. Der Vater hat das alleinige Sorgerecht, weil die Mutter zum Zeitpunkt der Scheidung nicht in der Lage war, sich um Cordula zu kümmern.

Der Vater zieht mit der Tochter von Stadt zu Stadt und versucht durch Betrug immer wieder Geld vom Sozialamt zu bekommen. Wenn alles auffliegt, zieht er mit Cordula weiter. So kommen sie schließlich in eine Kleinstadt, in der die Geschichte angesiedelt ist.

Während der Vater sein bekanntes Spiel spielt und beim Sozialamt vorgibt, bereits einen lukrativen Job in Aussicht zu haben, lebt sich Cordula immer besser in ihrer neuen Schule ein und schließt sogar Freundschaften. Auch der Vater ist bei den anderen Eltern beliebt. Doch immer wieder versucht er, Cordula näher zu kommen. Lediglich die Sozialarbeiterin, bei der sie in regelmäßigen Abständen vorständig sein müssen, ahnt, dass etwas nicht stimmt.

Cordulas Freundschaft zu den Mädchen Jule und Antje wird immer enger. Sie verbringen viel Zeit miteinander und machen in den Ferien täglich Radausflüge. Bis auf einen Tag, an dem das Wetter nicht passend ist. Antje möchte Cordula besuchen, obwohl diese nie jemanden nach Hause eingeladen hat, weil sie zum einen keine Möbel in der Wohnung haben und zum anderen ihr Vater oft alkoholisiert ist.

¹¹⁵ Damm, Dörte: *Der Wolf ist tot*. München: Verlag Die Schatzkiste 2003.

Als Antje anklopft, ist Cordula längst nicht mehr zuhause, weil sie bereits in der Früh aus Angst vor ihrem Vater die Wohnung verlassen hat. Somit öffnet der Vater die Türe, bittet Antje in die Wohnung und versucht, sich an ihr zu vergehen. Im rechten Augenblick kommt Cordula zurück, um ihre Freundin zu verteidigen. Sie schlägt dem Vater eine Flasche über den Kopf. Daraufhin fällt dieser bewusstlos zusammen.

Aus Angst, den Vater ermordet zu haben, flieht Cordula und versteckt sich in einer Ruine im Wald. Doch sie macht sich Sorgen, dass sich niemand um ihr Meerschweinchen kümmert, und kehrt deshalb in die Wohnung zurück. Dort wird sie von der Sozialarbeiterin gefunden.

Letztendlich kommt Cordula wieder zu ihrer Mutter, die bereits jahrelang darum gekämpft hat, ihre Tochter wieder zu sehen. Was mit dem Vater passiert, wird nicht weiter erörtert.

Die Autorin des Jugendromans verwendet für ihren Jugendroman das epische Präteritum und erzählt die Geschichte in der dritten Person.

Die erzählte Zeit lässt sich nicht genau festlegen, sondern nur eingrenzen. So beginnt die Geschichte in etwa in den ersten Schulwochen und endet noch vor dem Wintereinbruch.

Durch zahlreiche direkte Reden der Figuren wirkt die Erzählung sehr lebendig und flüssig. Allerdings lässt es die Autorin kaum zu, einen Blick ins Innenleben von Cordula zu werfen. Eher selten bekommt man durch kurze Passagen von erlebter Rede einen Eindruck von Cordulas Gedanken und Gefühlen.

Trotzdem weiß der_je Erzähler_in, wie es innerhalb der Figuren aussieht. Nicht nur Cordulas Gedanken kennt er, sondern auch die von anderen Figuren. Selbst in die Gedanken des Meerschweinchens bekommen wir einmal einen Einblick.

Dessen ungeachtet vermittelt uns der heterodiegetische Erzähler das Gefühl von Distanz. Dies wird durch die spärlichen Eindrücke aus dem Innenleben der Figuren verstärkt.

Zudem ist die Figur der Cordula sehr statisch angelegt. Sie entwickelt sich kaum im Laufe der Erzählung. Schon zu Beginn ist sie sehr selbstständig und eigenverantwortlich für ihr Leben. Der Vater kommt seinen erzieherischen Aufgaben

Übersicht der Romane

nicht nach. Er ist häufig alkoholisiert und hat kein Geld. Cordula muss sich selbst etwas zu essen besorgen und ihre Wäsche alleine waschen. Oft bleibt ihr nichts anderes übrig als zu stehlen. Außerdem hat sie zahlreiche Strategien entwickelt, um dem Vater zu entkommen. In der Erzählung kommt es zwischen Vater und Tochter kein einziges Mal zu einem Übergriff. Nur durch Andeutungen in den Rückblenden weiß man, dass der Vater sich immer wieder an der Tochter vergriffen hat. Am Ende der Erzählung ist sie noch immer dieselbe Cordula wie zu Beginn. Als Leser_in hat man nicht das Gefühl, dass sie an Selbstbewusstsein dazugewonnen hat.

Es ist schwierig, den sexuellen Missbrauch in eine der vier Stufen von Deegener einzuteilen, da in der erzählten Zeit immer nur Andeutungen bezüglich sexuellen Missbrauchs gemacht werden. Der Vater spricht immer wieder von Kuscheln. Wenn Cordula von den Annäherungen spricht, betitelt sie diese immer nur als „es“. Es bleibt also den Leser_innen vorbehalten, dieses „es“ zu interpretieren.

3.4. Gute Nacht, Zuckerpüppchen¹¹⁶ – Heidi Hassenmüller

Der Jugendroman „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“ wurde von Heidi Hassenmüller verfasst und umfasst in der zitierten Ausgabe 144 Seiten. Erschienen ist er erstmals 1989 im Georg Bitter Verlag. Mittlerweile wird der Roman als Taschenbuch im Rowohlt Taschenbuchverlag verlegt und steht bereits bei seiner 25. Auflage. In seinem Erscheinungsjahr wurde der Roman als bestes Jugendbuch mit dem „Buxtehuder Bullen“¹¹⁷ ausgezeichnet.

Es ist der einzige in dieser Arbeit vorgestellte Roman, der einen autobiographischen Hintergrund hat, der bekannt ist. Heidi Hassenmüller wurde 1941 in Hamburg geboren. Mittlerweile lebt sie in den Niederlanden und hat schon zahlreiche Kurzgeschichten und Romane verfasst. Ihr bekanntester Roman ist allerdings „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“. Auf dem Klappentext findet man Anspielungen auf ihre eigene Jugend: *„Es ist die Geschichte meiner Jugend, die ich nie hatte... Ich habe sie für all die Mädchen geschrieben, die in der gleichen ausweglosen Situation sind. Durchbrecht das Schweigen und ruft um Hilfe. Immer wieder, bis man euch hört.“*¹¹⁸

Die Geschichte handelt von Gaby, die über mehrere Jahre hinweg von ihrem Stiefvater missbraucht wird.

Die Erzählung beginnt im Jahr 1947, also kurz nach dem Krieg. Gaby wohnt mit ihrem Bruder Armin, ihrer Mutter und zwei älteren Damen in einer kleinen Wohnung. Der Vater ist im Krieg gefallen, und die Mutter hält die Familie mit Näharbeiten über Wasser. Bereits nach kurzer Zeit taucht ein Kriegskamerad des Vaters, Anton, auf.

Zu Beginn ist er sehr freundlich und verwöhnt die Kinder mit Süßigkeiten. Schon nach kurzem heiraten die Mutter und Anton. Ab diesem Zeitpunkt zeigt er sein wahres Gesicht. Er schlägt Armin, und Gaby missbraucht er in regelmäßigen Abständen.

Gaby ist immer öfter krank. Sie ist nervös und verstört. Immer wieder muss sie für längere Zeit ins Krankenhaus. Trotzdem wagt sie es nicht, sich jemandem anzuvertrauen.

¹¹⁶ Hassenmüller, Heidi: *Gute Nacht, Zuckerpüppchen*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2013.

¹¹⁷ Anm: Der Buxtehuder Bulle ist ein renommierter deutscher Literaturpreis. Dabei wird jedes Jahr das beste deutsche Jugendbuch in deutscher Sprache prämiert. Vgl. www.buxtehuder-bulle.de (13. März 2015).

¹¹⁸ Hassenmüller: *Gute Nacht, Zuckerpüppchen*. Klappentext.

Übersicht der Romane

Als Anton die Mutter betrügt, versucht diese sich umzubringen. Im Krankenhaus schwört sie ihren Kindern, sich von Anton zu trennen. Allerdings ist sie zu diesem Zeitpunkt bereits schwanger von ihm und eine Trennung kommt deshalb nicht mehr in Frage. Somit geht auch Gabys Martyrium weiter.

Sie wird von ihrem Stiefvater nicht nur vergewaltigt, sondern auch immer wieder krankenhausreif geschlagen. Schließlich geht sie mit Anton ein Abkommen ein, welches festlegt, dass sie ihm zweimal die Woche zu fixen Zeiten zur Verfügung steht.

Nach einiger Zeit lernt sie im Tischtennisclub Horst kennen. Beide verlieben sich ineinander. Zuhause verheimlicht Gaby ihre erste Liebe, aus Angst vor dem Stiefvater. Doch dieser kommt schon bald dahinter, weil Gaby sich nicht mehr an das Arrangement der beiden hält. Daraufhin sucht Anton ihren Freund auf und erzählt ihm zahlreiche Lügen über Gaby. Horst trennt sich von Gaby, und diese versucht sich daraufhin umzubringen und springt vor einen Zug.

Als sie im Krankenhaus aufwacht, behauptet sie, es wäre nur ein Unfall gewesen. Von da an verfolgt sie den Plan, vorzeitig für volljährig erklärt zu werden, um das Haus zu verlassen.

Mithilfe ihrer Nachhilfeschülerin möchte Gaby beweisen, dass ihr Stiefvater übergriffig ist. Sie schmiedet einen Plan, indem der Vater der Nachhilfeschülerin Anton dabei erwischen soll, wie er versucht, seiner Tochter näher zu kommen. Das Mädchen ist in das Vorhaben allerdings nicht eingeweiht. Der Plan misslingt und Gaby muss vorzeitig dazwischen gehen, damit dem Mädchen nichts passiert. Der Stiefvater verprügelt und vergewaltigt sie. Nach diesem Vorfall bleibt der Mutter, die vor allem die Augen verschließt, nichts anderes übrig, als ihre Einwilligung zur vorzeitigen Volljährigkeit zu geben.

Die Autorin verwendet für ihre Erzählung das epische Präteritum und erzählt die Geschichte in der dritten Person.

Die erzählte Zeit umfasst etwa zwölf Jahre. Sie beginnt im Februar 1947. Gaby ist zu dieser Zeit fünf, möglicherweise schon sechs Jahre, da sie im September darauf mit der Schule beginnt. Die Erzählung endet mit der Einwilligung der Mutter zur vorzeitigen Volljährigkeit, die damals ab dem Alter von 18 Jahren ausgestellt werden

konnte, da man erst mit 21 Jahren als volljährig galt.¹¹⁹ Gaby muss also zu diesem Zeitpunkt 18 Jahre gewesen sein. Dazwischen wird die Kindheit und Jugend von Gaby näher beleuchtet, allerdings gibt es immer wieder Zeitsprünge. Allerdings kann man diese nicht genau eingrenzen. Manchmal werden Angaben zum Alter von Gaby gemacht oder es steht ein Schulwechsel bevor, an dem man festmachen kann, dass ein Zeitsprung stattgefunden hat.

Demnach wird stark zeitraffend erzählt. Bis auf wenige Rückblenden ist die Erzählung annähernd chronologisch aufgebaut.

Der heterodiegetische Erzähler vermittelt einem das Gefühl von einer Distanz zum Geschehen. Diese Distanz wird dadurch verstärkt, dass es immer wieder nur kurze Passagen von erlebter Rede seitens Gabys gibt. Man versteht zwar als Leser_in, dass die Situation für Gaby dramatisch ist, aber spüren kann man die Verzweiflung nur selten.

Im Bezug auf die Protagonisten herrscht eine interne Fokalisierung des Erzählers vor. Er weiß so viel wie Gaby und lässt dadurch, wenn auch nur selten, einen Blick ins Innenleben der Hauptfigur zu.

Die Figur ist dynamisch angelegt. Zum einen ergibt sich dies durch die lange Zeitspanne, die für die erzählte Zeit veranschlagt ist. In dieser Zeit findet die Entwicklung Gabys von einem Mädchen zu einer jungen Frau statt, der immer eine Dynamik inhärent ist. Zum anderen entwickelt Gaby besonders am Ende der Erzählung den starken Willen, etwas gegen die vorherrschende Situation zu tun. Auch wenn es letztendlich nur durch die Zustimmung der Mutter möglich ist, kann Gaby sich befreien.

Danach lässt einen die Erzählerin aber alleine zurück. Wir erfahren weder, wie sich Gaby nach der Befreiung fühlt, noch wie es mit ihr weitergeht. Dies ist aber durchaus ein Merkmal eines problemorientierten Jugendromans, zu dem *„Gute Nacht, Zuckerpüppchen“* gezählt werden kann. Auch die größere Distanz zum Ereignis, die beispielsweise durch den Erzähler in der dritten Person oder fehlenden Einblicke in das Innenleben der Protagonistin entstehen, unterstützt die Einordnung in die Gattung des problemorientierten Jugendromans.

¹¹⁹ Anm: Im Roman *„Gute Nacht, Zuckerpüppchen“* wird in einer Fußnote darauf hingewiesen, dass in der Zeit, in der die Geschichte spielt, galten Menschen erst mit 21 Jahren als volljährig galten.

Übersicht der Romane

Im Bezug auf den sexuellen Missbrauch kann ohne Zweifel angenommen werden, dass es sich laut Deegener um sehr intensiven sexuellen Missbrauch handelt.

3.5. Sprich¹²⁰ – Laurie Halse Anderson

Der Jugendroman „*Sprich*“ wurde von Laurie Halse Anderson verfasst und umfasst in der zitierten Ausgabe 280 Seiten. Erstmals wurde das Werk 1999 in New York unter dem Originaltitel „*Speak*“ veröffentlicht. Erst 2003 kam es auch in den deutschsprachigen Ländern unter dem oben genannten Titel auf den Markt. Es ist nicht das erste Werk der Autorin, die vormals als Journalistin arbeitete, allerdings ist es das erste Werk, durch das sie in der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Der Jugendroman „*Speak*“ wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und unter dem englischen Originaltitel verfilmt.

Der Jugendroman handelt von Melinda Sordino, die im Sommer vor ihrem ersten High-School-Jahr von einem älteren Schüler, Andy Evans, auf einer Party vergewaltigt worden ist.

Die eigentliche Erzählung beginnt mit dem ersten Tag in der neuen Schule. Melinda startet in der High School als Außenseiterin. Ihre Freunde haben sie im Stich gelassen, und von den anderen Mitschüler_innen wird sie ausgelacht und gemieden. Grund dafür ist, dass sie bei einer Sommerparty die Polizei gerufen hat und danach einfach weggelaufen ist. Dabei wurden einige verhaftet, und das wird Melinda nun übel genommen. Sie hat niemandem erzählt, warum sie die Polizei gerufen hat oder was an jenem Abend passiert ist.

Melinda quält sich durch das erste Jahr auf der High School. Sie findet eine neue Freundin, Heather, die allerdings ganz anders ist als sie und zu der sie nur den Kontakt pflegt, um nicht ganz alleine zu sein. Schließlich wird sie aber auch von Heather im Stich gelassen, weil Melinda immer mehr einer Depression verfällt. Sie spricht kaum und wenn, dann nur das Nötigste, und auch sonst ist sie völlig in sich gekehrt.

Ihre Eltern sind nicht für sie da. Beide sind berufstätig und mit ihren eigenen Problemen beschäftigt. Melinda ist völlig auf sich alleine gestellt.

Zuflucht findet sie nur in einem verlassenem Kämmerchen in der Schule und im Kunstunterricht. Das Kämmerchen hat sie sich mit zusammengesuchten Dingen etwas eingerichtet, um jederzeit dort abtauchen zu können. Der Kunstunterricht wird von Mr. Freeman geleitet, der spürt, dass mit Melinda etwas nicht stimmt, und versucht, sie durch die Kunst auf dem Weg in ihr Inneres zu begleiten.

¹²⁰ Anderson, Laurie Halse: *Sprich*. Weinheim: Beltz & Gelberg 2003.

Übersicht der Romane

Melinda schwänzt immer öfter die Schule. Nun werden auch die Eltern eingeschaltet. Allerdings stehen sowohl die Eltern als auch die Schule dem Mädchen hilflos gegenüber. Nicht zuletzt, weil Melinda noch immer hartnäckig schweigt.

Erst als sich ihre ehemals beste Freundin Rachel in Andy Evans verliebt, regt sich etwas in Melinda. Sie befürchtet, dass er Rachel das Gleiche antun könnte wie ihr. Sie nimmt Kontakt zu Rachel auf und erzählt ihr, was auf der Party im vergangenen Sommer passiert ist. Zuerst ist Rachel bestürzt, als sie von der Vergewaltigung erfährt. Als Melinda allerdings erzählt, wer sie vergewaltigt hat, tut Rachel alles als Lüge ab.

Kurz darauf wird Melinda von Andy Ewans in ihrem Kämmerchen angegriffen, weil er sich dafür rächen will, dass Melinda Rachel von der Vergewaltigung erzählt hat. Melinda schafft es durch ihr lautes Schreien, auf sich aufmerksam zu machen. Andy wird nun durch diesen Vorfall in der Schule geächtet.

Letztendlich schafft es Melinda, sich ihrem Kunstlehrer Mr. Freeman anzuvertrauen und ihm die ganze Geschichte zu erzählen und bricht somit gänzlich ihr Schweigen.

Die Autorin schafft es durch ihren Schreibstil, eine Unmittelbarkeit zwischen den Leser_innen und der Protagonistin herzustellen.

Die Geschichte wird im Präsens erzählt. Melinda erzählt ihre Geschichte selbst, diese ist also in der ersten Person abgefasst.

Die erzählte Zeit umfasst ein Schuljahr, das in Quartale geteilt ist. Die Erzählung ist nur annähernd chronologisch. Es gibt immer wieder Rückblenden in die Zeit vor der Vergewaltigung beziehungsweise erfahren die Leser_innen auch etwas über die Party, auf der Melinda vergewaltigt wurde, und über die Vergewaltigung selbst. Das Geschehen wird zeitraffend erzählt. Man kennt zwar den Umfang der erzählten Zeit, aber die Autorin macht immer wieder Zeitsprünge, deren Ausmaß man nicht genau festmachen kann.

Da sich die Protagonistin mit dem Erzähler deckt, handelt es sich um einen autodiegetischen Erzähler. Durch ihre Gedanken lässt Melinda die Leser_innen an ihrem Leben teilhaben. Die Erzählung kommt einem inneren Monolog sehr nahe. Melinda als Erzählerin lässt tiefe Einblicke in ihre Innenleben zu. Ihre Gedanken und

Gefühle drückt sie in einer sehr bildhaften Sprache aus, die das Gefühl der Unmittelbarkeit noch verstärkt.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen drei Büchern, die durch die Erzählerinstanz etwas an der Unmittelbarkeit verlieren, schafft es die Autorin bei diesem Roman, den Leser_innen die Gefühle und die tiefe Unsicherheit von Melinda „mitspüren“ zu lassen.

Da die Gedanken und Gefühl der Protagonistin so offen dargestellt werden, kann man die Veränderung erkennen, die sie im Laufe der Erzählung durchmacht. Die Figur ist demnach sehr dynamisch angelegt. Zuerst meint Melinda, sie könnte noch alles verdrängen und dabei rutscht sie immer tiefer in eine Depression. Erst durch die drohende Gefahr, der ihre ehemals beste Freundin ausgesetzt ist, beginnt eine Entwicklung, die sie aus diesem Loch herausfinden lässt und es ihr ermöglicht, über das Erlebte zu sprechen.

Interessant ist, wie die Autorin den Titel des Buches umsetzt. Die langen Passagen des inneren Monologs werden durch kurze direkte Reden unterbrochen. Allerdings bleibt Melinda bei diesen direkten Reden meist stumm. Die Autorin verdeutlicht dies bildlich, indem sie Melindas Antworten weglässt und diese durch Leerzeichen ersetzt.

Durch die ausführliche Innenweltdarstellung kann man durchaus von einem psychologischen Roman sprechen. Zudem lässt uns auch bei diesem Jugendroman die Autorin alleine zurück, nachdem klar ist, dass Melinda ihre Geschichte erzählen wird. Wie es danach mit Melinda, ihren Freundinnen oder Andy Ewans weitergeht, bleibt für die Leser_innen offen.

Da Melinda eindeutig von Vergewaltigung spricht, kann man den Missbrauch laut Deegener unter sehr intensiven sexuellen Missbrauch einordnen. Im Unterschied zu den bereits vorangegangenen Büchern handelt es sich hier um keinen dauerhaften Missbrauch, was es nicht weniger schlimm macht. Zum anderen wurden die Mädchen aus den vorigen Büchern alle von Familienangehörigen oder Freunden der Familie missbraucht. Hier wird erstmals eine Geschichte erzählt, in der der Täter von außerhalb des Freundes- und Familienkreis stammt.

4. Das Märchen Rotkäppchen

Das Märchen „*Rotkäppchen*“ zählt zu den bekanntesten und beliebtesten Märchen. Wenn die Menschen daran denken, dann fällt ihnen meistens die grimmsche Fassung des Märchens ein.

Nur die wenigsten wissen, dass das Märchen „*Rotkäppchen*“ schon vor den Gebrüdern Grimm als mündliche Erzählung weitergegeben wurde. Selbst bei der Verschriftlichung der Geschichte waren sie nicht die Ersten.

Das Märchen hat sich im Laufe der Geschichte immer wieder verändert. „*Das Märchen ist der Spiegel an der Wand, in dem sich jede Epoche neu gesehen hat. Rotkäppchen ist die Schönste im ganzen Land, das wohl bekannteste, beliebteste, meistvariierte Märchen [...]*.“¹²¹

Eine der ersten schriftlichen Fassungen findet man bei Charles Perrault aus dem 17. Jahrhundert. Er schrieb für die französischen Höfe, an denen man sich nach den zahlreichen Barockromanen nach einfachen Geschichten sehnte. Perrault schaffte mit seinen Märchen eine willkommene Abwechslung.¹²²

Die Originalfassung, die den Namen „Le Petit Chaperon Rouge“ trägt, ist dem Grimmschen Märchen sehr ähnlich, allerdings schwingt die sexuelle Komponente hier nicht nur mit, sondern wird deutlich herausgearbeitet. „*In der Wortwahl kommt die Erotik klar zum Ausdruck.*“¹²³

So fordert beispielsweise der Wolf das Rotkäppchen auf, sich zu ihm ins Bett zu legen, woraufhin sich das Mädchen auszieht und dem Wunsch des Wolfes nachkommt. Auch hier folgt der berühmte Dialog zwischen Wolf und Rotkäppchen. Nachdem das Rotkäppchen verschlungen wird, ist das Märchen allerdings zu Ende. Es gibt also kein Happy End.

Zudem verfasst Perrault einen Epilog, der an der sexuellen Ausrichtung des Märchens keinen Zweifel mehr lässt.

Hier sieht man, daß ein jedes Kind
und daß die kleinen Mädchen (die schon gar,

¹²¹ Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Göttingen: Muriverlag ¹³2000, S.7.

¹²² Vgl. Kühleborn, Heinrich E.: Rotkäppchen und die Wölfe. Die wahre Geschichte. Aachen: Shaker Verlag ³2000, S.42.

¹²³ Ritz: Die Geschichte vom Rotkäppchen, S.12.

so hübsch und fein, so wunderbar!)
sehr übel tun, wenn sie vertrauensselig sind,
und daß es nicht erstaunlich ist,
wenn dann ein Wolf so viele frißt.
Ich sag: ein Wolf, denn alle Wölfe haben
beileibe nicht die gleiche Art:
da gibt es welche, die ganz zart,
ganz freundlich leise, ohne Böses je zu sagen,
gefällig, mild, mit artigem Betragen
die jungen Damen scharf ins Auge fassen
und ihnen folgen in die Häuser, durch die Gassen.
Doch ach, ein jeder weiß, gerade sie, die zärtlich werben,
gerade diese Wölfe locken ins Verderben.¹²⁴

Selbst Perrault gibt zu, dass er nicht der Urheber dieser Geschichte ist, sondern sie ihm erzählt wurde und angeblich auf einer wahren Begebenheit beruhe.¹²⁵

Das Märchen wurde wiederum weitererzählt und auch abgewandelt. In einer französischen Volksversion werden kannibalistische Motive aufgegriffen. Der Wolf tötet die Großmutter und gibt später dem Rotkäppchen von ihrem Fleisch zu essen und von ihrem Blut zu trinken.¹²⁶

Verschiedene Texte waren also Vorbilder für die Grimmsche Version, die dem Leser, der die Vorgeschichte nicht kennt, meist als ursprüngliche Einheit erscheint. Die Grimms schöpften aus dem Fluß der mündlichen Volksüberlieferung, aber die literarischen Nebenflüsse zeigten deutlich ihren Einfluß, und so manches Detail gossen die Brüder eigenmächtig hinzu.¹²⁷

Die Gebrüder Grimm hatten viele Vorbilder für das Rotkäppchen-Märchen. Sie sahen ihre Aufgabe bei der Neugestaltung in der...

... ‚Reinigung‘ der oft mit zweideutigen sexuellen Andeutungen bereicherten und der Unterhaltung der Erwachsenen dienenden Erzählungen, damit sie didaktisch zur ‚Belehrung‘ oder ‚Abschreckung‘ in der Kindererziehung eingesetzt werden konnten; [...].¹²⁸

Sie wollten also die Märchen neu gestalten, damit sie für Kinder lesbar werden und der Erziehung dienen können.

¹²⁴ Perrault übersetzt von Ulrich Friedrich Müller, zu finden bei: Ritz: Die Geschichte vom Rotkäppchen, S.13.

¹²⁵ Vgl. Kühleborn: Rotkäppchen und die Wölfe, S.43.

¹²⁶ Vgl. Ritz: Die Geschichte vom Rotkäppchen, S.9.

¹²⁷ Ritz: Die Geschichte vom Rotkäppchen, S.18.

¹²⁸ Burwick, Roswitha: »Wenn er fett ist, so will ich ihn essen«. Antropophagische Familien- und Geschlechterverhältnisse im Märchen der Romantik. In: Fulda, Daniel (Hg.): Das andere Essen: Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Rombach 2001, S.245.

