

Simone Loleit und Liane Schüller

# Zu Genderkonstrukten in Zaubermärchen der Brüder Grimm

Schweigen und Schatten in „Die Gänsemagd“ und „Die weiße und die schwarze Braut“

**Zusammenfassung:** Das Schweigen der Heldin im Märchen wird häufig als (bürgerliches) Genderstereotyp diskutiert. Im Beitrag werden demgegenüber die Polyvalenz und die vielfältigen Zusammenhänge dieses Motivs mit Gender- und Weiblichkeitsinszenierungen herausgearbeitet. Im Mittelpunkt der exemplarischen Analysen stehen die zum Themenkreis der ‚unterschobenen Braut‘ zählenden Zaubermärchen „Die Gänsemagd“ und „Die weiße und die schwarze Braut“ aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Den engeren Untersuchungsfokus bildet der Gegensatz von Schweigen und Reden und seine Korrelationen zur optischen Metapher von Schwarz und Weiß, Schatten und Licht. Unter Einbeziehung kommunikations- und psychoanalytischer Ansätze, anknüpfend an die stoff-, motivgeschichtlichen und ‚mythologischen‘ Forschungen der Grimms sowie unter Bezugnahme auf die mittelalterliche Stoff- und Motivtradition (Bertasage; *Pentamerone* 4,7) werden Perspektiven für die Erforschung von Genderkonstrukten in Märchen der Grimms aufgezeigt.

## 1 Vorüberlegungen

Die *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) der Brüder Grimm sind ein „romantisches Buch“. Ihre Poetik ist durch philologische Poesie geprägt“ (Sennewald 2004, 346). Die Sammlung als Ganzes, aber auch die einzelnen Märchen erhalten ihr charakteristisches Gepräge, wie Sennewald festhält, „durch das Zusammenwirken von wissenschaftlichem Rahmen und poetischem Gegenstand“ (Sennewald 2013, 88). In eine ähnliche Richtung zielt Ewers’ Erwägung, die KHM „in den Kontext der großen, in eine Rahmenhandlung eingebetteten Märchenzyklen zu stellen – in eine Reihe, die mit Basiles *Pentamerone* und den Märchen aus *Tausendundeine Nacht* beginnt und bis hin zu Ludwig Tiecks *Phantasus* und E.T.A. Hoffmanns *Serapionsbrüdern* reicht“ (Sennewald 2013, 8). Eine umfassende Analyse der Genderkonstrukte in den KHM als (wissenschaftliches) Gesamt(kunst)werk steht bislang aus. Ihr Charakter als „literarisches Kunstwerk“ (Ewers 2014, 8) müsste hierfür ebenso beachtet werden wie die miteinander konfligierenden Ansprüche, die aus der Kombination von philologischem Sammel- und Forschungsprojekt und Leseausgabe mit auch erzieherischem Auftrag (Märting 2013, 129; Rölleke 2016, 89) erwachsen, sowie nicht zuletzt die Gat-

tungsvielfalt und -hybridität der in den KHM versammelten Texte.<sup>1</sup> Die Forschung zu Gender-, d. h. zumeist Weiblichkeitskonstrukten in den KHM konzentriert sich jedoch in der Regel fast ausschließlich auf die Zaubermärchen innerhalb der KHM<sup>2</sup> – welche zwar „höchstens ein Drittel der Grimmschen Sammlung ausmachen, allerdings so gut wie sämtliche der bekanntesten Märchentexte repräsentieren“ (Rölleke 2016, 43). Die Genderforschungserträge zu ‚Grimms Märchen‘ bedürfen somit eigentlich dringend einer Überprüfung in Bezug auf andere Textsorten innerhalb der KHM.<sup>3</sup> Im Rahmen eines Bandes zu Genderaspekten in der Kinder- und Jugendliteratur und speziell im Kapitel zur Romantik erscheint jedoch eine Konzentration auf Zaubermärchen als die Hauptgattung der sogenannten Volksmärchen aus folgenden Gründen sinnvoll:

Erstens machen Zaubermärchen innerhalb der 1825 erstveröffentlichten, als Kinderbuch konzipierten *Kleinen Ausgabe* der KHM den überwiegenden Teil der darin aufgenommenen Texte aus (Rölleke 1982, 554–556).<sup>4</sup> Ihr Vorbild war der 1823 erschienene erste Band der von Edgar Taylor und David Jardine erarbeiteten, an ein kindliches Publikum adressierten englischen Übersetzung von Märchen aus den KHM; die *German Popular Stories* wurden insbesondere durch die skurril-komischen Kupferstiche George Cruikshanks zum Verkaufsschlager (Freyberger 2009, 58–59).

Zweitens stehen Zaubermärchen im Fokus der psychoanalytischen Märchenforschung. Für den Zugang zu Märchen über „die Deutung von Träumen und die Suche nach Inhalten des Unbewussten“ (Pöge-Alder 2016, 230) lässt sich eine Entwicklungslinie von der Romantik und ihrem Bemühen, den Symbolcharakter von Mythen zu entschlüsseln, hin zu psychoanalytischen Interpretationsansätzen der Freud’schen und Jung’schen Schule ziehen (Pöge-Alder 2016, 230–240).<sup>5</sup>

Drittens wird in der Vorrede zur ersten Auflage der *Großen Ausgabe* ein Konnex zwischen Märchen und Kindern hergestellt:

Innerlich geht durch diese Dichtungen dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und seelig erscheinen; sie haben gleichsam dieselben bläulich-weißen, mackellosen, glänzenden Augen (in die sich die kleinen Kinder selbst so gern greifen), die nicht mehr wachsen

1 Vgl. hierzu Uthers (2021, 481–482) Kategorisierungsversuch der Erzählgattungen innerhalb der KHM.

2 Als einschlägiges Beispiel für diesen Untersuchungsfokus wäre etwa Feustel 2012 zu nennen, vgl. Abschnitt 2: Typologien der Märchenheldinnen und -helden.

3 Lehnert (1996, 11) geht zwar auf den möglichen Einwand, „daß auch die Geschlechterideale und -bilder innerhalb der Grimmschen Sammlung nicht vollkommen einheitlich sind“, ein und verortet dies insbesondere in der Vielfalt der in die KHM eingeflossenen Gattungen; sie nivelliert diese „Unstimmigkeiten im Gesamtkorpus“ dann aber damit, dass „– besonders deutlich in den bekanntesten (Zauber-)Märchen, nämlich in denen der Kleinen Ausgabe – Kindern ganz offenkundig bürgerliche Geschlechtermodelle des 19. Jahrhunderts angeboten“ würden.

4 Vgl. besonders Röllekes (1982, 555–556) Aufzählung der aus der Zweitaufgabe aufgenommenen Stücke.

5 Vgl. auch die Kurzüberblicke zur psychoanalytischen Märchenforschung bei Lüthi (2005, 106–108) und Rusch-Feja (1995, 9–15).

können, während die andern Glieder noch zart, schwach, und zum Dienst der Erde ungeschickt sind. (KHM/1812, viii–ix)

In der Einleitung der zweiten Auflage von 1819 werden als beispielhaft für das „Wesen der Märchen“ kurzgefasste Märchenplots von „Hänsel und Gretel“, „Aschenputtel“, „Brüderchen und Schwesterchen“ und „Die sechs Schwäne“ angeführt (KHM/1819, xxii). Bei allen vier Texten handelt es sich um Zaubermärchen, welche den Grimms also offensichtlich als besonders eindrückliche Beispiele für Märchen als „Gattung von kindlicher Geistesart“ (Ewers 2013, 13) erschienen. Die „seit Johann Herder üblich gewordene Parallelisierung von Phylo- und Ontogenese“ (Ewers 2013, 14) erlaubte den Grimms eine doppelbödige Verwendung des Kinder- und Kindheitsbegriffs, einerseits auf die kindlichen Adressatinnen und Adressaten bezogen, andererseits als volkspoetologische Chiffre für ‚Alter‘, ‚Vorzeit‘, ‚Ursprünglichkeit‘.<sup>6</sup> Die zahlreichen Ungeheimtheiten einer solchen „Märchenpoetik aus dem Geist der spätrömantischen Geschichtsphilosophie“ (Ewers 2013, 10) werden von Ewers kritisch diskutiert. Wie Roots festhält, bedeutet das Postulat einer ‚Reinheit‘ der Vergangenheit und zugleich Kindgemäßheit (nach der bürgerlichen Moral des 19. Jahrhunderts), dass die Märchen zunehmend von sämtlichen sexuellen und erotischen Anzügen befreit wurden (Roots 2020, 195). Einhergehend damit beobachtet Ewers eine von Auflage zu Auflage fortschreitende Verkindlichung der Heldinnen und Helden (Ewers 2013, 15). Diese der Bearbeitung durch die Grimms geschuldete Entsexualisierungstendenz ist noch einmal von dem Stilmerkmal der Sublimation zu unterscheiden, für das Lüthi (2005, 65) als Beispiel u. a. die Entwirklichung sexueller und erotischer Stoffkerne anführt: „Das Märchen versteht seine eigenen (oder besser: die von ihm verwendeten) Symbole nicht mehr“ (2005, 67).

## 2 Typologien der Märchenheldinnen und -helden

Volks- bzw. Zaubermärchen bilden die Untersuchungsbasis für die Stilanalyse Lüthi (*Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, 1947) und die strukturalistische Märchenforschung Propps (*Morphologie des Märchens*, 1928). Für beide Ansätze ist festzuhalten, dass sie gewissermaßen genderneutral ausgerichtet sind. Lüthi unterteilt das Märchenpersonal in „Held oder Heldin“ und weitere

charakteristische Figuren: Auftraggeber, Helfer des Helden [...], Kontrastgestalten [...] und von Held oder Heldin gerettete, befreite, erlöste oder sonstwie gewonnene Personen [...]. Alle wichtigen Figuren also sind auf den Helden bezogen als dessen Partner, Schädiger, Helfer oder als Kontrastfiguren zu ihm [...]. (Lüthi 2004, 27)

<sup>6</sup> Vgl. ein ähnliches Konzept bei Lüthi (2005, 90–92).

