universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die telegene Märchenparodie als intertextuelles Phänomen

Verfasserin

Monika Slunsky

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Deutsche Philologie
Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort zur Aufgabenstellung und Zielsetzung ……..S.5

2 Theorie zur Parodie und Intertextualität ……..S.6

2.1 Einleitende Worte zur Thematik ……S.6

2.2 Forschungslage und Definition ……S.7

2.3 Gattung oder Schreibweise? ……..S.10

2.4 Struktur der Parodievorlage ……...S.11

2.4.1 Textexterne Kriterien ……..……..S.12

2.4.1.1 Pragmatik ……...S. 12

2.4.2 Textimmanente Auslösereize ……...S.13

2.4.2.1 Semantik ……S.13

2.4.2.2 Syntax ……S.15

2.5 Intertextualitätscharakter der Parodie ……S.16

2.5.1 Strukturalismus ……S. 16

2.5.1.1 Hypotext und Hypertext ……...S. 18

2.5.3 Konzept von Pfister/Broich ……..S.20

2.5.3.1 Skalierungsmodell ……S. 21

2.5.4 Zitat und Anspielung ……...S. 22

2.6 Struktur der Parodie ……..S. 24

2.6.1 Parodistische Änderungstechniken ……S. 26

2.6.1.1 Einleitung ……..S. 26

2.6.1.2 Neun Parodieverfahren ……S. 27

2.7 Rezeptionsästhetik ……S. 29

2.7.1 Parodistisches Kommunikationsmodell ……..S. 29

2.7.2 Rezeptionssignale und Bewertung ……..S. 29

3 Theorie zum Volks- und Zaubermärchen ……..S. 31

3.1 Definition und Märchenforschung ……...S. 31

3.2 Märchenstruktur ……...S. 33

3.2.1 Inhaltliche Ebene ……S. 34

3.2.1.1 Geschehen ……S. 34

3.2.1.2 Figuren- und Gegenstandsrepertoire ……S. 34

3.2.2 Märchenstil ……..S. 37

3.2.3 Moral und Rezeption ……...S. 38

3.3 Grimmsche Märchen ……S. 39

3.3.1 Wertvolles Erzählgut ……...S. 40
3.3.2 Märchenredaktion ……S. 41
3.3.2.1 Operationsverfahren nach Aarne ……...…...S. 42
3.3.2.2 Märchenton ……...S. 43
4 Praxisbezogene Fragenkataloge ……..S. 45
4.1 Vorbemerkung ……...S. 45
4.2 Parodievorlage (allgemein) ……...S. 45
4.3 Prätext: Volks- und Zaubermärchen ……..S. 47
4.4 Intertextualitätsebene …….....S. 50
4.5 Parodistischer Text ……....S. 51
5 Analyse der TV-Parodie *Die Pro7Märchenstunde* …….…….S. 52
5.1 Exkurs Intermedialität ……...S. 52
5.2 Die *Pro7Märchenstunde*, ein intertextuelles Phänomen? …….S. 55
5.3 Parodistische Vorlagen ……..S. 57
5.3.1 KHM: *Sneewittchen* …….……S. 57
5.3.1.1 Inhaltsangabe ……S. 57
5.3.1.2 Analyse …….S. 58
5.3.1.3 *Sneewittchen* im 21. Jahrhundert ……..S. 72
5.3.2 KHM: *König Droßelbart*…….S. 73
5.3.2.1 Inhaltsangabe ……...S. 73
5.3.2.2 Analyse …….....S. 74
5.4 Struktur des parodistischen Drehbuches ……..……...S. 83
5.4.1 Parodistische Pressemitteilung…….....S. 83
5.4.2 *Sieben Zipfel und ein Horst* ……...…S. 85
5.4.3 *Der Schöne und das Biest* ……...….S. 100
5.4.4 Ein Potpourri an Referenzen ……...….S.107
6 Resümee ……....…S. 110
7 Literaturverzeichnis ……....…S. 111
7.1 Primärliteratur ……...…S. 111
7.2 Sekundärliteratur …….S. 111
8 Zusammenfassung/Abstract ……..……...……..S. 116
Anhang: **Lebenslauf** ……....…S. 117

1 Vorwort zur Aufgabenstellung und Zielsetzung

Diese Diplomarbeit besteht aus einem theoretischen und einem praktischen Teil, wobei der erste als Basis für die Praxis dient. Die theoretischen Abhandlungen betreffen die Parodie, das Märchen und die konzeptionellen Phänomene von Intertextualität und (ansatzweise) Intermedialität.

Der Untersuchungsgegenstand umfasst zwei literarische Vorlagen, die klassischen Märchen *Sneewittchen* und *König Droßelbart* der Brüder Grimm, sowie zeitgenössische Gebrauchstexte. Letztere sind parodistische Drehbücher der TV-Produktion *Die ProSiebenMärchenstunde*. (Auf eine dramaturgische Analyse der Fernsehinszenierung wird verzichtet, da sie vielmehr Aufgabe des Theater- und nicht des Geisteswissenschaftlers ist.) Die Gebiete Parodie und Märchen verdienen das Hauptinteresse und motivieren Arbeitsaufgaben wie die Verdeutlichung der Problematik einer geeinten Definition der Parodie und ihrer Vielschichtigkeit. Eine ergebnisorientierte Aufbereitung der Märchen *Sneewittchen* und *König Droßelbart* wird für die Analyse der neuen Fassungen von Vorteil sein. Zu den Autoren Jacob und Wilhelm Grimm bietet sich somit ein Exkurs an, dem an späterer Stelle ein zweiter zur Intermedialität folgt.

Die Sekundärliteratur bietet zahlreiche Autoren mit (unterschiedlichen) fachterminologischen Aufsätzen zum Erkennen parodistischer Intertextualität.

Als zweite Strategie, neben Intertextualität, wendet der Parodist Komik an. Der begrenzte Umfang einer Diplomarbeit erfordert die Entscheidung für einen Bereich. Es wird die (obligatorische) Intertextualität der Märchenparodie behandelt. Durch das Offenlegen intertextueller Strukturen lassen sich die parodistischen Elemente eruieren. Der Gedankenzug, vorab Fragenkataloge als Werkzeug für die Analysetätigkeit zu entwickeln, wird selbstständig ausgeführt.

Das Ziel für den Arbeitsvorgang dieser Arbeit ist ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den theoretischen Ausführungen und den praktischen Beispielen zu schaffen. Da die Analyse der Märchenparodien auf der Theorie basiert, muss diese freilich vorangestellt werden.

Die Idee zu dieser Diplomarbeit entsprang der persönlichen Affinität zu (Grimmschen) Märchen und der Beobachtung eines Phänomens des 21. Jahrhunderts: die extrem häufige Zitierung und Parodierung der überzeitlichen Märchen durch Printmedien, Television und in der Werbung.

2 Theorie zur Parodie und Intertextualität

2.1 Einleitende Worte zur Thematik

Diese Arbeit richtet ihre Aufmerksamkeit auf drei ausschlaggebende Bereiche der Parodieforschung: Erstens soll gezeigt werden, dass die Parodie keine simple Methode zur Belustigung des Publikums ist, sondern, je nach theoretischer Perspektive mehr oder weniger eine Gattung, aber sicher eine Schreibweise mit eigenen Prinzipien, darstellt. Zweitens gebührt der Textvorlage die gleiche analytische Bedeutung wie der Parodie selbst, womit die meines Erachtens falsch platzierte Beziehung von „Opfer“ und „Täter“ relativiert wird. Drittens verdient der Schwellenbereich zwischen Hypotext und Hypertext, das Phänomen Intertextualität, schon alleine wegen der zwei zeitlos beliebten Verfahren Zitat und Anspielung, eingehende Betrachtung.

Die folgende Theorie zur Parodie stützt sich in erster Linie auf die meiner Meinung nach gelungene Dissertation von Beate Müller an der Universität Bochum im Jahre 1993, woraus dann das Buch *Komische Intertextualität* entstand. Aus einer Fülle von Sekundärliteratur habe ich mich vor allem an ihrem Werk orientiert, weil sie speziell auf den intertextuellen Charakter der Parodie eingeht, der auch Hauptschwerpunkt dieser Arbeit zur Märchenparodie ist.

Müller unterstreicht in ihrer Einleitung, dass eine Definition der Parodie keineswegs ein leichtes Unterfangen ist, weil die Fachliteratur dazu sehr unterschiedliche Auffassungen vertritt. Das Vorhaben einer Typologisierung scheint auf den ersten Blick problemlos, weil die Parodieforschung allgemeingültige Kategorien zur Einordnung anbietet. Diese stellen sich dann als Stereotype heraus. Es resultiert ein Stillstand, der eine (inoffizielle) Entwertung der Gattung durch die traditionelle Literaturwissenschaft bedingt.

Einzig die Intertextualitätsforschung findet in der Parodie ein perfektes Beispiel für ihre Beweisführung. Sie wird von ihr als eine spezifische Form intertextuellen Schreibens aufgefasst und erhält dadurch einen besonderen Status. Während sich Müller mit dem Zusammenspiel von Intertextualität und Komik auseinandersetzt[1], möchte ich meine Beachtung der „märchenhaften“ Intertextualität schenken, womit ich die Verwendung von Märchen als Referenztexte, in diesem Fall für den televisionären Bereich, meine.

[1] Der Titel *Komische Intertextualität - Die literarische Parodie* ist irreführend, wenn angenommen wird, dass Parodie und komische Intertextualität gleichzusetzen sind. Letzteres kann auch Teil einer der Parodie verwandten Schreibweise, wie zum Beispiel der reinen Satire, sein. Vgl. Frank Wünsch: Die Parodie – zu Definition und Typologie. Hamburg: Kovac 1999, S. 17.

Es handelt sich dabei um ein intertextuelles und im engeren Sinn um ein intermediales Phänomen.

2.2 Forschungslage und Definition

Im Folgenden wird auf die Problematik einer einheitlichen Definition eingegangen. Kein theoretischer Ansatz kann eine vollkommene Lösung bieten. Sogar die zwei bedeutenden Theoretiker T. Verweyen und G. Witting zögern bei der Deklaration der Parodie als eigenständige Gattung.

Als erste Annäherung an den Begriff der Parodie bietet sich eine etymologische Ausdeutung der griechischen Bezeichnung *parôdia* an: während *ôdè* den Gesang meint, heißt *para* längs, neben und

> […] es könnte sich (somit?) [bei *parodein* und dem daraus entstandenen *parôdia*] um ein Daneben-Singen handeln, also um einen falschen Gesang in einer anderen Stimme, um die Gegenstimme im Kontrapunkt, oder um einen Gesang in einer anderen Tonlage: eine Melodie also verformen oder *transponieren*.[2]

Das antike Griechenland kannte aus der Aufführungspraxis von Gesangsstücken tatsächlich die Bezeichnung Gegengesang.

Ein Laie im 21. Jahrhundert würde die Parodie (umgangssprachlich) wohl folgendermaßen definieren:

Die Parodie ist eine komische Verzerrung einer Vorlage nach dem Willen des Autors, die den Rezipienten durch Veränderung der Form bzw. des Inhalts belustigt. Wünschs Kurzdefinition ist sowohl für den Theoretiker als auch den Nicht-Wissenschaftler geeignet, da sie keine irreführenden Stichworte wie Nacherzählung oder Original/Nicht-Original enthält: „Eine Parodie ist ein Text, der einen anderen Text dergestalt verzerrend imitiert, daß [sic!] eine gegen diese Vorlage gerichtete komische Wirkung entsteht.“[3] Sie vereint die wichtigsten Informationen zur Parodie: die Bezugnahme auf eine Vorlage, sprich Intertextualität, die Verfahren der Verzerrung und Imitation, sowie den humoristischen Effekt.

Die Definitionen der Parodieforschung sind weitläufig, anstatt im engeren und somit eigentlichen Sinn.

---

[2] Gérard Genette: Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Franz. V. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 21.

[3] Wünsch (1999), S.13.

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette spricht in diesem Zusammenhang von einer „Verwirrung“, die an stark divergierenden Perspektiven festzumachen sei und keineswegs auf einem (begriffswissenschaftlichen) Missbrauch beruhe. Die unterschiedlichen Auffassungen der Parodie reichen von spielerischer Deformation über burleske Transposition (Text) bis satirischer Imitation (Stil). Genette beschreibt die Parodie als eine „Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Textes“ [4] und zweifelt ihren Status als Gattung nicht an.

Dieser Strukturalist[5] ist davon überzeugt, dass es sich bei „der wörtlichen Wiederholung eines bekannten Textes, dem eine neue Bedeutung gegeben wird“ bereits um eine „*Minimalparodie*“[6] handelt, allerdings im Sinn einer rhetorischen Figur mit dem Zweck einer Beifügung bzw. Ausschmückung, die literarisch und nicht-literarisch sein kann. Die parodistische Neuschöpfung als Wortspiel betrachtet Genette am Beispiel von volkstümlichen Sprüchen, wie „*Solange geht der Krug zum Brunnen, bis er bricht*“[7] (von Beaumarchais). Dieses Wortspiel findet sich durch spielerisch-willkürliche Anzitierung unter anderem in Basilios *Barbier von Sevilla* und in *Figaros Hochzeit* wieder.

Die Minimalparodie wird besonders gerne von Journalisten für eine effektvolle „Headline“ angewendet, sowie von Werbetextern für ihre nach Aufmerksamkeit ringenden „Slogans“. Eine geringfügige Transformation zeigt somit große Wirkung.

Die Frage, ob es sich bei der Parodie um eine Gattung oder eine individuelle Schreibstrategie handelt, oder gar eine Mischung aus beidem, stellt sich immer häufiger. Da sich ein parodistischer Schreibstil auch in anderen humoristischen Ausformungen, wie der Travestie und Persiflage wieder findet, ist eine absolute Abgrenzung voneinander kompliziert. Eine Differenzierung gelingt zum Beispiel zwischen der Travestie, die sich durch ein umgekehrtes Verhältnis von Stoff und Stil auszeichnet und der Persiflage, die den Inhalt analog zur Vorlage spöttisch abhandelt. Tatsächlich gibt es Mischformen von humoristischen Techniken aller Art. Eine Hierarchie komischer Genres aufzustellen, wäre aufgrund ihrer gegenseitigen Überlagerung und Grenzüberschreitung zwecklos. Eine analytische Liste vorhandener und fehlender humoristischer Aspekte macht den Blick auf Parodiespezifisches eher frei.

---

[4] Genette (1993), S. 40.
[5] Vgl. zum Strukturalismus-Begriff: Roland Barthes: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kursbuch 5. Frankfurt am Main: 1996, S. 191.
[6] Genette (1993), S. 29.
[7] Ebd. S. 52.

Die Parodie muss einen Prätext auf spielerische Art und Weise quasi um den Finger wickeln, wodurch selbst dem Analytiker oft eine direkte Sicht schwer fällt. Deshalb entwickelten Theoretiker Signale und Merkmale, anhand derer die parodistische Vorgehensweise erkannt wird. Die unterschiedlichen Aufzählungen von Erkennungsmarken, wie H. Kuhn[8] beispielsweise parodistische Kennzeichen benennt, sind jedoch subjektive Klassifikationen.

Bisweilen gehen die meisten Parodieforscher beim Entwerfen einer Typologie von der Intention des parodistischen Textes aus. Dieser Ansatz ist erstens spekulativ, zweitens subjektiv und daher analytisch nicht haltbar. Die Bewertung hängt von der jeweiligen moralischen Einstellung des Kritikers ab. Am einfachsten erscheint eine Spaltung von Inhalt und Form. Stilparodien verbleiben auf der syntaktischen Ebene, während eine zweite Gruppe von Parodien (kritisch) den Inhalt der Vorlage bearbeitet oder in formaler Imitation, ohne eigentlichen Bezug zum Prätext, nichtintertextuelle Inhalte parodiert.
Eine weitere Typologieaufstellung wird mit der Namensgebung der parodierten Textsorte versucht, wie zum Beispiel „Versparodie“, „Wissenschaftsparodie“, „Zeitungs-„ oder „Märchenparodie“. Übernimmt die Parodie nicht vollkommen die Gattung des Prätextes, ist diese Typologisierung unpassend. Bei diesem Ansatz ist die Parodie nichts Eigenständiges.

Ein Forschungsgebiet, das kaum Ergebnisse zur Parodie vorweisen kann, ist die Rezeptionsästhetik. Die Verbindung zwischen Sender und Empfänger wird vom Parodisten mittels Intertextualität hergestellt. Er baut bewusst Signale ein, die eine intakte Beziehung ermöglichen sollen, vorausgesetzt der Empfänger decodiert richtig. In der Parodieforschung gibt es zum Rezipienten und den notwendigen Signalen sowie deren Relation kaum praktische Beispiele. Die Beschäftigung mit dem Bezugstext[9] als Untersuchungsgegenstand ist ebenfalls gering, so Müllers Feststellung.

[8] Hans Kuhn: Was parodiert die Parodie? In: Neue Rundschau 85 (1974), S. 600-618.
[9] Ich bevorzuge für die Vorlage der Parodie Bezeichnungen wie Prätext, Bezugstext, parodierter Text, Vortext usw. gegenüber der Benennung „Original“ [vgl. Wünsch (1999), S.11], weil diese weiterführend bedingt, dass die Parodie ein „Nicht-Original“ ist. Da es nie Absicht der Parodie ist, der Vorlage exakt zu entsprechen, wie das Plagiat, kann also nicht von „dem“ Original gesprochen werden. Die Parodie ist eine innovative Komposition, die auf offizieller Fremdbezogenheit beruht.

2.3 Gattung oder Schreibweise?

Die Parodie wird in der Forschung durch die Doppelbödigkeit des parodistischen Textes gleichzeitig auf- und abgewertet. Aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur (literarischen) Ebene der Vorlage einerseits und ihrem (sehr) individuellen Schreibstil andererseits, gebührt ihm eine Aufwertung. Zu einer Degradierung ihrer Bedeutsamkeit kommt es, wenn sie als profane Schreibweise „abgetan" wird, die willkürliches Stilmittel des Autors ist.

Drittens besteht noch die Möglichkeit einer Übereinkunft von Schreibweise und Gattung. Zur Unterscheidung zwischen den Bezeichnungen ist die historische Betrachtung interessant, denn „[m]it ‚Schreibweise' sind ahistorische Konstanten wie das Narrative, das Dramatische, das Satirische usw. gemeint, mit ‚Gattung' historisch konkrete Realisationen dieser allgemeinen Schreibweise wie z.B. Verssatire, Roman, Novelle, Epos usw. […]".[10]

Fest steht, dass die parodistische Schreibweise einen Text meint, der primär Parodiecharakter hat, während eine Schrift mit parodistischen Einsprengseln der dominierenden Textsorte (unterwürfig) angehört. Die Satire, die im Unterschied zur Parodie aggressiv kritisiert genießt einen höheren Status an Eigenständigkeit. Eine nur harmlos-komische Variante der Parodie ist ebenso möglich wie eine satirisch-kritische. Dennoch ist ihre Kritik nie so scharf wie die der Satire. Leider fällt die Unterscheidung zwischen parodistischer Satire und satirischer Parodie sehr schwer. Letztere beinhaltet meist eine belustigende Gesellschaftskritik in Episoden und nicht durchgehend.

J.A. Dane unterscheidet in *Parody and Satire: A Theoretical Model* folgendermaßen:

> Parody refers us to the sign itself, or to a system of signs. Satire refers us to the contents of signs, which I designate as a system of *res*. Parody thus turns a sign (a text) into a referential object. Satire takes an object (e.g., society) and ultimately turns into a sign (usually of some normal good or evil).[11]

- Strukturelle Entscheidung: Schreibweise oder Gattung?

Ein vor der praktischen Untersuchung erstellter Fragenkatalog, der auf den parodistischen Beispieltext abgestimmt ist, fördert systematische Ergebnisse, die zusammengefasst, die gesamte Struktur des Textkorpus offen legen. Dabei muss

[10] Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie: Information und Synthese. München: Fink 1973, S. 27.
[11] J. A. Dane: Parody and Satire: A Theoretical Model. In: Genre 13/2 (1980), S. 150.

allerdings auf inhaltliche und formale Trennung geachtet werden, weil die Parodie bei der Übernahme der Gattung Form und Inhalt des Parodierten unterschiedlich behandeln kann.[12]

Im Rahmen einer intertextuellen Untersuchungsmethodik ist ein chronologischer Vergleich beider Texte von Vorteil, weil parallel verlaufendes immer eine lineare Struktur hat, trotz einer (eventuell) entgegengerichteten „Zielgeraden" zwecks komischem Effekt. Suerbaum verwendet in seinem Aufsatz *Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen* den Begriff der „linearen Intertextualität".

Er beschreibt darin die Vorgangsweise der Intertextualität in drei Schritten:[13]

Erstens werden die prägnantesten Elemente des Prätextes in Reihe und Glied übertragen, dann in textuelle Form gebracht, was nicht bedeutet möglichst viel zu zitieren und anzuspielen, sondern eine eigene Art und Weise des linearen(!) Reihenerzählens zu entwickeln. Drittens braucht es einen Zugang, der dem Leser den Reihencharakter unauffällig bewusst macht, aber ohne dass er sich diesem entziehen kann. Die „perspektivierende Intertextualität" enthält Referenzen, die sich auf Texte außerhalb des eigentlichen Rahmens beziehen.

2.4 Struktur der Parodievorlage

Ein tiefenstruktureller Vergleich parodierter Texte lässt gemeinsame Merkmale erkennen, die sich einer Parodierung geradezu aufdrängen. So stellt sich die Frage, ob es Gattungen gibt, die prinzipiell leichter bzw. schwerer parodierbar sind und welche Eigenheiten dafür ausschlaggebend sind. Die geforderten Eigenschaften sind Markiertheit und Merkmalreichtum. Als weniger parodieanfällig gelten die jeweils gegenteiligen Textarten. Problematisch wird es beispielsweise bei bereits komischen oder stillosen und sehr stark bzw. gering charakteristischen Texten.

Merkmale sind im parodierten Text immanent und extern vorhanden. Aufgrund der Kenntnis der seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts bekannten semiotischen Trias lassen sich drei Kategorien aufstellen: Semantik, Pragmatik und Syntaktik, allerdings in einer erweiterten Auffassung als ansonsten sprachwissenschaftlich definiert.

---

[12] Dieses Vorhaben wird anschließend für die TV-Prodie „Die ProSiebenMärchenstunde" beispielhaft vorgeführt.

[13] Ulrich Suerbaum: Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 85-77.

Dem sowjetischen Strukturalisten Boris Uspenskij folgend zählen Stilistik, Metrik und formale Gattungsregeln zur syntaktischen Ebene. Die semantische Bedeutung liegt zwischen Form und Inhalt-Handlung. Im textexternen Bereich bietet sich die pragmatische Analyse an, die den Rezipienten miteinschließt. Damit ist nicht nur der Empfänger der künftigen parodistischen Botschaft gemeint, sondern der Parodist selbst, als ein Prä-Rezipient, der aktiv in die Textquelle eingreift.

2.4.1 Textexterne Kriterien

2.4.1.1 Pragmatik

- Bekanntheitsgrad:

Je bekannter der parodierte Text ist, desto größer wird der Erfolg des Parodisten beim Publikum sein. Der Parodist sollte den jeweils vorangegangenen Erfolg bzw. Misserfolg bedenken. Die Wiedererkennbarkeit ist ausschlaggebend für die Rezeption. Ein Credo, über das sich alle Parodieforscher einig sind. L. Röhrich beispielsweise hält die Volksdichtung für besonders geeignet:

> Vertrautheit mir ihr [der Volksdichtung] kann jeder Parodist voraussetzen, der sich dieses Rohstoffes bedient, und die allgemeine Kenntnis und Verbreitung der zu parodierenden Vorlage ist ja die wichtigste Voraussetzung für jede Parodie. Je allgemeiner bekannt ein Text ist, desto größer ist auch der Kreis derer, die seine Parodierung verstehen.[14]

Dem Wissenschaftler stimmen Theoretiker wie J. Riewald, C. Abastado und M. Hannoosh darin zu.

- Motivationsgründe:

Die Einstellung des Parodisten zum Intertext hat zwei Qualitäten: eine verehrende und eine ablehnende. Psychologische Deutungen, neben den ideologischen, schreiben dem Parodisten eine Vermischung positiver und negativer Gefühle zum Parodierten zu, wenn beispielsweise H. Ziegler von „the erotics of parody“ schreibt und die Beziehung als „a mixture of devotion (or homage) and aggression (or mockery)“[15] definiert.

[14] Lutz Röhrich: Gebärde – Metapher – Parodie: Studien zur Sprache und Volksdichtung. Düsseldorf: Schwann 1967. (WW 4), S. 216.

[15] Heide Ziegler: Love´s Labours Won: The Erotics of Contemporary Parody. In: O´Donnell, Patrick / Davis, Robert Con: Intertextuality and Contemporary American Fiction. Baltimore: John Hopkins UP 1989, S. 60.

Dieser Widerspruch kann sich im formalen und inhaltlichen Charakter der Parodie äußern, wenn die Form ästhetisch bleibt und der Inhalt grotesk verzerrt wird.
Im umgekehrten Fall fühlt sich der Parodist in den Kontext der Vorlage empathisch ein oder identifiziert sich mit ihr.
Der Parodist kämpft mit unangenehmen Vorurteilen, ein Aufpasser, Neider, Lehrer, der korrigiert, oder Imitator zu sein. Der Parodist bedient sich im Falle einer Kritik der Schwachstellen und darf im Rahmen seiner satirischen Parodie unsachlich (re-)agieren.
Im Endeffekt sind Motivationsfragen immer spekulativ, weil die anti- bzw. sympathische Haltung des Parodisten im Privatbereich liegt, sofern sich der Parodist nicht ausdrücklich selbst dazu äußert. Der Theoretiker kann feststellen, ob es sich um eine gezielte oder ungezielte Intention handelt, inwieweit der Kern oder nur Nebensächliches der Vorlage ausgewählt wurde.

2.4.2 Textimmanente Auslösereize

2.4.2.1 Semantik

Die Suche nach Merkmalen für die Parodierbarkeit von Textsorten wird nun von außen nach innen verlegt. Im semantischen Bereich finden sich sowohl positiv, als auch negativ konnotierte Kennzeichen. Erstere sind vor allem Ernsthaftigkeit, Erhabenheit, Autorität, Würde und Größe, alles Eigenschaften, die auf eine große Wirkung abzielen. Die zweite Gruppe sind Parodievorlagen, die der Trivialität, Sentimentalität, Morbidität, Dekadenz, kitschigem Pathos usw. zugeschrieben werden. Festgesetzte Normen, Konventionen und Verallgemeinerungen sollten das Textgeschehen bestimmen. Die Parodieforschung beurteilt das Kriterium der Ernsthaftigkeit als sehr wichtig, da die gegenteilige Umschreibung den humoristischen Effekt automatisch auslöst.
L. Röhrich stimmt dem zu, wenn er meint: „Parodie kann praktisch alle ernsten Gattungen der Volksdichtung erfassen“.[16] Die nötige Verfremdung funktioniert bei stark kongruenten, unambigen Texten problemlos.

Müller geht in Anlehnung an den Erzähltheoretiker Seymour Chatman[17] davon aus, dass Handlung, Charaktere und Raum bzw. Welt für die semantische Eruierung von parodierbaren Texten bedeutend sind.

[16] Röhrich (1967), S. 214.
[17] Seymour Chatman: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP 1978.

- Handlung:

Das Stufenmodell des Semiotikers W. A. Koch liegt den meisten Handlungsstrukturen zu Grunde. Es verläuft chronologisch in folgenden Phasen und ist am jeweiligen Geschehen der Geschichte zu überprüfen:
„equilibrium of system“ -- „transition to disequilibrium“ (es entsteht eine Disbalance) -- „opposite of phase 1“ (Wende erforderlich) -- „transition to equilibrium“ (Rehabilitierung der Disbalance) -- „equilibrium regained“.[18]

Nach Müller gibt es vier Handlungskonzepte, die sich anbieten:

1. Metaphysisch-archetypische Urkonflikte
2. Didaktik und Ideologie in so genannten Zeigefingertexten
3. Trivialität
4. Ausgeprägte Formen inhaltlich-formaler Diskrepanz

Für das Erwirken von Ungleichgewicht werden Oppositionsstrukturen übernommen und zu metaphysischen Kontrasten ausgeweitet. Texte, die den Zeigefinger gegen einen unmoralischen Lebensstil erheben und eine so genannte „Moral von der Geschicht' “ vermitteln, „fallen häufig der Parodie zum Opfer“, wie es Müller pathetisch ausdrückt.[19] Alles streng gehaltene, wie didaktische Lehren und Schwarz/Weiß Malereien, lässt sich komisch verzerren. Triviale Texte sind als Ganzes parodietauglich.
Das Genre an sich, mit seinen typischen Mustern zu Intertextualitätssignalen umstrukturiert, wird parodiert. Zum vierten Konzept gehören literarische Texte, die ein auffällig unausgewogenes, fast schräges, Verhältnis zwischen Inhalt und Form aufweisen.

- Charaktere:

Müller stellt, angeregt durch den Franzosen E. Souriau, eine Typologie auf, in der sie die Figuren nach ihrer Funktion geordnet präsentiert. Besagter Dramentheoretiker fordert vom Protagonisten Zielstrebigkeit, die Müller beim Genie, Moralisten, naiven Sentimentalen und dem Helden findet.
Das Genie aus der gehobenen Klasse vertreibt sich die Zeit mit oberflächlichen Sachen, die einem Normalsterblichen als überflüssig vorkommen. Ein Paradebeispiel ist der superintelligente Hobbydetektiv, der von seinem einfältigen Assistenten begleitet wird.

[18] W.A. Koch: Poetizität zwischen Metaphysik und Metasprache. In: Poetica 10 (1978), S. 281.
[19] Ich vermeide die Bezeichnung „Opfer“ für den parodierten Text, wie sie Beate Müller gerne, ohne Anführungszeichen zu setzen, verwendet, weil ich keinen Täter im Parodisten sehe. Seine Schreibweise ist doch keine kriminelle Tat (im Gegensatz zum Plagiat).

Der Parodist zieht diese Konstellation ins Lächerliche, indem er dessen Dummheit und die soziale Kluft zwischen den beiden, in übertriebener Weise vorführt. Aus dem Genie wird ein besserwisserischer „Snob“.

Moralische Figuren treten entweder konkret als Person der Handlung auf, als Erzählerinstanz oder werden sogar als eine Art moralischer Aufpasser am Rande der Handlung eingesetzt, immer um die wertende Botschaft zu vermitteln. Eine tugendhafte Figur spricht allgemein anerkannte Vorstellungen direkt aus und/oder handelt danach, wie zum Beispiel der edle Ritter, der seine Tugenden erfüllen muss. Die Aufgabe des Parodisten besteht darin, die verborgenen Eigenschaften der „ach so“ moralischen Figur, wie Heuchelei, Dummheit, Egoismus und weitere unschöne Charakterzüge, zu entlarven und aufzudecken. Ein Beispiel dafür ist das prüde Dienstmädchen „Pamela“. das der Inbegriff von Tugendhaftigkeit in Richardsons gleichnamigen Briefroman ist. In Fieldings Parodie *Shamela* begegnet es dem Leser als lüsterne Verführerin, die mit ihren Reizen nicht geizt. [20]

Der Protagonist parodierbarer Texte ist häufig, neben dem Genie und dem Moralisten, ein Sentimentaler, der der Gefühlswelt auffällig stark verbunden ist. Naivität kann in seinem Ausmaß negative Konsequenzen haben, was dem Parodisten schelmische Unterlage bietet. Ein Romanheld, der für seine Liebste gekonnt Abenteuer bewältigt, je gefährlicher desto mehr Bewunderung bekommt er, wird vom Parodisten als tollpatschiger Kerl mit zufälligem Glück dargestellt.

- Welt:

Da Handlung und Charaktere bereits ein gewisses Milieu erfordern, stellt die Welt eine untergeordnete bzw. sich ohnehin erschließende Kategorie parodierbarer Texte dar.

Der Schauplatz wird oft übernommen.

2.4.2.2 Syntax

Sprachliche Normen bieten dem Parodisten einen guten Nährboden für seine Zwecke. Ein Text gilt als parodietauglich, wenn er syntaktische Signale aussendet, die übertrieben, zitiert oder nachgeahmt werden können. Eine bewusste Abweichung davon ist ebenfalls eine (seltene) Möglichkeit. Jede schriftliche Ausarbeitung folgt gewissen sprachlichen Regeln, die in einem kulturhistorischen Kontext ihren jeweiligen Konventionen folgen.

[20] Genette spricht bei Fieldings *Shamela* gar von einer starken Abwertung des Hypotextes.

Die Merkmale können aus zwei Gründen aus dem Text hervorstechen, einmal weil sie eine allgemein-syntaktische Relevanz haben oder aber für diese Art von Text typisch sind. Stilistik und Textlinguistik bieten sich für jene syntaktischen Merkmale die als Untersuchungsmethoden an. Während erstere auf den individuellen Charakter eingeht, veranschaulicht die zweite sprachliche Gemeinsamkeiten. Je deutlicher und regelmäßiger die Syntax ist, desto leichter lässt sie sich nachahmen und strukturell für den „neuen" Rezipienten aufbereiten.
Rekurrenzverfahren schaffen Regelmäßigkeit, während Wiederholungen oder Variationen verdeutlichen. Wiederholungsstrukturen sind besonders interessant, weil sie auf allen Ebenen liegen können. Figuren tauchen immer wieder auf, sowie sprachliche Rekurrenzen und stilistische Normen. Der Parodist freut sich über Stereotype auf inhaltlicher Ebene und sprachliche Formeln und Floskeln auf der morphologischen Ebene. Semantische und syntaktische Merkmale ergänzen sich, allerdings kommt es auf das richtige Verhältnis an. Nur wenn die Vorlage auffallend viel syntaktisches Merkmalpotential bietet, kann der Parodist auf einen semantischen Eingriff (weitgehend) verzichten. Im Fall einer regellosen und dann undurchsichtigen Form, muss er seine Parodie mit semantischem Inhalt aus der Vorlage auffüllen, damit die intertextuelle Kommunikation funktioniert.

2.5 Intertextualitätscharakter der Parodie

2.5.1 Strukturalismus

- Anfänge, Julia Kristeva:

Intertextualitätstheorien sind einfach ausgedrückt Thesen und Konzepte zur Beziehung zwischen Texten. Es gibt zwei Möglichkeiten Intertextualität zu begreifen: entweder als eine Eigenschaft von Texten allgemein oder als ein bestimmtes Kennzeichen einer Textsorte oder Textklasse. Michael Bachtins (1895-1975) Überlegungen wurden von Julia Kristeva (geboren 1941) analysiert und im Jahre 1966 mit dem Fachbegriff *Intertextualität* versehen.[21] Von der Literaturwissenschaft angefangen, über Ästhetik, Poetik, Stilistik und Rhetorik bis hin zur folgenden Intermedialitätsforschung wird nun interdisziplinär auf die Quellenstudie eingegangen. Kristeva definiert Intertextualität in „einem weitgefaßten [sic!], ontologischen bzw. kultursemiotischen Rahmen"[22] als:

[21] Vgl. Julia Kristeva: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«. In: Critique 23 (1967), S. 438-465.
[22] Irina O.Rajewsky: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002. (UTB 2261), S.48.

„any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* […] replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*".[23] Ihre These ist ein stark ausgeweiteter Ansatz von Bachtins Grundgedanken. Er unterscheidet in seinem Dialogizitätsmodell zwischen „monologisch" einsträngigen und „polylogisch" mehrsträngigen Texten. Eine zweite Abänderung Kristevas liegt in der Feststellung, dass jeder Text, jedes Zeichensystem a priori intertextuell ist, weil schon das einzelne Zeichen als Teil eines Beziehungsgeflechts aufgefasst werden muss.
Es geht ihr nicht mehr um den literarischen Text und dessen Kontext, sondern - in übertriebener Form gesprochen - um den intertextuellen Buchstaben. Wenn ein Text nicht mehr als einmalig gilt, so bedingt das weiterführend, dass der Autor
„zum bloßen Projektionsraum des intertextuellen Spiels"[24] wird. Ihre bereits mit radikalen Gedankenzügen versehenen Thesen, die in der Ära des Poststrukturalismus entstanden sind, werden von den (einleitenden) Dekonstruktivisten Barthes, Derrida und Lacan bejaht und fortgeführt. Ihre globalen Ideen entfalten sich in der Vorstellung eines Universums, in dessen Dimensionen die Intertexte sich bewegen. Suerbaum spricht in diesem Zusammenhang von einer „fast schwärmerische[n] Faszination".[25]
Kristeva hat sich in *La révolution du langage poétique* aus dem Jahre 1974 deutlich von ihren rebellischen Tendenzen distanziert.

- Gérard Genettes Hauptwerk:

Im Gegensatz zur globalen bzw. universalen Perspektive wird Intertextualität im engeren Sinne als das Besondere bestimmter Textsorten angesehen. Ein Befürworter der prägnanten bzw. konkreten Intertextualität greift bei seinen Analysen stets auf das Werk *Palimpseste: Littérature au second degré* aus dem Jahre 1982 von Genette zurück. Textuelle Transzendenz wird durch operative Verfahren, die in bestimmten Relationen zueinander stehen, hergestellt. Die fünf transtextuellen Formen nach Genette zu kennen, ist für den Intertextualitätsforscher absolut notwendig, weswegen sie im Folgenden aufgezählt und kurz erläutert werden:

[23] Beate Müller: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier: WVT 1994. (Horizonte 16), S. 66.
[24] Manfred Pfister: Konzepte der Intertexrualität. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S.8.
[25] Suerbaum (1985), S. 59.

1. Intertextualität: In einem Text sticht eine textuelle Vorlage deutlich heraus, mit einem impliziten oder expliziten Verweis.
2. Paratextualität: Der Text und das ihn unmittelbar umgebende Umfeld wie Titel, Vor- bzw. Nachwort, Klappentext usw. werden hier inkludiert.
3. Metatextualität: Der Text besteht aus einem Kommentar und der Kritik eines Prätextes.
4. Hypertextualität: Der Prätext leuchtet quasi wie bei einer Overheadfolie durch den neuen Text (z. Bsp.: Imitation, PARODIE, Adaption usw.).
5. Architextualität: Es werden ganze Textgattungen referiert.