Das Märchen Rotkäppchen

Bis heute hat das Märchen nichts an Attraktivität eingebüßt. Selbst wenn man kein Märchenfan ist, kann man sich dem Märchen kaum entziehen. Im Internet und TV warb Rotkäppchen für den Internetanbieter UPC¹²⁹, und auch ein Sekthersteller lässt es sich nicht nehmen, sich nach dem allseits bekannten und beliebten Mädchen zu benennen.¹³⁰

In zahlreichen Analysen wird dem Märchen „*Rotkäppchen*“ eine subtile Form der Sexualität zugrunde gelegt. Auch in der folgenden Analyse der intertextuellen Phänomene wird angenommen, dass das Märchen unterschwellig ein sexuelles Thema anspricht. Erst durch diese Annahme lässt sich auch eine Verbindung zu den Jugendromanen, die sich mit sexuellem Missbrauch beschäftigen, herstellen.

Um das Gesamtbild nicht zu verzerren, sei allerdings erwähnt, dass es auch Gegenstimmen im Bezug auf diese Lesart des Märchens gibt. Manche Forscher_innen empfinden es als Überinterpretation, wenn jedes Symbol in seine Einzelheiten zerpfückt und sexuell gedeutet wird. Ritz gibt hierfür ein Beispiel.

Tiefschürfende Symbolträger haben in der Frage, was Rotkäppchen unter der Schürze trage, eine sexuelle Anspielung gesehen; diese Tiefsinniererei ist eher auf Projektionen des Deuters als auf vergegenständlichte Projektionen im Märchen zurückzuführen. Ich sage das nicht aus konservativer Absicht, um die Reinheit des Märchens gegen schmutzige Sexualphantasten zu schützen. Erotik in allen Ehren, nur: eine Mutmaßung ist kein Beweis, und eine Interpretation, die sich mit heiterem Symboleraten bescheidet, ist eine theoretische Schürzenjägerei und keine wirkliche Erklärung.¹³¹

¹²⁹Vgl. <http://derstandard.at/3076051/Lowe-GGK-inszenierte-Rotkaeppchen-und-der-boese-Wolf-fuer-UPC> (16.Mai 2015).

¹³⁰ Vgl. <http://www.rotkaeppchen.de/> (22.Mai 2015).

¹³¹ Ritz: Die Geschichte vom Rotkäppchen, S.32.

5. Intertextuelle Phänomene

In dieser Arbeit wird der Frage nachgegangen, welche Anzeichen von Intertextualität es in den vorliegenden Romanen in Bezug auf das Grimmsche Märchen „*Rotkäppchen*“ gibt, und ob diese Intertextualität eine Auswirkung auf die Bedeutung hat. Dazu dient das kommende Kapitel.

In der folgenden Analyse werden einzelnen Motive und Figuren näher betrachtet, die auf Intertextualität hinweisen. Um als Motiv oder Figur in die Analyse aufgenommen zu werden, müssen sie sowohl im Märchen vorkommen, als auch in den bereits besprochenen Werken der Kinder- und Jugendliteratur.

Die Vorgehensweise der Analyse umfasst folgende Schritte: Zuerst wird das jeweilige Motiv oder die jeweilige Person aus dem Blickwinkel der Gesellschaft betrachtet. Dabei geht es darum, zu sehen, wie wir in unserem Kulturkreis mit bestimmten Dingen oder Personen umgehen. Welche Gefühle lösen sie in uns aus? Was verbinden wir damit?

Anschließend wird dann das Motiv oder die Figur im Märchen unter die Lupe genommen. Dabei geht es um folgende Fragen: In welchem Kontext werden die Motive oder Figuren verwendet? Welche Bedeutung wird ihnen im Märchen zugeschrieben? Wie werden die Figuren eingesetzt und welche Charaktereigenschaften zeichnen sie aus?

Danach rücken die Werke der Kinder- und Jugendliteratur in den Fokus. Auch hier werden ähnliche Fragen gestellt. Kommt das besprochene Motiv oder die besprochenen Figur in allen Werken vor? Wenn ja, auch in der gleichen Intensität? Wenn nein, wo kommt es vor, wo nicht? Die Frage nach dem Kontext und der zugeschriebenen Bedeutung wird auch hier gestellt werden.

Letztendlich werden alle drei Stränge zusammengeführt, um zu vergleichen, wo es in den einzelnen Punkten Überschneidungen gibt beziehungsweise Unterschiede. Zudem wird versucht zu beantworten, ob es sich dabei um eine Form von Intertextualität handelt und in welcher Kategorie sie laut Genette eingeordnet werden kann.

Schließlich stellt sich die Frage, ob diese Überschneidungen beziehungsweise Unterschiede etwas bewirken: Ob sie den Gedankenhorizont der Leser_innen erweitern und sich dadurch eine neue beziehungsweise andere Bedeutung ergibt.

Natürlich geht es hier um eine persönliche Einschätzung, da die Wirkung, die intertextuelle Vorkommnisse auslösen, sehr subjektiv ist.

5.1. Motive

5.1.1. Die Farbe Rot

Die Farbe Rot im gesellschaftlichen Kontext

Dass Farben eine besondere Wirkung auf Menschen ausüben können, wusste man schon sehr früh. Schon im alten Ägypten wurden verschiedene Räume in Tempelanlagen in jeweils einer anderen Regenbogenfarbe gestrichen. Damit glaubte man, Krankheiten heilen zu können.¹³² Noch heutzutage werden zu gesundheitlichen Zwecken Farbtherapien eingesetzt.

Die ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Farben fanden bereits im alten Griechenland mit Aristoteles statt. Es sollten noch zahlreiche Theorien folgen – manche, die mehr Aufsehen erregten und andere, die wieder im Hintergrund verschwanden. Zu den bekanntesten Theorien zählen mit Sicherheit die Farbenlehre von Issac Newton sowie die Farbenlehre von Johann Wolfgang von Goethe.

*„Goethe stellte fest, dass es drei reine Farben gibt: Rot, Gelb, Blau, alle anderen Farben sind Mischungen aus diesen drei Grundfarben.“*¹³³ Zudem erkannte er erstmals den Unterschied zwischen kalten und warmen Farben. Dabei zählt Rot zu den warmen Farben.¹³⁴

Nach Goethe ist die Wirkung der Farbe Rot so einzig wie die Natur. Sie vermittelt den Eindruck von Ernst und Würde wie auch von Huld und Anmut. Ernst und Würde leistet sie in ihrem dunklen, verdichteten Zustand, Huld und Anmut in ihrem hellen, verdünnten Zustand. Somit können sich – nach Goethe – die Liebenswürdigkeit der Jugend und die Würde des Alters in eine Farbe kleiden.¹³⁵

Das Sanskritwort „rudhia“ bildet den Ursprung unseres heutigen Wortes Rot. Übersetzt wird es mit Blut. Es handelt sich dabei um eine existentielle Substanz in

¹³² Vgl. Lorenzo, Laura: Das kleine Lexikon der Farben. Einsatz und Wirkung von Farben im Alltag. Lemgo: TAOASIS Verlag 1994, S.11.

¹³³ Schlerka, Annemarie: Die Farbe Rot in den Kulturen. Ein interdisziplinärer Vergleich im rituellen Kontext. Dissertation. Univ. Wien 2010, S.113.

¹³⁴ Vgl. Schlerka: Die Farbe Rot in den Kulturen, S.113.

¹³⁵ Schlerka: Die Farbe Rot in den Kulturen. S.113.

unserem Körper. Rot war zudem eine der ersten Farben, die von Menschen benannt wurde.¹³⁶ Alle diese Fakten belegen, dass die Emotionen, die die Farbe Rot in uns auslöst, tief in uns verankert sind.

Rot ist die Farbe des Lebens schlechthin, weil sie so oft an schicksalhafte Vorgänge gebunden ist. Die Verbindung der Farbe Rot mit Leid, Opfer, Tod Leidenschaft, Sexualität und Vitalität spiegeln sich in den verschiedenen Rottönen von Scharlachrot über Karminrot und Purpur sehr schön wider.¹³⁷

Rot ist zudem eine dynamische Farbe. Man verbindet sie mit Bewegung, Feuer, Hitze, Energie und Aktivität. Sie gilt auch als die Farbe des Teufels und im Mittelalter wurden Frauen mit roten Haaren verbrannt, weil sie als Hexen galten.¹³⁸

Bei der Arbeit mit Kindern, kann man erkennen, dass die Kleinsten schon von der Farbe Rot angezogen werden. Bei Kindern zählt Rot zu den Lieblingsfarben, was man nicht zuletzt an den kurzgespitzten Rotstiften im Federpennal erkennen kann.

Man sieht also, dass Rot sowohl positive als auch negative Gefühle auslösen kann, und die Gegensätze können sich sogar auf ein Thema beziehen. Beispielsweise wird die Farbe Rot oft mit Sexualität assoziiert – auf der einen Seite mit Lust und Sinnlichkeit, auf der anderen Seite aber genauso mit ungebremster Zügellosigkeit und Laster.

Selbst im Tierreich zeigt die Farbe Rot ihre Wirkung. So werden Hunde durch die Farbe Rot sexuell angeregt, ein Umstand, der möglicherweise auch im Märchen zu tragen kommt, da der Hund vom Wolf abstammt.¹³⁹

Rot ist auf alle Fälle als Signalfarbe zu werten. Sie zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich. Verkehrsschilder verwenden oftmals die Farbe Rot, vor allem jene, die auf eine Gefahr hinzuweisen.

¹³⁶ Schlerka: Die Farbe Rot in den Kulturen, S.171.

¹³⁷ Lorenzo: Das kleine Lexikon der Farben, S.40.

¹³⁸ Vgl. Lorenzo: Das kleine Lexikon der Farben, S.41.

¹³⁹ Vgl. Schlerka: Die Farbe Rot in den Kulturen, S.166.

Die Farbe Rot im Märchen

Im Märchen „Rotkäppchen“ wird bereits im Titel mit Nachdruck auf die Farbe Rot hingewiesen. Es folgt gleich darauf die Erklärung, warum das Mädchen den Namen Rotkäppchen erhielt und nicht einen anderen:

Es war einmal eine kleine süße Dirne, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Großmutter, die wusste gar nicht, was sie alles dem Kinde geben sollte. Einmal schenkte sie ihm ein Käppchen von rotem Sammet, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anderes mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen.¹⁴⁰

Das Mädchen wird also nicht zuletzt durch eine Farbe näher definiert.

Interessant dabei ist, dass Jacob Grimm Weiß, Rot und Schwarz „als die Farben der Poesie schlechthin bezeichnet“¹⁴¹ hat.

Rölleke zitiert Jacob Grimm, der den drei Farben eine enorme Bedeutung zuteilt:

Diese [Bedeutung] weißt sich nicht nur als eine welthistorische, die der Einteilung des menschlichen Geschlechts in den weißen rothen [sic!] und schwarzen Stamm; sondern auch als ein sittliche, indem uns die rothe [sic!], weiße und schwarze Farbe Geburt, Leben und Tod bezeichnen [...]. Von jeher sind Lust, Unschuld und Leid mit diesen Farben symbolisiert worden [...].¹⁴²

Ebenso wie in unserer Gesellschaft, in der die Farbe Rot immer wieder mit Lust und Sexualität gleichgesetzt wird, wird sie auch von Jacob Grimm in Verbindung mit dieser gebracht.

Das Märchen „Rotkäppchen“ wurde ursprünglich nicht von den Gebrüdern Grimm verfasst, sondern lediglich neu aufbereitet. Daraus lässt sich schließen, dass die Farbe nicht von den Gebrüdern ausgewählt wurde. Was nicht heißt, dass sie die Farbe nicht bewusst beibehalten haben. Sie hätten sie auch ändern können.

Ähnlich wie Jacob Grimm sieht auch Bruno Bettelheim eine Verbindung zwischen der Farbe Rot und Lust. „Rot ist die Farbe, welche heftige Emotionen symbolisiert, ganz besonders solche sexueller Art.“¹⁴³

¹⁴⁰ Grimm: Rotkäppchen, S.156-157.

¹⁴¹ Rölleke, Heinz.: Weiß – Rot – Schwarz: „Die drei Farben der Poesie: Zu Farbspielen in Grimms Märchen und anderwärts.“ In: Fabula 54/3 (2013), S.215.

¹⁴² Rölleke: Weiß – Rot – Schwarz, S.225.

¹⁴³ Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ³²2013, S.199.

Er unterstellt dem Märchen einen stark sexuellen Hintergrund, der nicht zuletzt durch das rote Sammetkäppchen des kleinen Mädchens symbolisiert wird. Laut Bettelheim schenkt die Großmutter ihrer Enkeltochter das rote Mäntelchen, weil diese ihre Sexualität auf das Mädchen übertragen möchte.

Ob es sich nun um die Mutter oder die Großmutter – die Mutter aus der vorangegangenen Generation – handelt, für das junge Mädchen ist es verhängnisvoll, wenn diese ältere Frau auf ihre eigene Anziehungskraft auf Männer verzichtet und sie auf die Tochter übertragen sehen möchte, indem sie dieser einen allzu attraktiven roten Mantel schenkt.¹⁴⁴

Möglicherweise fühlt sich der Wolf auch dadurch von Rotkäppchen so angezogen. Interessant ist hier der Zusammenhang, der weiter oben erwähnt wurde. Offensichtlich werden Hunde durch die rote Farbe sexuell erregt. Diesen Umstand könnte man aufgrund der Abstammungsverhältnisse auch auf den Wolf umlegen.

Durch die intensiven Gefühle, die mit der Farbe Rot verbunden werden, lässt sich ein subtiles Vorkommen der Sexualität im Märchen kaum leugnen.

Die Farbe Rot in den ausgewählten Romanen der Kinder- und Jugendliteratur¹⁴⁵

Die Farbe Rot wird immer wieder in den Jugendromanen „*Rotkäppchen muss weinen*“, „*Wolfs Gesicht*“ und „*Der Wolf ist tot*“ eingearbeitet. Allerdings wird die Farbe nicht überall mit der gleichen Intensität verarbeitet.

Am stärksten ist sie mit Sicherheit im Jugendroman „*Rotkäppchen muss weinen*“ vertreten. Zum einen wird schon im Titel durch die Nennung des Rotkäppchens die rote Farbe angesprochen, zum anderen gibt es immer wieder Textstellen, die stark mit der roten Farbe spielen.

So beschreibt sich Malvinas Großvater beispielsweise als Schöngeist. Dazu gehört, dass er sich mit großen Schriftstellern und Philosophie beschäftigt und dass er Rotwein trinkt.

Er sagt von sich selbst, dass er ein Schöngeist ist, ich hab nicht wirklich eine Ahnung, was das bedeutet. Ich weiß nur, dass er große deutsche Dichter liest, so wie Goethe und Schiller, und Philosophen, er hat auch eine Menge Schallplatten, in allen möglichen Sprachen. Das mit dem Wein hat auch damit zu tun, dass er ein Schöngeist ist.

¹⁴⁴ Bettelheim: Kinder brauchen Märchen, S.199.

¹⁴⁵ Anm: Im Folgenden mit KJL abgekürzt.

Die rote Flüssigkeit kreist noch träge im Glas, ich würde sonst was drum geben, wenn mir nur ein Themenwechsel einfallen würde, doch ich rutsche nervös auf der Kante des Sessels herum.¹⁴⁶

Schnell wird klar, dass es ein tägliches Ritual ist, dass der Großvater am Nachmittag Rotwein zu sich nimmt und sich den großen Schriftstellern und Philosophen hingibt. Malvina bringt dem Großvater täglich einen Korb mit Essen und Wein vorbei. Man kann davon ausgehen, dass es sich dabei um Rotwein handelt, auch wenn dies nie explizit erwähnt wird, da der Großvater nur Rotwein trinkt.

In einem anderen Zusammenhang wird die Farbe Rot mit Malvinas Schwester Anne eingebracht. Anne ist siebzehn und hat lange blonde Haare und hält sich laut Malvina für etwas Besseres.¹⁴⁷ Sie ist sehr beliebt und braucht sich auch über mangelnden Zuspruch von männlichen Mitschülern nicht beklagen. Nicht zuletzt, weil sie ihre Vorzüge hervorhebt – auch durch die Farbe Rot.

Aber die meistens Jungs finden Anne toll, weil sie Brüste hat und blondes Haar und weil sie in der Schule Miniröcke trägt, die kaum über ihren Po reichen und sich auf dem Pausenhof die Lippen nachzieht. Dunkelrot!¹⁴⁸

Hier wird die Farbe mit den sexuellen Attributen der Schwester in Verbindung gebracht. Dadurch erfährt auch hier die Farbe Rot eine sexuelle Konnotation. Besonders durch die nähere Beschreibung des Farbtons, der als dunkel angegeben wird, wird noch mehr Lust und Sinnlichkeit vermittelt.

Auch im Wohnzimmer des Großvaters nimmt die rote Farbe eine zentrale Rolle. Ein großer Teil des Bodens wird durch einen dunkelroten Teppich bedeckt. In diesem Zimmer finden auch die Übergriffe statt, die Malvina während der Geschichte erdulden muss. Nur durch Rückblenden erfahren die Leser_innen, dass der Großvater sich früher auch beim gemeinsamen Baden im Badezimmer an Malvina vergriffen hat.

In der folgenden Situation wird einer der zahlreichen Annäherungsversuche des Großvaters geschildert, in der auch der Teppich beschrieben wird:

Er macht eine Pause und lässt seinen Blick auf mir ruhen, ich drehe den Henkel des leeren Korbes zwischen den Fingern und versuche, einen Punkt auf dem Teppich zu fixieren. Der Teppich ist dunkelrot mit schwarzen, eckigen Ornamenten und Fransen an den Enden, die hab ich

¹⁴⁶ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.12-13.

¹⁴⁷ Vgl. Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.14.

¹⁴⁸ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.85.

früher immer gekämmt und zu Zöpfen geflochten, so ein Blödsinn, denke ich.¹⁴⁹

Etwas weiter unten, während der Großvater immer weiter auf Malvina einredet, starrt sie auf den roten Boden, der sich langsam zu drehen beginnt.

Ich weiß nicht so recht, auf was er hinauswill, ich weiß nur, dass der Boden, der rote Teppich und das ganze Zimmer immer mehr zu schwanken beginnen, je länger Opa auf mich einredet.¹⁵⁰

Selbst in vergangenen Situationen, in denen der Großvater übergriffig wurde und an die sich Malvina zu Beginn des Romans nicht erinnern kann, wird der rote Teppich erwähnt:

Die Gedanken wirbeln in meinem Kopf durcheinander, einer der blinden Flecken hat sich plötzlich mit Farbe gefüllt, grellbunte Farben, und nichts verschwimmt vor meinen Augen. Ich sehe den Teppich, den roten mit den schwarzen eckigen Ornamenten, und die Beine meiner Großmutter, [...] sie steht vor mir, streicht über meinen Kopf, und ihre Stimme hört sich an, als hätte sie gerade geweint. [...] Ich bin aus dem Badezimmer gekommen, Opa hat mich noch in einen Bademantel gewickelt, und dann ist er raus, [...].¹⁵¹

Wie auch bei *„Rotkäppchen muss weinen“* findet auch bei *„Wolfsgesicht“* die Farbe Rot Eingang in die Geschichte, indem immer wieder Rotwein von den Erwachsenen getrunken wird. In einer Szene fühlt sich Conny von Winkler, dem übergriffigen Mitbewohner, unter Druck gesetzt. Sie schafft es, mit ihren übernatürlichen Kräften die Karaffe mit dem Rotwein umzuwerfen:

„Verdammte Scheiße!“ Winklers Schrei holte sie in die Wirklichkeit zurück. Benommen hielt sie sich am Tisch fest. Mam und Igel redeten auf sie ein. Jetzt erst sah Conny, daß [sic!] der Weinkrug zerbrochen war und überall Scherben lagen. Der Wein hatte Winklers Hose rot gefärbt, und Frau Moser holte Salz, um es auf den Fleck zu streuen.¹⁵²

Auch die Augen des Wolfes, der Conny immer wieder im Traum erscheint, können durchaus mit der Farbe Rot assoziiert werden. Zu Beginn, als der Wolf das erste Mal in der Geschichte erscheint, wird er mit flackernden Augen beschrieben.¹⁵³ Obwohl die Farbe Rot dabei nicht explizit erwähnt wird, könnte bei den Leser_innen eine unbewusste Verbindung hergestellt werden. Denn Flackern verbindet man nicht

¹⁴⁹ Hanika: *Rotkäppchen muss weinen*, S.93.

¹⁵⁰ Hanika: *Rotkäppchen muss weinen*, S.95.

¹⁵¹ Hanika: *Rotkäppchen muss weinen*, S.114.

¹⁵² Bertalan: *Wolfsgesicht*, S.66.

¹⁵³ Vgl. Bertalan: *Wolfsgesicht*, S.5.

Intertextuelle Phänomene

zuletzt mit Feuer und Hitze, und wie weiter oben besprochen wurde, wird Feuer und Hitze auch mit Rot assoziiert.

Zum Abschluss gibt es auch im Jugendroman *„Der Wolf ist tot“* eine Szene, in der die rote Farbe durchaus bedeutungsvoll verarbeitet wird.

Cordula hat kaum mehr etwas zum Anziehen und so geht der Vater mit ihr einkaufen. Dabei versucht der Vater sie dazu zu überreden, einen roten Pullover zu kaufen.

Sie waren in die Hauptstraße gegangen, in ‚die Stadt‘, sagte man hier. Cordula hatte Schuhe bekommen, richtige Lederschuhe. Und zwei Jeans, zwei Pullover und einen Anorak mit warmem Futter. „Such dir aus, was dir gefällt, meine Süße. Zieh doch mal diesen roten Nicki an, der müsste dir wunderbar stehen!“ „Oh super“, hatten die Verkäuferinnen beigeplüschet. [...] Natürlich hatte sie den roten Nicki nicht genommen, nun gerade nicht. Einen dunkelblauen mit weißen Streifen hatte sie ausgesucht und das graue Fleeceshirt.¹⁵⁴

Der Vater hat sie nach dieser Wahl kritisiert, indem er meinte, diese Farben wären viel zu trist für sie. Also spielt auch hier die Farbwahl durchaus eine Rolle. Der Vater will sie in der auffälligen Farbe Rot sehen. Cordula greift hingegen lieber zu etwas Dezentem.

Zusammenhang

Die Farbe Rot macht auf uns einen starken Eindruck, sie lässt sich auch als Signalfarbe beschreiben. Es scheint also nicht zufällig, dass sowohl im Märchen *„Rotkäppchen“* als auch in den besprochenen Büchern immer wieder die Farbe Rot zum Einsatz kommt.

Wenn man davon ausgeht, dass es sich hier um Intertextualität handelt, würde hier laut Genettes Definition eine Anspielung vorliegen. Zur Wiederholung: Unter Anspielung versteht er eine...

weniger wörtliche Form [...] einer Aussage, deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Damm: *Der Wolf ist tot*, S.74.

¹⁵⁵ Genette: *Palimpseste*, S.11.

Nun wird die Farbe Rot meist explizit angesprochen und nicht, wie eben erklärt, in einer weniger wörtlichen Form präsentiert. Dennoch ergibt sich erst durch das genauere Wissen um die Gefühlsregungen, die Rot auslösen kann, das volle Verständnis des Einsatzes der Farbe Rot in den Jugendromanen.

Die Aussage, dass eine Form der Intertextualität vorliegt, wurde zuvor im Konjunktiv geäußert. Das Problem, dass sich bei der Farbe Rot im Bezug auf Intertextualität ergibt, ist, dass sich Assoziationen die durch die Farbe im Märchen suggeriert werden, stark mit dem deckt, was die Gesellschaft mit der Farbe Rot verbindet.

Es besteht somit die Möglichkeit, dass die rote Farbe in den Jugendromanen nicht in erster Linie mit dem Märchen verbunden wird, sondern mit dem allgemeinen Verständnis der Farbe Rot. Intertextualität manifestiert sich immer erst beim Lesen durch die Leser_innen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich dadurch um eine sehr subjektive Empfindung. Ob nun die rote Farbe in Verbindung mit dem Märchen „*Rotkäppchen*“ gebracht wird, hängt also von den Leser_innen ab. Durch die intensive Beschäftigung mit dem Märchen hat die Erwähnung der Farbe Rot eine Verbindung zu „*Rotkäppchen*“ hergestellt. So erfährt der rote Pullover, der Cordula laut ihrem Vater am besten steht, für mich eine Form der Bedeutungserweiterung. Denn liest man hier die rote Farbe, ohne im Hinterkopf das Märchen zu haben, wäre es lediglich eine Situation, in der sich Vater und Tochter in ihrem Farbgeschmack nicht einig sind. Legt man aber diese Situation wie eine Folie über das Märchen, dann erkennt man die Verbindung zwischen den Farben und nicht zuletzt auch die Verbindung zwischen den Kleidungsstücken an sich.

Rotkäppchen trägt ein rotes Mäntelchen und Cordula soll einen roten Pullover tragen. Wenn man nun den Gedanken, den Bruno Bettelheim in die Runde wirft, einbringt, dann wird der Bedeutungshorizont des roten Pullovers von Cordula noch einmal etwas erweitert. Die Anspielung durch das rote Kleidungsstück auf Sexualität, die laut Bettelheim unübersehbar ist, würde bei der Situation bedeuten, dass der Vater der Tochter eine sexuelle Komponente zuschreibt, die Cordula aber eindeutig ablehnt.

Ähnlich verhält es sich beim Jugendroman „*Rotkäppchen muss weinen*“. Der dunkelrote Teppich wird immer wieder erwähnt. Er scheint im Wohnzimmer der Großeltern ein Blickfang zu sein und erfüllt möglicherweise den Raum mit seiner Farbe. Zusätzlich sitzt der Großvater im Wohnzimmer immer in seinem Sessel und trinkt seinen Rotwein.

Intertextuelle Phänomene

Der Raum wird nur durch den roten Teppich und den weintrinkenden Großvater näher beschrieben. Lediglich eine braunkarierte Decke wird ebenfalls erwähnt. Es ist auch der Raum, in dem die Übergriffe des Großvaters stattfinden, zumindest in der Zeit, in der wir Malvina in der Geschichte begleiten.

Man könnte auch hier meinen, dass es einfach ein Raum mit einem roten Teppich ist. Auch hierbei gibt es die Möglichkeit, in die Tiefe zu gehen und dieser Beschreibung mit einer weiteren Bedeutung zu verknüpfen. Hier werden der Raum und die vorherrschende Farbe mit Sexualität verknüpft – ähnlich wie im Märchen. Rot wird hier nicht mit positiver Sexualität verbunden. Rot steht eben nicht nur für Sexualität an sich, sondern auch für zügellose Lust und Laster, wofür der Begriff „Rotlichtmilieu“ einen bildhaften Beweis abgibt. Auch dem Teufel wird die Farbe Rot zugeschrieben. Somit ergibt sich hier eine Anspielung sowohl auf das Märchen, als auch auf die Assoziationen, die die Farbe Rot in uns auslöst.

