



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gro Dahle und das Böse im norwegischen Bilderbuch“

Verfasserin

Magdalena Adamski

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 394

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Skandinavistik

Betreuer:

emer. o. Univ.-Prof. Dr. Sven Hakon Rossel

Danke an meine Familie und meine Freunde für den Beistand beim Verfassen dieser Diplomarbeit, vor allem an meinen Vater für die Unterstützung in sprachlichen und förmlichen Angelegenheiten, meine Mutter für Ideen und Anregungen, Christian für den Antrieb in der Anfangszeit und Michi, die tagtäglich viele Stunden mit mir in der Bibliothek verbrachte und mir immer mit Motivation, Freude und unterstützenden Worten zur Seite saß. Außerdem möchte ich Professor Rossel für die entgegenkommende und motivierende Betreuung danken.

INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis	5
1 Einleitung	7
2 Das Bilderbuch	9
2.1 Definition	9
2.2 Geschichtlicher Überblick	10
2.3 Das böse Kind im Bilderbuch	15
2.4 Das „Böse“ als Thema in skandinavischen Bilderbüchern	20
3 Biographie von Gro Dahle	23
4 Sinna Mann	27
4.1 Kritiken zu <i>Sinna Mann</i>	27
4.2 Handlung, Struktur und Charaktere	29
5 Strukturanalyse	31
5.1 Handlungskreise	32
5.2 Morphologische Grundlage	33
5.3 Einführung der Personen in das Handlungsgeschehen	39
5.4 Spezielle Eigenschaften	40
5.5 Generelles zum Märchen bei Propp	41
6 Merkmalsanalyse	45
6.1 Diesseits und Jenseits und ihre Bewohner	45
6.2 Eindimensionalität	48
6.3 Flächenhaftigkeit	51
6.4 Abstrakter Stil	56
6.5 Isolation und Allverbundenheit	58
6.6 Sublimation und Welthaltigkeit	61
7 Psychologische Analyse	63
7.1 Märchen als Literatur des Kindes	63
7.2 Charlotte Bühler, das Märchenalter und die Phantasie des Kindes	64
7.3 Personen des Märchens nach Bühler	68
7.4 Milieu	73
7.5 Handlung	76
7.6 Darstellung der Handlung	79
7.7 Zeitkomponente	85
8 Magie und Wirklichkeit	89
8.1 Verbindung von Magie und Wirklichkeit, verschiedene Erzählniveaus	89
8.2 Magie	89
8.3 Rollen und Rollenbilder	91
8.4 Wirklichkeit	106
9 Schluss und Ausblick	109
10 Bibliographie	111
11 Anhang	114

1 EINLEITUNG

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Thema der Vermittlung des Verständnisses von Emotionen an Kinder – im Speziellen durch Bilderbücher. Emotionen und Emotionsverständnis sind wichtige Themen bei der kindlichen Entwicklung, zur pädagogischen Vermittlung derselben konnte aber relativ wenig wissenschaftliche Literatur gefunden werden. Die Frage, ob man Kindern überhaupt negative Dinge vermitteln soll, wird immer noch kontrovers diskutiert und lange Zeit herrschte in der Forschung die Ansicht, dass man Kinder von Bösem fernhalten sollte. Mit Bruno Bettelheims *Kinder brauchen Märchen*¹ hat sich diese Sicht in den 1980er Jahren gewandelt. Nun stellte man fest, dass Kinder in ihrem Leben von bösen Dingen – unabhängig ob der Umwelt oder der Phantasie entsprungen – nicht verschont blieben, und es deshalb auch wichtig war, ihnen Wege anzubieten, diese negativen Dinge zu verstehen und zu verarbeiten.

Die norwegische Autorin Gro Dahle hat in ihrem Bilderbuch *Sinna Mann*² einen besonderen Weg gefunden, negative Emotionen zu vermitteln. Das Buch, das in dieser Arbeit analysiert werden soll, handelt von einem aggressiven Vater und davon, wie sein Sohn Boj einen Weg findet, mit dieser Aggression umzugehen. Im Rahmen dieser Arbeit soll nun die Frage beantwortet werden, welchen Weg Gro Dahle für die Vermittlung dieses Themas gewählt hat, ob die Vermittlung gelingt und wenn ja auf welche Weise.

Der psychologische Zusammenhang zwischen Märchen und Emotionen ist seit Anfang des 20. Jh. bekannt (vgl. C.G. Jung) und wird auch in der Psychoanalyse verwendet. In dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass diese Verbindung nicht nur in Märchen funktioniert, in denen abstrakte Schwierigkeiten wie das Finden von Prinzessinnen und das Bekämpfen von Hexen, Drachen und Riesen dargestellt werden, sondern ebenso bei der Vermittlung von realen Problemen. Gro Dahle schrieb ein Bilderbuch für jedes Alter, es soll in dieser Arbeit aber nur jene Ebene untersucht werden, die für die Jüngsten zugänglich ist, somit die Frage, wie Kinder zwischen ca. vier und acht Jahren das Buch auffassen. Es soll gezeigt werden, dass genau diese Ebene für die Jüngsten eine märchenhafte Ebene ist, und dass es dadurch möglich ist, den Kindern diese schwierige Thematik zu vermitteln, so dass sie sie auf ihre Weise begreifen und ohne dass die Konfrontation mit dem Bösen gefährlich für die Entwicklung des

¹ Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1984

² Dahle, Gro: *Sinna Mann*. Cappelen Damm: Oslo, 2003

Kindes ist. Zuerst wird durch Struktur und Merkmalsanalyse gezeigt, dass es sich bei dieser Erzählebene um eine klassische Volksmärchenebene handelt, im Anschluss daran wird diskutiert, wie diese Ebene funktioniert und was daran sie für junge Kinder zugänglich macht. Es wird herausgearbeitet, wie Gro Dahle aus einem realen Thema ein phantastisches macht und was damit erreicht wird. Weiters werden jene Aspekte besprochen, die nicht märchenhaft sind, aber dennoch auf der Märchenebene funktionieren und dem kindlichen Denken entgegenkommen.

Die Kapitel zwei, drei und vier enthalten neben Definition und Geschichte des Bilderbuchs – mit Schwerpunkt auf die Darstellung von Aggression – auch eine kurze Biographie der Autorin sowie eine kurze Zusammenfassung von Rezensionen und Daten über das Bilderbuch *Sinna Mann*. In Kapitel fünf wird eine Strukturanalyse nach Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* durchgeführt, gefolgt von einem Nachweis der märchenhaften Merkmale nach Max Lüthi in Kapitel sechs. Anschließend werden, in Kapitel sieben, die psychologischen Aspekte des Märchens analysiert und anhand von Charlotte Bühlers Werk *Das Märchen und die Phantasie des Kindes* untersucht, ob sie im *Sinna Mann* festgestellt werden können. In diesem Kapitel werden auch neuere Forschungen präsentiert, die Bühlers Theorien begründen und stützen können. Die Wahl der drei Hauptwerke als Basis der Analyse in den Kapiteln fünf, sechs und sieben fiel gezielt auf ältere Werke, da diese in ihrem jeweiligen Forschungsfeld Vorreiter sind und spätere Werke auf sie aufbauen oder sich darauf beziehen. In Kapitel acht, dem letzten Kapitel des Hauptteils, werden psychologische Aspekte behandelt, die sich nicht oder nicht ausschließlich mit märchenhaften Strukturen oder Merkmalen behandeln lassen, wie z.B. die Körperlichkeit von Emotionen oder das Problem der Schuld.

Es soll hier noch einmal betont sein, dass in dieser Arbeit ausschließlich jene Ebene untersucht wird, die für die jüngsten Kinder von Bedeutung ist und dabei auch nur die textlich-strukturellen Komponenten, nicht aber sprachliche Elemente, bildliche Elemente bzw. der Zusammenhang zwischen Text und Bild oder die Wirkung des Buches auf Erwachsene und seine Verwendung in der Psychotherapie. Das Thema muss, um eine genaue Behandlung der zuvor besprochenen Faktoren zu gewährleisten, stark eingeschränkt werden, obgleich oder gerade weil auch die anderen Themen einer besonderen Beachtung wert wären.

2 DAS BILDERBUCH

2.1 Definition

Denkt man an ein Bilderbuch, denkt man voraussichtlich an folgendes: Ein Buch mit Bildern, wahrscheinlich mit ein paar geschriebenen Zeilen, gemacht für Kinder.

Die Definition der Bilderbuchautorin Gro Dahle lautet folgendermaßen:

En bildebok er en helhet av bilder og tekst. Det er bøker med ett eller flere bilder per oppslag, hvor tekst og illustrasjoner forteller en historie sammen. Jeg skiller mellom all-alder-bildebøker som har en åpen henvendelse i forhold til aldre – og bildebøker med aldersgrense for barn / for voksne.³

Eine funktionierende Definition des Begriffes zu finden ist allerdings nicht so leicht, da viele Aspekte auf das heutige Verständnis von Bilderbuch Einfluss nehmen und genommen haben. Der Begriff beinhaltet nicht nur die Zusammenfügung von Text und Bild, sondern auch das Zusammenspiel dieser beiden, die Einflüsse von Pädagogik, Psychologie, Politik und gesellschaftlichen Umständen sowie die Problematik des Adressaten:

Kind und Bilderbuch scheinen zwei untrennbare Teile zu sein. Dieses Phänomen alleine aus Tradition des illustrierten Kinder- und Jugendbuches erklären zu wollen, würde zu kurz greifen. Entwicklungspsychologische und pädagogische Annahmen und Setzungen haben entscheidenden Anteil an der Ergänzung und Unterstützung des geschriebenen Wortes durch Bilder.⁴

Auch die Bilder, die man in Bilderbüchern findet, haben einen besonderen Stellenwert, da sie nicht klar als Kunst, allerdings auch nicht als keine Kunst definiert werden können. Schwierig ist hier die Tatsache, dass Bilder in Bilderbüchern für Kinder gemacht werden, also einem bestimmten Adressaten zugewandt, was für Kunst nicht gilt:

³ Interview mit Gro Dahle. Interviewer: Magdalena Adamski: E-Mail. 21.11.2011

⁴ Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption. Isensee Verlag: Oldenburg, 2000. S. 11

Diese konstitutive Verquickung von Ästhetik und Adressat ist im Prinzip ein außergewöhnliches Phänomen im Bereich der Künste, denn Kunst ist grundsätzlich keiner Adressatengruppe verpflichtet.⁵

Bei der Kunst im Bilderbuch jedoch ist die pädagogische Stützung und Lenkung des Kindes ein wichtiger Einflussfaktor, der auch vom Künstler beachtet werden muss.⁶ Inhaltlich werden diese pädagogischen Faktoren in narrative, für das Kind leicht verständliche Geschichten verpackt. Man kann also zusammenfassend sagen: Ein Bilderbuch ist ein Buch, das, aufgrund verschiedener Einflüsse aus Pädagogik, Psychologie sowie Verlagswesen, speziell für Kinder geschaffen ist, dessen meist narrativer Inhalt aus einem Zusammenspiel aus textlichen und bildnerischen gleichberechtigten Ebenen entsteht und lehrenden Einfluss auf die Entwicklung des Kindes haben soll.⁷

2.2 Geschichtlicher Überblick

Wichtig für das Verständnis des heutigen Bilderbuchs ist ein Überblick über die Geschichte, wobei hier der Behandlung des Bösen im Bilderbuch besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Hierbei wird deutlich, dass ein Bilderbuch nicht zwingend ein Buch für Kinder sein muss, da sich das „Konzept Kind“ erst im 17. Jh. entwickelt hat, es aber Bilderbücher, die den heutigen bereits sehr ähnlich sind, bereits viel früher gab. Es an einem Buch mit einer narrativen Erzählung festzumachen, ist ebenfalls zu spät angesetzt, da es bilderbuchartige Objekte schon früher gab. Es soll also vorerst an der bestimmten Funktion, die ein Bilderbuch hat, festgehalten werden. Hierbei muss allerdings der Begriff „Buch“ noch einmal ausgeweitet werden, da schon bei gewissen Höhlenmalereien diese Funktion zu erkennen ist. Besagte Funktion ist das Festhalten von intellektuellen oder emotionalen Inhalten um sie aufzubewahren, vereinfacht darzustellen und sie an andere weiterzugeben:

If we accept this idea of the picturebook as one in which participants engage both intellectual and emotional resource with a visual/verbal art form, I believe we can trace the first picturebooks back thousands of years.⁸

⁵Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption. Isensee Verlag: Oldenburg, 2000. S. 12

⁶ Vgl.: Ebd.

⁷ Vgl.: Ebd.