Die Unterscheidung von Einzeltext- und Systemreferenz (wie sie Genette in *Palimpseste* vornimmt) sei ebenfalls erwähnt, weil es sich dabei um eine weitere Möglichkeit handelt, das Intertextualitätskonzept bewusst anzuwenden. Die Systemreferenz bietet dem Intertext eine Vielfalt an Bereichen, nämlich literarische, mythologische, philosophische oder rhetorische, um kollektive Bezüge herzustellen.
Für die Analyse eines intertextuellen Textes ist es wichtig, die dominante Referenz zu erkennen und deren „roten Faden“ durch das System zu verfolgen. Je nach dem Stärkegrad der Dominanz dieses Einflusses kann es innerhalb einer Systemreferenz wiederum zu einer Einzeltextreferenz kommen. Die Folge sind komplexe Überlagerungen.
Die Parodie beispielsweise kann sowohl eine Einzeltext-, als auch eine Systemreferenz sein. Innerhalb der systematischen Parodierung von Märchen befindet sich dann eine Einzeltextreferenz, die zum Beispiel das Genre des Detektivromans zitiert. Führt eine Systemreferenz bis zum Bezug auf die sprachlichen Codes und das Normensystem der Textualität und deren auffällige Durchbrechung, geht dies bereits in die Richtung dekonstruktivistischer Ideen.

2.5.1.1 Hypotext und Hypertext

Genette gebührt wahrlich die Bezeichnung als Pionier der Analyse hypertextueller Texte. Ihm gelingt anhand seiner schematischen Darstellungen in *Palimpseste* die Beziehung zwischen Hypo- und Hypertext und deren strukturelle und funktionelle Beschaffenheit auszumachen. Genette ermöglicht die diffizilen Unterschiede zwischen den humoristischen Formen Parodie, Travestie, Persiflage und Pastiche zu erkennen.

In Genettes Werk *Palimpseste* wird, trotz der Fülle an analytischer Information, eine mehrmals wieder kehrende Definition der Parodie im Allgemeinen ersichtlich: Parodie ist „eine mehr oder weniger kalkulierte semantische Neubesetzung“[26].
Die intertextuelle Struktur der Parodie legt die Transformation offen, ein Verfahren bei dem ein neuer Text „B“ entsteht, der ohne „A“ gar nicht existieren würde. Genette bezeichnet das Produkt einer solchen Ableitung als Hypertext oder Posttext und seine Grundlage als Hypotext oder Prätext. Der entstandene Transformationsprozess bedingt eine Verzerrung und je nach Belieben Komik, Ironie und Karikatur, ohne diese Mittel wäre der neue Text keine Parodie, sondern bei hundertprozentiger Nachahmung ein Plagiat. Die Beziehung der Parodie als Hypertext zu seinem Hypotext besteht also aus einer strukturellen Transformation, deren Qualität (vordergründig) semantisch ist. Deswegen setzt Genette die Parodie quasi mit der semantischen Transformation gleich. Die Feinheiten liegen dann in der jeweiligen Wirkung, die satirisch oder ironisch-ernst sein kann. Idealerweise befindet sich die Parodie im so genannten „spielerischen Register“[27], das in Genettes Theorie Modifikationen mit dem Zwecke der Ironie,
des Ernstes, des Humors und weiterer Effekte, bezeichnet.

Der parodistische Autor interpretiert seine Vorlage beim Transformieren automatisch mit. Anhand von Umarbeitungspraktiken wird er die Aufmerksamkeit der Rezipienten lenken. Der dauerhafte Erfolg einer bestimmten Vorgehensweise des Rezipienten bei der Decodierung des Hypertextes erfordert eine konsequente Technik des Parodisten.
Ohne den Prozess der Transformation kann keine Parodie entstehen, allerdings kann die das Ziel unterschiedlich gestaltet sein. Entweder handelt es sich um eine Transposition auf der Stilebene, die als Transstilisierung[28] bezeichnet wird oder um eine Transformation des Sinnes bzw. eine ideologische Umkehrung[29]. Eine rein formale Transformation (quantitativ) wirkt sich auf die Thematik nicht aus und ist eher selten, während zu einer rein thematischen Transformation (qualitativ) bereits sprachliche Übersetzungen zählen. Grundsätzlich zieht jede Modifizierung unweigerlich eine Bedeutungsänderung des Interetextes mit sich.
Genette umschreibt Parodien auch gerne als „ironische Paraphrasierungen“, die folgendem symmetrischen Gesetz obliegen:

[26] Genette (1993), S. 77.
[27] Ebd. S. 44-47.
[28] Ebd. S. 309.
[29] Ebd. S. 288.

„einem ernsten Text ein ironischer Hypertext, einem ironischen Text ein ernster Hypertext“[30], allerdings ohne dies verallgemeinern zu wollen.

2.5.3 Konzept von Pfister/Broich

Als Ergänzung zu Genettes monographischer Aufstellung erweist sich Pfisters und Broichs praxisbezogene Aufsatzsammlung aus dem Jahre 1985 als günstig. Intertextualität wird von den beiden Autoren als spezifisches Merkmal bestimmter Textsorten, wie der Parodie aufgefasst.

Der Anreiz dieses Intertextualitätszuganges liegt an seiner vereinenden Position gegenüber den beiden konträren Vertretern Kristeva und Genette. Pfister/Broich entscheiden sich nicht wie die meisten Theoretiker für eine Richtung, sondern bemühen sich um einen Kompromiss, das heißt „die beiden Extrempole intertextueller Theoriebildung einander anzunähern“.[31] (Irina O. Rajewsky konstatiert Parallelen zwischen der Theorie von Pfister/Broich zur Intertextualität und den modernen Erkenntnissen zur Intermedialität.[32]) Den Mittelweg finden Pfister/Broich in einem Modell von qualitativen und quantitativen Merkmalen, die einen Intertext ausmachen, wobei er der Qualität die größere Bedeutung zumisst.

Die Quantität entspricht Kristevas weitgefassten Intertextualitätsbegriff, während die Intensität mit Genettes Auffassung korreliert. Ein eingrenzendes Verfahren befinden Pfister/Broich als sinnvoller, um intertextuelle Analysekriterien zu entwickeln, die beispielhaft an den verschiedensten Textsorten anwendbar sind.

Das flexible Modell für den praktischen Gebrauch besteht aus einer sechsstufigen Skala:

1. Referentialität
2. Kommunikativität
3. Autorreflexivität
4. Strukturalität
5. Selektivität
6. Dialogizität

Jede Eigenschaft ist für sich wichtig, kommt aber in jedem Text mehr oder weniger vor. Sie können sich widersprechen oder ergänzen.

---

[30] Genette (1993), S. 439.

[31] Manfred Pfister und Ulrich Broich (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 50.

[32] Zum Verhältnis von Intertextualität und –medialität folgt ein eigenes Kapitel.

2.5.3.1 Skalierungsmodell

- Stufe 1:

Anhand des ersten Kriteriums wird untersucht, inwieweit originelle Merkmale des Intertextes als ausgewiesene Referenzen im neuen Text auftreten. So ist von Bedeutung, dass der Autor beispielsweise ein Zitat nicht nur wörtlich übernimmt, sondern dieses thematisch betrachtet und in seinen neuen Kontext, mehr oder weniger gekonnt, einschreibt. Pfister/Broich erkennen eine metatextuelle Bedeutung in diesem Zusammenhang in zweifacher Hinsicht:

„[…] Metatext hier nicht im bloßen chronologischen Sinn des »Später«, sondern darüber hinaus im semiotischen Sinn des »Über«.“[33]

- Stufe 2:

Die Kommunikativität beschäftigt sich mit der Intention des Autors, sowie der bewussten Wahrnehmung des Lesers und die Prägnanz der intertextuellen Markierung. Bezüglich des umstrittenen Plagiats äußern Pfister/Broich, dass dieses nur scheinbar(!) gekonnt intertextuell vorgeht. Jener Autor[34] möchte absichtlich die Enthüllung seiner Vorlage gegenüber seinen Lesern verhindern und stellt sich in seiner Art und Weise möglichst geschickt an. Im Gegensatz zu ihm wird von jenen Autoren, die sich mindestens einer Vorlage offiziell bedienen, das von Pfister/Broich bezeichnete „intertextuelle Aha-Erlebnis des weniger aufmerksamen Lesers“[35] angestrebt.

- Stufe 3:

Die dritte Komponente des Skalierungsmodells lautet Autorreflexivität und beinhaltet die Auseinandersetzung des (parodistischen) Autors mit dem Thema, Motiv, Problem seiner Vorlage. Diese Stufe umfasst die Metakommunikation.

- Stufe 4:

Mit dem vierten Kriterium wird ausschließlich auf die Struktur des neuen Textes und seiner Folie eingegangen. Die strukturellen Kleinstelemente sind punktuell in den Metatext integriert, was besonders eine Parodie auszeichnet.

- Stufe 5:

Die Selektivität ermittelt die Intensität der Wahl des Autors bezüglich eines zitierten Elementes und des gewählten Intertextualitätsverfahren. Je treffender die Operation ist, desto geradliniger führt sie zur Pointe. Pfister empfiehlt die rhetorische Figur Synekdoche, die für das *pars pro toto* steht, denn ein noch so quantitativ klein

[33] Pfister/Broich (1985), S. 26.
[34] Eigentlich sollte der Verfasser eines Plagiats gar nicht Autor genannt werden, weil er kein eigenes Werk geschafften hat. Vielmehr handelt es sich um einen (kriminellen) Imitator.
[35] Pfister/Broich (1985), S. 45.

wirkender Bezug kann, wenn er gezielt angelegt wurde, den gesamten Prätext ins Gedächtnis des Rezipienten herbei rufen.

- Stufe 6:

Als letztes Kriterium führt Pfister, in Anlehnung an Bachtin, die Dialogizität an, womit das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Texten, sowohl auf ideologischer als auch semantischer Ebene, gemeint ist. Differenzen bei der Verarbeitung interessieren unter diesem Kriterium mehr als Entsprechungen.
Pfister/Broich führen die Parodie im Hinblick auf die eben beschriebenen qualitativen Kriterien von Intertextualität, als ideales Beispiel für die Intertextualitätstheorie an.
Die quantitativen Instanzen lassen sich auf zwei Ebenen beschränken. Die erste umfasst die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Referenzen, während der zweite Bereich die Anzahl und Verstreuung der Prätexte beinhaltet.

2.5.4 Zitat und Anspielung

Der Parodist verwendet ein intertextuelles Verfahren als eine Art Werkzeug für seine Absichten. Das Zitat, die Anspielung und das Plagiat sind die wichtigsten - rein intertextuellen - Referenzverfahren, von denen nur die ersten zwei parodietauglich sind.

- Das Zitat:

Das Zitat ist das Paradebeispiel für Referentialität. Einfach ausgedrückt handelt es sich nach Müller beim Zitat um:

> […] einen Textabschnitt eines Textes A, der in einen anderen Text, B, integriert wird. Das Zitat lässt diesen zweiten Text zu einem deutlich intertextuellen Text werden, weil hier (mindestens) zwei Texte zu einem Text zusammengefügt werden, nämlich der aus Text A zitierte Textabschnitt (das Zitat) und der diesen Abschnitt umgebende Text B.[36]

Das als intertexuelles Verfahren beliebte Zitat bezeichnet Genette als „elegante, weil sparsamste Parodie“, die „somit nichts anderes als ein aus seinem Zusammenhang gerissenes Zitat, dessen ursprüngliche Bedeutung verdreht und dessen getragener Ton verfälscht wird“[37], ist. Das Zitat im Allgemeinen unterscheidet sich vom intertextuellen Zitat, indem letzteres klar und deutlich aus dem neuen Kontext heraussticht. H. Plett und V. Klotz[38] definieren intertextuelle Sichtbarkeit als „Randschärfe“. Es genügt nicht

[36] Müller (1994), S. 166.
[37] Genette (1993), S.29.
[38] Vgl. Volker Klotz: Zitat und Montage in Neuerer Literatur und Kunst. In: Sprache im technischen Zeitalter 57-60 (1976), S. 259-277.

nur das Zitat einzubauen, sondern es kommt auch auf die Art und Weise an, wie es in den neuen Text transformiert wird. Eine flexible oder begrenzte Verwendung des Zitats bedeutet, dass es entweder wörtlich übernommen werden kann oder dem Text angepasst wird bzw. als verfremdete Adaption, wie eben in der Parodie, heraussticht. Zweck und Situation des Zitats werden von Plett[39] in vier Kategorien zusammengefasst:

1. Untermauerung eigener Thesen als „authorative quotation“
2. Akademisch-gelehrte Funktion mit kritischem Akzent als „erudite quotation“
3. Untermalung des Textes als fakultatives „ornamental quotation“
4. Das poetische Zitat als vierte Kategorie ist davon abhängig, wie sehr der praktische Zweck beim Gebrauch des Zitats von einer Poetisierung bzw. Depoetisierung bestimmt ist. Natürlich schafft das kreativ eingebrachte Zitat im literarischen Kontext eher Poetizität, als ein reproduktiver Umgang in einer wissenschaftlichen Abhandlung. Die Frage, ab wann ein Zitat tatsächlich als poetisch gilt, bleibt offen.

- Die Anspielung:

Im Gegensatz zum Zitat bezieht sich die Anspielung nicht notwendigerweise auf einen konkreten Text. Die für die Parodie wichtige Eigenschaft der Anspielung besteht in dem auffälligen Verweis auf die Bezugsquelle(n). In der Intertextualitätstheroie wird strikt zwischen „marker“, also dem Träger der Anspielung und dem Referenzierten „marked“ getrennt[40]. F. Rodi nimmt diese Unterscheidung beispielsweise vor, wenn er den Begriff „Anspielungsmarke“ als Bündel von „kulturellen Kommunikationseinheiten“ [41], definiert. Beim Abrufen dezidierter Inhalte schwingen Konnotationen automatisch mit, die sich aufeinander beziehen.

Der Erfolg einer Anspielung hängt immer von der Fähigkeit des Rezipienten ab, diese richtig zu entschlüsseln. Das Verhältnis zwischen „marker“ und „marked“ muss stimmen, denn der Kompetenzgrad bei der Decodierung kann durch die Deutlichkeit der Anspielung gefördert werden. Die verantwortliche Aufgabe besteht daher in einem Überprüfen des Inhalts auf dessen Virulenz, um sich einer grundlegenden Resonanzmöglichkeit zu versichern.

---

[39] Vgl. Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. In: Broich/Pfister (1985), S. 78-98.

[40] Vgl. die Begriffe: „Signifikat“ u. „Signifikant“ von Ferdinand de Saussure

[41] Vgl. Frithjof Rodi: Anspielungen: Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten. In: Poetica 7 (1975), S. 115-134.

2.6 Struktur der Parodie

Viele Parodieforscher begnügen sich mit der Feststellung, dass Parodien eine ambivalente Beziehung zum parodierten Text haben, indem sie Elemente gleichzeitig imitieren und verfremden. Da sich die Parodie grundlegender Instrumente bemächtigt, die meistens gar nicht parodiespezifisch sind, fehlt ein systematisches Ergebnis zur parodistischen Schreibweise, das allgemeingültig und geregelt ist.
Als gemeinsame Basis gelten Karikatur, Imitation, Komik und Verfremdung, die von den meisten Theoretikern genannt, aber nicht als der Parodie eigene Techniken angesehen werden. Dadurch entstehen Klischees zur Parodie, die ihren autonomen Anspruch untergraben.

Die Intertextualitätsforschung arbeitet direkt am Text. Der im 21. Jahrhundert gern verwendete Terminus Intertextualität sollte, um mit Müllers Worten zu sprechen, nicht nur „schmückendes Beiwerk“ sein, sondern eine wohlüberlegte Anwendung ihrer analytischen Strategien bedeuten. Zumindest wird die Wichtigkeit der Intertextualitätskonzepte für die zwei Grundtechniken Imitation bzw. Nachahmung und Variation bzw. Verfremdung/Verzerrung, akzeptiert. Die beiden Strategien ziehen sich leitmotivisch durch den parodistischen Text, ohne konträr verlaufen zu müssen.
Die Grenzen intertextueller Beziehungen sind fließend. Die Intertextualität ist umso intensiver, je präziser der Prätext vorkommt, je durchdachter das Verhältnis zwischen intertextuellen und nichtintertextuellen Komponenten ist und je spannungsgeladener sich die ideologische Bezugnahme zum Prätext als Dialog zeigt.
Neben den drei genannten Parametern zur Intensität, bestehen zwei Ebenen, auf denen sich die Elemente befinden, einmal die formal-sprachliche und dann die inhaltliche.
Der Textlinguist definiert intertextuelle Beziehungen als lexikalisch, morphologisch, syntaktisch-grammatisch, graphemisch oder phonologisch. Imitation und Verzerrung existieren nebeneinander auf diversen Textebenen und überlagern sich in extremen Fällen.

- Parameter der parodistischen Struktur:

Auf der Ebene der Parodie stellt sich die Frage, wie sich die pragmatischen, semantischen und syntaktischen Merkmale der Vorlage auf die parodistische Schreibweise mit ihren intertextuellen Bezügen auswirken.

Dazu folgendes: Der Bekanntheitsgrad als wichtigster pragmatischer Parameter wirkt sich insofern aus, dass der Parodist die Vorlage nicht eigens erwähnen muss, falls die Rezipienten diese sehr gut kennen. Wenn der Parodist und sein Publikum einen ähnlichen Wissensstand haben, genügen indirekte Verweise.

Auf der Ebene der semantischen Markierungen mit Handlung, Charaktere und Welt lässt der Autor seiner parodistischen Schreibweise freien Lauf. Er muss weder strenge Analogien noch Differenzen erzeugen um Spannung herzustellen, weil alleine schon die Vermischung intertextueller und nichtintertextueller Elemente den parodistischen Reiz ausmacht. Müller spricht an dieser Stelle vom „parodistischen Schachzug“[42].

Die stilistischen Merkmale der syntaktischen Ebene werden (in den meisten Parodien) in Analogie übernommen und imitiert, sodass der Eindruck einer obligatorisch „strukturellen“ Intertextualität entsteht. Es scheint daher plausibel, wenn Pfister/Broich das Kriterium der „Strukturalität“ parodiespezifisch nennen.

Beide Ebenen, sowohl die semantische als auch die syntaktische, müssen nicht ganzheitlich in Analogie oder Differenz aufgehen, sondern können teils imitiert, teils variiert werden. Die Trennung von sprachlich-syntaktisch und thematisch-semantischer Intertextualität ist schwierig, wenn die einzelnen Elemente einer Ebene entweder nur teilweise oder ganz reproduziert bzw. verzerrt werden.

- Kritik

Die Suche nach parodiekonstituierenden Verfahren erfordert ein strukturalistisches Analyseverfahren, das es noch nicht (in wissenschaftlicher Einigung) genormt gibt. Müller beklagt in diesem Zusammenhang, dass es im Kanon mit E. Rotermunds Feststellung einer fehlenden „Differenzierung nach parodistischen Verfahrensweisen“ in seiner Theorie *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik* seit dem Jahre 1963 immer noch keine einheitliches Werkzeug zur Analyse von Parodien geschaffen wurde. Wünsch bietet zumindest aus subjektiver Sicht eine ausführliche Beschreibung verschiedenster parodistischer Verfahren in seiner Theorie *Die Parodie: zu Definition und Typologie* aus dem Jahre 1999.

[42] Müller (1994), S. 221.

2.6.1 Parodistische Änderungstechniken

2.6.1.1 Einleitung

Das Problem, dass es eine Fülle an möglichen parodistischen Änderungstechniken gibt, die sich auf Form und/oder Inhalt beziehen können, wird durch die Vielzahl an Bezeichnungen für ein und dieselbe Operation vergrößert. Ein Beispiel ist die Über- und Unterfüllung, die auch Augmentation (Vergrößerung) und Diminution (Verkleinerung), Karikatur und Hinzufügung bzw. Unterschiebung und schließlich Übertreibung von Form/Inhalt und formal-inhaltliche Inkongruenz, genannt wird.[43]

Jeder Theoretiker sollte sich daher bei der praktischen Analyse auf eine Terminologie beschränken, damit es zu keinen Missverständnissen kommt. Weiters existiert zu einer Variante vice-versa die gegenteilige Funktion. Verweyen und Witting entscheiden sich beispielsweise bei der Überfüllung für die Übertreibung auf formaler Ebene, während die Unterfüllung als inhaltliche Substitution wahrgenommen wird. Um eine größere Vielfalt an Änderungstechniken zu bieten, hat Rotermund in Anlehnung an die vier rhetorischen Mittel[44] zur Änderung „adiectio, detractio, transmutatio und immutatio“ folgende Kategorien entwickelt:

1. Karikatur, deren Synonyme etwa Verzerrung und Übertreibung sind,
2. Substitution (Unterschiebung),
3. Detraktion (Auslassung),
4. Adjektion (Hinzufügung)[45].

Weiterführend schlägt Wünsch daher eine Verdeutlichung der Karikatur durch Isolierung, Übertreibung und/oder Transmutation bzw. Umstellung vor. Zusätzlich bietet dieser Theoretiker eine Einteilung in externe und interne Operationen an. Die Substitution und Adjektion greifen von außen in die Vorlage ein, indem sie unpassende neue Elemente hinzufügen, austauschen usw., während die Isolierung, Übertreibung, Wegnahme, Dehnung, Raffung, sowie die Umstellung von Komponenten das Innere des Bezugstextes verunstalten. Die parodistischen Verfahren sind je nach qualitativer Anwendung das „Aushängeschild“ einer Parodie.

[43] Zur problematischen Benennung von parodistischen Änderungstechniken vgl. Wünsch (1999), S.153ff.
[44] Renate Lachmann (Hg.): Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S.39ff.
[45] Erwin Rotermund: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik. München: Eidos 1963, S. 9, 178.

2.6.1.2 Neun Parodieverfahren

1. Substitution:

Das wichtigste parodistische Verfahren wird eingesetzt, um einen komisch wirkenden Kontrast zwischen den (alten) Elementen der Vorlage und dem (unerhört) Neuen herzustellen. Am besten eignet sich die Ersetzung von Komponenten, die Unbehaglichkeit konnotieren. Die große Bandbreite an Möglichkeiten erlaubt dem Parodisten den gesamten Inhalt zu substituieren, sodass eine neue Thematik innerhalb derselben syntaktischen Struktur entsteht oder er belässt das Motiv der Vorlage, allerdings in Anpassung seiner zeitgenössischen Konventionen.

2. Adjektion:

Die Adjektion bezeichnet die Hinzufügung willkürlich gewählter Elemente des Parodisten an beliebiger Stelle des Bezugstextes. Absicht und Wirkung dieser Operation sind dieselben wie bei der Substitution.

3. Isolierung:

Mit diesem Verfahren reduziert der Parodist einzelne Textmerkmale oder vereinfacht die gesamte Vorlage, entsprechend einer Simplifizierung.

4. Übertreibung:

Sie ist die zweitwichtigste Änderungstechnik. Die Bearbeitung einzelner Komponenten durch Steigerung, Betonung oder Akzentuierung wird als partielle Übertreibung bezeichnet. Die totale Variante betrifft ganze Passagen der Vorlage. Des Weiteren muss zwischen einer qualitativen und quantitativen Übertreibung unterschieden werden. Die Ausprägung bzw. Intensität der Übertreibung ist dafür ausschlaggebend, sowie die Anzahl parodierter Merkmale in abgeänderter Form.

5. Detraktion:

Die Wegnahme betrifft den Umfang des Bezugstextes, der durch das radikale Streichen zwangsläufig minimiert wird. Im Gegensatz zur folgenden Raffung werden „nur“ Passagen getilgt.

6. Raffung:

Diese textinterne Operation zieht den Bezugstext so stark zusammen, dass sich der Umfang der Textvorlage verringert. Die Raffung der Handlung kann bis zum Fragment

oder einer spezifischen Szene führen. Sie ist eine dramaturgisch beliebte Variante. Übrig bleibt allerdings nicht der ursprünglich textuelle Rest der Vorlage, sondern ein Grundmaterial, das durch den Parodisten umgewandelt wurde.

7. Dehnung:

Diese, der Adjektion verwandte Technik, findet auf der internen Ebene statt, indem sie die zeitliche Struktur beeinflusst. Durch eine Ausweitung der Vorlage innerhalb ihrer Normen, wie zum Beispiel durch schmückende Beiworte, die für das Verständnis nicht notwendig wären, entsteht eine Verzögerung.

8. Transmutation:

Eine Umstellung im parodistischen Sinne hat abermals den humoristischen Effekt als Ziel. Bei der Transmutation gelingt dieser durch die exakte Übernahme zusammenhängender Passagen des Bezugstextes, zum Beispiel als Zitat, und deren unlogische Aneinanderreihung. Die neue Kombination der eigentlich seriösen Ausschnitte kann bis zum Nonsens führen.

9. Ausmaß bzw. Umfang:

Das Ausmaß eines parodistischen Verfahrens wird durch eine partielle oder totale Parodierung bestimmt, je nach dem, ob einzelne Textpassagen oder die gesamte Vorlage von Anfang bis Ende betroffen sind. Innerhalb einer Parodie können die einzelnen Operationen unterschiedliche Längen haben.

Die Feststellung des Gesamtumfangs wird durch Wünschs aufgestellte Kategorien erleichtert:

a. Anzahl der unterschiedlichen Textebenen, die verändert wurden
b. Vergleich der Umfänge der veränderten Passagen
c. Qualität des parodistischen Verfahrens (Stärkegrad) /
   Quantität des parodistischen Verfahrens
d. Konsequenz der Parodierung, vor allem bezüglich der Handlung
e. Längenverhältnis der Parodie zur Vorlage

2.7 Rezeptionsästhetik

2.7.1 Parodistisches Kommunikationsmodell

Intertextuelle Kommunikation kommt dann zustande, wenn bewusst mindestens eines Textes Elemente syntagmatisch in einen neuen eingebaut werden oder mit Verfahren, die Verweischarakter haben, in das kontextuelle Umfeld einfließen. Der Intertextualitätsforscher nimmt seine Analyse auf zwei Ebenen vor.

Die paradigmatische Perspektive sondert jene Elemente, die aus dem Prätext übernommen wurden, determiniert heraus. Eine syntagmatische Sichtweise bedeutet, die Art und Weise der Integration der Elemente in den neuen Text und ihrer Beziehung zu den nichtintertextuellen Elementen festzustellen.

Der fixe Intertextualitätscharakter der Parodie erfordert ein grundlegendes Kommunikationsmodell, das auf jedes parodistische Intertextualitätsverfahren anwendbar sein muss.

Müllers Darstellung parodistischer Kommunikation beginnt mit der Parodie, die auf die Vorlage (Text „A“) verweist, wobei beachtet werden muss, dass das Parodierte (Text „A“) bereits vor der Parodie existierte und somit die unbedingte Voraussetzung für das Entstehen des parodistischen Textes darstellt. Das Ergebnis ist eine Kombination aus parodistisch Neuartigem und imitierten Elementen des Prätextes. So entsteht der Eindruck, dass Text „A“ selbstständig ist, während die Parodie nur teilweise eine eigene Identität aufweisen kann. Sie besteht immer aus Teilen der Vorlage und solchen, die in deren Umfeld neuartig genesen sind (Textgenese). Es sind auch Komponenten möglich, die absolut nichts mit dem Prätext zu tun haben. Die Elemente bilden Gruppen, so genannte Textwelten, deren Grenzen eingehalten oder übertreten werden können.

2.7.2 Rezeptionssignale und Bewertung

- Rezeptionssignale:

Rezeptionssignal(e) ist der Oberbegriff für Intertextualitäts- und Parodiesignale, wobei die erste Gruppe grundsätzlich neutral und die zweite komisch verzerrend angewendet wird. Das Parodiesignal hat die Funktion eines „Wachmachers“, wie es Wünsch definiert, der den Rezipienten die Parodierung, welches Verfahren auch immer dafür eingesetzt wurde, bewusst machen soll.

An welcher Stelle der so genannte Aha-Effekt einsetzt, kann der Parodist beliebig bestimmen. Das Parodiesignal am Beginn oder gleich im Titel bzw. Untertitel entlarvt den Text sofort als Karikatur. Die Lokalisation an späterer Stelle erfordert zuvor den

illusorischen Aufbau eines wahrhaftigen Werkes. Die Illusionsstörung findet dann entweder abrupt statt oder sie steigert sich zunehmend in Form illusionsstörender Einsprengsel. Parodiesignale befinden sich nicht nur an einem bestimmten Ort, sondern haben auch eine unterschiedliche Signalstärke bzw. -intensität, die sich je nach gewünschtem Ziel explizit oder implizit zeigt.
Eine zusätzliche Eigenschaft von Parodiesignalen ist, dass sie eine mehr oder minder starke Wertung vom Autor bekommen, die einen Interpretationsweg fördern oder aber einen neutralen Diskurs anregen sollen oder denjenigen der Vorlage anzweifeln.
Der Parodist erhofft in den meisten Fällen möglichst lautes Gelächter vom Publikum, sodass kritisches Denken und scharfer Verstand durch den Gefühlsausbruch verdrängt werden.

- Bewertung:

Es gibt zwei Möglichkeiten der Bewertung:

1. Die ästhetische Wertung:

Ziel des parodistischen Humors ist ein hoher Unterhaltungswert für sein Publikum. Dabei sollte auf die „Würze“ der Parodie geachtet werden, da der Rezipient wahrscheinlich müde wird, je länger er auf die ersehnte Pointe warten muss. Der ästhetische Wert misst sich weiters an der Beständigkeit der Parodie und ihrem autonomen Charakter.

2. Die moralische Wertung:

Die relevantere Variante ist die moralische Bewertung, die drei Bereiche beurteilt, nämlich Intertext, Intention und Art der Parodierung.

a) Der Wert der Vorlage

Dazu gehört ihre Auffassung als Text und Kulturgut, sowie die Feststellung, ob Grenzen einer Person, Institution oder Ideologie unerlaubt übertreten werden.

b) Die Intention des Parodisten

Der Autor sollte seine Position rechtfertigen können, damit sich sein Publikum gewissenhaft auf seine (berechtigten) Spitzfindigkeiten einlassen darf. Die Relevanz der Intention erweist sich als variabel, je nach dem in welchem Rahmen die Parodie auftritt. Im zeitgenössischen Kontext spielt vor allem das politische, gesellschaftliche und weltanschauliche Umfeld eine ansprechende Rolle.

c) Die Art der Parodierung

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob die Parodie direkt oder über Umwege auf die Schwächen der Vorlage abzielt. Der Parodist sollte seine positive oder negative Kritik mit Maß und Ziel ausüben. Wenn das Objekt der Parodie eine nachgewiesene Schelte verdient, dann ist eine übergriffige Vorgangsweise (vermutlich) durch ironische Argumentation entschuldbar.

3 Theorie zum Volksmärchen

3.1 Definition und Märchenforschung

- Definition:

Das Wort „Märchen" bildet das Diminutiv zum mittelhochdeutschen Substantiv „maere n. und f." bzw. zur althochdeutschen Adjektivwurzel „mâr-î" (berühmt) in der Bedeutung Botschaft, Nachricht, Kunde und Bericht, sowie Gerücht, im Sinne einer unwahrscheinlichen Begebenheit. (Letzteres kann sich die Parodie gut zu Nutze machen.) Es wird in der jüngsten Ausgabe von *Metzlers Literaturlexikon* des Jahres 2007 als „fiktionale kürzere Prosaerzählung, die auf einen als volkstümlich angesehenen Motivkatalog zurückgreift"[46], definiert. Der mitteldeutsche Ausdruck „Märchen" (in oberdeutscher Sprache „Mähr-lein") konnte sich gegenüber dem Schweizerdeutschen, Schwäbischen, Elsässischen und anderen Mundarten erfolgreich durchsetzen.

Der im Alltag gebräuchliche Begriff des Märchens wird mittlerweile synonym mit dem eigentlichen Volksmärchen verwendet, wozu die Eigenschaft „volkstümlich" in der zitierten Definition ebenfalls anregt. Fremdsprachige Bezeichnungen haben einen größeren Bedeutungsrahmen und erfordern daher eine genauere Eingrenzung.
Die englische Übersetzung lautet „tale", wobei zwischen „folktale", „fairytale", „nursery-tale", „household-tale" usw. unterschieden werden muss. Das Französische nennt es schlicht „conte", differenziert aber „légende", „conte de fées", „conte polulaire" usw. und das Italienische geht von „conto" aus, weiterführend zu „racconto", „storia", „fiaba", „favola". Die Legitimation der Grimmschen Märchen im europäischen

[46] Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. v. Günther u. Irmgard Schweikle. Hersg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff. Stuttgart, Weimar: Metzler³ (2007), S. 472.

Raum ermöglicht den heutigen Forschern die problemlose Verwendung des deutschen Märchenbegriffs auch im Kontext mit fremdsprachigen Geschichten.
Die eingangs zitierte Definition (2007) ist einer der wenigen, die ohne die paradetypischen Konnotationen Zauber, Wunder und Übernatürlichkeit auskommt. Aussagen wie die Peuckerts betreffen vielmehr das „eigentliche Zaubermärchen“:
„Man hat den Namen «Märchen» mit Recht auf jene Erzählungen eingeschränkt, die in der zauberischen Welt geschehen, in denen man […] Wunder verrichtet, in denen der Mensch sich verwandeln kann.“[47]. Wenn von den Grimmschen Märchen gesprochen wird, dann sind meist deren Zaubermärchen gemeint, obwohl sie höchstens ein Drittel ihrer gesamten Sammlung ausfüllen. Wiederkehrende Merkmale[48] in Definitionen sind Klarheit im Aufbau und in der Gliederung, sowie das gleichseitige Bestehen von irdischer und überirdischer Welt. Weitere Versuche, den Begriff des Märchens zu erfassen, bieten religiöse, moralische, amouröse, ja sogar erotische Ansätze.

- Märchenforschung:

In der Märchenforschung wird zwischen dem Volksmärchen, Kunstmärchen und dem Buchmärchen, dem jüngsten der drei Begriffe, unterschieden. Da die Parodievorlagen in dieser Arbeit jeweils Märchen der Brüder Grimm sind, wird ausschließlich auf die Gattung Volks- bzw. Zaubermärchen eingegangen.
Johannes Prätorius entdeckte als erster im 17. Jahrhundert seine Sammelleidenschaft für deutschsprachige Volksmärchen. Die Brüder Grimm ergriffen 1807 die Initiative und schufen mit ihrer 1812 erstmals veröffentlichten Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* (KHM)[49] ein Werk, das in der Märchenforschung einen enorm wichtigen Stellenwert hat. Solchen Sammlern ist es zu verdanken, dass mündlich überlieferte Volksmärchen trotz historischer Schicksalsschläge überleben konnten.

Die gängige Assoziation des Märchens mit dem Wundersamen und Übernatürlichen ist aus theoretischer Sicht nicht immer zutreffend, weil das Wunderbare nach geltenden Forschungsergebnissen nur einem Teil, nämlich den „eigentlichen Märchen“, noch genauer, den „Zauber- und Wundermärchen“, zugeschrieben werden muss. Letztere stellen eine Gruppe der Volksmärchen unter den Nummern 300-749 dar. Diese Nummerierung ist keineswegs eine eigenwillige Erfindung an dieser Stelle, sondern

[47] Will-Erich Peuckert: Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel: 1938, S. 10.
[48] Vgl. zu einer vollständigen Auflistung der meist genannten Merkmale: Lüthi (2004), S.3.
[49] KHM ist die übliche Abkürzung für Kinder- und Hausmärchen, gesammelt von den Brüdern Grimm.

beruht auf dem in der Märchenforschung international gültigen Typenverzeichnis nach Antik Aare[50], das 1910 erstmals erschien.
Die meisten Grimmschen Märchen zählen zur zweiten Kategorie der „eigentlichen Märchen“, den Zauber- oder Wundermärchen. Die Betitelung der ausführlichen Untergliederung erfolgt paradetypisch nach dem Inhalt des Märchens und reflektiert dessen Hauptmotiv, wie zum Beispiel die Märchen mit übernatürlichem Gegner am Anfang (Nr. 300-399). Weitere sind durch eine übernatürliche Aufgabe bestimmt (Nr. 460-499), durch einen übernatürlichen Helfer (Nr. 500-559) und durch einen übernatürlichen Gegenstand (Nr. 560-649). Den Abschluss bilden die Märchen mit anderen überirdischen Momenten (Nr. 700-749).

3.2 Märchenstruktur

Die Vorliebe des Märchens ist die Handlung. Zu den „Menschmedien im Mittelalter“, die Teil der dominierenden oralen Kultur waren, zählte die Erzählerin auf dem Land. Trotz ihrer begrenzten Reichweite hatten die tradierten Geschichten, vor allem Märchen, aber auch Legenden, einen großen Erfolg bei den ZuhörerInnnen. Neben dem eigentlichen Erzählen war die Fähigkeit nötig eine „Darbietung nach ganz bestimmten Codes, Formeln, Stilelementen, Ritualen“ zu erbringen. Eine Untermalung der Geschichte mittels intensiver Mimik und wilder Gestikulation erfreute nicht nur die kindliche Hörerschaft.
Das Märchenerzählen und das –zuhören entsprachen einem zwischenmenschlichen Ereignis, bei dem es „eher um das Erzählen oder Erzähltwerden selbst“ ging. Gemäß dem sozialen Kommunikationsakt erwartet die (Märchen)Erzählerin eine Reaktion ihrer Zuhörern, wodurch ein regelrechtes „Performanzmilieu“ entstand, das „eine bestimmte Situation, Atmosphäre, Konstellation“ implizierte.[51]

[50] Die Zitierung des numerischen Märchens ist als AaTh, Ath, AT, Mt (=Märchentypus) oder T. inklusive der Ziffer möglich. Vgl. Antti Aarne: Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung. Hamina: 1913. (Folklore Fellows' communications 13)
[51] Vgl. Werner Faulstich: Medienwissenschaft. Paderborn: Fink 2004. (UTB 2494), S. 29-30.

3.2.1 Inhaltliche Ebene

3.2.1.1 Geschehen

Das Volksmärchen erhebt keinen Anspruch auf historische Wahrheit, sondern möchte mit seiner bildlichen Redeweise die Fantasie des Rezipienten anregen. Trotzdem besteht das Märchen nicht nur aus einer passiv sich ergebenden Träumerei, sondern aus Taten, Handlungen, Aktionen, die Entscheidungen verlangen.
Daraus ergibt sich folgende triadische Handlungssequenz:

Anfangskonflikt – Wege der Vermittlung – Schlusslösung.