Zudem ist es auch interessant, dass sich in dem Teppich genau zwei Farben wiederfinden, die Jacob Grimm neben Weiß als die Farben der Poesie beschreibt, und denen er auch eine bestimmte Bedeutung zuschreibt.

So ordnet Jacob Grimm der roten Farbe die Lust und der schwarzen Farbe das Leid zu. Es verbinden sich also zwei Dinge, die eigentlich nicht zueinander passen. Denn Lust ist an sich positiv behaftet. Sie kann nur dann zum Problem werden, wenn sie zügellos und nicht mehr beherrschbar ist. Aber genauso wie Rot und Schwarz nach dieser Ansicht nicht zusammenpassen, passt es auch nicht, dass ein Großvater seine Lust an seiner Enkelin befriedigt. Nach dieser Ansicht passen auch das Rotkäppchen und der Wolf nicht zusammen. Obwohl der Wolf im Märchen im Bezug auf seine äußerliche Erscheinung nicht näher beschrieben wird, wird er in graphischen Umsetzungen oft in Schwarz oder dunklem Grau dargestellt, obwohl dies nicht seiner realen Erscheinung entspricht. Die Böartigkeit des Wolfs wird durch die Darstellung nochmals unterstrichen.

In Bertalans Jugendroman „*Wolfsgesicht*“ wird die Farbe Rot zu Beginn noch nicht explizit erwähnt, sondern wie es Genettes Definition entspricht, mit einer „weniger wörtlichen Form“ umschrieben oder, wie der Name schon sagt, darauf angespielt.

Es wird von den flackernden Augen des Wolfes erzählt. Der Wolf hat also in Connys Traum keine roten Augen, aber sie wirken durch das Flackern sehr bedrohlich. Zudem

löst in uns der Begriff des Flackerns meist die Assoziation mit Feuer aus und Feuer wird wiederum mit der Farbe Rot verbunden.

Es wäre unter Umständen möglich, dass hier eine erste sexuelle Anspielung stattfindet. Der Wolf, dem die Figur des Untermieters Winkler zugeschrieben ist, wird Conny später vergewaltigen, was sich möglicherweise durch die flackernden „roten“ Augen, die auch zügellose Lust bedeuten könnten, widerspiegelt.

Allerdings würde ich meinen, dass hier die Farbe Rot eher als Signal- oder Warnfarbe gesehen werden muss. Rot wird in unserem Verständnis auch immer wieder mit Gefahr assoziiert, was hier sehr gut passen würde. Conny muss sich vor dem Wolf in Acht nehmen. Dass sie sich letztendlich vor Winkler als Vergewaltigter schützen muss, können weder sie noch die Leser_innen zu diesem Zeitpunkt ahnen. Deshalb würde ich eher zur Assoziation mit Gefahr tendieren.

Trotzdem sind beide Varianten möglich, auch die sexuelle, wenn man die Farbe mit dem Märchen „*Rotkäppchen*“ im Hinterkopf liest.

Hier ergibt sich besonders deutlich der Umstand, dass sich die Farbe Rot nicht unmittelbar auf den Text von *Rotkäppchen* beziehen muss, sondern eher mit einem Teil unserer gesellschaftlichen Ansicht darüber, wie wir Rot wahrnehmen – nämlich auch als Signal- oder Warnfarbe.

Nun sieht Genette eine engere Definition von Transtextualität vor, die nur auf eine Verbindung zwischen Texten abzielt. Demnach könnte man den Bezug zur Gefahr nicht in die Kategorie Anspielung einordnen, weil es sich um keine Verbindung zu einem anderen Text handelt. Es gibt allerdings noch andere Ansätze, die Intertextualität wesentlich globaler fassen. Selbst bei den Anfängen der Intertextualität durch Bachtin¹⁵⁶, geben Broich und Pfister bei Bachtins Theorie zur Dialogizität zu bedenken, dass es dabei um weitaus mehr, als lediglich um Verbindungen zwischen Texten geht, sondern um den „*allgemeine[n] Diskurs der Zeit, für den der literarische Diskurs nur einen schmalen Sektor ausmacht.*“¹⁵⁷

Nach dieser Auffassung könnte man also sehr wohl von einer Form von Intertextualität sprechen. Wahrscheinlich aber nicht in Bezug auf das Märchen „*Rotkäppchen*“.

¹⁵⁶ Anm: Vgl. 2.1.1. Entwicklung der Intertextualität.

¹⁵⁷ Broich/Pfister: Intertextualität, S.5.

5.1.2. Das Motiv des Verschlingens

Das Motiv des Verschlingens im gesellschaftlichen Kontext

Der Begriff des Verschlingens ist in unserer Alltagssprache durchaus gebräuchlich. Wir verwenden ihn, ohne viel darüber nachzudenken. Der Begriff kann sehr unterschiedlich verwendet werden. Man kann damit sowohl Positives als auch Negatives ausdrücken.

Der Duden gibt hierzu näheren Aufschluss und definiert das Verb wie folgt näher:

[hastig, gierig, mit großem Hunger] in großen Bissen und ohne viel zu kauen essen, fressen

Beispiele

- Der Hund verschlang das Fleisch
- Voller Heißhunger verschlangen sie einen Berg Spaghetti
- <in übertragener Bedeutung>: jemand, etwas mit Blicken verschlingen
- <in übertragener Bedeutung>: ich habe den Roman verschlungen [...] ¹⁵⁸

Alle vier Beispiele beschreiben eine Vorgehensweise, die man als gierig beschreiben kann. Trotzdem sind nicht alle Beispiele als negativ zu werten, denn wenn Leser_innen einen Roman verschlingen, bedeutet das nur, dass mit großer Freude beim Lesen sind.

Allerdings ist es auch typisch, dass das erste Beispiel von einem Hund handelt, der Fleisch verschlingt. Wahrscheinlich ist das für viele Menschen eines der ersten Bilder, das ihnen zu dem Begriff Verschlingen einfällt.

Der Duden erwähnt neben anderen als Synonyme für den Begriff des Verschlingens auch den Begriff des Auffressens, der in diesem Kapitel ebenfalls zum Tragen kommt. Im Gegensatz zum Verschlingen hat das Auffressen einen noch höheren animalischen Anteil. Der Mensch kann etwas verschlingen, wie man in den oben genannten Beispielen lesen konnte. Aber der Begriff des Fressens beziehungsweise Auffressens ist eindeutig einem Tier zuzuschreiben.

Allerdings kann der Mensch seine Liebe mit einer Metapher des Auffressens ausdrücken. So hört man nicht selten von Frischverliebten: „Ich habe dich zum

¹⁵⁸ http://www.duden.de/rechtschreibung/verschlingen_schlingen_essen_vertilgen (30. April 2015).

Fressen gerne.“ Oder man möchte von einem geliebten Menschen ein Stückchen abbeißen, weil man ihn so gerne hat. Man möchte dem anderen nicht nur ganz nah sein, sondern man möchte ihn ganz für sich haben – sich ihn sozusagen einverleiben. Den Begriff des Einverleibens nennt der Duden ebenfalls als Synonym für den Begriff des Verschlingens.

Die Angst davor, verschlungen oder aufgefressen zu werden, tritt bereits in der frühesten Kindheit auf und ist somit tief im Menschen verankert.

Es gibt verschiedene Ängste, die im Kindergartenalter auftreten können. Die Angst verschlungen oder aufgefressen zu werden, kann vor allem den magischen Ängsten zugeordnet werden. Dabei bedienen sich oftmals Eltern magischer Erziehungshelfer, die beim Kind Angst auslösen. Sätze wie: „Lauf nicht in den Wald, sonst frisst dich der böse Wolf“ soll eine Mahnung für Kinder sein, sich nicht zu weit von den Eltern zu entfernen. Solche Erziehungsmaßnahmen hinterlassen zumeist aber Spuren bei Kindern.¹⁵⁹ *„Manche überempfindliche Kinder übertragen auch ohne solche Drohungen das Märchengeschehen auf sich: ‚Wenn das Rotkäppchen gefressen werden konnte, kann mir das doch auch passieren ...‘ [...].“*¹⁶⁰

Obwohl gezeigt werden konnte, dass die Begriffe des Verschlingens und Auffressens nicht nur negativ konnotiert sein müssen, werden sie instinktiv von den meisten Menschen mit ihrer ursprünglichen Angst im Kindesalter verbunden.

In diesem Kapitel wird nicht nur mit dem Begriff des Verschlingens an sich gearbeitet, sondern auch mit dessen Synonymen.

Das Motiv des Verschlingens im Märchen „Rotkäppchen“

Im Märchen „Rotkäppchen“ gibt es drei Stellen, an denen erzählt wird, dass der Wolf die Großmutter und das Rotkäppchen verschlingen will, beziehungsweise verschlungen hat. Allerdings wird dafür in den ersten beiden Szenen ein anderes Verb verwendet, wie im Folgenden gezeigt wird.

¹⁵⁹ Vgl. Schenk-Danzinger, Lotte: Entwicklung, Sozialisation, Erziehung. Von der Geburt bis zur Schulfähigkeit. Wien: ÖBV ³1999, S.98.

¹⁶⁰ Schenk-Danzinger: Entwicklung, Sozialisation, Erziehung, S.98.

Intertextuelle Phänomene

In der ersten Szene hat der Wolf soeben das Rotkäppchen getroffen und von ihr erfahren, wo die Großmutter wohnt. Danach setzt folgender Gedankengang bei ihm ein.

Der Wolf dachte bei sich: »Das junge zarte Ding, das ist ein fester Bissen, der wird mir bestimmt noch besser schmecken als die Alte: du mußt es listig anfangen, damit du beide erschnappst.«¹⁶¹

Der Begriff des Verschlingens wird hier durch den Begriff Erschnappen ersetzt.

In der zweiten Szene ist der Wolf bereits beim Haus der Großmutter, tritt auf deren Verlangen ins Haus ein und frisst sie sofort. Wörtlich wird dies wie folgt umgesetzt:

Der Wolf drückte auf die Klinke, die Türe sprang auf und er ging, ohne ein Wort zu sprechen, gerade zum Bett der Großmutter und verschluckte sie.¹⁶²

Für das Wort Verschlingen wird hier das Wort Verschlucken benutzt.

Im Gegensatz zur berühmten Szene, in der Rotkäppchen vom Wolf verschlungen wird, nachdem sie die obligatorischen vier Fragen gestellt hat, wird die Großmutter ohne Umschweife verschluckt. Der Begriff Verschlucken als Synonym für Verschlingen ist hier sehr passend gewählt. Alles geht unheimlich schnell, was sich auf der sprachlichen Ebene sehr gut abzeichnet. Zum einen ist die Tat in einen kurzen Satz verpackt, zum anderen verschluckt der Wolf die Großmutter „nur“. Es scheint nicht notwendig zu sein, die Großmutter auch zu zerbeißen. Möglicherweise ist der Wolf bereits zu gierig auf das Rotkäppchen, um der Vorspeise – der Großmutter – mehr Beachtung zu schenken.

In der letzten Szene geht es Rotkäppchen an den Kragen. Dafür lässt sich der Wolf wesentlich länger Zeit und kostet das „Vorspiel“ richtig aus, bevor er Rotkäppchen verschlingt.

Darauf ging es zum Bett und zog die Vorhänge zurück: da lag die Großmutter und hatte die Haube tief ins Gesicht gesetzt und sah so wunderlich aus. »Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren!« »Daß ich dich besser hören kann.« »Ei, Großmutter, was hast du für große Augen!« »Daß ich dich besser sehen kann.« »Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!« »Daß ich dich besser packen kann!« »Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul!« »Daß ich

¹⁶¹ Grimm: Rotkäppchen, S.157.

¹⁶² Grimm: Rotkäppchen, S.158.

dich besser fressen kann.« Kaum hatte der Wolf das gesagt, so tat er einen Satz aus dem Bette und verschlang das arme Rotkäppchen.¹⁶³

Der Wolf verschlingt das Rotkäppchen. Obwohl die Szene vor dem Verschlingen sehr ausgeprägt ist, ist der Akt des Verschlingens selbst wieder sehr von Hast und Gier bestimmt.

Erst in der dritten und letzten Szene wird der Begriff des Verschlingens benutzt. Davor werden lediglich Synonyme verwendet, die nicht das Ausmaß des Verschlingens erreichen. Es könnte um einen Versuch einer Steigerung hin zum großen Finale handeln. Zuerst spricht der Wolf nur von Schnappen. Dann verschluckt er die Großmutter, was sich noch wesentlich harmloser anhört, im Gegensatz zum Verschlingen des Rotkäppchens.

Bruno Bettelheim sieht die Angst beziehungsweise die Gefahr, verschlungen zu werden, als zentrales Thema in „*Rotkäppchen*“.¹⁶⁴

Durch das zentrale Thema des Verschlungen-Werdens im Märchen „*Rotkäppchen*“ ist der Schritt zum Vergleich mit Kannibalismus nicht mehr weit. Mitunter wird das Märchen „*Rotkäppchen*“ mit Anthropophagie in Verbindung gebracht.

Wechselt man aus der Wirklichkeit ins Märchen, zu Sagen und Mythen, entdeckt man, dass darin kannibalische Riesen, Unholde und Hexen ihr Unwesen treiben. Auch die Märchen der Gebrüder Grimm – Rotkäppchen, Dornröschen, Hänsel und Gretel, Der Kleine Däumling, Blaubart – sind alles Menschenfresser-Märchen, die, nationalspezifisch abgewandelt, Kindergemüter auf die Initiationen in die dunkle Seite des menschlichen Trieblebens vorbereiten.¹⁶⁵

In der Grimm'schen Fassung von „*Rotkäppchen*“ findet definitionsgemäß kein Kannibalismus im eigentlichen Sinne statt, denn der Wolf verschlingt die Großmutter und das Rotkäppchen. Kannibalismus liegt aber nur dann vor, wenn Artgenossen sich untereinander auffressen. Das wäre hier demnach nicht der Fall.

Die Tendenz, „*Rotkäppchen*“ zu den kannibalistischen Märchen zu zählen, kommt allerdings nicht von ungefähr. In einer früheren französischen Volksversion frisst der Wolf die Großmutter. Was von ihr übrig bleibt, gibt er Rotkäppchen zu essen und zu trinken.¹⁶⁶

¹⁶³ Grimm: Rotkäppchen, S.158-159.

¹⁶⁴ Vgl. Bettelheim: Kinder brauchen Märchen, S.195.

¹⁶⁵ Thomsen, Christian: <http://www.zeit.de/2002/52/Kannibalen> (4. Mai 2015).

¹⁶⁶ Vgl. Ritz: Die Geschichte von Rotkäppchen, S.9-10.

Zudem wird Kannibalismus oftmals im Zusammenhang mit Sexualität gesehen und wird besonders in Mythen und Märchen mit eben dieser gleichgesetzt.¹⁶⁷

Meist beschränkt sich die Diskussion in der feministischen Forschung auf die Erotik im Märchen, unter die dann auch der Kannibalismus subsumiert wird, der mit Sex gleichgesetzt ist. Die verschiedenen Varianten von »Rotkäppchen« (KHM Nr. 26, 1857, Bd. 1, S. 156-160) werden in diesem Zusammenhang immer wieder als Beispiel angeführt. Tartar bespricht Kannibalismus aus der Perspektive des Kindes und betont dessen Angst »gefressen zu werden«.¹⁶⁸

Da das Motiv der Sexualität im Märchen „*Rotkäppchen*“ ständig latent mitschwingt, obwohl es nie explizit angesprochen wird, ist es nicht verwunderlich, dass der Kannibalismus auch über diese Zugangsweise Eingang in das Märchen findet.

Wenn man diese Sexualität im Märchen annimmt, wäre es möglich, den Wolf nicht als Tier zu sehen, sondern als Mensch, der bloß metaphorisch als Wolf dargestellt wird. Oftmals wird dem Wolf ja die Rolle des Verführers zugeschrieben. Bei dieser Betrachtungsweise, könnte man dann durchaus von Kannibalismus sprechen.

Das Motiv des Verschlingens in den Büchern der KJL

In den besprochenen Romanen der Kinder- und Jugendliteratur kommt die Metapher des Verschlingens beziehungsweise des Verschlungen-Werdens wörtlich vor, oder es werden Synonyme dafür benutzt. Auch in der Form von Anspielungen findet man das eben besprochene Motiv.

In Andersons Roman „*Sprich*“ wird das Motiv des Verschlingens auf zwei unterschiedliche Arten benutzt.

In Szenen, in denen Melinda auf ihren Vergewaltiger Andy Evans trifft, steht das Motiv des Fressens durchaus im Mittelpunkt, auch, wenn es nicht explizit ausgesprochen wird, wie das folgende Beispiel zeigt.

Ich hänge ein Plakat vor dem Werkraum auf, als ES heranschleicht.
Winzige Metallsplitter schneiden in meine Adern. ES flüstert mir etwas zu.
»Frischfleisch.« Das flüstert ES.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Vgl. Burwick, »Wenn er fett ist, so will ich ihn essen«, S.247-248.

¹⁶⁸ Burwick: »Wenn er fett ist, so will ich ihn essen«, S.248.

¹⁶⁹ Anderson: *Sprich*, S.122.

Wenn man den Jugendroman gelesen hat, dann weiß man, dass Melinda ihren Vergewaltiger selten beim Namen nennt. Sie betitelt ihn mit ES oder Bestie.¹⁷⁰ Mit diesem Hintergrund scheint es nur noch ein kurzer Schritt zum nächsten Gedanken: Die Bestie sucht neue/alte Beute, weil sie gierig auf frisches Fleisch ist. Daraus lässt sich folgern, dass er Lust auf Fressen hat.

Die zweite Art, auf die das Motiv des Verschlingens im Text verarbeitet wird, betrifft Melinda selbst. Sie zieht sich immer mehr zurück und wird im Laufe des Buches immer schweigsamer. Sie möchte der Situation, die sie kaum ertragen kann, entfliehen. Sie entwickelt das Bedürfnis sich selbst zu verschlingen. In einer Szene soll Melinda eine mathematische Formel an der Tafel lösen. Da sie es alleine nicht schafft, soll ihr ihre ehemals beste Freundin Rachel helfen:

Rachelles¹⁷¹ Lippen bewegen sich, ihre Hand gleitet über die Tafel, zeichnet irgendwelche seltsamen Formen und Zahlen. Ich ziehe meine Unterlippen ganz zwischen die Zähne. Wenn ich mich nur genug anstrenge, kann ich mich auf die Weise vielleicht komplett selbst verschlingen. Mr. Stetman sagt irgendetwas mit dröhnender Stimme und Rachelle klimpert mit den Augenlidern. Sie schubst mich. Wir sollen uns setzen. Die ganze Klasse kichert, als wir zu unseren Plätzen zurückgehen. Ich hab's nicht geschafft, mich runterzuschlucken, ich habe mich nicht genug angestrengt.¹⁷²

Der Versuch, sich selbst zu verschlingen, lässt sich durch ihre ständig wunden Lippen nicht verleugnen. Sie beschreibt ihren Mund als etwas, das eigentlich gar nicht zu ihr gehört.

Ich betrachte mich in dem Spiegel an der Wand gegenüber. Uff. Mein Haar ist total unter der Decke verschwunden. Ich suche nach Formen in meinem Gesicht. [...] Augen wie Schlamm Löcher unter zwei dicken schwarzen Balken, Nasenlöcher wie ein Ferkel, der Mund ein einziger Horror, die Lippen völlig zerbissen. [...] Ich kann nicht aufhören, mir auf meine Lippen zu beißen. Es sieht so aus, als würde mein Mund zu jemand anderem gehören, jemand, den ich nicht einmal kenne.¹⁷³

Offenbar verspürt sie einen dauernden Drang sich selbst zu verschlingen, wovon die zerbissenen Lippen ein Zeugnis sind. Sie steht unter massivem Druck, weil sie ihre Geschichte niemanden erzählt. Ihr Mund bewegt sich nicht, um zu sprechen. Sie versucht sich damit lediglich zu verschlingen. Das „Sich-selbst-Verschlingen“ würde

¹⁷⁰ Vgl. Anderson: Sprich, S.67, S.121, S.137, S.267.

¹⁷¹ Anm: Rachel ist Mitglied einer Clique, die es cool findet, wenn man französische Namen trägt. Daraufhin ändert auch Rachel ihren Namen in Rachelle.

¹⁷² Anderson: Sprich, S.58-59.

¹⁷³ Anderson: Sprich, S.26.

für Melinda eine große Erleichterung mit sich bringen, da sie sich ihrem Martyrium entziehen könnte.

Im Jugendroman „*Rotkäppchen muss weinen*“ kommt die Thematik des Verschlingens nur ansatzweise vor. Der Großvater war gegenüber Melinda bereits mehrmals übergriffig. Nun soll er aufgrund seines Alters und seiner Gebrechlichkeit in das Haus von Melindas Eltern ziehen und bei ihrer Familie wohnen. Melinda hat Angst, völlig von ihm umschlungen zu werden.

Opa wird zu uns ziehen, sein Zimmer wird am anderen Ende des Hausflurs sein, er wird morgens, wenn ich aufwache, an meinem Bett stehen und abends, wenn ich einschlafe, und dazwischen wird es keine Minute ohne ihn geben. Ich werde ihn in meinem Kopf zur Schule tragen und mit zu Lizzy, er wird sich immer enger um mich herumschlingen, bis nichts mehr von mir übrig ist. Keiner wird etwas merken, weil ich funktionierte, so wie ich auch jetzt funktioniere, und weil sie nichts merken wollen, und für das alles gibt es keine Lösung. Keine. Keinen Ausweg.¹⁷⁴

Das Verb, das hier mit verschlingen in einer schwachen Verbindung steht, ist das Wort „herumschlingen“. Der Begriff des Herumschlingens ruft nicht dieselben Assoziationen hervor wie Verschlingen. Es tritt eher ein Bild einer Boa Constrictor vor das innere Auge, die sich langsam um seine Beute herumschlingt und sie damit langsam und qualvoll tötet. Danach kann sie ihre Beute fressen.

Das Herumschlingen, wie es Malvina beschreibt, hat aber auch etwas mit Einverleiben zu tun. Der Großvater zieht die Schlinge immer enger um sie, bis sie ganz ihm gehört. Er wird sie sich einverleiben. Übrig bleibt nur noch ihre Hülle, die funktioniert, aber eigentlich kein Leben mehr in sich trägt.

Obwohl die Begriffe des Verschlingens und Herumschlingens wenig miteinander gemein haben, war es mir wichtig darauf hinzuweisen. Der Begriff Herumschlingen lässt in Malvinas Situation die Assoziation mit dem Begriff Einverleiben aufkommen. Dieser Begriff wird auch als Synonym für verschlingen genannt. Viel wichtiger aber ist, dass unterm Strich bei beiden Vorgängen dasselbe Ende steht. Egal ob Melinda verschlungen wird, oder Malvina umschlungen wird – am Ende existieren sie nicht mehr in derselben Weise wie zuvor. Wären es nicht nur Gedankenspiele der Mädchen, würde am Ende sogar der Tod auf sie warten.

¹⁷⁴ Hanika: *Rotkäppchen muss weinen*, S.151.

Auch in der Eingangsszene von Bertalans Jugendroman „*Wolfsgesicht*“ wird der Begriff des Auffressens verwendet. Die Situation, die geschildert wird, läuft auf dieses Ende hinaus. Letztendlich kommt es nicht dazu, dass der Wolf Conny im Traum auffrisst, weil sie davor aufwacht. Allerdings ist die Angst davor deutlich zu spüren.

Es ist – ein Wolf! Mit einem schmutzigen, zotteligen Fell! Ein Wolf? Ihre Gedanken überschlagen sich: Was will der von mir? Mich anfallen und fressen?¹⁷⁵

Etwas weiter unten wird die Gefahr des Gefressen-Werdens immer greifbarer:

Der Wolf steht mit seinen Vorderpfoten auf ihrer Brust, direkt über ihr der mächtige Schädel. Die wild funkelnden Augen. Aus dem weit aufgerissenen Maul kommt ein bedrohliches Knurren. Sie riecht seinen Atem: Der Gestank nach fauligem Fleisch, gemischt mit nasser Erde, schlägt ihr entgegen. [...] Ist das der Tod?¹⁷⁶

Diesem kurzen Abschnitt ist die Angst vor dem Gefressen-Werden immanent. Conny fühlt sich komplett wehrlos gegenüber dem Wolf.

In Hassenmüllers Jugendroman „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“ wird gleich auf den ersten Seiten das Motiv des Gefressen-Werdens aufgegriffen. Allerdings wird der Begriff im Zusammenhang mit dem Märchen „Der Wolf und die sieben Geißlein“ erwähnt. Da sich beide Märchen in seiner Struktur sehr ähneln – der Wolf schafft es durch seine listige Art jemanden zu fressen – spielt es in diesem Zusammenhang keine große Rolle, dass hier der Begriff Auffressen mit dem Märchen „Wolf und die sieben Geißlein“ in Verbindung gebracht wird und nicht mit „*Rotkäppchen*“. Der Akt des Auffressens bleibt der gleiche.

Die Szene spielt wie zuvor erwähnt zu Beginn der Geschichte. Der Kriegskamerad des verstorbenen Vaters klopft an die Türe und Gaby soll sie öffnen. Sie erinnert sich sofort an die Regel, die im Falle des Türe-Öffnens in Kraft tritt, nämlich immer zu fragen, wer vor der Türe steht.

«Wer ist da?»
Du musst immer fragen, wer da ist, bevor du die Türe aufmachst, hatte Mutti ihr eingeschärft. Gaby begriff das. Sie dachte an den Wolf und die sieben Geißlein. Die waren gefressen worden, weil sie den Wolf hereingelassen hatten.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Bertalan: *Wolfsgesicht*, S.6.

¹⁷⁶ Bertalan: *Wolfsgesicht*, S.6.

¹⁷⁷ Hassenmüller: „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“, S.6.

Intertextuelle Phänomene

Auch hier ist die Angst, gefressen zu werden, präsent. Zudem befindet sich Gaby in einem Alter, in dem Kinder zu solchen Ängsten neigen. Wie etwas weiter vorne betont wurde, wird diese Angst durch den Einsatz von Erziehungshelfern wie den bösen Wolf forciert.

Zudem ist an diesem Absatz interessant, dass hinter der Türe der Mann steht, der Gaby später für viele Jahre missbrauchen wird. Hier wird Angst, von dem Wolf gefressen zu werden, gezielt im Hinblick auf die künftigen Ereignisse der Geschichte eingesetzt.

Zusammenhang

Der Begriff des Verschlingens wird in den Romanen der Kinder- und Jugendliteratur selten wortwörtlich benutzt, dafür werden zahlreiche Synonyme dieses Begriffes verwendet.