⁸ Kiefer, Barbara: What is a Picturebook, Anyway? In: Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia: Postmodern Picturebooks. Routledge: New York, London, 2008. S. 11

Diesen Hinweis geben die Felsmalereien in Chauvet Pont de Arc in Südfrankreich, die vor mindestens 30000 Jahren entstanden sind. Diese Malereien resultieren möglicherweise aus dem Verlangen, die Hauptaspekte des Überlebens des Individuums und der Rasse als Bilder und Mythen zu repräsentieren, um diese dann wahrscheinlich durch begleitendes Erzählen oder Singen einem Publikum darzubringen.⁹ Diese Annahme ist nachvollziehbar und ist auch auf die heutigen Kinder-Bilderbücher umzulegen. Auch in diesen wird versucht, anderen, z.B. Kindern, eine Welt darzustellen, die für ihr weiteres Leben wichtig ist, zu der sie aber selbst noch keinen direkten Zugang finden können. Bei Gro Dahle ist diese Welt häufig die Welt „im Menschen drinnen“, die Gefühlswelt der Menschen, sowohl die der anderen als auch die des Kindes selbst:

Immer wenn Menschen ihre Welt für sich und andere festhielten, ob als Relief in Stein gemeißelt, als Mosaik oder Fresco gestaltet, in Teppich gewebt oder auf verschiedene Gründe gemalt, wollten sie ihre religiösen Gefühle, ihre Intentionen mitteilen. Es wurden Geschichten in Bildern erzählt, die Menschen erfreuen, informieren und – beeinflussen sollten. Der erzieherische Aspekt scheint nie ganz zu fehlen.¹⁰

Mit der Entwicklung der Schreibsysteme zwischen 4100 und 3800 v.C. und der Erfindung des Papyrus als Schriftträger kann man ab ca. 2700 v.C. den Begriff „Buch“ verwenden, denn in Verbindung mit der ägyptischen Kultur von bildender Kunst wurden diese drei Dinge, Papyrus, bildende Kunst und Sprache, zu einer Kunstform zusammengefasst.¹¹

Bekannt sind vor allem die ägyptischen Totenbücher oder „books of the dead“. Hier sind die Bilder vorrangig und die Schrift ist ins Gesamtbild eingefügt, wobei die Anordnung von Wort und Bild auffällig ähnlich zu modernen Bilderbüchern ist. Die Bilder sollen nacheinander betrachtet und zu einer Geschichte zusammengefügt und nicht als Einzelbilder behandelt werden. Durch diese vorgegebene Lesereihenfolge kann nun auch von einer Handlung, die im Bilderbuch erzählt werden soll, gesprochen werden. Die Themen in den Totenbüchern waren meist religiös und als Wegweiser für das Leben nach dem Tod verstanden.¹² Auch andere Themen wurden zu dieser Zeit bereits in Büchern behandelt, sind aber ganz offensichtlich nicht, oder zumindest nicht vorrangig, für Kinder bestimmt:

⁹ Vgl.: Kiefer, Barbara: What is a Picturebook, Anyway? In: Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia: Postmodern Picturebooks. Routledge: New York, London, 2008

¹⁰ Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hg): Jugend und Volk: Wien, 1992. S. 11

¹¹ Kiefer, Barbara: What is a Picturebook, Anyway? In: Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia: Postmodern Picturebooks. Routledge: New York, London, 2008. S. 12

¹² Vgl.: Ebd.: S. 12

However, enough material has survived the great fires in the library at Alexandria to suggest that animal fables, astronomy, magic, satire, and erotica also provided the content for the papyrus scrolls.¹³

Im ersten Jahrhundert nach Christus wurden die Papyrus-Rollen durch dem heutigen Buch entsprechende Konstruktionen ersetzt, bei denen geschnittene Papyrus-Blätter zusammengebunden und mit einer Hülle aus mit Leder überzogenem Holz umfasst wurden. Durch diese Handhabung wurde es möglich, verschiedene Farben zu verwenden, die nicht durch die dicken Schichten brachen wie bei den Rollen.¹⁴

Im Mittelalter wurden Bilderbücher hauptsächlich dafür genutzt, den christlichen Glauben zu verbreiten, wie z.B. die *Biblia Pauperum*, eine Armenbibel, die von den Benediktinern für Menschen hergestellt wurde, die nicht Lesen, geschweige denn Latein konnten,¹⁵ wobei sich im 12. und 13. Jh. langsam auch Bücher im außerkirchlichen Bereich und mit weltlichen Inhalten durchsetzten. Zu dieser Zeit wurden außerdem die Technologien für die Buchproduktion verbessert, welche mit der Erfindung des Buchdrucks von Johannes Gutenberg, der 1548 durch den Druck von 300 Exemplaren der so genannten 42-zeiligen Bibel, seinen Durchbruch hatte, eine plötzlich viel wichtigere Funktion erhalten konnte. Nicht nur das Publikum, das nunmehr auch weniger Privilegierte einschloss, und das Aussehen der Bücher änderten sich, sondern auch die Inhalte. Dies war wohl durch die Veränderungen im sozialen und kulturellen Leben beeinflusst, die bereits vor der Aufklärung stattfanden.¹⁶

This period in history, which saw the rise of the middle class as well as a more even distribution of wealth and power, was reflected by the turn toward secular subject matter. Among the titles of these first mass-produced books are Boccaccio's „Decamerone“ and Aesop's fables.¹⁷

Ab dem 16. Jh. stimmt nun auch der Ausdruck „ein Buch für Kinder“, da man begann, Kinder nicht nur als „kleine Erwachsene“ zu sehen, sondern als eigene Gruppe von Menschen mit eigenen Bedürfnissen und einer spezifischen Art, die Welt zu sehen:

¹³ Vgl.: Kiefer, Barbara: What is a Picturebook, Anyway? In: Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia: Postmodern Picturebooks. Routledge: New York, London, 2008. S. 12

¹⁴ Ebd.: S. 13

¹⁵ Vgl.: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hg.): Jugend und Volk: Wien, 1992. S. 12

¹⁶ Vgl.: Kiefer, Barbara: What is a Picturebook, Anyway? In: Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia: Postmodern Picturebooks. Routledge: New York, London, 2008. S. 15

¹⁷ Ebd.: S. 15

Although children of the upper classes may have seen illuminated manuscripts and enjoyed their beauty they were not considered a group apart, separate from adults in entertainments or other artifacts of culture as they are today.¹⁸

Diese neue Sicht eröffnete eine ganz neue Rezipientengruppe, für die ab dem 17. Jh. eigene Bücher geschrieben, gezeichnet und produziert wurden. Bedeutenden Einfluss auf den neuen Zugang zu Kultur für Kinder hatten der englische Philosoph John Locke und sein Werk *Some Thoughts Concerning Education* (1693). Darin erklärt Locke, dass es die erste Aufgabe der Eltern sei, die Besonderheiten des Kindes festzustellen, um sie dann in der Erziehung gut einzusetzen. Laut Locke sind neun Zehntel der Eigenschaften des Erwachsenen anerzogen, aber dieses eine Zehntel, das dem Kind angeboren ist, kann und soll nicht ummodelliert werden. Das bedeutet also, dass viel Schlechtes an Erwachsenen oft deren Eltern zuzuschreiben ist und dass daher ein besonderes Augenmerk auf die Erziehung der Kinder gelegt werden muss. Wie genau dies geschehen soll, ist in dieser Arbeit nicht von Bedeutung. Es soll aber noch hervorgehoben, dass Locke zwar empfiehlt mit Strenge zu erziehen, er körperliche Gewalt aber ablehnt:¹⁹

Die schlechteste Methode, sich die Ehrfurcht und den Gehorsam der Kinder zu verschaffen, sind jedoch Schläge, Scheltworte und andere „sklavische“ Mittel. Sie mögen vielleicht der kürzeste und bequemste Weg sein, den Willen des Kindes zu brechen, sie erzeugen aber zugleich einen rohen Charakter, machen den sinnlichen Reiz, der gerade einem höheren Gesetz unterworfen werden sollte, zum Motiv der Handlung und verbittern und vergiften alles, an was sie sich knüpfen.²⁰

Er vertrat die Meinung, dass die beste Möglichkeit Kindern etwas beizubringen, auf spielendem Weg sei:

When he can talk, 'tis time he should learn to read. But as to this, give me leave here to inculcate again, what is very apt to be forgotten (...). That a great Care is to be taken, that it be never made as a Business to him, nor he look on it as a Task. We naturally, as I said, even from our Cradles, love Liberty, and have therefore an aversion to many Things, for

¹⁸ Kiefer, Barbara: What is a Picturebook, Anyway? In: Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia: Postmodern Picturebooks. Routledge: New York, London, 2008. S. 16

¹⁹ Vgl.: Fechtner, Eduard: John Lockes „Gedanken über Erziehung“. Wissenschaftlicher Verlag: Schutterwald, Baden, 1999 S. 22–24

²⁰ Ebd.: S. 24

no other Reason, but because they are injoynd us. I have always had a Fancy, that Learning might be made a Play and Recreation to Children.²¹

Man begann im 17. Jh. Bücher speziell für Kinder zu entwickeln. Diese waren vornehmlich Lehrbücher wie ABC-Büchlein, Katechismen und ähnliches aber auch illustrierte Fabelbücher:

ABC-Büchlein, sogenannte Bilderfibeln, wurden nach didaktischen Gesichtspunkten gestaltet. Die Autoren wollten das Leben lehren und bedienten sich des geschnittenen oder gestochenen Bildes als Hilfe. Die Inhalte waren an christlichem Gedankengut orientiert.²²

Eines davon war *Orbis sensualum pictus* von Johann Amnos Comenius aus dem Jahr 1658 in Nürnberg, in dem er über die „sichtbare Welt“ berichtet. Aufgebaut sind die Bücher so, dass sich Dinge, die mit dem gleichen Anfangsbuchstaben beginnen, nebeneinander oder in einem Bild vereint, abgebildet sind. Besonders beliebt waren diese Büchlein in der zweiten Hälfte des 18. Jh. und die „Erziehungsziele der Aufklärung, Toleranz, Vernunft und sittliches Verhalten, sind deutlich herauszulesen.“²³

Unter Lockes Einfluss begann man aber auch Bücher rein zur Belustigung zu produzieren. Diese Art von Unterhaltung war Kindern zuvor nur in Form von so genannten chapbooks zugänglich, die eigentlich für Erwachsene hergestellt wurden, und Geschichten wie „Jack the giant Killer“ oder „Robin Hood“ enthielten. Locke war der Meinung, dass Kinder, sobald sie lesen konnten, auch zu ihrem Vergnügen lesen sollten:

When by these gentle ways he begins to be able to read, some easy pleasant Books suited to his capacity, should be put into his Hands, wherein the entertainment, that he finds, might draw him on, and reward his Pains in Reading, and yet not such as should fill his Head with perfectly useless trumpery, or lay the principles of Vice and Folly. To this purpose I think Aesop's Fables the best, which being Stories apt to delight and entertain a Child, may yet afford usefull Reflections to a grown Man.²⁴

²¹ Locke, John: Some Thoughts Concerning Education. 1693. Nach: Yolton, Jean and John. Edited with Introduction, Notes, and Critical Apparatus. Clarendon Press: Oxford, 1989. S. 208

²² Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hg.): Jugend und Volk: Wien, 1992. S. 12

²³ Ebd.: S. 12

²⁴ Locke, John: Some Thoughts Concerning Education. 1693. Nach: Yolton, Jean and John. Edited with Introduction, Notes, and Critical Apparatus. Clarendon Press: Oxford, 1989. S. 212

Resultierend aus dieser sich verändernden Einstellung zu Kindern und deren Erziehung, begann der Engländer John Newbery Bücher zu produzieren, die keinen erzieherischen, sondern einen ästhetischen Zweck erfüllen sollten. Eines davon ist das 1744 entstandene *A Little Pretty Pocket Book*.²⁵

Diese neue Art Bilderbücher zu sehen und zu gebrauchen, ist sehr wichtig für die heutige Welt der Bilderbücher und hat dem Bilderbuch als Kunstform sicher eine neue Entfaltungsart ermöglicht. Auch bei Gro Dahles Büchern erkennt man schon beim ersten Durchblättern den künstlerischen Wert sowohl der Bilder des Illustrators Svein Nyhaus, als auch der Sprache. Auf diese Aspekte soll, wie bereits angesprochen, in der vorliegenden Arbeit aber nicht näher eingegangen werden. Was an dieser Stelle aber noch zu erwähnen ist, ist, dass Gro Dahles Bücher ganz bestimmt nicht nur einen ästhetischen oder unterhaltenden Zweck erfüllen, sondern auch einen tief pädagogischen. Den Zweck nämlich, dem Kind zu helfen, sich selbst und die Welt besser zu verstehen.

2.3 Das böse Kind im Bilderbuch

*Der Struwwelpeter*²⁶, oder ursprünglich *Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3–6 Jahren* wurde im Jahr 1864 von Heinrich Hoffmann für seine eigenen Kinder verfasst. Seit der dritten Auflage nur noch als *Struwwelpeter* bekannt, gilt es, zumindest im deutschen Sprachraum, als eines der wichtigsten Bücher für Kleinkinder:

Die Wirkung des „Struwwelpeter“ als pädagogisches Bilderbuch ist so groß, dass die kontroversielle Diskussion darüber bis heute anhält. (...) Auf jeden Fall ist es das erste Buch, das speziell für Kleinkinder gemacht wurde, und als solches ein Meilenstein in der Geschichte des Bilderbuchs.²⁷

Viel diskutiert wird vor allem der pädagogische Wert des Buches, da ganz klar die Machtstrukturen so aufgeteilt sind, dass die Eltern an der Macht stehen und die Kinder folgen müssen. Geschieht nicht das, was die Eltern befehlen, wird das Kind entweder direkt oder

²⁵ Kiefer, Barbara: What is a Picturebook, Anyway? In: Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia: Postmodern Picturebooks. Routledge: New York, London, 2008. S. 17

²⁶ Vgl.: Albers, Petra (Hg.): Struwwelpeter und Consorten. Bilderbögen und Bildergeschichten. Für die ganze Familie. Gerstenberg: Hildesheim, 2003

²⁷ Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hg.): Jugend und Volk: Wien, 1992. S. 14

indirekt bestraft, wobei diese Strafe auch der Tod sein kann. Im folgenden Teil soll gezeigt werden, wie diese Machtstrukturen und Rollenverteilungen sich im Laufe der Geschichte veränderten.²⁸

Die traurige Geschichte mit dem Feuerzeug (1864)

In „Die traurigen Geschichte mit dem Feuerzeug“ aus dem *Struwwelpeter* spielt die unfolgsame Hauptperson Paulinchen trotz des Verbots der Eltern mit dem Feuerzeug und verbrennt mit Haut und Haar, wie es die Eltern prophezeit haben, nur noch ihre Schuhe bleiben übrig.

Die Moral, die in dieser Geschichte vermittelt wird, scheint klar zu sein: Befolge die Regeln der Eltern oder du erleidest Schaden, der im schlimmsten Fall auch der Tod sein kann. Die Eltern sind unfehlbar, was sie sagen gilt und die Wünsche und Bedürfnisse des Kindes müssen dieser Unfehlbarkeit untergeordnet werden. Auch der erste Satz: Paulinchen war allein zu Haus, die Eltern waren beide aus²⁹, der heutzutage vielleicht als pädagogisch nicht korrekt kritisiert werden würde, wird undiskutiert als Tatsache präsentiert.