Propp unterscheidet die Handlungskreise des Gegenspielers (Schadenstifters), des Schenkers, des Helfers, der gesuchten Gestalt, des Senders, des Helden und des falschen Helden (Propp 1972a, 79–80). Die handelnden Personen sind dabei über die ihrem Handlungskreis zugehörigen Funktionen bestimmt, wobei die Definition einer Funktion sich „auf keinen Fall nach der Gestalt richten [darf], die die betreffende Funktion ausübt“ (Propp 1972a, 26); man müsse vielmehr „von der Bedeutung ausgehen, die die betreffende Funktion im Handlungsablauf besitzt. [...] So können identische Handlungen unterschiedliche Bedeutungen tragen und umgekehrt“ (Propp 1972a, 27). Hinsichtlich des Genderaspekts erscheint folgende Bemerkung Propps in der Abhandlung „Transformationen von Zaubermärchen“ (1928) unter dem Stichwort ‚Umwandlung‘ aufschlussreich: „Nicht selten verwandelt sich die Grundform in ihr Gegenteil. Frauenfiguren z. B. werden zu männlichen und umgekehrt“ (Propp 1972b, 166). Die von Feustel (*Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*, 2012) unter gendertheoretischen Ansätzen erarbeitete Typologie der weiblichen Figuren konzentriert sich auf „die im Erzähltext ersichtlich dominierenden Gesinnungsarten und Handlungspraktiken der jeweiligen Märchenfiguren. Folglich können gewisse Frauengestalten auch in mehreren Kategorien erscheinen, sofern sie die jeweiligen Eigenschaften der verschiedenen Typen erfüllen“ (Feustel 2012, 185). Insgesamt orientiert sich Feustels Typologie stärker an konkreten Märchenfiguren. Sie unterscheidet zauberkundige weibliche Jenseitige, Muttertypen und junge Frauen bis zur Ehereife, der sogenannte Königstochtertypus, jeweils im kurzen Vergleich mit den entsprechenden männlichen Figuren (Feustel 2012, 286–303). Feustels auf Basis der Märchen erarbeitete Figurentypologie erscheint insgesamt ergiebiger als z. B. Lehnerts Untersuchung zum bürgerlichen Frauenbild der Grimm’schen Märchen. Die von Lehnert (1996, 11, 24–30, 34–36) von außen an die Märchen herangetragenen dichotomischen Geschlechterstereotype, die sie im bürgerlichen Kontext des 19. Jahrhunderts verortet, die aber teilweise wohl weit älter sind, formen ein Kriterienraster, das, trotz der Fülle der aufgenommenen Eigenschaften, zu einer in Teilen holzschnittartig wirkenden Gegenüberstellung eines positiven und eines negativen Frauenbilds führt.

### 3 Zum Themenkreis der ‚unterschobenen Braut‘

Die für die folgenden exemplarischen Analysen ausgewählten Zaubermärchen „Die Gänsemagd“ (KHM 89) und „Die weiße und die schwarze Braut“ (KHM 135) gehören, ebenso wie das zum Vergleich herangezogene Märchen „Die beiden Kuchen“ aus dem *Pentamerone*, zum Themenkreis der ‚unterschobenen Braut‘ (Uther 2021, 196 und 274) und spezieller in den Motivkomplex der Bertasage (KHM/1856, 158 und 218; Arfert 1897, 7–8).<sup>7</sup> „Das Phantasma der Ersetzbarkeit der Braut durch eine andere, fremde

7 Arfert ordnet die drei Märchen der Untergruppe „a. Die wahre Braut wird auf der Fahrt zum Verlobten beseitigt“ der Gruppe „I. Die eigentlichen Märchen von der unterschobenen Braut“ (Arfert 1897,

Frau in der Hochzeitsnacht wurzelt in all seinen Variationen tief im mittelalterlichen Erzählfundus.“ (Witthöft 2016, 177)

Als zentrale Vergleichstexte für beide Märchen werden die karolingische Bertasage und das italienische Märchen „Die beiden Kuchen“ („Le due pizzelle“) aus Bases *Pentamerone* angeführt (KHM/1856, 218). Weitere Verweise auf stoffverwandte Texte für KHM 89 aus der italienischen und russischen, für KHM 135 aus der französischen und finnischen Literatur (KHM/1856, 158 und 217–218) zeigen, dass den Grimms das Vorkommen des Stoffs in der europäischen Literatur bekannt war; ebenso ersichtlich ist jedoch ihr Bemühen, ihn in seinen Ursprüngen in der deutschen ‚Volksdichtung‘ zu verorten, wie z.B. aus folgender Formulierung hervorgeht:<sup>8</sup> „Im *Pentamerone* (4, 7) findet sich ein halb aus diesem [d.i. aus KHM 135], halb aus dem Gänsmädchen (Nr. 89) zusammengesetztes Märchen“ (KHM/1856, 218).

Im Mittelpunkt der aus dem karolingischen Sagenkreis stammenden, in der deutschsprachigen und europäischen Literatur breit rezipierten, altfranzösischen Bertasage (Witthöft 2019, 178) steht die Gemahlin des Frankenkönigs Pippin, des Vaters Karls des Großen.<sup>9</sup> Jacob Grimm sieht in der *Deutschen Mythologie* einen Zusammenhang zwischen der sagenhaften Berta und der mythischen Perahta (Berchta) (Grimm 1835, 172). Das Erkennungszeichen der Heldin – ihre missgestalteten Füße oder ein übergroßer Fuß – erinnert an den „Vogel- oder Gänsefuß, das Merkmal der wahrscheinlichen mythischen Ahnherrin der Heldin, Perchta oder Perahta“ (Wolfzettel 2005, 62). Die Gänse hütende (KHM 89) oder fütternde (*Pentamerone* 4,7) Protagonistin ist ebenso wie die in eine Ente verwandelte Heldin (KHM 135) eine Reminiszenz an die sagenhaft-mythische Berta-Perahta (Wolfzettel 2005, 62).

## 4 Leitende Fragestellung

Im Fokus der folgenden Analyse steht der Gegensatz von Schweigen und Reden in mehrdimensionaler Korrelation zur optischen Metapher von Schwarz und Weiß, Schatten und Licht. Zu untersuchen ist die narrative Entfaltung dieses Gegensatzes in der Handlung und Figurenkonzeption der Märchen; das daraus entstehende Spannungsfeld soll mit Blick auf kommunikationsanalytische Ansätze untersucht sowie auf psychoanalytische Deutungsmöglichkeiten und, unter Anknüpfung an die stoff-, motivgeschichtlichen und ‚mythologischen‘ Forschungen der Grimms, auch hinsichtlich ‚mythischer‘ Konnotationen befragt werden. Das Schweigen der Heldin, das

7–8) zu: KHM 89 gehöre zur Variante „a1. Nach Verlust eines Talismans“, wohingegen KHM 135 und „Die beiden Kuchen“ die Variante „a2. Dadurch, dass sie ins Meer gestürzt wird“ und dabei noch einmal die Untervarianten „Sie wird in Haft der Meersirene gehalten“ und „Sie wird dabei verwandelt“ (Arfert 1897, 8) repräsentieren.

8 Vgl. allgemeiner zu diesem Paradoxon einer gleichzeitig komparatistischen und nationalphilologischen Perspektive Zipes 2001, 867.

9 Zur historischen Kontextualisierung vgl. Rumpf 1979, 157 und 160.

Lehnert (1996, 28) zufolge einen der Eckpunkte des am bürgerlichen Vorbild orientierten Frauenbildes der Märchen darstellt, erweist sich bei genauerer Betrachtung als vieldeutig und erscheint nicht mehr eindimensional im Raster dualistischer Genderstereotype verortbar.

## 5 „Die Gänsemagd“ (KHM 89)

In dem Märchen, das den Grimms durch Dorothee Viehmann zugetragen und später von Jacob Grimm aufgezeichnet wurde (Uther 2021, 195), wird eine junge Königstochter von ihrer Mutter in die Fremde geschickt, um einen Königssohn zu ehelichen, dem sie versprochen ist. Der Königstochter, deren Vater „schon lange gestorben“ (G, 23)<sup>10</sup> ist, wird ihr königlicher Brautschatz und eine Kammerjungfrau mitgegeben, die die Braut bis „in die Hände des Bräutigams überliefern soll“ (G, 24). Beide reisen zu Pferd; das Pferd der Königstochter, Falada, kann sprechen. In der Stunde des Abschieds nimmt die Mutter ein weißes Tuch, lässt drei Blutstropfen hinauftröpfeln und ermahnt ihre Tochter, diese gut zu verwahren: „[S]ie werden dir unterwegs Not tun“ (G, 24), wodurch die Blutstropfen die Funktion eines Schutzzaubers erhalten. Unterwegs weigert sich die Kammerjungfer mehrfach, der Königstochter Wasser zu bringen, als diese Durst verspürt: „[I]ch mag eure Magd nicht sein“ (G, 24), spricht sie wiederholt. Als die Königstochter in einem unbedachten Moment das Tuch mit den Blutstropfen verliert, erlangt die Kammerjungfer Macht über die Königstochter. Sie nötigt diese, Pferd und Kleider mit ihr zu tauschen und gibt sich bei der Ankunft am Zielort als die ‚rechte‘ Braut aus, während die wahre Königstochter zu ‚niederer‘ Diensten als Begleitung des Gänsehütejugen, Kürdchen (bzw. Conrädchen), verpflichtet wird. Im weiteren Verlauf wird die falsche Braut durch den König, den Vater des Bräutigams, entlarvt, der mitanhört, wie die wahre Königstochter in einem Eisenofen sitzend ihr Leid klagt. Die falsche Braut spricht schließlich ihr eigenes Todesurteil und der Königssohn und die wahre Braut werden nach Vollstreckung des Urteils miteinander vermählt.