Es beginnt traditionsgemäß mit „Es war einmal“, einer unbestimmten Zeitangabe und fährt etwa mit „in einem fernen Land“, einer unbestimmten Raumangabe, fort.
Der Anfang birgt Schwierigkeiten in sich, wie eine zu überstehende Notlage, eine zu bewältigende Aufgabe oder ein ersehntes Bedürfnis. Der Held oder die Heldin gerät in Lebensgefahr, wenn ihm Gegner oder Neider übel mitspielen. Typen wie der Helfer, der Ratgeber sowie der Gerettete bzw. der vorher zu Rettende, unterstützen ihn dafür.
Am stärksten lenken magische oder überirdische Elemente den Verlauf der Handlung und tragen Sorge, dass die Hauptfigur während des Geschehens nach einer Niederlage auf die Siegerseite wechselt. Die gängige Erwartungshaltung des Menschen fordert von der Geschichte ein gutes Ende, das auch garantiert kommt, denn „Märchen sind in hervorragendem Maße *optimistisch*; sie zielen auf *positive Veränderung* der sozialen Lage ab.“[52] Die Verbindung mit dem Überirdischen lässt den Diesseitigen bei seinen Problemen nicht im Stich.
Der Alltag im Zaubermärchen wird prinzipiell durch Wunder bereichert. Das mutet irdischen Menschen nicht seltsam an, bestehen doch nebenher profane Beschäftigungen, vor allem (handwerkliche) Berufe und Hausarbeiten. Da der Alltag, wie der Geschichtenerzähler weiß, nicht nur rosig ist, werden Kämpfe, Intrigen, Verletzungen, Morde, Gefangenennahmen und Vergewaltigungen sehr wohl geschildert. Trotzdem ist die Weltsicht von Optimismus geprägt und die Dinge stehen in paradoxer Weise nicht schlimmer, sondern besser als es scheint.
Die Handlung verläuft in einem Zweier- oder Dreierrhythmus. Die zweiteilige Version wird eher verwendet, wenn sich der Gewinn, Sieg oder Preis als ungesichert herausstellt und erneut die (meistens handelt es sich um dieselbe oder eine ihr ähnliche)

[52] Bernd Wollenweber: Ideologiekritik im Deutschunterricht. Analysen und Modelle. Frankfurt am M.: Diesterweg 1972. (Sonderband d. Zeitschrift Diskussion Deutsch.), S. 103-107.

Schwierigkeit bewältigt werden muss. Der Dreierrhythmus betrifft beispielsweise drei Brüder oder einen Protagonisten, der dreimalig konfrontiert wird. Folgen die drei Episoden aufeinander, handelt es sich um eine Klimax im rhetorischen Sinne. Wenn die letzte Etappe anders als die vorhergehenden abläuft, steht sie in Kontrast (Umkehrung, Wende) zu diesen.

Natürliche Grundvorstellungen im Volksmärchen sind psychologisch motiviert. Sie treten als ahistorische Archetypen für das kollektive Unbewusste des Menschen ein und tauchen immer wieder auf. Zu den Archetypen zählen beispielsweise die ausgesetzten Kinder (*Hänsel und Gretel*), die schlafende Schöne (*Dornröschen*), die neidige Stiefmutter (*Schneewittchen*), der reiche Prinz, der ein armseliges (Bauern)Mädchen heiratet (*Aschenputtel*), die Bedrohung durch wilde Tiere (*Rotkäppchen*), die dem Wasser entsteigende Nixe oder Seejungfrau (*Melusine*), sowie die drei Wünsche und eine Erlösung (*Der Schmied von Jüteborg*) und viele andere zählen.

Archetypen bieten einen guten Grundstock zur Nachdichtung, denn „[diese] lohnt sich ja wohl nur bei Erzählungen, die als substantiell und […] als elementar, zeitlos und von allgemeinmenschlichem Belang empfunden werden.“[53]

Da die Guten am Ende der Geschichte nicht nur reichlich belohnt, sondern die Bösen mindestens im selben Ausmaß, wenn nicht mehr, bestraft werden, hat besonders das Volksmärchen (oft) grausamen, ja gewalttätigen Charakter.

3.2.1.2 Figuren- und Gegenstandsrepertoire

- Die Märchenwelt besteht nicht nur aus einem signifikanten Handlungsverlauf, sondern auch aus figuralen und dinglichen Elementen, die als Chiffren fungieren. Die Personifikation von Tieren und Pflanzen geschieht durch die Fähigkeit sprechen zu können. Phantasiegestalten wie Riese, Zwerg, Hexe, Zauberer oder Fee leben im Märchen wie gewöhnliche Menschen. Innerhalb ihrer Funktion als Guter bzw. Böser müssen sie austauschbar sein.

- Der Protagonist tritt als menschlicher(!) Held auf, indem er wegen seiner anfänglich schlechten Lage als Stiefkind, Jüngster oder Dümmster eine glückliche Endsituation anvisiert, die viel versprechend scheint. Er ist (sehr) jung und unerfahren, leicht zu beeinflussen und manipulierbar. Seine Familie stammt aus der ländlichen

[53] Röhrich (1979), S. 176.

Unterschicht oder es fehlen ohnehin die Eltern bzw. die Mutter/der Vater, sodass das Glück, in Form einer gesellschaftlich relevanten Heirat oder erworbenen Reichtums, unerreichbar scheint. Trotz widriger Umstände oder gerade deshalb macht sich der zukünftige Held auf den Weg ins Land des Königs/der Königin/der Hexe usw. Die unglückliche oder gar im Tiefschlaf liegende Prinzessin eines Erlösungsmärchens kann freilich nur vom Prinzen gerettet werden. Entweder stehen ihm wohlwollende oder gegnerische Figuren, meistens aus der Überwelt, bei. Zur ersten Gruppe zählen der Aufgabensteller und Helfer, der Hilfsmittel oder Ratschläge vergibt, oder die Zielperson, die zu retten, befreien, erlösen, heiraten usw. ist. Die anderen sind Bösewichte, die einem Alptraum gleich kommen. Der wunde Punkt des Gegners ist deutlich markiert, wodurch dem Protagonisten sozusagen nur noch die passende Taktik einfallen muss, um ihn dort erfolgreich zu verletzen. So genannte Kontrastfiguren haben zwar nicht bewusst das Scheitern des Helden als Ziel, spielen ihm aber aus Eifersucht übel mit, indem sie mit dessen Gegner zusammen arbeiten.

- Der Charakter einer Figur ist nicht individuell gezeichnet, sondern mit jedermann bzw. jederfrau gleichzusetzen. Auch die Auszeichnung von besonderer Klugheit oder Tapferkeit zu sein, entspricht eher moralischen Ansprüchen als individuellen Eigenschaften. Der Mut und die Tatkraft des Helden können nur erfolgreich zum Einsatz kommen, wenn er jemanden zur Seite hat, der ihm einen listigen Plan schmiedet. Dieser benötig dafür einen klaren Kopf, während der Protagonist sich ganz seiner (naiven) Hoffnung, dass am Ende alles gut wird, hingeben darf. Die Gestalten bestechen durch ihre eindeutige Zugehörigkeit zum Bösen/Guten, Schönen/Hässlichen, sowie durch ihre Namenlosigkeit. Sie definieren sich dann über ihre Funktion als König/in, Schwester, Soldat usw. und werden wortwörtlich damit angesprochen. Die Bandbreite des Figurenrepertoires umfasst die gesamte Gesellschaftshierarchie vom ärmsten bis zum mächtigsten Vertreter. Damit eine Figur ihre Wirkung am besten entfalten kann, tritt sie einzeln auf.

- Die überirdischen und menschlichen Protagonisten bilden eine sphärische Einheit. Der wichtigste Gegenstand ist jener, der quasi als Wunder (Zauberspiegel, vergifteter Apfel,…) Mittel zum Zweck wird. Neben diesen Zauberdingen oder verzauberten Alltagsdingen sichern szenische Gegenstände wie Tisch, Kleid, Haus, Ofen, usw. die alltagsrealistische Welt ab.

3.2.2 Märchenstil

Die stilistischen Kennzeichen des Volksmärchens sind hauptsächlich dem Gesamtwerk der Brüder Grimm entnommen und lassen sich mit den Schlagwörtern der leichten Verständlichkeit, einfacher Strukturen sowie Bildhaftigkeit grob zusammenfassen. Die Formelhaftigkeit ist beim Volksmärchen besonders am Anfang und Ende der Geschichte zu erkennen. Übliche Anfangsformeln wie „Es war einmal …“[54] oder Schlussformeln wie „… und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.“ mit den prägnanten drei Punkten „…“ versehen, markieren das Volksmärchen deutlich als solches. Gesungene Verse oder direkte Reden im Inneren der Erzählung werden vom Rezipienten positiv aufgenommen und bestenfalls rezitiert.

- Die ausgeprägte Tendenz des Märchens in Bildern zu erzählen, zeigt sich in der Verwendung rhetorischer Mittel wie Vergleich, Metapher, Allegorie, Symbol und Fabulierung bis zu Wortneuschöpfungen, die eine eigene Märchen-Textwelt kreieren.

Die Wirklichkeitsferne eines Volksmärchens scheint oberstes Gebot zu sein. Der Plan einer „Entwirklichung“, sprich Sublimierung, wird durch die gesamte Geschichte verfolgt. Die magischen und überirdischen Elemente nehmen überhand. Die reale Verortung betreffend, gibt das Märchen keinerlei Auskunft. Die Umwelt spielt eine untergeordnete Rolle und wird nur beschrieben, wenn das Märchengeschehen sozusagen einen Boden unter den Füßen braucht.

- Die Vorstellungskraft im Volksmärchen ist eindimensional beschränkt, sodass der im diesseits Lebende sich keine andere Daseinsform im Jenseits denken kann, trotz des (häufigen) Glaubens an Gott. Die beiden normalerweise getrennten Welten bilden eine Einheit. Die Konfrontation des Diesseitigen mit dem Übernatürlichen, löst daher keinen überraschten Konflikt in ihm aus. Die gleichzeitige Existenz von Moral und Unmoral in einer Dimension bedingt ein dichotomisches Weltbild.

- Die Figuren existieren wie Schablonen, ohne psychische oder physische

[54] „Es war einmal: das bedeutet märchenhaft nicht nur ein Vergangenes, sondern ein buntes oder leichteres Anderswo. Und die dort Glücklichgewordenen leben, wenn sie nicht gestorben sind, heute noch.“ In: Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1959, S. 409-415.

Individualität, nebeneinander. Es fehlt an Tiefenwirkung. Zur Veranschaulichung dieser Struktur stelle man sich am besten ein Schachbrettmuster aus schwarzen und weißen Feldern (Stichwort: Schwarz/Weiß Malerei) vor, mit dem beständigen Figurenrepertoire. Die immer gleiche Grundaufstellung wird nur durch die unterschiedlicher Spieler und ihre Kombinationen verändert. Die Handlung des Märchens wird auch nicht von innen, sondern von außen, zum Beispiel durch den Erhalt einer (magischen) Gabe, gesteuert.

- Die Ungleichzeitigkeit, wenn Erzählstränge episodisch nacheinander gereiht sind, spricht für die Abstraktheit der Märchenstruktur. Die Figuren einer Handlung bewegen sich ohne Umschweife von einer Station zur nächsten. Die Geschichte bleibt einsträngig, weil mehrmals Gleiches oder Ähnliches passiert.

- Die Zahl Drei hat im Volksmärchen einen besonderen Stellenwert (teils genannt, teils ungenannt) als Steuerung des Lebensrhythmus des Helden, wenn er eine Handlung dreimal vollziehen, einer Gefahr auf dreifache Weise begegnen oder eine Probe dreimal bestehen muss. Die symbolische Wertigkeit von Zahlen betrifft vor allem die Sieben, sowie die Dreizehn und die Hundert.

- Weitere Schlagwörter des Märchenstils sind Klarheit und Linearität, Extreme und Kontraste, Schwarz/Weiß Malerei, sowie Mineralisierung und Metallisierung.

Das Märchen geht immer aufs Ganze, verzichtet auf Kompromisse. Ein Wunder muss plötzlich erscheinen, sowie Belohnungen und Strafen durch bestimmte Umstände oder strikte Regeln als gerecht vermittelt werden.
Die Idee hinter dem stringenten Aufbau und der Affinität zu Wiederholungen ist die Erleichterung der mündlichen Überlieferung durch bessere Merkbarkeit.

3.2.3 Moral und Rezeption

- Die Moral von der Gschicht´:

Wenn der Rezipient eines Märchens meint, dass er gelernt hat, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, dann hat das nichts mit einer „Schulstunde“ zu tun, sondern er hat das Wertesystem des Märchens brav übernommen. „Die Moral von der Geschicht´ “ appelliert an unser Gewissen, das Gute und Gerechte als absolut positiv zu beurteilen. Anhand welcher Figuren und Handlungen die Lektion erteilt wird, spielt dabei keine Rolle, solange es in einer von moralischen Grundwerten determinierten Welt passiert.

Gemäß der Märchenmoral gehört das Böse und das Falsche der unmoralischen Seite an, womit die (im Märchen unterdrückte) Realität gemeint ist.

- Rezeption:

Das Märchen muss sich auf das Gefühlsurteil des Rezipienten verlassen können, dass er sich zwischen den beiden Welten, der wunderbaren und der wirklichen, zu seinen Gunsten für erstere entscheidet. Das Böse und dessen Sünde, Schuld, Fehlverhalten werden dann außergewöhnlich mächtig dargestellt, um sein Pendant, das Gute, noch mehr triumphieren lassen zu können. Ja sogar der Tod, den André Jolles in *Einfache Formen* als „Gipfel der naiven Unmoral“ bezeichnet, wird durch die Abschlussworte „Wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute“ substituiert. Der Märchenerzähler bietet eine Art Gegenentwurf zu einer vom Rezipienten unmoralisch empfundenen Welt der Wirklichkeit.
Trotzdem sollte das Märchen weder auf seine traumhafte Gegenwelt (Illusion) oder auf seine Moral (didaktische Interpretation), noch auf ein Gebilde von archetypischen Urmotiven aus der Psychologie reduziert werden, sondern als literarisch gegebene Einheit rezitiert werden.
Das Märchen hat also neben seiner unterhaltenden Funktion auch didaktische Tendenzen, ohne das Gefühl zu vermitteln, in der Schule zu sitzen. Laut Otto F. Gmelin beinhaltet es „konkrete, historisch bedingte, ökonomisch notwendige Handlungsanweisungen für Kinder und Erwachsene.“[55] Dennoch kann für die lehrreiche Verwendung des Zaubermärchens kein absoluter Freibrief gegeben werden. Darüber diskutieren aber vielmehr Psychologen und Pädagogen als Literaturwissenschaftler.

3.3 Grimmsche Märchen

- Einleitung:

Die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm ist eine Sammlung in zwei Bänden, deren erster im Jahre 1812 erschien, ehe 1815 der zweite folgte. Das Werk nimmt in der Märchenforschung einen hohen Stellenwert ein. Aus literarhistorischer Sicht hat es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine größte Bedeutung.

[55] Otto F. Gmelin: Böses kommt aus Kinderbüchern. München: 1972, S.25.

Das rege Interesse an den KHM (Kurztitel) erforderte bereits 1819 eine neue Herausgabe. Sieben Editionen der so genannten „Großen Ausgabe“[56] mit 211 Erzählungen der Jahre 1837, 1840, 1843, 1850 und 1857 gab es zu Lebzeiten der Brüder Grimm. Die „Kleine Ausgabe“ wurde 1825 nach englischem Vorbild konzipiert und enthielt 50 ausgewählte Märchen, die speziell Kinder ansprechen sollten und daher auch mit einigen Illustrationen von Ludwig Emil Grimm versehen waren. Neben der bunten Märchenvielfalt, existieren die letzten Erzählungen als Kinderlegenden.
Ihre „Urmärchen“ sind in der *Ölenberger Handschrift* erhalten.

- Biographische Informationen:

Als „Brüder Grimm“ gelten die beiden älteren Brüder Jacob (1785-1863) und Wilhelm (1786-1859), obwohl es noch weitere Töchter bzw. Söhne des Beamten Philipp Wilhelm Grimm (1751-1796) und seiner Ehefrau Dorothea (1755-1808) gab. Sie wurden in Hanau, der selbst ernannten „Brüder-Grimm-Stadt“ (© Stadt Hanau, Magistrat) im deutschen Bundesland Hessen, geboren. Der frühe Tod des Vaters schockte die Familie. Die beiden Brüder waren so sehr mit der Versorgung ihrer Großfamilie beschäftigt, dass Wilhelm erst 1825 zu einer eigenen kam, während Jacob ehelos blieb. Ihre Kinderstube brachte sie dem Volkstümlichen nahe.
Die ihnen nachgesagten Divergenzen stellten sich eher als mythische Interpretation, denn als Tatsache heraus. Ginschel erklärt sich die (falsche!) Annahme eines Bruderzwistes, mit der unsachgemäßen Zitierweise von Aussagen Wilhelms und Jacobs. Aus ihrem Kontext entrissene Zitate wurden fälschlicherweise der Thematik Märchenredaktion zugewiesen. Heute wird von Gemeinschaftsarbeit gesprochen. Trotz unterschiedlicher Arbeitsmethodik bekrittelten sie nie die des anderen. Während Jacob einen klaren Ausdruck bevorzugte, schmückte Wilhelm, besonders im zweiten Band, seine Geschichten aus. Das Simple erschien auch Wilhelm volksnäher, doch fühlte er sich zur romantischen Literatur und zum Stil der Biedermeierzeit hingezogen. Jacobs Streben eine Art „Urform“ zu rekonstruieren, verlangte hingegen nach einer wortwörtlichen Übersetzung, die das Ausschmücken und breite Schildern verpönte. Jacob wurde bewusst, dass er Gehörtes nie exakt literarisch verschriftlicht kann. Jacob trat nach und nach in den Hintergrund und ließ seinem Bruder freien Spielraum. So war er es, der den Zaubermärchen ihren speziellen Grimmschen Märchenton verlieh.

[56] Erst die dritte Auflage im Jahre 1837 der „Großen Ausgabe“ brachte ihren Durchbruch, den sie der Dieterichschen Verlagsbuchhandlung in Göttingen zu verdanken hat.

Schlussendlich hat Jacob den „von Wilhelm angewandten Märchenton keineswegs als unrecht, vielmehr als durchaus legitim und eigentümlich deutsch empfunden“.[57]

3.3.1 Wertvolles Erzählgut

Jacob und Wilhelm Grimm bereiteten sich auf ihr Werk mit einer intensiven Recherche vor, bei der sie Grundlegendes (Wesensart, Bedeutung, Lebensweise und Ursprung) der Gattung Volksmärchen erforschten. Mit ihren redaktionellen Bearbeitungen des Gesammelten vollzog sich ein Medienwechsel[58] vom mündlich Erzählten zum schriftlich Fixierten.

Die in den KHM enthaltenen Märchen sind vordergründig mündlichen Ursprungs, die den Sammlern diktiert wurden. Diese gern gehörte Aussage bestärkt zwar den Mythos um die Brüder Grimm und um ihr Leben als Märchensammler, entspricht aber nicht der Wirklichkeit. H. Rölleke geht in seinem Beitrag *Von Menschen, denen wir Grimms Märchen verdanken* für den sechsten Band *Märchen und Medien* der *Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn* ausführlich ein. Die Richtigstellung beinhaltet unter anderem, dass sich die Brüder vielmehr an schriftlichen Quellen orientiert haben: „Sie übernahmen aus Brentanos und aus der reichen Kasseler Bibliothek Texte, die ihnen märchenhaft erschienen, aus vier Jahrhunderten von Hans Sachs, Montanus, Moscherosch, Schuppius, Jung-Stilling und dergleichen mehr.“[59]

Nach mündlichen Vermittlern suchend wurden die Sammler tatsächlich und (vermutlich) ausschließlich in Hessen fündig. Hauptsächlich unterhielten Frauen als „Märchentanten“ die deutschen Zuhörer, sodass die Quellen der Brüder Grimm größtenteils weiblicher Natur waren. Die meisten Damen stammten aus gutbürgerlichen Familien mit (französischem) Bildungszugang. Herkunft, Bildung und Lebensraum bzw. sozialer Status, spielten eine Rolle. Zwecks Authentizität und Nachvollziehbarkeit, sowie zur Absicherung gegenüber Kritikern, gaben die Autoren ihre Beiträger und Beiträgerinnen[60] so genau wie möglich an. Die Familie Hassenpflug zum Beispiel war für 64 Märchen der KHM verantwortlich und Franz Josef Vonbun erbrachte 210 der Beiträge. Eine weitere Quelle war Dorothea Viehmann, die mit ihrer Kenntnis der

[57] Gunhild Ginschel: Der junge Jacob Grimm 1805-1819. 2., um den Aufsatz „Der Märchenstil Jacob Grimms“ und ein Register erw. Aufl. Stuttgart: S. Hirzel 1989, S. 235.
[58] Eine Definition dieses Begriffes folgt noch an späterer Stelle.
[59] Rölleke (2007), S. 15.
[60] Ein Märchenprojekt im Internet bietet nicht nur die gesamten KHM online zu lesen, sondern auch eine übersichtliche Tabelle, in der alle Beiträger und Beiträgerinnen mit ihrem jeweiligen Zutun verzeichnet sind: http://www.maerchenlexikon.de/khm/beitraeger.htm

französischen Märchentradition ein Interesse daran weckte. Sie wurden, um mit Röllekes (kritischen) Worten zu sprechen, „als Vorzeigebeiträgerin stilisiert".

3.3.2 Märchenredaktion

Nachdem bereits über die Quellenlage gesprochen wurde, bekommt nun die „Grimmsche Bearbeitungsschicht"[61] genaue Aufmerksamkeit. Seibert geht davon aus, dass das Märchen „[…] eine nicht unbeachtliche Erzählkarriere aufzuweisen [hat], bis es schließlich in den *Kinder- und Hausmärchen* seine Fixierung als Buchmärchen erfahren hat."[62]

Das Vorgehen der Brüder Grimm lässt sich kurz in drei Schritte einteilen:

Zuerst die Sammlung des Materials, dann dessen (sprachlich-stilistische) Überarbeitung und letztendlich die Weitererzählung im „einfachen" Stil des Märchens in Buchform.

Die Freiheit bei der Bearbeitung mündlicher Erzählungen war natürlich größer als bei schriftlichen Quellen. Der Vorteil mündlicher Adaption besteht damals wie heute darin, dass die eigenmächtigen Handhabungen der Autoren für Kritiker schwer nachweisbar sind. Die unterschiedliche Novellierung des vorhandenen Erzählguts ist notwendig, denn die Innovation alten Erzählgutes verlangt nach aktivem Engagement, der zeitgenössischen Anpassung und einem kreativen Schaffensprozess.

3.3.2.1 Operationsverfahren nach Aarne

- Erweiterung der Erzählung
- Verknüpfung bzw. Verschmelzung mehrerer Märchen („Kontamination")
- Vervielfältigung mittels Verdopplung bzw. –dreifachung
- Angleichung (Analogiebildung)
- Spezialisierung oder Verallgemeinerung einer Bezeichnung
- (Verkleinerung bzw. –größerung)
- Vertauschung (z. Bsp. der moralischen Verpflichtung zum Guten bzw. Bösen), Ersetzung von Tieren durch Menschen und manchmal umgekehrt (Anthropomorphismus oder Zoomorphismus)
- Ausschaltung aller Nebenfiguren (Egomorphismus): kommt so gut wie nie vor
- Requisitenverschiebung (in Anpassung an das aktuelle Zeitgeschehen)

[61] Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2004. (UB 17650), S. 100.

[62] Achim Barsch und Peter Seibert (Hg.): Märchen und Medien. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007. (Ringvorlesung der Märchen-Stiftung Walter Kahn 6), S. 3.

Auf der Suche nach dem Urmärchen stießen die Brüder Grimm auf zwei Märchenaufzeichnungen des Malers und „exzellenten Künstler“[63] Philipp Otto Runge (1777-1810). Die Fassungen *Von dem Fischer un syner Fru* und *Von dem Machandelboom* spiegeln es perfekt wider. Sie sind als idealtypisch aufzufassen, denn Runge bietet alle vorhandenen Informationen zu Herkunft, Aufzeichnung, Stilistik, Motivik und Inhalt. Vor allem begeisterte die Brüder Grimm Runges pommersche Mundart aus seiner Heimat Wolgast. Sie selbst verfassten nur wenige Märchen in mundartlicher, dann niederdeutscher, Form.
Als fixe Punkte einer Märchenredaktion nach Runges naturpoetischer Vollform wurden (unter anderen) folgende ermittelt:
Hauptsatzreihen; die gehäufte Verwendung von „und“ und „da“; Wortwiederholungen; „so recht“; Bildhaftigkeit; Humor; Eingangs- und Schlussformeln; epische Stringenz; Präsenz höchstens zweier Figuren in einer Szene; Dialog, wörtliche Rede; groteske, extreme, detaillierte Schilderungen; Figuren als Typen; die Selbstverständlichkeit des Wunderbaren.

3.3.2.2 Märchenton

Als Autodidakt, das bedeutet ohne theoretisches Spezialwissen, „fand Wilhelm Grimm seinen eigenen Märchenton.“ Mit der Zeit „entstand jenseits des zuweilen recht holprigen originären Volksmärchentons und der Erzählart des hochstilisierten modernen Kunstmärchens etwas völlig Neues.“[64]
Der theoretischen Frage nach einer „Gattung Grimm“ entgeht der Märchenforscher am besten, indem er ihnen vielmehr einen eigenen Märchenton mit so genannten Stilprinzipien zuschreibt, als tatsächlich von einer Gattungsgründung zu sprechen.

Wahrhaftig bereicherten sie die Gattung Märchen durch einen neuen, unverkennbaren Stil mit folgenden Merkmalen:

- Formelhaftigkeit
- Logische Verknüpfung
- Häufige Wiederholungen, verdeutlichende Zusätze: Steigerungen, Symmetrien
- Literarisierung der Sprache: Reimverse
- Erzählmodus: Präteritum statt Präsens
- Zahlensymbolik

[63] Rölleke (2007), S.14.
[64] Ebd. S. 86.

- Vorliebe für bestimmte Farben und Materialien
- Held wird für seine schlechte Ausgangslage am Ende entschädigt und seine Situation verbessert sich langfristig
- Isolation des Helden
- Keine Individualität
- Unbestimmte Verortung, Naturräume
- Keine Temporalität, wodurch der Held „über das Ende hinaus weiter lebt“
- Eine besondere Gabe oder Numinositäten
- Optimismus im Sinne einer psychologischen Selbstmotivation, inklusive gutem Ende
- Eindimensionale Vorstellungskraft
- Oberflächliche Figurenzeichnung, es fehlt den Gestalten an Vernunft und Gefühl
- Typenhaftigkeit aller Figuren
- Einfügung volkstümlicher Sprichwörter und Redensarten
- Das WUNDERBARE, denn Wunder sind im Zaubermärchen selbstverständlich und daher ohne sie nicht denkbar

P. Seibert definiert wie die meisten Literaturwissenschaftler das Wunderbare „als entscheidende poetologische Kategorie jedes Märchens“[65].

Ginschel hebt den Pioniercharakter der Grimmschen Märchentradition folgendermaßen hervor: „Denn sie sind die ersten, die die allgemeinen Form- und Stilgesetze des Märchens erkannt und bei aller Freiheit der Nacherzählung auch bewahrt haben.“[66] Dennoch lässt sich vorab kein gattungstheoretisches Grundkonzept der Brüder Grimm erkennen, denn „sie gingen mit ihrer intensiven Sammeltätigkeit sofort medias in res, wandten sich – mit wenig Theorie – der Praxis zu.“[67] Der Grimmsche Takt überlagerte den ursprünglichen Ton des bearbeiteten Textes. Schon die ursprünglichen Märchen der *Ölenberger Hs.* enthalten nach Ginschels intertextuellem Vergleich mit den literarischen Vorlagen

> […] bereits eine leise stilistische Feilung [und sie] sind flüssiger erzählt, in sich abgerundeter und, da der Stimmungsgehalt durch Wörter und Wendungen stärker herausgearbeitet wird, zugleich „poetischer“ als Jacobs Aufzeichnungen [annehmen lassen].[68]

[65] Barsch/Seibert (2007), S.3.
[66] Ginschel (1989), S. 272.
[67] Rölleke (2004), S. 57.
[68] Ginschel (1989), S. 222.

Die Brüder erhoben nicht den Anspruch auf Einzigartigkeit. Dass jemand anderes eine bessere, echtere, authentischere, ästhetischere usw. Fassung einer Volkserzählung zu Stande bringen könnte, war für Jacob und Wilhelm eine selbstverständliche Einsicht, durch die sie realitätsnah und bodenständig wirkten.

4 Praxisbezogene Fragenkataloge

4.1 Vorbemerkung

Im Folgenden möchte ich Interessierten ein Instrumentarium vorstellen, mit dessen Hilfe sich eine Märchenparodie auch ohne wissenschaftliche Ausbildung einigermaßen professionell analysieren lässt. Die Verinnerlichung der vorangegangen Theorie, einer grundlegenden Basis zur parodistischen Intertextualität und zum Genre des Märchens, ist allerdings Voraussetzung. Auch ohne das Ziel eine Märchenparodie selbst analysieren zu wollen, gehören diese Fragenblöcke als Zwischenteil von Theorie und Praxis, in diese Arbeitsthematik, da sie für die Untersuchung der TV-Parodie
Die ProSieben Märchenstunde herangezogen werden.
Diese Fragenkataloge garantieren freilich keine Vollständigkeit, denn erstens handelt es sich um ein ausgewähltes, daher begrenztes, Sekundärliteraturwissen, mit dem diese Fragen entwickelt wurden und zweitens beziehen sich die Fragen auf ihren Idealfall, nämlich die Parodierung Grimmscher Märchen. Das Ziel ist eine erste Orientierung bei der selbstständigen Analyse zu bieten, weswegen sie, um nicht zu überfordern, nur die wichtigsten Fachtermini enthalten. Unter zu Hilfenahme der vorbereiteten Theorie ist es ein Leichtes, die Fragenkataloge zu beantworten.

4.2 Parodievorlage (allgemein)

Beim ersten Fragenkatalog handelt es sich um eine Art Eignungstest an den vorliegenden Prätext. Er soll einen Überblick über Sinn und Möglichkeiten einer Parodierung verschaffen.
Handelt es sich um eine Textsorte, die in der Theorie als leicht oder schwer

> parodierbar gilt? Ist die Gattung an sich parodieanfällig, unabhängig von der spezifischen Geschichte?

Hat die Vorlage eine Vielzahl an eigenen Merkmalen aufzuweisen und wenn ja, welche

davon motivieren zu einer Parodierung? Für diese Beantwortung muss auf die strukturellen Ebenen des Prätextes eingegangen werden:

Textexterne Merkmale befinden sich auf der pragmatischen Ebene:

Wie sehr oder wie wenig bekannt ist der Text heute bzw. war er unmittelbar nach seiner Erscheinung beim öffentlichen Publikum?

Welches Ausmaß hat bzw. hatte der Erfolg oder Misserfolg?

Kann der Parodist voraussetzen, dass die Textsorte und dessen Geschichte dem Rezipienten (mehr oder weniger) vertraut sind?

Ruft der Text in seiner Gesamtwirkung beim Rezipienten bzw. beim Parodisten eher eine verehrende oder eine ablehnende Haltung hervor? Im Falle einer Verehrung, wie sinnvoll wäre dann überhaupt eine Parodierung und in welche Richtung ginge sie (Hommage)? Im Falle einer Ablehnung, wodurch wird sie hervorgerufen? Bietet sich aufgrund eines vermittelten Lebensstiles vielleicht sogar eine satirische Parodie (Gesellschaftskritik) an?

Um textimmanenten Auslösereizen auf die Spur zu kommen, muss die semantische Ebene, als auch die syntaktische Ebene, überprüft werden:

Welche positiven Merkmale (Ernsthaftigkeit, Erhabenheit, Autorität, Würde, Größe) eignen sich zur Parodierung?

Welche Schwachstellen (Trivialität, Sentimentalität, Morbidität, Dekadenz, kitschiger Pathos usw.) bieten sich dem Parodisten an?

Gibt es festgesetzte Normen, Konventionen und Verallgemeinerungen, die durch eine Umkehr ihrer Bedeutung automatisch den humoristischen Effekt auslösen?

Konkrete Fragen zur Handlung:

Wird der moralische Zeigefinger erhoben oder gar Didaxe ausgeübt?

Gehört der Text aufgrund des Sprachstiles der gehobenen (Poetik, Fachtermini) oder trivialen Literatur (Umgangssprache, Jargon) an?

Trägt der Text Ausprägungen inhaltlich-formaler Diskrepanz, so genannte Oppositionsstrukturen?

Konkrete Fragen an die Figurenkonstellation:

Kann die Figurenzeichnung, vor allem die des Protagonisten, den Parodisten reizen? Typenhaftigkeit bietet sich besonders an, wie beim Genie aus der gehobenen Klasse, dem Moralisten als Vermittler seiner Botschaft oder dem Sentimentalen, den die Emotionen überkommen.

In welcher Welt spielt die Geschichte und in welchem sozialen Milieu leben die Figuren?

Hat der Text syntaktische Merkmale, die strengen Regeln folgen?

Ist die Sprache für den Text eigens (stilistisch) typisch oder besteht er aus allgemeinen (syntaktisch) Textlinguismen?

Werden einzelne Erzählstränge durch Wiederholungen ersetzt und nacheinander gereiht? Gibt es daher Rekurrenzverfahren und Stereotype?

Eignet sich der Text nur für eine Parodierung oder auch für artgleiche Schreibweisen, wie Satire, Travestie, Persiflage und Pastiche beispielsweise? Entscheidend dafür: Transformation oder Nachahmung?

4.3 Prätext: Volks- und Zaubermärchen

In diesem Fragenkatalog wird auf den spezifischen Fall eines Volks- bzw. Zaubermärchens als Vorlage der Parodie eingegangen.

Wie lautet der Titel des Märchens?

Zu welcher Kategorie gehört der Märchentext: dem Volks- bzw. Zaubermärchen, dem Kunst- oder Buchmärchen? Im ersten Fall: Wer ist der Verfasser des Märchens? Wenn es sich um ein Märchen der Brüder Grimm handelt, ist es Teil der KHM, unter welcher Nummer und aus welchem Jahr bzw. welcher Ausgabe stammt es?

Auf der inhaltlichen Ebene bietet das Geschehen erste Anhaltspunkte:

Tritt ein Märchenerzähler (z. Bsp. eingangs der Geschichte, zwischendurch, am Schluss) auf?

Enthält die Geschichte einen historischen Kern, der wahr ist?

Liegt dem Märchen ein ahistorisch-archetypisches Motiv, mit realistischem Bezug, zu Grunde?

Wie beginnt die Geschichte? Lässt der Anfang den Rezipienten auf ein Märchen schließen?

Steht am Anfang der Geschichte eine Schwierigkeit, die nur von einer bestimmten Figur bewältigt werden kann und soll bzw. die Lösung eines Konflikts?

Gibt es daher einen voraussichtlichen Helden, sowie ihm feindliche Figuren?

Bestimmen magische bzw. überirdische Elemente den Handlungsverlauf oder greifen sie überraschend im entscheidenden Moment ein?

Geht die Hauptfigur am Schluss, trotz erlittener Niederlagen, als Sieger hervor?

Beschert der Märchenschluss dem Helden eine Belohnung bzw. dem Bösen eine Bestrafung?

Hat die Geschichte ein auf den Rezipienten positiv wirkendes Ende und

eine optimistische Zukunftsperspektive oder gibt es ein offenes Ende?

Ist die Anwesenheit des Überirdischen im Alltag für Menschen selbstverständlich?

Besteht der Alltag einerseits aus profanen Beschäftigungen, andererseits aus Wundern, die nicht unbedingt magisch sein müssen? In welchem Verhältnis stehen das Irdische und das Geheimnisvolle einander gegenüber?

Verläuft die Handlung in einem Zweier- oder Dreierrhythmus? Gibt es Handlungs-Muster, die sich mehrmals wiederholen?

Welches Weltbild wird vermittelt und zweitens lässt sich anhand der Wortwahl eine Weltanschauung erkennen? Weist die verwendete Terminologie auf eine bestimmte Ideologie hin?

Trifft das Prinzip der Schwarz/Weiß Malerei auf die Erzählung zu?

Hat die absolute Entscheidung Priorität vor einem Kompromiss?

Welchen Eindruck macht der Handlungsaufbau im Gesamten: eher streng oder regellos?

Das Figuren- und Gegenstandsrepertoire enthält möglicherweise Reizpunkte:

Treten Phantasiegestalten auf? Wenn ja, welcher Art?

Wurden nichtmenschliche Komponenten, wie Tiere, personifiziert, vor allem durch die Fähigkeit sprechen zu können?

Wie ist die Hauptfigur angelegt? Welche Rolle und welcher Typ werden ihr zugewiesen?

Wenn der Protagonist zu den Guten zählt, wer sind die anderen in seinem wohl und feindlich gesinnten Umfeld? Gibt es eine klare Trennung zwischen den Guten und den Bösen? Befinden sich manche Figuren, so genannte Kontrastfiguren, dazwischen?

Haben die Figuren einen individuellen Charakter oder wirken sie schablonenhaft nach Stereotypen gezeichnet?

Besitzen die Figuren einen vollständigen Namen? Wie werden sie angeredet?

Gibt es eine Gesellschaftshierarchie?

Definiert sich die Funktion der Figur nach ihrem Beruf, Steckenpferd oder sonstigen Auszeichnungen, wie besonders hübsch oder gescheit zu sein, die einzeln herausgegriffen werden? Kommt es dadurch zu einer Einseitigkeit oder gar Reduzierung des Charakters? Gibt es überhaupt so etwas wie einen Charakter?

Fungieren die Elemente auf dieser Ebene als Chiffren?

Welche Elemente definieren den „normalen“ Alltag, etwa kategorische Dinge wie Tisch, Ofen, Hausarbeiten usw.?