Eine wichtige Rolle in der Geschichte spielen auch die beiden Katzen Minz und Maunz, die einerseits die Erzähler der Geschichte sind, andererseits versuchen, Paulinchen zu warnen und am Ende ihren Tod beweinen. Die beiden Katzen haben menschliche Gefühle und wirken weiser als Paulinchen selbst. Sie seien hier deshalb hervorgehoben, da tierische Helfer in der Kinderliteratur eine wichtige Rolle zu spielen scheinen, auf die später, auch im Zusammenhang mit Gro Dahles Büchern, noch eingegangen werden soll.

In „Die Geschichte vom Suppenkaspar“ (1864) ebenfalls aus dem *Struwwelpeter* erleidet das Kind Schaden, weil es seinen eigenen Willen durchsetzen will und die Verweigerung des Essens ihm den Tod bringt. „Die Geschichte vom Daumenlutscher“ aus dem *Struwwelpeter* ist deshalb anders, weil das Kind sich nicht selbst den Schaden zufügt, sondern vom Schneider bestraft wird, der ihm die Daumen abschneidet, an denen er nicht zu lutschen aufhören wollte. Dieser Unterschied zu anderen Geschichten besteht darin, dass Ursache und

²⁸ Diese Doktorarbeit ist eine wichtige Quelle für die Textauswahl: Hirlinger-Fuchs, Franziska: *Bilderbücher und ihre Wirklichkeit. Vom Struwwelpeter bis zur Menschenfresserin*. Doktorarbeit: Zürich, 1999.

²⁹ Nach: Albers, Petra (Hg.): *Struwwelpeter und Consorten. Bilderbögen und Bildergeschichten. Für die ganze Familie*. Gerstenberg: Hildesheim, 2003.

Wirkung keinen nachvollziehbaren Zusammenhang haben, wie es auch in der nächsten Geschichte der Fall ist.

Schuster, August: Die Geschichte von der Schrei-Liese (1898)

In der *Geschichte von der Schrei-Liese* von August Schuster³⁰ geht es um Liese, die fürchterlich schreit, wenn sie etwas nicht bekommt, bis ihr ein schwarz gekleideter Mann einen Knebel in den Mund steckt. Liese schreit weiter, doch man kann sie nicht mehr hören, bis sie nach zwei Stunden vergeblichen Schreiens zerplatzt und Nase, Mund, Ohren, Augen und Haare einzeln durch die Luft fliegen.³¹

Auch hier ist die Moral eine ähnliche wie zuvor bei Paulinchen und dem Suppenkaspar, indem aufgrund der Missachtung eines Verbots beziehungsweise durch das Ignorieren einer Aufforderung, im Fall der Schrei-Liese: „man schreit nicht“ das Kind Schaden erleidet. Wo in den Geschichten im Struwwelpeter allerdings nachvollziehbar war, warum diese Verbote und Aufforderungen gestellt wurden – da sie den direkten Tod des Kindes herbeiführen – ist bei der Schrei-Liese kein direkter Zusammenhang zwischen Übertretung und Schaden zu erkennen. Vielmehr ist die Verbindung eine fiktive Gestalt, die das Kind aktiv vom Schreien abhält und dadurch tötet.

In beiden Fällen aber ist klar: Gehorche deinen Eltern, sonst geschieht die Unglück: „Die Erwachsenen bestimmen gewaltsam über die Kinder.“³²

Graf von Rosen, Björn: Das Märchen von der ungehorsamen Adeli-Sofi und ihrer furchtbaren Begegnung mit dem Wassermann (1944)

In dem Märchen von Björn Graf von Rosen *Das Märchen von der ungehorsamen Adeli-Sofi und ihrer furchtbaren Begegnung mit dem Wassermann* wird Adeli-Sofi von einem bösen Wassermann entführt, in dessen Fänge sie trotz der Mahnung der Mutter gelangt, und es gelingt ihr durch lautes Schreien, sich zu befreien. Wichtig hierbei ist es, dass es dem Mädchen gelingt sich selbst zu befreien, sie also durch ihre eigene Idee und eigene Kraft ohne

³⁰ Schuster, August: Die Geschichte von der Schrei-Liese. In: Der Kinder-Spiegel, seinen kleinen Kameraden vorgehalten von ihrem Freund Hänschen, den Braven zur Ehr, den Bösen zur Wehr. Ein Bilderbuch für Kinder von 4–8 Jahren. 1898.

³¹ Nach: Hirlinger-Fuchs, Franziska: Bilderbücher und ihre Wirklichkeit. Vom Struwwelpeter bis zur Menschenfresserin. Doktorarbeit: Zürich, 1999. S. 67

³² Ebd.: S. 68

Hilfe von Erwachsenen einen Ausweg findet und das durch eine Aktion, die eigentlich als „unschicklich“ für kleine Mädchen gilt. Wie schon im Titel bemerkbar, ist sie „ungehorsam“ und trotzdem die Heldin, die es schafft, das „Böse“ zu überwinden. Wahrscheinlich aus diesem Grund wurde das Kinderbuch kurz nach dem Erscheinen im Jahr 1944 von der Reichschrifttumskammer beschlagnahmt und als „entartete Kunst“ vernichtet. Wenige Exemplare konnten nach Zürich gerettet werden.³³

Man erkennt hier gut, wie sich die Ansätze in der Kinder- und Jugendliteratur ändern und wie bereits auch die Bedürfnisse und der Wille der Kinder ernst genommen und behandelt werden. Es besteht hier wahrscheinlich ein Zusammenhang mit einer Bewegung, die Anfang des 20. Jahrhunderts stattfand, die so genannte Jugendschriftenbewegung, angeführt durch die Schwedin Ellen Key. In dieser Bewegung wird eine kindgerechte und pädagogisch wertvolle Kinderliteratur gefordert.

Bei dem Bilderbuch Adeli-Sofi soll ein weiterer wichtiger Punkt aus der Geschichte hervorgehoben werden: Die Gefühle des Kindes werden thematisiert, ohne dabei eine Wertung abzugeben. Das Mädchen überwindet zuerst ihre, durch ihren Ungehorsam hervorgerufenen Schuldgefühle, die sich lähmend auswirken und sie in einer Opferrolle halten. Anschließend besiegt sie ihre Angst und beginnt zuerst passiven Widerstand zu leisten, der sich dann zu lautem Schreien steigert. In diesem Schreien konzentriert sich ihre ganze Körperkraft und die emotional verfügbare Aggression. Durch dieses Kämpfen bestimmt sie die Handlung und kann die Rollenverteilung in archetypischer Beziehungskonstellation wie „Opfer und Täter“, wie „Macht und Ohnmacht“ mitverändern.³⁴ Diese Macht, die das Kind trotz seiner körperlichen Schwäche hat, ist auch in Gro Dahles *Sinna Mann* bemerkbar.

Heide, Florence Parry: *Schorschi schrumpft* (1971)

Auch in diesem amerikanischen Bilderbuch *Schorschi Schrumpft* von Florence Parry Heide mit dem Originaltitel: *The Shrinking of Treehorn*, illustriert von Edward Gorey, ist Schorschi selbst derjenige, der sich aus seiner misslichen Lage befreien kann. Die Mutter macht sich Sorgen, der Vater verdächtigt den Sohn, absichtlich zu schrumpfen, um Aufmerksamkeit zu

³³ Vgl.: Hirlinger-Fuchs, Franziska: Bilderbücher und ihre Wirklichkeit. Vom Struwwelpeter bis zur Menschenfresserin. Doktorarbeit: Zürich, 1999. S. 81

³⁴ Vgl.: Ebd.: S. 85

bekommen und der Lehrer hält zwar eine Rede darüber, wie wichtig es für ihn ist, Kindern bei Problemen zu helfen, nimmt Schorschi aber dennoch nicht ernst. Schorschi gelingt es dann, sich selbst wieder zum Wachsen zu bringen, indem er ein Brettspiel spielt, das er als Werbegeschenk zu einer Haferflockenpackung erhalten hat. Darauf, wie dies gedeutet werden kann, soll hier nicht weiter eingegangen werden. Wichtig ist an dieser Stelle nur, dass Schorschi sich ganz alleine retten kann und somit das Kind nicht als passives Wesen, das gehorchen muss, dargestellt wird, sondern als Person mit einer aktiven Macht, die unabhängig von den Eltern und Erwachsenen Dinge verrichten kann.

Dros, Imme: *Ich will die!* (1991)

In Imme Dros' Bilderbuch, illustriert von Harry Geleen, *Ich will die!* geht es um ein Mädchen, das unbedingt bestimmte Schuhe haben will, obwohl sie ihm zu klein sind. Das Mädchen bekommt diese Schuhe auch und kann sie, nachdem es beim ersten Mal Tragen schmerzhaft Blasen bekommt, nicht mehr tragen. Obwohl die Mutter es gewarnt hatte und das Mädchen eindeutig selbst schuld ist an seiner Lage, wird es nicht bestraft, sondern, im Gegenteil, sogar getröstet. Es wird also vermittelt, dass Kinder Fehler machen dürfen und dass oft die Einsicht, einen Fehler gemacht zu haben eine ausreichende Strafe ist und wohl für die Zukunft des Kindes von viel mehr Bedeutung, als wenn dem Willen des Kindes schlicht nicht stattgegeben wird.

Bottner, Barbara: *Betti Becker beißt* (1992)

In Barbara Bottners amerikanischem Bilderbuch *Betti Becker beißt* mit dem Originaltitel: *Bootsie Barker Bites*, das von Peggy Rathmann illustriert wurde, geht es darum, dass ein Mädchen von einem anderen Mädchen, Betti Becker, besucht wird, das beißt. Nachdem die Hauptperson dies der Mutter erzählt, regt diese sie dazu an, sich doch selbst zu wehren. Dieses „Sich-selbst-Helfen“ ist bereits aus den zuvor besprochenen Büchern bekannt, was aber hier besonders hervorgehoben werden soll, sind die behandelten Gefühle wie Aggression und Wut:

Die Bilder zeichnen eine Atmosphäre von höchster Spannung und intensivsten Gefühlen: Wut, Angst, Aggression, Selbstvertrauen und

Selbstbewusstsein werden ohne Wertung und ohne Zensur ausgedrückt.
Es gibt keine guten oder schlechten Gefühle.³⁵

Es zeigt sich, dass sich im Laufe der Geschichte das Thema des Bösen in der Kinderliteratur immer mehr weg bewegt davon, als rein negativ dargestellt zu werden, sondern vielmehr die Aggression als natürliches Gefühl akzeptiert wird, dessen Beachtung im Bilderbuch wert ist und dessen Erklärung wichtig ist. Auch das Kind im Bilderbuch wird mit der Zeit immer mehr als selbstbestimmter Mensch mit Bedürfnissen dargestellt und nicht wie im Struwwelpeter als ein den Erwachsenen untergeordnetes Wesen.

2.4 Das „Böse“ als Thema in skandinavischen Bilderbüchern

Bei der Recherche in der Kinderabteilung der Deichmansen Bibliothek in Oslo wurden 21 Bilderbücher aus den Jahren 1975 bis 2012 gefunden, die sich auf irgendeine Art mit dem Thema „Böse“ auseinandersetzten. Die frühesten dieser Bücher sind äußerst pädagogisch und versuchen dem Kind zu erklären, was Aggression ist und wie man damit umgehen kann und laden ein, das Thema mit dem Kind zu besprechen. So z.B. das ursprünglich schwedische Bilderbuch *Sinnaboka*³⁶ aus 1977 von Kjersti Matthis und Gunilla Olofsson. Es arbeitet mit Fragen an das Kind: „Hvordan føles det å være sint? Hvorfor tror du er Rasmus sint?“ (S. 2) Es zeigt, dass auch Mädchen und Väter böse sein können und Gründe dafür haben und bietet am Ende den Lösungsvorschlag des Redens an, nachdem Vater und Maja gestritten haben, ebenfalls mit einer Frage die zum Nachdenken anregen soll: „Og så snakker de sammen en god stund. Hva tror du de snakker om?“ (S. 16) Ähnlich funktioniert auch das 2005 erschienene Bilderbuch von Anna Fiske mit dem Titel *Sinne*³⁷. Dieses Buch enthält nur wenig Text und zeigt ebenfalls, wie es geschieht dass man plötzlich böse wird, und dass es jedem geschehen kann. Am Ende des Buches gibt es noch Vorschläge die einem helfen könnten, mit der Situation umzugehen: „Pust dypt. Ta et skritt tilbake.“

³⁵ Hirlinger-Fuchs, Franziska: Bilderbücher und ihre Wirklichkeit. Vom Struwwelpeter bis zur Menschenfresserin. Doktorarbeit: Zürich, 1999. S. 95

³⁶ Matthis, Kjersti, Olofsson, Gunilla: *Sinnaboka*. Gyldendal Norsk Forlaget: Oslo, 1978.
Schwedisches Original: 1977

³⁷ Fiske, Anna: *Sinne*. Solum Forlag: Oslo, 2005

Es gibt noch einige Bücher, die diesem erklärenden Schema folgen und dazu einladen, das Thema mit den Kindern zu besprechen, so z.B. *Hvem er sint?*³⁸ von Stina Virsén aus 2007 oder *Slik var det da Ole ble sint*³⁹ von Monica Gydal aus 1978.

Neben dieser Art das Thema der Aggression in Bilderbücher einzubauen, gibt es noch jene Bilderbücher, die Geschichten über böse Kinder erzählen. Darunter fallen z.B. *Billy og sinte Lotta*⁴⁰ von Birgitta Stenberg (1992), *Pottesure Petter*⁴¹ von Werner Grossmann (2006) oder Gro Dahles *Bak Mummen bor Moni*⁴² (2000). Zwei Werke beschäftigen sich auch damit, was passiert wenn die Mutter böse wird: *Mor til Berit er sinna*⁴³ von Kristiina Louhi (1988) und *Mari og Monstermammaen*⁴⁴ von Tove Appelgren (2003), wobei die Mütter in den Büchern dabei nicht wirklich aggressiv, sondern nur laut werden. Gro Dahles *Sinna Mann* ist das einzige Bilderbuch, das sich mit der väterlichen Aggression auseinandersetzt.