### 5.1 Identitätstausch

Die von der alten Königin mit der Übergabe der Tochter an den Bräutigam beauftragte Kammerjungfrau fungiert in der Ausgangshandlung als autorisierte Stellvertreterin der Mutter und nutzt diese Position, um gewaltsam zur unrechtmäßigen Stellvertreterin der Königstochter aufzusteigen. Motivation für diesen Akt der Usurpation (Bettelheim 1987, 159) scheinen Konkurrenzdenken und Neid zu sein; offensichtlich kann

---

<sup>10</sup> Das Märchen „Die Gänsemagd“ (KHM 89) – im Folgenden abgekürzt mit der Sigle G – wird nach der Fassung der Ausgabe letzter Hand von 1857 in der Edition von Rölleke zitiert: Brüder Grimm 2014, 23–30.

sie sich mit ihrer gegenüber der Königstochter inferioren Position nicht identifizieren, denn sie sagt mehrmals, dass sie nicht deren Magd sein möchte (G, 25) und befiehlt ihr schließlich „mit harten Worten“ (G, 25), die königlichen Kleider auszuziehen und zu schwören, nichts von dem erzwungenen Tausch zu verraten. In dem Moment, in dem die Kammerjungfrau die königlichen Gewänder der Königstochter trägt, besitzt sie die angemessene Hülle, um alle weiteren Akteurinnen und Akteure zu blenden; über das Medium der Kleidung, die normalerweise unmissverständlich den sozialen Status der Trägerin abbildet, werden der Ordnungsverlust und die gestörte Hierarchie symbolisiert.<sup>11</sup> Das Kleidertauschmotiv begründet hier, wie auch in KHM 135, *Pentamerone* 4,7 und der Bertasage, den (Identitäts-)Tausch und die daraus resultierende Spannung zwischen Wahrheit und Lüge, Sein und Schein.

Dass die Königstochter sich nicht zur Wehr setzt und den plötzlichen Rollenwechsel kommentarlos hinnimmt, wohingegen die Kammerjungfer „mit den Mitteln des Raubs, der Gewalt und der Unterdrückung“ (Rinne 1987, 46) agiert, entspricht auf den ersten Blick dem in der Märchenforschung zur Typologisierung weiblichen Figurenhandelns häufig verwendeten Aktiv-passiv-Schema. Lehnert hält hierbei als Beispiel für einen grundsätzlichen Genderbias fest, dass „Aktivität und Macht [...] bei Frauen negativ bewertet [werden], weil sie als ‚unweiblich‘ gelten. Bei Männern werden dieselben Attribute positiv bewertet“ (Lehnert 1996, 35). Mit dem Modell der passiven und leidenden Heldin würden Erwartungshaltungen besonders des Publikums im 19. Jahrhundert erfüllt (Lehnert 1996, 24–25). Es lohnt sich jedoch, der augenscheinlichen Passivität der zur Gänsemagd degradierten Prinzessin auf den Grund zu gehen. Hierbei ist zunächst festzuhalten, dass der Rollentausch durch einen von der Kammerjungfer erzwungenen Schwur besiegelt wird: „[...] endlich musste sie sich unter freiem Himmel verschwören dass sie am königlichen Hof keinem Menschen etwas davon sprechen wollte; und wenn sie diesen Eid nicht abgelegt hätte, wäre sie auf der Stelle umgebracht worden“ (G, 25). Lehnert sieht in der schweigenden Märchenheldin generell das „Ideal der ‚wesenhaft‘ ruhigen, stillen, schweigsamen Frau zur Zeit des deutschen Bildungsbürgertums“ (Lehnert 1996, 28) und im (erzwungenen) Nicht-Sprechen „einen weiteren Baustein zu ihrer Machtlosigkeit [...]“. Das Schweigen-Müssen scheint teilweise sogar den eigenen Willen der weiblichen Märchenfiguren zu brechen.“ (Lehnert 1996, 28) Am Beispiel des Schweige-Handelns in KHM 89 ist eine solche Ineinssetzung von weiblich/passiv/machtlos allerdings kritisch zu hinterfragen, denn das Einhalten des – wenn auch erzwungenen – Schwurs kann auch als aktive Handlung gedeutet werden. Dies tritt noch deutlicher hervor, wenn man die Bertasage als Subtext zugrunde legt: In Boiardos Version der Bertasage, auf die die Grimms verweisen (KHM/1856, 157), wird die Heldin von einer sie auf der Fahrt zum Bräutigam begleitenden alten Französin namens Margiste vor den „Schrecken der

---

<sup>11</sup> Dies passt zur Geschichte der verdrängten Braut als „Geschichte einer Usurpation [...]“. Das Motiv der Usurpation bezeichnet bekanntlich einen beinahe obsessionellen Aspekt mittelalterlicher Erzählliteratur, es indiziert die Angst um den Ordnungsverlust einer hierarchisch gegliederten Gesellschaft.“ (Wolfzettel 2005, 66)



ersten Nacht“ (Boiardo 1825, 6) gewarnt und so in den folgenreichen Schritt des Brauttauschs in der Brautnacht hineinmanipuliert. Das von Margiste und ihrer als falsche Stellvertreterin fungierenden Tochter Aliste angezettelte Mordkomplott scheitert jedoch. Berta bleibt allein im Wald zurück und legt, nachdem sie wie durch ein Wunder vor zwei Räubern gerettet wird, aus Dankbarkeit und verbunden mit der Bitte um weitere Unterstützung, vor Gott den Schwur ab, ihren Namen und Stand nur bei äußerster Gefahr für Ehre oder Leben zu verraten. Berta hält mehrjährig an diesem von ihr geleisteten Schweigegelübde fest und bricht dieses nur kurzfristig, um einem sexuellen Übergriff zu entgehen; sie tarnt die in der Notsituation enthüllte wahre Identität danach jedoch wieder als Lüge, sodass sie nur durch die von ihrem Bräutigam und späteren Gemahl Pippin initiierte Wiederbegegnung mit ihrer Mutter als die wahre Braut identifiziert werden kann (Boiardo 1825, 6–8 und 17–19).

Bettelheim sieht in seiner besonders auf die ödipalen Motive konzentrierten psychoanalytischen Deutung von KHM 89 die „Gefahren, die der Heldin drohen [...] im Inneren: Sie muß der Versuchung, das Geheimnis preiszugeben, widerstehen“ (Bettelheim 1987, 159). So wäre das Schweigen der Gänsemagd eng mit dem Prozess der Ablösung von der Mutter und der Autonomiegewinnung verschaltet (Bettelheim 1987, 157). Das Märchen betone, so Bettelheim, „die Schwierigkeiten auf der Lebensreise: sexuell reifen, unabhängig werden, sich selbst verwirklichen. Gefahren müssen bewältigt, Prüfungen überstanden und Entscheidungen gefällt werden [...].“ (Bettelheim 1987, 162)

Die von Lüthi (2005, 16) unter dem Stilmerkmal der Flächenhaftigkeit erfasste Darstellungstendenz, dass im Märchen die sonst einer Person zuzuordnenden unterschiedlichen Eigenschaften und Handlungen auf mehrere Figuren verteilt werden, lässt die Heldin als Dreh- und Angelpunkt des Geschehens erscheinen, in dem die anderen Figuren lediglich ihre auf sie ausgerichtete Funktion erfüllen (Lüthi 2005, 18; 2004, 27). Dies korreliert mit psychoanalytischen Deutungen der Märchenhandlung und der Figurenkonstellationen als entwicklungspsychologisches Geschehen. Die stilanalytische wie auch die psychoanalytische Deutungsperspektive legen es somit nahe, die gegensätzlichen Handlungsweisen, Motivationen und Charaktereigenschaften der unterschiedlichen Figuren sämtlich auf die Heldin zu beziehen. Beispielhaft hierfür kann Rusch-Fejas Ansatz genannt werden, die Kammerjungfrau, in Anlehnung an C. G. Jung, als ‚Schatten‘ (*shadow*) der Königstochter zu deuten, in dem sich unbewusste Wünsche und/oder Möglichkeiten zur (Identitäts-)Entwicklung abbilden: „The shadow figure here embodied in the handmaid symbolically manifests the negative, underdeveloped aspects of the princess.“ (Rusch-Feja 1995, 106) Der Schwebezustand des Unterwegsseins korrespondiert bei der Königstochter mit der Entwicklungsphase der Adoleszenz, die als Zwischenstadium angesehen werden kann, in dem sich der Reifungsprozess vom Kind zur Erwachsenen vollzieht. Dies wird etwa an dem der Tochter als Talisman mitgegebenen Tuch mit den drei Blutstropfen deutlich: Zunächst die Verbindung zur Mutter repräsentierend (Rusch-Feja 1995, 104), fungiert sein Verlust als Initiation und Eintritt in eine neue Entwicklungsphase, in der die Königstochter schließlich „a new sense of identity and of feminine dignity“



(Rusch-Feja 1995, 112) erlangt. Sexuelsymbolisch könnten die Blutstropfen für Menstruation und beginnende Geschlechtsreife (Rusch-Feja 1995, 104), aber auch für den bevorstehenden oder womöglich bereits erfolgten Verlust der ‚Jungfräulichkeit‘ stehen. Beides – sowohl die Angst vor dem ersten Geschlechtsakt als auch die Furcht, dass der Bräutigam ihr ‚Defizit‘ in der Brautnacht bemerken könnte – würde handlungslogisch die Macht, die die Kammerjungfrau über sie gewinnt, erklären. Auffällig ist, dass diese Details im Märchen von der Gänsemagd – anders als etwa in den unterschiedlichen Varianten der Bertasage, in denen beide Szenarien vorkommen (Witthöft 2019, 178; Wolfzettel 2005, 57) – nicht auserzählt werden, sondern eine Leerstelle bilden.