Auf der stilistischen Ebene sollten folgende Merkmale überprüft werden:

Enthält der Text viele direkte Reden, sowie (gesungene) Verse? In welchem (mengenmäßigen) Verhältnis stehen sie zu erzählten Passagen?

Beginnt das Märchen mit Formeln wie zum Beispiel „Es war einmal…“ und „…in einem fernen Land“ ohne Zeit und Raum genau anzugeben? Lautet das Ende „…und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute…“ oder ähnlich formelhaft?

Handelt es sich um einen eingeschränkten Wortschatz? Gibt es Neologismen, die eigens für dieses Märchen gebildet wurden oder Wortbedeutungen, die sich nur im Zusammenhang mit dieser Märchen-Textwelt erläutern lassen?

Fallen die alltagsrealistischen Beschreibungen sehr kurz aus?

Werden mittels rhetorischer Mittel (Wunsch-)Bilder im Kopf des Rezipienten erzeugt?

Gibt es einen „gefühlsbetonten“ Wortschatz?

Welche (Kern-)Wörter werden wiederholt verwendet, welche ausgespart, angesichts welcher Problematik?

Wie sind die Handlungs- bzw. Erzählstränge angelegt?

Lässt sich die triadische Handlungssequenz von Anfangskonflikt über die Wege der Vermittlung bis zu der Schlusslösung im Aufbau erkennen?

Haben Zahlen wie 3, 7 usw. Auswirkung auf die Handlungsstruktur und/oder eine symbolische Bedeutung?

Zur <u>Rezeption</u>:

Gibt es eine Moral von der Geschicht’? Wenn ja, auf welche Werte wird pedantisch gepocht? Erteilt die Geschichte eine Lektion?

Appelliert das Märchen an das gesunde Urteilsvermögen des Rezipienten, das Gute vom Bösen zu unterscheiden und auch dementsprechend richtig statt falsch zu handeln?

Ermöglicht die Geschichte eine gedankliche Flucht aus der (rauen) Wirklichkeit, zumindest auf gedanklicher Ebene, in eine wunderbare Welt und werden Angstgefühle sublimiert?

Tendiert der Text stark zu einer „Entwirklichung“?

Gibt es illusionsstörende Ungereimtheiten?

Eine letzte analytische Bestätigung, dass es sich bei dem Zaubermärchen um eines der Brüder Grimm handelt, liefert schließlich eine Überprüfung der Grimmschen Stilprinzipien. Ihre Aufzählung befindet sich in dieser Arbeit unter dem Punkt 4.3.2. mit der Überschrift Märchenredaktion.

4.4 Intertextualitätsebene

Der dritte Fragenkatalog bezieht sich auf die wohl wichtigste Qualität der Parodie: die Intertextualitätsebene. Es gilt zahlreiche Fragen an diesen Schwellenbereich zwischen Hypo- und Hypertext zu stellen.
Bezieht sich die Parodie bewusst und offiziell auf ihren Prätext?
Ist die Parodie eine Einzel- oder Systemreferenz?
Lässt sich ein Transformationsprozess erkennen und wenn ja, wie sieht dieser aus?
Welche Variante wurde gewählt: thematisch (ideologische Umkehrung),
personal (Transvokalisierung) oder räumlich (Ortsverlagerung)?

Um von einer parodiespezifischen Intertextualität sprechen zu können, sollten folgende Thesen bestätigt werden.[69]
Die Eigenschaft der Referentialität ist garantiert, wenn ein ausgewiesener Bezug auf die Merkmale des Intertextes zu erkennen ist. /
Zur Kommunikativität zählen die Intention des Autors, die bewusste Wahrnehmung des Rezipienten und die Prägnanz der intertextuellen Markierung. /
Besteht eine metakommunikative Beziehung als Autorreflexivität? Wenn ja,
welches Zusatzwissen zum Thema, Motiv und Problematik bringt der Parodist mitein?
Weist der parodistische Text strukturelle Kleinstelemente auf, wie Bausteine,
die der Vorlage entnommen und neu eingefügt wurden? Wenn ja, besteht eine Strukturalität. /
Gibt es eine Selektion der interessantesten Elemente und wurden dazu passende Intertextualitätsverfahren ausgewählt? (Selektivität) /
Besteht zwischen dem Hypo- und Hypertext eine dialogische Relation, die ein positives Spannungsverhältnis bewirkt? (Dialogizität) /
Zur Überprüfung der Anwendung von Intertextualitätsverfahren:
In welcher Dichte und Häufigkeit treten die intertextuellen Referenzen auf?
Welche intertextuellen Verfahren wählte der Parodist konkret aus? Wurden die zwei
Grundlegenden Verfahren Zitat und Anspielung verwendet und wenn ja, auf welche Art und Weise?
Wie prägnant sind die Intertextualitätssignale konzipiert?

[69] Die grundlegende Theorie dazu wird in dieser Arbeit unter dem Punkt 2.5.3. mit der Überschrift Konzept von Pfister/Broich erläutert.

Wird die Decodierung dem Rezipienten eher erleichtert oder erschwert?

Gibt es Intertextualitätsverfahren auf allen Ebenen, der lexikalischen, morphologischen, syntaktisch-grammatischen, graphemischen und phonologischen?

Welchen Stellenwert nimmt die Intertextualität im Schwellenbereich zwischen Hypo- und Hypertext ein? Hat sie eher die Rolle eines „schmückenden Beiwerks“ oder ist sie eine bewusst gewählte analytische Strategie?

4.5 Parodistischer Text

Die Fragen der ersten drei Kataloge hatten viel mit in die Tiefe gehender Theorie zu tun und waren indirekt mit dem primären Untersuchungsgegenstand verbunden. Ohne die Analyse des Prätextes (Gattung>Märchen) und der Intertextualität wäre die ausschließliche Beschäftigung mit der Märchenparodie engstirnig, oberflächlich und unprofessionell. Mit bestem Gewissen kann sich der Analytiker nun den folgenden - primären - Fragen widmen:

Zu allererst sollte eine Gegenüberstellung von intertextuellen und nichtintertextuellen Elementen, mit einem Vergleich zwischen den Ergebnissen des zweiten Fragenkataloges zum Märchen und denselben Ebenen der Märchenparodie, gemacht werden.

Wird die Vorlage dezidiert angesprochen oder „schimmert“ sie nur implizit durch die „Folie“ der Parodie?

Welche der folgenden parodistischen Änderungstechniken wurden verwendet?

Substitution, Adjektion, Isolierung, Übertreibung, Detraktion, Raffung, Dehnung, Transmutation und Ausmaß.

Erreicht die parodistische Kommunikation auch metatextuelle Außenräume, so genannte Textwelten? Bleibt der Parodist mit seinem kontextuellen Bezug innerhalb des Märchenrahmens oder greift er die Tradition einer bestimmten Kultur, Lebensweise usw. zusätzlich auf?

Erfüllt das Parodiesignal seine Funktion als „Wachmacher“ des Rezipienten?

An welcher Stelle steht das/die Parodiesignal/e oder findet die Illusionsstörung schleichend statt (pointiert)? Wie lässt sich das Parodiesignal beschreiben; welchen (Gefühls-)Effekt hat es auf den Rezipienten?

Weiters ist es von Interesse, den parodistischen Text aus der ästhetischen und der moralischen Perspektive zu betrachten - aus letzterem Blickwinkel ist der Wert, die Intention und die Haltung der Parodie bzw. des Parodisten zu begutachten.

Fördert bzw. hindert der Parodist bewusst einen Interpretationsweg mittels Konnotation oder offensichtlichen Kommentaren, Seitenhieben? Welche emotionale Einstellung vermittelt der Parodist über seine Art und Weise der Verarbeitung zweier Texte?

Wurde die soziale Funktion des Märchens dem Zeitgeist des parodistischen Publikums angepasst? Existiert überhaupt eine gesellschaftliche Diskrepanz zwischen dem ursprünglichen und dem aktuellen Publikum, denn wie viel Zeit liegt zwischen der Parodie und ihrer Vorlage?

Wie verfährt der Parodist mit parallelen Traditionsträgern seines Prätextes, d.h. werden auch andere Vertreter der Gattung (Märchen) eingebunden?

5 Analyse der TV-Parodie *DieProSiebenMärchenstunde*

5.1 Exkurs Intermedialität

Die folgenden Ausführungen behandeln ausschließlich die theoretischen Bereiche der Intermedialitätsforschung, die für die praktische Analyse der *ProSiebenMärchenstunde* notwendig sind, nämlich:

Intermedialität > Medienwechsel > mediale Differenz > intermediale Bezüge > Systemreferenz und –kontamination.

- Rajewskys Theorie:

I. Rajewsky richtet den Schwerpunkt ihrer Untersuchungen zur Intermedialität auf die intermedialen Bezüge, in Anlehnung an das Konzept der Intertextualität! Das Jahr 1992 bedeutet eine Trendwende für diesen Begriff, aufgrund der Feststellung, dass „…der eigentliche konzeptionelle Neuansatz [darin liegt], den Intermedialitätsbegriff in Analogie zu dem der Intertextualität zu begreifen“ und „die Anbindung des Intermedialiätskonzepts an das der Intertextualität [als] sinnvoll und naheliegend [zu betrachten]“, sowie den „synonyme[n] Gebrauch beider Termini“[70] in begründeten Fällen zu gewähren. Die Parallelen zwischen den Verfahren und Erkenntnissen der konzeptionellen Ebenen (horizontal) von Intertextualität und –medialität sind, gemäß Rajewskys Erkundigungen, weitgehend akzeptiert. Der einzig Unterschied zwischen

[70] Rajewsky (2002), S. 43,44.

den beiden liegt an dem jeweiligen Gebrauchsrahmen (vertikal): Während Intertextualität immer auf der textuellen Ebene bleibt, beschreibt Intermedialität Beziehungen, die „prinzipiell von allen Medien zu allen Medien“[71] stattfinden können. Voraussetzung dafür ist die Etablierung filmischer bzw. televisueller Medienprodukte und literarischer Texte als kommunikative Systeme.

- Entstehung:

Der Begründer von Intermedialität ist der Künstler Dick Higgins. Die gegenseitige Entgrenzung von elektronischen Medien, Kunst und Pop-Kultur nannte er in den 1960er Jahren „Intermedia“. Heutige Definitionen fassen den Terminus Intermedialität als weitläufigen Oberbegriff auf, der „für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ steht und Vorgänge meint, die „dem Präfix >inter< entsprechend, in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind.“[72] Eine erste Annäherung an die Intermedialitätstheorie bietet Eicher mit

„In aller Vorläufigkeit ließe sich generalisierend von kulturell kodierten Kommunikationssystemen sprechen, die sich beeinflussen, nachahmen, berühren oder gar zu einer Einheit verbinden können.“[73] Die Intermedialitätsforschung untersucht verschiedene Erscheinungsformen, die sich in die folgenden drei Bereiche zusammenfassen lassen. An erster Stelle steht die Medienkombination[74], an zweiter der Medienwechsel und zuletzt die intermedialen Bezüge. Medienprodukte können zwei oder drei intermediale Einsätze beinhalten.

- Medienwechsel:

Die Adaptionsforschung setzt am Medienwechsel an und richtet ihr Interesse vor allem auf die Adaption von Erzähltexten durch den (Kino-)Film bzw. die Television, deren häufigstes Beispiel die Literaturverfilmung ist. Die äquivalenten Bezeichnungen zum Medienwechsel lauten Medientransfer und -transformation. Sie betonen die Prozesshaftigkeit der Übertragung eines medienspezifisch sedimentierten Prätextes in ein anderes Medium. Die mediale Differenz ergibt sich logischerweise aus den

[71] Ralf G. Bogner: «Medienwechsel». In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler – Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: 1998, S. 355.
[72] Rajewsky (2002), S.12.
[73] Thomas Eicher: Was heisst (hier) Intermedialität? In: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994, S.11.
[74] Da bei der Medienkombination Prä- und Hypotext keine eigenständigen Produkte sind, trifft dieses Verfahren auf den Gegenstandsbereich der Arbeit nicht zu und wird daher nicht weiter erklärt.

(mehr oder weniger) andersartigen Techniken, Verfahren und Vorgangsweisen. Sie wird durch das bewusste Setzen von intermedialen Bezügen relativiert. Dies geschieht durch die Thematisierung, Simulation oder gar Reproduktion von prätextuellen Merkmalen, jedoch, und das ist das Entscheidende, mit den eigenen, medienspezifischen Verfahren.

- Systemreferenz und –kontamination:

Die Termini kontaktnehmendes und –gebendes Medium bzw. Objekt- und Referenzmedium[75] betreffen die dritte Unterkategorie der Intermedialität, nämlich die intermedialen Bezüge. „Intermedialität wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur ein Medium – das kontaktnehmende Objektmedium – in seiner Materialität präsent ist.“[76] Werden in diesem Rahmen das ganze semiotische System bzw. spezielle Subsysteme aufgerufen, handelt es sich um eine Systemreferenz. Wenn „durchgehend ein System zur Texterzeugung verwendet“ wird, ist die Systemkontamination gemeint. Letztere „impliziert eine, wenn auch nur systemverschobene Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems.“ [77]

Damit die fremd- bzw. altermedial bezogene Illusion funktioniert, muss der Rezipient in seiner Lesart, durch bewusst gesetzte Markierungen, gelenkt werden. Die dafür notwendigen Verfahren entsprechen in etwa denen des Intertextualitätskonzepts, abgesehen von den eigenen Darstellungsmitteln des Films, die in den Bereich der Dramaturgie gehören.

- Drehbuch und Parodie:

Das Drehbuch gilt, aufgrund seiner plurimedialen Beschaffenheit, als die intermediale Textsorte schlechthin. Als eine der wenigen Schreibweisen eignet sich die Parodie durchgehend für das Drehbuch, da sie „*qua* Genre nicht an eine bestimmte Medienspezifik gebunden ist“ und sie „medienübergreifenden Kompetenz“ besitzt. [78] Für den Drehbuchautor birgt der parodistische Schreibstil daher keine Barrieren ein ganzes System zu aktualisieren. Die schwierige Aufgabe besteht dann darin, das

[75] Vgl. Werner Wolf: «Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The String Quartet*. » In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21 (1996), S. 85-116.
[76] Rajewsky (2002), S. 17.
[77] Ebd. S. 205. (Glossar)
[78] Ebd. S. 73.

bestimmte System (früher oder später) „*ad absurdum* zu führen“. Das Resultat einer parodistischen Schreibweise im Drehbuch kann man folglich

„als einen Text werten, in dem zunächst ein bestimmtes System aktualisiert wird, um diese Aktualisierung am Ende, womöglich mit Hilfe einer ironischen Wendung, zu unterhöhlen und als eine selbstbewußte[sic!] und scheinhafte auszuweisen.“[79]

Die „Dekonstruktion des anfänglich verwendeten Systems“ muss nicht paradetypisch am Ende erfolgen, sondern kann, wie bei der strukturalistischen Intertextualitätstheorie angenommen, auf verschiedenen Ebenen und an unterschiedlichen Stellen erfolgen, sowie manche Elemente und Strukturen der Vorlage durchgehend erhalten bleiben können. Zum Nachschlagen bietet sich beispielsweise J. Paechs *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität* oder J. Griems *Bildschirmfiktionen: Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien* an.[80]

- Praxis:

Die praktische Anwendung der genannten Erkenntnisse zur Intermedialiät zeigte sich in dieser Arbeit bereits. Der Medienwechsel fand Anfang des 19. Jahrhunderts bei der Übertragung mündlich tradierter Märchen in Buchform durch die Brüder Grimm statt. Der zweite Grund für den Intermedialitätsexkurs betrifft die *ProSiebenMärchenstunde*. Das Märchen der Brüder Grimm wird von einem Autor des 21. Jahrhunderts aufgegriffen. Er parodiert es mit den Verfahren der Intertextualität und wendet parodistische Änderungstechniken an. Die nächste Ebene betrifft die Form, die grundsätzlich den Schein des Märchenschemas wahrt, aber als Drehbuch gestalten werden muss. Zuletzt erfolgt die Verfilmung als intermedialer Prozess. Die mediale Differenz besteht aus allen digitalen Medien, denn die Vorlage war ein rein analoges Mittel: der Text.

5.2 Die *Pro7Märchenstunde*, ein intertextuelles Phänomen?

Das parodistische Format von *ProSieben* bezieht sich, gemäß seinem Konzept eine (telegene) Märchenstunde zu präsentieren, bewusst und offiziell auf den märchenhaften Prätext, deren Autoren Jacob und Wilhelm Grimm nicht direkt genannt werden. Anhand der überwiegenden Wahl klassischer Märchen aus den KHM ist die Spezialisierung aber deutlich erkennbar. Es handelt sich bei diesen Märchenparodien einer TV-Reihe um

[79] Ebd. S. 69.

[80] Julika Griem (Hg.): Bildschirmfiktionen: Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien. Tübingen: 1998. oder Joachim Paech (Hg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität. Stuttgart u. Weimar: 1994.

eine Systemreferenz der Textsorte Märchen, die sich auf der intertextuellen Ebene zwischen Drehbuch und Grimmschen Märchentext als Architextualität (Genette) beschreiben lässt. Der nächstliegende Aspekt ist der Medienwechsel, der sich vom literarischen Prätext zum Fernsehen, mittels des genannten parodistischen Drehbuchs und der Dramaturgie, vollzieht. Der Prozess impliziert eine mediale Differenz, jedoch ist der Medientransfer in diesem Fall keine Adaption im klassischen Sinne, wie eine Literaturverfilmung, weil das imitierte Referenzsystem erstens parodiert wird und zweitens intermediale Bezüge zu textexternen Bereichen auftreten, wie zu Kinoverfilmungen oder Detektivromanen beispielsweise. Das Potpourri an eigen- und fremdmedialen Bezügen bewirkt die im vorigen Kapitel genannte Vielschichtigkeit des Drehbuchs, die alleine schon durch Paratextualiät in Form von Regieanweisungen gegeben ist und selbst eine analytische Beachtung wert wäre.

Die These, dass es sich bei der *ProSiebenMärchenstunde* tatsächlich um ein intertextuelles Phänomen handelt, lässt sich anhand des sechsstufigen Skalierungsmodells von Pfister/Broich[81] überprüfen und positiv belegen.

1. Die parodiespezifische Intertextualität wird durch Referentialität gewährleistet, da ein ausgewiesener Bezug auf die Merkmale des Intertextes zu erkennen ist, wie zum Beispiel die Übernahme des Märchentitels.
2. Die Kommunikativität zwischen Rezipienten und Intertextualitätszeichen ist aufgrund der korrekten Anwendung von Zitat und Anspielung, sowie deren Abwandlungen zu parodistischem Zwecke, gegeben. Die Intertextualitätssignale sind frappierend deutlich konzipiert. Die Prägnanz spricht für den unbedingten Zusammenhang, den die Parodie zum Prätext herstellen möchte, das heißt, dass die Referenz vom Rezipienten garantiert wahrgenommen werden soll. Die Inszenierung des Erzählers als eigenständige Figur fördert positiv die Beziehung zum Rezipienten und vermittelt auf nostalgische Weise den Typus des Märchenerzählers.
3. Die Autorreflexivität äußert sich indirekt in der Figurenrede, unter deren Deckmantel eine ideologische Imitation oder Umkehrung der Märchenmoral stattfindet. In T. Dewis *König Drosselbart* wird beispielsweise die Überheblichkeit der Prinzessin analog zur realen Persönlichkeit Paris Hilton hergestellt. Die subjektive Sicht des Autors fließt zweifelsohne mitein, alleine schon an der Auswahl des Nachnamens „von

[81] Besagtes Skalierungsmodell wurde in dieser Arbeit bereits unter Punkt 2.5.3.1 erläutert.

Hiltonien“ für „seine Märchenprinzessin“. Er hätte jedes beliebige amerikanische „It-Girl“ des 21. Jahrhunderts wählen können. Seine Entscheidung offenbart zugleich seine Reflexion.

4. Für die Strukturalität des Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit spricht ein chronologisch verlaufender Bezug auf die märchenhaften Prätexte. Die Imitation beispielsweise der triadischen Handlungsstruktur eines Märchens ist in jedem Drehbuch der *ProSiebenMärchenstunde* gegeben. Die Märchenparodie bietet auf allen Ebenen, von der lexikalischen, morphologischen über die syntaktisch-grammatische, graphemische bis zur phonologischen, intertextuelle Bezüge, die es zu entdecken gilt.

5. Eine Selektivität ist nur begrenzt vorhanden, weil das Märchen als System ohnehin als Ganzes parodiert wird, jedoch reizen den parodistischen Autor bestimmte Elemente mehr als andere, die dann intensiver bearbeitet werden, viel ironischer, überspitzter, entstellter, gewitzter usw., während ungeeignete Merkmale weggenommen oder substituiert werden. Die parodistischen Änderungstechniken betreffen einzelne Komponenten.

6. Der dialogische Prozess zwischen Prätext und Drehbuch entzündet sich am Parodisten, der einen zeitgenössischen Blick auf das Märchen wirft. Für die Dialogizität der *ProSiebenMärchenstunde* spricht das positive Feedback des Publikums. Wenn der Autor keine gute Verbindung zwischen seiner Vorlage und der Parodie herstellen konnte, entstehen Missverständnisse und Ratlosigkeit beim Rezipienten.

Trotz der starken Dichte und Nähe des parodistischen Drehbuches zu seiner Vorlage, handelt es sich um keine Imitation und noch weniger um ein Plagiat.
Da die *ProSiebenMärchenstunde* eine Parodie mit Schreibweisencharakter ist, schreibt sie sich - im wahrsten Sinne des Wortes - in die Textsorte Märchen ein, allerdings mit den Mitteln eines Drehbuches. Eine eigene Gattung stellt diese TV-Parodie also nicht dar, dafür eine Systemreferenz.
Intertextualität spielt für die parodistischen Drehbücher des TV-Formats weder die Rolle eines „schmückenden Beiwerks“, noch ist sie analytische Strategie. Die Parodie ist auf Intertextualität als Programm, Grundlage und unabdingbare Voraussetzung existentiell angewiesen. Denn ohne den intertextuellen Bezug zu den ursprünglichen Märchen wäre das Konzept einer „Märchenstunde klassischer Geschichten“ nicht möglich. Die vorwiegend lineare Intertextualität wird von der perspektivierenden Intertextualität für einen (parodistischen) Moment abgelöst, aber nie der intertextuelle bzw. intermediale Rahmen verlassen.

5.3 Parodistische Vorlagen

5.3.1 KHM: *Sneewittchen*

5.3.1.1 Inhaltsangabe

Der Titel des Märchens in der Anthologie KHM lautet *Sneewittchen (Schneeweißchen)* und es erzählt folgende Geschichte:

Im Winter wünscht sich eine Königin ein Kind, das so weiß wie Schnee, rot wie Blut und schwarz wie Ebenholz schön sein soll. Die darauf geborene Tochter entspricht wahrlich ihren Vorstellungen und erhält daher den Namen Sneewittchen. Die königliche Mutter ist nur zufrieden, wenn sie ihr Zauberspiegel zur Schönsten im Reich wählt.

Als dieser aber das siebenjährige Kind als schöner bezeichnet, erfüllt sich das Mutterherz mit Hass. Ein von der neidigen Königin mit dem Mord beauftragter Jäger verschont die Prinzessin und lässt diese im Wald alleine zurück. Während sie sich in eine Waldhütte flüchtet, betrügt der Jäger die Königin mit Tierorganen als Beweis für Sneewittchens Tod. Die sieben Zwerge wundern sich in ihrer Waldhütte über das schlafende Mädchen. Es stellt sich als Sneewittchen vor, erzählt von der bösen Mutter und nimmt das Angebot der Zwerge an, gegen Hausarbeit hier wohnen zu dürfen. Die Zwerge warnen sie vor der Königin, wenn sie untertags alleine zu Hause ist. Der Zauberspiegel enttäuscht die Mutter zum zweiten Mal. Darauf versucht sie ihre Tochter mit schwarzer Magie zu vergiften. Als alte Krämerin verkleidet verkauft sie dem naiven Kind einen Schnürriemen, den sie dann so fest zusammen zieht, dass es ohnmächtig wird. Die Zwerge kehren am Abend heim, retten Sneewittchen und warnen diese wieder vor der bösen Königin. Der Spiegel bezeichnet wieder Sneewittchen als die Allerschönste, doch der zweite Vergiftungsversuch mit einem Kamm scheitert.

Nun bringt die neidische Königin, in Verkleidung einer Bauersfrau, einen besonderen Apfel zu Sneewittchen. Die Alte isst die eine Hälfte, die nicht vergiftet ist, sodass Sneewittchen vertrauensvoll in die andere beisst. Sie stirbt sofort, weswegen der Zauberspiegel nun die Königin kürt.

Die Zwerge schenken dem verliebten Prinzen das aufgebahrte, von ewiger Schönheit gezeichnete Sneewittchen. Ein rebellischer Diener des Königsohnes schlägt dem toten Mädchen auf den Rücken, wodurch es vom stecken gebliebenen Apfelstück befreit wird und wieder lebendig ist. Der Zauberspiegel bezeichnet plötzlich eine junge Königin als die Schönste. Von schlimmsten Ängsten geplagt erscheint die Königin am Hochzeitsfest und wird, als sie Schneewittchen erkennt, mit einer qualvollen Strafe getötet.

5.3.1.2 Analyse

Die folgende Analyse orientiert sich am zweiten Fragenkatalog in dieser Arbeit unter der Nummer 4.3. mit der Überschrift „Prätext: Volks- und Zaubermärchen“.

- Der **Titel** des Märchens lautet *Sneewittchen (Schneeweißchen)* und ist mit der **Nummer 53** Teil der Sammlung KHM der Brüder Grimm, sowie es dem Typ 709 nach Aarne und Thompson (AT) entspricht.
- Als **Quellen** der Verfasser gelten Marie Hassenpflug, Ferdinand Siebert und Albert Ludwig Grimm. Der in Klammer gesetzte Titel ist die Übersetzung des Wortteils „Snee“ zum Neudeutschen „Schnee“ und von „witt“ zu „weiß“, mit dem gleich bleibenden Suffix –chen, zusammengefasst daher *Schneeweißchen*. In späteren (modernen) Versionen heißt die Königstochter *Schneewittchen* und der Märchentitel ebenso.
- Als Grundlage für das Märchen eignet sich am besten die **Erstausgabe** in Buchform des Jahres 1812 zu verwenden: Kinder- und Haus- Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. 2 Bde. 1.Aufl. 1. Band. Berlin: Realschulbuchhandlung 1812, S. 238-250. [82]
- Diese Erzählung gehört zur Kategorie der **Zauber- und Wundermärchen**, worauf der magische Spiegel, der vergiftete Kamm bzw. Apfel, die Anwesenheit von Phantasiegestalten und das immer wieder lebendig werdende Sneewittchen schließen lassen. Der Märchenerzähler stellt sich selbst nicht vor. Der Rezipient nimmt (mit hoher Wahrscheinlichkeit) gemäß der Tradition an, dass es sich bei dem auktorialen Erzähler und den viel zitierten Märchenerzähler handelt. Dieser vermittelt die Geschichte in (hauptsächlich) prosaischer Form. Erst durch ihn erfährt der Rezipient beispielsweise von der ausgeklügelten Beschaffenheit des Apfels und warum die Königin abbeißen kann ohne sterben zu müssen.
- Es handelt sich bei *Sneewittchen* um ein **Erlösungsmärchen**, weil das unschuldige Opfer darauf warten, schlafen, vertrauen, hoffen usw. muss, dass es von einem Helden, idealerweise einem Prinzen, gerettet und das Böse vernichtet wird. Die triadische Handlungsstruktur von Anfangskonflikt – Wege der Vermittlung – Schlusslösung trifft auf dieses Märchen zu, da die Vorgeschichte mit dem

[82] Die Kasseler Handexemplare der KHM, mit zahlreichen Notizen und Ergänzungen, von Jacob und Wilhelm Grimm, gibt es für alle zugänglich, in vollständiger Form, im Internet: www.grimms.de zu begutachten. Im direkten Kontakt kann man das Werk, das die *Unesco* zum Weltdokumentenerbe erklärte, unter der Signatur 8° Grimm 79 im *Brüder Grimm-Museum* erforschen.

Geburtswunsch die Schwierigkeit evoziert, dann flüchtet Sneewittchen zu den sieben Zwergen, wo sie mehrmals vergiftet und gewarnt wird, ehe sich am Schluss die Erlösung des Opfers durch den Prinzen bzw. seinen Diener, sowie eine Hochzeit und Bestrafung der bösen Königin ereignen.

- *Sneewittchen* enthält keinen **historischen Kern**, der wahr ist, denn auch

diesem Märchen liegt ein erfundener Stoff zugrunde. Bei den folgenden Ausführungen zur Entstehung dieses Stoffes handelt es sich wohl eher um eine Art „brodelnde Gerüchteküche", die gerade bei den Brüdern Grimm leicht zu vermarkten ist, weil biographische Informationen vorliegen.

Im deutschen Bundesland Bayern gilt die Annahme, das Märchen sei in Lohr am Main entstanden, da Sneewittchen im dortigen „Schneewittchen-Schloss" geboren wurde und in der Nähe im 17./18. Jahrhundert eine Glasmanufaktur Spiegel herstellte. Das dafür benötigte Material sollen kleine Leute (>Zwerge) aus Bergwerken im Spessart[83] herbeigeschafft haben.

Einen historischen Bezug des Märchens zum Schicksal der Grafentochter Margaretha von Waldeck stellt der Heimatforscher E. Sander[84] in Hessen her. Ein Vermerk im Almanach weise darauf hin, dass sie mit Arsen vergiftet wurde. Die Bergwerksarbeit fand in Bergfreiheit, dem nun genannten „Schneewittchendorf", statt.

Weiters soll Sneewittchen in einem Höhenzug im Leinebergland im südlichen Niedersachsen, im so genannten „Sieben Bergen", „gesichtet" worden sein, in Verbindung mit dem Bergwerksort Osterwald, dem Lauensteiner Glas und der Ruine Stauffenburg.

- Zwar lassen sich de facto keine Wahrheitsansprüche an das Märchen stellen,

sehr wohl aber motivgeschichtliche Aspekte. Große Bedeutung haben die **Urkonflikte** des menschlichen Unterbewussten. Wenn es sich um eine *Sneewittchen*-Version mit der Stiefmutter handelt, trifft der Archetypus „Schatten" laut dem Psychoanalytiker C.G. Jung[85] auf diese Figur zu. Beim Grimmschen Original wird der archetypische Konflikt ausgelöst, weil sich die leibliche Mutter das Kind so wünscht. Plötzlich steht sie selbst wortwörtlich im Schatten der schöneren Tochter. Daraus resultiert ein Konkurrenzkampf zwischen Schönem und Hässlichem, Jungem und Altem. Die Tochter aber nimmt an diesem Wettstreit gar nicht freiwillig teil. Die Mutter reflektiert ihre

[83] Vgl. Karlheinz Bartels: Schneewittchen – Zur Fabologie des Spessarts. Lohr: 1990.
[84] Vgl. Eckhard Sander: Schneewittchen, Märchen oder Wahrheit, ein lokaler Bezug zum Kellerwald. Gudensberg-Gleichen: Wartberg 1994.
[85] Lorenz Jung (Hg.): C. G. Jung. Archetypen. 11 Bde. München: dtv[14] 2008. (C. G. Jung Taschenbuchausgabe in 11 Bänden 6), S. 75-107.

eigenen Verlustängste bezüglich Schönheit und Jugend in ihre Tochter und wird selbst zu ihrem bösen Schatten. Die Königin erkennt in ihrem Wahn die eigene Tochter nicht mehr. Wegen der Sublimierung von Liebe durch Schönheit kann die Königin keine liebende Mutter mehr sein und die Anerkennung der Schönheit, die Sneewittchen sonst von allen anderen bekommt, verstört sie. Die ritualähnlichen Szenen „Essen der Organe“ und „Teilen des Apfels“ symbolisieren die ursprüngliche Einheit vor bzw. bei der Geburt. Eine Stiefmutter hingegen ist nie körperlich, organisch mit der Stieftochter verbunden gewesen. Das ähnliche Aussehen von leiblicher Mutter und Tochter im Allgemeinen und das Urvertrauen in ihrer Beziehung, verlangen eine Strafe, die in ihrer Härte diese enge (angeborene) Verbindung übertrifft.

Direkt Im Märchentext hat Psychologie keinerlei Bewandtnis, weder in der Figurenzeichnung noch im Erzählerkommentar. Deswegen lässt sich die Mutter leicht durch die Stiefmutter ersetzen. Interessant ist dabei, warum die nicht leibliche Mutter eine geringere Strafe erhält. Das Märchen bietet freilich keine psychologische Interpretation. Die reale Begründung für den späteren Austausch ist vermutlich dieselbe wie im Märchen *Hänsel und Gretel*, wo die Kinder ursprünglich von der Mutter und nicht der Stiefmutter verstoßen werden, nämlich die Wahrung des bürgerlichen Familienidylls nach biedermeierlicher Sitte. Außerdem geht der Mord an der eigenen Tochter gegen jede (christliche) Moral.

- *Sneewittchen* beginnt mit der traditionellen **Formel „Es war einmal…“**, die

Erwartungen beim Rezipienten auf eine märchenhafte Geschichte aus beliebiger Zeit weckt. Nur die Jahreszeit Winter wird verraten. Die Naturschilderung am Beginn ist allgemein gehalten, dagegen der Kinderwunsch der Königin ungewöhnlich speziell. Ein Kenner Grimmscher Märchen wird dabei an die Nummer 47 der KHM *Vom Machandelbaum* erinnert. Von einem inhaltlichen Zusammenhang kann aber nicht weiter gesprochen werden.

In der **Vorgeschichte** von *Sneewittchen* deuten sich die Schwierigkeiten, die auf das gewünschte Kind zukommen, bereits an. Obwohl, oder gerade weil es der idealen Vorstellung entspricht, wird es zum Hassobjekt der eigenen Mutter. Bis zum siebenten Lebensjahr scheint übrigens alles in Ordnung zu sein, zumindest wird nichts aus dieser Zeit berichtet. Mit der zweiten Befragung des Spiegels durch die Königin beginnt eine (brutale) Reihe von Mordanschlägen im Hauptteil.

Das erste Mal kann sich Sneewittchen selber retten, was für sie als Heldin des Märchens spricht. Dann wendet sich ihre Rolle dramatisch zu der zu Rettenden, zum Opfer. Der Verlauf der Geschichte wird durch ihr Verhalten bestimmt, indem sie den Warnungen

der Zwerge nicht gehorcht und folglich „stirbt“. Ihre kindliche Naivität und Neugierde (ver)führen zu den giftigen Dingen, neben deren Zauberkraft. Beide Figuren können ausschließlich im Guten bzw. im Bösen agieren. Dies spricht für die Schwarz/Weiß Malerei des Märchens auf der Handlungsebene.

Sneewittchen geht trotz der Niederschläge durch ihre Mutter am **Schluss** als Siegerin hervor. Die Belohnung erfolgt, ganz im Sinne des Märchenduktus, mit der Hochzeit und einem Fest am Schloss, wo sie nun als die junge Königin thront (in welchem Land wird nicht verraten). Die letzte Handlung zur Wiederherstellung der heilen Märchenwelt endet mit dem qualvollen Tod der Mutter. Da das Böse an sich schon sehr heftig war, muss das Gute, um die optimistische Zukunft zu sichern, dieses mit der Härte der Strafe übertrumpfen.

- Die **bösen Handlungen** werden von magischen Elementen unterstützt, wenn der sprechende Spiegel, zum Beispiel, „unabsichtlich“ den Aufenthaltsort Sneewittchens verrät. Die Königin zaubert alle Gegenstände selbst in ihrer „heimlichsten Stube“, woraus folgt, dass sie eine (böse) Hexe oder zumindest eine Zauberin (im neutralen Sinne) sein muss, denn sie wird nie direkt als eine solche bezeichnet. Es stellt sich die Frage, ob die Königin immer schon Zauberkräfte hatte oder ob diese erst mit ihrem Neid entstanden sind. Da sie sich ein Kind „so weiß wie Schnee, so roth wie Blut und so schwarz wie dieser Rahmen“ wünscht und dies exakt in Erfüllung geht, sowie das Blutstropfenmotiv mit der Dreizahl im Spiel ist, liegt ein magischer Eingriff vor, der (ungeklärterweise) bewusst oder unbewusst vollzogen wird. Die Verkleidungen der Königin als alte Krämerin oder Bauersfrau entsprechen dem Bild böser Hexen, die alt, hässlich und meist weiblich sind.
- **Wiederholungen** bestimmen den Handlungsverlauf. Der Farbenwunsch der Königin „ein Kind so weiß wie Schnee, so roth wie Blut und so schwarz wie dieser Rahmen“ wird im nächsten Satz zwecks Betonung mit „ein Töchterlein, so weiß wie der Schnee, so roth wie das Blut, und so schwarz wie Ebenholz“ wiederholt.

Dreimal erfolgt eine Handlungswende durch Mitleid. Das erste Mal zeigt der Jäger Erbarmen als Sneewittchen um ihr Leben bettelt, „weil es so schön war“. Nur ist dies keine Nächstenliebe, denn er rechnet damit, dass „die wilden Thiere werden es doch bald aufgefressen haben“. Es geht ihm nur um sein reines Gewissen. Immerhin hat er Sneewittchen (vorerst) das Leben gerettet. Im zweiten Fall, „da [haben] die Zwerge Mitleiden“ wegen der bösen Mutter und bieten Sneewittchen ein Zuhause an. Drittens zeigen sich „die Zwerglein mitleidig“ gegenüber dem verliebten Prinzen, indem sie ihm den Sarg schenken. Dreimal wird Sneewittchen wieder ins Leben zurückgeholt. Weiters

verkleidet sich die Mutter dreimal und klopft dann dreimal an die Tür des Zwergenhauses, die Sneewittchen zweimal öffnet. Die Königin befragt sieben Mal mit dem gleichen (Zauber-)Spruch ihren Spiegel, „wer die schönste Frau in dem ganzen Land“ ist. Die Handlung verläuft in einem Dreierrhythmus, weil die Königin dreimal versucht Sneewittchen zu vergiften, das darauf dreimal in Ohnmacht fällt. Dadurch entsteht ein sich abwechselndes, aber stereotypes Muster von Vergiftung und Rettung.