³⁸Virsen, Stina: *Hvem er sint?* Gyldendal: Oslo, 2007. Schwedisches Original: 2006

³⁹Gydal, Monica: *Slik var det da Ole ble sint*. Pax: Oslo, 1978

⁴⁰Stenberg, Birgitta: *Billy og sinte Lotta*: Carlsen: København, 1992

⁴¹Grossmann, Werner: *Pottesure Petter*. Gyldendal: Oslo, 2006

⁴²Dahle, Gro: *Bak Mummen bor Moni*. Cappelen Damm: Oslo, 2000

⁴³Louhi, Kristiina: *Mor til Berit er sinna*. Samlaget: Oslo, 1988

⁴⁴Appelgren, Tove: *Mari og Monstermammaen*. Gyldendal: Oslo, 2003. Schwedisches Original: 2001

3 BIOGRAPHIE VON GRO DAHLE

Zur Frage wer Gro Dahle sei, hatte die Autorin selbst folgende Antwort:

Det er meg det. Mor, kone, datter, hundeeier, turgåer, dyreelsker, kakebaker, sjåfør, leser, forfatter, dikter, skrive-pedagog. I den rekkefølgen.

Geboren am 15. Mai 1962 in Oslo, lebte sie in ihrer Kindheit in den USA und hat auch sonst viel von der Welt gesehen. Seit einigen Jahren lebt sie mit ihrem Mann und ihren drei Kindern auf Tjøme. Gro Dahle debütierte 1987 mit der Gedichtsammlung *Audiens*, ist seither ein wichtiger Bestandteil der norwegischen Literatur-Szene und ist neben Lyrikerin auch Schöpferin einiger Kurzgeschichten, Schauspiele, Hörspiele, Erwachsenenromane und Bilderbücher.⁴⁵ Obwohl ihre Werke eine große Palette an Literaturgattungen abdecken, erkennt man klar ihren Stil, ihre Schreibweise und ihre favorisierten Themen in jedem Werk. Auch sind, was unüblich scheinen mag, ihre näheren Familienmitglieder häufig die Protagonisten in ihren Werken, wobei sie auch deren echte Namen verwendet. Allerdings, obwohl viele der Werke in Ich-Form geschrieben sind, sind die Werke nicht autobiographisch. In einem Interview mit *Dag og Tid* im Juni 1996 betreffend *Hundre tusen timer*, erklärt Gro Dahle, dass sie die Ich-Form genau dann verwende, wenn sie etwas nicht selbst erlebt habe und wenn es nicht ihren eigenen engen Lebensraum beträfe. Für *Hundre tusen timer* habe sie nicht ihr Privatleben verarbeitet, aber dennoch in ihrer näheren Umgebung geforscht, denn es geschähe sehr viel Dramatisches mit Leuten, die sie kenne, erklärt sie.⁴⁶ Sie sammelt Geschichten, Eindrücke und Bilder aus allen möglichen Bereichen und verarbeitet diese in einem besonderen Prozess zu literarisch hochwertigen Schöpfungen:

Dahle leker seg både med folkeeventyr, skjebnefortellinger og bibelske skapelsesberetninger, og 'underliggjør' slik de hverdagshistoriene som ligger i bunnen både av hennes dikt og hennes prosa.⁴⁷

Ein wichtiges Thema in Gro Dahles Werken ist die Rolle der Mutter und deren Beziehung zu ihren Kindern. Obwohl sie nicht zu den feministischen Autoren zählt, ist dies ein wichtiger Beitrag zur Aufarbeitung der Rolle der Frau. Dahle hat in diesem Bereich einen anderen Ansatz als jenen, mit dem Feminismus heutzutage verbunden wird. Sie befasst sich nicht mit

⁴⁵ Vgl.: <http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=7012>

⁴⁶ Nach: Enge, Mariann: Mot et større mørke. Om forfatterskapet til Gro Dahle. In: Forfatterheftet: Biblioteksentralen 2005: Oslo, 2005.

⁴⁷ <http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=7012> 12. 03. 2012

emanzipatorischen Prozessen, in denen Frauen typische Männerrollen übernehmen und unabhängig werden, sondern mit der Aufwertung des klassischen Frauenbilds als Hausfrau und vor allem Mutter. So wurden zum Beispiel auch ihre „morsmelksvafler“ – Muttermilch-waffeln bekannt:

I stedet for å behandle den kvinnelige kroppen som noe som må beherskes og gjemmes bort for å bli tatt som forfatter, slengte hun den så å si i synet på journalisten og ba ham spise av den. Et uhyre virkningsfullt stykke performancekunst, som nok ikke vil bli glemt på en stund ennå.⁴⁸

Auch die Beziehung zwischen Mutter und Kind wird in besonderer Art dargestellt:

Forholdet mellom mor og barn har tradisjonelt vært skildret svært idyllisk [...] Hos Gro Dahle handler det om en relasjon som er preget av et begjær som er så sterkt at det grenser til kannibalisme.⁴⁹

Andere Themen, die in Dahles Werken öfter auftauchen, sind die Problematik des Patriarchats, der Tod, Identifikation, zwischenmenschliche Beziehungen generell, Trost, Kannibalismus und Einsamkeit in Familientraditionen, wobei viele dieser Themen auch in ihren Bilderbüchern behandelt werden. So schrieb sie zum Beispiel 2008 ein Bilderbuch über den Tod eines Hundes, *Roy*,⁵⁰ und die unterschiedlichen Arten, wie die Familienmitglieder den Tod erklären. Weiters ein Werk, das sich mit Depression auseinandersetzt, das ebenfalls für Kinder unter sechs Jahren gedacht ist, namens *Håret til Mamma*.⁵¹ Auch ihre „Ekelbücher“, in denen es um Urinieren und andere körperliche Tabuthemen geht, wie z.B. *Simon og Kaja tisser*⁵² aus 1994, sind bekannt. Besonders wichtig sind die beiden Bilderbücher über Aggression, *Bak Mumme bor Moni*,⁵³ in dem ein Kind selbst mit aggressiven Phasen kämpft und *Sinna Mann*, das von einem aggressiven Vater handelt. Sie schafft es, diese Themen auf eine ästhetische, literarisch hochwertige Weise darzustellen und für Kinder psychologisch wertvoll zu verpacken, wobei die Illustrationen von ihrem Ehemann Svein Nyhaus sich perfekt in diese Kompositionen einfügen. Durch ihren besonderen Stil, der sich irgendwo zwischen naivistisch, surrealistisch und postmodern ansiedeln lässt, haben die Texte einen starken Wiedererkennungswert, der sich auch in den Bilderbüchern finden lässt:

⁴⁸ Enge, Mariann: Mot et større mørke. Om forfatterskapet til Gro Dahle. In: Forfatterheftet: Biblioteksentralen 2005: Oslo, 2005.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Dahle, Gro: *Roy*. Cappelen Damm: Oslo, 2008

⁵¹ Dahle, Gro: *Håret til Mamma*. Cappelen Damm: Oslo, 2007

⁵² Dahle, Gro: *Simon og Kaja tisser*. Cappelen Damm: Oslo, 1994

⁵³ Dahle, Gro: *Bak Mumme bor Moni*. Cappelen Damm: Oslo, 200

På grunn av det frodige bildspraket har tekstene hennes også blitt betegnet som „surrealistiske“. Hun har en tydelig henvendt tone, gjerne med en insisterende rytme, både i diktene og prosatekstene.⁵⁴

⁵⁴ Enge, Mariann: Mot et større mørke. Om forfatterskapet til Gro Dahle. In: Forfatterheftet: Biblioteksentralen 2005: Oslo, 2005.

4 SINNA MANN

Sinna Mann er en håpefull bildebok om en vanskelig hverdag. Og med et viktig budskap til barn som opplever det samme som Boj: Du er ikke alene. Det er ikke din skyld. Du må si fra til noen du stoler på. For det behøver ikke være slik!⁵⁵

Das Bilderbuch *Sinna Mann* der Autorin Gro Dahle, das Gegenstand der folgenden Analyse ist, behandelt die Geschichte eines aggressiven Vaters. Es beschreibt wie der Vater böse wird, mit seiner Größe den ganzen Raum einnimmt, auf Wände schlägt und die Mutter packt. Im weiteren Verlauf wird geschildert wie der Junge namens Boj nach draußen flieht und versucht Hilfe zu holen. Es misslingt ihm der Dame aus dem Nachbarhaus davon zu erzählen, er schafft es aber dann, dem König einen Brief zu schreiben, was auch dazu führt, dass dieser erscheint und den Vater mit auf sein Schloss nimmt, wo er geheilt wird. Diese hier nur kurz angedeutete Handlung ist in ein 35 Seiten umfassendes Bilderbuch verpackt, dessen Illustrationen von Gro Dahles Ehemann Svein Nyhaus stammen. Es erschien zum ersten Mal 2003 im Cappelen Damm Verlag in Oslo und wurde seither dreimal neu aufgelegt. Es ist in Norwegen das erste Bilderbuch, und wahrscheinlich auch weltweit eines der ersten, das sich so direkt und offen mit dem Tabuthema der familiären Gewalt beschäftigt. Seither wurde es in Taiwan auf Chinesisch publiziert, außerdem auf Schwedisch, Isländisch, Dänisch, Japanisch und Serbisch.

4.1 Kritiken zu *Sinna Mann*

Die Kritiken des Bilderbuches bei der ersten Auflage waren unterschiedlich, wie erwartet bei einem so schwierigen Thema. Sowohl positive als auch negative Kritiken sind zu finden: „*Sinna mann* er en av de sterkeste og vondeste, men også viktigste bøker som kommer ut denne høsten.“⁵⁶ „*Sinna mann* er en av høstens aller viktigste bøker.“⁵⁷ Die negativen Rezensionen richten sich meist gegen die Deutlichkeit und Stärke mit der das Thema Gewalt gezeigt wird. Es wird angenommen, dass Kinder nicht stark genug sind, um dieses Buch zu

⁵⁵ Buchbeschreibung des Cappelen Damm Verlags:

<http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=7012&isbn=9788202231163> 27.11.2012

⁵⁶ Nina Fredriksen, Poeten.no. Auf:

<http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=7012&isbn=9788202231163> 27.11.2012

⁵⁷ Finn Stenstad, Tønsberg Blad. Auf:

<http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=7012&isbn=9788202231163> 27.11.2012

verstehen bzw. zu verarbeiten: „Sterk og imponerende barnebok om en far som slår. Trolig for sterk for dem det ikke angår. Bør ikke ligge under et hvilket som helst juletre i år.“⁵⁸

Eine genauere Abhandlung dieses Themas schreibt Anne Schäffer auf der Homepage www.barnebokkritikk.no:

Det blir en tøff opplevelse å lese denne boken for barn, og jeg tror man skal være varsom med det. Selv gråt jeg da jeg leste den og måtte legge den bort med jevne mellomrom for å komme til hektene igjen. Den er grusom, direkte og griper rett inn i en virkelighet altfor mange barn og voksne, lever i. Det handler om ukontrollert sinne hos voksenpersoner, om vold i hjemmet og et sinne som slår i stykker barns opplevelse av verden. Og det handler om barns lojalitet, den uforbeholdne kjærligheten og lojaliteten barn har til nære voksenpersoner, en lojalitet som ødelegger barna fordi de tar på seg all skyld.⁵⁹

Schäffer schreibt in ihrer Kritik, dass dieses Buch ein emotiongeladenes, starkes Erlebnis sei und dass sie sich nicht sicher sei, ob es wirklich ein Buch für Kinder sein soll. Sie schlägt vor, das Buch nur in therapeutischem Zusammenhang zu verwenden und es aufmerksam mit den Kindern zu besprechen. Genau in diesem Punkt widersprechen sich Gro Dahle und Anne Schäffer, denn Dahle ist der Meinung, dass Kinder das Buch ganz alleine verstehen: „Trenger ikke forklare. Barn forstår på sin måte” ist Dahles Antwort auf die Frage, wieviel Erwachsene einem Kind erklären sollen, wenn ein Buch über Aggression und Gewalt gemeinsam gelesen wird.

Anne Schäffer hat in ihrer Kritik nicht bedacht, dass Kinder noch auf einer ganz anderen Ebene denken und verstehen als Erwachsene aber genau das hat sich herausgestellt, als das Buch mit unterschiedlichen Menschen gelesen wurde. Erwachsene sind oft schwer betroffen und traurig, während Kinder – auf einem ganz anderen Niveau auffassend – das Buch lustig und unterhaltsam finden, bemerkte Gro Dahle:

Voksne blir redde og lei seg av den, får vondt av å lese den, begynner ofte å gråte, må ofte å gå ut, må kanskje lege den fra seg. Det er sterk lesning for mange voksne, spesielt for middelaldrene eller eldre, men barn derimot ler!!! Det var overaskende for meg, at barn faktisk ler av den sinte faren og roper: „Se på den dumme Pappan“, „Nå er han dum nå!“ Og barn roper: „Han er som en troll!“ Barn blir ikke redde. Jeg har

⁵⁸ Kaja, Korsvold; Aftenposten. Auf:

<http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=4102&isbn=9788202231163>

⁵⁹ Schäffer, Anne: Når verden knuser. 16.10.2003 Auf:

<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?id=79&name=Reviews&rop=showcontent> 27.11.2012

ikke møtt et eneste barn som har blitt redd for denne boka. Mens mange voksne er veldig redde!⁶⁰

Das Bilderbuch funktioniert also auf verschiedenen Niveaus und findet unterschiedliche Zugänge zu den Lesern und Hörern wobei für jede Altersgruppe eine sinnvolle und interessante Lesart dabei ist. Es ist ein „bildebok for alle aldre.“⁶¹ Die vorliegende Arbeit soll sich fast ausschließlich mit dem Niveau für die Jüngsten beschäftigen und herausarbeiten, warum und inwiefern das Bilderbuch *Sinna Mann* für sie zugänglich ist und in welcher Weise das Thema der Aggression ihnen darin dargelegt wird.