Damit lässt es sich auch gut in das Schema von Genettes Theorie der Transtextualität einordnen. Zu sagen ist, dass sich die Metapher des Verschlingens in die erste Kategorie einteilen lässt, nämlich Intertextualität. Da es sich weder um offizielle Zitate bei der Verwendung des Begriffes handelt, noch um Plagiate, ist auch hier wieder die Anspielung zu nennen.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, was sich durch diese Anspielungen ergibt. Im Abschnitt, der das Motiv des Verschlingens im gesellschaftlichen Kontext erläutert, wird gezeigt, dass das Motiv nicht unbedingt negativ behaftet sein muss. Tendenziell neigt man allerdings nicht dazu, den Begriff des Verschlingens oder Gefressen-Werdens im ersten Impuls als etwas Positives zu bezeichnen. Wie gezeigt werden konnte, wurden die Begriffe sowohl im Märchen, als auch in den ausgewählten Büchern immer mit einer negativen Bedeutung verwendet.

Der Wolf verschlingt das Rotkäppchen; Conny hat in ihrem Traum Angst vor dem Wolf gefressen zu werden; Melinda ist für Andy Evans nur eine Beute und er freut sich auf Frischfleisch; Melinda selbst hat das Bedürfnis sich zu verschlingen, weil sie dem Druck nicht mehr standhalten kann; Malvinas Opa umschlingt sie, bis nichts mehr von ihr übrig ist; Gaby hat Angst, von dem Gast hinter der Türe gefressen zu werden.

Es handelt sich ausschließlich um negative Beispiele. Da hier wahrscheinlich auf den negativen Akt des Verschlingens im Märchen angespielt wird, ist es nicht verwunderlich, dass auch die Stellen in den Werken der Kinder- und Jugendliteratur negativ konnotiert sind.

Der Umstand, dass das Märchen „*Rotkäppchen*“ oftmals auch zu den kannibalistischen Märchen gezählt wird, ist besonders im Hinblick auf die Umsetzung der besprochenen Romane interessant. Während im Märchen darüber diskutiert werden kann, ob es sich überhaupt um Kannibalismus handelt, denn immerhin verschlingen sich im Märchen nicht Artgenossen untereinander, sieht das in den Romanen etwas anders aus.

Plötzlich stehen sich zwei Menschen gegenüber, von denen einer gierig danach lechzt, sich den anderen einzuverleiben, und von denen der andere das Gefühl hat, von dem anderen verschlungen zu werden. Natürlich bleibt der eigentliche Akt des Fressens in den Romanen unberücksichtigt, aber auf der Gefühlsebene ist er durchaus vorhanden.

Natürlich kann man auch hier eigentlich nicht von Kannibalismus sprechen, da keiner der Protagonisten den anderen wirklich auffrisst. Aber mit einer kleinen Einschränkung kann man möglicherweise von gefühlsmäßigem Kannibalismus oder Seelenkannibalismus sprechen. Bei allen Protagonistinnen tritt das Gefühl der inneren Leere auf. Die Täter haben ihnen etwas entrisen. Bei Melinda ist diese innere Leere so stark, dass sie in Depressionen stürzt, sich selbst verletzt und versucht sich selbst zu verschlingen.

Der Vergleich mit Kannibalismus ist sicher nicht optimal, aber in Verbindung mit dem Märchen „*Rotkäppchen*“, das oftmals zu den kannibalistischen Märchen gezählt wird, lässt es durchaus die Möglichkeit zu, in diesem Blickwinkel Parallelen zwischen Märchen und Romanen zu finden. Und das wiederum wäre eine Form der Intertextualität – eine Anspielung laut Genettes System.

5.1.3. Das Diminutiv

Das Diminutiv in der gesellschaftlichen Verwendung

Das Diminutiv, das auch als Verkleinerungsform bezeichnet wird, findet häufig Eingang in unsere Alltagssprache. Man hält ein kurzes Schläfchen. Man besitzt ein

Intertextuelle Phänomene

Häuschen im Grünen. Man nennt seinen Partner „Mäuschen“ oder „Schatzilein“, und zur Begrüßung gibt es ein Küsschen links und ein Küsschen rechts auf die Wange.

Das Diminutiv wird vor allem durch die Suffixe –chen und –lein gekennzeichnet. Oft stimmen das Diminutiv und die Koseform miteinander überein, wie man sehr gut am Beispiel „Mäuschen“ als Bezeichnung für den Partner erkennen kann.

Trotzdem gibt es zahlreiche Definitionsansätze. Würstle fasst die Gemeinsamkeiten zusammen:

Den zahlreichen Definitionen, die das Wortbildungsmuster der Diminution inhaltlich zu erfassen versuchen, sind zwei Grundaspekte gemein: Zum einen, daß die Diminution eine Verkleinerung bewirkt, zum anderen, daß dadurch eine affektive Sprecherhaltung zum Ausdruck kommt, die entweder positiv oder negativ sein kann.¹⁷⁸

Zudem wird erläutert:

Grundsätzlich wird anerkannt, dass es bei den Diminutivbildungen nicht nur um eine Bedeutungsabstufung im Sinne von ‚klein‘ geht, [...] sondern zugleich um den Ausdruck einer Einstellung, persönlichen Beziehung oder Einschätzung im Sinne von ‚bekannt‘, ‚vertraut‘.¹⁷⁹

Die Verkleinerungsform kann also sehr variabel eingesetzt werden. Häufig wird es in einer positiven Konnotation verwendet, was man vor allem an den Kosenamen sehen kann. Die negative Verwendung der Verkleinerungsform wird oftmals mit Geringschätzung gleichgesetzt.

Das Diminutiv an sich gibt nur die Verkleinerung an, über die positive oder negative Konnotation sagt das Wort alleine zunächst nichts aus. Erst durch den Kontext wird die Bedeutung näher definiert. So kann derselbe Begriff unterschiedliche Wertungen haben. Wird in einer Barschlägerei einer der Beteiligten als Bürschchen bezeichnet, schreibt man ihm die Fähigkeit ab, kraftvoll zu kämpfen. Wird umgekehrt ein kleiner Bub, der seiner Mutter beim Tischdecken hilft, als tüchtiges Bürschchen bezeichnet, werden ihm trotz seines Alters schon gute Charaktereigenschaften zugeschrieben.

Das Diminutiv im Märchen Rotkäppchen

¹⁷⁸ Würstle, Regine: Überangebot und Defizit in der Wortbildung. Eine kontrastive Studie zur Diminutivbildung im Deutschen, Französischen und Englischen. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 1992. S.38.

¹⁷⁹ Würstle: Diminutivbildung. S.41.

Diminutive sind in der Märchenlandschaft sehr beliebt und werden in zahlreichen Märchen verwendet. Beispiele dafür gibt es viele so wie „Dornröschen“, „Schneewittchen“, „Brüderchen und Schwesterchen“, „Der Wolf und die sieben jungen Geißlein“.

Das Diminutiv im Märchen „*Rotkäppchen*“ ist omnipräsent, da es durch die Protagonistin selbst repräsentiert wird. Man kennt den eigentlichen Namen des Mädchens gar nicht. Es bekommt ein Käppchen aus rotem Samt geschenkt, und da es dieses Käppchen so gerne trägt, wird es Rotkäppchen genannt.

Einmal schenke sie ihm ein Käppchen aus rotem Sammet, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anders mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen.¹⁸⁰

Die Großmutter schenkt dem Mädchen ein Käppchen – also eine kleine Kappe. Das deutet darauf hin, dass es sich noch um ein jüngeres Mädchen handelt, was auch durch den Namen Rotkäppchen ausgedrückt wird.

Bei „*Rotkäppchen*“ greift die Theorie, dass Diminutiv und Koseform sich oftmals überlagern. Die Verkleinerungsform ruft vor allem positive Assoziationen hervor. Man stellt sich ein kleines, unschuldiges, immer lächelndes Mädchen vor. Allerdings besteht auch die Möglichkeit, dass durch das Diminutiv auch Assoziationen wie naiv, unerfahren, und in letzter Konsequenz vielleicht auch etwas dumm hervorgerufen werden.

Das Diminutiv in den Romanen der KJL

In den Jugendromanen „*Rotkäppchen muss weinen*“, „*Wolfsgesicht*“ und „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“ wird das Diminutiv für die Protagonistin verwendet. Im Unterschied zum Märchen, indem das Mädchen von allen Personen Rotkäppchen genannt wird, wird die Verkleinerungsform in den Romanen meist nur vom übergriffigen Täter verwendet.

In Hanikas Roman „*Rotkäppchen muss weinen*“ nennt der Großvater Malvina gelegentlich „Malvinchen“. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass der Großvater das Diminutiv fast ausschließlich dann verwendet, wenn er versucht, ihr näher zu kommen.

¹⁸⁰ Grimm: Rotkäppchen, S.156-157.

Intertextuelle Phänomene

Der Großvater ist angeblich gestürzt und Malvina soll ihm etwas zu essen und zu trinken vorbeibringen. Als sie ankommt, wartet er bereits auf der Couch im Wohnzimmer auf sie.

Er liegt, eingewickelt in eine braunkarierte Decke, im Wohnzimmer auf der Couch.

Malvinchen, sagt er, da bist du ja endlich.

Ich stelle den Korb auf dem Tisch ab, da stehen schon die Flasche Wein, ein Glas und ein Holzbrett mit Bröseln. Er hat also schon gegessen.

Deine Hände sind nicht aufgeschürft, sag ich.

Sie liegen faltig und völlig heil auf der karierten Decke, und er tut so, als hätte er nicht gehört, was ich sage.

Natürlich hat er wieder gelogen. Er klopft auf den Platz neben sich, als Zeichen, dass ich mich zu ihm setzen soll.¹⁸¹

Auch wenn Malvina Rückblenden in ihre Kindheit zulässt, taucht das Diminutiv immer im Zusammenhang mit den Übergriffen auf.

Er hämmerte mit den Fäusten gegen die Tür, und jede Erschütterung ließ uns zusammenzucken, Hilda, schrie er, denn so hieß meine Oma, schick sie raus, schick mein Malvinchen raus!

Das schrie er immer wieder, während Oma und ich uns aneinanderklammerten, und ich sagte, dass ich nicht rausgehen würde und dass ich schreckliche Angst habe und Oma sagte, du musst tapfer sein, du musst jetzt ganz tapfer sein.

Und irgendwann schickte Oma mich raus.¹⁸²

Der Großvater verpackte seine Übergriffe in „Spiele“. Auf den ersten Blick scheint es so, als würde ein Großvater liebevoll mit seiner kleinen Enkeltochter spielen. Das Diminutiv verstärkt den positiven Eindruck. Allerdings ist auf den zweiten Blick ein Spiel, von dem jeder der beiden weiß, dass es sich eigentlich nur um ein Schauspiel handelt.

Er hielt das für ein Spiel, ein Spiel, das ich gerne spielte. Mir zuliebe tat er so, als würde er mich nicht finden. Er suchte die Wohnung ab, Zimmer für Zimmer, obwohl er genau wusste, dass ich hinter der Couch kauerte, es gab kein anderes Versteck, ich wartete immer hinter der Couch. Er lief durch die Wohnung.

Wo ist mein Malvinchen, sagte er, wo ist es?

[...]

Ah, da sehe ich etwas, sagte er, was kann das nur sein. Ein kleines Malvinchen vielleicht.

Damit war das Spiel aus, ich kletterte über die Lehne, ich ließ die kleine Malvina hinter der Couch zurück [...].¹⁸³

¹⁸¹ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.35.

¹⁸² Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S. 116-117.

Malvina beschreibt den Vorgang, in dem sie bewusst die kleine Malvina – das Malvichen – hinter der Couch zurücklässt. In dem Moment, in dem der Großvater sich an ihr vergreift, ist sie kein kleines und unschuldiges Mädchen mehr, sondern ein Mädchen, das etwas über sich ergehen lassen muss, das für ihr Alter nicht vorgesehen ist.

Das Diminutiv Rotkäppchen wird im Roman zum einen im Titel benutzt und später auch von Klatsche, wenn er Malvina auf diese Weise anspricht. Da auf die Figur des Rotkäppchens noch gesondert eingegangen wird, wird dies erst später genauer besprochen.

Ähnlich wie bei Malvina verhält es sich auch bei Conny im Roman „*Wolfsgesicht*“. Winkler spricht sie in intimen Situationen mit einem Kosenamen an.

Regungslos saß sie da, ihr Herz raste, und im Bauch kribbelte es. In diesem Moment griff ihr Winkler mit der Linken ans Kinn und hob ihren Kopf. „Kätzchen!“ Sein Blick wurde glasig, seine Finger begannen zu zittern. Langsam strich er ihr mit dem Handrücken über die rechte Wange, berührte ihre Schulter und fuhr ihr den Arm entlang. Conny rieselte ein Schauer des Entsetzens über den Rücken. Sie wollte aufspringen und weglaufen, aber ihre Beine waren wie gelähmt. Sie hielt den Atem an, als sie ihn flüstern hörte: „Du bist ein hübsches Kätzchen, weißt du? Ich mag hübsche Kätzchen.“¹⁸⁴

Durch das Diminutiv „Kätzchen“ ergibt sich eine scheinbare Nähe zwischen Conny und Winkler, die eigentlich nicht vorhanden ist. Winkler setzt den Kosenamen bewusst ein, um Intimität herzustellen.

Er wird in seinen Annäherungen immer mutiger und verwendet dabei nie Connys Namen, sondern immer nur seinen Kosenamen für sie.

Dann legte er seinen Arm über ihre Schulter. Conny konnte seinen Atem im Nacken spüren, so dicht stand er hinter ihr. [...] „Du riechst gut, Kätzchen!“ raunte er ihr ins Ohr und legte ihr seine Hand auf die Schulter. [...] Unbeweglich stand sie da und fühlte seine Hand nach unten wandern. [...] „Das gefällt dir doch, gib es zu! Ich stehe auf kleine Kätzchen!“ knurrte er ihr mit vibrierender Stimme ins Ohr.¹⁸⁵

Trotz des Winklers Versuch Intimität herzustellen, wirkt die ganze Szene für den_ie Leser_in lediglich abstoßend.

¹⁸³ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.140-141.

¹⁸⁴ Bertalan: Wolfsgesicht, S.39.

¹⁸⁵ Bertalan: Wolfsgesicht, S.51-52.

Intertextuelle Phänomene

Bei Hassenmüllers Roman „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“ wird das Diminutiv bereits im Titel verwendet und findet nicht zuletzt deshalb vermehrt auch Eingang in den Roman.

Durch den Titel wird ein Bild suggeriert, bei dem ein nettes, kleines, unschuldiges Mädchen zu Bett gebracht wird, liebevoll zugedeckt wird und womöglich noch eine „Gute-Nacht-Geschichte“ hört, bevor es einschläft.

Das Diminutiv erfüllt also voll seine Funktion, ein Mädchen, das sehr von seinen Eltern geliebt wird, noch netter und unschuldiger darzustellen.

Dieser Eindruck wird auf den ersten Seiten noch verstärkt. Zum einen verwendet der Kriegskamerad des Vaters zahlreiche Diminutive für Gaby, zum andern verwöhnt er sie über alle Maße.

Zu Gaby war Onkel Anton sehr lieb.

«Was für ein zartes Zuckerpüppchen», sagte er. «Das ganze Gesicht besteht nur aus Augen.»

Eigenhändig füllte er warmes Wasser in ihre Waschschüssel. «Mein kleines Engelchen», flüsterte er. «Du bist etwas ganz Besonderes», und er küsste sie. Gaby hörte das gerne und fühlte sich wie eine Prinzessin in Achims Märchen.¹⁸⁶

Doch das Blatt wendet sich bald und der Kriegskamerad des Vaters, der inzwischen Gabys Mutter geheiratet hat, zeigt sein wahres Gesicht. Gaby soll sich zu Mittag ausruhen und legt sich zu ihrem Stiefvater auf die Couch.

«Erzählst du mir eine Geschichte?», bettelte Gaby.

«Eine Geschichte, ja, warte einmal.» Pappi überlegte. «Da war einmal ein kleines Mädchen, das war ganz lieb und süß, so ein richtiges Zuckerpüppchen.»

Gaby kicherte. Das würde bestimmt eine komische Geschichte werden. Denn das Zuckerpüppchen, das war sie doch selbst.

«Und das Zuckerpüppchen hatte ein ganz feines Gesichtchen, einen langen, dünnen Schwanenhals und darunter zwei kleine Brüstchen, wie zwei Erbsen.»

Jetzt musste Gaby laut lachen, was für eine ulkige Geschichte! [...]

«Und das Zuckerpüppchen hatte einen kleinen, dünnen Bauch.» Pappi strich mit seinen Fingern über ihren Bauch. Beinahe hätte Gaby wieder gelacht, denn das kitzelte, aber schnell schluckte sie das Lachen hinunter.

«Und was hat das kleine Zuckerpüppchen noch mehr?»

¹⁸⁶ Hassenmüller: *Gute Nacht, Zuckerpüppchen*, S.11.

Pappis Finger glitten in ihren Schlüpfen und streichelten ihre Muschi. Erschrocken presste Gaby ihre Beine zusammen.¹⁸⁷

Von einem Moment auf den anderen ist Gabys Kindheit zu Ende. Von da an missbraucht der Stiefvater regelmäßig, bis Gaby 18 Jahre wird und vorzeitig als volljährig erklärt wird.

Der Stiefvater erlangt durch Wohlwollen Gaby gegenüber ihr Vertrauen. Gaby ist sein „Zuckerpüppchen“, sein „Engelchen“. Er schafft durch die Benennungen Intimität. Sie liebt es, in „seinem“ Mittelpunkt zu stehen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Ausschnitten aus den anderen Romanen schafft es der Stiefvater, eine vertraute Beziehung aufzubauen. Selbst die kurze Mittagsrast beginnt noch wie im Märchen. „Es war einmal ein Zuckerpüppchen...“. Ein Märchen, das genau wie „*Rotkäppchen*“, von einem kleinen und unschuldigen Mädchen handeln sollte und das ganz plötzlich eine Wendung erfährt.

Zusammenhang

Es ergibt sich offensichtlich durch die Benennung der Mädchen eine Parallele zum Märchen. Alle drei Romane spielen mit Motiven und Figuren aus dem Märchen „*Rotkäppchen*“. Es wäre also auch denkbar, dass die Autorinnen das Diminutiv bewusst als Bezug auf das Märchen einsetzten.

Geht man von dieser Theorie aus, dann würde sich bei den verwendeten Diminutiven laut Genette um Anspielungen auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ handeln. Zählt man die Verwendung von Rotkäppchen im Roman „*Rotkäppchen muss weinen*“ dazu, wird es einerseits auch hier als Anspielung verwendet, und andererseits wird es zusätzlich im Titel also einem Paratext eingearbeitet. Durch die Nennung im Paratext wird die Erwartungshaltung der Leser_innen beeinflusst. Wenn die Leser_innen bereits im Titel auf das Rotkäppchen und somit auch das Märchen selbst hingewiesen werden, erwarten sie mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Zusammenhang zwischen dem Märchen und dem folgenden Erzähltext. Genau der gleiche Umstand ergibt sich auch beim Roman „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“.

¹⁸⁷ Hassenmüller: Gute Nacht, Zuckerpüppchen, S.17-18.

Intertextuelle Phänomene

Dies wiederum verstärkt die Annahme, dass gerade bei *„Rotkäppchen muss weinen“* durch die Verwendung des Diminutivs seitens des Großvaters eine Anspielung auf das Märchen *„Rotkäppchen“* vorliegt.

Auch bei den anderen beiden Werken besteht durchaus die Berechtigung von dieser Annahme auszugehen.

Im Roman *„Wolfsgesicht“* wird zum einen stark mit der Figur des Wolfes gespielt, die eindeutig eine Anspielung auf das Märchen darstellt. Zum anderen besitzt Conny übersinnliche Fähigkeiten. Also wird eine Form von Magie eingesetzt, die ebenfalls jedem Märchen inhärent ist. Damit könnte die Autorin bewusst das Diminutiv eingesetzt haben, um eine zusätzliche Parallele zum Märchen *„Rotkäppchen“* herzustellen.

In *„Gute Nacht, Zuckerpüppchen“* wird auf zahlreiche verschiedene Märchen Bezug genommen. Alleine durch den Titel können schon Assoziationen zu Märchen geweckt werden. Immerhin lässt sich leicht eine Brücke zwischen einem „Zu-Bett-geh-Ritual“ und einer „Märchen-gute-Nacht-Geschichte“ schlagen.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Verwendung der Diminutive *„Zuckerpüppchen“* und *„Engelchen“* im Zusammenhang mit dem berühmten und formelhaften Märchenanfang „Es war einmal...“. Es wird sich auch hier nicht um einen Zufall handeln.

Natürlich könnten Einschränkungen bezüglich der Verwendung des Diminutivs in *„Rotkäppchen“* und den besprochenen Romanen vorgenommen werden.

Eine Einschränkung würde sich ergeben, wenn man davon ausgeht, dass es sich zwar um Anspielungen handelt, aber eben nicht auf ein bestimmtes Märchen, sondern auf Märchen im Allgemeinen. Immerhin wurde bereits zu Beginn erwähnt, dass das Diminutiv in zahlreichen anderen Märchen ebenfalls verwendet wird.

Zu guter Letzt besteht die Möglichkeit, dass das Diminutiv nur wegen seiner Funktion verwendet wurde. Es wäre nicht ungewöhnlich, wenn Missbrauchstäter Intimität durch Verniedlichung herstellen möchten. Des Weiteren besteht die Möglichkeit, dass der Täter durch die Verwendung der Verkleinerungsform sein Opfer abwertet.

Trotz all dieser Einwände kommt es wie bei allen intertextuellen Phänomenen auf die Leser_innen an: Mit welchem Hintergrund lesen sie die Romane und welche Bilder entstehen dabei im Kopf?

Da alle drei Werke bereits im Titel Märchenmotive aufnehmen, kann durchaus von der Annahme ausgegangen werden, dass die Märchenthematik auch in Details wie der Verwendung des Diminutivs im Buch aufgegriffen wird.

5.2. Figuren

5.2.1. Der Wolf

Der Wolf im gesellschaftlichen Kontext

Der Wolf ist ein Tier, um das sich viele Mythen ranken. Diese Mythen veränderten sich im Laufe der Zeit sehr stark. Heute ist der Wolf in unserem Denken meist mit dem Adjektiv „böse“ verbunden. Im Gegensatz dazu gab es aber auch Zeiten, in denen der Wolf und seine Eigenschaften verehrt wurden.

Besonders bei den Kelten und den Germanen wurde der Wolf hoch geschätzt und geachtet. Krieger sollten die gleichen Eigenschaften haben wie ein Wolf. Oft wurden sich Wolfsfelle umgehängt. Damit sollte die Kraft der Wölfe auf die Männer übertragen werden.¹⁸⁸

Auch in der Gründungsage von Rom erlangt der Wolf einen besonderen Stellenwert:

Im antiken Rom erlangte der Wolf besondere mythologische Bedeutung. Der Sage nach säugte eine Wölfin die beiden Stadtgründer, Romulus und Remus. Man brachte der Wölfin Ehrerbietung entgegen und sah sie fortan als Symbol mütterlicher Aufopferung und Fruchtbarkeit an.¹⁸⁹

Doch auch der Mythos des bösen Wolfes hat bereits lange Tradition. Schon in der Bibel findet der Wolf Platz. Dabei wird er aber in den meisten Fällen als böses Tier dargestellt.¹⁹⁰ Ein Bild, das sich bis heute hält.

Ursprünge für das negative Wolfsbild gibt es viele. So war im Mittelalter beispielsweise die Tollwut weit verbreitet, was zu Angriffen auf Menschen seitens der Wölfe führte. Immer wieder wird im Laufe der Geschichte davon berichtet, dass Wölfe auf Menschen losgehen.¹⁹¹

Besonders der Werwolf-Mythos verstärkte das Bild des reißerischen Wolfes, der Menschen anfällt und kleine Kinder frisst.

¹⁸⁸ Vgl. Schulz, Olaf: Wölfe. Ein Mythos kehrt zurück. München: BLV 2011, S.48.

¹⁸⁹ Schulz: Wölfe, S.50.

¹⁹⁰ Vgl. Schulz: Wölfe, S.50.

¹⁹¹ Vgl. Schulz: Wölfe, S.72.

Schulze sieht auch im Märchen „*Rotkäppchen*“ einen Grund dafür, dass der Wolf ein schlechtes Image hat und nennt dies „*Rotkäppchen-Syndrom*“¹⁹².

Was Jacob Grimm (1785-1863) und Wilhelm Grimm (1786-1859), die »Gebrüder Grimm«, bei der Herausgabe ihrer »Kinder- und Hausmärchen« vor knapp 200 Jahren wohl nicht einmal ansatzweise ahnten, war, welche »Massenhysterie« allein das Rotkäppchenmärchen europaweit auslösen würde. Es gibt wohl kaum ein Kind, das nicht vom »bösen Wolf« gehört hat. Bis heute werden damit Generationen von Kindern zur Angst vor dem Wolf erzogen, sodass selbst heute [...] noch immer fast jedem kleinen Kind die Worte »oh, ein böser Wolf!« entfahren, wenn es – z.B. in einem Zoo – einen Wolf erblickt. Dieses »Rotkäppchen-Syndrom« betrifft leider nicht nur Kinder. Auch viele Erwachsene äußern Angst, wenn man sie generell zum Thema Wolf befragt.¹⁹³

So prägt das Märchen zu einem großen Teil das Bild, das wir von einem Wolf haben. Kinder hören gerne Märchen und brauchen sie auch, um ihre Fantasie anzuregen und ihre inneren Konflikte zu verarbeiten. Es ist also gut nachvollziehbar, dass Kinder die Geschichten und Figuren schnell verinnerlichen, und diese Bilder bleiben meist ein Leben lang im Kopf – auch das Bild vom „Bösen Wolf“.

Bosheit sagte man den Wölfen seit geraumer Zeit nach, die biologische Forschung hat die Legende längst widerlegt, der böse Wolf ist ein Fabelwesen, das in den Märchen als fiktive Schreckensgestalt seine Dienste verrichten muß.¹⁹⁴

Spiele wie „Wer hat Angst vorm bösen Wolf“ oder Ausdrücke wie „Der Wolf im Schafspelz“ führen nur dazu, dass sich dieses negative Bild verfestigt.

Selbst in unserem täglichen Sprachgebrauch findet der Wolf seinen Eingang. Neben Ortsnamen, Pflanzennamen oder Ähnlichem dient er auch als Grundlage für einige Vornamen. Erstaunlicherweise werden hier die positiven Eigenschaften des Wolfes verkörpert.