- Zu den **Nebenhandlungen** Sneewittchens zählen die Tätigkeiten einer

Hausfrau im Waldhäuschen. Das Märchen schildert Beschäftigungen, die durchaus realgetreu waren und (teilweise noch) sind, nämlich kochen, nähen, betten, waschen und stricken. Dass die Königin am Beginn der Erzählung näht, ist für das Blutstropfenmotiv notwendig. Außerdem kocht sie die (vermeintlichen) Organe Sneewittchens selber, allerdings in der Funktion als Hexe.

- In die Handlung sind spezielle Motive eingewebt, die in anderen Märchen

auch vorkommen, am auffälligsten sind die Blutstropfen, der Nadelstich in den Finger, das unfreiwillige Vertreiben bzw. Fortziehen eines Kindes in den Wald hinaus, der Ungehorsam des Opfers Warnungen gegenüber, die Abwesenheit bzw. das Fehlen der Vaterfigur und weitere.

- Das **Weltbild** in diesem Märchen zeigt eine äußerst gestörte Beziehung

zwischen Mutter und leiblicher Tochter, die sich, wie bereits ausgeführt wurde, archetypisch erläutern lässt. Von einer verschlüsselten Ideologie kann keine Rede sein, weil sich Magie, Zufall und Göttlichkeit offensichtlich vermischen. Obwohl es ein Erlösungsmärchen ist, hat *Sneewittchen* nichts mit Gott als Erlöserfigur zu tun. Die Ausrufe der erstaunten Zwerge „ei du mein Gott! ei du mein Gott“ haben keinen gläubigen Tiefsinn, sondern sind eher volkstümlicher Art und umgangssprachlich. Einzig die Bezeichnung der Mutter als gottlos lässt annehmen, dass sie quasi vom (christlichen) Glauben abgefallen ist und sich dem Bösen zugewandt hat, entsprechend den Todsünden Neid und Hochmut. Die Aufbahrung Sneewittchens, die Trauertage, sowie der Sarg erinnern an christliche Rituale, die bei einem/r Toten (noch im 21.Jhdt.) durchgeführt werden.

Die Anwesenheit der Zwerge verwundert Sneewittchen keineswegs, auch der

Königin sind sie wie selbstverständlich bekannt, weil „…niemand, als die sieben Zwerglein in den sieben Bergen war“. Das problemlose Miteinander von irdischen und zauberhaften Gestalten fördert die eindimensionale Vorstellungskraft der Märchenfiguren.

- Es werden keine Kompromisse geschlossen, sonst würde die Königin

akzeptieren, dass der Spiegel sie mit „Frau Königin, Ihr seyd die schönste hier“ trotzdem lobt. Gemäß dem **„Alles oder Nichts“ - Prinzip**, begehrt sie, entgegen aller Bescheidenheit, „die schönste auf der Welt“ zu sein und nicht nur „hier“. Dafür würde sie sogar ihren eigenen Tod in Kauf nehmen, solange auch die Konkurrentin tot ist. Sneewittchen fürchtet um ihr Leben, wenn sie den Jäger bittet „er mögt ihr sein Leben lassen“.

- Das menschliche **Figurenrepertoire** wird von den typischen „Waldbewohnern“, den Zwergen, erweitert. Mittels Personifizierung können sie nicht nur sprechen, sondern auch arbeiten gehen und wollen abends nach ihrer Arbeit im Bergwerk ein Essen auf dem Tisch stehen haben. Andererseits halten sie viel von Ordnung und Reinheit in ihrem „Zwergenhaus“, das entsprechend winzig ist und mitten im Wald steht. Sie führen ein den Menschen angepasstes Leben, in dem Haushalt und Arbeit wichtige Abläufe sind, wie Rituale, wozu auch die Aufbahrung des Leichnams zählt. Trotzdem bleiben sie definitiv mythische Wesen, die in einsamer Abgeschiedenheit hausen. Alltägliches bereichert das Dasein der Phantasiegestalten, während Zaubergegenstände den Alltag Sneewittchens zerstören.
- Diese „Waldbewohner“ können nicht zaubern, sondern sie handeln mit logischem Verstand und in guter Absicht, wenn sie den Schnürriemen durchschneiden bzw. den steckenden Kamm aus dem Haar entfernen. Die dritte und letzte Rettung Sneewittchens muss, gemäß dem Märchenschema, vom Prinzen erfolgen. Nun geht ihr Sarg zwar in seinen Besitz über, aber er handelt nicht heldenhaft. Im Gegenteil, denn nicht er, sondern ein wütender Diener befreit sie unabsichtlich vom in der Kehle steckenden Apfelstück (Komik). Die Bemerkung, dass der Diener zumindest dem Prinzen dient und dieser daher wenigstens indirekt an der Rettung beteiligt ist, steckt voller Ironie. Außerdem spielt **Magie** keine Rolle bei dieser Rettung, dafür das aufständische Verhalten eines Untergebenen. Sogar heutzutage klopft man jemanden auf den Rücken, wenn er sich verschluckt hat. Allerdings ist es ein Wunder, dass Sneewittchen nach „langer, langer Zeit“ im Tod wieder weiterleben kann wie bisher, sowie die nicht stattfindende Verwesung Staunen lässt.
- Die Hauptfigur und menschliche **Heldin** ist zweifelsohne Sneewittchen, auch der Anfang betrifft sie schon, obwohl sie noch gar nicht lebt. In ihrer „Märchenrolle“ als Königstochter bekommt sie von ihrer (leiblichen!) Mutter nur Hass und keine Liebe entgegen gebracht. Gemäß einer Prinzessin soll und muss sie von einem Prinzen gerettet werden. Bis dahin wirkt Sneewittchen wie ein naives, verschrecktes und vor allem gutgläubiges Kind. Im Gegensatz zu ihrer vereinsamten Mutter am Schluss, ist sie

schon am Beginn „mutterseelen allein“. Von einem König bzw. Vater ist gar nicht die Rede. Ihre Entwicklung vom armen Kind zur jungen Königin wird eindeutig positiv dargestellt (Stichwort: Metamorphose).

- Die **Figuren** besitzen keine Individualität, das beweist schon alleine die konsequente Namenlosigkeit der Figuren. Sneewittchen hat als einzige einen, der Heraldik nach, „redenden Namen“. Er symbolisiert eine besondere Eigenschaft, nämlich so weiß wie der Schnee zu sein. Die Nebenfiguren werden nach ihrer Funktion/ Aufgabe angeredet, daher als Königin, nur einmal von Sneewittchen selbst bei den Zwergen als Mutter und zum Schluss als „Sneewittchens gottlose Mutter“ bezeichnet; sowie als (nummerierte) Zwerge; als Jäger; als Prinz und Diener. Die Benennung „eine schöne Königin“ ist zwar etwas genauer, aber keinesfalls individuell. Sie wirken wie Schachfiguren, die geregelt in einem bestimmten Rahmen agieren. Der Jäger ist die einzige Kontrastfigur, die einerseits dem Bösen gehorcht, da sie Untergebene der Königin ist, andererseits Skrupel hat.
- Das Märchen kennt kein soziales Miteinander, dabei fehlt wichtigste, nämlich bedingungslose und körperliche Liebe. Die erste betrifft den mütterlichen Urinstinkt das eigene Kind zu lieben. Aufgrund des plötzlichen Sprungs vom ge- zum verwünschten Kind existiert diese Form der Liebe vermutlich ausschließlich am Beginn oder gar nur im Mutterleib. Eine sinnliche Liebe wird nie erzählt, weil das Märchen prinzipiell asexuell gestrickt ist.
- Die gegenseitige Anziehungskraft entsteht durch ihre **Schönheit**. Beide, sowohl die Mutter als auch der Prinz, weiters die Zwerge und der Jäger, erliegen auf die jeweils ihrige Art der Schönheit Sneewittchens. Der Prinz ist auf Sneewittchens Aussehen, nicht ihren Charakter, fixiert: „konnt er sich nicht satt an seiner Schönheit sehen“, „er könne nicht leben ohne es zu sehen“ und „konnte die Augen nicht abwenden“. Sein Herz entdeckt nicht die Liebe, sondern die Augen, das Sehen, der Blick. Interessanterweise wird das Wort Herz im Zusammenhang mit dem Prinzen nie verwendet. Liebe scheint ein Sinneseindruck zu sein, der sich durch Freude[86] zwischen Prinz und Prinzessin äußert: „der wußte gar nicht, was er vor Freuden thun sollte“, sowie „und aßen in Freuden“.

Die Märchenheldin wird immer auf ihr Aussehen reduziert, ohne daraus selbst (bewusst) Profit zu schlagen, denn das würde sich für eine Vertreterin des Guten nicht

[86] In mittelalterlichen Heldenepen, wie zum Beispiel in Gottfrieds von Straßburg Versepos „Tristan und Isold“ wird die Freude (mhdt. „vröude“) als fester Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens am Hof geschildert und besonders hoch bewertet.

gehören. Das Überirdische an Sneewittchen ist die Überhöhung ihrer Schönheit (Apotheose). Im Zwergenhaus erlebt sie endlich Positives, wie Geborgenheit, Vertrauen, Hilfsbereitschaft, Nächstenliebe. Sneewittchen kann den Zwergen ihren Kummer erzählen. Die Abmachung den Haushalt zu besorgen, während die „Hausherren" arbeiten und die Trauer der Zwerge nach der dritten Vergiftung, erinnern an eine eheliche Beziehung. Schließlich ist die Königstochter „ihr liebes Sneewittchen". Später wird Sneewittchen für den Prinzen „sein Liebstes". Die Mutter nennt Sneewittchen auch „liebes Kind", allerdings als alte Krämerin getarnt, die böse Absichten hat und es keineswegs lieb mit ihr meint.

Da eine körperliche Liebe im Märchen nicht existiert, bleibt dem Rezipienten verborgen, was nach dem gemeinsamen Mahl bis „Auf den andern Tag", also über Nacht, geschieht. Dennoch gibt es eine **somatisierte Liebe**, „wenn er [der Prinz] aus mußte gehen und konnte Sneewittchen nicht sehen, ward er traurig, und er konnte auch keinen Bissen essen, wenn der Sarg nicht neben ihm stand." Heute würde dieser Zustand wohl als Liebeskummer bezeichnet werden. Im Gegensatz zum sonst passiven Prinzen wird die Königin von ihrem Hass beherrscht und zu Gefühlsausbrüchen gezwungen, wenn sie jedes Mal bei der Konfrontation mit der Wahrheit erschreckt und vor Zorn zittern und beben muss. Nur am Schluss „…war ihr so Angst, so Angst, daß sie es nicht sagen konnte." und tanzt sich sprachlos in einen qualvollen, aber, gemäß der Märchenmoral, verdienten Tod. Der Augenkontakt spielt auch bei der Königin eine Rolle, da sie sich mit ihren eigenen Augen selbst überzeugen will, ob tatsächlich Sneewittchen die junge Königin ist. Zwar wird die Redewendung, dass man etwas nur glauben kann, wenn man es mit eigenen Augen gesehen hat, nicht direkt verwendet, sie steckt aber dahinter.

- Das **Gesellschaftsbild** ist von materiellem Streben und Oberflächlichkeit

gekennzeichnet. Eine Hierarchie wird nicht genannt, sie lässt sich aber leicht durch die Bezeichnung der Figuren erschließen. Die königliche Mutter thront an oberster Stelle, dann kommen die Königstochter, der Prinz, ihnen folgen der Jäger und die Diener des Prinzen. Die Zwerge stehen als erklärte mythische Wesen, die einer jenseitigen Welt angehören, außen vor.

Die Königin lockt ihr Kind mit materiellen Dingen, die von zauberhafter Schönheit sind. Sie scheint zu wissen, wo der wunde Punkt Sneewittchens liegt. Dies spricht dafür, dass sie ihre leibliche Mutter ist. Abgesehen von der Anziehungskraft durch den Zauber begeistert Sneewittchen die Beschaffenheit des Objekts, wie der Schnürriemen, „der war von gelber, rother und blauer Seide geflochten", beim Kamm mit seinem „blinken"

und beim Apfel, der „schön und rothbäckig“ ist. Die Königin vermag nicht nur zu verzaubern, sondern auch listige Pläne zu schmieden und geschickt zu überreden. Sneewittchen ist derart von der Schönheit der Gegenstände geblendet, dass sie (symbolisch) blind ist, wenn sie ihre leibliche Mutter, die verkleidet ist, nicht erkennt. Ein weiteres Zeugnis für das materialistische Prinzip des Märchens ist der Prinz, der Sneewittchen ihrer Schönheit wegen kaufen(!)möchte und ihn beeindruckt die standesgemäße Herkunft.

- An **magischen Gegenständen** bietet *Sneewittchen* einen Spiegel, einen Kamm und einen Apfel. Der erste wird durch die (magische) Frage der Königin zum Sprechen gezwungen, dann vergiftet sie einen Kamm und zaubert schließlich einen künstlichen Apfel, von dem ganz genau erzählt wird und dessen Aussehen Sneewittchen entsprechen soll, nämlich „schön und rothbäckig“ und appetitanregend, genauer gesagt: Lust machend. Diese entfacht, wie im Märchen üblich, nicht auf sexueller Ebene in Form von sinnlichem Begehren, sondern durch den Reiz des Schönen. Der Apfel als Symbol der Verführung erinnert den Rezipienten gewiss an die biblische Verführungsszene mit Adam und Eva (Anspielung). Das gemeinsame Mahl funktioniert zwischen Mutter und Tochter nicht, weil der Hass in Form des Giftes dazwischen steht. Dafür „setzten sich [der Prinz und die Königstochter] zusammen an die Tafel und aßen in Freuden“. Diese magischen Gegenstände fungieren als Chiffren einer „deus ex machina“, einer so genannten Kausalität des Zaubers, durch welche die gute Seite konsequent erschüttert und (beinahe) zerstört wird.
- Die Gegensätzlichkeit von **Gut und Böse** spiegelt sich in dem Kontrast von Jugend und Alter, sowie Schönheit und Hässlichkeit wider. Durch ihre bösen Taten macht sich die Königin selbst zu jemandem, der sie nicht sein sollte. In ihrer Verkleidung ist sie alt und eine Vertreterin des niederen Volks. Der Gegensatz zwischen Armut und Reichtum spielt aber in *Sneewittchen* keine weitere Rolle, dafür die „kleine“ und „große“ Welt. In der ersten leben freilich die Zwerge, wo alles klein, niedlich, reinlich, ordentlich im Häuschen ist, während die „große“ Welt unter anderem das Schloss, den Spiegel, den Wald, die Tafel (im Gegensatz zum Tischchen) umfasst.
- *Sneewittchen* ist größtenteils in prosaischer **Form** verfasst. Ansonsten sorgen direkte Reden, manchmal im Dialog, für Lebendigkeit, während Reimverse die literarische Qualität etwas erhöhen und einen musikalischen Rhythmus bewirken.
- Die **allgemeine Szenerie** am Beginn wird nur durch die Jahreszeit Winter präzisiert. Alle Zeitangaben sind ungenau, daher auf jedes beliebige Märchen anwendbar: „einmal, bald darauf, alle Morgen, am Morgen, allzeit, sieben Jahr alt

(etwas genauer), nimmermehr, zu rechter Zeit, bald, gerade, endlich, wie es Nacht war, abends, am Tage, den ganzen Tag und die Nacht, drei Tage lang, jeden Tag, lange lange Zeit, auf den andern Tag.“ Die begrenzte Zahl der Räumlichkeiten setzt sich aus dem vermeintlichen Schloss der Königin; dem Wald; dem Bergwerk, das aber nur erwähnt wird; dem Zwergenhaus; der Stube der Königin und dem Schloss des Prinzen zusammen.

- Der **Zeitmodus** ist das Präteritum und es wird durchgehend verwendet,

höchstens von (Wunsch-)Konjunktiven im Präsens oder Perfekt und direkten Reden, die (meistens) mit einem „sprach“, „fragte“, „sagte“, „antwortete“ oder „rief“ eingeleitet werden, unterbrochen. Um einen Moment sprachbildlich zu dehnen, einen Art Zeitlupeneffekt zu bewirken, ersetzt die Umschreibung „anfangen etwas zu tun“ das einzelne Verb, beispielsweise „und fing an zu laufen und zu laufen“ statt kurz „sie lief“ oder „da fing es an zu weinen“. Im Gegensatz dazu stehen Zeitsprünge von sieben Jahren, so genannte Zeitraffungen. Der Rezipient erfährt nichts oder sehr wenig aus dieser (ominös wirkenden) Zeit. Der Ausdruck „lange, lange Zeit“ überspringt Jahre (wie viele?), dafür geht es nachher umso genauer weiter. Das Märchen zeigt keine Temporalität, sondern einen nacheinander gereihten Wechsel von Handlung und absolutem Stillstand.

- Als grundlegendes „Baugerüst“ der **Erzählstruktur** dienen schlichte

Anfangspartikel: „da (am häufigsten), bald darauf, darnach, so, als, dann, darauf“; sowie das Bindewort „und“ (drei Sätze beginnen in Folge mit „Und“) und das Fragefürwort „wie“ am Satzanfang gerne verwendet werden, besonders in (für das Textverständnis nicht notwendigen) Kombinationen wie „als nun“, „und weil“, „und da“, „da aber“ oder gar zwei konträre Bindewörter wie „weil aber“ (Begründung / Widerspruch). Sie alle ermöglichen das Nacheinander in der Handlungsabfolge. Die Häufung (verschiedener) Bindewörter innerhalb eines Satzes, dem Polysyndeton entsprechend, ist ein prinzipielles Merkmal der Märchenstruktur.

- Jede Menge **Personalpronomen** ersetzen die (ohnehin nicht vorhandenen)

Namen. Sneewittchen wird mit dem sächlichen Artikel bezeichnet, also ein „es“ für „das“ Sneewittchen, es gibt kein geschlechtsspezifisches „sie“, auch die Bezeichnungen Töchterlein, (liebes) Kind und Mädchen erfordern Sächliches. Außerdem ist sie schlichtweg „das“ Schönste, was es gibt, nur die Benennung als Königstochter wäre weiblich, diese wird aber unbestimmt mit „eine“ pronominalisiert. *Sneewittchen* enthält viele unbestimmte (P-)Artikel, die den allgemeinen Charakter der Geschichte stilistisch steigern.

- Die **Syntax** besteht nicht aus Hauptsatzreihen, sondern aus langen Satzgefügen, öfters mit „dass“ Nebensätzen oder mehreren „und“, sowie aus zahlreichen Beistrichen. Die Satzlänge (Quantität) spricht deswegen nicht für Aussagekraft und Informationsfülle (Qualität). Überhaupt wiederholen sich nicht nur Handlungsmuster, sondern auch ganze Sätze und Satzteile in der syntaktischen Anordnung, wenn zum Beispiel das Wort(paar) des letzten Satzes „…und nähte.“ ist, darauf der nächste Satz mit „Und wie sie so nähte…“ beginnt oder ebenso „…Häuschen. Das Häuschen gehörte…“. Dafür wird die rhetorische Technik der Anadiplose verwendet. Eine ähnliche Variante, nämlich die Doppelsetzung zu Beginn, Mitte oder Ende, ist die Gemination: „…als es sieben Jahr alt war, war es…“, „…da nahm sie den Schnürriemen und schnürte und schnürte es so fest, daß [sic!]…“, „macht auf, macht auf, ich bin…“, „…und da macht sie einen giftigen, giftigen Apfel, äußerlich…“, „…weinten und weinten drei Tage lang,…“, „so Angst, so Angst“, „Spieglein, Spieglein an der Wand:…“ und „So lag Sneewittchen lange, lange Zeit…“. Der gleiche Buchstabe am Wortanfang bei „Sneewittchens Lunge und Leber“ entspricht der Alliteration. Entgegen der syntaktischen Ordnung richtet sich das Hyperbaton mit „…und wenn er aus mußte gehen und konnte Sneewittchen nicht sehen…“.
- Märchen haben im **Wortschatz** Konstante, die als Kennwörter fungieren. Sie schaffen klare Verhältnisse zwischen dem Guten und dem Bösen. *Sneewittchen* enthält folgende Vertreter: Königin, Königstochter, Prinz, Zwerge, Wald, Schloss, Jäger, gut, böse, erschrecken, Freude, Blut, Hochzeit, Fest und viele mehr. Für Spannung sorgen gefühlsbetonte Ausdrücke, wie zum Beispiel die Schilderungen der Reaktionen der Königin zeigen: einmal auf die Schönheit ihrer Tochter („blaß vor Neid“, Hass, „kehrte sich ihr das Herz herum“, Schrecken, „keine Ruh“, „das Blut ihr all zum Herzen lief“, „zitterte und bebete sie vor Zorn“, „so Angst, so Angst“ und Neid), und dann nachdem sie Sneewittchen vergiftet hat (Zufriedenheit, „ihr Herz war ihr leicht geworden“, Freude, Optimismus). Außerdem gibt es zwei Begriffe, die der Jägerfachsprache entnommen sind, nämlich „Hirschfänger“ und „junger Frischling“.
- Trotz der Bildhaftigkeit des Märchens gibt es tatsächlich nur eine rhetorisch angewandte **Metapher**, auf die immer wieder rekurriert wird. Das idyllische Naturbild entsteht schon mit den ersten Sätzen, „und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel“, ehe es durch das Blutstropfenmotiv verstört und gleichzeitig verzaubert wird, weil die Königin dadurch auf die Idee mit den Farben kommt. Diese symbolisieren die weiße Haut, die roten Wangenbacken und die Augenfarbe des künftigen Sneewittchens. Von diesen Eigenschaften ist häufig die Rede. Übrigens darf die Farbe Gold in einem

Märchen freilich nicht fehlen. In diesem Märchen tritt sie als Rohstoff in den Vordergrund, nach dem die Zwerge graben und um dessen hohen Wert der Prinz das tote Sneewittchen kaufen(!) möchte, sowie als wertvolle Farbe für die Aufschrift am Sarg Sneewittchens, die ihren Stand untermalt.

- Neben der Farbensymbolik enthält *Sneewittchen* die für ein Märchen typischen

Zahlen, nämlich die 3, 7 und 1000. Sie haben nicht nur symbolische (drei Tropfen Blut im Schnee > für drei Farben, zum Beispiel), sondern auch strukturelle Funktion, wenn die Zwerge drei Tage lang weinen, Sneewittchen sieben Jahre alt oder tausendmal schöner als die Mutter ist. Auch die Materialbeschaffenheit hat Bedeutung, denn das Ebenholz des Fensterrahmens oder der gläserne Sarg stehen für hohe (materielle) Wertigkeit.

- Die Tendenz des Märchens alles zu **verniedlichen** und zu verkleinern ist in

Sneewittchen sehr stark, vorhanden. Der syntaktische Vorgang verläuft entweder mit dem „–chen“ oder „–lein“ Suffix: „Töchterlein, Spieglein, Häuschen, Tischlein, Löfflein, Messerlein/Messerchen, Gäblein/Gäbelchen, Becherlein, Bettlein, Tellerlein, Gläschen, Zwergelchen/Zwerglein, Stühlchen, Tellerchen, Brödchen, Gemüschen, Becherlein, Bettchen, Äuglein, Lichtlein“. Dem gegenüber sind die Superlative und Hyperbeln, wie „schönste, allerschönste, nimmermehr, tausendmal schöner, heimlichst“ geringerer Zahl.

Konjunktive zum Zwecke des Wunsches werden gerne verwendet, wie zum Beispiel von der Königin: „hätt ich doch ein Kind…“, „glaubte, sie sey wieder die schönste“ oder von den Zwergen „wenns die Äuglein hätte können aufthun…“.

- Der stilistische Höhepunkt dieses Märchens sind die regelmäßig wiederholten

Verse, die wie Zaubersprüche klingen. Die Königin zwingt durch die immer gleiche Frage den Spiegel sieben Mal zum Sprechen, aber dieser antwortet unterschiedlich. Die Änderung besteht zuerst nur aus der Nennung des Sneewittchens, dann wird „über den sieben Bergen“ verraten, dem folgen zwei Erwähnungen der „sieben Zwergelchen“, einmal noch die Königin und zuletzt „die junge Königin“ genannt. Die Frage der Königin ist ein Zweizeiler im Paarreim, mit einer Gemination „Spieglein, Spieglein“ am Beginn und in der Antwort des Spiegels reimt sich „Ihr“ auf „hier“. Stets unter Anführungszeichen gesetzt, liegt eine direkte Rede vor.

- *Sneewittchen* erfüllt folgende Grimmsche Stilprinzipien:

Formelhaftigkeit in geringem Ausmaß/ Logische Verknüpfung, wie zum Beispiel, dass das Apfelstück beim Rückenschlag aus der Kehle gelockert wird/

Häufige Wiederholungen, verdeutlichende Zusätze wie Steigerungen, Symmetrien/

Literarisierung der Sprache: Reimverse/ Erzählmodus: Präteritum statt Präsens/ Zahlensymbolik/ Vorliebe für bestimmte Farben und Materialien/
Heldin wird für ihre schlechte Ausgangslage am Ende entschädigt und ihre Situation verbessert sich langfristig, weil das Böse vernichtet wurde/
Isolation der Heldin trifft räumlich nicht ganz zu, weil Sneewittchen bei den Zwergen wohnt, aber der Mutter tritt sie bei den Vergiftungsanschlägen alleine entgegen/
Keine Individualität/ Unbestimmte Verortung, Naturräume/
Keine Temporalität, wodurch die Heldin „über das Ende hinaus weiter lebt"/
Eine besondere Gabe, weil Sneewittchen die Mutter in ihrer Schönheit übertrifft und überhaupt die Schönste ist/ Optimismus im Sinne einer psychologischen Selbstmotivation, denn Sneewittchen glaubt nie, dass sie wieder vergiftet werden könnte/ Eindimensionale Vorstellungskraft, denn Zwerge existieren wie selbstverständlich neben Menschen / Oberflächliche Figurenzeichnung, das heißt es fehlt den Gestalten an Vernunft und Gefühl: Sneewittchen ist nicht vernünftig, als sie alleine im Haus die Tür öffnet, obwohl sie von den Zwergen eindringlich gewarnt wurde; der Königin fehlt es keineswegs an Gefühl, aber eben nur im Negativen (Zorn, Unruhe, Angst usw.)/ Typenhaftigkeit aller Figuren (eine Königin, ein Prinz usw.)/
Einfügung volkstümlicher Sprichwörter und Redensarten gibt es weniger: „konnte er sich nicht satt an seiner Schönheit sehen", etwas ist „bei Leibe verboten"…/
Das Wunderbare: Neben der Zauberei der Königin und den Phantasiegestalten ist es ein Wunder, dass Sneewittchen nicht verwest und auch nach „langer, langer Zeit" noch gerettet werden kann (dreimal heißt es: „und da war Sneewittchen wieder lebendig").

- Auch dieses Märchen enthält eine **„Moral von der Geschicht' "**, die zeigt,

wozu Neid, Eifersucht, Hass, Kompromisslosigkeit, Selbstverliebtheit, falscher Stolz, Eitelkeit und allerlei negative Eigenheiten, in diesem Fall der Königin, führen können und schließlich nur einem selbst schaden. Dass die Erzählung zur Gänze einer Lektion gleich kommt, bewirkt vor allem das Ende, an dem eine Bestrafung des falschen Verhaltens steht. Es käme freilich nie jemand auf die Idee dem Bösen zu vergeben, denn das würde die Siegesmacht des Guten untergraben und die Illusion einer heilen Zukunft gefährden. Daher funktioniert das Märchen nach dem Motto „je härter die Strafe, umso besser". Der moralische Zeigefinger pocht auf die „guten" Eigenschaften, darunter fallen Hilfsbereitschaft, Mitgefühl, Barmherzigkeit, Fürsorge oder Nächstenliebe. Freilich wird nichts direkt angesprochen, um den Rahmen einer fiktiven Geschichte zu wahren. Die Tatsache, dass die eigene Mutter das Kind hasst und vergiftet, würde

dringend bewertende Kommentare benötigen, die nicht gegeben sind, weshalb eine Diskussion um die pädagogische Tauglichkeit „droht".

5.3.1.3 *Sneewittchen* im 21. Jahrhundert

Sneewittchen ist ein überaus beliebter Referenztext für Nachdichtungen und –erzählungen im literarischen Bereich, als auch geeignet zur intermedialen Verwendung, von Fernsehen, Film über Musik bzw. Hörspiel bis zu Werbung, Computerspiel und vielem mehr. Zur Veranschaulichung der Verwendungsmöglichkeiten, die dieses Märchen zu bieten hat, seien kurz zwei moderne Beispiele genannt:

Die Journalistin Barbara Beltram bezieht sich in ihrer Ankündigung für aktuelle Modetrends in „Österreichs größte[m] Frauen- & Lifestyle – Magazin" auf folgende Zeilen der Königin: „…so weiß wie der Schnee, so roth wie das Blut, und so schwarz wie Ebenholz…", womit die weiße Haut, die roten Wangenbacken und die schwarze Augenfarbe des künftigen Kindes (Sneewittchen) gemeint sind. Beltram spielt nun folgendermaßen darauf an: „Liebes Christkind. Wir wünschen uns Haut so weiß wie Schnee, Handys so rot wie Blut, dazu Schmuck in Silber & Gold und Roben so schwarz wie Ebenholz."[87]
Im Rahmen dieser intertextuellen Referenz wurde eine Transformation durchgeführt, die parodistische Züge trägt. Durch die Adjektion von neuzeitlichen Gegenständen entstand ein Kontrast, wie zum Beispiel zwischen dem „roten Wangenbacken" und dem „roten Handy", der den humoristischen Effekt auslöst. Die hinzugefügten Farben Gold und Silber verstören den Rezipienten nicht, denn sie sind ohnehin fixer Bestandteil des Märchenschemas.

Ein zweiter Beweis für die unglaublich vielfältige Verwendung Grimmscher Märchen bzw. deren Motive, Gestalten usw., entstammt ebenfalls einem Printmedium. Mit Beginn des 21. Jahrhunderts scheint die Märchenwelt eine unendliche Reichweite angenommen zu haben, so dient sie in folgendem Beispiel als Inspiration für (wieder in Anspielung an die Farbenmetapher in *Sneewittchen*) „Märchenhafte Festtafeln".
In Gedanken an das bevorstehende Weihnachtsfest bieten die Redakteure des Style-Ressorts im Magazin *News*: „XMAS-DEKO. Von Frau Holle bis Schneewittchen:

[87] Barbara Beltram: Auf dem Gabentisch. In: Woman 25 (2008), S. 27.

Prominente Eltern zeigen, wie der Tisch zum Märchentraum wird.“ Die Figur des Sneewittchens wird als Hausfrau beansprucht, die den Tisch für das Weihnachtsmahl deckt. Der Verweis auf das Grimmsche Märchen ist korrekt, weil sich dieses Sneewittchen um den Haushalt der Zwerge kümmert, vermutlich auch kocht. Die Gestalten des Waldes dürfen dann nicht fehlen. Das letzte Zitat betrifft den Spiegel der Königin, der als rubinfarben parodiert wird. Diese Rotfärbung könnte Blut oder Rache symbolisieren. Die parodistische Intertextualität zu Sneewittchen lautet im 21. Jahrhundert folgendermaßen:

> Trend 3: ‚Schneewittchen' bittet zu Tisch: Selbstverständlich stehen Zwerge im Zentrum des weihnachtlichen Schneewittchen-Gedecks. Die dominierenden Farben: Weiß wie Schnee, Rot wie Blut, Schwarz wie Ebenholz. Als dekorativer Aufputz dient ein rubinfarbener Spiegel.[88]

Nun sei wahrlich dahingestellt, ob die Brüder Grimm eine solch dekadente Gebrauchsart ihrer Märchen befürwortet hätten, noch dazu für die Vermarktung von Geschirr und Dekorationsstücken. De facto wären einige Redakteure des 21. Jahrhunderts, ohne die berühmten Erzählungen um eine Idee weniger reich.

5.3.2. KHM: *König Droßelbart*

5.3.2.1 Inhaltsangabe

In der Sammlung KHM befindet sich *König Droßelbart* und erzählt darin zusammengefasst folgende Geschichte:

Ein König möchte seine wunderschöne Tochter verheiraten, doch diese verschmäht auf arrogante Art jeden Bewerber. Das Fest nutzt sie, um jeden Mann, egal welcher gesellschaftlichen Herkunft abstammend, zu verspotten. Das Kinn eines Königs vergleicht sie mit dem Schnabel einer Drossel. Dieser wird fortan König Droßelbart genannt.

Der erzürnte Vater vermählt seine anspruchsvolle Tochter plötzlich und ungefragt mit einem armen Spielmann. Standesgemäß müssen die Eheleute in einer bescheidenen Hütte im Reich des Königs Droßelbart, von dem sich die Königstochter beeindruckt zeigt, leben. Die eigentliche Prinzessin versagt in allen hausfraulichen Tätigkeiten, weil sie zu zart und zu schön ist (Rechtfertigung ohne Psychologie). Ihr Erfolg als Marktfrau hält ganz kurz an. Als sie verschreckt in die Waldhütte zurückkehrt, fehlt von ihrem Gatten jede Spur.

[88] U. Krestel, P. Steurer, M. Hiller: Märchenhafte Festtafeln. In: News 49 (2008), S. 126-130.

Auf einem Hochzeitsfest hofft sie ihren nagenden Hunger etwas stillen zu können. Dort zwingt ein Mann die einstige Prinzessin zum Tanzen, wobei die Essensreste aus ihren Verstecken am Körper plumpsen. Das spöttische Gelächter der Hochzeitsgäste bewirkt bei ihr große Scham.

Der Mann, der sie auf der Treppe vom Davonlaufen abhält, offenbart seine wahre Identität als König Droßelbart. Alle Geschehnisse waren eine Inszenierung seinerseits und sollten der hochmütigen Königstochter als Lektion dienen. Nun kann offiziell die standesgemäße Hochzeit zwischen König Droßelbart und der einst arroganten Königstochter stattfinden, mitsamt ihrem Vater und dessen Hof.

5.3.2.2 Analyse

Nun folgt die Vorbereitung des Märchens für die Analyse der Parodie, in methodischer Analogie zu *Sneewittchen*.

- Das Märchen mit der **Nummer 52** der Anthologie KHM der Brüder Grimm trägt den Titel *König Droßelbart*[89] und ist dem Typ 900 nach

Aarne und Thompson (AT) zuzuordnen. Die spätere Frau von Wilhelm Dorothea Wild und die Familie Hassenpflug gelten als Beiträgerinnen dieser Geschichte.

- Als Quelle für das parodierte Märchen dient der **Erstdruck** des Jahres 1812:

Kinder- und Haus- Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. 2 Bde. 1.Aufl. 1. Band. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812, S. 233-238.

- *König Droßelbart* zählt im Gegensatz zu *Sneewittchen* zu den **Volksmärchen**,

da weder magische Handlungen vorkommen, noch eine Zauberwelt evoziert wird. Trotzdem ist es eine Geschichte, die den Rezipienten zum Staunen bringt. Erstmal dadurch, dass die sonst so auf Äußerlichkeiten bedachte Königstochter den König Droßelbart in seinen vielen Verkleidungen nie erkennt und zweitens erfährt sogar der Rezipient erst am Schluss von der List des Königs. Die überhöhte Beschreibung der Königstocher als „wunderschön“ und zwar immer wieder, spricht auf einfache Weise für das Wunderbare (Apotheose). Daher definiere ich dieses Märchen als Volksmärchen mit wunderbarem Charakter definieren.

- Die **auktoriale Erzählerinstanz** erfüllt die Funktion eines Märchenerzählers.

[89] In ihrer Anmerkung zu diesem Märchen weisen die Brüder Grimm darauf hin, dass König Droßelbart „sonst auch B r ö s e l b a r t, weil die Brotbröseln vom Essen in seinem Bart hängen blieben“, genannt wurde. Ursprünglich scheitert der Heiratskandidat nämlich an der Etikette eines Festmahls in höfischer Gesellschaft. Deshalb erntet er den bekannten Spott von der Königstochter. Das deutsche Versgedicht *Die halbe Birne* von Konrad von Würzburg stammt aus dem 13. Jhdt. und enthält genau dieses Motiv.

Sie weiß immer genau über das Geschehen und die Figuren bescheid, gibt aber nur so viel Preis, dass dem Rezipienten die Spannung auf das Ende nicht genommen wird. Die wichtigste Aufgabe für den auktorialen Erzähler ist, die Illusion das ganze Märchen aufrecht zu erhalten.

- Die Geschichte enthält **keinen historischen Kern**, der wahr ist. Die Legende rund um Fürst Leopold I. aus dem Gebiet Anhalt-Dessau bietet einen möglichen Anhaltspunkt für die Entstehungstheorie der Grimmschen Version von *König Droßelbart* und spräche für den überregionalen Quellenkreis der Autoren. Gemäß dem *Dessauer Amt für Kultur, Tourismus und Sport* hat dieser Landsherr alle Topfwaren von Marktfrauen zerritten, die ohnehin keinen Erfolg hatten. Seine entgoltene Schadensbegrenzung bringt ihnen daraufhin den fehlenden Gewinn ein. Allerdings ist diese Überlieferung eher Spekulation als Faktum.

Der **Urkonflikt** besteht in der Selbstüberwindung der Arroganz hin zu Demut und Bescheidenheit. Der Schatten im Sinne der Jungschen Archetypenlehre erscheint in diesem Märchen nicht in Form einer (gegnerischen) Figur, sondern ist Bestandteil des Charakters der Heldin. Deshalb gibt es eine Menge tiefenpsychologischer Deutungen ihres Konflikts, vor allem wegen der fehlenden Mutter und einer daraus resultierenden Intensität der Vater-Tochter Beziehung, worauf hier jedoch nicht weiter eingegangen werden kann.

- Am **Anfang** der Geschichte steht eine zu Hofe selbstverständliche Aufgabe für den königlichen Vater, nämlich die Verheiratung seiner Tochter. Das Vorhaben scheitert an ihrem Stolz und Übermut. Die Erziehungsmaßnahme besteht folglich in einer Umerziehung des arroganten Mädchens zu einer bescheidenen jungen Frau. Da eine Märchenfigur kein psychologisches Selbstbewusstsein hat, muss ihre innere Wandlung von Außen motiviert werden. Dieser Aufgabe nimmt sich der verspottete König Droßelbart, nicht ganz uneigennützig, an. Einerseits ist es seine persönliche Rache, andererseits gewinnt er eine künftige Königin.