4.2 Handlung, Struktur und Charaktere

Sinna Mann wird von acht verschiedenen Charakteren getragen, die alle eine unterschiedliche Aufgabe haben. Die Grundstruktur ist eine Familie, die aus Mamma, Pappa und dem kleinen Sohn Boj besteht. Am Anfang der Geschichte ist alles ruhig und friedlich und Boj freut sich, dass Pappa froh ist. Mamma, die eine äußerst passive Rolle in der Geschichte einnimmt, wird nur in wenigen Sätzen erwähnt. Der vierte Charakter, Sinna Mann, wird im vierten Aufschlag⁶² zum ersten Mal erwähnt, wobei sich seine Ankunft auch schon in der vorhergehenden beiden Aufschlägen bemerken lässt. Sinna Mann ist der böse Mann, der von Pappa Besitz ergreift und ihn beherrscht. In den darauf folgenden drei Aufschlägen (5–8) sind Sinna Mann und Pappa zu einer Person verschmolzen und greifen Mamma an, die versucht Boj zu beschützen. Im achten Aufschlag wird plötzlich eine neue Figur eingeführt – ein Pudel. Er erscheint ohne Einleitung und verschwindet auch wieder, um erst im 13. Aufschlag, nachdem drei Aufschläge wieder den drei Familienmitgliedern und dem Sinna Mann gewidmet sind, erneut zu erscheinen. Hier tritt auch eine Dame auf, von der Boj weiß, dass sie „es“ weiß, aber er schafft es nicht, mit ihr zu sprechen. Im 14. Aufschlag versucht der Pudel gemeinsam mit den Bäumen, Büschen und Vögeln, Boj zu überreden „es“ zu erzählen. Dies gelingt Boj im 14. Aufschlag, indem er einen Brief an den König schreibt. Hiermit wird auch die letzte Figur in der Geschichte eingeleitet – der König. Dieser erscheint am 15. Aufschlag und bedankt sich bei Boj für den Brief und bringt den Vater dazu, sich bei Boj zu entschuldigen. Dann nimmt er Pappa mit auf sein Schloss, wo dieser sich mit dem Sinna

⁶⁰ Interview mit Gro Dahle. Geführt von Magdalena Adamski. E-mail: 21.09.11

⁶¹ Ebd.

⁶² Aufschlag bezeichnet in der Bilderbuchanalyse zwei nebeneinanderliegende Seiten, wenn das Bild sich über diese beiden Seiten zieht.

Mann versöhnt, der selbst auch einen Sinna Mann hinter sich stehen hat und jener ebenso. Im letzten Aufschlag erscheinen noch einmal alle Charaktere außer Sinna Mann und Boj spielt mit seinem Pappa.

Wenngleich Gro Dahles *Sinna Mann* kein Märchen ist, sind doch märchenhafte Züge in der Geschichte zu erkennen, die eine Märchenstruktur vermuten lassen. Diese Annahme lässt sich bei einer Analyse nach Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* (1928) bestätigen. Deshalb scheint es sinnvoll und hilfreich, diese Analyse genau darzustellen und im weiteren Verlauf die dadurch erschlossene Grundstruktur der Geschichte weiter zu verwenden.

5 STRUKTURANALYSE

Analyse nach „Morphologie des Märchens“ von Vladimir Propp

Vladimir Propps *Morphologie des Märchens*⁶³ wurde 1928 auf Russisch erstmals publiziert und in den 1970er Jahren ins Deutsche übersetzt. Im Gegensatz zu vorhergehenden Werken beschäftigt sich Propp mit der Struktur und nicht mit der Geschichte der Märchen:

Bislang wurde die Märchenforschung aber vorwiegend auf genetischer Basis betrieben, meist ohne den Versuch einer vorhergehenden systematischen Beschreibung. Die historische Erforschung der Märchen werden wir hier nicht behandeln, sondern nur ihre Beschreibung, denn eine Genetik ohne die spezielle Untersuchung der Frage einer systematischen Beschreibung zu entwickeln, wie das gewöhnlich getan wird, ist völlig zwecklos.⁶⁴

Propp analysiert russische Zaubermärchen und teilt in seiner Struktur den Personen und Handlungen bestimmte Codes zu, die auf jedes Zaubermärchen zutreffen und angewendet werden können denn: „Die Märchen haben eine spezifische Eigenschaft. Die Bestandteile eines Märchens können nämlich völlig unverändert auf ein anderes übertragen werden.“⁶⁵ Die Märchen werden einerseits in Funktionen aufgegliedert und andererseits diesen Funktionen Handlungskreise zugewiesen. Diese Funktionen müssen nicht immer von den selben Personentypen ausgeführt werden, es kann also z.B. ein Helfer in jeder erdenklichen Gestalt, ob als Pferd, als König oder als Schwert auftreten, die Funktion bleibt immer die gleiche. Im Fall von *Sinna Mann* erscheint dieser übernatürliche Helfer in Form eines Königs. Auch macht es keinen Unterschied, ob diese Funktionen von lebenden Wesen oder Dingen erfüllt werden:

Lebewesen, Gegenstände und Eigenschaften sind vom Standpunkt einer Morphologie, die auf den Funktionen der handelnden Personen basiert, als gleichbedeutende Größen zu betrachten.⁶⁶

Ein Zaubermittel und ein übernatürlicher Helfer haben demnach die gleiche Funktion.

⁶³ Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982

⁶⁴ Ebd.: S. 12

⁶⁵ Ebd.: S. 15

⁶⁶ Ebd.: S. 82

5.1 Handlungskreise

Handlungskreise sind bestimmte Funktionsgruppen, die von bestimmten Personen oder Dingen erfüllt werden und in Kombination auftreten. Es gibt drei Möglichkeiten wie diese Handlungskreise den Akteuren in der Geschichte zugeordnet werden: Möglichkeit 1.) Handlungskreis und Personen sind völlig kongruent, Möglichkeit 2.) einer Person werden mehrere Handlungskreise zugeschrieben oder Möglichkeit 3.) ein Handlungskreis ist auf mehrere Akteure aufgeteilt. Die erste Möglichkeit, die bedeutet, dass einer handelnden Person nur genau ein Handlungskreis zugeschrieben wird, trifft auf *Sinna Mann* zu. Boj ist also nur der Held und nicht, wie auch möglich wäre, z.B. gleichzeitig der Schenker. Der König ist nur der übernatürliche Helfer, die Bäume sind nur Schenker.

Die in *Sinna Mann* vorkommenden Handlungskreise können folgendermaßen zugeordnet werden, wobei die in geschwungener Klammer stehenden Funktionen jene sind, die zwar zum Handlungskreis gehören, aber in der behandelten Geschichte nicht realisiert werden, der Vollständigkeit wegen aber nicht fehlen sollten. Die ausschlaggebenden Funktionen werden im Anschluss erklärt.

1. Handlungskreis des Gegenspielers (Schadensstifters) mit den Funktionen: Schädigung (A), Kampf oder andere Formen der Auseinandersetzung mit dem Helden (K), {Verfolgung (V)}

- Sinna Mann

2. Handlungskreis des Schenkers (Lieferanten) mit den Funktionen: Vorbereitung der Aushändigung des Zaubermittels (Sch), Ausstattung des Helden mit dem Zaubermittel (Z)

- Dame
- Tiere (Hund, Vögel ...)
- Pflanzen (Bäume, Sträucher ...)

3. Handlungskreis des Helfers mit den Funktionen: {Raumvermittlung des Helden (W)}, Liquidierung des Unglücks bzw. des Fehlerelements (L), {Rettung vor der Verfolgung (R), Lösung der Schweren Aufgabe (Lö), Verwandlung des Helden (T)}

- König

5. Handlungskreis des Senders mit der einzigen Funktion: Aussendung des Helden (Verbindendes Moment, B)

- Mutter (passiv)

6. Handlungskreis des Helden mit den Funktionen: Auszug mit dem Ziel etwas zu suchen (C↑), Reaktion auf die verschiedenen Forderungen des Schenkers (H), {Hochzeit (H*)}

- Boj

Der Helfer kann noch einmal in drei verschiedene Grundtypen eingeteilt werden, wonach der König in *Sinna Mann* ein universeller Helfer ist, der die Fähigkeit hat, alle fünf Helfer-Funktionen auszuüben, in dieser Geschichte allerdings nur die Aufgabe hat, den Widersacher zu besiegen. Auch ist bei dem Helfer die wichtige Eigenschaft der prophetischen Weisheit zu erwähnen. Dass diese Aufgabe in einem norwegischen Bilderbuch genau dem König zugeteilt wurde, ist nicht verwunderlich und soll später noch besprochen werden.

Diese Handlungskreise werden durch ihre Funktionen definiert, wobei nicht in jedem Handlungskreis jede Funktion realisiert werden muss. Es ist aber nicht möglich, eine Funktion in einem nicht dafür definierten Handlungskreis zu erfüllen.⁶⁷

5.2 Morphologische Grundlage

Die morphologische Grundlage eines Zaubermärchens beginnt mit einer Ausgangssituation und wird dann durch eine Reihe verschiedener Funktionen gebildet:

Ausgangssituation: i

Ein Märchen beginnt gewöhnlich mit einer bestimmten Ausgangssituation. Hier werden die Familienmitglieder aufgezählt, oder der künftige Held wird einfach durch Nennung seines Namens bzw. durch die Schilderung seiner Lage in das Märchen eingeführt.⁶⁸

⁶⁷ Die Bezeichnungen und Definitionen der Funktionen sind wortwörtlich aus folgendem Werk übernommen: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S.

⁶⁸ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S. 31

Die Ausgangssituation vermittelt das Bild von Wohlergehen, das im Kontrast zur darauf folgenden Mängelsituation steht. Nachdem beim *Sinna Mann* der Verlust ein emotionaler und nicht ein materieller ist, wird auch in der Ausgangssituation emotionales Wohlergehen dargestellt:

Ja. Nå er Pappa rolig. Nå er Pappa glad! [...] Pappa min, sier Boj og ser på Pappa. Store, store, blide Pappa. [...] En gang blir jeg kanskje som Pappa, tenker Boj. (S. 2)⁶⁹

Auch dass in der Ausgangssituation nur Familienmitglieder, Pappa, Mamma und der Sohn Boj anwesend sind, trifft ganz auf Propps Definition zu.

Grundfunktionen

Nach der Ausgangssituation, die nicht als Funktion gilt, erfolgen verschiedene Handlungen. Hier sollen nur jene von insgesamt 31 Funktionen erklärt werden, die für die Analyse von *Sinna Mann* wichtig sind.

VIII. Der böse Gegenspieler fügt einem Familienmitglied einen Schaden oder Verlust zu. Definition: Schädigung; Symbol A

Der böse Gegenspieler in Gro Dahles Bilderbuch ist der Sinna Mann, der zuerst dem Vater, dann der Mutter einen Schaden zufügt. Der Schaden am Vater wird als A¹ charakterisiert, als eine Entführung im Sinne eines mentalen Besitzergreifens, da er den Vater in sich selbst hinein entführt.

• Der Schädling entführt eine Person (A¹)

Diese geistige Entführung beginnt am zweiten Aufschlag: „Det er noe som kryper fram fra krokene. Noen som venter mellom plankene i veggen.“ (S. 4) und zieht sich über den dritten und vierten: „Og opp trappa inne i Pappa er det noe som kommer. Boj hører det i pusten. Boj hører det i skrittene og i døra som slår. Det er Sinna Mann som kommer opp ryggen til Pappa.“ (S. 8) und dauert bis zum sechsten an: „Sinna Mann har tatt Pappa. Sinna Mann har stengt Pappa inne i seg selv.“ (S. 13)

⁶⁹ Dieses und alle weiteren Zitate aus dem Primärwerk stammen aus: Dahle, Gro: *Sinna Mann*. Capellen Damm: Oslo, 2010. Erstpublikation: 2003

Die Schädigung, die er der Mutter zufügt, wird folgendermaßen beschrieben: „Sinna Mann kommer med krigen. Og Sinna Mann bryter gjennom stein og mur og Mamma.“ (S. 13)

- *Er fügt dem Opfer eine Körperverletzung zu (A⁶)*

IX. Ein Unglück oder Wunsch, etwas zu besitzen, werden verkündet, dem Held wird eine Bitte bzw. ein Befehl übermittelt, man schickt ihn aus oder lässt ihn gehen.

Definition: Vermittlung, verbindendes Moment; Symbol B

Auch wenn Sinna Mann wieder verschwindet und seine Macht nur noch in Pappas Händen zu sehen ist, hat Boj ihn nicht vergessen und er macht sich auf den Weg, um die Mängelsituation zu beheben. „Kan du låse opp døra Mamma?“ (S. 23) fragt er, doch die Mutter schafft es nicht. Dennoch sind wenig später die Türen offen und Boj darf hinausgehen: „Dørene er åpne, Boj, sier Mamma. Bare løp ut og lek, sier Mamma. (...) Kom deg ut, Boj. Kom deg vekk.“ (S. 25) Dies ist eine spezielle Unterform von IX, da dem Helden nicht eine Bitte oder Aufgabe aufgetragen wird, sondern er selbst beschließt sich auf den Weg zu machen. Die Mutter nimmt hier die Rolle des passiven Senders ein, indem sie ihn gehen lässt.