Uther (2021, 196) zählt die „drei Blutstropfen als Schutzzauber“ zu den Motiven des Märchens, die „eine archaisch-magische Wirklichkeitsauffassung spiegeln“. Durch den Verlust des Tüchleins mit den drei Blutstropfen wird die Königstochter, ohne es zu bemerken, entmachtet (Rusch-Feja 1995, 105–106). Sie überhört auch die zuvor zweifach von den Blutstropfen selbst ausgesprochene Warnung: „[W]enn das deine Mutter wüsste, das Herz im Leibe tät ihr zerspringen“ (G, 24–25), mit der sie daran erinnert werden soll, dass es ihrer königlichen Stellung nicht geziemt, aus dem Bach zu trinken, statt von der Kammerjungfrau bedient zu werden. Es ist für den im Folgenden zu untersuchenden Aspekt des Schweigens von Interesse, dass die Königstochter nach dem Verlust des Tuchs mit den sprechenden Blutstropfen zum Schweigen genötigt wird.

## 5.2 Formen der Kommunikation: Sprechen und Schweigen

Im Kontext des Rollentausches zwischen der Königstochter und der Kammerjungfrau ist die Art und Weise, in der das Märchen Formen der Kommunikation thematisiert, insbesondere in Bezug auf das Sprechen bzw. Nicht-Sprechen, bedeutsam für die sich daraus entspinnde Handlung. So können Reden und Schweigen, die im Märchen in verschiedenen Spielarten vorkommen, in der „Gänsemagd“ zunächst als rein „pragmatische Opposition“ verstanden werden (Willand 2017, 111), der sich die zentralen weiblichen Figuren zuordnen lassen – „Sprechende“ versus „Schweigende“ –, um dann peu à peu eine die Handlung dynamisierende Funktion zu übernehmen. Grundsätzlich zu fragen wäre in einem ersten Schritt nach Formen und Anlässen des Schweigens, um in einem zweiten die Funktion(en) des Schweigens im Märchen zu ergründen. Wie Hahn erörtert, handelt es sich beim Schweigen letztlich um eine „paradoxe Kommunikation“ (Hahn 2013, 29):

Wer redet, braucht nicht zusätzlich zu betonen, er rede. Aber wenn das Schweigen verschwiege, dass es Schweigen ist, würde man es dann als Schweigen erkennen? Wir würden ja von jemandem, der zufällig nichts sagt oder nichts schreibt, z. B. weil er schläft, nicht sagen, er schweige. Schweigen als Kommunikation setzt voraus, dass sich etwas zwischen ‚ego‘ und ‚alter‘ abspielt. (Hahn 2013, 29)

Besonders letzterer Aspekt ist in Hinblick auf die Königstochter in der „Gänsemagd“ bemerkenswert, denn: Zwischen wem spielt sich im Märchen das Schweigen als Form der Kommunikation ab bzw. wer realisiert überhaupt, dass die Königstochter hinsichtlich des Erlebten und ihrer Herkunft schweigt? Letzteres wird nicht etwa von ihrem Bräutigam bemerkt – der im gesamten Märchen untergeordnet-passiv agiert und also eine Statistenrolle einnimmt –, sondern im späteren Verlauf lediglich von dessen Vater kommentiert und hinterfragt. Das erzeugt eine wichtige Verbindungslinie zwischen der Königstochter und dem alten König, der im zweiten Teil des Märchens die Fäden insofern in der Hand hält, als er seiner Intuition folgt, die ihm eingibt, dass etwas an der Situation um die beiden Frauen nicht rechtens sei: „Da schaute der alte König am Fenster, und sah sie im Hof halten und sah wie sie fein war, zart und gar schön.“ (G, 25) Im Gegensatz zum alten König stellt der Königssohn die Rechtmäßigkeit der Braut überhaupt nicht in Frage.

Eine ‚sprechende‘, also Signale aussendende Form des Schweigens findet sich bei dem Pferd Falada, das zwar auch noch mit abgeschlagenem Kopf im Bogengang hängend sprechen kann, den mitangesehenen, durch die Kammerzofe erzwungenen Identitätstausch der beiden Frauen allerdings nicht verrät. Es spricht – bemerkenswerterweise im öffentlichen Raum – repetitiv und formelhaft das Immergleiche und wiederholt dabei zudem die Warnung der Blutstropfen: „[O] du Jungfer Königin, da du gangest, wenn das deine Mutter wüsste, das Herz tät ihr zerspringen.“ (G, 27) Diese Aussage unterstreicht die Funktion des Pferdes als Bindeglied zwischen Mutter und Tochter. Laut Lüthi (2005, 48) ist „die starre wörtliche Wiederholung ein Element des abstrakten Stils“. Zugleich antizipiert und markiert die mehrfache Wiederholung hier – wie auch in zahlreichen anderen Märchen (vgl. etwa KHM 135 und KHM 11) – den Prozess beginnender Erkenntnis und späterer (Er-)Lösung. Das Moment der potenziellen Entlarvung des Tausches durch das Pferd schwingt im Text mit, wenn die falsche Braut den jungen König bittet, den Schinder zu rufen, um dem Tier den Kopf abzuschlagen, da sie fürchtet, „dass das Pferd sprechen möchte wie sie mit der Königstochter umgegangen war“ (G, 26). Es bleibt also vordergründig verborgen, warum Falada zu dem Geschehenen keine Auskunft gibt, zumal diese Möglichkeit im Text in der Szene des geleisteten Schwurs durchaus angelegt ist: „Aber Falada sah das alles an und nahm’s wohl in Acht.“ (G, 25) Im Pferd Falada verbinden sich also zwei Formen der Kommunikation, indem es, wie die Königstochter, gleichermaßen spricht und schweigt. Das verweist auf die enge, fast symbiotische Verbindung zwischen ihm und der Königstochter und ist Ausdruck des Gefangenseins in seiner Rolle als – durch das Enthaupten entmachteter – Beschützer der Königstochter. Wenn diese später in ihrer Offenbeichte die Worte, die das Pferd und zuvor bereits die Blutstropfen mehrfach an sie gerichtet hatten, in Ich-Form wiederholt, wird deutlich, dass das Pferd ihre Gedanken und Gefühle ausgesprochen und sie damit wiederholt an ihre wahre Identität erinnert hat. Anders als die falsche Braut erweist sich das Pferd somit als wahrer, vertrauenswürdiger Stellvertreter der Königstochter, der in ihr Geheimnis eingeweiht ist und ihr dabei hilft, das verborgen gehaltene Wissen zu bewahren. Dies entspricht dem Konzept des Schweigens als Attribut des Wissenden (von Bonin 2001, 108) und

verweist, im Falle der Königstochter, auf ihre zu lösende Aufgabe: „Im Märchen ist der Held oft stumm oder es ist ihm verboten, über eine bestimmte Sache zu reden, bis seine Erlösungsaufgabe erfüllt ist. Das deutet auf den eigentlichen spirituellen Kern, den inneren Wert der Aufgabe hin, die im Märchen in äußere Vorgänge projiziert wird.“ (von Bonin 2001, 108)

Bezüglich der Genderkonzeptionen in dem Märchen ist es bedeutsam, dass die Protagonistin sich durch ihr Schweigen zwar isoliert, zugleich aber einen Reifungsprozess durchläuft und sich mit anderen verbindet. Um die Komplexität der sich daran anlagernden Genderkonstrukte zu erfassen, sollte das Schweigen der Heldin nicht auf ein negatives Weiblichkeitsstereotyp reduziert, sondern als Kommunikationsform verstanden werden.

### 5.3 Der Ofen: Kommunikationsraum und -medium

Gemäß Wittgensteins vielzitiertem Einlassung aus seinem *Tractatus logico-philosophicus* muss man darüber schweigen, „wovon man nicht reden kann“ (Wittgenstein 1963, Vorwort). Die Ursachen des Schweigens der Königstochter scheinen hingegen vorrangig darin zu liegen, dass sie ihren Konflikt nicht offen anzusprechen vermag und sich folglich ins Schweigen zurückzieht. Sie schweigt zunächst, da die Kammerjungfrau ihr das Schweigen unter Androhung des Todes auferlegt. Der unter Zwang geleistete Schwur gleicht insofern einem Schweiegegelübde und ist für die Königstochter bindend. Auffällig ist, dass sie auch nicht über das Vorgefallene spricht, als der König, der den Betrug von Anfang an zu spüren scheint, ihr das Angebot macht, sich zu offenbaren. Relevant scheint also nicht nur zu sein, *worüber*, *warum*, *wann* und *wo*, sondern vor allem, *wem* gegenüber die Königstochter schweigt. Erst als sie vom König dazu aufgefordert – „[...] wenn du mir nichts sagen willst, so klag dem Eisenofen da dein Leid“ (G, 29) –, in den Eisenofen kriecht, beginnt sie zu sprechen. Dass sie das zuvor nicht getan hatte, bedeutet keineswegs das „Aussetzen von Kommunikation in einer Interaktion“ (Assmann 2013, 51); schließlich hat der König, wenn auch über außersprachliche Signale, wahrgenommen, dass etwas nicht rechtens ist. Der Ofen entspricht hier eher der Spiegelung des eigenen ‚Unruheherds‘ der Königstochter, der zwar, als kalter, unbelebter Gegenstand, weder zu Rückmeldung noch zu Bewertung in der Lage ist, der Königstochter aber als wichtiger Rückzugsort, als ‚stilles Kämmerlein‘ dient, dem, metaphorisch gesprochen, das ‚Feuer‘<sup>12</sup> eines Geheimnisses anvertraut wird und dem gegenüber das bislang Beschwiegene verbalisiert werden kann. Was der Königstochter in der zwischenmenschlichen Kommunikation

---

<sup>12</sup> Vgl. hierzu KHM 135, wo die weiße Braut in Entengestalt nachts in die Küche schwimmt, den Küchenjungen um die Einheizung des Ofens bittet und ihm Fragen stellt, die schließlich zur Aufdeckung des Geheimnisses führen (vgl. hierzu ausführlicher Abschnitt 6.3: Erscheinungen und Wahrnehmungen).

nicht gelingt, da ihr ein repressives Schweigen auferlegt wurde, wird in der Stille des Zurückgezogenenseins in einem unbelebten Gegenstand (und ihm gegenüber) offenbart.