Im **Hauptteil** findet die Handlung im Dreierrhythmus statt. Die drei Verkleidungen des Königs, zuerst als Spielmann, dann als Bettelmann und letztlich als Husar, bestimmen den Lebensverlauf der Heldin. Diese scheitert wiederum dreimal an Hausarbeiten (Kochen, Flechten und Spinnen). Obwohl beide Hauptfiguren Niederlagen erlitten haben, gehen sie am Schluss dank beiderseitigen Durchhaltevermögens als Helden hervor. Die doppelte Belohnung für die Königstochter besteht am **Ende** einmal aus ihrer gelungenen Verhaltensänderung, als auch im Hochzeitsfest. König Droßelbart hat ebenfalls zwei Ziele erreicht, erstens seine Revanche und zweitens die Vermählung.

- Die **triadische Handlungsstruktur** vollzieht sich vom Anfangskonflikt (vereitelte Heiratspläne) über den Weg bzw. die Wege der Vermittlung (zufällige Geschehnisse als List von König Drosselbart inszeniert) hin zur Schlusslösung (königliche Hochzeit). Das strenge Reglement des Märchenduktus erlaubt keine Ausschweifungen oder unüberlegte Schritte in Form von gleichzeitigen Nebenhandlungen. Es gibt keine Temporalität.
- Auch in diesem Märchen wird kein Kompromiss geschlossen, sondern nach dem **„Alles oder Nichts – Prinzip“** verfahren. Die Figuren zeigen immer nur eine Eigenschaft, sowie die Königstochter entweder hoch- oder demütig ist und König Droßelbart nicht von seinem Plan abweicht. Die Entscheidungen fallen immer absolut aus, wenn die Königstochter jeden Heiratskandidaten ablehnt, ihr Vater dem Schwur treu bleibt und König Droßelbart nie ans Aufgeben denkt.
- In diesem Märchen gibt es eigentlich zwei **Helden**, die unterschiedlicher nicht sein könnten: die Königstochter und König Droßelbart. Einerseits wird die Königstochter als erste in der Geschichte eingeführt, andererseits lautet der Titel *König Droßelbart*. Der wahre Retter ist er, denn ohne seine Hartnäckigkeit käme auch die Königstochter nicht an ihr Ziel, die Hochzeit.

Die Rollenverteilung und das Rollenspiel von Mann und Frau sind klar gezeichnet. Die Königstochter wechselt von einer patriarchalischen Abhängigkeit in die nächste. Der Prozess der Metamorphose vollzieht sich von einem anfänglichen Trotz gegenüber den Heiratsplänen ihres Vaters, über die zwingende Hinnahme der Spielmannshochzeit, hin zu einem Leben in Armut. Sie fügt sich aus Hilflosigkeit den Anweisungen ihres Bettelmannes. Vor allem das Bekochen des Gatten („…daß du mir mein Essen kochst, ich bin ganz müd.“) definiert sie als Vertreterin eines klelinbürgerlichen Haushalts, allerdings der ärmsten Klasse. Ihr übermäßiger Stolz wird von außen abrupt gebrochen und wandelt sich im Inneren stufenweise mit den Lebenserfahrungen, ehe am Ende erneut von außen die Erlösung folgt. Ihre Furcht vor einer Schelte, wenn sie ihrem Ehemann von den kaputten Töpfen erzählt, ist ein weiteres Indiz für die patriarchalische Vormachtstellung, sowie der Bettelmann die Frau verlässt und nicht sie ihn. Gegen ihren ursprünglich starken Willen wird sie zum Tanzen gezwungen und erduldet einen Fauxpas vor den Hochzeitsgästen.

Die Erniedrigung betrifft aber, sozusagen zur Verteidigung des Mannes, nicht die Frau alleine, weil sich König Droßelbart selbst entwerten muss. Er opfert eine zeitlang sein Privileg als Märchenprinz für ein konträres Leben. König Droßelbart schlüpft dreimal in eine andere Rolle. Die Illusion bleibt erhalten, weil der auktoriale Erzähler den Akt der

Umkleidung und die List nicht schildert. Seine Wandlungsfähigkeit beweist er als Spielmann, Hausmann und betrunkener Husar. Den mittelalterlichen Sitten entsprechend singt der Spielmann unter dem Schlossfenster, entweder um Almosen oder um der Prinzessin quasi den Hof zu machen. Die Dominanz als Hausherr knickt kurz ein, denn er „mußte ihr nur mit helfen, so ging es noch so leidlich“. Trotzdem wird das „Image“, wie heutzutage das Selbstbild in der Gesellschaft genannt wird, des Königs Droßelbart weniger geschädigt als das der Königstochter.

Beide Hauptfiguren besitzen eine besondere Gabe, allerdings nicht im Sinne eines Zaubermärchens, sondern „bodenständiger“: Abgesehen von der Schönheit der Königstochter beweist sie Durchhaltevermögen und (moralische) Lernfähigkeit, während König Droßelbart in verschiedene Rollen schlüpft und wahrlich schauspielert.

- Das **Figurenrepertoire** besteht nur aus menschlichem Personal, dem

königlichen Vater und seinem (erwähnten) Hofgefolge, der Königstochter, König Droßelbart, den „heirathslustigen Männern“, einem Pfarrer, den Leuten auf dem Markt und Hochzeitsgästen. Die königliche Mutter wird mit keinem Wort erwähnt und es gibt keine Angaben zu Familie, Freunden oder dergleichen soziale Kontakte ausmachenden Konstanten. Die Bezeichnungen der Figur entstammen ihrer Funktion, Aufgabe, oder Standeszugehörigkeit. Die Namenlosigkeit aller Figuren wird nur mit der Benennung des Königs als „Droßelbart“ durchbrochen. Einerseits ist der Name mit dem Spott verbunden, andererseits mit der Drossel als Sperlingsvogel, der übrigens zur Untergruppe der Singvögel zählt. Dies entspricht seinem Auftritt als singender Spielmann.

Diese Geschichte erzählt eine Charakterveränderung, die Figuren müssen aber gleichzeitig die vom Märchenschema vorgegebene Überindividualität gewährleisten. Der Clou der Erzählweise liegt in der Auswahl weniger, dafür intensiver Eigenschaften (Hochmut, Arroganz und Lernfähigkeit).

Für die Prinzessin bricht eine Welt zusammen, als sie plötzlich erwachsen sein und heiraten soll. Dass eine Lebensumstellung nicht immer ein schlechteres Leben bedeutet, erfährt die Königstochter als Marktfrau. Manchmal ist eine Krise positiv zu werten, wenn man sich, zum Beispiel mit seinen zu hohen Ansprüchen, selbst im Weg steht.

König Droßelbart ist von Anfang an positiv besetzt, indem er als die moralische Figur Gerechtigkeit und Respekt vertritt. Der König äußert sich nicht zur Beleidigung der Königstochter, wodurch der Rezipient vermutlich an das volkstümliche Sprichwort „Stille Wasser sind tief“ erinnert wird, da er sich nachher umso mehr revanchiert.

Der König lässt in seiner gestrengen Rolle als Vater einer verwöhnten Tochter nichts aus, um dieser zu einem tugendhaften Verhalten zu verhelfen, wenn sein muss auch mit Zwang. Ein Verzicht auf die Figur des Königs wäre nicht möglich, weil seine Heiratspläne die Geschichte überhaupt erst möglich machen. Der Vater übergibt seine Tochter aus seiner Hand in die Hand eines neuen Mannes. Ob er vom Plan des Königs Droßelbart weiß oder sogar daran mitgewirkt hat, wird dem Rezipienten nicht verraten.
Freilich stehen die Ausführungen zu den Figuren nicht direkt im Märchen geschrieben, aber sie ergeben sich bei genauer Betrachtung aus den Handlungen und Begrifflichkeiten.
Einzelne Charakterzüge sprechen aber noch lange nicht für Individualität. Denn diese Eigenschaften sind beliebig auf andere Figuren oder Phantasiegestalten übertragbar, solange ein gewisser Rahmen eingehalten wird (Gattung Märchen). Es wäre zum Beispiel denkbar, die Rollen von Königstochter und König Droßelbart zu vertauschen. Der Hochmut ließe sich ganz einfach dem Königssohn zuschreiben, der dann durch die Aktionen einer moralisch-vorbildlichen Prinzessin verändert wird. Allerdings braucht es für diesen Schritt eine emanzipatorische Denkweise, die eine mutige, selbstständige Prinzessin erlaubt. Hypothetisch könnten Märchen in der Zukunft statt von heldenhaften Rittern, von abenteuerlustigen Prinzessinnen erzählen, die den Prinzen retten, erobern usw. Die Kinder- und Jugendliteratur bietet diese Thematik bereits in Klassikern wie „Die Räuberbraut“ von Mira Lobe, wo das Mädchen Mathilde Meier alias Isabella della Ponte mit ihrem Räuberhauptmann Don Diego an der Seite gegen die Ungerechtigkeiten und Widrigkeiten der (Traum-)Welt kämpft.

- Die **Alltagsschilderungen** sind zweigeteilt. Zuerst führt das Märchen den Rezipienten in die Sitten der höfischen Gesellschaft ein, mit einem „großen Fest“ und dem gesellschaftlichen Aufmarsch, dann stürzt die Königstochter in die Lebenskrise und in ein neues Milieu. Als Bettelfrau scheitert sie kläglich an ihren neuen Aufgaben, dem Feueranmachen, Kochen, Hausputzen, Körbe flechten und Spinnen. Diese Tätigkeiten entsprechen durchaus dem damaligen (Arbeits-)Alltag armer Leute, sowie der Verkauf von Topfwaren am Marktplatz tatsächlich stattfand.
- Das vermittelte **Weltbild** zeigt deutlich eine Kluft zwischen reichen und armen Leuten. Das wohlhabende Leben wird durch den König, die Königstochter, großes Fest, Schloss, Reich, Hof, Hochzeit, Pracht, Herrlichkeit, köstliche Speisen, prächtigste Kleider und Überfluss repräsentiert. Die Armut äußert sich mit Schmutz, Almosen, Spiel- bzw. Bettelmann, elend winzigem Häuschen, sich vor Hunger verzehren, Hausarbeit, Topfhandel, große Dürftigkeit, Armseligkeit und Mitnahme von

Essensresten. Aufgrund der Fiktionalität der Geschichte ist keine Weltanschauung oder gar Ideologie direkt erkennbar, aber das Märchen ist offensichtlich eine Geschichte mit Erziehungsproblematik. Da die Werte der bürgerlichen Gesellschaft in der Biedermeierzeit einer christlich-religiösen Moral entsprungen sind, die Demut und Gehorsamkeit der Frau gegenüber ihrem Ehemann einforderte, verbirgt sich hinter dem starren Märchenschema eine „Anleitung“ für die Erziehung von reichen Töchtern. Dieses Märchen propagiert das Christentum keinesfalls als Ideologie. Trotzdem sei erwähnt, dass Hochmut zu den sieben Todsünden in der christlichen Glaubenstheorie zählt und die Königstochter daher eine „zu Rettende“ ist.
Gott wird nur einmal direkt angesprochen, nämlich von der Königstochter beim Anblick der kleinen Hütte ihres Bettelmannes: „ach, Gott, was für ein Häuselein,…“, aber ohne einen gläubigen Zusammenhang, sondern als volksgemeiner Ausspruch. Ebenso wenig spielt das Schicksal eine Rolle, vielmehr ist die Zwangserziehung der Königstochter eine Notwendigkeit, die nach Plan durchgeführt werden muss und freilich einen rettenden Prinzen braucht. Das Fehlen der Mutter ist (vermutlich) als Schicksal anzusehen.

- Die klassische Schwarz/Weiß Malerei mit einer Trennung von **Gut und Böse**

gibt es in *König Droßelbart* nicht. Die gute und die böse Seite existieren nicht dergestalt, dass Figuren absichtlich mit magischer Unterstützung in gutem bzw. bösem Sinne handeln und danach einzuordnen wären. Der Spott der Königstochter hat nichts mit dem Bösen als übernatürliche Kraft zu tun, sondern mit einem Verhaltens- bzw. Erziehungsfehler, der ganz natürlich von ihrem Umfeld bekrittelt wird. Die folgende Degradierung zur Bettlerfrau ist genauso wenig ein Akt des Bösen, sondern geschieht zu ihrem Besten. Die Begründung des Königs Droßelbart „und das alles ist nur dir zur Besserung und zur Strafe geschehen“ ist fadenscheinig, wird aber heute noch von Eltern für das Fehlverhalten ihrer Kinder verwendet. Die pädagogische Tauglichkeit dieser Methode ist fraglich, aber hier nicht zu eruieren.

- Die Erzählung enthält einige **Motive**, die in ähnlicher Form auch in anderen

Märchen der Sammlung KHM wiederkehren, wie das (unfreiwillige) Fortziehen junger Menschen aus ihrem Elternhaus bzw. -schloss, die Verheiratung der Tochter durch den Vater, die Isolation des Kindes vom nächsten Verwandten (in diesem Fall vom Vater), die Metamorphose/Bewährungsprobe junger Menschen, die Abwesenheit bzw. das Fehlen der Mutterfigur und die Kluft zwischen Arm und Reich.
Schönheit ist im Märchenschema eine konstante, oberflächliche Eigenschaft. Sie bleibt der Heldin in *König Droßelbart* unter allen (schmutzigen) Umständen ihres Lebens in

Armut erhalten. Sie „war wunderschön“ zu Beginn der Geschichte als Königstochter und bleibt es auch als Marktfrau. Dieses Märchen überrascht mit einer Pointe, die den Rezipienten schmunzeln lässt. Es handelt sich dabei um die Situation am Markt: Die Käufer der Topfwaren vergessen die Gegenstände nach Bezahlung, weil sie von der „schönen Frau“ hingerissen sind.

- Die **Gesellschaf**t ist durch die (mittelalterliche) Ständeklausel gekennzeichnet.

Am Beginn präsentieren sich „die heirathslustigen Männer“ vor der Königstochter „nach ihrem Rang und Stand geordnet“. Die Gesellschaftshierarchie ist klar definiert: „erst kamen die Könige, dann die Herzogen, Fürsten, Grafen und Barone, zuletzt die Edelleute“. Da die Königstochter kein Wort mit den Kandidaten spricht, urteilt sie nur nach dem Äußeren. Nach der Heirat mit dem Bettelmann, die ganz unspektakulär abläuft („…die Trauung ging vor sich“) muss die Königstochter, nun eine Bettelfrau, der Etikette entsprechend das Schloss und den Hof verlassen und stattdessen in der armseligen Waldhütte wohnen. Nun wird sie nun vom Ehemann per „Du“ angesprochen und nicht wie bei einer Königstochter üblich mit der Höflichkeitsform „Sie“ angeredet (Degradierung). Zum Schluss wiederum verlangt die Ständeklausel einen Aufputz der Braut „nach ihrem Stand“ und es gibt eine Vermählung mit Fest. Die Stände können bzw. dürfen sich nicht vermischen.

- **Reichtum** zeigt sich, abgesehen von dem Stand, in den die Figur hineingeboren

wurde, in den Besitztümern des Königs Droßelbart: der schöne Wald, die schöne grüne Wiese, die schöne große Stadt und das Schloss. Liebe entsteht in diesem Märchen aus materialistischen Motiven heraus, wenn die Königstochter vom Reich des Königs Droßelbart schwärmt. Die dreimalige Betonung „schön“ verstärkt die Anziehungskraft für die oberflächliche Königstochter. Dagegen besitzt der Bettelmann nur „das elende, winzige Häuschen“, dem die Königstochter ein enttäuschtes „ach Gott“ entgegen bringt. Liebe ist in *König Droßelbart* eindeutig exotherischer Natur, aber die stürmische Eroberung durch den Helden am Schluss, erweckt beim Rezipienten die Hoffnung auf Liebe. Das Zusammenleben in Armut bildet eine gemeinsame Basis, die nicht auf materiellen Gütern beruht und sie haben „ihre erste Krise“ heil überstanden. Auf jeden Fall hinterlässt das Ende beim Rezipienten eine optimistische Zukunftsperspektive und romantische Vorstellungen von Liebe und Ehe.

- Der **Stil** ist prosaisch im Erzählmodus Präteritum und einer kurzen

Passage in Versform. Die vier Strophen sind ein Dialog zwischen König Droßelbart als Spielmann und der Königstochter als Bettelfrau. Der Weg vom Schloss zum Waldhäuschen wird damit überbrückt. Teilweise gibt es Endreime, Kreuzreime dann im

Paarreim. Obwohl die Verse nicht gesungen werden und es wie ein Frage-Antwort-Spiel wirkt, hat der Text Rhythmus: „Ich arme Jungfer zart, ach, hätt ich genommen, den König Drosselbart!“ Die Worte lassen sich daher leichter merken, sowie die Reimverse etwas zur Literarisierung der Sprache beitragen.

- Die **Syntax** besteht aus langen Satzgefügen, die auch konjunktivische Konstruktionen enthalten oder direkte Reden. Oftmals werden in *König Droßelbart* unbestimmte Artikel verwendet, so gleich zu Beginn mit „Ein König hatte eine Tochter…“. Anstelle von Namensnennungen werden neben unbestimmten Substantiven (König, Bettelmann, Prinzessin usw.) viele Personalpronomen eingesetzt. Während „aber“ häufig als Konjunktion verwendet wird, beginnen die Sätze mit „Wie“ und „So“. Die Anfangspartikel „Da“ (auffällig oft), „Darauf“, „Nun“, „Endlich“ usw. ordnen die Handlungen nacheinander, manchmal (in unnötiger) Kombinationen wie „Als nun“ und „Wie nun“.
- Es gibt weder genaue Zeitangaben noch Verortungen, dafür ein **allgemeines Zeit- und Raumgerüst** mit „einmal, seit der Zeit, eine zeitlang, eines Tages, alsbald, einige Zeit, den ganzen Tag, gleich, jetzt, des Morgens“. Zu den unbestimmten Schauplätzen zählen das Schloss des väterlichen Königs bzw. des Königs Droßelbart, ein Wald, eine Wiese, eine Stadt, ein Markt(platz) und das Häuschen.

Die Erzählung hat weder Eingangs- noch Schlussformeln zu bieten. Der Beginn mit „Ein König hatte eine Tochter…“ entspricht dem einfachen Märchenton. Die Betrachtung der Verben ist interessant, weil „müssen“ und „sollen“ stets die Königstochter betrifft, die ja Gehorsam lernen soll, wie zum Beispiel: „…mußte sie ihn für ihren Bräutigam anerkennen“, „…mußte sie ganz früh aufstehen“, „du sollst Körbe flechten“, „…und sie mußte mit fort“ usw. Weiters wird gerne die Umschreibung „anfangen etwas zu tun“ verwendet: „fing ein Spielmann an zu singen“ und „anfangen Körbe zu flechten“. Die direkten Reden werden mit „sprach, sagte, fragte“ eingeleitet. Wiederholungen determinieren dieses Märchen, so wird das Verb „kamen“ viermal hintereinander in jeweiligem Zusammenhang mit Wald, Wiese, Stadt und Häuschen verwendet.

- Das märchenhafte **Vokabular** wird vollkommen durch die Begriffe „König, Schloß, Wald, Fest, Blut, Königstochter, Hochzeit, Hof, Vermählung, Trauung, Wiese“ und weitere erfüllt, in Ergänzung zu den Verben „(ver)wünschen, strafen, müssen, schwören, fortziehen“ usw. Einen Bedeutungswandel oder gar den Gebrauchsverlust haben folgende altertümliche Ausdrücke erlebt: Freier, die Betitelungen Herzog, Fürst, Graf und Baron, weiters Edelleute, Spielmann und Husar.

Zahlreiche Adjektive wie „klein, groß, (wunder)schön, stolz, übermüthig, heirathslustig, gut, oben (als Synonym für die hohe Stellung in der Gesellschaftshierarchie), krumm, alt, schmutzig, mürrisch, müd, schlecht, hart, zart, neu, betrunken, armselig, prächtig, beschämt“ und viele mehr werden in übetriebender Fülle verwendet.
Es gibt die zwei Verniedlichungen „Häuschen bzw. Häuselein“ und „Mäntelchen“.
Die Benennung des Kinns mit dem Schnabel einer Drossel ist ein bildhafter Vergleich mit dem Hilfswort „wie“.
Das einzige Sprichwort unterstreicht salopp die komische Situation der beschämten Königstochter vor den Hochzeitsgästen, denn „sie war so beschämt, daß [sic!] sie sich lieber tausend Klafter unter die Erde gewünscht hätte“.

- Eine ausgeprägte Vorliebe für bestimmte Farben und Materialien gibt es in

König Droßelbart nicht. Eine grüne Wiese hat keinen Zauber, das Flechten von Körben aus Weide verwundert auch nicht und Geschirr aus Topfwaren gibt es im 21. Jahrhundert nach wie vor.

- Der Zahlensymbolik kommt keine Bedeutung zu, immerhin wird

die Zahl Tausend zweimal als Übertreibung verwendet, nämlich für die Menge der Scherben und der „Klafter“.

- Folgende Grimmsche Stilprinzipien lassen sich in *König Droßelbart* erkennen:

Logische Verknüpfung in der Handlungsabfolge/ Häufige Wiederholungen/
Literarisierung der Sprache: Reimverse/ Erzählmodus: Präteritum statt Präsens/
Sehr geringe Vorliebe für bestimmte Farben und Materialien/
Heldin wird für ihre Erniedrigung entschädigt und für die überstandenen Proben belohnt, sowie sich ihre Situation auf längere Sicht verbessert/
Isolation der Heldin, zuerst vom Vater, dann auch vom Ehemann/
Keine Individualität/ Unbestimmte Verortung, Naturräume/
Keine Temporalität, wodurch die Heldin „über das Ende hinaus weiter lebt“/
Eine besondere Gabe sind die Schönheit der Königstochter und die Wandlungsfähigkeit des Königs Droßelbart/
Optimismus im Sinne einer psychologischen Selbstmotivation, inklusive gutem Ende/
Typenhaftigkeit aller Figuren/ Einfügung volkstümlicher Aussprüche und Redensarten/
Das Wunderbare tritt nicht in übernatürlicher Form auf, sondern als Desinformation für die Figuren und den Rezipienten.

- Die **„Moral von der Geschicht´ “** ist klar formuliert, das Märchen als

bürgerlich-patriarchale Erziehungserzählung instrumentalisierbar, vor allem im biedermeierlichen Lebensstil. Es gilt hochnäsigen Königstöchtern Bescheidenheit und

Demut beizubringen und wenn es sein muss, eben mit ungewöhnlich harten Mitteln. Sie sind selbstsüchtig und denken nur an Besitz und ihr Äußeres, aber von Hilfsbereitschaft haben „verwöhnte Gören“, wie im 21. Jahrhundert salopp zu reichen Erbinnen gesagt wird. Im Sinne einer christlichen Weltanschauung fehlt ihnen Nächstenliebe. Die aktuelle Brisanz dieser Problematik spricht für die Überzeitlichkeit von *König Droßelbart*. Die vermittelte Botschaft wird voraussichtlich, solange es den Gegensatz von Arm und Reich gibt, Gültigkeit haben.

- In der **Rezeptionsgeschichte** des Motivs vom verspotteten Freier fällt auf, dass

die Variante der Brüder Grimm die einzige ist, in welcher der Vater seine Tochter im Sinne einer pädagogischen Maßnahme zur nichtstandesgemäßen Ehe zwingt. Nur Andersens[90] *Der Schweinehirt* aus dem Jahre 1842 konnte sich erfolgreich neben den Brüdern Grimm durchsetzen. Dieser Autor greift ursprüngliche Erzählmuster auf. So erkauft sich der Verspottete mit wunderschönen Gegenständen oder gar körperlichem Begehr, gemeinsame Nächte mit der Königstochter. Die Schande einer möglichen Schwangerschaft, treibt sie zusammen mit dem Freier zum Verlassen des Hofes. Der Höhepunkt ist die Bloßstellung in der Öffentlichkeit, als sie beim Stehlen erwischt wird. Das Geständnis des Bettelmannes als König folgt. Ein Vergleich zwischen *Der Schweinehirt* und *König Droßelbart* bietet sich für Interessierte an.

5.4 Struktur des parodistischen Drehbuches

5.4.1 Parodistische Pressemitteilung

Die vierte TV-Staffel der *ProSiebenMärchenstunde* beginnt mit *Schneewittchen – Sieben Zipfel und ein Horst* am 27.9.2007 um 20.15 Uhr auf dem deutschen Privatsender *PRO7*. Bereits dessen Vorankündigung durch die *bumm film* Presseaussendung ist, auf die Textsorte Märchen bezogen, parodistisch formuliert:

> Es war einmal ein erfolgreiches Fernsehformat, das nannte sich ‚Die Pro7 Märchenstunde’. Es war beim Publikum derart beliebt, dass es nach 12 ausgestrahlten Sendungen […] nun vier weitere Märchen zu sehen gibt und zwar […] mit ‚Schneewittchen’. Die bumm film, Rat pack und Pro 7 wünschen euch abermals märchenhaften Spaß…[91]

[90] Hans Christian Andersen war ein dänischer Dichter (1805-1875), der seinen Weltruhm ähnlich den Brüdern Grimm durch Märchensammlungen erlangte.

[91] http:// www.bummfilm.eu, im August 2007.
Da sich die Informationsmitteilungen rasch erneuern, werden nur die chronologisch letzten Berichte im Archiv bewahrt.

Der klassische Märchenbeginn wird imitiert: Auf der sprachlichen Ebene finden sich die Merkmale Eingangsformel, Wiederholung des Satzanfangs (Anapher), die Zahl 12, eigenes Vokabular (Neologismen) oder Überhöhung mit „derart beliebt". Der Parodist vollzieht auf der semantischen Ebene eine Personifikation des TV-Produkts mit reflexivem Verb als Substrat des Märchenhelden, transformiert die typischen Kriterien von der Vorstellung des Helden über unbestimmte Zeitangabe, Erzählmodus Präteritum bis zur Präsentation von etwas Wunderbaren, das auch ohne Zauber gültig ist. Plötzlich melden sich die Produzenten alias Märchenerzähler im Präsens zu Worte und sprechen die Rezipienten direkt mit „euch" an. Daraus resultiert der Illusionsbruch.

Diese Presseaussendung ist eine geschickte Finte, parodistisch angelegt, um das Zielpublikum auf die parodistische Version eines klassischen Märchens einzustimmen. Der übernommene (neudeutsche) Titel *Schneewittchen* lässt, singulär betrachtet, vermuten, dass eine traditionelle Nacherzählung folgt. Die zitierte parodistische Vorinformation von dem Sender selbst inszeniert soll der falschen Annahme entgegen wirken, es handle sich um ein „langweile" Nacherzählung.

Die Überschrift der eben zitierten Pressemitteilung „Schwule Liebe im Märchenwald? Felicitas Woll wird auf *ProSieben* zu Schneewittchen"[92] weist folgendes parodistisches Gedankengut auf, das es zu decodieren gilt:

Der erste Teil (rhetorische Frage) spielt auf die sieben Zwerge an, die ohne weiblichen Zwerg (oder einer anderen weiblichen Gestalt) alleine in einer winzigen Hütte gemeinsame leben. Diese Isolierung lässt sich (im 21. Jahrhundert einigermaßen politisch korrekt) auf die (Rand-)Gruppe der Homosexuellen umdeuten. Der Gebrauch hat eine gesellschaftssatirische Funktion, nämlich das Aufzeigen des (vorschnellen) Vorurteilsdenkens. Der Märchenwald ist ein Zitat des prätextuellen Schemas zur Verortung und meint hier ein isoliertes Gebiet. Im zweiten Teil der Überschrift erfolgt eine Desillusionierung durch die Nennung einer zeitgenössischen Schauspielerin und den Fernsehsender. Das „Was" wird bereits verraten, das Märchen Schneewittchen in Parodie, aber das geheimnisvolle „Wie" wird F. Woll zur Märchenfigur macht neugierig. Die ganze Pressemitteilung ist, gemäß Genette, „eine mehr oder weniger kalkulierte semantische Neubesetzung"[93] in einem „spielerischen Register".

[92] Die Presseaussendung der *ProSieben Television GmbH* stammt von www.presseportal.de, erstellt am 16.7.2007 in München.
[93] Genette (1993), S. 77.

Ein Beispiel für die Systemkontamination der TV-Parodie mit dem Fremdmedium Presse ist der Artikel im *Berliner Kurier*[94]. Die Ankündigung des Inhalts von *Schneewittchen-7 Zipfel und ein Horst* wirkt übergriffig an, ist aber im Rahmen einer satirischen Parodie tatsächlich möglich. Nachdem die traditionelle Eingangsformel „Es war einmal…!" zitiert wurde, folgt eine Illusionszerstörung der traditionellen Märchenvorstellungen anhand der Wahl der Adjektive, nämlich: „verhätschelt, schwul, chaotisch und dekadent". Der parodistischen Grenzen des guten Geschmacks werden mit „Tuntenalarm im Märchenland!" voll ausgelotet. Dieser parodistische Artikel zielt auf Kosten der (vorab veröffentlichten) Pressemitteilung auf die heile Welt des Märchens ab. Die Belustigung erfolgt mit Häme und Spott. Die Parodie fungiert hier als Schreibweise, keinesfalls im Sinne einer eigenen Gattung.

5.4.2 *Sieben Zipfel und ein Horst*

Nun erfolgt die Analyse der Märchenparodie unter zu Hilfenahme des vierten Fragenkatalogs und der Ausführungen zum Grimmschen Märchen *Sneewittchen*.

- Der **(Unter-)Titel** ist ein verfremdetes Zitat. Die neudeutsche Form

Schneewittchen ist eine, bloß morphologisch transformiertes, Zitat und gibt die Vorlage deutlich zu erkennen. Der Untertitel „Sieben Zipfel und ein Horst" signalisiert auf komische Weise eine Parodie. Von dem geläufigen „Schneewittchen und die sieben Zwerge" blieben nur „Schneewittchen" und die Zahl „sieben" übrig. Gemäß einer Metonymie bezeichnen die (uneigentlichen) „Zipfel" der Zwergmützen die (eigentlichen) Zwerge und dem Männernamen „Horst" wurde ein unbestimmter Artikel hinzugefügt, obwohl der Eigenname grammatikalisch nicht nach einem Pronomen verlangt. Das erste Rezeptionssignal befindet sich im (Unter-)Titel, nur „der Naive" glaubt noch, dass es sich um eine traditionelle Nacherzählung handelt.

- Auf der pragmatischen Ebene interessiert den Parodisten der hohe

Bekanntheitsgrad dieses Grimmschen Märchens, der sowohl unmittelbar nach der Erscheinung, als auch in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts gesichert war bzw. ist. Der Autor kann voraussetzen, dass der größte Teil seines Zielpublikums, nämlich Erwachsene, den Inhalt und sogar die Form des Prätextes mehr oder weniger präsent hat. Die Märchenparodien von *Pro7* sind tatsächlich (nur) Erwachsene gedacht, aufgrund der brisanten Inhalte – in diesem Fall Homosexualität.

- Für den **Geisteswissenschaftler** wird der inhaltliche Unterschied gravierend

[94] Hans-Peter Buschheuer (Hg.): Berliner Kurier. Kultur. (27.8.2007), S. 29.

sein, weil er von der Fassung des Erstdruckes, *Sneewittchen*, ausgeht und keine neuzeitig herausgegebenen Märchenbände als Referenz nimmt, die mehrfach bearbeitete Versionen enthalten. Der erwähnte Bonus an Bekanntheit betrifft höchstwahrscheinlich nicht die Fassung der KHM, sondern die durch nachfolgende Autoren abgeänderten Varianten mit dem Titel *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. Aufgrund der Ankündigung seitens *PRO7* klassisch deutsche Märchen der Brüder Grimm zu parodieren, sollte für eine wissenschaftliche Analyse der Erstdruck verwendet werden. Die Vorlage für die TV-Parodien sind im weitesten Sinne von den Brüdern Grimm, aber nach moderner Auffassung, weil der Parodist in keinen ungewollten Konflikt mit dem Rezipienten geraten will. Diese Entscheidung ist verständlich, wenn bedacht wird, dass kaum jemand von der nicht existenten Stiefmutter in *Sneewittchen* weiß und die leibliche Mutter die Tochter vergiften möchte. Abgesehen davon war dem Autor der Konflikt zwischen Mutter und Tochter (eventuell) zu brisant wegen der Brutalität des Mordens. Eine Übertreibung wäre hier nicht mehr möglich.

- Die gern, auf der pragmatischen Ebene, gefragte **Intention** des Autors lässt sich, wie sehr oft, nur vermuten. In diesem Fall scheint Marc Hillefeld, der Verfasser des parodistischen Drehbuches, mit den märchenhaften Klischees, besonders dem Märchenprinz als edlen Retter und dieser Rolle der Prinzessin als armes Mädchen, aufräumen zu wollen. Der Parodist betrachtet das Gesellschaftsbild des Märchens in Relation zu heutigen Vorstellungen von Lebensstilen, wenn er die (mittlerweile) massenhaft tiefen-psychologischen Deutungen des Märchens (polemisch) mit einbezieht (zum Beispiel der Konflikt mit der Stiefmutter) oder das Problem von Toleranz/Intoleranz gegenüber Homosexualität aufgreift.
- Die **Motivationsgründe** für die Auswahl der Vorlage, dem dritten Aspekt der pragmatischen Ebene, neben der praktischen Beliebtheit und Bekanntheit des Grimmschen Märchens, sind leichte Parodierbarkeit der Textsorte Märchen und Merkmalreichtum. Außerdem hat sich der Referenzwert[95] der Märchen prinzipiell mit dem Phänomen der Intermedialität gesteigert. Sie versprechen der infantilen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts sowohl Romantik, als auch einen märchenhaften Spaß in parodistischer Form. Das Besondere an der Idee des Serienkonzepts ist die Zielgruppe, nämlich Erwachsene, und nicht. Das TV-Format *SimsalaGrimm* des

[95] „Referenzwert“ ist eine Ableitung vom Begriff Marktwert, mit demselben Sinn, allerdings auf das Ausmaß der Beliebtheit eines Textes zum Zitieren bezogen.

deutschen Kinderkanals adaptiert Märchen für Kinder. Bisher gab es in der deutschsprachigen Television noch keine systematische Parodierung klassischer Märchen zu sehen. Freilich dienen dem parodistischen Autor die (guten) Quoten als Motivation.

- Die TV-Parodie *Schneewittchen* ist in Analogie zur Vorlage als **Zauber- und Wundermärchen** einzuordnen, weil die Geschichte zahlreiche zauberhafte und magische Elemente vorweist. Deshalb darf sich die *ProSiebenMärchenstunde* typologisch „legitim" als Märchenparodie bezeichnen. Die Namensgebung erfolgt durch die parodierte Textsorte, wodurch die Selbstständigkeit der Parodie gemindert wird. Im Fall der *ProSiebenMärchenstunde* bestätigt sich der Verdacht, dass sie gar nicht ohne ihre Vorlage existieren würde. Deshalb trifft in diesem Fall die Theorie der Parodieforschung als Schreibweise zu und nicht als Gattung. Exakt formuliert handelt es sich um ein Drehbuch mit (ausschließlich) parodistischem Schreibweisencharakter. Die *ProSiebenMärchenstunde* ist eine Systemreferenz, die sich auf die Textsorte Märchen bezieht und auf alles in ihrem Umfeld referiert (externe Textwelt). Genettes Phänomen der Architextualität trifft daher zu.
- Die **semantische Ebene** mit Handlung, Charakteren und Welt beruht auf demselben erfundenen Stoff der Vorlage, allerdings mittels parodistischer Änderungstechniken in transformierter Form. Da der personale Konflikt zwischen Schneewittchen und böser Frau, wofür die Wahl der Mutter oder Stiefmutter strukturell keinen Unterschied macht, in der Märchenparodie imitiert wird, ergibt sich der **Archetyp** des doppelgängerischen Schattens. Der Parodist vermittelt jene Informationen, die der Prätext eisern versteckt hält. So spricht die Erzählerfigur mit „Und so warf Fürstin Alrauna ihren dunklen Schatten über Schneewittchens Leben" den Urkonflikt direkt an. Müller spricht dabei von einem Profit für die Parodie mit dem Ergebnis einer Verstärkung des Bösen bzw. Guten.
- Obwohl diese Märchenparodie definitiv für Erwachsene gedacht ist, beginnt der **Erzähler** (jede Folge der *ProSiebenMärchenstunde*) mit „Hallo, liebe Kinder!". Die Erzählerfigur wird so inszeniert, dass sie alle Erwartungen zum imaginären Bild des Märchenerzählers erfüllen kann.[96] Dass Kinder angeredet werden, ist ein ironischer Kontrast zum eigentlichen Zielpublikum, in Verbindung mit einem Verweis auf den ursprünglichen Rezipienten von *Sneewittchen*, nämlich das Kind.

[96] Vgl. dazu Punkt 3.2. Märchenstruktur in dieser Arbeit.

Die Kompetenzen des Erzählers überschreiten die einer außenstehenden Instanz, denn er baut bewusst eine Beziehung zum (inszeniert kindlichen) Publikum auf. Er nutzt seine Rolle nicht nur zur Vermittlung der Geschichte, sondern vor allem um zu belustigen, irritieren und zu verschrecken. Mitten in der Geschichte unterbricht er die Handlung und durchreißt die optimistische Selbstmotivation des Märchens mit „Und so nahm Schneewittchen ein grausames Ende“. Gleich darauf entschuldigt er sich für den schrecklichen Witz. Ein zweites Mal entschuldigt sich der Erzähler, als er bei der Beerdigung Schneewittchens mit den Zwergen weint: „Aber man ist ja nicht nur Erzähler, man ist auch Mensch! Tschuldigung!“ Mit dieser Aussage fällt der Erzähler endgültig aus seiner Rolle und entfremdet sich selbst und den Rezipienten kurzerhand von der Geschichte.

- Die konstanten Parameter am Beginn jeder *ProSiebenMärchenstunde* sind die

(einseitige) Kommunikation mit den (imaginären) Kindern und die Formulierung „Heute Abend“, die eine Gute-Nacht-Geschichte illusioniert. Da jeder Tag „Heute“ sein kann, ist das Märchen durch Imitation der Vorlage überzeitlich. Das „Ich“, der Erzähler, nimmt an, dass die Kinder die Geschichte kennen, um dann überlegen zu demonstrieren, dass nun „die wahre Geschichte von Schneewittchen“ folgt.