Einem Kind den Namen Wolf oder Ulf zu geben, galt in mittelalterlichen Zeiten als Mittel, um übernatürliche Wolfsgeister zu täuschen. Tapfere Kämpfer erhielten Namen wie Wolfhard, Wolfbrecht oder Wolfbrant. Geläufig sind heute noch Wolfgang und Rudolf.¹⁹⁵

¹⁹² Schulz: Wölfe, S.64.

¹⁹³ Schulz: Wölfe, S.64-65.

¹⁹⁴ Ritz: Die Geschichte von Rotkäppchen, S.8.

¹⁹⁵ Schulz: Wölfe, S.77.

Die Figur des Wolfs im Märchen „Rotkäppchen“

Im Märchen „Rotkäppchen“ findet der Wolf unmittelbar nach der Vorstellung des Rotkäppchens selbst Platz in der Geschichte. Nach der ersten Nennung wird er bereits im darauffolgenden Satz als böse charakterisiert.

Wie nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wußte nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm.¹⁹⁶

Er ist aber nicht einfach nur böse. Er ist zudem auch gierig und hinterlistig. Rotkäppchen, das alleine im Wald spaziert, ist dem Wolf als Beute sicher, aber das reicht ihm nicht. Er möchte auch die Großmutter fressen.

Der Wolf dachte bei sich: „Das junge zarte Ding, das ist ein fetter Bissen, der wird dir noch besser schmecken als die Alte: du mußt es listig anfangen, damit du beide erschnappst.“¹⁹⁷

Durch das vorangehende Gespräch mit Rotkäppchen konnte der Wolf bereits den Aufenthaltsort der Großmutter erfahren. Nun lenkt er das Mädchen durch eine List ab und macht sich auf den Weg zur Großmutter. Diese wird, ohne Umschweife, sofort gefressen. Anschließend braucht der Wolf nur noch auf Rotkäppchen zu warten. Bei Rotkäppchen hat er seine Gier mehr unter Kontrolle und kostet den Moment kurz vor dem Verschlucken aus. An dieser Stelle im Märchen finden die berühmten Fragen von Rotkäppchen ihren Platz, die eigentlich keine Fragen, sondern Aussagesätze sind. Mit jeder Frage kommt sie dem Unheil – dem Wolf – etwas näher.

Danach ist der Wolf nicht nur müde vom Fressen, er ist auch zu selbstsicher und möglicherweise zu stolz auf sich und seine „Leistung“. Genau dieser Umstand wird ihm aber zum Verhängnis, wie alle Märchenkenner_innen wissen.

Im zweiten Ende, das die Gebrüder Grimm für das Märchen Rotkäppchen verfasst haben, wird der Wolf abermals als gierig dargestellt und man möchte fast sagen, auch als etwas dumm. Er ist nicht standhaft und nicht schlau genug, um dem Duft der Würstchen zu widerstehen, was im letztendlich abermals den Tod beschert.

Da stieg der Geruch von den Würsten dem Wolf in die Nase, er schnupperte und guckte hinab, endlich machte er den Hals so lang, daß

¹⁹⁶ Grimm: Rotkäppchen, S.157.

¹⁹⁷ Grimm: Rotkäppchen, S.157.

er sich nicht mehr halten konnte und anfang zu rutschen: so rutsche er vom Dach herab, gerade in den großen Trog hinein, und ertrank.¹⁹⁸

Viel wurde bereits von Märchenforscher_innen, Psycholog_innen und Märchenliebhaber_innen in den Wolf hineininterpretiert. Was man allerdings sicher sagen kann, ist, dass mit dem Wolf eine zentrale Moral verknüpft ist, die das Märchen propagiert. Nämlich, dass ein Kind immer auf seine Eltern hören und nie vom Weg abweichen soll. All diese Verfehlungen werden mit dem Wolf assoziiert – also mit dem Bösen schlechthin. Das Märchen vermittelt aber auch, dass der Wolf bzw. das Böse am Ende immer bestraft wird.

Christian Feldmann sieht in der Figur des Wolfs im Märchen „*Rotkäppchen*“ schlichtweg die Realität mit all seinen bösen Seiten. Das Märchen würde einer Scheinwelt gleichen, würde der Wolf nicht auftauchen. Es wäre alles zu schön, um wahr zu sein. Ein kleines, hübsches und vor allem tüchtiges Mädchen bringt der Großmutter Wein und Kuchen zur Jause vorbei und am Abend geht es wieder zu seiner Mutter nachhause, die dort bereits sehnsüchtig auf sie wartet. *„In diese Idylle bricht, man hat nur darauf gewartet, die erbarmungslose Realität aus Lüge, Aggression, Gewalt und sexueller Ausbeutung herein, symbolisiert durch den Wolf.“*¹⁹⁹

Bruno Bettelheim sieht in dem Wolf einen Verführer, wobei er gleichzeitig auf eine kleine Einschränkung in sexueller Hinsicht hinweist:

Der Wolf in ›Rotkäppchen‹ ist der Verführer, aber dem vordergründigen Inhalt der Geschichte nach tut der Wolf nichts, was nicht seiner Natur entspräche – er frißt, um sich zu ernähren. Auch ist es eine übliche Sache, daß der Mensch einen Wolf tötet, wenn auch die im Märchen angewandte Methode ungewöhnlich ist.²⁰⁰

Nach Bruno Bettelheim würden dem Wolf im Märchen keine neuen Eigenschaften zugefügt. Er verhält sich naturgegeben. Erst durch das Fressen des Rotkäppchens werden seine naturgegebenen Eigenschaften ins Negative verkehrt.

Im Märchen der Gebrüder Grimm wird Sexualität nicht explizit angesprochen, sie schwingt aber latent mit. Es kommt darauf an, was die Leser_innen im Märchen lesen möchte.

¹⁹⁸ Grimm: Rotkäppchen, S.160.

¹⁹⁹ Feldmann, Christian: Von Aschenputtel bis Rotkäppchen. Das Märchen-Entwirrbuch. München: Gütersloher Verlagshaus 2009, S.178.

²⁰⁰ Bettelheim: Kinder brauchen Märchen, S.195-196.

Intertextuelle Phänomene

Bettelheim schreibt zwar dem Wolf die Rolle des Verführers zu, aber nicht nur in einem sexuellen Kontext. Denn oberflächlich verführt der Wolf das Mädchen lediglich dazu, vom Weg abzukommen:

Der Wolf ist die Verkörperung des Bösen, das Kind spürt es, wenn es den Ermahnungen der Eltern zuwiderhandelt und sich erlaubt, [...] sich selbst verführen zu lassen. Wenn es vom Pfad abweicht, den die Eltern ihm vorgezeichnet haben, trifft es auf das »Böse« und fürchtet, samt dem Elternteil, dessen Vertrauen es getäuscht hat, von ihm verschlungen zu werden.²⁰¹

Die Figur des Wolfs in den Werken der KJL

Wie in den vorhergehenden Beschreibungen wird der Figur des Wolfs auch in den behandelten Werken der Kinder- und Jugendliteratur keine positiven Eigenschaften zugeschrieben. Er ist die Verkörperung des Bösen.

In drei von den fünf behandelten Werken vermittelt der Wolf nicht nur das Böse, sondern wird explizit mit dem übergriffigen Täter gleichgesetzt.

Besonders deutlich wird dies im Roman von Doris Bertalan. Schon durch den Romantitel „*Wolfsgesicht*“ wird hier dem Wolf eine zentrale Rolle zugewiesen. Bereits auf den ersten Seiten des Romans wird den Leser_innen deutlich gemacht, welche Gefahr vom Wolf ausgeht. Conny träumt von einem süßen Hündchen, das sich in einen reißenden Wolf verwandelt.

Vergnügt läuft Conny über die Wiese. Die Blumen wiegen sanft im Wind. [...] Da raschelt es! Gleich hinter dem Gebüsch! [...] Ein Hund! Ein kleines, süßes Hundebaby. [...] Aber war da nicht ein Knurren zu hören? Verwundert schaut Conny ihn an. Grrrrrr! Leise. Kaum hörbar. Jetzt wird es deutlicher. Und Böser. [...] Er wächst! Sein Rücken dehnt sich und wird immer breiter! Der Kopf wird zu einem mächtigen Schädel, seine übergroße Zunge leckt gierig über die tiefenden Lefzen. [...] Wie versteinert beobachtet sie, wie er mit jeder Dehnung seiner Muskeln mächtiger wird. Länger. Größer. Breiter. Was sie sieht, ist kein Hund mehr! Es ist – ein Wolf! Mit einem schmutzigen, zotteligen Fell. [...] Lauernd mit geducktem Schädel steht er da und fletscht seine Zähne. [...] Der Wolf schleicht um sie herum, den Blick auf seine Beute gerichtet. [...] Jetzt springt er sie an! [...] Der Wolf steht mit seinen Vorderpfoten auf ihrer Brust, direkt über ihr der mächtige Schädel. Die wild funkelnden Augen. Aus dem weit

²⁰¹ Bettelheim: Kinder brauchen Märchen, S.203.

aufgerissenen Maul kommt ein bedrohliches Knurren. Sie riecht seinem Atem: Der Gestank von fauligem Fleisch, gemischt mit nasser Erde, schlägt ihr entgegen.²⁰²

Conny versteht sofort, dass der Wolf ein Symbol für eine drohende Gefahr darstellt. In ihrem Traum wird der Wolf sehr genau beschrieben und es werden ihm Eigenschaften zugeschrieben, die zuvor schon mehrmals besprochen wurden. So wird er beispielsweise als listig, furchterregend und gierig charakterisiert.

Im Laufe der Geschichte wird auf diesen Beginn Bezug genommen, indem bei Gefahr auch immer der Wolf ins Spiel kommt. Schnell stellt sich heraus, dass es sich bei der drohenden Gefahr um den Untermieter Winkler handelt, der immer wieder versucht, sich an Conny zu vergreifen.

Conny fühlte sich unbehaglich, weil er sie so anstarrte, aber sie fand es nett, daß er ihr helfen wollte. Winkler rutschte vom Schaukelstuhl und hockte sich vor Conny hin. Sein Gesicht war ganz nah, und plötzlich war ihr, als würde sie in Winkler den Wolf erblicken. Sie erinnerte sich an das aufgerissene Maul und glaubte sogar, den fauligen Atem zu riechen. [...]

Der Wolf! Conny hatte den Wolf in Winklers Augen gesehen. Es war etwas Böses in seinem Blick. Etwas, das ihr Angst machte.²⁰³

Sobald Winkler versucht übergriffig zu werden, erkennt Conny den Wolf in ihm. Bei zahlreichen weiteren Übergriffen steht oftmals der Wolf für den Täter und die Verkörperung des Bösen:

„Das gefällt dir doch, gib es zu! Ich stehe auf kleine Kätzchen!“ knurrte er ihr mit vibrierender Stimme ins Ohr. Der Wolf! Conny konnte ihn hören! Und riechen! Herb, süßlich, ekelig... Ihr wurde schwarz vor Augen.²⁰⁴

Der Figur des Wolfs ist im Roman sehr präsent. Selbst in Connys Träumen verfolgt er sie weiterhin und nimmt immer deutlicher die Gestalt des Täters an.

Conny wachte schweißnaß auf. Wieder hatte sie schrecklich geträumt: Der Wolf verfolgte sie hechelnd auf einer einsamen Straße. Sie lief und lief, kam aber nicht vom Fleck. Immer wieder drehte sie sich ängstlich um. Er war ihr schon so dicht auf den Fersen, daß sie seine Fratze deutlich erkennen konnte: Der Wolf hatte Winklers Gesicht! Kaum hatte er sie eingeholt, stieß er sie zu Boden und raunte ihr ins Ohr: ‘Du

²⁰² Bertalan: Wolfsgesicht, S.5-6.

²⁰³ Bertalan: Wolfsgesicht, S.38-39.

²⁰⁴ Bertalan: Wolfsgesicht, S.52.

entkommst mir nicht, Kätzchen!‘ Dann setzte er zu einem schauerlichen Heulen an.²⁰⁵

Letztendlich ist sie bereits im Stande den Wolf zu bemerken, ohne dass sie ihn davor gesehen hat.

Die Sonne kam gerade hinter ein paar Wolken hervor und zauberte ein wunderschönes Licht in den Garten. Es schimmerte golden durch die blattlosen Äste. Conny sah beeindruckt hinaus und atmete tief ein. Ein erdig-süßer Geruch lag in der Luft. Ihr Herz schlug heftig gegen die Brust. – Es roch... nach Wolf!²⁰⁶

In keinem anderen der behandelten Bücher steht die Figur des Wolfes so sehr im Mittelpunkt wie in dem eben besprochenen Roman. Trotzdem findet die Figur des Wolfes mit all seinen vermeintlich negativen Verhaltensweisen auch in anderen Büchern seinen Platz.

So wird auch im Jugendroman „Sprich“ von Laurie Halse Anderson bei der Erwähnung des Täters die Figur des Wolfs und dessen Eigenschaften in die Geschichte mit eingearbeitet. Lange Zeit erfährt man als Leser_in den Namen des Täters nicht. Melinda nennt ihn nur ES. Sie könnte ihn auch ER nennen, aber das tut sie nicht. Durch die Verwendung des sächlichen Pronomens nimmt sie dem Täter alle menschlichen Züge.

Verstärkt wird dieser Eindruck, dass es sich um ein nicht-menschliches Wesen handelt, wenn von der Autorin für einen kurzen Abschnitt²⁰⁷ die Überschrift „*DIE BESTIE BEIM NAMEN NENNEN*“²⁰⁸ verwendet wird. In den darauffolgenden Zeilen schafft es Melinda allerdings noch immer nicht, den Täter beim Namen zu nennen.

Ich hänge gerade ein Plakat draußen vor dem Werkraum auf, als ES heranschleicht. Winzige Metallsplitter schneiden in meine Adern. ES flüstert mir etwas zu.
»Frischfleisch.« Das flüstert ES.
ES hat mich wiedergefunden. Ich habe geglaubt, ich könne ES ignorieren.²⁰⁹

Obwohl der Wolf nicht wörtlich erwähnt wird, schwingt seine Figur etwas mit. Eine Bestie, die nach Frischfleisch sucht, passt sehr gut auf die Beschreibung eines Wolfes.

²⁰⁵ Bertalan: Wolfsgesicht, S.70-71.

²⁰⁶ Bertalan: Wolfsgesicht, S.80.

²⁰⁷ Anm: Das Buch wird in verschieden lange Abschnitte geteilt, von denen manche nur wenige Zeilen umfassen. Jeder dieser Abschnitte trägt eine eigene Überschrift.

²⁰⁸ Anderson: Sprich, S.121.

²⁰⁹ Anderson: Sprich, S.122.

Im letzten Satz des Zitats lässt das „ES“ zwei Deutungsmöglichkeiten zu. Zum einen ist Melindas Versuch gescheitert, den Täter zu ignorieren, zum anderen schafft sie es auch nicht, die ganze Situation zu ignorieren beziehungsweise zu verdrängen.

Als der Name des Täters kurz darauf das erste Mal erwähnt wird – Andy Evans – wird auch er direkt mit einem Wolf verglichen.

Ich überquere den Parkplatz und ES kommt aus der Tür. Andy Evans, mit einem Doughnut, aus dem Himbeergelee tropft, in der einen Hand und einem Becher Kaffee in der anderen. Ich bleibe auf einer gefrorenen Pfütze stehen. Vielleicht bemerkt er mich nicht, wenn ich ganz still stehe. So überleben Kaninchen: angesichts von Raubtieren erstarren sie. [...]

Aber mein Glück mit diesem Typen ist einfach nicht zu fassen. Er dreht den Kopf und sieht mich. Setzt sein Wolfslächeln auf, aber Großmutter, warum hast du so große Zähne.

Er kommt auf mich zu, hält mir seinen Doughnut hin. »Willst du mal beißen?«, fragt er.²¹⁰

Es gibt mehrere interessante Punkte an dieser Stelle. So wird Andy Evans nicht mit einem beliebigen Wolf gleichgesetzt. Er wird mit dem Wolf aus dem Märchen „*Rotkäppchen*“ verglichen. Dem_r Leser_in wird das Gefühl vermittelt, dass es sich bei Andy Evans um eine überhebliche Figur handelt. Andy Evans hat keine Scheu vor seiner Beute. Er kann den Verlauf der Geschichte bestimmen. Er bestimmt das Leben von Melinda. Auch der Wolf im Märchen „*Rotkäppchen*“ bestimmt zu Beginn des Märchens die Geschichte.

Weiters auffällig ist, dass es in beiden zitierten Stellen um Essen geht. Im ersten Zitat betitelt Andy Melinda als Frischfleisch und ist somit auf der Jagd. Im zweiten Zitat isst Andy Evans einen Doughnut, aus dem Himbeergelee tropft. Er bietet Melinda an, hineinzubeißen. Somit ist das Fressen und Gefressen-Werden ein zentraler Punkt – ähnlich wie im Märchen „*Rotkäppchen*“.

Zudem ist möglicherweise kein Zufall, dass aus dem Doughnut gerade Himbeergelee tropft. Die Farbe Rot wird nicht explizit erwähnt. Trotzdem lässt sich die rote Farbe beim Himbeergelee nicht leugnen und lässt eine Assoziation mit Blut zu.

In Dörte Damms „*Der Wolf ist tot*“ wird wie beim Roman „*Wolfsgesicht*“ der Wolf bereits im Titel erwähnt. Der Unterschied zu „*Wolfsgesicht*“ liegt darin, dass er im Verlauf des Buches keine zentrale Rolle einnimmt.

²¹⁰ Anderson: Sprich, S.137.

Intertextuelle Phänomene

Der Wolf wird im Roman lediglich zweimal erwähnt. Das erste Mal, wenn Cordula mit ihren Freundinnen Antje und Jule alleine einen Radausflug macht. Sie werden davor von den Eltern ermahnt, gut auf sich aufzupassen und sich nicht von fremden Männern ansprechen zu lassen. Diese Ermahnung kommentiert Antje wie folgt:

„Ich komme mir vor wie Rotkäppchen“, sagte Antje, als sie dahinradelten [*sic!*], „bei meiner Mutter hat es sich fast so angehört, wie: Hüte dich vor dem bösen Wolf.“²¹¹

Hier wird direkt der Wolf aus „*Rotkäppchen*“ genannt, der nicht nur als böse dargestellt wird, sondern auch als Sexualstraftäter. Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf eine Interpretation des Märchens und nicht auf die Umstände, die im Märchen beschrieben werden.

Das zweite Mal wird der Wolf mit Cordulas Vater, der sie missbrauchte, gleichgesetzt. Kurz nachdem Cordula den Vater mit der Flasche auf den Kopf geschlagen hat, fällt ihr wieder der Radausflug ein:

Sie erinnerte sich an ihren ersten Ausflug. Was hatte Antje damals gesagt? *Ich komme mir vor wie Rotkäppchen*. Auf einmal begann Cordula aus vollem Hals zu singen: „Der Wolf ist tot, der Wolf ist tot, der Wolf ist tot!“²¹²

Der Vater war somit der Wolf und Cordula hat sich von ihm befreit. An dieser Stelle findet allerdings eine Verwechslung statt. Es wird zwar auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ verwiesen, der Gesang „Der Wolf ist tot“ stammt allerdings aus dem Märchen „*Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*“.²¹³ Der Unterschied zwischen den Charaktereigenschaften der Wölfe ist allerdings gering bis gar nicht vorhanden. Beide lechzen nach großer Beute, beide sind hinterlistig und gierig. Letztendlich schaffen sie es zwar ihre Beute zu fressen, werden aber dafür mit dem Tod bestraft. Daher ändert es nichts an der Bedeutung der Stelle.

In Heidi Hasenmüllers Roman „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“ wird der Wolf lediglich einmal explizit erwähnt. Gaby erzählt ihrem kleinen Bruder die Geschichte des Rotkäppchens.

Mark war ganz lieb. Mit großen Augen hörte er ihr zu, als sie ihm das Märchen vom Rotkäppchen erzählte. Sie wusste, dass er es noch nicht begriff, aber er schaute wie gebannt auf ihren Mund.

²¹¹ Damm: Der Wolf ist tot, S.66.

²¹² Damm: Der Wolf ist tot, S.88.

²¹³ Vgl. Grimm, Brüder: Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. In: Grimm, Brüder (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Bd.1. Stuttgart: Reclam 1980, S.51-54.

«Fressen, Wolf, fressen», klatschte er zum Schluss seine molligen Hände zusammen.²¹⁴

Auch hier wird als zentraler Punkt des Märchens bereits der Wolf und seine Lust auf Fressen erfasst.

In diesem Roman wird der Stiefvater, der Gaby mehrere Jahre hindurch vergewaltigt, nicht mit dem Wolf gleichgestellt, aber es wird durchaus auf ihn angespielt. Die Szene, in der Gabys Nachhilfeschülerin das erste Mal zu ihr nach Hause kommt, ähnelt stark einer Szene im Märchen.

Pappi verfolgte Martie mit wässrigen Gieraugen. Er betastet ihren mageren Mädchenkörper mit seinen Blicken und leckte seine trockenen Lippen, wenn sie an ihm vorbeiging.²¹⁵

Die Gier nach neuer Beute steht hier ihm Vordergrund. Durch die Gieraugen und das Lecken der Lippen wird eine Bestie suggeriert, die nach Beute lechzt – ein Wolf.

Ähnlich verhält es sich im Märchen „*Rotkäppchen*“, als der Wolf das Rotkäppchen zum ersten Mal sieht:

Der Wolf dachte bei sich: »Das junge zarte Ding, das ist ein fetter Bissen, der wird dir noch besser schmecken als die Alte [...]«. ²¹⁶

Ähnliche Gedanken und Überlegungen könnte man auch Gabys Stiefvater zuschreiben.

Zusammenhang

Der eigentlich menschenscheue Wolf löst in uns meist negative Gefühle und Gedanken aus. Wir verbinden ihn mit Angst vor dem Bösen.

Der Wolf behält in allen drei vorangegangenen Abschnitten sein böses Image. In der Gesellschaft kommt er nicht gut weg, im Märchen ohnehin nicht – er frisst ja schließlich das kleine Mädchen – und auch in den Jugendromanen wird er immer wieder als Metapher für das Böse eingesetzt. Interessant ist hierbei, dass das gesellschaftliche Bild, das wir vom Wolf haben, stark durch das Wolfsbild im Märchen geprägt ist. Auch hier findet schon eine Form der Intertextualität statt.

²¹⁴ Hassenmüller: Gute Nacht, Zuckerpüppchen, 60-61.

²¹⁵ Hassenmüller: Gute Nacht, Zuckerpüppchen, S.126.

²¹⁶ Grimm: Rotkäppchen, S.157.

Intertextuelle Phänomene

Die Figur des Wolfes kann man laut Genettes Definition der Transtextualität in zwei Unterkategorien einteilen. Zum einen wäre hier wieder die Anspielung zu nennen, denn man findet zahlreiche Stellen im Roman, die durch das Wissen um den Wolf im Märchen „*Rotkäppchen*“ bedeutungsvoller erscheinen.

Zum anderen kann man hier den Paratext erwähnen, den Genette als zweite Unterkategorie der Transtextualität beschreibt. Denn bei den Romanen „*Wolfsgesicht*“ und „*Der Wolf ist tot*“ wird bereits im Titel, der zum Paratext gehört, der Wolf explizit genannt. Demnach dürften sich die Leser_innen durch die Funktion, die der Paratext hier einnimmt, nämlich einen Hinweis auf den folgenden Geschichte zu liefern, einen Text erwarten, in dem der Wolf eine zentrale Rolle spielt.

Dies wird im Roman „*Wolfsgesicht*“ wesentlich stärker umgesetzt als im Roman „*Der Wolf ist tot*“. Die intensivere Umsetzung in „*Wolfsgesicht*“ wird noch durch einen anderen Paratext unterstützt.

Genette schreibt dem Paratext verschiedene Charakteristika zu, um ihn besser beschreiben zu können. Dazu zählt unter anderem auch die stoffliche Komponente. Meist ist der Paratext verbal angelegt. Beim Roman „*Wolfsgesicht*“ findet man auch einen non-verbalen, einen bildlichen Paratext. Unter dem Titel prangt eine große Zeichnung von einem reißerischen Wolf, diese nimmt den Großteil des Covers ein.

Die zahlreichen Anspielungen in den Jugendromanen wurden bereits weiter oben genauer besprochen. In manchen Fällen ist die Anspielung nicht so deutlich. So wird beispielsweise in „*Gute Nacht, Zuckerpüppchen*“ der Stiefvater nie mit dem Wolf direkt verglichen. Dennoch wird er mitunter auch mit den Eigenschaften eines Wolfes beschrieben. Wenn man von „Gieraugen“ liest und von Lippen, die geleckt werden im Zusammenhang mit einem Mädchen, das die nächste „Beute“ werden soll, erscheint schnell das Bild vom „bösen Wolf“ aus dem Märchen in unserem Kopf.

Auch an der Stelle, an der Gaby dem kleinen Bruder das Märchen von „*Rotkäppchen*“ erzählt, scheint sich Gaby der möglichen Bedeutung des Märchens bewusst zu sein. Sie glaubt zu wissen, dass der kleine Bruder den Inhalt noch nicht versteht. Möglicherweise meint sie aber auch, dass er die latent mitschwingende Anspielung auf Sexualität nicht versteht. Ein Mädchen, das von einem Wolf verschlungen wird, setzt sie möglicherweise mit der sexuellen Handlung gleich, die sie schon viel zu oft mit ihrem Stiefvater erleben musste.

In einem anderen Roman sind die Anspielungen zu Beginn ebenfalls nicht sehr eindeutig und lassen etwas Spielraum für die Phantasie der Leser_innen.

In „*Sprich*“ sind diese Szenen besonders interessant. Lange Zeit wird der Wolf nicht in Zusammenhang mit dem Täter gebracht. Es wird lediglich ein Bild von einer Bestie gezeichnet, die durch die Bezeichnung Melindas mit ES für die Bestie sämtliche menschlichen Wesenszüge vernichtet. Obwohl der Wolf zu Beginn nicht explizit genannt wird, entsteht auch hier langsam ein Bild von einem reißerischen Wolf, der seine Beute sucht und findet und sie schließlich auch verschlingt.

Als schließlich der Name des Täters enthüllt wird, wird auch der Wolf erstmals wörtlich genannt. Es scheint, als würde die Autorin die Anspielungen auf den Höhepunkt treiben, um dann nicht nur den Namen des Täters zu enthüllen, sondern auch der Bestie ein Gesicht zu verleihen – das des Wolfes.

Einen Unterschied gibt es allerdings zwischen dem Wolf im Märchen und dem Wolf in den Jugendbüchern. Denn obwohl Bruno Bettelheim den Wolf als männlichen Verführer im Märchen sieht²¹⁷, gibt er im Gegenzug offen zu, dass der Wolf im Märchen nichts tut, was nicht auch seiner Natur entspräche.²¹⁸ Es wird nicht einmal das Wort Lust verwendet. Es handelt sich um einen Wolf, der fressen will und versucht, durch seine Hinterlist, einen Vorteil für sich herauszuschlagen.