Zum Motiv der Ofenbeichte schreibt Jacob Grimm in der *Deutschen Mythologie*: „unglückliche, verfolgte wenden sich zum ofen und klagen ihr leid, enthüllen ihm ein geheimnis, das sie der welt nicht anvertrauen [...]“. (Grimm 1844, 595–596; Hervorh. im Original) Bolte und Polívka konstatieren eine List- und Trostfunktion des Motivs:

In einigen dieser Fälle sieht es so aus, als solle durch solche Ofenbeichte nur ein erzwungener Eid über Dinge, die das Gewissen zu offenbaren gebietet, listig umgangen werden; zu Grunde aber liegt sicherlich der uralte Brauch, daß Unglückliche und Verfolgte, die bei keinem Menschen Trost finden, sich klagend an die umgebende Natur und an leblose Gegenstände wenden [...]. (Bolte und Polívka 1982, 276–277)

Der Eisenofen fungiert in der „Gänsemagd“ folglich zugleich als Katalysator und als handlungsgenerierendes Moment, das den zur Lösung nötigen Transformationsprozess bei der Königstochter befördert:

Da kroch sie in den Eisenofen, fieng an zu jammern und zu weinen, schüttete ihr Herz aus und sprach ‚da sitze ich nun von aller Welt verlassen, und bin doch eine Königstochter, und eine falsche Kammerjungfer hat mich mit Gewalt dahin gebracht dass ich meine königlichen Kleider habe ablegen müssen, und hat meinen Platz bei meinem Bräutigam eingenommen, und ich muss als Gänsemagd gemeine Dienste tun. Wenn das meine Mutter wüsste, das Herz im Leib tät ihr zerspringen.‘ (G, 29)

So vermag sich letztlich in dem dunklen, engen Raum ‚ihre Zunge zu lösen‘. Der Ofen fungiert nicht nur als – wenn auch ungewöhnlicher – Kommunikationsraum, sondern er stellt die besondere Form eines gleichsam genuinen Kommunikationsmediums dar. Dies liegt nicht zuletzt darin begründet, dass der König am Ofenrohr lauscht. Hierdurch erhält der Ofen eine vom König konstituierte Übermittlungsfunktion. Dass die Königstochter sich jedoch nicht belauscht weiß und sich der König die Informationen ohne ihr Wissen aneignet, führt sie letztlich zu ihrer angestammten Rolle zurück. Hier zeigen sich zwar Tendenzen eines am bürgerlichen Vorbild orientierten Frauenbilds, da die Königstochter nur im zutiefst Privaten spricht und eine Kommunikation lediglich indirekt – und ohne, dass sie ihr bewusst wäre – stattfindet. Dennoch wird das enge Raster dualistischer Genderstereotype zumindest insofern ausgedehnt, als die Königstochter ihr Schweigen gewissermaßen für und vor sich selbst bricht und dadurch einen individuellen Reflexionsprozess in Gang zu setzen scheint, der zugleich ihren Reifungsprozess dokumentiert.

Dass die Königstochter dem Ofen ihr Leid klagt und nicht schon früher ihren beiden Interaktionspartnern, Kürdchen und dem König, kann auch im Zusammenhang damit betrachtet werden, dass der Ofen häufig schon in archaischen Kulturen der heimischen Sphäre und Weiblichkeit zugeordnet und auch noch im 19. Jahrhundert als ein wichtiges Zeichen für Privatheit, Sicherheit und soziales Miteinander definiert wird. So wird im Rahmen von genderbezogenen Analyseansätzen der Ofen als zentrale Feuer- und Kochstelle, die die „Wandlung der Nahrung vom rohen Natur-

in den gekochten Kulturzustand“ befördert, zuweilen auch als Werkzeug gedeutet, das die „erste ‚magische‘ Kulturtätigkeit der Frau“ (Rinne 1987, 90) ermöglicht; Darstellungen „von Nahrung, deren Zubereitung und Verzehr eröffnen [darüber hinaus] somato-sensorische Zugänge zu Extremsituationen“ (Meyer 2013, 85). In der Tat wohnt dem Ofen als Feuerstelle – „Feuer erhält das Leben und vernichtet es“ (von Bonin 2001, 84) – auch das Motiv der Wandlung inne: „Wandlung, Verwandlung ist immer auch mit dem Geheimnisvollen verbunden“ (von Bonin 2001, 84). Umberto Eco (2020, 134) betont, dass Feuer für Leben sowie für die Erfahrung seines Erlöschens und also seiner ständigen Gefährdung stehe und stellt dessen Symbolhaftigkeit und Ambivalenz heraus: „Das Feuer ist also vieles zugleich und wird – über das Naturphänomen hinaus – zu einem Symbol, und wie alle Symbole ist es ambivalent, vieldeutig, es evoziert je nach Kontext unterschiedliche Sinnfiguren.“ (Eco 2020, 135) Für den Ofen als Raum erscheint die von Sigmund Freud in seinen Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse erörterte latent sexuelle Konnotation bedeutsam. Freud zufolge wird das weibliche Genital symbolisch durch Objekte dargestellt, die die Eigenschaft haben, einen Hohlraum einzuschließen (Freud 2000, 165). Der Aufzählung diverser Objekte – Gefäße, Flaschen, Schachteln, aber auch Schachte, Gruben, Höhlen – fügt Freud die Notiz hinzu, dass manche Symbole „mehr Beziehung auf den Mutterleib als auf das Genitale des Weibes“ haben (Freud 2000, 165), nämlich Schränke, Öfen und Zimmer. Die Bedeutung des Ofens als Sexualsymbol wäre in dem Märchen somit mehrdeutig: Neben der Deutung, dass die Königstochter sich in einen imaginären Mutter-Raum zurückzieht, um ihr Leid klagen zu können, steht die Interpretationsmöglichkeit der Ofen-Kommunikation als Symbol für den Beischlaf; das Ofenrohr (an dem der alte König lauscht) fungiert als phallisches Symbol. Diese Ambiguität bestätigt sich in der teilweise analogen Raumkonstruktion in KHM 135 (vgl. hierzu Abschnitt 6.3: Erscheinungen und Wahrnehmungen), bei der mit Hitze/Einheizen eine traditionelle erotische Metapher und mit dem Schwert ein (nach Freud) eindeutiges Phallussymbol<sup>13</sup> vorkommt.

## 6 „Die weiße und die schwarze Braut“ (KHM 135)

In dem Märchen „Die weiße und die schwarze Braut“,<sup>14</sup> dessen mecklenburgischer Beiträger unbekannt ist (Uther 2021, 276), fragt Gott als auf Erden Wandelnder drei Frauen nach dem Weg. Lediglich die Stieftochter gibt Auskunft. Während die Stief-

<sup>13</sup> „[D]as männliche Glied [...] findet symbolischen Ersatz erstens durch Dinge, die ihm in der Form ähnlich, also lang und hochragend sind [...]. Ferner durch Gegenstände, die die Eigenschaft des In-den-Körper-Eindringens und Verletzens mit dem Bezeichneten gemein haben, also spitze Waffen jeder Art [...].“ (Freud 2000, 164)

<sup>14</sup> Das Märchen „Die weiße und die schwarze Braut“ (KHM 135) – im Folgenden abgekürzt mit der Sigle WS – wird nach der Fassung der Ausgabe letzter Hand von 1857 in der Edition von Rölleke zitiert: Brüder Grimm 2014, 217–222.

mutter und deren Tochter aufgrund ihrer Unhöflichkeit von Gott verwünscht und schwarz „wie die Nacht und hässlich wie die Sünde“ (WS, 218) werden, werden der Stieftochter drei Wünsche erfüllt und sie wird „weiß und schön“ (WS, 218). Als sich der König in das von ihrem Bruder angefertigte Bildnis der schönen Stieftochter verliebt und sie mit der Kutsche zu sich holen will, setzt die Stiefmutter ihre Zauberkünste ein, woraufhin die beiden jungen Frauen ihre Kleider tauschen. Im Anschluss wird die wahre Braut ins Wasser gestoßen, wo sie sich in eine weiße Ente verwandelt. Nachdem die verwunschene Braut als Ente dem Küchenjungen im Schloss Andeutungen über das Geschehene macht, werden die falsche Braut und ihre Mutter entlarvt. Beide sprechen ihr eigenes Urteil und kommen auf die gleiche Weise zu Tode wie die falsche Braut im Märchen „Die Gänsemagd“: Sie werden nackt in ein mit Nägeln versehenes Fass gelegt und von Pferden zu Tode gezogen. Der König und die wahre Braut heiraten schließlich.

## 6.1 Berta – Berchta (Perahta) – weiße Braut

Die Grimms verweisen in den Anmerkungen zu KHM 135 auf die Ähnlichkeit des Märchens zur „Fabel von der Königin Berta“ (KHM/1856, 218) und heben hervor:

Besonders ist der einfache Gegensatz von Schwärze und Weiße, für Häßlichkeit und Schönheit, Sündlichkeit und Reinheit, zu bemerken, da er an die Mythe von Tag und Nacht (und der Nacht Tochter) denken läßt und Berta (die weiße, biort) schon im Wort den Tag und das Tagesbrehen [sic!], des Tages Anbruch, ausdrückt. Indem die ins Wasser Gestoßene als schneeweiße Ente aufsteigt und fortlebt, erscheint sie als Schwanenjungfrau. Ebenso ist die nordische Schwanhild weiß und schön wie der Tag, im Gegensatz zu ihren rabenschwarzen Stiefbrüdern; auch gibt es eine altdeutsche Erzählung von einem weißen und schwarzen Dieterich,<sup>15</sup> Zwillingbrüdern, und eine schwarze und eine weiße Tochter kommen in einem schwedischen Volkslied (Geyer und Afzelius 1, 81) vor. (KHM/1856, 218)<sup>16</sup>

Die motivgeschichtlichen Ausführungen zum Gegensatz von Weiß und Schwarz, Licht und Dunkelheit nehmen etwa ein Viertel des Kommentars zu KHM 135 ein. Die Grimms fokussieren damit ein in der Interpretationsgeschichte des Märchens vieldiskutiertes Strukturelement des Textes: „Die Farben- und Lichtsymbolik im Gegensatzpaar Schwärze und Weiße und die stark kontrastreiche Handlung hat viele Deuter ange-regt, sich mit dem international sehr verbreiteten Märchen zu beschäftigen.“ (Uther 2021, 277) Über die Einbeziehung der psychoanalytischen Deutung der falschen

<sup>15</sup> Gemeint ist die aus der *Kaiserchronik* (V.11.352–12.812) stammende Crescentia-Erzählung; zu Inhalt und Überlieferung vgl. Mierke 2013, 14–18 und 91–92; den Grimms lag sie in einer 1853 von Schade herausgegebenen und ihnen zugeeigneten Ausgabe vor.