- *Der Held darf das Haus verlassen (B³)*

In diesem Falle geht die Initiative zur Abreise oft vom Helden selbst aus und nicht vom eigentlichen Absender. Die Eltern geben ihren Segen zu dieser Reise. Manchmal verrät der Held seine wahren Absichten gar nicht, er erbittet die Erlaubnis zu einem Spaziergang u. ä. und zieht in Wirklichkeit in einen Kampf hinaus:⁷⁰

Kom deg ut, Boj. Kom deg vekk. Se, døra er åpne! (S. 25)

X. Der Sucher ist bereit bzw. entschließt sich zur Gegenhandlung.

Definition: Einsetzende Gegenhandlung; Symbol C

Diese Funktion zeigt den Willen des Helden, sich auf den Weg zu machen und die Situation zu ändern. Dies ist nur eine kleine Funktion, sie ist aber sehr wichtig, um die Handlung voran zu treiben:

⁷⁰ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S. 41

Men Boj vil ikke sitte. Boj vil ut. Skoene roper utålmodig ved døra. Ut ut ut. Skoene vil løpe av sted med ham. Lås opp døra, Mamma! (S. 25)

XI. Der Held verlässt das Haus.

Definition: Abreise; Symbol ↑

„Ute er det ingen låste dører. Alt er åpent.“ (S. 26)

Die Elemente ABC↑ stellen die Schürzung des Knotens dar, aus dem sich der weitere Gang der Handlung entwickelt. Nun tritt eine weitere Gestalt auf, die man als Schenker oder genauer als Geber bezeichnen kann. Gewöhnlich begegnet ihm der Held zufällig im Walde oder unterwegs, von ihm bekommt er ein bestimmtes Mittel, gewöhnlich mit übernatürlichen Eigenschaften, das später die Aufhebung des Mangels oder Schadens ermöglicht. Doch bevor der Held das Zaubermittel erhält, muss er sich einer Reihe ganz verschiedener Aktionen unterwerfen, die aber letztlich alle darauf abzielen, dass er in den Besitz des betreffenden Gegenstandes gelangt.⁷¹

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

Definition: erste Funktion des Schenkers; Symbol Sch

In *Sinna Mann* können verschiedene Schenker festgemacht werden, die dem Helden alle eine ähnliche Aufgabe stellen, und zwar, zu erzählen. Diese Schenker sind die Dame, die Pflanzen und die Tiere. Der Hund als ein Teilglied der tierischen Schenker fällt in dem Sinn etwas aus dem Handlungsstrang, da er bereits zuvor schon erschienen ist. Da dieses Erscheinen aber in keiner Weise Einfluss auf die Handlung nimmt, nicht einmal in diese eingegliedert ist, kann sie als Vorgriff auf die Situation nach dem Verlassen des Hauses gesehen werden und ist zwar märchenuntypisch, stört aber die Struktur nicht. Die Dame versucht als Schenker Boj zu einem Gespräch zu bringen, was als abgeschwächte Form der Prüfung gilt. Bei den Pflanzen und den Tieren wird durch einen Imperativ eine direkte Aufgabenstellung vermittelt: „Si det videre, hvisker treet i vinden. Si det. Si det.“ und „Troost og stær roper fra plenen. Si det. Si det. Skriv et brev. Skriv et brev.“ (S. 28)

⁷¹ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S. 43

- *Der Schenker begrüßt den Helden und fragt ihn aus (Sch²)*

Dies kann als Prüfung in abgeschwächter Form gesehen werden, indem die Befragung des Helden den Charakter einer indirekten Erprobung annimmt.

- *Der Schenker stellt den Helden auf die Probe (Sch¹)*

Sch¹ erfolgt zweimal, wovon einmal die Pflanzen als Schenker fungieren und einmal die Tiere.

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

Definition: Reaktion des Helden; Symbol H

Die erste Prüfungssituation wird von der Dame eingeleitet, indem sie Boj begrüßt. Boj misslingt es aber zu antworten, wodurch er die Prüfung nicht besteht: „Hej Boj, sier hun og ser på ham med brillene sine. Går det bra? spør hun. Men Boj klarer ikke si noe med munnen som er låst og limt og spikret.“ (S. 27)

- *Der Held erwidert die Begrüßung oder nicht. (H²)*

Prüfungssituation zwei und drei werden als Prüfungen gezählt, da Boj einen Auftrag erhält, wie zuvor schon erklärt. Nummer zwei wird nicht bestanden: „Kan ikke, sier Boj. Klarer ikke, sier Boj og kjenner tyngden av kroken og hengelåser.“ (S. 28) Beim dritten Versuch gelingt es ihm und er schreibt einen Brief an den König: „Da kjenner Boj at det bruser i hendene og at fingrene er fulle av ord. Det prikker ytterst ute i fingertuppene etter å fortelle. Bokstavene kiler under hunden. Skrive, skive.“ (S. 30)

- *Der Held besteht die Prüfung oder nicht. (H¹)*

XIV. Der Held gelangt in den Besitz des Zaubermittels.

Definition: Empfang eines Zaubermittels; Symbol Z

Sch, H und Z treten immer als Einheit auf. Da die ersten beiden Prüfungen erfolglos sind, der Held also die Prüfung nicht besteht, werden diese Ergebnisse mit Z_{neg} definiert. Die dritte Prüfung wird bestanden und der Held erhält das personalisierte Zaubermittel, den

übernatürlichen Helfer in Gestalt des Königs. Im Fall von *Sinna Mann* ist es so, dass der König einfach plötzlich auftaucht, ohne dass dies genauer erklärt wird:

Det er en dag med banking på døra. Bank bank bank. Det er Kongen.
(S. 32)

• *Das Mittel taucht plötzlich von selbst auf bzw. er findet es. (Z⁶)*

Für die Verbindungen zwischen Sch und Z gibt es laut Propp eine endliche Anzahl von Möglichkeiten, die hier festgestellte Verbindung Sch¹ und Z⁶ ist möglich. Diese Kombination fällt unter den zweiten Grundtyp mit einem freundlich gesonnenen Schenker. Dieser inkludiert alle Formen der Aushändigung und des Erhalts des Zaubermittels außer der Kombination Raub und anschließendes Tauschangebot bzw. Bitte um eine Aufteilung von Gut, kombiniert mit sämtlichen anderen Formen der Funktionseinleitung. Alle Kombinationen in einem Grundtyp sind logisch denkbar, auch wenn nicht alle in den untersuchten Märchen nachgewiesen werden konnten. Auf die Lösung der Aufgabe folgt die Anwendung des Zaubermittels:

Nach dem Empfang des Zaubermittels erfolgt dessen Anwendung oder, wenn es sich um Lebewesen handelt, dessen sofortige Hilfeleistung auf Befehl des Helden. Dadurch verliert der Held äußerlich jegliche Bedeutung, denn er selbst tut nichts, der Helfer erledigt alles für ihn.⁷²

Auch diese Erklärung trifft auf den Sinna Mann zu, denn es ist der König, der den Vater vom Sinna Mann befreit.

XVIII. Der Gegenspieler wird besiegt.

Definition: Sieg: Symbol S

Diese Funktion ist etwas schwieriger zuzuordnen, denn es wird keine Funktion definiert, die eine friedliche Lösung mit dem Widersacher vorschlägt. Die Möglichkeit: „Der Gegenspieler wird vertrieben“ scheint die zutreffendste, auch wenn dies nicht in einem Kampf geschieht sondern durch Kommunikation.

⁷² Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S. 52

- *Er wird vertrieben* S⁶

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

Definition: Liquidierung, Aufhebung des Unglücks oder Mangels; Symbol L

- *Der Gefangene wird befreit.* L¹⁰

Der Gefangene im *Sinna Mann* ist der Vater, der durch die Kommunikation nicht mehr von ihm überwältigt werden kann. Er wird vom König dazu aufgefordert sich zu wehren und versichert, dass er es schaffen wird:

Men hva skal jeg gjøre med Sinna Mann? spør Pappa og ser på Kongen.
Sinna Mann er så fryktelig sterk, sier Pappa. Men du er sterkere, sier
Kongen. (S. 33)

Morphologische Struktur:

$$i \left\{ \begin{matrix} A^1 \\ A^6 \end{matrix} \right\} B^3 C \uparrow \left\{ \begin{matrix} Sch^2 H_{neg} Z_{neg} \\ Sch^1 H_{neg} Z_{neg} \\ Sch^1 H^1 Z^6 \end{matrix} \right\} S^6 L^{10}$$

5.3 Einführung der Personen in das Handlungsgeschehen

Es wurde gezeigt, dass es keine Probleme bereitet, die von Propp definierten Funktionen und Handlungskreise den Personen und Situationen im *Sinna Mann* zuzuteilen. Auch bei den Formen der Einbeziehung neuer Personen in den Gang der Handlung ist eine klassische Erklärung nach Propp möglich.

In der Ausgangssituation, in der nur Familienmitglieder vorkommen, werden Held und Schenker vorgestellt, wobei der Held entweder beschrieben wird oder einfach namentlich erwähnt. Zweites trifft im Fall von *Sinna Mann* zu: „Boj lytter.“ (S. 2) Der Vater hat im Propp'schen Sinne keine eigene Funktion, darf aber als Familienmitglied ebenfalls in der Anfangssituation anwesend sein. Die als nächstes erscheinende Person ist der Widersacher, der Sinna Mann. Ein Widersacher erscheint genau zweimal im Laufe der Handlung. Zum ersten Mal „taucht er ganz unvermittelt von außen auf“, schleicht sich an, fliegt heran oder,

wie im Fall von *Sinna Mann*, kriecht der Sinna Mann Pappas Rücken hinauf: „Das zweite Mal tritt er in das Märchen als die Gestalt, die gewöhnlich durch bestimmte wegweisende Mittel aufgespürt worden ist.“⁷³ Diese wegweisenden Mittel sind hier der König selbst, der als übernatürlicher Helfer auch als Wegweiser fungieren kann und Pappa dazu bringt, sich auf seinem Schloss mit Sinna Mann auszusöhnen. Auch dass die Schenker unerwartet auftreten, trifft bei *Sinna Mann* zu. Die Dame aus dem Nachbarhaus, die Tiere und die Natur werden ohne Einleitung plötzlich in die Handlung miteinbezogen und erscheinen dem Helden außerhalb seines Hauses. Der übernatürliche Helfer wird als Geschenk durch die Handlung eingeführt bzw. erscheint, wie bei *Sinna Mann*, nachdem eine Aufgabe gelöst wurde. Diese Verteilung der handelnden Personen bezeichnet Propp als Märchennorm und es entsteht auch hierbei kein Problem, die Märchenstruktur des *Sinna Mann* zu erkennen und nachzuweisen. Der Vollständigkeit wegen soll hier noch erwähnt sein, dass das Buch *Sinna Mann* nach Propps Analysekriterien als „Märchen bestehend aus einer Sequenz“ definiert werden kann, also ohne Zwischenelemente, die eine zweite Handlung oder Sequenz einführen.

5.4 Spezielle Eigenschaften

Nachdem nun die Grundstruktur dargestellt wurde, sollen nun jene Faktoren betrachtet werden, die dem Märchen bzw. der Geschichte die besondere Farbe verleihen:

Oben haben wir das Problem der handelnden Personen streng von den Handlungskreisen getrennt, denn Nomenklatur und Attribute der handelnden Personen sind variable Märchenelemente. Unter Attributen verstehen wir sämtliche äußere Eigenschaften der Gestalten wie z.B. Alter, Geschlecht, Stand, äußere Erscheinung, besondere Kennzeichen usw. Sie verleihen dem Märchen sein spezifisches Kolorit und einen besonderen Reiz.⁷⁴

Zwei Punkte sind hierbei noch zu betrachten, die in Märchen sehr wichtig sind und häufig vorkommen. Dies ist einerseits das Mittel der Verdreifachung und andererseits das Problem der Motivierung. Die Verdreifachung ist ein beliebtes Mittel zur Ausschmückung und um Spannung zu erzeugen. Es wird verwendet, um eine Retardierung der Erzählung zu erreichen und den Erfolg des Helden hinauszuzögern. Es gibt verschiedene Stufen dieser Verdreifachung:

⁷³ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S. 84

⁷⁴ Ebd.: S. 87

Die Wiederholung kann entweder ohne jede Steigerung verlaufen oder mit zunehmendem Schwierigkeitsgrad oder nach zwei fehlgeschlagenen Versuchen hat der dritte Erfolg.⁷⁵

Diese dritte Möglichkeit zeigt sich in *Sinna Mann*, als Boj bei der Dame und bei den Pflanzen die Aufgabe nicht lösen kann, als sie aber von den Tieren gestellt wird, gelingt ihm dies.

Die Motivierung geschieht normalerweise durch den Gang der Handlung. Die einzige Funktion, die eine Motivierung braucht, ist die Schädigung zu Beginn des Märchens. Dies ist häufig Hass, Neid, Angst vor Konkurrenz, Weissagungen oder anderes. Manchmal ist allerdings die Schadensstiftung nicht motiviert oder die Motivation ist nicht bekannt. In *Sinna Mann* wird die Motivierung zur Schadensstiftung erst ganz am Ende der Geschichte bekannt. Nämlich, dass der Sinna Mann selbst einen Sinna Mann in sich hat und jener wieder einen anderen. Diese Motivierung gilt allerdings nur als Motivierung für diese Geschichte, es gibt keinen „Ur-Grund“, der den ersten Sinna Mann motiviert.

5.5 Generelles zum Märchen bei Propp

Was zeichnet nun aber ein Zaubermärchen aus und warum kann Gro Dahles *Sinna Mann* danach untersucht werden? Propp hat folgende Definition:

Morphologisch gesehen kann als Zaubermärchen jede Erzählung bezeichnet werden, die sich aus einer Schädigung (A) oder einem Fehlelement (a) über entsprechende Zwischenfunktionen zur Hochzeit (H*) oder anderen konfliktlösenden Funktionen entwickelt.⁷⁶

Es reicht also allein die Struktur, von der wir bereits gesehen haben, dass sie auf *Sinna Mann* zutrifft, aus, um eine Erzählung als Zaubermärchen anzuerkennen. Dass nicht alle Funktionen vorkommen, soll nicht stören, denn nach Propps Definition enthalten Märchen ein Grundschema nur in lückenhafter Form, bei dem einige Funktionen fehlen. Solange die Reihenfolge der Funktionen konstant bleibt, gibt es keine Probleme bei der Analyse, denn dass sich die Gestalten durch zeitlich unterschiedliche Einflüsse verändern, ist nur allzu

⁷⁵ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S. 74

⁷⁶ Ebd.: S. 91

logisch: „Die reale Wirklichkeit schafft neue, markante Gestalten, die die alten Märchenfiguren verdrängen.“⁷⁷

Die Erforschung ist aber dennoch möglich, denn wenn die Funktionen konstant bleiben, können die Elemente, die sich um die Funktion gruppieren, systematisiert werden. Nun ist aber die Bezeichnung „Zaubermärchen“ irreführend, was auch von Propp angemerkt wird. Er schlägt als alternative Benennung „Märchen, die dem 7-personenschema unterworfen sind“ vor, beschließt aber im Text weiterhin von „Zaubermärchen“ zu sprechen, da dieser Begriff einfacher zu handhaben ist.