Die latente Sexualität wird erst durch die Leser_innen zugefügt. Wir als Leser_innen machen ihn zum Verführer. Er verführt Rotkäppchen dazu, vom Weg abzukommen, und wir als Leser_innen machen ihn auch zu einem sexuellen Wesen, wenn er das Rotkäppchen im Bett bei lebendigem Leib verschlingt.

Diese Interpretationen werden auch in den Büchern verarbeitet. Möglicherweise liegt es daran, dass sich bereits viele Forscher_innen mit dem Märchen beschäftigt haben und viele ihm auch eine subtile Form der Sexualität zuschreiben. Dies ist aber auch nicht verwunderlich, weil das Märchen „*Rotkäppchen*“ bereits eine lange Tradition hat und auf frühere Versionen zurückgreift, die eindeutig sexuelle Hinweise in den Text einfließen lassen, wie bereits gezeigt werden konnte.

In der Version der Gebrüder Grimm ist das allerdings nicht der Fall. Demnach wäre es auch keine Anspielung zwischen einem Text und einem anderen, sondern zwischen

²¹⁷ Vgl. Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*, S.198.

²¹⁸ Vgl. Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*, S.195.

einem Text und einer Interpretation des Textes. Ob Genette dies mit seinem engen Begriff von Transtextualität als Anspielung gelten lässt, liegt im Ermessen des Betrachters.

5.2.2. Die Großmutter

Die Großmutter im gesellschaftlichen Kontext

Wer kennt sie nicht? Die Oma mit weißen Kräusellocken und dem selbstgebackenen Kuchen. Zärtlich süß nach Lavendel duftend, ihr Gesicht zwar runzlig, aber mit rosigen, weichen Wangen, ein Inbegriff der Liebe und Fürsorglichkeit, die mit ihren zittrigen Händen häkelt, dabei in ihrem Schaukelstuhl sitzt und ihren Enkeln Märchen erzählt.²¹⁹

Es lässt sich nicht leugnen, dass es ein verallgemeinerbares Bild einer Großmutter in der Gesellschaft gibt. Auch wenn es sich mit den eigenen realen Erinnerungen oder Tatsachen nicht deckt, so werden doch einer Großmutter bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen zugeschrieben. Nicht zuletzt werden solche Stereotypen auch durch die Literatur – auch Kinder- und Jugendliteratur – geprägt.²²⁰

Im Begriff Großmutter steckt der Begriff der Mutter. Man kann also nur Großmutter werden, wenn man selbst Mutter ist. „Die Mutterrolle ist die einzig eindeutige geschlechtsspezifische Frauenrolle.“²²¹ Das weibliche Prinzip, welches Wärme und Emotionalität impliziert, und im Gegensatz zur männlichen Kompetenz und Leistungsfähigkeit gesehen wird, sitzt in den Köpfen der Menschen und wird auch auf die Rolle der Großmutter übertragen.²²² „Die Erwartungen an die Frauen sind damit eindeutig: Selbstaufopferung, Empathie und Hilfe für andere werden als mütterliche Kulturaufgabe gesehen.“²²³

Die Beziehung der Großmutter zu den Enkelkindern ist ebenfalls einem Wandel der Zeit unterlegen. Obwohl heutzutage weniger Kinder geboren werden, ist es dennoch wahrscheinlicher, Großmutter zu werden, da die Lebenserwartung stetig steigt. Das ist möglicherweise auch der Grund dafür, dass die Beziehung zu den Enkelkindern

²¹⁹ Juliane Haubold-Stolle: Oma ist die Beste. Eine Kulturgeschichte der Oma. Berlin: Vergangenheitsverlag 2009, S.7.

²²⁰ Christine Herrmann: Großmutter – große Mutter. Stereotype über die ältere Frau in der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt a.M.: dipa-Verlag 1992, S.12.

²²¹ Herrmann: Großmutter, S.22.

²²² Vgl. Herrmann: Großmutter, S.22.

²²³ Herrmann: Großmutter, S.23.

intensiver ist als in den vergangenen Jahrzehnten. Je weniger Enkelkinder die Großmutter hat, desto besser kann sie sich um diese kümmern.²²⁴

Das Besondere an der Enkel-Großeltern-Beziehung ist eine Nähe, die zugleich gegenseitige Grenzen einschließt. Enkel schätzen an den Großeltern, dass sie sich nicht so sehr einmischen wie Eltern [...] und trotzdem viel Zeit für die Enkel haben, während Großeltern es genießen, dass sie zwar mit kleinen Kindern engen Kontakt haben, jedoch diese nicht mehr erziehen müssen. [...] Häufig sind sie die Verbündeten der Enkel, versuchen ihnen Mut zuzusprechen und ihr Zutrauen zu stärken.²²⁵

Bei der Beschreibung einer typischen Oma fallen also Begriffe wie „*Frömmigkeit, Weisheit, Ruhe, Gelassenheit, Hilfsbereitschaft, Aufopferung und Wärme* [...]“.²²⁶

Trotz dieser durchwegs positiven Eigenschaften gibt es auch andere Aspekte, die das Bild der Großmutter prägen. Die Großmutter steht nicht für Aufbruch und Veränderung. Sie verteidigt eine gewisse Ordnung und Strukturen, auch wenn diese fragwürdig erscheinen.²²⁷ Auf der einen Seite bietet dies die Möglichkeit, sich in Traditionen wiederzufinden und sich heimisch zu fühlen, auf der anderen Seite kann dies Ausgangspunkt für Probleme sein.

Es gibt also Altersstereotype, die auch auf die Großmutter zutreffen.

Es gibt nicht „die“ Alten, aber ähnlich wie bei anderen Gruppen gibt es weit verbreitete, vereinfachende und wertenden Meinungen über sie. Zu den Stereotypen gehören etwa Punkte wie mangelnde Beweglichkeit und Wendigkeit, Anfälligkeit für Krankheiten, schwindende Schönheit, Starrheit im Denken, festgefahrene Ansichten und mangelnde Umstellungsfähigkeit.²²⁸

Die Figur der Großmutter im Märchen „Rotkäppchen“

Über die Großmutter im Märchen „*Rotkäppchen*“ erfährt man als Leser_in nicht allzu viel. Sie lebt in einem Häuschen im Wald unter drei großen Eichbäumen. In der Nähe

²²⁴ Vgl. Haubold-Stolle: *Oma ist die Beste*, S.95-97.

²²⁵ Haubold-Stolle: *Oma ist die Beste*, S.98-101.

²²⁶ Herrmann: *Großmutter*, S.20.

²²⁷ Vgl. Herrmann: *Großmutter*, S.20.

²²⁸ Herrmann: *Großmutter*, S.51.

Intertextuelle Phänomene

des Häuschens wachsen Nusshecken.²²⁹ Offensichtlich lebt sie alleine in diesem Häuschen.

Anscheinend pflegt sie ein außerordentlich gutes Verhältnis zu ihrer Enkeltochter:

Es war einmal eine kleine süße Dirne, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Großmutter, die wusste gar nicht, was sie alles dem Kinde schenken sollte. Einmal schenkte es ihm ein Käppchen von rotem Sammet, und weil ihm das so wohl stand und es nichts mehr anderes tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen.²³⁰

Die Großmutter liebt das Rotkäppchen ganz besonders innig. Warum die Großmutter Rotkäppchen besonders liebt, erfährt man nicht.

Die Figur wird aber nicht nur als liebende Großmutter beschrieben, sie ist auch alt und krank. Deshalb schickt die Mutter das Rotkäppchen hinaus zur Großmutter:

Eines Tages sprach die Mutter zu ihm: »Komm, Rotkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, bring das der Großmutter hinaus; sie ist krank und schwach und wird sich daran laben. [...]«²³¹

Die Großmutter beschreibt sich selbst ebenfalls als krank und schwach. Als der Wolf an die Türe der Großmutter klopft, entwickelt sich der folgende Dialog:

»Wer ist draußen?« »Rotkäppchen, das bringt Kuchen und Wein, mach auf.« »Drück nur auf die Klinke«, rief die Großmutter, »ich bin zu schwach und kann nicht aufstehen.«²³²

Die Großmutter wird somit vor allem durch zwei Eigenschaften näher charakterisiert, nämlich durch die übermäßige Liebe zu ihrer Enkeltochter sowie durch ihre Schwäche und Krankheit.

Bruno Bettelheim sieht in der Figur nicht nur die nette Oma, sondern eine Frau, die ihrer Enkeltochter auch schadet. Die Großmutter ist nicht nur körperlich schwach, sondern auch zu schwach, um der Versuchung, Rotkäppchen ständig Geschenke zu machen, zu widerstehen. Die Großmutter verwöhnt Rotkäppchen, mehr als ihm gut tut. *„Es wäre nicht das erste und nicht das letzte Mal, daß ein Kind, das von seiner Großmutter so verwöhnt wird, im wirklichen Leben in Schwierigkeiten kommt.“*²³³ In

²²⁹ Vgl. Grimm: Rotkäppchen, S.157.

²³⁰ Grimm: Rotkäppchen, S.156-157.

²³¹ Grimm: Rotkäppchen, S.156-156.

²³² Grimm: Rotkäppchen, S.158.

²³³ Bettelheim: Kinder brauchen Märchen, S.199.

diesem Fall wird laut Bettelheim das Verhalten der Großmutter Rotkäppchen zum Verhängnis. Sie schenkt Rotkäppchen das rote Mäntelchen.

Bruno Bettelheim sieht in diesem Geschenk eine Übertragung der Sexualität der kranken und schwachen Großmutter auf das Mädchen, indem es ihr den Mantel schenkt.

Rot ist die Farbe, welche heftige Emotionen symbolisiert, ganz besonders solche sexueller Art. So kann man das rote Sammetkäppchen, das die Großmutter Rotkäppchen schenkt, als ein Symbol einer verfrühten Übertragung sexueller Anziehungskraft ansehen, [...].²³⁴

Rot, die Farbe der Lust und Leidenschaft, der Wolf als Verkörperung des männlichen Verführers – all dies würde gut zusammenpassen. Unter diesen Vorzeichen stellt sich daher die Frage, ob die Großmutter eine Mitschuld an ihrem Unglück trägt, weil sie dem Rotkäppchen das rote Mäntelchen geschenkt hat und der Wolf sich dadurch möglicherweise besonders angezogen gefühlt hat.

Unabhängig davon, ob das Mäntelchen nun als Übertragung der Sexualität herhalten kann, war die Großmutter schlichtweg zu schwach, um Rotkäppchen eine Hilfe sein zu können. Sie war zu schwach, um sich gegen den Wolf zu wehren und Rotkäppchen so das Schicksal des Gefressen-Werdens zu ersparen.

Die Figur der Großmutter in den Romanen der KJL

Die Figur der Großmutter ist nur in zwei der fünf Romane eingeschrieben. Dafür ist sie in diesen beiden Romanen sehr gut greifbar.

In Hanikas Roman „*Rotkäppchen muss weinen*“ spielt die Figur der Großmutter nicht nur eine tragende Rolle, es wird auch eine sehr dynamische Figur gezeichnet, die sich im Laufe des Romans stark verändert. Man lernt eine Großmutter kennen, die man als liebevolle und fürsorgliche Frau einschätzen würde. Sie liebt ihre Enkeltochter und kümmert sich um sie. Sie ist aber auch sehr krank, denn sie leidet an Krebs. Erst im Laufe des Buches eröffnet sich für die Leser_innen das ganze Ausmaß ihrer Figur und schrittweise bemerkt man, dass sie die Rolle der liebenden und fürsorglichen Großmutter nicht erfüllen kann.

²³⁴ Bettelheim: Kinder brauchen Märchen, S.199.

Die Großmutter wird zu Beginn nur sporadisch im Buch erwähnt, erst etwas später wird die Großmutter näher charakterisiert. Allerdings steht ihre Krankheit immer im Vordergrund. Dabei entsteht der Eindruck, dass die Großmutter und die Krankheit untrennbar miteinander verbunden sind. Es gibt kaum Erinnerungen von Malvina an ihre Großmutter, in der nicht auch die Krankheit eine Rolle gespielt hat.

Meine Oma ist letztes Jahr im Mai gestorben. Ganz dünn war sie geworden und kahl, so kannte ich sie gar nicht. Ich hatte das Gefühl, sie verschwindet immer mehr und mehr, bis nichts mehr von ihr übrig ist.²³⁵

Die Großmutter wird als schwach und sehr krank beschrieben. Malvina hat den körperlichen Verfall der Großmutter bewusst wahrgenommen. Doch bei der weiteren Beschreibung von Malvina kommt noch etwas anderes ans Tageslicht, das im Gegensatz zur kranken und schwachen Großmutter steht.

Oma hatte immer mit allem recht. Sie war eine kluge, sanfte Frau, sie hat nie gebrüllt, und wenn Opa gebrüllt hat, hat sie gelächelt.
Wer lächelt statt zu toben, ist immer der Stärkere, hat sie gesagt.²³⁶

Hier wird eindeutig eine Frau skizziert, die weiß, was sie tut, und wie sie sich zu verhalten hat. Eine Frau, die ihren Mann kennt, und auch weiß mit ihm umzugehen. Offensichtlich ist der Großvater nicht immer umgänglich und schreit sie oft an.²³⁷ Trotzdem weiß die Großmutter, wie sie reagieren musste. Die Schwäche wird hier eindeutig durch Stärke und Reflexion seitens der Großmutter ersetzt.

Den Leser_innen ist nicht von Beginn an klar, dass die Großmutter von dem Missbrauch durch den Großvater weiß. Dieser Umstand verstärkt das Bild der kranken Großmutter, die zu schwach ist, um etwas von den Übergriffen zu bemerken.

Erst als Malvina die Großmutter nach ihrer Krebskrankheit fragt, bekommt das Bild der fürsorglichen und liebenden Großmutter die ersten Risse.

Der Krebs, sagt sie, ist schon ganz lange in mir drin. Jahrelang. Erst ist er nur ein Gedanke, ein Gefühl, ein unglückliches Gefühl, eine kleine Wunde, die dir jemand zufügt, und wenn du nicht zusiehst, dass du diese Wunde heilst, dann wächst daraus etwas, das größer und größer wird, und dann wird man von innen aufgefressen, weil man die ganze Jahre nicht auf sich und die kleine Wunde achtgegeben hat. [...] Man muss ihr zuhören

²³⁵ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.58.

²³⁶ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.58.

²³⁷ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.135.

und man darf nicht aufhören damit, bis sie das letzte Wort gesprochen hat. Ich hab nie zugehört, Malvina, sagt sie.²³⁸

Bei diesem Abschnitt beschleicht die Leser_innen unweigerlich das Gefühl, dass hier etwas vorgefallen ist, das die Großmutter bereits seit geraumer Zeit weiß. Selbst wenn der Missbrauch mit keinem Wort erwähnt wird, keimt der Verdacht auf, dass die Großmutter davon weiß. Zur traurigen Gewissheit wird dies, als der Großvater betrunken nach Hause kommt und nach Malvina verlangt.

Und irgendwann schickte Oma mich raus. Sie sah mich nicht an dabei, sie öffnete nur die Tür einen Spalt und schob mich hindurch, und Opa fing mich auf, er hob mich hoch und trug mich ins Wohnzimmer.²³⁹

Von diesem Zeitpunkt an verändert sich das Verhältnis zwischen Malvina und ihrer Großmutter. Malvina liebt ihre Großmutter wie zuvor und durch das Zutun des Großvaters fühlt sich Malvina verantwortlich für den Gesundheitszustand der Großmutter und lässt nicht zuletzt deshalb das „Spiel“ über sich ergehen. Die Großmutter selbst scheint nur noch zu funktionieren. Jeden Freitag nach dem Klavierspiel läuft dasselbe Prozedere ab. Malvina bekommt ihr Eis und danach kommt der Großvater.²⁴⁰ Die Großmutter will oder kann Malvina keine Liebe mehr entgegenbringen. *„Wir saßen nicht mehr zusammen auf dem Küchenfußboden und redeten, und ihre Berührungen waren hölzern.“*²⁴¹

Nach diesen Ausführungen und Enthüllungen ist klar, dass die Großmutter von dem Missbrauch weiß.

Die bitterste Stelle erwartet die Leser_innen allerdings noch. Kurz bevor die Großmutter stirbt, wird das ganze Ausmaß um das Wissen der Großmutter fassbar. Diese Szene eröffnet eine neue und nicht wünschenswerte Seite der Großmutter. Sie hält zum Großvater – über den Tod hinaus.

Bevor sie starb, wollte sie noch einmal mit mir reden. Alleine. Sie schickte alle anderen weg, hinaus auf den Gang, Mama, Papa, Anne und Paul. Opa natürlich auch. [...] Diesmal musst du mich hierlassen, sagte sie. Davon wollte ich natürlich nichts hören, und ich spürte, dass ich zu weinen anfang [..], aber meine Tränen sah sie nicht, ihr Blick ging durch mich hindurch wie eine scharfe Klinge. Versprich mir etwas, sagte sie, versprich mir, dass du den Opa nicht im Stich lässt. [...] Ich wusste, was sie damit

²³⁸ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.103-104.

²³⁹ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.117.

²⁴⁰ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.140.

²⁴¹ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.140.

Intertextuelle Phänomene

meinte. Sie meinte damit, dass ich nicht reden sollte, dass niemand erfahren sollte, was wirklich passiert ist, an den vielen Nachmittagen in Opas Wohnung.²⁴²

Die Großmutter liegt im Sterben und hat keine Angst vor dem Tod.²⁴³ Sie bräuchte auch keine Angst mehr vor dem Großvater zu haben, denn er könnte ihr nichts mehr tun. Trotzdem nimmt sie dem Mädchen das Versprechen ab, nichts zu verraten. Dadurch wird die Mitschuld an den Übergriffen an Malvina immer deutlicher. Die Absicht der Großmutter, alles zu vertuschen, zeigt sich dadurch, dass sie auch dem Großvater von dem Versprechen erzählt, denn dieser weist Malvina immer wieder auf ihr gegebenes Versprechen hin.²⁴⁴

Auch Malvina erkennt letztendlich, dass die Großmutter Mitschuld an ihrer Lage trägt.

Aber sie hat nicht auf mich aufgepasst, als sie gelebt hat, und dann, als sie tot war, auch nicht, sie hat mich verkauft, weil sie zu feige war, Opa die Stirn zu bieten, und dann hat sie mir das Versprechen abgenommen, und dieses Versprechen habe ich mit mir herumgeschleppt.²⁴⁵

Damit hat auch Malvina das ganze Ausmaß der Tragödie erkannt und bemerkt, dass die Großmutter ihr gegen den Großvater helfen hätte müssen, ungeachtet der Dinge, die die Aufdeckung des Vorfalls mitgebracht hätten.

Der zweite Roman, in dem die Figur der Großmutter eine tragende Rolle spielt, ist Bertalans Roman *„Wolfsgesicht“*. Bei der Figur handelt es sich um eine agile Großmutter, die sehr offen ist und ein herzliches Verhältnis zu ihrer Enkeltochter pflegt. Jedoch verschließt sie selbst die Augen vor den Geschehnissen und schafft es nicht, der Enkeltochter zu helfen.

Conny hat scheinbar ein sehr gutes Verhältnis zu ihrer Großmutter. Diese wohnt nicht in der Nähe ihrer Enkeltochter, kommt aber immer wieder für ein paar Tage auf Besuch, worauf sich Conny immer sehr freut. Da Conny und ihre Mutter ein etwas angespanntes Verhältnis haben, genießt Conny die Aufmerksamkeit, die ihr von ihrer Großmutter zuteil wird. Auch nach dem Traum vom reißerischen Wolf hofft sie auf die Hilfe der Großmutter, die bald zu Besuch kommt.

²⁴² Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.202-204.

²⁴³ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.202.

²⁴⁴ Vgl. Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.68.

²⁴⁵ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.207.

Nachdenklich starrte Conny in den Spiegel. Da hatte sie einen Geistesblitz: Großmutter! Ja! Die mußte musste sie fragen! Die kannte sich mit Träumen aus. Mam spottete zwar immer, Großmutter sei esoterisch, weil sie Karten legte und an die Sterne glaubte, aber in diesem Fall konnte es durchaus von Nutzen sein. „Gute Idee!“ sagte sie zu ihrem Spiegelbild und schlenderte in die Küche.²⁴⁶

Die Großmutter wird hier als esoterisch bezeichnet. Sie legt Karten und glaubt an die Macht der Sterne. Conny sieht also in der Großmutter die perfekte Hilfe für die Deutung ihres mysteriösen Traums.

Nach ihrer Ankunft enttäuscht die Großmutter Conny nicht und deutet ihren Traum:

„Also, wenn du mich fragst: Der Wolf steht für das Böse! Findest du nicht. Conny gab der Großmutter recht: „Ja, ja. Aber was weiter?“ „Tja, und das Hündchen? Hmmm?“ Großmutter kratzte sich mit der Brille hinter dem Ohr und murmelte nachdenklich: „Ich glaub´ ich hab´s gleich. Ja! Vielleicht bedeutet das Hündchen, du sollst dich nicht täuschen lassen. Also, auch wenn dir jemand nett erscheint, begegne ihm mit äußerster Vorsicht, denn vielleicht ist er in Wahrheit der böse Wolf, verstehst du?“²⁴⁷

Die Großmutter gibt Conny letztendlich den Rat auf ihre innere Stimme und ihr Herz zu hören.²⁴⁸

Als schließlich einige Tage nach diesem Gespräch Peter Winkler, der zukünftige Untermieter für die Mansarde vorstellt, verfällt auch die Großmutter dem Charme des stattlichen Mannes:

Oma und Conny musterten den Mann von oben bis unten: So groß und breit wie er dastand, wirkte er fast wie ein Riese. Er hatte braunes, kurzes Haar und legte ein jugenhaftes Lächeln an den Tag. Federnd kam er Großmutter zu, küßte ihre Hand und sagte: „Guten Abend, gnädige Frau! Ich hoffe, ich störe nicht?“ Großmutter fühlte sich geschmeichelt, und ihr Gesicht bekam sofort wieder Farbe: „Keineswegs, junger Mann, keineswegs. Man trifft ja nicht oft auf Kavaliers der alten Schule. Bitte nehmen sie [sic!] Platz! [...]“²⁴⁹

Die Großmutter ist sehr begeistert vom neuen Untermieter, was sie auch mehrmals betont.²⁵⁰ Genau diese Begeisterung wird Conny zum Verhängnis, wenn sie gegenüber der Großmutter erstmals den Verdacht äußert, dass sie den Untermieter Winkler für den Wolf aus ihrem Traum hält.

²⁴⁶ Bertalan: Wolfsgesicht, S.8.

²⁴⁷ Bertalan: Wolfsgesicht, S.29.

²⁴⁸ Vgl. Bertalan: Wolfsgesicht, S.30.

²⁴⁹ Bertalan: Wolfsgesicht, S.33.

²⁵⁰ Vgl. Bertalan: Wolfsgesicht, S.36.

Großmutter sah Conny aufmerksam an, dann nahm sie die Brille ab. „Hmmm. Ich weiß es nicht. Mich wundert, daß dich der Traum noch immer beschäftigt. Ich verstehe schon, daß du Winkler mit dem Wolf assoziiert.“ [...] „Der Wolf hat dich so erschreckt, daß er in deinem Kopf noch herumspukt. Da taucht dieser Winkler in deinem Zimmer auf, und das kommt dir komisch vor. Also bringst du ihn in Verbindung mit deinem Traum.“²⁵¹

Nachdem Conny etwas einwendet, besänftigt sie die Großmutter und schiebt die negativen Gefühle, die Conny gegenüber Winkler zeigt, auf die Hormone in der Pubertät.

„Nun, in deinem Alter spielen Gefühle schon mal verrückt. Du bist ja kein Kind mehr, aber auch nicht erwachsen. Die Hormone, die sich jetzt bilden, können ein junges Mädchen ganz schön belasten. Glaub´ mir, ich weiß, wovon ich rede“, lächelte Omi weise und fuhr fort: „Da ist es schon möglich, daß du dir etwas einbildest, was in Wirklichkeit völlig harmlos ist.“²⁵²

Die Großmutter zeigt zwar Verständnis für die Gefühle ihrer Enkeltochter, nimmt sie aber nicht ganz für voll. Conny ist enttäuscht von der Reaktion ihrer Großmutter. Sie hätte gehofft, dass die Großmutter das Verhalten von Winkler ebenfalls als unangebracht einstufen würde.²⁵³

Kurz darauf verlässt die Großmutter die Familie wieder, um eine Kreuzfahrt zu unternehmen. Sie kehrt erst nach der Vergewaltigung wieder zurück, um ihre Tochter und Conny bei der Bewältigung zu unterstützen.

Conny freut sich sehr über den Besuch der Großmutter. Das Verhältnis zwischen Conny und ihrer Mutter ist nach dem Vorfall nicht besser geworden. Conny wirft ihr vor, dass sie sie nicht ernst genommen hat.²⁵⁴ Im Gegensatz zur Mutter macht sie der Großmutter keine Vorwürfe.

Conny lag schon im Bett, als Omi eintrat. „Omi, ich dank´ dir noch einmal für den wunderschönen Tag! Ich bin froh, daß es dich gibt! Mit dir kann ich über alles reden. Du verstehst mich. Mam hat mir nie richtig zugehört, und bei Igel schäme ich mich...“²⁵⁵

Auch die Großmutter selbst erwähnt mit keinem Wort, dass sie sich schuldig fühlt, weil sie damals Connys Befürchtungen nicht ernster genommen hat.

²⁵¹ Bertalan: Wolfsgesicht, S.47.

²⁵² Bertalan: Wolfsgesicht, S.47.

²⁵³ Vgl. Bertalan: Wolfsgesicht, S.47.

²⁵⁴ Vgl. Bertalan: Wolfsgesicht, S.113.

²⁵⁵ Bertalan: Wolfsgesicht, S.122.

Warum kein Rückbezug mehr auf den Vertrauensbruch zwischen Conny und der Großmutter genommen wird, erscheint unverständlich. Immerhin war Conny damals sehr enttäuscht von der Reaktion der Großmutter.

Die Großmutter empfindet es als Unglück, was Conny geschehen ist. Trotzdem sieht sie es als Teil von Connys Leben an und hegt keine Zweifel daran, dass sie vielleicht etwas daran hätte ändern können. Sie versucht Conny die Zeit nach der Vergewaltigung als neuen Abschnitt in ihrem Leben zu vermitteln.