<sup>16</sup> An den Motivparallelen, die im Kommentar der Grimms zu KHM 135 genannt werden, fällt, unter Genderaspekten betrachtet, auf, dass der Weiß-Schwarz-Antagonismus in den Konstellationen weiblich–weiblich, weiblich–männlich und männlich–männlich vorkommt.

Stellvertreterin als Schatten (*shadow*) wäre die Polarität von Schwarz und Weiß in der Psyche der Protagonistin zu verorten (Rusch-Feja 1995, 143). Rusch-Feja spricht diesbezüglich vom „splitting of the personality into two emphatically opposite but complementary fairy tale characters“ (Rusch-Feja 1995, 143). Die in den Anmerkungen der Grimms zu beobachtende Tendenz, die Märchenheldinnen durch den Filter mythischer Figuren zu betrachten, führt im Fall von KHM 135, wenn man die gelegte Spur weiterverfolgt, ebenfalls zu dem Befund, dass die wahre Braut und ihre falsche Stellvertreterin als Repräsentantinnen derselben Figur gedeutet werden könnten: Unter Hinzuziehung der *Deutschen Mythologie*, in der über die ambivalente Darstellung der mythischen Berchta (Perahta) in der Volksüberlieferung berichtet wird, ließen sich nämlich sowohl die wahre (weiße) Braut als auch ihre falsche (schwarze) Stellvertreterin auf die mythische Berchta/Perahta-Figur beziehen. Auf Basis der Überlieferung beschreibt Jacob Grimm sie einerseits als ein „gutes, günstiges Wesen“ (Grimm 1835, 169), betont aber zugleich, dass im Volksglauben oft die grauenhafte Seite der Berchta hervorgehoben werde (Grimm 1835, 169).

## 6.2 Visuelle Metaphern

Weiß und Schwarz als äußerliche Unterscheidungsmerkmale und quasi Verkörperlichkeiten der inneren (guten bzw. bösen) Qualität werden den beiden ungleichen Stiefschwestern in KHM 135 als Konsequenz ihres Handelns von einer jenseitigen Figur zugeteilt. Anders als Dinggaben manifestiert sich die *Begabung* mit körperlicher Schönheit direkt in der Heldin und trägt, gabentypisch, zu ihrer Isoliertheit bei (Lüthi 2005, 54–55). Denn während sie, in Erfüllung ihres Wunsches, „schön und rein [zu] werden wie die Sonne“, tatsächlich „weiß und schön, wie der Tag“ (WS, 218) wird, vollzieht sich an Stiefschwester und -mutter die von Gott ausgesprochene Verwünschung, „sie sollten schwarz werden wie die Nacht und hässlich wie die Sünde“ (WS, 218): „Als die Stiefmutter mit ihrer Tochter nach Hause kam und sah dass sie beide kohlschwarz und häßlich waren, die Stieftochter aber weiß und schön, so stieg die Bosheit in ihrem Herzen noch höher, und sie hatte nichts anders im Sinn als wie sie ihr ein Leid antun könnte.“ (WS, 218) Die weiße Farbe ist so sehr mit der Märchenheldin verschmolzen, dass sie ihr selbst in der Tiergestalt erhalten bleibt. Mit ihren Hexenkünsten *trübt* die Stiefmutter dem Bruder der Heldin, der sie zum königlichen Bräutigam kutschiert, die Augen, sodass er „halb blind“ wird und *verstopft* der Heldin selbst die Ohren, sodass sie „halb taub“ (WS, 219) wird. Hierdurch bewerkstelligt sie im Folgenden den Kleidertausch und schafft die Voraussetzung für den Mordanschlag. Letzterer misslingt durch die wundersame Verwandlung der Heldin in eine weiße Ente. Nachdem ihr Bruder ihr zum dritten Mal zugerufen hat, sie solle sich zudecken und vor Regen schützen, um schön zum Bräutigam zu kommen, fragt die weiße Braut, ebenfalls zum dritten Mal:



„[W]as sagt mein lieber Bruder?“ „Ach“, sprach die Alte, „er hat gesagt du möchtest einmal aus dem Wagen sehen.“ Sie fuhren aber gerade auf einer Brücke über ein tiefes Wasser. Wie nun die Braut aufstand und aus dem Wagen sich heraus bückte, da stießen sie die beiden hinaus, dass sie mitten ins Wasser stürzte. Als sie versunken war, in demselben Augenblick, stieg eine schnee-weiße Ente aus dem Wasserspiegel hervor und schwamm den Fluss hinab. Der Bruder hatte gar nichts davon gemerkt und fuhr den Wagen weiter, bis sie an den Hof kamen. (WS, 220)

Der Gegensatz von Tag und Nacht, Licht und Dunkel korreliert im weiteren Handlungsverlauf mit dem von Reden und Schweigen. Der Mordversuch soll die Heldin endgültig zum Schweigen bringen; sie wird jedoch in Form einer wundersamen Rettung in eine Tiergestalt verbannt,<sup>17</sup> aus der heraus ihr das Sprechen bzw. die Kommunikation mit Menschen erschwert wird. Die gestörte Kommunikation wird allerdings nicht erst durch die Tiergestalt ausgelöst, sondern beginnt mit den durch Zauberkraft verstopften Ohren. Die halbe Blindheit des Bruders erklärt handlungslogisch, warum er weder den Kleidertausch bemerkt, noch zum Zeugen des Mordanschlags und der wundersamen Verwandlung wird.<sup>18</sup> Die Trübung der Augen und die daraus resultierende Blindheit können jedoch auch bildhaft verstanden und kommunikationssoziologisch interpretiert werden. Hahn weist darauf hin, dass Schweigen und Verschweigen nicht nur als Modifikationen der Rede verstanden, sondern in einen weiterführenden Zusammenhang mit den Sinneswahrnehmungen gebracht werden müssten, und nennt als eindruckliches Beispiel hierfür, dass „die gesamte Sphäre des Geheimnisses und des Geheimhaltens [...] mit optischen Metaphern besetzt“ (Hahn 2013, 48) sei. Deutlich als Metapher fassbar ist das ‚Verblenden‘ der Augen des Königs durch die Stiefmutter (WS, 220), der die Hässlichkeit der schwarzen Braut zunächst nicht übersehen kann.

Ogleich es der Schwarz-Weiß-Kontrast zunächst nahezulegen scheint, sind die Genderkonzeptionen in dem Märchen keinesfalls auf dualistische Geschlechterstereotype zu reduzieren. An Schwarz und Weiß lagert sich nämlich jeweils ein breites Konnotationsspektrum an. Neben der mythischen Dimension (vgl. Abschnitt 6.1: Berta – Berchta [Perahta] – weiße Braut) erscheint besonders die Vernetzung von

<sup>17</sup> Bezüglich der Entengestalt erscheint auch Rusch-Fejas (1995, 159) Hinweis von Interesse, dass die Ente in mehreren Märchen die Seele vermisster oder ermordeter Personen verkörpere.

<sup>18</sup> Bemerkenswert ist der Vergleich mit *Pentamerone* 4,7: Hier kann die schöne Marziella – die nach dem Mordanschlag durch ihre Tante von einer Sirene vor dem Ertrinken bewahrt wird, sich aber nun in den Fesseln der Sirene befindet – nur in den Abend- und Nachtstunden aus dem Meer heraussteigen. Sie füttert dann Nacht für Nacht die vom Bruder vernachlässigten Gänse „mit Zuckerwerk und gab ihnen Rosenwasser zu trinken, so daß die Gänse fett wurden wie die Hammel und fast nichts aus den Augen sehen konnten, und immer, wann sie des Abends in einem Gärtchen anlangten, das sich unter dem Fenster des Königs befand, fingen sie an zu singen“ (Basile 1972, 282). Diese ‚halbe Blindheit‘ der Gänse korreliert in dem Märchen mit der Ich-Fixiertheit und Unaufmerksamkeit von Marziellas Bruder, der sich den ganzen Tag über dem Kummer über seine Verbannung vom Hof hingibt. Über den Gesang der Gänse schafft Marziella sich auf Umwegen Gehör; dabei ist es vor allem die Feistheit der Gänse, die den König schließlich dazu bewegt, der Sache auf den Grund zu gehen, wodurch es Marziella schließlich ermöglicht wird, selbst mit ihm zu sprechen (Basile 1972, 282–282; 1982, 409–411).

visuellem und (nicht-)auditivem Bereich auch gendertheoretisch von Interesse. Im Auseinanderdriften wie in der Vereinigung von Schwärze und Weiße, Schatten und Licht, Reden und Nicht-Reden bzw. Schweigen gewinnt die weibliche Heldin Kontur und Gestalt und ist damit eben nicht auf ein eindimensionales Weiblichkeitsklischee reduzierbar.