- Der Parodist stellt der Erzählerfigur in jeder *ProSiebenMärchenstunde*

denselben Narren zur Seite, der aber nicht als diese Figur bezeichnet wird. **Bernhard Hoëcker** schauspielert nicht, sondern, inszeniert sich selbst, um eine Rolle im jeweiligen Märchen zu ergattern. Er bewirbt sich stets übertrieben engagiert beim vermeintlichen Regisseur, dem Märchenerzähler. Im Stil einer dramaturgischen Verfremdung unterbricht Hoëcker das Märchen unvorhergesehen von Außen. Manchmal gewährt der Erzähler ihm eine Nebenrolle oder Aufgabe, meistens mischt er sich unerlaubt in das Märchengeschehen ein, einerseits entscheidend für dessen Fortgang, andererseits sorgt er für den komischen Effekt.
In der Schneewittchen-Parodie hat er keinen signifikanten Einfluss. Sein Geigenspiel im Hintergrund des Märchengeschehens verstört Schneewittchen einen Moment lang mit dem Kommentar „Was ist das bloß immer?“. Als Zweites übernimmt er für einen Satz unerlaubt den Platz des Erzählers, worauf er von dessen Wache im Stil des 21. Jahrhunderts verhaftet wird, allerdings mit Verweisen auf frühere Zeiten („Schafott“ und „Das Recht auf einen Anwalt wird in etwa 200 Jahren erfunden werden.“). Die zeitgeschichtliche Vermischung bewirkt den komischen Effekt.

Die folgenden Ausführungen betreffen den Inhalt[97] der Schneewittchen-Parodie:

- Ohne die Eingangsformel „Es war einmal“ (Wegnahme) beginnt der Erzähler

mit dem „Schloss des gutmütigen Königs Dankward“. Eine gravierende Abgrenzung zum Prätext besteht darin, dass die Mutter Schneewittchens als verstorben berichtet wird und ihr Vater sie vom Personal verwöhnen lässt. (Übertreibung) Die Suche des Witwers nach einer neuen Ehefrau endet beim Bild der Fürstin Alrauna von Rabenstein und wird durch den allwissenden Erzähler mit der Ankündigung von Unglück kommentiert. (Vorwegnahme)

- Die **triadische Handlungsstruktur** setzt mit dem Anfangskonflikt, einem

gemeinsamen Essen von König, der künftigen Stiefmutter und Schneewittchen ein, bei dem Alrauna das erste Mal die Jugend und Schönheit der Königstochter beneidet. (Umstellung der Figurenkonstellation, Imitation des Neides) Am Hochzeitstag zieht die Zukünftige ins Schloss ein, im Gepäck den Spiegel und ihren persönlichen Seelendoktor Leyd. (Adjektion) Plötzlich drängt die erwähnte Figur Hoëcker ins Märchengeschehen mittels Mauerschau. In seiner Rolle als „Störenfried“ überlistet er den Erzähler und spricht unerlaubt an seiner Stelle, weswegen er von dessen Wache, einem mittelalterlichen Henker, verhaftet und abgeführt wird. (Adjektion, Komik, Illusionsstörung)

Der Erzähler berichtet von Schneewittchens Diebstahl des Bildes, mit dem sich Alrauna als Heiratswillige beworben hatte und von der Flucht Schneewittchens aus dem Schloss. (Adjektion, Archetyp des Verlassens)

Die weiteren Bearbeitungen betreffen die Präsenz des Königs (Adjektion), die Einführung der Stiefmutter (Substitution), als auch das Fehlen des bildhaften Kinderwunsches der Königin vor der Geburt Schneewittchens. (Detraktion)

Beim Überqueren der Schlossmauer stößt Schneewittchen - im wahrsten Sinne des Wortes - auf den gerade hineinkletternden Prinzen Gutfried und seinen Knappen Yago, die als ungeladene Hochzeitsgäste das Büffet plündern wollen. (Karikatur) Das Mädchen beeindruckt den Prinzen mit seinem schwarzen Haar, seiner weißen Haut und seinen roten Lippen. (Adjektion, Imitation, Transmutation)

Schneewittchen erfährt von Dr. Leyd, dass das Bild Alraunas mit einem zwingenden Liebeszauber der schwarzen Magie belegt wurde. Das Verhindern der Hochzeit misslingt der Königstochter. Die Ehe wurde, noch knapp bevor der König durch die Magie der Fürstin verstirbt, vom Priester geschlossen. (Adjektion)

[97] Auf eine extra Zusammenfassung der Geschichte von *Schneewittchen-7 Zipfel und ein Horst* wurde verzichtet, weil die Analyse ohnehin erfordert, dem Inhalt chronologisch nachzugehen und zu bewerten.

Nachdem Alrauna die Herrschaft an sich gerissen und Schneewittchen eingekerkert hat, befragt sie den Zauberspiegel nach der Schönsten im ganzen Land. (Isolierung, Zitat) Dieser kürt das erste Mal Schneewittchen (Imitation), worauf die Stiefmutter dem Jägerhauptmann den Mordauftrag gibt, dieser verschont aus Mitgefühl das geplante Opfer und rät Schneewittchen zur Verkleidung. (Imitation, Adjektion) Bei der zweiten Spiegelbefragung wird erneut Schneewittchen genannt (Imitation), diese gerät in den tiefen Wald. (Imitation) Der Jägerhauptmann gesteht in Alraunas Folterkammer den Betrug. (Adjektion) Die Zwerge halten den Fremdling in ihrer Hütte für einen „Kerl“ und „abgebrochenen Riesen“, der Ärger mit seiner Frau hatte. Schneewittchen stellt sich als Horst vor. (Karikatur) Mit dem Deal von Hausarbeit gegen Logis beginnen auf struktureller Ebene die Wege der Vermittlung, die Schneewittchen alias Horst durchleben muss. (Transmutation, Imitation)

Die eifersüchtige Stiefmutter erkauft von Dr. Leyd eine Phantasiegestalt namens „der Golem“, die auf Befehl töten kann. Nachdem Alrauna den Arzt ermorden ließ, erhält er den Auftrag Schneewittchen zu töten. (Adjektion, Transmutation)

Eine gravierende Veränderung unternimmt der Parodist mit der Annahme der Zwerge, Schneewittchen sei ein Mann, und mit der Adjektion einer tödlichen Kreatur.

Während die Zwerge im Bergwerk arbeiten, kümmert sich Schneewittchen um den Haushalt. (Imitation) Statt der von den Zwergen angekündigten Händlerin kommt der Golem. Prinz Gutfried hört aus der Nähe die Hilferufe und sie besiegen das Biest gemeinsam. Da der edle Ritter fortan glaubt, sich in einen Mann namens Horst verliebt zu haben, verlässt er Schneewittchen verstört. (Transmutation)

Beim dritten Mal verrät der Spiegel die Schönste „hinter den sieben Bergen bei den sieben Zwergen“. (Zitat)

In der Kneipe „Vogelwirt“ gesteht Gutfried seinem Knappen die Liebe zu einem Mann so laut, dass die mithörenden Gäste ihn als „Prinzen Tunten“ beschimpfen. Nach seiner Rede für Toleranz macht er sich auf den Weg zu Schneewittchen alias Horst. (Adjektion, gesellschaftskritische Satire)

Der Versuch, Schneewittchen mit einem giftigen Kamm zu töten, fällt ganz weg. (Detraktion) Der dritte Anschlag mit dem vergifteten Apfel gelingt der Stiefmutter, indem sie sich als Marketenderin verkleidet. (Imitation) Allerdings wird von dem Apfel nichts Genaueres erzählt, außer, dass die beiden ihn sich teilen. (Detraktion) Die Zwerge schaffen es nicht, Horst wiederzubeleben. (Imitation) Nun bezeichnet der Zauberspiegel Alrauna als die Schönste. (Imitation)

Während die Zwerge eine traurige Hymne an Horsts Glassarg auf dem Hügel singen, werden sie vom Prinzen überrascht. Dieser betrachtet den Leichnam mit den Schlüsselworten „Er sieht aus als ob er schläft – seine Haare, schwarz wie Ebenholz und seine Haut, weiß wie Schnee und seine Lippen, rot wie Blut.“. (komische Umstellung)
Die Farbenmetapher wird von der Mutter auf den Prinzen transformiert und die Bezüge verändert, nämlich anstatt schwarzer Augen, Haare; die weiße Haut ist ident; anstatt roter Wangenbacken, Lippen. Bei der Auseinandersetzung zwischen den Zwergen und Gutfried um den Sarg, stürzt dieser vom Berg und Horst entsteigt ihm nach der „Talfahrt“ lebendig. (Transmutation, Verzerrung)
Der Prinz macht Horst, trotz der vermeintlichen Homosexualität, einen Heiratsantrag, da die Ehe im „freien Königreich Dänemark“ möglich wäre. Darauf gesteht Schneewittchen ihre wahre Identität, von der sich auch die Zwerge überrascht und peinlich berührt zeigen. (Transmutation)
Gutfried, Schneewittchen und der Knappe Yago rächen sich an Alrauna. Während deren Kampf mit der bösen Hexe, nennt der Zauberspiegel wieder Schneewittchen die Schönste (Imitation), worauf die Stiefmutter zusammenbricht. Schneewittchen befiehlt als neue Herrscherin ihre Einkerkerung. (Transmutation) Zwar ist der Kampf mit Gewalt verbunden und das Gefängnis gewiss schlimm, aber in keiner Weise reicht dieses Ende an die Schärfe der Bestrafung der Vorlage heran, zumal die Hexe am Leben bleibt. (Abgrenzung, Verharmlosung)
Die Schlusslösung steigert sich gemäß einer Klimax dreifach, angefangen mit der wunderlichen „Auferstehung“ Schneewittchens, dann die Bestrafung der Stiefmutter bis zur Heirat des Prinzen und der neuen Königin.
Am Schluss beschert der Erzähler den (inszenierten) Kindern mit der märchenhaften Formel „und wenn sie nicht gestorben sind, dass leben sie noch heute…“, eine „Gute Nacht, liebe Kinder!“ (Übernahme des generellen Märchenschemas, aber keine Imitation des Endes von *Sneewittchen*)

- Anhand dieser Übersicht der **parodistischen Änderungstechniken**[98] im

Handlungsraum dieser Märchenparodie, lässt sich bereits die Aussage machen, dass Imitation und eingreifende Verfahren relativ im Gleichgewicht liegen, mit großer Tendenz zur Karikatur (derbe Komik). Das allererste Parodiesignal alarmiert im Untertitel, gefolgt von den Verhätschelungen der Königstochter, der das Personal bei der Toilette behilflich ist und ein „Vorkauer“ das Essen zerkleinert. Die

[98] Vgl. dazu Punkt 2.6.1 in dieser Arbeit.

Illusionsstörungen finden offen und direkt statt, selbst im Hintergrund von imitierten Passagen lauert die Parodie spürbar. Die Desillusionierung endet in einer IllusionsZERstörung.

- Der **parodistische Höhepunkt** ist unumstritten das „Outing“[99] des (vermeintlich) homosexuellen Prinzen. Das Parodiesignal erfüllt an dieser Stelle vollauf seine Funktion als „Wachmacher“, durch den der Rezipient einen Aha-Effekt erlebt. Das parodistische Leitmotiv ist die Verkehrung von männlichen und weiblichen Rollenklischees im Märchen und zwar anhand Schneewittchen alias Horst und Prinz Gutfried alias „Prinzen Tunten“.

- Die Art der **bösen Handlungen** werden zwar nicht ganz der Methodik nach imitiert, aber auch nur einer Figur zugewiesen. Die Übertreibung des ohnehin Bösen im Prätext liegt in der Einfügung eines mordenden Monsters und in der ausdrücklichen Anwendung Alraunas von schwarzer Magie, die zwei reale Morde begeht. Die parodistische Geschichte wird kriminalisiert. Die Stiefmutter wird als „Giftmischerin“ und „Hexe“ mit dem Bösen und mit dem Teufel identifiziert („Der teuflische Plan der Königin schien aufzugehen.“) Überraschenderweise wird der Teufel in Verbindung mit Schneewittchen auch genannt. Als sie errät, wie der siebente Zwerg heißt, glauben die skeptischen Zwerge, dass dem Fremdling dieser Name vom Teufel eingesagt wurde. Im zweiten Beispiel wundert sich Alrauna zum Schluss über das erneut lebendige Schneewittchen und fragt dieses daher, ob es etwa mit dem Teufel im Bunde sei. Nebenbei wird die Heldin beim Überqueren der Schlossmauer mit „wie ein gemeiner Dieb“ vom Erzähler verglichen. Schneewittchen führt zwar keine bösen Handlungen aus, aber diese Details kratzen an ihrem positiven Image.

- Die Hausfrauentätigkeiten im Zwergenhaus imitieren die Vorlage, allerdings mit einem männlich wahrgenommenen Schneewittchen. Aus der Sicht des Parodisten übernimmt Horst das Putzen, Durchfegen, Kochen und Einkaufen, „während die Zwerge unter Tage schufteten“, nur das gemeinsame „Butterstampfen“ hat (anscheinend) einen besonderen Stellenwert.

- Die **Belohnung** am Schluss wird durch die Verheiratung von Prinz und Schneewittchen übernommen, allerdings fehlt das Fest, sowie es zu keiner Tötung der Hexe kommt. (Detraktion) Warum das Böse nicht vernichtet wird, liegt entweder an der zu geringen Macht des Guten oder daran, dass die Vertreter des Guten keine Angst vor den Bösen haben. Die hinzugefügte Formel des Erzählers „Und wenn sie nicht

[99] Der Begriff „Outing“ ist ein gängiger Anglizismus für ein persönliches Bekenntnis in der (medialen) Öffentlichkeit.

gestorben sind, dann leben sie noch heute“, verstärkt aufgrund der „wenn“-Konjunktion die Unsicherheit des Überlebens. Die künftige Präsenz des (gefangenen) Bösen und die Möglichkeit, dass die Helden tot sein könnten, stört eine optimistische Zukunftsperspektive und hinterlässt beim Rezipienten den Eindruck eines ungewissen Endes.

- Die gesamte Handlung ist von **Wiederholungen** geprägt, die dem prinzipiellen Märchenschema folgen, aber *Sneewittchen* im speziellen nur teilweise imitieren. Dreimal versucht die Stiefmutter Schneewittchen zu ermorden. Die Befragung des Spiegels erfolgt „nur“ viermal, das letzte Mal in dessen zerbrochenem Zustand. Bevor Schneewittchen und der Prinz heiraten, begegnen sie sich dreimal, beim Überqueren der Schlossmauer, der Rettung vor dem Biest und der Wiederbelebung Schneewittchens alias Horst bzw. dem Heiratsantrag. Schwarze Magie kommt dreimal durch Alrauna zum Einsatz, beim Bewerbungsbild, dem Golem und dem Apfel. Obwohl das abwechselnde Muster von Vergiftung und Rettung durch die Zwerge nicht von *Sneewittchen* übernommen wird, besteht ein Dreierrhythmus, indem sich Schneewittchen zuerst selbst rettet, dann mithilfe des Prinzen und am Schluss durch den Aufprall des Sarges.
- Das vermittelte **Weltbild** der Märchenparodie ist zwiespältig. Einerseits wird Die Märchenwelt der Vorlage imitiert, simuliert und illusioniert, andererseits verstören die (positiv und negativ) realistischen Eingriffe des Parodisten seiner Zeit eben diesen Illusionsaufbau. Ganz im Sinne einer Parodie nutzt dieser Drehbuchautor in *Sneewittchen* bereits angelegte Kontraste, um mit dem Einmischen der modernen Welt den humoristischen Effekt auszulösen.
- Die unterschiedlichen Lebensbereiche lassen sich anhand des **Wortschatz**es illustrieren. Die Märchenwelt repräsentieren nach wie vor Konstante wie Schloss, Hochzeit, Finsterwald, König, Königstochter, Prinz, Wachen, Jäger, Knappe usw. Diese Welt der Illusion wird durch Neologismen in Anlehnung an die moderne Welt verstört, unter anderem mit: Kontaktdepesche>Kontaktanzeige, Schönheitskeller und Kinnstraffer>Schönheitschirurgie, Heißwachsjungfer>Heißwachsenthaarung oder Auslaufmodell oder direkt der aktuellen Umgangssprache entnommen werden wie Sauna, Calciummangel, Tunte, Hochzeitsbüffet oder Tölpel. Die zeitgenössischen Rezipienten werden die Formulierung „Der kleine Prinz fordert sein Recht!“ belustigt aufnehmen, mit dem nötigen Wissen zur Decodierung, dass es sich um den Toilettengang dreht. Ein mittelalterliches Weltbild vermitteln Archaismen wie Alchemist, Gulden, Mieder, Wams, Kerker, Henker, Schafott, Enthauptung,

Minnegesang, antiker Liebeszauber und Pöbel eindeutig. Der Zukunftsverweis bei der Verhaftung des ungewollten Schauspielers durch den Henker: „Das Recht auf einen Anwalt wird in etwa 200 Jahren erfunden werden.“ erweitert die zeitliche Dimension noch einmal.

- Der Parodist leistet sich eine Weltanschauung, beinahe Ideologie mit einem direkten Bezug auf die **Tiefenpsychologie** und ihrem Begründer: Siegmund Freud. Die Figur des Doktor Leyd erfüllt nicht nur Klischees über Therapeuten, sondern spricht auch im Wiener Dialekt. Neben der direkten Nennung des Archetyps „Schatten“, erhält die Märchenparodie durch Doktor Leyd eine tiefenpsychologische Diagnose Alraunas sozusagen gleich mitgeliefert. Der Parodist baut die moderne Interpretation des Hypotextes in seiner Hypertext (direkt) ein.
- Das prätextuelle Märchen, die Märchenparodie und Verweise auf andere Märchen innerhalb eines Hypertextes, sind drei **Textwelten**, die der Parodist miteinander verbindet. So transformiert er die Figur der Prinzessin aus *Die Erbsenprobe* in das intertextuelle Schneewittchen. Die Möglichkeit dieses Prozesses spricht für die Schablonenhaftigkeit der Märchenfiguren. Schneewittchen nimmt am königlichen Frühstückstisch Platz, piekt sich und entdeckt als Übeltäter eine Erbse auf ihrem Stuhl. Der Parodist kehrt die Eigenschaft der Prinzessin auf der Erbse für sein Schneewittchen um, denn letztere gefällt das luxuriöse Leben im „goldenen Käfig“ nicht, erduldet es nur ihrem Vater zuliebe.
- Als Schneewittchen auf der Toilette ihrem Bedürfnis nachgeht, entdeckt es auf der Klowand den Spruch „Auch Dornröschen trug kein Höschen“ darauf geschrieben, worüber es erstaunt denkt: „Ach, das wusste ich ja gar nicht.“ Diese Szene stellt einen intertextuellen Bezug auf das Märchen ***Dornröschen*** der Brüder Grimm her und offenbart bei korrekter Decodierung eine Anspielung auf junge Frauen im 21. Jahrhundert, die aus reichem Hause stammen. So genannte „Partygirls“ provozieren bei feierlichen Auftritten gerne damit, kein Höschen zu tragen.
- Das **Figurenrepertoire** setzt sich aus Menschen, Zwergen und einer Phantasiegestalt zusammen. Die Namenlosigkeit wird von der Parodie nicht übernommen, sondern sprechende Namen als humoristischer Faktor eingesetzt. Sneewittchen erhält seine (neudeutsche) Bezeichnung. Der Name des Prinzen ist zwiespältig, weil „Gutfried“ einerseits „gut“ impliziert und andererseits an die ähnliche Bezeichnung „Störenfried“. Die Stiefmutter stellt sich der Rezipient wegen des Nachnamens „Rabenstein“ als schwarzer Vogel vor und assoziiert sie mit einer

Rabenmutter. Der Name „Dankward“ klingt phantasievoll mittelalterlich und bezeichnet den König als den Dankbaren.

- Die Hauptfigur und Heldin ist, der Vorlage entsprechend, Schneewittchen. Der Parodist nennt das Klischee über Prinzessinnen, mit dem geflügelten Wort des goldenen Käfigs, beim Namen. Ihre Aufgaben sind liebreizend, schüchtern, jung und schön zu sein, aber dieses Schneewittchen ist durch den frühen Tod der Mutter erwachsen geworden und blüht in ihrer Fürsorge und bedingungslosen Liebe zu seinem Vater, beinahe mütterlich, auf. Es hat seinen eigenen Kopf, mit dem sie gelungene Pläne schmiedet oder in Gedanken zu seiner verstorbenen Mutter spricht. Die Metamorphose Schneewittchens schließt mit einer perfekten Hochzeit.

Die (stereotypen) Rollen von Mann und Frau werden vertauscht. Mit „Horst“ kann Schneewittchen seine männliche Seite ausleben. Diese doppelbödige Figur ist zur Verstärkung des charakterschwachen Prinzen notwendig, denn er macht seinem Ruf als „Prinzen Tunten“ alle Ehre. Im Kontrast zu ihrer Überreife, steht die Unbeholfenheit des Prinzen Gutfried. Gutfrieds Passivität ist in *Sneewittchen* eindeutig vorgegeben. Der Parodist hat den so genannten wunden Punkt seiner Vorlage erkannt, erfasst und ihn sich geschickt zu Eigen macht.

- Psychogramm des Prinzen: Glücklicherweise ist es im 21. Jahrhundert möglich, **Homosexualität** so gut wie problemlos in den Medien zu thematisieren. Das Märchen hat kein Thema, aber eine Moral und diese betrifft den Prinzen und seine mutigen Kampf für das Recht auf gleichgeschlechtliche Liebe. Somit ist er der verdiente Held zumindest einer Episode, obwohl er zu Beginn noch seinen eigenen Wert in Frage stellt: „Wozu bin ich denn Prinz?!“ Er mausert sich von einem seichten Weiberheld, zu einem Vorbild an Rückgrat und Ehrlichkeit. Das Klischee eines jungen Menschen, der die gleichgeschlechtliche Liebe zu entdecken glaubt, könnte nicht deutlicher erfüllt sein. Prinz Gutfried lässt sich von seinem Untergebenen bevormunden, er stottert, grübelt über und seinen bisherigen sinnlosen Lebensstil und zweifelt daran. Aufgrund seiner Identitätskrise passiert ihm der „Freudsche Versprecher“, statt „Vogelwirt“ „Vögelwirt“ zu sagen. Die Redewendungen „sein Leben umkrempeln“ und „zu anderen Ufern aufbrechen“ sind Vorausweisungen auf die sexuelle Umorientierung des Prinzen. Gemäß Freud würde dich wohl bedeuten, dass der unbewusste Wunsch Gutfrieds nach außen drängt. Ziel ist die Selbstüberwindung des Prinzen als eine Märchenfigur, die der allgemeinen Vorstellung nach ein heldenhafter Retter sein muss. Sein Outing sprengt die Grenzen des Märchenschemas.

- Doktor Leyd ist eine vom Parodisten gut recherchierte Karikatur von Siegmund

Freud. Er realisiert den vorherrschenden Mythos, zu den Vorstellungen zählen der Wiener Dialekt („Küss´ die Hand", „Servus, Bussi, Baba"), die Betonung der Kindheit als Ursache psychischer Störungen (Dr. Leyd: „als ich ein ganz kleiner Junge war", Schneewittchen: „Naja, das Ganze fing an als ich etwa…"), Motive der Sexualität (der Dolch symbolisiert den Phallus), sowie der „berühmt berüchtigten" Therapiecouch, Praxis, Honorar, Visitenkarte und Sprechstunde die Klischees über Psychotherapeuten erfüllen. Der Parodist provoziert mit der Verbindung des Therapeuten und der Alchemie. Alraunas selbsternannter „Hirnbader" begleitet das ganze Märchengeschehen, auch als positiver Gehilfe Schneewittchens. Dass Dr. Leyd Alrauna den Golem verkauft, wird ihm selbst zum tödlichen Verhängnis. Am Schluss belästigt er als Geist Alrauna mit möglichen Kindheitstraumata[100]. Einmal zweifelt der Parodist in Dr. Leyds Figurenrede sogar die Magie des sprechenden Spiegels an, wenn er meint, Alrauna führe Selbstgespräche. Die Abgrenzung von der Vorlage scheint dem Autor an dieser Stelle wichtig, um zu zeigen, dass sich hinter Magie alltägliche Vorgänge verbergen können. Eine Entwertung der Tiefenpsychologie geschieht mit den spöttischen Ausdrücken „Quacksalberei" und „Scharlatanerie".
Dr. Leyd legitimiert durch seine Anwesenheit das 20.Jhdt. und dessen Errungenschaften. Den Parodisten inspiriert die Theorie von Allmachtsfantasien, narzisstisch reflektiver Persönlichkeitsspaltung und Zwangsstörung. Damit lenkt der Autor den Interpretationsweg des Rezipienten bewusst in eine Richtung. Die dauerhafte Präsenz der Tiefenpsychologie wirkt bedrängend, aber nicht grundlos. Der Rezipient denkt im besten Fall kritisch darüber nach, dass das Märchen quasi für die Tiefenpsychologie abonniert ist.

- Die parodierten **Zwerge** sind weder lieb noch süß, sondern überzeugte

Junggesellen, die sich Mädchen gegenüber verlegen fühlen. Als Namen dienen die lateinischen Nummerierungen von „der erste", „der zweite" usw. Der erste Zwerg ist der „von der Knappschaft gewählte Kollektivsprecher", eine Anspielung auf Gewerkschaften, Kommunen und Kumpelschaft. Sie verhalten sich skeptisch und frech gegenüber Schneewittchen, das sie von Anfang an als Mann, der Ärger mit einer Frau hatte, wahrnehmen und frech „abgebrochener Riese" nennen. Schneewittchen bezeichnet sie beim Hausputz als „Dreckspatzen". Die Zwerge sind übertrieben peinlich berührt und zugleich wütend, als sie vom weiblichen Geschlecht „Horsts" erfahren. Die handlungstragende Funktion der Zwerge im Prätext wird stark gedrosselt.

[100] Als kurzer Einblick in die Theorie des Comedy-Genres: Die Methode im Umgang mit der Figur Dr. Leyd nennt sich „Running Gag".

Darauf spielt bereits der Untertitel mit der Metonymie „Zipfel“ (ein Teil) für den ganzen „Zwerg“ an.

- Yago, der untergebene Freund des Prinzen, wurde hinzugefügt um die Unbeholfenheit und Unselbstständigkeit seines Herrn zu verdeutlichen. Er substituiert den Diener aus *Sneewittchen*, dem die Rettung der Prinzessin gelingt. Der Parodist nutzt den angelegten Kontrast zur Übertreibung. Dass zwischen Gutfried und Yago wahre Freundschaft besteht, beweist das loyale Verhalten Yagos gegenüber der (vermeintlichen) Homosexualität. Dies ist ein zweites Beispiel, nach der Zwergengemeinschaft, für den (männlichen) Zusammenhalt in dieser Parodie.
- Der Jägerhauptmann hat in der Märchenparodie dieselbe Funktion wie in der Vorlage, mit der Adjektion, dass er Schneewittchen die Möglichkeit zur Verkleidung bietet. Er ist daher eine Schlüsselfigur, die von Schneewittchen als „guter Mensch“ ausgewiesen wird. Die Stiefmutter kommt nicht dazu die geforderten Organe Schneewittchens zu essen, weil der Jäger nur Haarbüschel mitbringt; eine starke Verharmlosung im Angesicht der Tierorgane im Hypotext.
- Diese Märchenparodie nimmt sich sehr oft auffällig ausgesparter Komponenten in der Vorlage an und bringt das Verborgene prägnant zum Vorschein. Die Devise der parodistischen Hauptfiguren ist, entgegen der Märchentradition, auf **Herz** und Vernunftgefühl zu hören und danach zu handeln.

Vor den Gästen der Kneipe öffnet der Prinz sein Herz. Sogar Alrauna erkennt in Schneewittchen alias Horst „ein Herz aus Gold“, womit sie ihre Feindin noch positiver auszeichnet, als wenn ein Freund dies sagen würde. Die Schlüsselstelle für dieses Leitmotiv ist der Heiratsantrag des Prinzen an Horst: „Eure Verkleidung konnte meine Augen täuschen, aber mein Herz konnte sie nicht betrügen!“ Daraufhin meint Schneewittchen schon längst im Herzen mit ihm verheiratet gewesen zu sein. Dies spricht für die Fähigkeit zu fühlen und gegen die exotherische Liebe in der Geschichte der Vorlage. Die Liebe wird durch Schönheit ersetzt, nämlich als Schneewittchen alias Horst im Sarg liegt und der Prinz sich an seiner Schönheit tröstet. An dieser Stelle wird die Farbenmetapher aus Grimms *Sneewittchen* ohne komische Abänderung imitiert. Die Bezeichnung der Liebe zwischen den zwei Männern von den Zwergen als „pervers“, zeigt die Vorurteile gegenüber Homosexualität auf.

- Die Märchenparodie erfüllt jene romantischen Vorstellungen, die *Sneewittchen*, dem heutigen Liebesverständnis nach, definitiv nur andeutet. Interessanterweise wird aber den Märchen **Romantik** nachgesagt. In diesem Fall ist die Märchenparodie erstens weniger grausam in der Wahl der Stiefmutter und des Endes, zweitens an Liebe reicher

und drittens plädiert sie auf Freundschaft und Loyalität, ohne das Grimmsche Märchen ganz zu zerstören. Wenn letzteres der Fall ist, werden die Möglichkeiten der Parodie gesprengt und eine andere humoristische Schreibweise wäre „zuständig".

- Gesellschaftskritik ist im Rahmen der Parodie durchaus erlaubt, sie erhält dann den Zusatz satirisch zu sein. **Die Toleranz-Rede** für Homosexuelle ist das Herzstück dieser Märchenparodie. Eine Bestrafung Alraunas mit dem Tod ist nicht notwendig, weil der Sieg des Guten auf der Ebene des Herzens viel stärker ist. Das Streben nach Macht und Besitz wird vom Parodisten ausschließlich der Stiefmutter aufgelegt. Nur am Schluss freut sich Schneewittchen endlich Königin zu sein, aber nicht aus Machtbessesenheit, sondern weil ihm die Krone zusteht.
- Da sich das Drehbuch als *Märchenparodie* präsentiert, wird a priori angenommen, dass es sich um eine Imitation der Märchenform handelt. Abgesehen von dramaturgischer Paratextualität, den Regieanweisungen eines Drehbuches, ist dies der Fall. Ohne den Inhalt genauer zu kennen, kann bereits anhand des Wortschatzes der semantischen Ebene ein Märchen vermutet werden.[101]
- Auf der **syntaktisch-thematischen Ebene** gibt es dem Prätext analoge Zeitangaben (viele Jahre, stets, schon, häufig, bald, endlich, die ganze Nacht, einmal, in diesem Augenblick, jeden Tag, heute Abend; einzig 9 bis 13 Uhr am Montag wäre in der Vorlage unpassend) und unbestimmte Verortungen (Schloss, Finsterwald, Stadt). Das Merkmal zu verniedlichen und zu verkleinern bezeugen Ausdrücke wie „Töchterlein, Töchterchen, Tröpfchen, Hintertürchen, Bettchen, ein Weilchen, Doktorchen und Mütterchen". Redewendungen sind Teil des Märchenschemas, so auch in der Parodie als zeitgenössische Varianten: „jeden Wunsch von den Augen ablesen", „jemand ist wie verhext", „Gras über die Sache wachsen lassen", „Jemandem das Handwerk legen", „Nichts kann mich aufhalten, nichts!", „nach dem Herzen handeln", „sein Leben umkrempeln" und weitere. Außerdem „verwünschen" die Figuren gerne etwas. Übertreibungen erfolgen mit „so sehr" und Superlativen wie „schönste" oder „mächtigste". Weiters entsprechen die Anfangspartikel (meistens „Und so") dem Märchenduktus, vor allem die Schlussformel ist ein typisches Kennzeichen. In Analogie zum Prätext gibt es öfters Geminationen („flieht, flieht", „versteckt Euch, versteckt euch", „die Hochzeit, die Hochzeit", „endlich, endlich").
- Der **Zeitmodus** der Erzählerrede ist das Präteritum, während die Figuren im

[101] Der Wortschatz wurde zuvor bezüglich des vermittelten Weltbildes analysiert.

Präsens sprechen. Die Passagen des Erzählers und der Figuren sind quantitativ ziemlich ausgeglichen.

- Die **Farbenmetapher** von *Sneewittchen* wird abgeändert, außer ein bereits erwähntes einziges Mal, transformiert. Die Beschreibung erfolgt nach modernen Schneewittchen-Märchen, nämlich mit schwarzen Haaren statt den Augen und roten Lippen statt den Wangenbacken. Dass der Prinz als einziger mit den Farben Schneewittchens Aussehen lobt, liegt an der Detraktion der Vorgeschichte, dem Kinderwunsch der Königin Mutter. Die erste Begegnung zwischen Prinz und Schneewittchen begleitet ein alberner Vergleich von der weißen Haut, die dem Weiß eines Calciummangels gleicht (Symptom auf den Nägeln). Die gereimten Verse der Spiegelbefragung werden zitiert und einzelne Reime neu hinzugefügt, wie „Alrauna komm in meine Sauna“, „Becherklang statt Minnegesang“ und das Trauerlied der Zwerge mit dem Refrain „Schön war die Zeit, es tut uns Leid.“
- An **intermediale Referenzen** lassen sich, so weit es der meinige subjektive Kenntnisrahmen zur Decodierung ermöglicht, erkennen:

Die Filmfigur James Bond stellt sich im gleichnamigen Agentenfilm immer mit den Worten: „Bond, James Bond“ vor, dies imitiert die Märchenparodie mit „Gutfried, Prinz Gutfried“ und „Leyd, Doktor Leyd“ und die humorige Version mit „Horst, einfach nur Horst.“ Ebenfalls an die Methodik des Spionagefilms erinnert die Vorstellung des Zaubers „Filtron“ als Kontaktgift. Ein weiterer Bezug betrifft die so genannten drei Musketiere. Der geflügelte Ausspruch „Nicht ohne Horst!“ erinnert an den Titel eines Films: „Nicht ohne meine Tochter!“.

- Die Präsenz einer **„Moral von der Geschicht´“** im parodistischen Text lässt unbestritten an ein Märchen denken. Der Parodist von *Schneewittchen-7 Zipfel und ein Horst* hat nicht nur die Moral der Vorlage übernommen, sondern auch positiv verstärkt. Diese Initiative betrifft die Toleranz gegenüber gleichgeschlechtlicher Liebe, wodurch ein herrlicher Kontrast zu der bürgerlichen Moral des Grimmschen Märchens entsteht. Weitere moralische Werte werden anhand der Nächstenliebe des gewissenhaften Jägers und der Zwerge vermittelt. Zur „modernen“ Moral zählen die Gewissensbisse des Witwers bezüglich einer neuen Ehefrau, die Wohngemeinschaft der Zwerge mit Schneewittchen und die Loyalität zwischen dem Prinzen und Yago.
- Die **Rezeptionsgeschichte** hängt beim Fernsehen von den Zuschauerzahlen je ausgestrahlter Folge ab, mit denen *PRO7* offensichtlich im Durchschnitt zufrieden war, sonst gebe es keine Fortsetzungen. Ein Beweis für den Erfolg dieses TV-Formats ist die

Verleihung des *deutschen Comedypreises* für *Die ProSiebenMärchenstunde* in der Kategorie „Beste Komödie“ im Jahr 2006.

- Die Märchenparodie verfährt mit den in der Theorie ermittelten Grimmschen Stilprinzipien folgendermaßen:

Formelhaftigkeit in Imitation/ Logische Verknüpfung statt göttlicher Fügung/ Häufige Wiederholungen, verdeutlichende Zusätze: Steigerungen, Symmetrien sind gegeben (Imitation)/ Literarisierung der Sprache: Reimverse als Zitat/ Erzählmodus: Der Erzähler spricht als außenstehende Figur im Präteritum, während die Figuren im Dialog gegenwärtig reden/ Zahlensymbolik ist gegeben (Imitation)/ Vorliebe für bestimmte Farben und Materialien fehlt, weil der verzauberte Kamm und Schnürriemen der Vorlage nicht übernommen werden und der Erzähler der Parodie den Apfel nicht beschreibt (Detraktion)/ Heldin wird für ihre schlechte Ausgangslage am Ende entschädigt/ Isolation der Heldin bei den sieben Zwergen, aber auch im Kerker der Stiefmutter/
Keine Individualität: Die Parodie kritisiert die Figurenzeichnung der Vorlage als Schablonen, indem sie beispielsweise (sprechende) Namen verwendet oder ihre Figuren fühlen lässt/ Unbestimmte Verortung, Naturräume in Imitation/ Keine Temporalität, wodurch die Heldin „über das Ende hinaus weiter lebt“, dies wird mit der Schlussformel „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“ möglich gemacht/ Eine besondere Gabe ist den Figuren nicht gegeben (Abgrenzung)/ Optimismus im Sinne einer psychologischen Selbstmotivation, inklusive gutem Ende, trifft nur teilweise zu, weil der Erzähler das Publikum einmal mitten im Märchengeschehen mit der Ankündigung eines grausamen Endes Schneewittchens schockt; außerdem wird das Böse nicht vernichtet, dies birgt Gefahr für die Zukunft/ Eindimensionale Vorstellungskraft (Übernahme)/ Feinheiten in der Figurenzeichnung, aber keine Charakterstärke/ Mit Typenhaftigkeit der Figuren wird zu Gunsten von Gefühlswärme gebrochen/ Einfügung volkstümlicher Sprichwörter und Redensarten ist gegeben (Imitation)/ Die Parodie nutzt Zauber und Magie (Imitation).

5.4.3. *Der Schöne und das Biest*

In der Presseaussendung von *ProSieben* wird diese Folge der TV-Produktion wieder vorab parodistisch angepriesen, wenn es heißt:

„ ‚KSDSP' – ‚König sucht den Super-Prinzen' ".[102] Der intermediale Bezug betrifft das TV-Format *Deutschland sucht den Superstar* des Nachbarsenders *RTL*, mit dessen salopper Bezeichnung „DSDS". Im weiteren Sinne parodiert die Überschrift die Tatsache, dass das zeitgenössische Fernsehprogramm von so genannten Casting-Shows dominiert wird.