Nun stellt sich die Frage, woraus sich diese einheitliche Struktur ergibt, was die Grundlage ist und wie sich die Märchen entwickelt haben bzw. welchen Einflüssen sie ausgesetzt waren: „Wenn sämtliche Zaubermärchen ihrer Form nach so einheitlich aufgebaut sind, bedeutet das dann nicht, dass sie alle einer gemeinsamen Quelle entstammen?“⁷⁸ Diese Quelle muss nicht unbedingt eine Urform des Märchens sein, nicht einmal eine geographische Region oder ein Volk, von wo aus die Märchen sich durch Migration ausgebreitet haben und einen formellen Reichtum entwickelt haben. Es ist auch möglich, dass diese Quelle eine sozial-historisch oder psychologisch bedingte Quelle ist. Auch wenn Propp meint, dass, wenn die Struktur des Zaubermärchens durch die begrenzten Möglichkeiten der menschlichen Phantasie entstanden sind, es keine anderen Märchen- oder Geschichtsformen gäbe, ist gerade diese Theorie für die Analyse des *Sinna Mann* wichtig und könnte dabei helfen zu erklären, warum für ein so schwieriges Thema wie Gewalt in der Familie gerade die Struktur der Zaubermärchen gewählt wurde.

Eine weitere Hypothese ist, dass die Märcheninhalte wirklichkeitsbedingt sind, wobei die morphologische Studie, so Propp, zeigt, dass der Stoff nur wenig mit der Alltagswirklichkeit zu tun hat. Die Wirklichkeit wird in ihnen nur indirekt widergespiegelt. Der Zusammenhang zwischen Märchen und Wirklichkeit ist ein ganz besonderer, denn einerseits sind die Figuren real oder wurden zumindest in ihrer Entstehungszeit als real geglaubt, andererseits sind auch die Handlungen immer in gewisser Weise mit der Realität verbunden:

Die Definition „unwirklich“ genügt also nicht, um das Märchen zu bestimmen, denn auch das Übernatürliche und Wunderbare der

⁷⁷ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S. 87

⁷⁸ Ebd.: S. 105

Zaubermärchen hat seine Grenze: es gibt Dinge, die auch dem echten Zaubermärchen als „unwirklich“ erscheinen würden [...].⁷⁹

Auf diesen Begriff der Wirklichkeit wird später noch eingegangen werden, da er besonders im Fall von Kinder- und Bilderbüchern wichtig ist und genauer besprochen werden soll.

Neben Wirklichkeiten sollen auch Glaubensformen einen Einfluss auf die Märchenentwicklung gehabt haben und diese Spuren scheinen immer noch erkennbar: „Aber Sitten und Gebräuche sterben ab, und auch die Religionen sterben aus, ihre Inhalte verwandeln sich zu Märchen.“⁸⁰ Auch hier ist es wichtig, sich mit den Glaubensvorstellungen des Kindes auseinanderzusetzen, um feststellen zu können, inwiefern sie mit den Märchen und Geschichten in Zusammenhang gesetzt werden können.

⁷⁹ Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit. Steiner Verlag: Wiesbaden, 1974. S. 2

⁸⁰ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982. S. 105

6 MERKMALSANALYSE

Analyse nach Lüthi's Kriterien für das Europäische Volksmärchen

Der schweizer Literaturwissenschaftler und Märchenforscher Max Lüthi beschreibt in seinem Werk *Das europäische Volksmärchen*⁸¹ fünf Merkmale, die dieses auszeichnen. Diese Merkmale sind: Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, abstrakter Stil, Isolation und Allverbundenheit und Sublimation und Welthaltigkeit. Nachdem sich Gro Dahles *Sinna Mann* problemlos mit Propps Strukturanalyse interpretieren ließ, interessiert nun, ob Lüthi's Kriterien ebenfalls zutreffen. Dazu ist es aber zuvor noch wichtig, die handelnden Personen in Diesseitige und Jenseitige einzuteilen, da dies ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal für Lüthi ist, so wie auch zwei Handlungsebenen unterschieden werden können, die ebenfalls vereinfacht als Diesseits und Jenseits charakterisiert werden sollen.

6.1 Diesseits und Jenseits und ihre Bewohner

Das Jenseits ist der „andere Bereich“, der sich außerhalb der wahrnehmbaren Welt befindet. Dies muss nicht unbedingt dem christlich geprägten Bild des Lebens nach dem Tod entsprechen, sondern bezeichnet schlicht das Übernatürliche und Unreale. Diesseits ist selbstverständlich das, was echt ist und mit der Realität erklärbar. Diese Unterscheidung ist in Gro Dahles *Sinna Mann* nicht ganz so klar erkennbar wie im Märchen. Trotzdem aber lassen sich zwei unterschiedliche Handlungsebenen erkennen. Das Diesseits stellt die Handlungsebene mit Mamma, Pappa und Boj dar, das Jenseits ist die Fantasie- bzw. Vorstellungsebene des Jungen Boj, die Ebene, mit der er sich die diesseitige Welt erklärt. Der *Sinna Mann* erscheint z.B. zwar in der Erzählung in der realen Geschichte, allerdings nur in Bojs Wirklichkeit. Man kann also zwischen der realen Wirklichkeit als Diesseits und Bojs Wirklichkeit als Jenseits unterscheiden. So wird auch erklärt, warum diese Ebenen sich an einigen Stellen überschneiden, da natürlich die reale Wirklichkeit ebenfalls zu Bojs Wirklichkeit gehört. In Dahles Werk werden die Handlungsebenen unterschiedlich verwendet. Es gibt Passagen, die sich nur im Diesseits abspielen und Passagen, die sich nur im Jenseits abspielen. Diese Verwendung ist auch typisch für Märchen. Worin sich aber *Sinna Mann* vom klassischen Volks- oder Zaubermärchen abhebt, sind die Situationen, in denen sich die Handlungsebenen zu einer Erzählebene zusammenschließen oder aber man nicht

⁸¹ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997

genau erkennen kann, in welcher Ebene sich die Handlung befindet. Man kann also zwischen drei verschiedenen Positionen der Handlungserzählung unterscheiden: die Handlung spielt sich klar im Diesseits ab, die Handlung befindet sich klar im Jenseits oder – und diese Möglichkeit findet man in Situationen, in denen sich die Handlung von der einen auf die andere Ebene bewegt – die beiden Ebenen haben sich zu einer Ebene vereint bzw. es ist nicht klar erkennbar, in welcher Ebene die Handlung stattfindet. Diese Unklarheit scheint von der Autorin beabsichtigt zu sein, denn vom Text erhält man widersprüchliche Aussagen. Die folgende Passage zeigt, wie die reale Wirklichkeit und Bojs Wirklichkeit sich nicht mehr vereinen lassen und wie sich langsam die Geschichte ins Jenseits verlagert:

Lås opp døra, Mamma! Men Mamma klarer ikke, orker ikke. Finner ikke nøkler. Fins ikke nøkler. Dørene er åpne, Boj, sier Mamma. Bare løp ut og lek, sier Mamma. Men dørene er ikke åpne. Dørene er lukket lang vei. Hele Boj er lukket av tusen dører. Og Mamma finner ikke nøklene. For Mamma har ikke noe nøkler å finne. Boj må åpne døra sjøl. Låse opp låsen i låsen. Åpne døra i døra. For Boj må komme seg ut. Ut ut ut. Boj må komme seg ut. Kom deg ut. Kom deg ut, Boj. Kom deg vekk. Se, døra er åpen! (S. 24)

Zuerst wird in dieser Textpassage von einer Türe gesprochen, die Mamma aufschließen soll, damit Boj nach draußen laufen kann. Hier befindet sich die Erzählung noch ganz im Diesseits. Mit dem Satz „Fins ikke nøkler.“ wird die Ebene verlassen, denn wenn zuvor noch davon gesprochen wurde, dass Mamma die Schlüssel nicht finden kann, besagt dieser Satz plötzlich, dass es überhaupt keine Schlüssel gibt. Auch die Türe, von der gesprochen wird, ist nicht mehr die Haustüre, sondern es sind tausend Türen, von denen Boj selbst eingeschlossen ist, die nur er öffnen kann. Die Erzählung entfernt sich also mehr und mehr von der Realität weg in Bojs Geist hinein, auf die Ebene, die als jenseitige definiert wurde.

Ebenso wie die Erzählebenen können auch die Gestalten in diesseitige und jenseitige eingeteilt werden, nach jenen drei Kriterien, nach denen es auch im Märchen möglich ist: Wohnort, Eigenschaften und Aussehen. Problemlos kann man Boj, Mamma und Pappa den Diesseitigen zuordnen, da sie weder Aussehen noch Fähigkeiten haben, die unreal erscheinen, noch einen Wohnort, der sich nicht auf „unserer Welt“ befindet. Die Figur des Sinna Mann kann man ohne Zweifel als jenseitig charakterisieren, da sowohl Aussehen als auch Fähigkeiten übernatürlich sind:

Rød i ansiktet. Rød i nakken. Munnen vridd. Vrengte øyne. Ligner ikke Pappa. Røyk ut av nesa og munnen. Glør i øyene. Svart mann. Rød Mann. (S. 13)

Sinna Mann er større enn huset, større enn fjellet, større enn alt. Sinna Mann brenner. Rødt og rødt og rødt og svart. (S. 14)

Seine „Wohnung“ wird im Buch an jener Stelle beschrieben, als der Sinna Mann sich dahin zurückzieht, wo er hergekommen ist und auch wenn sich diese Orte in der realen Welt befinden, sind es keine realen Wohnorte, nicht einmal Orte, wo ein Mensch sich aufhalten kann:

Sinna Mann blir støv og meitemark og snegler og forsvinner i bakken. Forsvinner i sølevann og jord. Kryper inn i krokete ryggen. (S. 19)

Schwieriger wird die Zuordnung bei der Dame und dem König. Beide sind, der König zumindest auch in Norwegen, reale Personen. Die Dame hat menschliches Aussehen und ihre Aufgabe im Text besteht darin, Fragen zu stellen, sie hat also auf den ersten Blick keine übernatürlichen Fähigkeiten. Folgender Satz ist nun aber für die Zuordnung von Bedeutung: „Og Boj vet at hun vet, for damen har briller som ser veldig godt.“ (S. 27) Für Boj und dadurch auch für das lesende oder zuhörende Kind besitzt die Dame eine übernatürliche Funktion – das Wissen. Dieses Wissen hat sie aber nicht durch Erfahrung oder Beobachtungen, sondern durch ihr Zaubermittel, ihre Brille. Hierbei ist nicht wichtig, woher die Dame eigentlich über Boj und seine Geschichte bescheid weiß. Hier zählt alleine die von Gro Dahle gewählte Erklärung, Bojs Erklärung für die Fähigkeit des Wissens, und diese Erklärung ist eine übernatürliche.

Wichtig ist hier auch, dass sich die Handlung zu diesem Zeitpunkt bereits in der parallelen Welt befindet, auf der zweiten Handlungsebene, in der sich die Geschichte des *Sinna Mann* abspielt. Im Absatz zuvor verlässt Boj den Ort an dem sich Vater, Mutter und Sinna Mann befinden, obwohl die Türen nicht aufgeschlossen sind, er flüchtet sich also in eine andere Welt – ins Jenseits. Die Tatsache, dass die Dame in dieser parallelen Welt erscheint, deutet darauf hin, dass sie trotz ihrer realen Gestalt eine Jenseitige ist. Nach zwei der drei Kriterien, Wohnort und Fähigkeiten, ist die Dame eine jenseitige Figur, ihrem Aussehen nach zu urteilen nicht. Gleiches gilt auch für den König sowie die Pflanzen und Tiere, die selbstverständlich durch ihre Fähigkeit zu Sprechen übernatürliche, also jenseitige Fähigkeiten haben. Im weiteren Verlauf sollen diese Figuren auch als Jenseitige betrachtet werden, es soll aber geklärt sein, dass diese nur durch die Einwirkung der zweiten, der jenseitigen Ebene, also der Fantasie des Kindes, zu jenseitigen Figuren werden. Sie sind,

anders als der Sinna Mann, verwunderlicht worden und nicht von Grund auf durch Erklärungsdrang aus der Phantasie entsprungen.

Die so entstandene Einteilung der Charaktere stimmt auch mit den Funktionen nach Propp überein. So sind Boj als Held und die Mutter als Sender diesseitige Familienmitglieder, der Widersacher Sinna Mann, die Dame, die Pflanzen und die Tiere als Schenker und der König als übernatürlicher Helfer Jenseitige.

6.2 Eindimensionalität

Lüthis Prinzip der Eindimensionalität besagt, dass die gesamte Handlung auf einer Weltenebene abläuft, dass es also keine bemerkbaren Unterschiede in der Rezeption von Diesseits und Jenseits gibt bzw. dass der Übertritt von der einen in die andere Welt nicht als solcher markiert ist. Weltenebene ist nicht zu verwechseln mit den Erzählebenen, die zuvor besprochen wurden. Es geht bei der Eindimensionalität klar um die Beobachtung und Behandlung der Ebenen, also einerseits darum, welche Wirkung Diesseits und Jenseits und deren Bewohner auf den Helden haben und andererseits, wie diese Dinge dem Leser oder Zuhörer geschildert werden. Hierbei soll es, laut Lüthi, keine Unterschiede geben. Diese Gleichheit in der Behandlung von Realem und Übernatürlichem ist ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen Sage und Märchen, da in der Sage das Jenseitige als etwas Befremdliches angesehen und behandelt wird. Im Märchen wird dieser Unterschied nicht thematisiert und der Märchenheld wundert sich nicht, wenn ihm plötzlich Drachen und sprechende Kessel entgegentreten oder wenn sein Weg über einen Berg aus geschliffenem Glas führt:

Der Märchenheld handelt und hat weder Zeit noch Anlage, sich über Seltsames zu wundern. [...] Das Gefühl für das Absonderliche fehlt ihm. Ihm scheint alles zur selben Dimension zu gehören.⁸²

Gleiches ist auch im *Sinna Mann* der Fall, als Boj sich nicht wundert, dass Bäume und Sträucher sprechen, oder nicht erschrickt über das Auftreten des Sinna Mann. Obgleich er vor ihm Angst hat, er wundert sich nicht über dessen Erscheinen. Auch in der Schilderung erkennt man keinen Unterschied zwischen Diesseits und Jenseits. Der Sinna Mann tritt auf, genau wie der König oder die Mutter, ohne Einleitung und ohne merklichen Unterschied in der Reaktion

⁸² Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 10

auf ihr Erscheinen. Wohl besteht natürlich ein Unterschied in den Gefühlen, die die Figuren durch ihre Funktionen und Handlungen auslösen. Boj hat Angst vor dem Sinna Mann, eine profane Angst vor den drohenden Gefahren, die vom Sinna Mann ausgehen, nicht aber vor dem Unbekannten oder Unheimlichen. Er hat Angst davor, dass der Sinna Mann den Vater beherrscht und die Mutter verletzt.