Omi runzelt die Stirn. „Nein, das glaube ich nicht, Conny. So wie früher wird es bestimmt nicht. Die kleine, verspielte Conny gehört der Vergangenheit an. Aber das ist auch gut so. Du bist ein starkes, junges Mädchen, das sein Leben selbst in die Hand nehmen muß [*sic!*]. Sieh es einfach als neuen Abschnitt in deinem Leben an.“²⁵⁶

Möglicherweise hilft sie Conny mit dieser Lebenseinstellung. Selbstkritik wird aber in diesem Zusammenhang völlig ausgespart.

Zusammenhang

In den zwei eben besprochenen Werken wird die Figur der Großmutter stark in die Bücher eingearbeitet. Beide Romane setzen Figuren wie den Wolf, die Großmutter oder das Rotkäppchen ein, um ihre Geschichten bildhafter zu gestalten. Diese Figurenkonstellationen und die Art und Weise, wie die Figuren eingearbeitet werden, lässt den Schluss zu, dass hier eine Form von Intertextualität zu finden ist – auch im Hinblick auf die Figur der Großmutter.

Nach Genettes Einteilung liegt auch hier wie schon so oft davor die Form der Anspielung vor. Alle anderen Formen der Transtextualität können im Zusammenhang mit der Großmutter ausgeschlossen werden.

Besonders im Jugendroman „*Rotkäppchen muss weinen*“ ist die Figur der Großmutter der Märchengroßmutter sehr ähnlich. Um die Auswirkungen der Anspielungen besser zu verstehen, lohnt es sich, die Verbindung der beiden Figuren genauer zu betrachten.

Auf den ersten Blick scheinen die Übereinstimmungen zur Großmutter im Märchen klar ersichtlich. Malvinas Großmutter ist ebenfalls alt, schwach und krank und liebt ihre Enkeltochter genauso wie die Märchengroßmutter ihr Rotkäppchen. Doch auf den

²⁵⁶ Bertalan: Wolfsgesicht, S.122.

Intertextuelle Phänomene

zweiten Blick lassen sich die scheinbaren Übereinstimmungen im Roman *„Rotkäppchen muss weinen“* nicht belegen.

Hier entsteht nicht nur ein gegensätzliches Bild zur Großmutter im Märchen, sondern auch ein gegensätzliches Bild zum stereotypen Bild der Großmutter in der Gesellschaft: Es ist eine Großmutter, die ihr Enkelkind nicht beschützt, sondern den grausamen Händen des Großvaters überlässt.

Bereits die erste Beschreibung der Großmutter seitens Malvina, die vorhin herangezogen wurde, unterstreicht diese Behauptung. Die Großmutter weiß offensichtlich, wie sie mit dem Großvater umzugehen hat. So lässt sich kaum der Schluss ziehen, dass die Großmutter zu schwach und zu krank ist, um sich gegen den Großvater zu wehren. Zudem lässt es einen an der Liebe zu ihrer Enkeltochter zweifeln. Des Weiteren geht es der Großmutter zwischenzeitlich aus gesundheitlicher Perspektive wieder besser.²⁵⁷ Eine Großmutter, die zu schwach ist, um sich zu wehren, sieht anders aus.

Es gibt zahlreiche Theorien, die versuchen, das Verhalten von Müttern in Missbrauchssituationen zu erklären. Diese Theorieansätze, die Mütter genauer betrachten, deren Lebenspartner die Töchter misshandeln, können in gewissem Maß auch bei Großmüttern angewandt werden. Wie bereits gezeigt wurde, wird zum einen das Bild der Mutterrolle auch auf die Großmutter übertragen, zum anderen deckt sich bei Malvinas Geschichte der Umstand, dass es jeweils der eigene Ehepartner ist, durch den der Missbrauch stattfindet.

Eine Theorie besagt, dass die Mutter, in diesem Fall die Großmutter, den Missbrauch bewusst, oder auch unbewusst wahrnimmt, diesen jedoch toleriert, um selbst daraus einen Nutzen zu ziehen. Ein Nutzen dieser sexuellen Übergriffe würde darin bestehen, *„sich selbst damit von partnerschaftlichen sexuellen Aktivitäten entlasten zu können.“*²⁵⁸ Hier könnte man eine zuvor angesprochene Parallele zum Märchen *„Rotkäppchen“* ziehen. Auch Bruno Bettelheim unterstellt der Großmutter durch die Schenkung des roten Mäntelchens eine Weitergabe der Sexualität, obwohl das Mädchen selbst noch nicht dazu bereit ist.²⁵⁹

²⁵⁷ Vgl. Hanika: *Rotkäppchen muss weinen*, S.140.

²⁵⁸ Jorda, Brigitte: *Das Mutterbild in Zusammenhang mit sexuellem Mißbrauch. Eine Auseinandersetzung mit dem Diskurs über die „Rolle“ der Mutter bei sexuellen Übergriffen des Lebenspartners an der Tochter.* Diplomarbeit: Wien 1998, S.17.

²⁵⁹ Vgl. Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*, S.199.

Andere Gründe, um den Missbrauch der Enkeltochter zu dulden, gibt es viele. Nur zwei sollen noch kurz erwähnt werden.

Ein Grund zur Geheimhaltung des Missbrauchs wären die Aufrechterhaltung des harmonischen Familienbildes, mitunter aber auch die Liebe zum Partner oder die Angst vor dem gesellschaftlichen Abstieg nach Bekanntwerden des Missbrauchs.²⁶⁰

Bei „*Rotkäppchen muss weinen*“ ist es durchaus denkbar, dass für die Großmutter Scheidung oder Trennung vom Partner nicht in Frage kommt. Die Familie sollte durch solche Umstände nicht in Verruf geraten. Der Großvater selbst sagt, dass Scheidung keine Option ist.²⁶¹

Einen anderen interessanten Ansatz bietet der Artikel „Warum gibt es Großmütter“. Hier wird ein möglicher Unterschied zwischen den Kindern der eigenen Tochter und den Kindern des Sohnes angedeutet. So ist der Kontakt zu den Kindern der Tochter in der Regel inniger und intensiver als zu den Kindern des Sohnes.²⁶²

Eine Erklärung dafür könnte in dem die soziale Evolution des Menschen so nachhaltig beeinflussenden Umstand einer latenten Vaterschaftsunsicherheit liegen. [...] Die zugewiesene Vaterschaft kann, muss aber nicht mit der genetischen übereinstimmen, was zur evolutionär ausgesprochen folgenreichen Konsequenz führt, dass die Wahrscheinlichkeit gemeinsamer Gene zwischen Großeltern und ihren Enkeln in der männlichen Linie immer geringer ist, als in der weiblichen.²⁶³

Auch Malvina ist ein Enkelkind und stammt aus der männlichen Linie. Bei *Rotkäppchen* ist diese Frage allerdings nicht zu beantworten, da man nichts über die Familienverhältnisse weiß. Man weiß nichts über den Vater. Man weiß nicht, ob die Großmutter die Mutter von *Rotkäppchens* Mutter oder Vater ist. Man weiß auch nichts über einen Großvater. Alle Varianten wären denkbar, aber keine kann bestätigt werden.

Überhaupt funktionieren diese Theorieansätze und der Versuch eine Verbindung zwischen Roman und Märchen herzustellen nur dann, wenn man von dem Interpretationsansatz ausgeht, dass bei „*Rotkäppchen*“ eine Form von Missbrauch stattfindet, der allerdings verschleiert wird und somit nur subtil vorliegt.

²⁶⁰ Vgl. Jorda: Das Mutterbild in Zusammenhang mit sexuellem Mißbrauch, S.23-24.

²⁶¹ Vgl. Hanika: *Rotkäppchen muss weinen*, S.94.

²⁶² Vgl. Eckart Voland, Athanasios Chasiotis u.a.: Warum gibt es Großmütter? Das Paradoxon der zweiten Lebenshälfte. In: *Biologie in unserer Zeit* 34/6 (2004), S.366-371.

²⁶³ Voland: Warum gibt es Großmütter, S. 369.

Intertextuelle Phänomene

Wie zu Beginn behauptet wurde, scheinen sich die Figuren der Großmütter in Roman und Märchen zu decken und erst auf den zweiten Blick sieht man den Unterschied. Nämlich, dass die Großmutter aus „*Rotkäppchen muss weinen*“ offensichtlich bewusst und willentlich gehandelt hat.

Allerdings muss man hier noch einmal den Theorieansatz von Bettelheim aufgreifen:

Es wäre nicht das erste und nicht das letzte Mal, daß ein Kind, das von seiner Großmutter so verwöhnt wird, im wirklichen Leben in Schwierigkeiten kommt. Ob es sich nun um die Mutter oder die Großmutter – die Mutter aus der vorangegangenen Generation – handelt, für das junge Mädchen ist es verhängnisvoll, wenn diese ältere Frau auf ihre eigene Anziehungskraft verzichtet und sie auf die Tochter übertragen sehen möchte, indem sie dieser einen allzu attraktiven roten Mantel schenkt.²⁶⁴

Schenkt man dem Theorieansatz von der Übertragung der Sexualität Glauben, würde das willentliche Handeln auch auf die Großmutter im Märchen zutreffen. Somit würde man durch Umwege und einen dritten Blick doch wieder die Übereinstimmung der Großmütter erkennen: Großmütter, die möglicherweise trotz ihrer Schwächen stark genug gewesen wären und doch der Enkeltochter nicht helfen.

Auch hier unterstreicht Bettelheim diese Ansicht, indem er die Großmutter für ihr Verhalten zur Verantwortung zieht:

Auch die Großmutter ist zu tadeln. Ein kleines Mädchen braucht eine starke Mutterfigur, die es beschützt und ihm als Vorbild dient. Aber Rotkäppchens Großmutter frönt ihrem eigenen Bedürfnis, das Kind zu verwöhnen [...].²⁶⁵

Bei der Großmutter aus dem Roman „*Wolfsgesicht*“ sind die Umstände anders. Die Großmutter hat außer der Liebe zu ihrer Enkeltochter nichts gemein mit der Großmutter aus dem Märchen. Sie ist weder schwach noch krank. Auch Bettelheims Theorie kann auf diese Großmutter nicht angewendet werden. Sie ist selbst noch sehr agil und durchaus an Männern interessiert.²⁶⁶

Ihre einzige Verbindung wären ihre Unterschiede. Nur das Fazit ist das gleiche. Auch sie konnte oder wollte Conny ihrem Verdacht nicht ganz vertrauen, und hat es somit auch nicht geschafft, ihre Enkeltochter vor dem Unheil zu bewahren. Diese

²⁶⁴ Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*, S.199.

²⁶⁵ Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*, S.198.

²⁶⁶ Vgl. Bertalan: *Wolfsgesicht*, S.75.

Gemeinsamkeit ist womöglich allerdings zu schwach, um als Anspielung und somit als Intertextualität zu gelten.

Es gibt einige Anspielungen und auch einige Übereinstimmungen zwischen den Großmüttern aus den Romanen und der Großmutter aus dem Märchen – besonders bei der Großmutter aus dem Roman *„Rotkäppchen muss weinen“*. Alleine schon durch den Titel versucht man die verschiedenen Figuren mit den Figuren aus dem Märchen abzugleichen.

Das große Problem bei den Vergleichen ist, dass man nicht sehr viel über die Großmutter aus dem Märchen weiß und vieles auf verschiedenen Interpretationsansätzen beruht.

Nur jede_r Leser_in kann für sich entscheiden, ob das Ausmaß der Anspielungen reicht, um von Intertextualität zu sprechen.

5.2.3. Rotkäppchen

Rotkäppchen im gesellschaftlichen Kontext

Das Märchen *„Rotkäppchen“* zählt zu den bekanntesten Märchen der Gebrüder Grimm. Damit ist auch die Figur des Rotkäppchens den meisten Menschen wohl bekannt.

Erwachsene erinnert es an ihre Kindheit und für Kinder geht eine gewisse Faszination von dem Mädchen aus, das alleine im Wald unterwegs ist und auf den bösen Wolf trifft, verschlungen wird und letztendlich doch gerettet werden kann.

Durch das Diminutiv wird die Unschuld und Niedlichkeit des kleinen Mädchens verstärkt, was die Anziehungskraft auf die Menschen vergrößert. Durch das rote Mäntelchen wird bei manchen Menschen auch ein gewisser Bezug zur Sexualität provoziert, der durch die Farbe Rot signalisiert wird.

Jeder, der die Figur Rotkäppchen kennt, verbindet auch etwas mit ihr. Nicht zuletzt deshalb eignet es sich hervorragend dazu, Assoziationen bei den Leser_innen hervorzurufen, wenn die Figur des Rotkäppchens in einem anderen Kontext wie beispielsweise in einer anderen Geschichte verwendet wird.

Die Figur des Rotkäppchens im Märchen „Rotkäppchen“

Über die Figur des Rotkäppchens erfährt man im Märchen kaum etwas. Die einzige nähere Beschreibung, die man bekommt, findet man gleich zu Beginn.

Es war einmal eine kleine süße Dirne, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Großmutter, die wußte gar nicht was sie alles dem Kinder geben sollte. Einmal schenkte sie ihm ein Käppchen von rotem Sammet, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anders mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen.²⁶⁷

Die Einführung ins Märchen ist also gleichzeitig die Charakteristik des Rotkäppchens. Da sie jedermann sehr gerne mag, kann es sich im wahrsten Sinne des Wortes nur um ein liebenswertes Mädchen handeln. Offensichtlich ist sie ein sympathisches Wesen, das die Herzen der Menschen im Sturm erobern kann. Zudem mag sie anscheinend die Farbe Rot, denn sie möchte das rote Mäntelchen, das ihr die Großmutter geschenkt hat, gar nicht mehr ausziehen. Dieser Umstand hat ihr auch den Namen Rotkäppchen beschert.

Alle anderen Charakteristika kann man im Märchen nur zwischen den Zeilen lesen und durch das Verhalten des Mädchens in der Geschichte erschließen.

Das beginnt schon mit dem roten Mäntelchen. Offenbar handelt es sich bei Rotkäppchen nicht um ein schüchternes Mädchen. Die Farbe Rot signalisiert Lebensfreude und Offenheit. Ein kleines, schüchternes Mädchen würde einen roten Mantel kaum zu ihrem liebsten Kleiderstück machen.

Diese Annahme kann durch weitere Belege im Märchen gestützt werden, die Rotkäppchen als neugieriges und offenes Wesen zeigen.

So weist die Mutter ihrer Tochter extra daraufhin, nicht so neugierig zu sein, weder auf dem Weg zur Großmutter noch bei der Großmutter selbst.

[...] Mach dich auf, bevor es heiß wird, und wenn du hinauskommst, so geh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas, und die Großmutter hat nichts. Und wenn du in ihre Stube kommst, so vergiß nicht, guten Morgen zu sagen, und guck nicht erst in alle Ecken herum.²⁶⁸

²⁶⁷ Grimm: Rotkäppchen, S.156-157.

²⁶⁸ Grimm: Rotkäppchen, S.157.

Vielleicht kam es schon öfter vor, dass Rotkäppchen den Weg verlassen hat, weil es abseits des Weges etwas Spannendes fand. Auch muss das Mädchen daran erinnert werden, dass es die Großmutter zuerst grüßt, bevor es neugierig in allen Ecken schaut.

Zur Beliebtheit und Neugier kommt noch Unwissenheit. Obwohl sie so neugierig und damit wahrscheinlich auch wissbegierig ist, hat sie keine Ahnung davon, wer der Wolf ist, und welche Gefahr von ihm ausgehen kann.

Wie nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wußte nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm.²⁶⁹

Neben der eben genannten Eigenschaft der Unwissenheit kann man das Rotkäppchen auch als naiv beschreiben. Obwohl es den Wolf nicht kennt und somit ein Fremder für das Rotkäppchen ist, gibt es bereitwillig Auskunft über die Großmutter und deren Aufenthaltsort, was ihm und der Großmutter schließlich zum Verhängnis wird.

»Guten Tag, Rotkäppchen«, sprach er. »Schönen Dank, Wolf.« »Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?« »Zur Großmutter.« »Was trägst du unter der Schürze?« »Kuchen und Wein: gestern haben wir gebacken, da soll sich die kranke und schwache Großmutter etwas zugut tun und sich damit stärken.« »Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter?« »Noch eine gute Viertelstunde weiter im Wald, unter den drei großen Eichbäumen, da steht ihr Haus, unten sind die Nusshecken, das wirst du ja wissen«, sagte Rotkäppchen.

Ohne zu zögern, erzählt Rotkäppchen dem Wolf alles, was er wissen möchte und darüber hinaus noch etwas mehr. Sie gibt ihm nicht nur eine vage Angabe über den Aufenthaltsort der Großmutter, sondern sie beschreibt detailliert den Standort des Häuschens.

Die Naivität gipfelt im berühmten Dialog zwischen dem Wolf und dem Rotkäppchen. Schon bevor es die Großmutter sieht, hat es ein komisches Gefühl. Beim Anblick der vermeintlichen Großmutter beschleicht sie ebenfalls eine ungute Empfindung.

»Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren!« »Daß ich dich besser hören kann.« »Ei, Großmutter, was hast du für große Augen!« »Daß ich dich besser sehen kann.« »Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!« »Daß ich dich besser packen kann.« »Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul!« »Daß ich dich besser fressen kann.«²⁷⁰

²⁶⁹ Grimm: Rotkäppchen, S.157.

²⁷⁰ Grimm: Rotkäppchen, S.158-159.

Intertextuelle Phänomene

Obwohl Rotkäppchen bereits beim Eintreten in das Haus ein seltsames Gefühl hat, läuft sie nicht davon. Spätestens als sie die vermeintliche Großmutter im Bett sieht, hätte sie zu dem Schluss kommen können, dass etwas nicht stimmt. Doch sie beginnt sogar noch ein Gespräch mit dem Wolf. Die Naivität ist so ausgeprägt, dass sie nicht einmal bei den eindeutigsten Zeichen, dass es sich um den Wolf handelt, flieht.

Trotz seiner Schwächen muss man Rotkäppchen zugestehen, dass es aus seinen Fehlern lernt.

Da waren alle drei vergnügt; der Jäger zog dem Wolf den Pelz ab und ging damit heim, die Großmutter aß den Kuchen und trank den Wein, den Rotkäppchen mitgebracht hatte, und erholte sich wieder, Rotkäppchen aber dachte: »Du willst dein Lebtag nicht wieder allein vom Wege ab in den Wald laufen, wenn dir's die Mutter verboten hat!«²⁷¹

Sie weiß, dass sie in Zukunft besser aufpassen muss, und bekommt im zweiten, unbekannten Schluss der Gebrüder Grimm auch die Möglichkeit dazu.

Es wird erzählt, daß einmal, als Rotkäppchen der alten Großmutter wieder Gebackenes brachte, ein anderer Wolf ihm zugesprochen und es vom Wege habe ableiten wollen. Rotkäppchen aber hütete sich und ging gerade seines Wegs [...].²⁷²

Als es bei der Großmutter ankommt, erzählt es von seinem Erlebnis und beide schmieden einen Plan, der dem Wolf zum Verhängnis wird. Rotkäppchen hat nicht nur aus seinen Fehlern gelernt, es hat auch an Reife gewonnen.

Die Figur des Rotkäppchens in den Romanen der KJL

Die Figur des Rotkäppchens wird in zwei Romanen ausdrücklich erwähnt. In Hanikas *„Rotkäppchen muss weinen“* findet es bereits im Titel seinen Platz und in Damms *„Der Wolf ist tot“* findet man einen expliziten Verweis auf die Figur.

Neben der ausdrücklichen Erwähnung des Rotkäppchens im Titel von *„Rotkäppchen muss weinen“* taucht die Figur des Rotkäppchens auch innerhalb des Erzähltextes auf. Das Motiv des Mädchens, das den vollgepackten Korb zur Großmutter bringt, wird in ähnlicher Weise auf Malvina umgelegt.

²⁷¹ Grimm: Rotkäppchen, S.159.

²⁷² Grimm: Rotkäppchen, S.159-160.

Die Mutter schickt Malvina zum Großvater, um ihm Essen zu bringen, weil dieser angeblich gestürzt ist. Widerwillig macht sie sich auf dem Weg zu ihm.

Ich hänge den Korb an meinen Lenker und radle los; das ist gar nicht so einfach, weil der Korb hin und her schlenkert und ich höllisch aufpassen muss, nicht das Gleichgewicht zu verlieren. Eigentlich darf ich gar nichts an den Lenker hängen, weil das viel zu gefährlich ist, aber das ist mir heute gleich.²⁷³

Auf dem Weg zum Großvater begegnet ihr Klatsche. Er glaubt, Malvina würde die Augen beim Radfahren geschlossen halten, und ruft ihr deshalb zu.

He Rotkäppchen, ruft er, und ich mache die Augen wieder auf, und da ist er auch schon neben mir, der Junge aus der Siedlung.
Wir bremsen vor der Ampel, die dummerweise natürlich grad auf Rot umspringt, und der Junge packt mich am Arm.
Bist du nicht ganz dicht, sagt er atemlos. [...]
Fährst da mit einem Affenzahn den Berg runter, mit geschlossenen Augen, ich glaub ich spinn!²⁷⁴

Daraufhin folgt ihr Klatsche mit dem Fahrrad und lässt sich nicht abschütteln. Obwohl Malvina nicht möchte, dass er herausfindet, dass sie den Großvater besucht, lässt es sich nicht vermeiden, als die beiden im Innenhof auf Frau Bitschek treffen.

Wieder Opa besuchen, plärrt sie zu uns herüber, ohne mit dem Rütteln aufzuhören. [...]
Ich sag's ja, Rotkäppchen, sagt er und verschränkt die Arme vor der Brust, als hätte er nichts weiter zu tun, als hier zu stehen und mir zuzusehen.²⁷⁵

Die Anspielung auf Rotkäppchen durch das Mädchen, das dem Großvater einen Korb voll Essen bringt, wird vollendet, indem Klatsche Malvina auch so nennt.

In Dörte Damms Jugendroman *„Der Wolf ist tot“* wird das Rotkäppchen lediglich an einer Stelle erwähnt.

Cordula fährt mit ihren Freundinnen Jule und Antje gemeinsam auf einen Radausflug. Die Eltern weisen sie mehrmals daraufhin, vorsichtig zu sein, besonders gegenüber fremden Männern.

²⁷³ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.30.

²⁷⁴ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.31.

²⁷⁵ Hanika: Rotkäppchen muss weinen, S.34.

„Ich komme mir vor wie Rotkäppchen“, sagte Antje, als sie dahinradelten [*sic!*], „bei meiner Mutter hat es sich fast so angehört, wie: Hüte dich vor dem bösen Wolf.“
„Ja, sie tun gerade, als ob Männer wilde Tiere wären“, sagte Jule.²⁷⁶

Dabei wird Rotkäppchen eindeutig in einen sexuellen Kontext gesetzt. Also wird wiederum auf eine Interpretation des Märchens angespielt und nicht auf das Märchen selbst.

Zusammenhang

Das Bild vom Rotkäppchen in der Gesellschaft und die Figur des Rotkäppchens im Märchen stimmen größtenteils überein. Ein hübsches Mädchen, das alle gern haben, das zwar neugierig in die Welt geht, aber doch noch von einer gewissen Unschuld beziehungsweise von einer Unwissenheit und Naivität geprägt ist.

In den zwei besprochenen Romanen wird die Figur des Rotkäppchens in unterschiedlicher Intensität eingesetzt.

Laut Genettes Definition der Transtextualität kann man die Verwendung der Figur des Rotkäppchens in zwei Unterkategorien einteilen. Zum einen kann hier abermals die Anspielung genannt werden. Durch die explizite Erwähnung des Rotkäppchens und das Wissen um die Figur kann sich hier für den_ie Leser_in eine neue Bedeutungsebene ergeben.

Zum anderen findet hier auch der Paratext seine Erwähnung, der bei Genette als zweite Unterkategorie der Transtextualität begriffen wird. Bei *„Rotkäppchen muss weinen“* wird die betreffende Figur bereits im Titel, der zum Paratext gehört, genannt. Der Paratext kann unter anderem die Funktion aufweisen, einen Hinweis auf die folgende Geschichte zu liefern. Demnach würde man bei *„Rotkäppchen muss weinen“* als Leser_in einen Roman erwarten dürfen, in dem das Rotkäppchen eine Rolle spielt.

Interessant bei beiden Romanen ist, dass durch die Verwendung der Figur von Rotkäppchen nicht nur auf die Figur im Besonderen angespielt wird, sondern auch auf das Märchen im Allgemeinen.

Am Beispiel von Damms besprochenen Textausschnitt kann man sehr gut erkennen, dass die Erwähnung des Rotkäppchens beides suggerieren kann. Antje sagt, sie

²⁷⁶ Damm: Der Wolf ist tot, S.66.

komme sich vor wie Rotkäppchen, weil die Mutter sie im übertragenen Sinn vor dem bösen Wolf warnt.

Antje weist durch diese Aussage darauf hin, dass sie nicht mit Rotkäppchen verglichen werden möchte und wahrscheinlich auch nicht mit dessen Eigenschaften. Das Rotkäppchen ist zwar bei jedem beliebt, aber es ist eben auch unwissend und naiv. Für Antje ist die Warnung der Mutter überflüssig, da sie sich in ihrer Charakterbildung wahrscheinlich schon weiter fühlt, als es bei Rotkäppchen der Fall ist.

Zudem weist aber die Erwähnung des Rotkäppchens an dieser Stelle nicht nur eine Verbindung zu der Figur im Besonderen auf, sondern auch eine Anspielung auf das Märchen im Allgemeinen, denn neben dem Rotkäppchen wird auch der Wolf eingebunden. Allerdings muss eingeschränkt werden, dass hier abermals auf eine Interpretation des Märchens angespielt wird und nicht auf den Inhalt selbst. Die Warnung der Eltern bezieht sich eindeutig auf die Angst vor übergriffigen Männern.

Bei *„Rotkäppchen muss weinen“* liegt der Fall ähnlich. Die Erwähnung des Rotkäppchens bereits im Titel lässt den_ie Leser_in wahrscheinlich darauf schließen, dass der folgende Erzähltext im Kontext des Märchens *„Rotkäppchen“* steht und nicht isoliert mit der Figur des Rotkäppchens assoziiert wird.

Im Gegensatz zum Roman *„Der Wolf ist tot“* in dem Rotkäppchen „nur“ erwähnt wird, bezeichnet Klatsche Malvina in *„Rotkäppchen muss weinen“* als Rotkäppchen – setzt sie also mit dem Rotkäppchen gleich. Allerdings liegt hier der Umstand vor, dass er Malvina zwar als Rotkäppchen bezeichnet, allerdings nicht aufgrund ihrer Charaktereigenschaften, sondern auf der Tatsache ihrer Handlung. Sie bringt den Korb mit Essen zu ihrem Großvater, so wie Rotkäppchen den Korb voll Essen zu ihrer Großmutter bringt.