### 6.3 Erscheinungen und Wahrnehmungen

Die weitere Handlung spielt sich, konsequenterweise, in den Abendstunden ab, also auf der Schwelle von Tag und Nacht,<sup>19</sup> und in zwei voneinander geschiedenen Handlungsräumen. Während der König offenbar sexuellen Kontakt mit seiner falschen Gemahlin hat – die schwarze Braut sitzt bei ihm nämlich auf dem Schoß (WS, 220) –, kommt die Ente „zum Gossenstein in die Küche geschwommen“ (WS, 220). Sie bittet den Küchenjungen, ein Herdfeuer zu entzünden, damit sie sich wärmen kann, und stellt ihm Fragen nach dem Ergehen ihres Bruders und ihrer falschen Stellvertreterin (WS, 221). Die Reduktion der Erzählung auf die Abendstunden korreliert mit der Handlung des Schweigens im Sinne eines Verschweigens und Geheimhaltens: Die wahre Identität der falschen Braut darf nicht an den Tag kommen, ihre Schwärze wird durch die Nacht quasi verhüllt. Die weiße Braut kann in dieser Situation nicht mehr wie die Sonne sein; der Kontrast zwischen der Weiße ihres Gefieders und der mit Dunkelheit zu assoziierenden Abendstunden – „Einmal Abends [...] kam eine weiße Ente“ (WS, 220) – ließe jedoch eine Assoziation mit dem Glanz des Mondes zu. Wolfzettel (2005, 63) interpretiert das Mondmotiv, in Bezug auf die altfranzösische Bertasage, als „Epiphanie der weiblichen Wahrheit“. Die Erscheinung der sprechenden Ente ist so eindrucksvoll, dass der Küchenjunge sich nach der dritten Begegnung dem König anvertraut. Damit kommt dem Küchenjungen, ähnlich wie Kürdchen in KHM 89, eine Signal(verstärkungs)funktion zu (Rusch-Feja 1995, 112). Die von Bettelheim (1987, 165) an der Figur Kürdchens festgemachte Aufgabe, die „Lösung des Knotens in Gang“ zu setzen, zeigt an der Kommunikationskette Ente – Küchenjunge – König sogar noch deutlicher: Letzterer schlägt nämlich, als er vom Küchenjungen ins Vertrauen gezogen wird, der Ente, als diese ihren Kopf in der folgenden Nacht durch den Gossenstein steckt, mit seinem Schwert den Hals durch, worauf sie sich in ihre menschliche Gestalt zurückverwandelt. Die sehr offensichtliche Sexualsymbolik (Rusch-Feja 1995, 161) ist eine naheliegende, aber nicht die einzige Deutungsmöglichkeit dieser Szene. Zu berücksichtigen ist auch, dass der Hals der Sitz der Sprechorgane ist; mit dem Durchschlagen würde die zur weißen Ente verwunschene Braut, wenn sie nicht erneut durch eine wundersame Verwandlung gerettet würde, zum Schweigen gebracht und zwar im doppelten Sinne von *sterben* und *nicht mehr reden können*. Der Schwerthieb, der das dunkle Geheimnis eigentlich endgültig vor der

---

19 Eine Parallele hierzu findet sich in *Pentamerone* 4,7, vgl. Abschnitt 6.2: Visuelle Metaphern.

Preisgabe schützen müsste, wird jedoch zum Befreiungsschlag. Dass damit die Licht-Schatten-Verhältnisse in der Märchenhandlung in ihr Gegenteil verkehrt und somit wieder ins rechte Licht gerückt werden, ist an folgender Formulierung zu erkennen: Als der König die alte Hexe, d. h. die Stiefmutter, nach einer geeigneten Strafe für den, wohlweislich anonymisierten, Hergang fragt, da „war sie so verblendet, dass sie nichts merkte“ (WS, 222). Sie gerät damit in die Position, in die sie zuvor den Bruder der weißen Braut und den König versetzt hatte.

Interpretiert man bestimmte Handlungsversatzstücke als optische Metaphern, so gerät das Schweigen abermals als „paradoxe Kommunikation“ (Hahn 2013, 29) in den Blick. Die Dialoge der weißen Braut, zunächst mit Gott, danach mit ihrem Bruder und später, halb taub, in der Kutsche, sind deutbar als Rede, hinter der sich Ungesagtes verbirgt. Die Stieftochter äußert sich nicht über ihre Stiefmutter und -schwester. Dieses Schweigen wird paradoxerweise erst gebrochen, als sie, in die Tiergestalt verzaubert, nur mit dem Küchenjungen kommunizieren kann und sich schließlich Gehör verschafft. Erst hier findet sie urteilende Worte, indem sie ihre Stiefschwester als „schwarze Hexe“ (WS, 221) bezeichnet. Dieses erst im Nachhinein, im Licht der Rede, zu identifizierende Schweigen könnte man ebenfalls mit dem Begriff des Schattens fassen und damit an eine Überlegung Schnyders anknüpfen, die folgende Analogie zwischen Schweigen/Rede und Schatten/Licht zieht:

Das Wort ist aber in doppeltem Sinne Anfang: Anfang des sprachlichen Kosmos, der sich in ihm gründet, Anfang aber auch des Schweigens, das in ihm endet. Außerhalb des kommunikativen Diskurses, außerhalb der vom Text, vom jeweiligen Gespräch, von der Erzählung eingerichteten Ordnung, gehört dieses Schweigen einer fremden Vorwelt an – und existiert doch nur da, wo Rede ist. Denn nur weil diese in die ihr fremde Welt einbricht und sie (zer)stört, wird sie erschaffen. Wo sich das Wort verkörpert, wirft es einen Schatten zurück. Und so wie das Licht für solchen Schattenwurf vom Text her kommen muss, aus der Zukunft sozusagen, kann das Schweigen vor dem Reden nicht anders als im Licht des ihm folgenden Textes, der ihm folgenden Rede gefasst werden. (Schnyder 2003, 47–48)

Der „Schattenwurf“ der Rede der Ente ließe sich zunächst auf die nicht erzählte Vorgeschichte beziehen, nämlich auf Zurücksetzungen und Verfolgungen, die die weiße Braut womöglich schon jahrelang als Stieftochter erfahren hat. Wie die Grimms in dem „Ueber das Wesen der Märchen“ betitelten Abschnitt der „Einleitung“ anmerken, seien die „meisten der hier geschilderten Zustände des Lebens [...] so einfach, daß viele sie wohl im eigenen gefunden, aber sie sind, wie alle wahrhaftigen, doch immer wieder neu und ergreifend“ (KHM/1819, xxii). Unter den Beispielen wird auch das durch eine harte Stiefmutter erfahrene Leid erwähnt. Das Verschwiegene wäre somit auch als Leerstelle zu fassen, die von den Rezipierenden mit eigenen Erfahrungen gefüllt werden kann. Der Schatten könnte dann als dem Lesen bzw. Hören des Märchens vorgängige Erfahrung verstanden werden, die im Licht des Märchens neu begriffen werden kann.

Die Titulierung der schwarzen Braut als „schwarze Hexe“ kann dabei metaphorisch verstanden, also auf den nun erkannten schlechten Charakter der Stiefschwester

bezogen werden, aber auch wörtlich genommen darauf verweisen, dass es sich bei dieser ebenso wie bei der Stiefmutter um eine Hexe handelt. In der Entengestalt würde die weiße Braut dann erstmals der magisch-mythischen Dimension der Märchenhandlung teilhaftig. Erst in der Entengestalt findet sie – wenn man die magisch-mythische Ebene als ihre eigentliche Identität interpretiert – auch zu sich selbst: Hinter der Figur der weißen Braut scheinen die gänse- bzw. vogelfüßige Perahta (Wolfzettel 2005, 62) bzw. die Schwanenjungfrau auf; hierzu sind noch einmal die Ausführungen Jacob Grimms zur Bertasage in der *Deutschen Mythologie* hinzuzuziehen:

*Berta*, des königs Blume und der Weißblume tochter, hernach gemahlin Pippins, und mutter des großen helden Carl, verleugnet ihren mythischen ursprung nicht. sie heißt ‚Berhte [sic!] mit dem fuoße‘ [...], *Berthe au grand pied*; [...] es scheint der fuß einer *schwanjungfrau*, den sie [...] zum zeichen ihrer höheren natur nicht ablegen kann. (Grimm 1835, 173; Hervorh. im Original)

Die die menschliche Gestalt verhüllende Tiergestalt ist somit Verbindung zum, in der Terminologie der Grimms, Mythischen,<sup>20</sup> das die Gebrüder Grimm über die Stoff- und Motivparallelen in den mündlich und schriftlich überlieferten Märchentexten aufzudecken suchen. Auch Wolfzettel sieht, wiederum mit Blick auf die Bertasage, eine ältere Stofftradition, in deren Kontext auch die Märchen KHM 89 und 137 zu stellen sind:

Thema einer aus der Tradition zu erschließenden Märchenhandlung ist offensichtlich die misslungene Verbindung eines Königssohns mit der – wohl mit Vogelattributen ausgezeichneten – zauberkundigen Tierbraut, die erst nach einer lange Periode der Erniedrigung ihre angestammte Rolle einnehmen kann. (Wolfzettel 2005, 62)

Selbstverständlich kann und sollte auch die von den Grimms intendierte Re-Mythisierung der Märchenheldin unter gendertheoretischen Gesichtspunkten kritisch beleuchtet werden. Festzuhalten ist jedoch, dass sich hieraus ein facettenreicheres Bild von Weiblichkeit (und Männlichkeit) ergibt als durch den bloßen Abgleich mit dem bürgerlichen Frauenbild des 19. Jahrhunderts. Insbesondere auch die beobachteten Zusammenhänge zwischen Re-Mythisierung und Kommunikationsprozessen weisen auf eine Mehrdimensionalität der weiblichen Heldin hin, die im Zuge des Märchens – ebenso wie die Königstochter im Märchen „Die Gänsemagd“ – quasi mit sich selbst kommuniziert und dabei ihre verschiedenen, teils konträren Bedeutungsschichten nach und nach aufdeckt.

<sup>20</sup> Vgl. Kellner (1994, 53–56) zum romantisch geprägten Mythenbegriff der Grimms und besonders zur Vorstellung der ‚Wahrheit‘ des Mythos.