- Da die TV-Produktion eine Systemreferenz ist, haben viele Märchenparodien, abgesehen vom Inhalt, parallele Strukturen. Deswegen wurde für diese Arbeit *Schneewittchen* und *König Drosselbart*, zwei sehr unterschiedliche Vertreter gewählt. Die Differenz ist vor allem durch das Fehlen der Magie in *König Drosselbart* gewährleistet.
- *König Drosselbart* ist die dritte Märchenparodie der vierten Staffel.[103] Der **Titel** wurde zitiert und ein parodistischer Untertitel hinzugefügt. Das Resultat *Der Schöne und das Biest* verweist auf das französische Volksmärchen mit dem Titel *Die Schöne und das Biest*, dieses bereits 1991 von der *Walt-Disney-Company (WDC)*[104] unter dem englisch lautenden Titel *Beauty and the Beast* adaptiert wurde.

Im Gegensatz zum Prätext mit der weiblichen Schönheit bezeichnet die Geschichte der Märchenparodie den König Drosselbart als den Schönen und die Prinzessin als das Biest. Die Bedeutung des Untertitels ist, dass die verzogene Prinzessin Zuzu von der Küchenmagd Lore als fieses Biest bezeichnet wird. Darauf folgt das Sprichwort, dass eine edle Geburt noch keinen edlen Menschen ausmacht.

- Die Analyse der pragmatischen Ebene führt zu ähnlichen Ergebnissen wie bei der Schneewittchen-Parodie, da es sich um eine Systemreferenz handelt. Die **Intention** des Autors variiert jedoch, aufgrund einer didaktischen Motivation. Der parodistische Drehbuchautor Torsten Dewi äußert sich über die Arbeit zu *König Drosselbart* folgendermaßen: „…die Tatsache, dass man gar nicht so viel verändern muss – es ist im Original schon eine schöne 3 Akt-Liebesgeschichte, bei der die Heldin Bescheidenheit lernt. Ich musste es nur noch ein wenig stärker ‚verlustigen'."[105]

---

[102] Die Presseaussendung der *ProSieben Television GmbH* stammt von www.presseportal.de, erstellt am 9.9.2007 in München.

[103] Auch für die Märchenparodie von *König Drosselbart* wird keine Zusammenfassung des Inhalts geboten, weil er in die Analyse des Textkorpus ohnehin eingebunden ist.

[104] Zu den *Walt Disney Meisterwerken* zählen Filmadaptionen von den Grimmschen Märchen *Sneewittchen*, *Aschenputtel* (die amerikanische Protagonistin *Cinderella* des gleichnamigen Filmes genießt seither einen höheren Bekanntheitsgrad als das eigentliche Aschenputtel), *Dornröschen*, *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* und *Rapunzel*.

[105] Torsten Dewi schrieb dies unter dem Pseudonym „wortvogel" in seinem Internet-Blog am 28.9.2007: www.wortvogel.de

Dieser Kommentar verrät viel: Erstens eine starke Orientierung an der Vorlage, zweitens parodistische Kniffe wie Verstärkung, Übertreibung und Humor und drittens die deutliche Ausführung der angelegten Moral zum Ziele der Bescheidenheit und (Nächsten-)Liebe.
Das Drehbuch von König Drosselbart ist eine Parodie mit Schreibweisencharakter und verdient die Bezeichnung als Märchenparodie.

- Der **Erzähler** und die Figur Hoëcker sind fixe Konstante der Systemparodie. In *König Drosselbart* dominiert die Figurenrede gegenüber den erzählten Passagen, dafür greift **Hoëcker** als Außenstehender, der aus der Realität, zu kommen scheint, in den Fortgang der Geschichte massiv ein. Obwohl er am Märchenbeginn dem Erzähler mitteilt, dass er auf Urlaub fährt, taucht er am Schluss überraschend auf und gesteht sein Eingreifen in die Handlung nachträglich. Niemand geringerer als König Drosselbart selbst habe ihn darum gebeten, er erwähnt Hoëcker tatsächlich am Ende als guten Freund. Im Streit um Hoëckers Einmischen gibt der skeptische Erzähler mit Augenzwinkern zu, dass kein Entwicklungsschaden an der moralischen Lektion dadurch entstanden ist. Im Gegenteil, denn Hoëcker hat sich an den Aktionen für die Bewährungsprobe der Prinzessin beteiligt. Seine Rolle war also der märchentypische Helfertyp des Helden. Dies bewirkt die Annahme, das Märchen käme nicht alleine zurecht bzw. dessen Figuren. Die Parodie entwertet ihre Vorlage mit diesem Kniff (in geringem Maße), weil die Illusion einer in sich geschlossenen Kulisse zerstört wird. Zuerst wurde die Prinzessin von Hoëcker als Köhler voll Russ „eingekleidet“, dann pustete der „gute Freund“ ihre mühsam aufgehängte Wäsche von der Leine und zuletzt zerstörte er die Topfwaren als betrunkener Mann und brach endgültig den Stolz der Prinzessin, die daraufhin zur Küchenmagd degradiert wurde. Hoëcker handelte im Dienste der Moral.

Die vom Drehbuchautor angesprochene „3 Akt-Liebesgeschichte“ entspricht der **triadischen Handlungsstruktur** eines Märchens auf der semantischen Ebene. Der Anfangskonflikt setzt mit der Begegnung zwischen der überheblichen Prinzessin Zuzu und den Heiratskandidaten ein. (Imitation) Als der königliche Vater seine Tochter mit dem Spielmann Engelbert verheiratet hat, verstößt er sie wegen des Standesunterschiedes aus dem Schloss. (Degradierung) Ab dann setzen die Wege der Vermittlungen, um die Prinzessin zu einer moralisch korrekten Verhaltensweise gegenüber ihren Mitmenschen zu bekehren. (Imitation) Gemäß einer Klimax steigert sich die Erniedrigung der Prinzessin von der Hausarbeit (im privaten Raum) über die Marktschreierin im öffentlichen Raum bis zur Küchengehilfin (Imitation, Adjektion).

Die Hochzeit mit König Drosselbart alias Engelbert ist die belohnende Schlusslösung für die gelungene Metamorphose. (Imitation)

- Die starke Orientierung an der Vorlage ist eindeutig, trotzdem beinhaltet die Märchenparodie auf der Handlungsebene zahlreiche **parodistische Änderungstechniken**, wie Transmutation, Adjektion, Substitution und Detraktion beispielsweise, und eine Dehnung des Gesamtumfanges.

Der Schwur des „Grimmschen" Vaters am Märchenbeginn fehlt, stattdessen heißt es vom König, angesichts der Abwahl jedes bisherigen Bewerbers, „Der Nächste wird's, ganz bestimmt." (Reduktion) Der Bewerber aus dem Nachbarreich stellt sich als König Drosselbart vor und wird von der Prinzessin als „Vogelscheuche" verspottet. (Umstellung) Während der Wanderung durch den Wald zum neuen Zuhause sprechen der Bettelmann und die Prinzessin Zuzu nicht die drei Strophen der Vorlage. (Detraktion) Die Prinzessin fragt zumindest: „Wo sind wir hier eigentlich?" und erfährt die Tatsache, dass sie sich im schönen Reich des Königs Drosselbart befinden, das sie nicht bewundert. (Reduktion, Transmutation) Die ersten Hausarbeiten der Prinzessin in ihrer neuen Rolle sind abgeändert, als Einheizen des Kamins, Reinigen des Kohlschachtes und Waschen und Aufhängen ihrer Wäsche, denn seine würde sie nie waschen. (Substitution, Transmutation) Die Prinzessin blutet nicht. (Detraktion) Die mühsame Rückkehr der Prinzessin in der ersten Nacht zum Schloss ist umsonst, weil die Wachen ihr den Eintritt verwehren. (Adjektion) Auf dem Marktplatz trifft die Prinzessin ihre ehemalige Freundin Gundi, von der sie wegen ihrer Armut verspottet wird. (Adjektion) Der berittene Husar wird durch einen betrunkenen Mann, der die Waren zerstört, substituiert. Eine gravierende Abgrenzung von der Vorlage ist ein König Drosselbart, der viel gutmütiger ist. In der Verkleidung des Bettelmannes verlässt er seine Ehefrau nach dem unglücklichen Vorfall nicht. Im Gegenteil, er unterstützt sie in ihrer neuen Aufgabe als Küchenmagd im Schloss. (Adjektion) Dort wird ihr „altes Ego" von der Kollegin Lore verspottet, weswegen sie sich nicht traut, ihre Identität preiszugeben. (Adjektion) Nicht als Hochzeitsgast besucht sie das Fest am Schloss, sondern sie arbeitet dort als Kellnerin. (Substitution) Noch bevor König Drosselbart erscheint, stolpert die Prinzessin über das Bein Gundis vor der Hochzeitsgesellschaft und ihre Essensreste stürzen zu Boden. (Transmutation, Imitation) Nun folgt ihre Rede für mehr Respekt gegenüber dem arbeitenden Volk und für eine bessere Behandlung dessen. (Adjektion) Überraschend gibt sich König Drosselbart zu erkennen und die beiden beschließen zu heiraten. (Imitation) Der Vater der Prinzessin gesteht von dem Plan des Königs Drosselbart gewusst zu haben. (Adjektion)

- Abgesehen vom Parodiesignal im Untertitel verteilen sich weitere davon kontinuierlich „unter“ der Geschichte (auf der Intertextualitätebene), sodass der Rezipient stets verschlüsselte Informationen zu entdecken hat. Im Gegensatz zur Märchenparodie *Schneewittchen*, wo die Abgrenzung vordergründig aus der Handlung mit dem homosexuellen Prinzen entsteht, schlägt der Parodist der Folge *König Drosselbart* auf der sprachlichen Ebene zu. Somit wäre *Schneewittchen* als **semantische Parodie** beschreibbar, mit dem Fokus auf Handlung, Welt und Charaktere und *König Drosselbart* als **syntaktisch-morphologische Parodie** einzuordnen (aus struktureller Sicht).
- Das **Figurenrepertoire** setzt sich nur aus Menschen zusammen, es gibt keine Phantasiegestalten. (Imitation) Die Charakterzüge entsprechen exakt der Vorlage, allerdings in übertriebener Form, wie zum Beispiel die Überheblichkeit, Feierlaune der Prinzessin und die Gutmütigkeit des Königs Drosselbart. Die Verspottung durch andere Leute wird sehr oft eingesetzt.
- Die **sprechenden Namen** geben diesen Figuren eine individuelle Bedeutung. Am deutlichsten schlägt der Parodist bei der Prinzessin zu, die aufgrund ihres Nachnamens „Hiltonien“ mit der realen „Partyprinzessin“ des 21. Jahrhunderts Paris Hilton verbunden wird. Außerdem erinnert der Vorname Zuzu an die geflügelte Adelsbezeichnung „von und zu“ plus den Nachnamen. König Drosselbart nennt sich als Spielmann „Engelbert“, ein Name, der an das engelsgleich Gute denken lässt. Der väterliche König bleibt namenlos, während der Name „Lore“ im Englischen Feldbahnwagen bedeutet, passend für den Stand einer Küchenmagd.
- Der Parodist befreit die **Prinzessin** aus ihrer festgefahrenen Märchenrolle, indem er sie eine pathetische Rede für die Rechte der arbeitenden Klasse halten lässt, wenn er ihr Herzensgefühle zugesteht und sie die Nennung ihres Namens fordert: „…und nenn mich nicht immer Prinzessin, ich hab’ nen Namen!“ Auf sprachlicher Ebene emanzipiert sich Zuzu, indem sie trotz vorherrschender Etikette flucht: „verdammt“, „zum Teufel“ oder in übertriebenem Maße „…wegen dem verdammten Sauwetter, im verdammten Land des verdammten König Drosselbart, musste ich die verdammte Wäsche zweimal waschen.“ und sie spricht in vulgärer Umgangssprache.
- **König Drosselbar**t erfüllt mit seinen schlauen Sprüchen vollkommen das Klischee eines mittelalterlichen Spielmannes, der seine Lieder selbst dichtet und dazu sein Musikinstrument erklingen lässt. Die Figurenrede des König Drosselbart besteht hauptsächlich aus Redewendungen und Sprüchen (Hyperbel): „Könnt Ihrs tragen, dürft Ihrs haben/ Der Wald kennt keinen Adel, keine Krone ragt hier höher, als die des

einfachsten Baumes/ Etwas weiter als recht nah und etwas näher als recht weit/ Die Leute geben gerne etwas, wenn man ihnen gerne etwas gibt/ Nah genug die Hoffnung nicht zu verlieren und weit genug das Heimweh zu nähren“ und viele mehr. Ihr altkluger Gefährte bringt die Prinzessin ins Stottern, Fluchen und, am wichtigsten, ins Nachdenken über ihren bisherigen Lebensstil. Sie meint gar, er hätte Potential zum Priester, womit der Rezipient wohl auch an den volkstümlichen Ausdruck Moralapostel erinnert wird. König Drosselbart ist zweifelsohne der Vermittler der Moral, während die Prinzessin die (moralisch) zu Rettende ist.

- Durch den Vergleich mit einer Vogelscheuche steht die parodierte Prinzessin der Grimmschen Version in der Schärfe nicht nach. (Substitution) Außerdem beschimpft die Prinzessin den König während der Geschichte weiter: „Bardengeseier, albernes Gedudel, jämmerliches Lautengezupfe, Dummschwätzer und Witzbold“ und „Kuck nicht wie ne Kuh, wenns donnert!“ Auffallend häufig echauffiert sich die Prinzessin über „Wenn Euch nichts hält in diesem Haus dann schnürt ruhig Euer Ränzel!“, womit König Drosselbart sie kontinuierlich neckt. (Adjektion)
- Der lebendige Dialog zwischen König Drosselbart alias Engelbert und Zuzu verleitet den Rezipienten „Was sich liebt, das neckt sich…“ zu denken. Er hat sich auf den ersten Blick in die Königstochter verliebt und bleibt daher immer an ihrer Seite, denn er verlässt seine Gemahlin, entgegen der Vorlage, nicht. (Abgrenzung) Das erste Mal knistert es zwischen den beiden, als die Prinzessin sich freut, dass ihr Gemahl Lieder über sie dichtet. Trotzdem erkennt die Prinzessin ihre Zuneigung erst, als jemand anderes ihren Engelbert beleidigt. Ihre Rede entspricht strukturell und taktisch dem Geständnis des homosexuellen Prinzen in *Schneewittchen*, die ebenfalls nicht vor dem eigentlichen Ansprechpartner stattfindet (dem Schneewittchen bzw. König Drosselbart). Prinzessin Zuzus Verteidigung des arbeitenden Standes gegenüber der Behandlung durch die Herrschaften in einem absolutistischen System endet in einem Liebesgeständnis.
- Diese Märchenparodie verinnerlicht **drei Weltbilder**, die in einen komischen Konflikt zu einander geraten: die (fiktive) Märchenwelt, das mittelalterliche Ständesystem (real) und der zeitgenössische Lebensstil so genannter „It-Girls“ (real), von dem Printmedien und TV im 21. Jahrhundert berichten.

Die erste Welt wird durch den märchenhaften Wortschatz vermittelt, wie zum Beispiel „Schloss, Wald, König, Prinzessin, Hochzeit, wunderschön und Dorf“.

Das Mittelalter vertreten etwa „Kutsche, Kerker, Folterkeller, Turnier, Monarch, Barde, Majestät, Wams, Adel, Hofnarren, Gesindehaus, Knechte, Mägde, Diener, Sanduhr,

Bett aus Stroh, Köhler, Tagwerk, Marktschreierin, Krämerladen, Taler, Haus- und Küchenmagd“. Die Unterscheidung zwischen armer und reicher Welt misst sich an den Bedingungen des jeweiligen Standes, wie mit den Händen arbeiten zu müssen oder einem Dienstherrn zu gehorchen.

- In der Figurenrede der Prinzessin bietet der Parodist ein buntes Durcheinander an (umgangs-)sprachlichen **Formulierungen** eines verzogenen Teenagers, wodurch ein komischer Effekt entsteht: „Partygirl, -flügel, Keuschheitsgürtel, Kulleraugen, cooles Arschgeweih, Prachtarsch, neumodischer Schnickschnack, mein Alter, verdammt, Visage, Schweineverschlag, schwindsüchtig, Hundehütte, Bier zischen, verzogene Göre, oberpeinlich und Schnatterlieschen“.
- **Liebe** wird von der Prinzessin Zuzu anfangs exotherisch gesehen, wenn sie Herzensangelegenheiten ablehnt, mit der Begründung, sie interessiere sich nicht für Organe. Spätestens während der Rede gegen widrige Arbeitszustände entdeckt sie ihr eigenes Herz und die Liebe. (Die Märchenparodie *Schneewittchen* ist wahrlich eine Bekehrungserzählung.)
- Die intertextuelle Referenz auf einzelne Grimmsche Märchen betrifft *Rotkäppchen* und *Aschenputtel*.
- Die Märchenparodie *Schneewittchen-7 Zipfel und ein Horst* bietet zahlreich Zitate und Anspielungen, die es zu entschlüsseln gilt. Ich konnte folgende decodieren:

Intertextuelle Verweise auf die genannte Hotelerbin Paris Hilton sind zum Beispiel der Besitz eines Pudels und das permanente Sms schreiben mit ihrem „SuperMiniSendboten“, sowie ausgelassene Partygelage/

Hoëckers „Bin dann mal weg!“ ist eine Anspielung auf die, seit der Erscheinung des Buches von Hape Kerkeling[106] *Ich bin dann mal weg*, geflügelte Formulierung. Während der Autor von seiner Reise auf dem Jakobsweg berichtet, fährt die Parodiefigur auf Urlaub in den Süden./ Der König vermutet wegen des erstaunlichen Durchhaltevermögens der jungen Leute beim Feiern, dass sie „Extasius“ nehmen. Die Verbindung zu der realen Partydroge „Extasy“ ist zu decodieren./ Die Zeitung *Wald* erinnert aufgrund der letzten gemeinsamen Buchstaben an die deutsche Zeitung *BILD*./ Das Partygelage seiner Tochter vergleicht der König mit „Hier geht’s ja zu wie bei den Windsors unterm Kanapee.“, womit die englische Königsfamilie direkt angesprochen wird. Die royalen Söhne William und Harry werden von den Medien gerne als „Partyprinzen“ dargestellt./ Der Ausdruck „neumodischer Schnickschnack“ betrifft den

[106] Hape Kerkeling: Ich bin dann mal weg. Meine Reise auf dem Jakobsweg. München: Piper 2006.

„SuperMiniSendboten“, eine kleine Figur, die Nachrichten der Prinzessin zu ihren Freunden übermittelt. Das Vorlage für diese Anspielung ist Paris Hiltons (nachgesagte) Affinität zu ihrem „Blackberry“-Handy./ Die Heiratskandidaten müssen ein so genanntes Casting vor der Jury, die aus dem König und der Prinzessin besteht, absolvieren. Mit dem Motto „König sucht den Superprinzen“ wird das TV-Format *Deutschland sucht den Superstar* des Nachbarsenders *RTL* imitiert. Der erste Bewerber ist Prinz „Bahlsen von der Rolle“ und könnte nicht deutlicher mit dem Süsswarenprodukt „Prinzenrolle“ von der Firma „Bahlsen“ in Verbindung stehen. Der zweite Freier imitiert den (realen) Sänger mit dem zitierten Künstlernamen „Prince“. Nach den Absagen ändert sich das Motto in „König sucht irgendeinen Prinzen“, bis der König bei Nummer 157 endgültig das Vorsprechen zu Gunsten des zufällig anwesenden Spielmannes abbricht. Dieser parodiert mit „Ich bin ein Prinz, ich will hier rein!“ das TV-Format *Dschungelcamp* mit dessen Devise „Ich bin ein Star, holt mich hier raus!“, allerdings in entgegengesetzer Richtung mit „rein“/ Engelbert ist als Spielmann ein Teil der „Fußgängerzonen Standard Besetzung“, womit Pantomimen gemeint sind, die saisonal in Form von speziellen Figuren, wie der Kaiserin Sissi, in kulturellen Städten auf der Straße arbeiten. Die Passanten spenden nach der Schau oder dem Vortrag beliebig Geld./ Die Prinzessin verwendet „Der weise Riese – Waschmittel einfach schlauer waschen“ für ihre Wäsche. Das wortwörtlich übernommene Zitat des realen Produkts ist eine Parodie auf die verbotene Schleichwerbung im TV./ Die Prinzessin imitiert als Marktschreierin die Verkaufsstrategie heutiger „Teleshop-Programme“.

- Wie viele (Quantität) und wie gekonnt (Qualität) die Zitate und Anspielungen

vom Rezipienten decodiert werden, hängt von den individuellen Möglichkeiten ab. Außerdem sollte nicht über ein richtiges oder falsches Verständnis geurteilt werden, vielmehr zählt, ob der komische Effekt seine Wirkung zeigte.

5.4.4 Ein Potpourri an Referenzen

Nach einer umfassenden Analyse der Märchenparodie *Schneewittchen* und einer Zusammenfassung des parodistischen Konzepts von *König Drosselbart*, wird nun kurzerhand auf weitere interessante Folgen (Parodie, Intertextualität) der TV-Produktion eingegangen.

- *Rapunzel oder Mord ist ihr Hobby* ist eine doppelbödige Parodie, in der das

Genre der Detektivgeschichte im Rahmen des parodistischen Märchens parallel, wenn auch weniger intensiv, als Intertext herangezogen wird. Die beiden weltweit berühmten Romandetektive „Sherlock Holmes“ und „Hercule Poirot“ sind die anzitierten Vorbilder

für den Märchenprinzen Helmold von Poppel, der seinen ersten großen Fall, bearbeitet. Es handelt sich dabei um das Verschwinden von Rapunzel. Die Ermittlung erfolgt gegen den Willen seines königlichen Vaters. Sein tollpatschiger Page Eppo unterstützt ihn auf seine Art, gemäß den Detektivgehilfen „Watson“ und „Captain Hastings“. Die Adjektion „Mord ist ihr Hobby“ (Untertitel) ist ein Zitat der US-amerikanischen Kriminalserie mit gleichnamigem Titel. Darin löst eine ältere Dame, deren intertextuelle Vorlage die Romandetektivin „Miss Marple“ ist, in ihrer Freizeit Morde. Da es sich in der Märchenparodie um einen männlichen Detektiv handelt, verwundert die unterlassene Anpassung in „Mord ist sein Hobby“. Dies könnte am königlichen Vater liegen, der seinen Prinzen lieber in einer Ritterrüstung sehen würde und fürchtet, dass sein Sohn nicht männlich genug ist.

- Der Untertitel der Märchenparodie *Rotkäppchen* lautet *Wege zum Glück* und

ist ein Zitat der gleichnamigen deutschen Telenovela des Senders *ZDF*. Diese folgt dem Schema des Märchens, vor allem wenn zwei für einander bestimmte Menschen garantiert heiraten trotz vorangegangener Hürden, aber wie im Märchen. Das parodierte Rotkäppchen sehnt sich nach dem zeitgenössischen Traumberuf „Popstar“ und fällt auf einen Musikproduzenten namens Sebastian Wolf herein. Dieser zwielichtige Menschenwolf verspricht ihr die große Gesangskarriere mit dem Künstlernamen „Red Hot“. Schließlich entscheidet sie sich für ein Leben mit Jäger Jörg, der im Gegensatz zur Vorlage ein so genannter Angsthase ist.

Der Titelbezug von *Frau Holle – Im Himmel ist die Hölle los* betrifft die US-amerikanische Actionkomödie *Auf dem Highway ist die Hölle los*. Chantal ist sprichwörtlich eine „wilde Raubkatze“ statt eine „brave Goldmarie“. Mit ihrer Schwester durchlebt sie im Land von Frau Holle alles andere als die Geschichte der Vorlage.

- Das verfremdete Zitat *Catman begins* der US-amerikanischen

Comicverfilmung *Batman begins* betrifft die Märchenparodie *Der gestiefelte Kater*. Ein Kater ist, gemäß der märchenhaften als auch der gezeichneten Vorlage, ein Retter der Armen und Ehrlichen ist. Durch seine (unheimliche) Listigkeit gerät er beim Verschwinden der Königstochter in den Verdacht der Entführung.

- Der Untertitel der Märchenparodie *Dornröschen* ist ein wörtliches Titelzitat des

US-amerikanischen Animationsfilmes *Ab durch die Hecke* aus dem Jahre 2006.

Das Besondere dieser Folge ist die hinzugefügte Vorgeschichte gegenüber der Vorlage. Eine weise Frau, die ihrer mangelnden Hygiene wegen nicht von der Prinzessin geladen

wurde, rächt sich mit einem Fluch. Deshalb achtet man achtzehn Jahre lang übertrieben penibel auf die Prinzessin geachtet, bis sie sich dann doch sticht.

- In Kontrast zum ursprünglichen Märchen *Aschenputtel* steht bereits der parodistische Untertitel *Für eine Handvoll Tauben*, der auf den Western des Italieners Sergio Leone *Für eine Handvoll Dollar* anspielt. Der Höhepunkt dieser Parodie ist unumstritten die schockierte Prinzessin, wenn der begehrte Prinz als „hässliche Hackfresse“ erscheint.
- Die Märchenparodie *Tischlein, deck dich – Esel, Ziegen, echte Männer* ist ein Beispiel für eine starke Orientierung an der Vorlage.
- Eine ähnliche Affinität zur Psychologie wie sie in *Schneewittchen* bei der Stiefmutter vorhanden ist, findet sich bei *Hans im Glück*, denn Hans ist, gemäß dem modernen Zeitalter der Süchte, tauschsüchtig.

6. Resümee

Die anfänglichen Bedenken, die das Zusammenführen von literaturwissenschaftlicher Theorie und einem Medienprodukt betrafen, zerstreuten sich dank der Sekundärliteratur zum intertextuellen und intermedialen Phänomen. Ich hoffe mit dieser Arbeit gezeigt zu haben, dass die germanistische Wissenschaft auch die Möglichkeit bietet ungewöhnliche Textkombinationen, wie das Drehbuch einer Märchenparodie, zu analysieren.

Märchenparodien verlangen die Beschäftigung mit drei sehr wichtigen Bereiche der philologischen Wissenschaft, nämlich die Gattung Märchen, das Intertextualitätskonzept und die Parodie. Die Exkurse zu den Brüdern Grimm und dem Phänomen der Intermedialität boten sich zusätzlich an. Da die genannten Theorien sehr umfassend sind, war eine Selektion der bedeutsamsten Aspekte, im Hinblick auf die praktische Analyse, notwendig. Der Zwischenteil in Form der Fragenkataloge wurde basierend auf den theoretischen Ausführungen eigenständig entwickelt. Das Material soll jenen zu gute kommen, die sich prinzipiell für Parodien oder für Merkmale von Märchen interessieren. Im Idealfall bieten die Fragenkataloge einen Leitfaden für die Analyse von Märchenparodien mit Grimmschen Prätexten. Sie sind das Herzstück dieser Diplomarbeit. Mein Test, die parodistischen Drehbücher mit Hilfe der Fragenkataloge zu analysieren, ist für mich persönlich positiv ausgegangen. Gerne hätte ich das Ergebnis in eine strengere Struktur gebracht, aber die Verbindung der Parodie mit ihrem Prätext ist so phänomenal, dass es wert ist, einzelne Wörter bis auf den „intertextuellen Buchstaben“ (© Julia Kristeva) zu betrachten.

Die *ProSiebenMärchenstunde* hat sich als passendes „Untersuchungsobjekt“ erwiesen. Die Märchen der Brüder Grimm *Sneewittchen* und *König Drosselbart* wurden vor allem wegen ihrer Unterschiedlichkeit ausgewählt. Sie bildeten die Basis für die Erforschung der zugehörigen Märchenparodien und eigneten sich für die Veranschaulichung der grundsätzlichen Merkmale der Gattung Märchen.

Aufmerksame Rezipienten werden bemerkt haben, dass im 21. Jahrhundert Medien wie Fernsehen, Kinofilm, Zeitung, Buch und vor allem die Werbung Bezug auf traditionelle Märchen nehmen. Diese Überzeitlichkeit wird kurz in dieser Arbeit erwähnt und ist ein weiteres Zeugnis für die Faszination Märchen, das noch mehr Freude bereitet, wenn es mit der parodistischen Komik verbunden wurde.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

Kinder- und Haus- Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. 2 Bde. 1.Aufl. 1. Band. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812, S. 233-238.

Kinder- und Haus- Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. 2 Bde. 1.Aufl. 1. Band. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812, S. 238-250.

Meyer Price, Franziska: *Die Märchenstunde Volume 7 König Drosselbart Schneewittchen*, 16:9 DVD, ca.100 min., Deutschland und Österreich: Rat Pack 2007. (Erstausstrahlung der TV-Reihe am 20.3.2006 auf *ProSieben*)

7.2. Sekundärliteratur

Aarne, Antti: Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung. Hamina: 1913. (Folklore Fellows' communications 13)

Abastado, Claude: Situation de la parodie. In: Cahiers du 20^{e} siècle 6 (1976), S. 9-37.

Barsch, Achim / Seibert, Peter (Hg.): Märchen und Medien. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007. (Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn 6)

Die *bumm film* Produktionsfirma befindet sich im Internet unter der URL:
http:// www.bummfilm.eu.

Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP 1978.

Dane, J.A.: Parody and Satire: A Theoretical Model. In: Genre 13/2 (1980), S. 145-159.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde.
Leipzig: S. Hirzel 1854-1960. Quellenverzeichnis 1971. (in 32 Teilbänden)

Eicher, Thomas: Was heisst (hier) Intermedialität? In: Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis, 1994, S. 11-28.

Freund, Winfried: Die literarische Parodie. Stuttgart: Metzler 1981.
(Sammlung Metzler 200)

Füger, Wilhelm: Intertextualia Orwelliana: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität. In: Poetica 21 (1989), S. 197-200.

Genette, Gérard: Genres, 'Types', Modes. In: Poétique 32.8 (1977), S. 389-421.

Genette, Gérard: Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Franz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
(edition suhrkamp Neue Folge Band 683)

Genette, Gerard: Paratexte. Mit einem Vorwort v. Harald Weinrich. Frankfurt a.M.: Campus 1989.

Ginschel, Gunhild: Der junge Jacob Grimm 1805-1819. 2., um den Aufsatz *Der Märchenstil Jacob Grimms* u. ein Register erw. Aufl. Stuttgart: S.Hirzel 1989.

Hannoosh, Michele: Parody and Decadence: Laforgue´s 'Moralités légendaires'. Columbus: Ohio State UP 1989.

Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie: Information und Synthese. München: Fink 1973. (UTB 133)

Jung, Lorenz (Hg.): C. G. Jung. Archetypen. 11 Bde. München: dtv[14] 2008. (C. G. Jung Taschenbuchausgabe in 11 Bänden 6)

Koch, Walter A.: Poetizität zwischen Metaphysik und Metasprache. In:
Poetica 10 (1978), S. 281-341.

Kuhn, Hans: Was parodiert die Parodie? In: Neue Rundschau 85 (1974), S. 600-618.

Lachmann, Renate (Hg.): Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Lüthi, Max: Märchen. 10. Aufl., bearb. v. Heinz Rölleke. Stuttgart: Metzler 2004.

Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. v. Günther u. Irmgard Schweikle. Hersg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moenninghoff. Stuttgart, Weimar: Metzler[3] 2007.

Müller, Beate: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier: WVT 1994. (Horizonte 16)

Peuckert, Will-Erich: Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel: 1938.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S.1-30.

Die *ProSiebenMärchenstunde* befindet sich im Internet unter der URL: http://www.Maerchenstunde.ProSieben.de, (seit März 2006)

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002. (UTB 2261)

Riewald, J.: Parody as Criticism. In: Neophilologus 50 (1966), S. 126-190.

Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. 11. erw. Aufl. Göttingen: Muriverlag 1993.

Rotermund, Erwin: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik. München: Eidos 1963.

Röhrich, Lutz: Der Froschkönig und seine Wandlungen. In: Fabula 20 (1979), S. 170-192.

Röhrich, Lutz: Gebärde – Metapher – Parodie: Studien zur Sprache und Volksdichtung. Düsseldorf: Schwann 1967. (WW 4)

Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2004. (UB 17650)

Scherf, Walter: Das Märchenlexikon. 2. Bde. München: Beck 1995.

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

Suerbaum, Ulrich: Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 58-77.

Verweyen, Theodor / Witting, Gunther: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur - eine systematische Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

Verweyen, Theodor / Witting, Gunther: Parodie, Palinodie, Kontradiktio, Kontrafaktur - Elementare Adaptionsformen im Rahmen der Intertextualitätsdiskussion. In: Lachmann, Renate (Hg.): Dialogizität. München: Fink 1982, S. 202-236.

Witting, Gunther: Parodie als komisierende Textverarbeitung. In: Der Deutschunterricht 37/6 (1985), S. 5-29.

Witting, Gunther: Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise. In: Wagenknecht, Christian (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Stuttgart: Metzler 1988, S. 274-288.

Wünsch, Frank: Die Parodie - zu Definition und Typologie. Hamburg: Kovac 1999.

Ziegler, Heide: Love´s Labours Won: The Erotics of Contemporary Parody. In: O´Donnell, Patrick / Davis, Robert Con (Hg.): Intertextuality and Contemporary American Fiction. Baltimore: John Hopkins UP 1989, S. 58-71.

8. Zusammenfassung

Diese Arbeit mit dem Titel „Die telegene Märchenparodie als intertextuelles Phänomen“ beschäftigt sich mit der Struktur der Märchenparodie. Bereits die Bezeichnung „Märchenparodie“ selbst wirft eine bedeutende Frage zur Gattungstheorie auf, nämlich ob die Parodie als Schreibweise oder als Gattung zu charakterisieren ist. Die These, dass Intertextualität ein parodiespezifisches Kriterium ist, erfordert eine Auseinandersetzung mit diesem Phänomen. Die Vorstellung des Märchens als Gattung anhand der wichtigsten Merkmale offenbart die Reizpunkte und Möglichkeiten für den Parodisten. Die beiden Exkurse zu den Brüdern Grimm und zur Intermedialität dienen der spezifischen Vorbereitung für die praktische Analyse in dieser Arbeit. Die vier entwickelten Fragenkataloge eignen sich als Instrumentarium für die geisteswissenschaftliche Durchsicht einer Märchenparodie. Mit deren Hilfe erfolgt die beispielhafte Ausführung der TV-Parodie *Die ProSiebenMärchenstunde*, im speziellen der zwei Folgen *Schneewittchen-7 Zipfel und ein Horst* und *König Drosselbart-Der Schöne und das Biest* mit einem hohen Genauigkeitsgrad.

Abstract

This diploma-thesis titled “the telegenic fairytale-parody as intertextual phenomenon” deals with the parody on fairytale. The Term “Fairytale-Parody” raises already an important theoretical genre question, namely if the parody is to mark by style or by genre. The thesis, that intertextuality is a specific parodistic criterion, requires a confrontation with this phenomenon. The presentation of fairytale as genre by the most important characteristics reveals the tempting points and the possibilities for a parodist. The both excurses about the brothers Grimm and about intermediality serve the specific preparation for the practical analysis in this document. The four established catalogues of questions are suitable as tool for the appraisal of a parody on fairytale in the field of humanities. It follows from this that the exemplary exposition for the TV-parody *The ProSiebenStorytime*, especially for the two sequences *Snow White-seven points and a Horst* and *King Drosselbart-the handsome guy and the beast* receives a high degree of accuracy.

Anhang: **Lebenslauf**

Mein Name ist Monika Slunsky, ich bin geboren am 18. Juni 1985 in Wien und in diesem Jahr 2010 werde ich 25 Jahre alt. Nach dreijährig katholischem Kindergarten besuchte ich für vier Jahre die Dunant-Volksschule in Floridsdorf. Danach folgten acht Jahre im öffentlichen Gymnasium in der Franklinstraße, mit einer neusprachlichen Oberstufe.

Ich hatte in der 3. und 4. Klasse Unterstufe Französisch Unterricht und ab der Oberstufe zusätzlich Latein. Die Oberstufe verbrachten ich und meine ausschließlich weiblichen Kolleginnen zusammen mit Realgymnasiasten in einer Klasse. Deshalb bekamen wird zu 5. separaten Unterricht in Mathematik und in den Fächern Französisch und Latein zusammen mit ein paar weiteren Kolleginnen anderer Klassen. Ich begeisterte mich für die französische Sprache und die deutsche Literatur. Die mündliche Prüfung in Französisch gelang und ich bestand die Matura (mit ausgezeichneten Erfolg).

Studieren – das wollte ich schon immer und da mich meine Deutschprofessorin motivierte, inskribierte ich Germanistik und Theaterwissenschaft, wobei ich letzteres nach ein paar Semestern beendete. Der Lehrberuf kam für mich nie in Frage. Ich entschied mich für das Diplomstudium zu Gunsten näherer Beschäftigung mit Literatur und der dazugehörigen Wissenschaft. Trotz anfänglicher Tendenz zur Älteren Deutsche Literatur (nach der ersten VO zu „Tristan und Isold“ von Gottfried von Straßburg entfacht), entschied ich mich für das Gebiet der Neueren Deutschen Literatur. Für kurze Zeit schnupperte ich in das Fach der Kinder- und Jugendliteratur und spielte mit dem Gedanken über Mira Lobes Gesamtwerk eine Diplomarbeit zu schreiben. Ohne besonderen Grund packte mich plötzlich die „alte“ Begeisterung für Märchen wieder. Im Rahmen des Studiums galt mein Interesse nun der analytischen Sicht auf diese Gattung. Überraschend begegneten mir im Alltag immer öfters Parodien klassischer Märchen, wenn ich Zeitungen oder moderne Bücher las, sowie im Fernsehen, im Kino oder als Minimalparodie in der Werbung. Ich fragte mich, ob sich die Parodie einer literarischen Gattung (Märchen) in einem anderen Medium, geisterwissenschaftlich untersuchen lässt. Die Beschäftigung mit den Phänomenen Intertextualität und Intermedialität, sowie der Parodie selbst und dem klassischem Märchen (nach Grimm) führten mich zur Analyse der zeitgenössischen TV-Parodie *Die Pro7Märchenstunde*. Meine Wahlfächer nutzte ich für ein Modul Französisch aus.