Im Jugendroman *„Rotkäppchen muss weinen“* wird der Bezug zum Märchen *„Rotkäppchen“* stark forciert. Nicht nur, dass das Rotkäppchen im Titel erwähnt wird, auch Malvina wird als Rotkäppchen bezeichnet. Mit diesem Wissen verstärkt sich auch die Vermutung, dass die Verwendung des Diminutivs von Malvina, das bereits besprochen wurde²⁷⁷, nicht zufällig ist, sondern gezielt als Anspielung auf das Märchen *„Rotkäppchen“* erscheint.

²⁷⁷ Anm: Vgl: 5.1.3. Das Diminutiv.

Intertextuelle Phänomene

Trotz der Anspielung in den Romanen sind die beide Protagonistinnen – Cordula und Malvina – Rotkäppchen in ihrem Wesen nicht ähnlich. Weder Cordula noch Malvina können als unwissend oder naiv beschrieben werden. Cordula übernimmt die Verantwortung für die alltäglichen Pflichten und kann sich auch alleine durchs Leben schlagen. Malvina hat zwar viel aus der Vergangenheit verdrängt, doch wird sie mit dem Aufkommen ihrer Erinnerungen immer stärker.

Einzig die Tatsache, dass sie aus ihren schrecklichen Erfahrungen lernen und dadurch zu mehr Reife und Selbstständigkeit gelangen, was ihnen letztendlich hilft, sich gegen ihren jeweiligen Peiniger zu wehren, verbindet die Protagonistinnen mit Rotkäppchen.

5.3. Conclusio

Zu Beginn der Arbeit wurde die Frage gestellt, welche Anzeichen für Intertextualität es in den ausgewählten KJL-Romanen gibt, und ob sich dadurch eine Bedeutungserweiterung für die Leserschaft dieser Romane ergibt.

Nachdem einzelne Motive und Figuren analysiert wurden, zeigt sich, dass das Märchen „*Rotkäppchen*“ in die verschiedenen Romane auf unterschiedliche Art und Weise eingewebt ist. Grundsätzlich ist also Intertextualität nachweisbar.

Interessanterweise konnte durch die Analyse gezeigt werden, dass nach Gérard Genettes Einteilung vor allem *eine* Form der Transtextualität verwendet wird – nämlich die der Anspielung. Die verschiedenen Motive und Figuren stellen eine Verbindung zum Märchen her. Allerdings sind diese Anspielungen unterschiedlich stark ausgeprägt.

Die Farbe Rot wird zwar in den einzelnen Jugendromanen verwendet, sticht aber als intertextuelles Phänomen nicht so hervor wie andere Motive oder Figuren. Zudem kommt bei diesem Motiv der Umstand zum Tragen, dass es sehr an den Leser_innen liegt, ob Intertextualität wahrgenommen wird und in welchem Ausmaß. Gerade bei der Farbe Rot ist es schwierig, eine eindeutige Feststellung zu machen, da sich die Bedeutung der Farbe in der Gesellschaft und im Märchen sehr ähnelt. Wird beim Jugendroman „*Rotkäppchen muss weinen*“ das Märchen im Hinterkopf behalten, weil es eben schon im Titel angesprochen wird, dann ist es durchaus möglich, dass die Leser_innen in der Farbe Rot eine Anspielung auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ sehen.

Ähnlich verhält es sich mit der Verwendung des Diminutivs. Im Märchen wird das Diminutiv verwendet, um die Lieblichkeit des Rotkäppchens zu unterstreichen – im positiven Sinn. In den Romanen versucht der Täter durch die Verwendung der Verkleinerungsform eine Vertrautheit und Nähe zum Objekt seiner Begierde herzustellen. Zugleich demonstriert er damit aber auch eine Überlegenheit. Zudem verstärkt er damit die Attraktivität des Opfers in seinen Augen – im negativen Sinn.

Die Frage, die sich stellt, ist, ob die Verwendung des Diminutivs eine Anspielung auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ sein kann. Hier müsste der Lesehorizont der Leser_innen im Fokus stehen. Allerdings konnte in der Analyse gezeigt werden, dass man an manchen Stellen davon ausgehen kann, dass es sich um eine Anspielung seitens der Erzähler_innen handelt.

Intertextuelle Phänomene

Besonders im Werk *„Rotkäppchen muss weinen“* lässt sich diese Vermutung annehmen. Den gesamten Text hindurch werden Motive und Figuren aus dem Märchen aufgegriffen. Das Märchen schwingt in der ganzen Geschichte mit. Dazu kommt, dass Malvina explizit auch als Rotkäppchen bezeichnet wird, also eine direkte Verbindung zwischen den Figuren hergestellt wird.

Bei den anderen Textbeispielen besteht durchaus der Verdacht, dass es sich ähnlich verhält, allerdings sind die Hinweise darauf nicht im gleichen Maße vorhanden.

Das Motiv des Verschlingens lässt sich eindeutig mit dem Märchen *„Rotkäppchen“* verbinden. Das Bild des alles verschlingenden, gierigen Wolfes erzeugt Angst in uns. Daher lässt sich das Verschlingen als Motiv gut in angstbesetzten und gefährlichen Situationen einsetzen. Der Wolf verschlingt das Rotkäppchen – das Mädchen wird von ihrem Peiniger verschlungen. Oftmals wird auch nur die Angst vor dem Verschlingen geschildert. Melinda versucht sogar sich selbst zu verschlingen, und hebt das Motiv somit auf eine neue Ebene. Sie ist nicht mehr sie selbst und wird langsam, aber sicher ihr eigener Feind, der sie zu verschlingen versucht.

Das Motiv des Verschlingens ist meist mit der Figur des Wolfes verbunden, deren Verbindung zu den Grimm'schen Märchen, und somit auch zu *„Rotkäppchen“*, schwierig zu leugnen ist. Die Wolfsfiguren werden deutlich in den verschiedenen Romanen, in denen sie verwendet werden, herausgearbeitet. Der Wolf bietet sich ideal als Bösewicht an. In der Gesellschaft hat er trotz seiner bewiesenen Menschenscheue keinen guten Ruf, was nicht zuletzt durch die Märchenfigur des Wolfes geprägt ist. Daher ist es nicht verwunderlich, dass in den Texten die Wolfsfiguren eingearbeitet sind. Sobald der Wolf in der Geschichte auftaucht, entsteht meist das Bild des Wolfes, der gerade dabei ist, Rotkäppchen zu verschlingen.

Die Verschränkung dieser beiden Anspielungen – der Wolf, der alles verschlingt – lässt in den meisten Szenen den Schluss zu, dass dabei auf das Märchen *„Rotkäppchen“* verwiesen wird.

Bei der Figur der Großmutter findet man bei *„Rotkäppchen muss weinen“* verwertbare Parallelen zum Märchen, die auf Intertextualität schließen lassen. Das macht die Großmutter im Roman als Figur sehr spannend und dynamisch. Die Verbindungen der beiden Großmutterfiguren sind sehr diffizil und lassen einen wunderbaren Vergleich zu, in der die Anspielungen manchmal stärker und manchmal weniger stark zu finden sind.

In „*Wolfsgesicht*“ ist die Figur der Großmutter in der Liebe zu ihrer Enkeltochter der Großmutter im Märchen sehr ähnlich. Allerdings haben beide Großmütter sonst kaum etwas gemein. Die Anspielungen im Rest des Jugendromans auf das Märchen sind zahlreich vorhanden und durch die Figur des Wolfes stark vertreten. Hier muss die Frage gestellt werden, ob die Leser_innen aufgrund der zahlreichen anderen Verbindungen auch hier die Figur der Großmutter aus dem Märchen mitdenken.

Bei der Figur des Rotkäppchens kann man eindeutig von Intertextualität sprechen. Es spielt ja direkt auf die Protagonistin aus dem Märchen an. Allerdings hat man als Leser_in oft das Gefühl, dass auf das Märchen im Gesamten angespielt wird und nicht auf die Figur im Besonderen.

Intertextualität kann in den vorliegenden Jugendromanen in der Form der Anspielung als erwiesen angesehen werden. Unter Umständen könnte man einen der Jugendromane, in diesem Fall „*Rotkäppchen muss weinen*“, sogar in Genettes Kategorie der Hypertextualität einordnen. In diesem Fall würde der gesamte Roman auf das Märchen hinweisen. Genette beschreibt Hypertextualität als Verbindung zwischen zwei Texten, wobei Text B nicht ohne Text A auskommt. Dieser Umstand wäre bei „*Rotkäppchen muss weinen*“ denkbar.

Die Transposition, die zur Kategorie der Transformation gehört, und zu den häufigsten hypertextuellen Verfahren gehört, könnte hier möglicherweise Anwendung gefunden haben. Die Struktur des Märchens würde mit der Struktur des Romans übereinstimmen. Es gibt eine Protagonistin, die eine Krise überwinden muss, um am Ende mit größerem Selbstbewusstsein auftreten zu können. Zudem sind die Figuren und deren Beziehungen zueinander sehr ähnlich gestaltet. Man könnte also von einer kreativen Ausgestaltung des Märchens sprechen. Dies stellt allerdings nur eine Vermutung dar und müsste noch genauer überprüft werden. Trotzdem scheinen die Parallelen zwischen den einzelnen Werken sehr groß, die auf den ersten Blick diese Vermutung unterstützen.

Bei der Frage danach, ob sich durch die vorliegende Intertextualität eine Bedeutungserweiterung ergibt, kann ich nur durch mich auf andere schließen. Diese Einschätzung ist also sehr subjektiv.

Durch die Verwendung des Motivs vom Verschlingen konnte in Szenen ein Vorgang vermittelt werden, der in all seinen Facetten nur schwer darstellbar ist – der des sexuellen Missbrauchs. Besonders bei Kindern und Jugendlichen hat die Metapher

Intertextuelle Phänomene

oftmals mehr Kraft, da sie gedankliche Einspielungen durch die Leser_innen zulässt. Das Motiv des Verschlingens ist stark mit dem Märchen „*Rotkäppchen*“ verknüpft. Durch die Anspielung darauf lässt sich die Sexualität, die im Märchen mitschwingt, auf die Situationen, in denen es zu Übergriffen kommt, übertragen, ohne direkt angesprochen werden zu müssen. Dadurch gewinnt der Text des Romans an Feinheit und schafft es, etwas Unaussprechliches aussprechen zu können. Zudem ist dem Verschlingen im Märchen auch unweigerlich das Happy End eingeschrieben. Jeder weiß, dass Rotkäppchen zwar verschlungen wird, aber auch wieder gerettet werden kann. Mit diesem Wissen im Hintergrund ist es den Leser_innen möglicherweise leichter möglich, mit der Schwere dieser Tat umzugehen.

Besonders die verschiedenen Figuren der Romane können durch die Verbindung zum Märchen profitieren. Durch das Wissen um den Inhalt des Märchens und um die Charaktereigenschaften der Figuren im Märchen, besteht die Möglichkeit einer differenzierten Analyse.

So wird der Charakter der übergriffigen Täter, die mit dem Wolf verglichen und gleichgesetzt werden, zusätzlich mit den Charaktereigenschaften des Wolfes bestückt und ließen so ein erweitertes Bild des Täters entstehen.

Ähnlich verhält es sich mit der Figur der Großmutter. Besonders in „*Rotkäppchen muss weinen*“ erweitert sich das Bild der Großmutter enorm. Die Großmutter, die auf den ersten Blick der Großmutter im Märchen so ähnlich ist und auf den zweiten Blick wieder nicht, um dann bei noch näherem Hinsehen doch Parallelen aufzuweisen.

Trotz meiner persönlichen Erfahrungen wird die Erfahrung jedes_r Lesers_in subjektiv sein. Trotz der eingeschränkten Beurteilung, kann besonders bei den hervorstechenden Motiven und Figuren angenommen werden, dass ein Großteil der Leser_innen ähnliche Erfahrungen beim Lesen machen und eine Bedeutungserweiterung erfahren.

6. Schlussbemerkung und Aussicht

Zu Beginn dieser Arbeit wurde die Frage gestellt, welche Anzeichen von Intertextualität in den vorliegenden Werken der Kinder- und Jugendliteratur zum Thema sexuellen Missbrauch in Bezug auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ zu finden sind, und ob sich dadurch eine Bedeutungserweiterung für die Leser_innen ergibt.

Bereits einige Titel der Jugendromane legten diese Vermutung nahe, dass es mehrere Anzeichen gibt. Bevor allerdings diese Frage im Genaueren erörtert werden konnte, sollte ein kurzer Abriss klären, was unter den Begriffen Intertextualität, sexueller Missbrauch und problemorientierter Jugendroman zu verstehen ist.

Um den Leser_innen einen besseren Einblick in die Geschichten zu ermöglichen, wurden danach die einzelnen Werke der Kinder- und Jugendliteratur näher besprochen. Zum einen hilft es den Leser_innen dieser, sich besser in die Schicksale der Mädchen einzufühlen, zum anderen sollte es bei der darauffolgenden Analyse das Verständnis für die Zusammenhänge erleichtern.

Anhand der Analyse der Werke konnte gezeigt werden, dass intertextuelle Phänomene vorliegen, die in unterschiedlicher Intensität vorkommen.

Dass das Märchen Rotkäppchen in die vorliegenden Romane eingearbeitet wurde, zeigt, dass Märchen nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Sie sind nicht nur für kleine Kinder ein netter Zeitvertreib, sondern können dazu beitragen, dass Jugendlichen ernste Themen näher gebracht werden können. Überhaupt schaffen sie es, wichtige Inhalte in eine Geschichte zu verpacken, die Kinder gerne hören. Durch die Zeitlosigkeit und die Aktualität ihrer Inhalte werden Märchen von ihrem verstaubten „Kindergeschichtenimage“ befreit.

Bereits in der Conclusio wurde darauf hingewiesen, dass durch den Einsatz märchenhafter Motive beziehungsweise märchenhafter Figuren, durchaus eine Bedeutungserweiterung erzielt werden kann.

Durch das Aufzeigen der Intertextualitätsphänomenen in den Jugendromanen ergeben sich zwei weitere Forschungsansätze, die hier nicht erarbeitet werden konnten.

Bearbeitungen und Analysen von Kinder- und Jugendliteratur, die sich mit dem Thema sexuellen Missbrauch beschäftigen, sind rar gesät. Wenn überhaupt, wird eine Auflistung der einzelnen Romane mit Inhaltsangaben, Altersempfehlung sowie

Schlussbemerkung und Aussicht

Einschätzung des Romans bezüglich seiner Qualität, abgegeben. Zudem bilden didaktische Hinweise zum pädagogischen Einsatz der Romane oftmals den Abschluss.²⁷⁸

Meines Wissens wurde bisher keine Analyse intertextueller Vorkommen zwischen Märchen und Jugendromanen über sexuellen Missbrauch vorgenommen. Dies wäre allerdings interessant, da bei der vorliegenden Analyse nicht nur Verweise auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ gefunden wurden, sondern auch auf andere Märchen, die allerdings nicht besprochen wurden.

Die Menge der analysierten Werke ist mit Sicherheit zu klein, um eine Allgemeingültigkeit des Vorkommens von Intertextualität zu propagieren. Unter Umständen könnte eine Forschungsfrage von der These ausgehen, dass Autor_innen das schwere Thema des sexuellen Missbrauchs durch archaische Stoffe zu vermitteln versuchen.

Zudem könnte man sich von einer didaktischen Seite dem Thema nähern. Der starke Bezug zum Märchen „*Rotkäppchen*“ ist mit Sicherheit kein Zufall und lässt sich auf die subtil vorhandene Sexualität im Märchen zurückführen. Es könnte also die Frage gestellt werden, inwieweit das Märchen einen Nutzen in der Präventionsarbeit bietet. Wenn man von einer subtilen Sexualität im Märchen ausgeht, dann besteht vielleicht die Möglichkeit, das Märchen soweit aufzubereiten, dass es Kindern in altersgemäßer Form einen Zugang zu einer schwer verständlichen Thematik bietet.

Wenn man von der Tatsache ausgeht, dass die vorkommende Intertextualität eine Bedeutungserweiterung in den Romanen zulässt, stellt sich die Frage, ob dieser Gedankengang auch rückwärts möglich ist. Möglicherweise ergibt sich durch den Konsum von Romanen, die märchenhafte Motive oder Figuren in ihren Erzähltext einbauen, auch eine Bedeutungserweiterung für die Leser_innen auf der anderen Seite – nämlich die Märchen, auf die in den Romanen angespielt wird.

Abschließend kann noch einmal festgehalten werden, dass in den vorliegenden Werken zahlreiche intertextuelle Phänomene zu finden sind, die auch zu einer Bedeutungserweiterung führen können. Im gleichen Atemzug muss aber auch noch einmal auf die subjektive Wahrnehmung eines_r jeden Lesers_in hingewiesen werden,

²⁷⁸ Vgl. Kruck, Marlene: Das Schweigen durchbrechen. Sexueller Missbrauch in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Münster: LIT-Verlag 2006.

Schlussbemerkung und Aussicht

und dass sich Intertextualität letztendlich immer erst in den Leser_innen selbst manifestiert.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Anderson, Laurie Halse: Sprich. Weinheim: Beltz & Gelberg 2003.

Bertalan, Doris: Wolfsgesicht. Oldenburg: Igel Verlag 2003.

Damm, Dörte: Der Wolf ist tot. München: Verlag Die Schatzkiste 2003.

Grimm, Brüder: Rotkäppchen. In: Grimm, Brüder (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Bd.1. Stuttgart: Reclam 1980, S.156-160.

Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag ³2012.

Hassenmüller, Heidi: Gute Nacht, Zuckerpüppchen. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag ²⁵2013.

Sekundärliteratur

Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Bange, Dirk: Das alltägliche Delikt: Sexuelle Gewalt gegen Mädchen und Jungen. Zum aktuellen Forschungsstand. In: Enders, Ursula (Hg.): Zart war ich, bitter war´s. Handbuch gegen sexuellen Missbrauch. Köln: Kippenheuer&Witsch ⁴2011, S21-28.

Bendel, Christian: Die Innenweltdarstellung in der realistischen Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts. Formen- und Funktionswandel – Eine erzähltheoretische Untersuchung zur Bestimmung und Präzisierung gattungstypischer Phänomene. Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2008.

Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013. (Grundlagen der Germanistik – 53).

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: dtv ³²2013.

Literaturverzeichnis

Bloom, Harold: Eine Topographie des Fehllesens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Broich, Ulrich: Intertextualität: In: Braungart, Georg und Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd.2. Berlin: deGruyter 2007, S.175-179.

Broich, Ulrich / Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985.

Burwick, Roswitha: »Wenn er fett ist, so will ich ihn essen«. Antropophagische Familien- und Geschlechterverhältnisse im Märchen der Romantik. In: Fulda, Daniel (Hg.): Das andere Essen: Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Rombach 2001, S.241-257.

Deegener, Günther: Kindesmissbrauch. Erkennen – helfen – vorbeugen. Basel: Beltz Verlag ⁵2010.

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink ²2012. (UTB 2124).

Ewers, Hans-Heino: Veränderte kindliche Lebenswelten im Spiegel der Kinderliteratur der Gegenwart. In: Daubert, Hannelore und Hans-Heino Ewers (Hg.): Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur. Braunschweig: Westermann 1995, S.35-48.

Feldmann, Christian: Von Aschenputtel bis Rotkäppchen. Das Märchen-Entwirrbuch. München: Gütersloher Verlagshaus 2009.

Genette, Gerard: Einführung in den Architext. Stuttgart: Verlag Legueil, 1990.

Genette, Gerard: Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Genette, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Grimm, Brüder: Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. In: Grimm, Brüder (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Bd.1. Stuttgart: Reclam 1980, S.51-54.

Haubold-Stolle, Juliane: Oma ist die Beste. Eine Kulturgeschichte der Oma. Berlin: Vergangenheitsverlag 2009.

Herrmann, Christine: Großmutter – große Mutter. Stereotype über die ältere Frau in der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt a.M.: dipa-Verlag 1992.

Jorda, Brigitte: Das Mutterbild in Zusammenhang mit sexuellem Mißbrauch. Eine Auseinandersetzung mit dem Diskurs über die „Rolle“ der Mutter bei sexuellen Übergriffen des Lebenspartners an der Tochter. Diplomarbeit: Wien 1998.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd.3. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S.345-375.

Kruck, Marlene: Das Schweigen durchbrechen. Sexueller Missbrauch in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Münster: LIT-Verlag 2006.

Kühleborn, Heinrich E.: Rotkäppchen und die Wölfe. Die wahre Geschichte. Aachen: Shaker Verlag ³2000.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2012.

Lorenzo, Laura: Das kleine Lexikon der Farben. Einsatz und Wirkung von Farben im Alltag. Lemgo: TAOASIS Verlag 1994.

Martínez, Matías / Scheffel Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H.Beck ⁹2012.

Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Göttingen: Muriverlag ¹³2000.

Rölleke, Heinz: Weiß – Rot – Schwarz: „Die drei Farben der Poesie: Zu Farbspielen in Grimms Märchen und anderwärts. In: Fabula 54/3 (2013), 214-234.

Rößler, Elke: Intertextualität und Rezeption. Linguistische Untersuchungen zur Rolle von Text-Text-Kontakten im Textverstehen aktueller Zeitungstexte. Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 1999.

Schenk-Danzinger, Lotte: Entwicklung, Sozialisation, Erziehung. Von der Geburt bis zur Schulfähigkeit. Wien: ÖBV ³1999.

Literaturverzeichnis

Schödlbauer, Ulrich: Gérard Genette. Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe. In: Arbitrium 13 (1995), S.156-158.

Schikorsky, Isa: Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Norderstedt: Books on Demand 2012.

Schlerka, Annemarie: Die Farbe Rot in den Kulturen. Ein interdisziplinärer Vergleich im rituellen Kontext. Dissertation. Univ. Wien 2010.

Schulz, Olaf: Wölfe. Ein Mythos kehrt zurück. München: BLV 2011.

Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas 2008. (UTB 3073).

Voland, Eckart, Athanasios Chasiotis u.a.: Warum gibt es Großmütter? Das Paradoxon der zweiten Lebenshälfte. In: Biologie in unserer Zeit 34/6 (2004), S.366-371.

Weinkauff, Gina / von Glasenapp, Gabriele: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Schöning 2010 (UTB 3345).

Würstle, Regin: Überangebot und Defizit in der Wortbildung. Eine kontrastive Studie zur Diminutivbildung im Deutschen, Französischen und Englischen. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 1992.

Internetadressen

<http://www.wissen.de/lexikon/palimpsest> (11. Jänner 2015).

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Palimpsest> (11.Jänner 2015).

<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10002825>) (23.Jänner 2015).

<http://www.gewaltinfo.at/recht/delikte/> (23. Jänner 2015).

www.buxtehuder-bulle.de (13. März 2015)

http://www.duden.de/rechtschreibung/verschlingen_schlingen_essen_vertilgen (30. April 2015).

Thomsen, Christian: <http://www.zeit.de/2002/52/Kannibalen> (4.Mai.2015).

<http://derstandard.at/3076051/Lowe-GGK-inszenierte-Rotkaeppchen-und-der-boese-Wolf-fuer-UPC> (16.Mai 2015).

<http://www.rotkaeppchen.de/> (22.Mai 2015).

8. Abstracts

8.1. Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt das Thema der Intertextualität in jugendliterarischen Erzähltexten, die sexuellen Missbrauch zum Inhalt haben. Die Intertextualität bezieht sich dabei ausschließlich auf Vorkommnisse, die auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ der Gebrüder Grimm verweisen. Zu diesem Zweck werden fünf ausgewählte Werke der Kinder- und Jugendliteratur auf Anzeichen aus dem Märchen „*Rotkäppchen*“ untersucht. Dabei wird die Frage gestellt, welche Anzeichen von Intertextualität laut Gérard Genette vorliegen, und ob sich durch den Märchenbezug eine Bedeutungserweiterung für die Leser_innen ergibt.

Dabei erfolgt zuerst eine Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten. Zu Beginn wird der Begriff der Intertextualität definiert. Dieses Kapitel beinhaltet auch eine Auseinandersetzung mit deren Entwicklung sowie einer näheren Betrachtung von Gérard Genettes Konzept der Transtextualität. Danach wird erläutert, was unter sexuellem Missbrauch an Kindern und Jugendlichen verstanden wird. Abgeschlossen wird dieses Kapitel mit dem Vergleich zwischen dem problemorientierten Jugendroman und dem psychologischen Jugendroman.

Danach wird eine kurze Übersicht über die ausgewählten Jugendromane gegeben sowie ein kurzen historischen Abriss über die Entwicklung des Märchens „*Rotkäppchen*“ gewährt.

Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse der ausgewählten Jugendromane. Die Texte werden auf intertextuelle Phänomene im Bezug auf das Märchen „*Rotkäppchen*“ untersucht. Dabei werden herausstechende Motive und Figuren herausgearbeitet und auf die oben stehenden Fragen hin analysiert.

8.2.Englisch

This thesis deals with the topic of intertextuality in children's and youth literature with focus on sexual abuse. The intertextuality in this dissertation refers exclusively on the Grimm's Fairy Tale „*Rotkäppchen*“. Five writings of children's and youth literature are examined for intertextuality belonging to „*Rotkäppchen*“. The asked question, which is examined, is which indications of intertextuality are existing belonging to Gérard Genette and if there is any increasing importance for the readers.

At the beginning it's started with the conceptualities and the term intertextuality is defined. This chapter is also about the development and a focussed view on Gérard Genettes' concept on the topic intertextuality. Thereafter it's defined what is meant with sexual abuse on children and youth. Closure of this chapter is done with the comparison of problem-oriented and psychological children's and youth literature.

Followed by a short overview of the chosen children's and youth literature as well as a short historical synopsis about the development of the Fairy Tale „*Rotkäppchen*“.

The main part of this dissertation belongs to the analysis of the chosen children's and youth literature. This literature is examined in belonging of intertextuality phenomena belonging to Fairy Tales. To do so, some standing out figures and motifs are carved out and analysed.

9. Lebenslauf

ANGABEN ZUR PERSON

Name:	Scheichelbauer Bettina
Geburtsdatum und -ort:	21.10.1986; Wien
Staatszugehörigkeit:	Österreich

AUSBILDUNG

1993-1997	PVS der Barmherzigen Schwestern, Wien 18
1997-2001	BG und BRG WIEN XIX
2001-2006	BAKIP des Institutes Sacré Coeur, Pressbaum
Seit 2006	Studium an der Universität Wien
	UF Deutsch / UF Geschichte

AUSLANDSAUFENTHALTE

Studienjahr 2009/10	Ein Trimester im Zuge des Erasmus-Projekts an der University of Birmingham
---------------------	--

SPRACHEN

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Gut in Wort und Schrift
Latein	Grundkenntnisse