## 7 Ausblick

Der Ofen bzw. die Küche mit dem Herdfeuer fungieren, wie ausführlich dargelegt, in KHM 89 und 135 als Kommunikationsräume. Dies wird auch auf einer Metaebene deutlich, wenn sie nämlich im Vorwort zur Erstauflage der KHM von 1812 im Zuge der Tradierung der Volkspoesie in Form von Volksliedern und Hausmärchen genannt werden:

Die Plätze am Ofen, der Küchenheerd [sic!], Bodentreppen, Feiertage noch gefeiert, Triften und Wälder in ihrer Stille, vor allem die ungetrübte Phantasie sind die Hecken gewesen, die sie [d. i. die Hausmärchen] gesichert und einer Zeit aus der andern überliefert haben. (KHM/1812, vi)

Das ‚Aufflammen‘ der Rede der Märchenheldinnen im Ofen bzw. am Küchenherd ist hinsichtlich der Weiblichkeitsinszenierungen in den Märchen insofern von Interesse, als diese (märchen-)poetologisch überformt erscheinen. Ähnliches hat Sennewald für die Beiträgerin bzw. ‚Märchenerzählerin‘ Dorothea Viehmann als „Erzählfigur und erzählte Figur zugleich“ (Sennewald 2013, 89) sowie, genderübergreifend, für die „Körper-Metaphern und Körper-Inszenierungen in den Märchen“ (Sennewald 2013, 91) herausgearbeitet.

Die Untersuchung von Genderkonstrukten in den Märchen der Grimms erschöpft sich, wie die ‚Tiefenbohrungen‘ zum Schweigen in KHM 89 und 135 verdeutlicht haben, nicht im Herausarbeiten vorgefasster (bürgerlicher) Genderstereotype. Vielmehr erscheint es wichtig, im Sinne einer ‚Spurensuche‘ die verschiedenen ineinandergreifenden Bedeutungs- und Textschichten der Figuren und des ihnen angelagerten Motivkomplexes zu entwirren.

## Literatur

### 1 Primärliteratur

Basile, Giambattista. *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe* (Bd. 2). Hg. Benedetto Croce. Mit einem Vorwort von Umberto Eco. Rom/Bari: Editori Laterza, 1982 [Orig.: 1634–1636 unter dem Titel *Le cunto de li cunti*; 1674 unter dem Titel *Il Pentamerone*].

Basile, Giambattista. *Das Pentameron oder – Das Märchen aller Märchen. Mit 50 farbigen PinSELzeichnungen von Josef Hegenbarth*. Übertragen von Felix Liebrecht. München: Beck, 1985 [1846].

Boiardo, Matteo Maria. *Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern. Nach dem Italienischen des Grafen Boiardo. Über die italiänischen Helden-Gedichte aus dem Sagenkreis Karls des Großen, dritter Theil*. Hg. Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt. Berlin u. a.: Nauck, 1820.

Grimm, Jacob/Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweise (Bd. 2). Hg. Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam, 2014 [1857].

- Grimm, Jacob. *Deutsche Mythologie*. Göttingen: Dieterich, 1835.
- Grimm, Jacob. *Deutsche Mythologie*. 2. Ausg. Bd. 2. Göttingen: Dieterich, 1844.
- KHM/1812 = *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Bd. 1. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812.
- KHM/1819 = *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Bd. 1 und 2, verb. u. verm. Aufl. Berlin: Reimer, 1819.
- KHM/1856 = *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Bd. 3, 3. Aufl. Göttingen: Dieterich, 1856.
- Mierke, Gesine (Hg.). *Die Crescentia-Erzählung aus der ‚Leipziger Kleinepikhandschrift‘ Ms 1279*. Chemnitz: Universitätsverlag, 2013.
- Schade, Oskar (Hg.). *Crescentia. Ein niederrheinisches Gedicht aus dem 12. Jahrhundert. An Jacob und Wilhelm Grimm zum 4. Januar und 24. Februar 1853*. Berlin: F. Dümmler, 1853.
- Taylor, Edgar/David Jardine (Hg.). *German Popular Stories. Translated from the Kinder- und Hausmärchen. Collected by M. M. Grimm. From Oral Tradition*. Mit Illustrationen von George Cruikshank. 2 Bde. London: Baldwin, 1823/26.

## 2 Sekundärliteratur

- Anfert, Paul. *Das Motiv von der unterschobenen Braut in der internationalen Erzählliteratur* [sic!]. *Mit einem Anhang: Ueber den Ursprung und die Entwicklung der Bertasage*. Schwerin: Bärensprungsche Hofdruckerei, 1897.
- Assmann, Aleida. „Formen des Schweigens“. *Schweigen*. Hg. Dies./Jan Assmann. München: Fink, 2013, 51–68.
- Bettelheim, Bruno. *Kinder brauchen Märchen*. Aus dem Englischen übersetzt von Liselotte Mickel und Brigitte Weitbrecht. München: dtv, 1987 [1976].
- Bolte, Johannes/Georg Polívka. *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm*. Bd. 2. Hildesheim u. a.: Olms, 1982.
- Bonin, Felix von. *Kleines Handlexikon der Märchensymbolik*. Stuttgart: Kreuz, 2001.
- Eco, Umberto. „Die Flamme ist schön“. *Auf den Schultern von Riesen. Das Schöne, die Lüge und das Geheimnis*. Ders. Aus dem Italienischen übersetzt von Martina Kempter und Burkhard Kroeber. München: dtv, 2020, 131–164.
- Ewers, Hans-Heino. „Grimms Märchen – ein romantischer Mythos. Die Kinder- und Hausmärchen im Kontext der europäischen Märchenovellistik“. *Märchen – (k)ein romantischer Mythos? Zur Poetologie und Komparatistik von Märchen*. Hg. Claudia Maria Pecher. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2013, 5–20.
- Feustel, Elke. *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim u. a.: Olms, 2012.
- Freud, Sigmund. „Die Symbolik im Traum“. [1915–17] *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Bd. 1. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Limitierte Sonderausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer, 2000, 159–177.
- Freyberger, Regina. *Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819–1945. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst*. Oberhausen: Athena, 2009.
- Hahn, Alois. „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen.“ *Schweigen*. Hg. Aleida Assmann/Jan Assmann. München: Fink, 2013, 29–50.
- Kellner, Beate. *Grimms Mythen. Studien zum Mythosbegriff und seiner Anwendung in Jacob Grimms „Deutscher Mythologie“*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1994.

- Lehnert, Nicole. *Brave Prinzessin oder freie Hexe? Zum bürgerlichen Frauenbild in den Grimmschen Märchen*. Münster: Selbstverlag/Professur für Frauenforschung WWU Münster, 1996.
- Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Tübingen u. a.: Francke, 2005 [1947].
- Lüthi, Max. *Märchen*. Bearb. v. Heinz Rölleke. Stuttgart u. a.: Metzler, 2004 [1962].
- Martin, Jörn Ludger. „200 Jahre ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm. Ursprung und Popularisierung einer gattungsprägenden Sammlung (1812–2012)“. *Zeitschrift für Germanistik* 13 (2013), 124–133.
- Memmer, Adolf. *Die altfranzösische Bertasage und das Volksmärchen*. Halle: Gräfenhainichen, 1935.
- Meyer, Anne-Rose. „Herd, Feuer und Küchengerät in Exilwerken Anna Seghers‘, Irmgard Keuns und Aglaja Veteranyis“. *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 31: *Dinge des Exils*. Hg. Doerte Bischoff/Joachim Schlör. München: edition text + kritik, 2013, 71–85.
- Pöge-Alder, Kathrin. *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. 3., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2016 [2007].
- Propp, Vladimir. „Morphologie des Märchens“. [1928] Aus dem Russischen von Christel Wendt. *Morphologie des Märchens*. Ders. Hg. Karl Eimermacher. München: Hanser, 1972, 7–152 u. 226–228 (Anm.). [= 1972a]
- Propp, Vladimir. „Transformationen von Zaubermärchen“. [1928] Aus dem Russischen von Maria-Gabriele Woisen. *Morphologie des Märchens*. Ders. Hg. Karl Eimermacher. München: Hanser, 1972, 153–177 u. 228 (Anm.). [= 1972b]
- Rinne, Olga. *Die Gänsemagd*. Zürich: Kreuz, 1987.
- Rölleke, Heinz. „Zur Biographie der Grimmschen Märchen. Mit besonderer Berücksichtigung der Ausgabe von 1819“. Jacob Grimm/Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen*. Bd. 2. *Nach der 2. verm. u. verb. Aufl. von 1819, textkritisch revidiert u. mit einer Biographie der Grimmschen Märchen versehen*. Hg. Heinz Rölleke. Köln: Diederichs, 1982, 521–578.
- Rölleke, Heinz. *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. 5., durchges. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2016 [1985].
- Rumpf, Marianne. „Berta“. *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 2. Hg. Kurt Ranke/Hermann Bausinger/Wolfgang Brückner/Max Lüthi/Lutz Röhrich/Rudolf Schenda. Berlin u. a.: De Gruyter, 1979, 156–161.
- Rusch-Feja, Diann. *The Portrayal of the Maturation Process of Girl Figures in Selected Tales of the Brothers Grimm*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1995.
- Schnyder, Mireille. *Topographie des Schweigens. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Sennewald, Jens Emil. *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Sennewald, Jens Emil. „Wie es ist, ein Buch zu sein. Die ‚Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm‘ zwischen Poetik, Identitätsfindung und Selbstbezug.“ *Märchen – (k)ein romantischer Mythos? Zur Poetologie und Komparatistik von Märchen*. Hg. Claudia Maria Pecher. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2013, 81–94.
- Uther, Hans-Jörg. *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. 3., durchges. u. erg. Aufl. Berlin u. a.: De Gruyter, 2021 [2008].
- Willand, Marcus. „Funktionen des Faktischen im Fiktionalen. Die erzählten Fotografien in Lenz’ *Schweigeminute*.“ *Non Fiktion* 12.1 (2017), 109–127.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963 [1922].
- Witthöft, Christiane. *Vertreten, Ersetzen, Vertauschen. Phänomene der Stellvertretung und der Substitution im ‚Prosalandelot‘*. Berlin u. a.: De Gruyter, 2016.
- Wolfzettel, Friedrich. „Le Conte en palimpseste“. *Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter*. Wiesbaden: Steiner, 2005.



Zipes, Jack. „Cross-cultural Connections and the Contamination of the Classic Fairy Tale“. *The Great Fairy Tale Tradition from Straparola and Basile to the Grimms. Texts. Criticism.* Hg. Ders. New York u. a.: Norton, 2001, 854–869.