Diesseitige und jenseitige Figuren werden laut Lüthi im Volksmärchen gleichermaßen behandelt und dargestellt und es wird das Jenseits vom Diesseits einzig durch eine geographische Differenz abgetrennt:

In der Sage sind die Jenseitigen dem Menschen äußerlich nah und geistig fern. Im Märchen sind sie ihm örtlich fern, aber geistig-erlebnismäßig nah. Die örtliche Ferne ist dem Märchen offenbar das einzige Mittel, das geistig Andere auszudrücken.⁸³

Im *Sinna Mann* gibt es drei verschiedene Handlungsorte: Das Haus, in dem Boj und seine Familie leben, „draußen“ und das Schloss des Königs. Bojs Haus ist ein diesseitiger Ort, denn es besteht aus ganz normalen Wänden mit Türen und darin befinden sich Tische, Keksteller und Gläser mit Strohhalmen und auch sonst weist nichts auf einen übernatürlichen Standort hin. „Draußen“ wird nicht näher beschrieben, was aber beschrieben wird, ist der Abstand zum Haus. Boj kann das Haus nun von außen betrachten:

Når Boj ser på huset, er huset stille. Vinduene er lukket. De blunker ikke engang. Det er ikke så mye som et blaff i gardinene. Veggene holder tett, planke mot planke. Ikke engang røyken slipper ut gjennom pipa. (S. 26)

Hier ist wie zuvor jene Textpassage von Wichtigkeit, in der Boj das Haus verlässt. Vereinfacht passiert es hier, dass Boj seine Mutter bittet, die Türen, viele Türen in- und hintereinander aufzuschließen, doch der Mutter kann das nicht gelingen, sie kann die Schlüssel nicht finden, denn die Türen sind in Boj drinnen. Er muss sie selbst öffnen, um nach draußen zu gelangen. Es bleibt unklar, ob der Held das Haus wirklich oder nur in seiner Phantasie verlassen hat, wichtig ist aber, dass dieser Ort, an den er gelangt, ein paralleler Ort ist, an dem Bäume und Vögel sprechen und an dem ganz andere Gesetze als noch zuvor herrschen, man kann diesen Ort also als jenseitigen Ort definieren, ob er nun geographisch oder mental vom Elternhaus getrennt ist. Hier sieht man auch gut, wie Gro Dahle die Märchenstruktur erweitert, ohne aber die Grundgedanken zu verändern, denn die Funktion des Verlassens des Elternhauses bleibt erhalten, auch das im Märchen wichtige Motiv des

⁸³ Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 11

Wanderns wird auf eine Art behalten, trotzdem aber ist es eine märchenuntypische Behandlung dieser Themen. Der dritte Handlungsort ist das Königsschloss und soll ebenfalls als jenseitig eingeordnet werden, so wie auch der König den Jenseitigen zugeordnet wurde.

Lüthi weist weiters darauf hin, dass die Jenseitigen und Diesseitigen nicht miteinander leben, sondern geographisch voneinander getrennt sind. Das trifft auf den ersten Blick im *Sinna Mann* nicht zu, denn der Sinna Mann taucht ja in Bojs Haus auf und der König nimmt den Vater mit auf sein Schloss. Da die Differenz zwischen den Welten aber im *Sinna Mann* nicht geographisch, sondern mental ist, muss man hier vorsichtig sein, denn die Welten überschneiden sich in einigen Punkten und liegen nicht wie im Zaubermärchen durchgehend nebeneinander, sondern an machen Stellen übereinander. Diese Punkte sind die Schnittpunkte, an denen Gro Dahle die Wirklichkeit in ihr „Märchen“ Einzug nehmen lässt bzw. Bojs Wirklichkeit und die reale Wirklichkeit verschwimmen. Einer dieser Momente ist jener, an dem der Sinna Mann auf der Bildfläche erscheint, denn er erscheint als übernatürliches Wesen in der realen Welt, richtet durch übernatürliche Kräfte reale Schäden an, dies ist dadurch möglich und erklärbar, dass er die Gestalt des Vaters dazu nutzt. Mit dieser körperlichen Vereinigung wird also der Berührungspunkt der beiden Welten abgeschwächt. Im weiteren Verlauf der Geschichte entsteht dann wieder eine Überschneidung, als der König auftritt. Der König erscheint in Bojs Haus, also im Diesseits und nimmt dann den Vater mit auf sein Schloss, ins Jenseits. Diese Geschehnisse verlangen eine genauere Analyse der Rolle des Königs, der, so viel soll bereits angemerkt werden, als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Realität und Phantasie fungiert.

Diesseitige und Jenseitige, also magische und nichtmagische Figuren werden im Volksmärchen auch in ihren Funktionen genau getrennt. Zauberkräfte haben nur Feen, Hexen, Drachen und andere jenseitige Figuren und wenn ein Held übermenschliche Kräfte erwirbt, kann dies nur durch den Kontakt zu ausgesprochen jenseitigen Figuren geschehen. Hier fällt es wieder leicht, dieses Merkmal auch im *Sinna Mann* zu bestätigen, denn, wie schon am Anfang des Kapitels angesprochen, gibt es, mit Ausnahme des Königs, einen klaren Unterschied zwischen magischen und nichtmagischen Figuren, auch wenn die magischen Fähigkeiten nur durch Bojs Sichtweise magisch werden.

6.3 Flächenhaftigkeit

Das Prinzip der Flächenhaftigkeit besagt, dass das Märchen ohne jegliche Tiefengliederung auskommt: „Seine Gestalten sind ohne Körperlichkeit, ohne Innenwelt, ohne Umwelt; ihnen fehlt die Beziehung zur Vorwelt und zur Nachwelt, zur Zeit überhaupt.“⁸⁴

Auch die vorkommenden Gegenstände im Volksmärchen tragen keine Gebrauchsspuren, sind nicht in den Lebensraum des Besitzers eingebettet und bleiben für sich selbst stehend. Wenn jemand an einer Krankheit leidet, wird diese nicht genauer beschrieben, die Figur ist einfach krank. Ebenso scheint das Abhacken von Gliedmaßen, das Durchbohren oder andere schwere Verletzungen keinen Einfluss auf das Geschehen zu haben und weder Blut noch Schmerzen sind beschrieben, noch ist es problematisch, nach dem Abhacken beider Beine seinen Weg fortzusetzen. Gefühle werden nur dann erwähnt, wenn sie die Handlung beeinflussen. So weint z.B. der Märchenheld nur um das nachfolgende Auftreten des helfenden Männleins zu begründen. Auch die Aufgaben, die es zu lösen gilt, sind keine Aufgaben, die mit Intelligenz und Scharfsinn zu lösen sind, sondern sie sind auf ganz bestimmte Situationen ausgelegt. Auch wenn manche Märchenerzähler über Leid oder Freud des Helden berichten und manche Situationen ausschmücken, so hat dies nichts mit dem Märchen an sich zu tun und hat keinen Einfluss auf das Geschehen:

Nicht die innere Regung, sondern die äußere Anregung treibt die Märchenfigur vorwärts. Gaben, Funde, Aufgaben, Ratschläge, Verbote, wunderbare Hilfen und Widerstände, Schwierigkeiten und Glücksfälle treiben und lenken sie, nicht die Strebung der eigenen Brust.⁸⁵

Wie schon bei Propp festgestellt wurde, ist die einzige Handlung, die eine Motivation aus sich braucht, die Schadensstiftung am Anfang der Geschichte, alle weiteren Handlungen sind Reaktionen auf äußere Einflüsse und vorhergehende Handlungen: „Wo das Märchen nur immer kann, ersetzt es Inneres durch Äußeres, seelische Triebkräfte durch äußere Anstöße.“

⁸⁶

Die Personen des Märchens besitzen nicht nur keine Innenwelt, sie besitzen auch keine Umwelt. Im Gegensatz zur Sage, in der man weiß, an welchem Ort sich der Held befindet und in welchem Zusammenhang er mit den anderen Personen steht, ist dies im Märchen nicht

⁸⁴ Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 13

⁸⁵ Ebd.: S. 17

⁸⁶ Ebd.: S. 17

bekannt. Der Held befindet sich an keinem bestimmten Ort und um die Handlung beginnen zu lassen, muss er diesen unbestimmten Ort verlassen, wofür das Märchen verschiedenste Gründe findet: „Jeder Anlass ist dem Märchen recht, der den Helden isoliert und ihn zum Wanderer macht.“⁸⁷ Dies ist ein wesentlicher Punkt im Märchen:

Der Mensch in der Sage braucht sich nicht von seinem Standorte zu entfernen, um Wesentliches zu erleben; denn er hat eigene Seelentiefe und reiche, spannungsvolle Beziehungen zur Umwelt genug. Der Märchenheld muss wandern, um mit dem Wesentlichen zusammenzutreffen. Was in der Sage tiefgestaffelte Innenwelt und Umwelt ist, wirft das Märchen auf ein und dieselbe Fläche nebeneinander.⁸⁸

Es bestehen keine dauernden festen Beziehungen zwischen den handelnden Personen. Diese verschwinden einfach wieder, wenn sie ihre Aufgabe erfüllt haben. Die jenseitigen Figuren tauchen dort auf, wo der Held sie gerade braucht und wo die Handlung es erfordert und auch ihre persönliche Umwelt oder Herkunft wird nicht näher erklärt, sofern es nicht für die Handlung wichtig ist. Wir erfahren nur das, was die Handlung über sie enthüllt.

Neben Innen- und Umwelt fehlt auch die Dimension der Zeit. Figuren altern nicht, auch wenn sie 100 Jahre schlafen und wenn der Held sieben Jahre auf Reisen war, fragt ihn niemand, wo er so lange geblieben sei:

Das Märchen verzichtet auf räumliche, zeitliche, geistige und seelische Tiefengliederung. Es verzaubert das Ineinander und Nacheinander in ein Nebeneinander. Mit bewundernswerter Konsequenz projiziert es die Inhalte der verschiedensten Bereiche auf ein und dieselbe Fläche: die Körper und Dinge als Figuren, die Eigenschaften als Handlungen, die Beziehungen zwischen einzelnen Wesen als äußerlich sichtbare Dinggaben; verschiedene Verhaltensmöglichkeiten werden verschiedenen Figuren zugewiesen, geistige oder seelische Entfernung wird durch äußere Eindrücke dargestellt.⁸⁹

Schon beim Betrachten der Bilder und Lesen des Textes des *Sinna Mann* ist offensichtlich, dass dieses Bilderbuch nicht ohne Tiefengliederung funktioniert. Auf mehreren Aufschlägen wird beschrieben, wie sich der Sinna Mann verhält, welchen Veränderungen der Vater unterzogen wird und von welchen Gefühlen Boj ergriffen ist. Es lässt sich aber bei näherer Betrachtung feststellen, dass die Tiefe in der Erzählung nur in manchen Bereichen vorhanden

⁸⁷ Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 18

⁸⁸ Ebd.: S. 18

⁸⁹ Ebd.: S. 23

ist. Es ist möglich, wenn man die Definitionen Lüthis genauer gliedert, drei Unterarten zu erkennen. Man kann zwischen personenbezogener, objektbezogener und aktionsbezogener Flächenhaftigkeit unterscheiden und diese wieder in zwei verschiedene Arten unterteilen. Die zweite Unterscheidung ergibt sich durch den Kontext. Es gibt Eigenschaften, die sich aus der momentanen Situation ergeben bzw. im Moment wichtig sind und Eigenschaften, die zu dem Moment hin- oder von ihm wegführen, also vorher geschehen sind oder nachfolgend geschehen. Die letzten beiden sind getragen durch die Dimension der Zeit, darunter fallen Lüthis Kriterien des Bezugs zur Vorwelt, des Bezugs zur Nachwelt und des Bezugs zur Zeit. Diese zeitliche Art der Eigenschaften wird bei Dahles *Sinna Mann*, gleich wie auch im Märchen, nicht behandelt. Man weiß nicht, wo Bojs Haus sich befindet oder was Mamma und Pappa sonst machen, denn alles, was außerhalb des momentanen Kontexts liegt, ist unwichtig. Auch eine Beziehung zur Zeit kann nicht erkannt werden, es wird nicht thematisiert, wie lange Boj weg war oder wie lange es dauerte, bis der König im Haus der Familie erscheint. Diese äußeren Umstände haben also bei Gro Dahle ebensowenig Bedeutung wie im Zaubermärchen. Die Grundstruktur der Familie und andere Grundfunktionen, die sich aus der Zeit vor dem Handlungsgeschehen ergeben haben, fallen (natürlich) nicht unter diese Tiefengliederung.

Anders als im klassischen Volksmärchen findet man aber in den Charakteren durchaus die zweite Art des Bezugs der personenbezogenen Gruppe und zwar jene, die abhängig von den momentanen Bedingungen ist oder von denen die momentanen Bedingungen abhängen. Die Figuren haben eine Innen- und Umwelt, die, besonders bei dem Helden Boj, von der Autorin genau thematisiert wird. Der Junge hat eine Beziehung zu seiner Umwelt, er denkt über die Gefühle seiner Eltern nach und bemerkt, wie sich die Umgebung ändert:

Boj ser på Pappa. Hvorfor er Pappa stille nå? Er Pappa sliten? Er Pappa trøtt? Er Pappa sur? Alt er så tynt. Hele stua er av glass. Alt står og svaier. For det er noe i stua. Det er Pappa. Og Pappa er stille. (S. 4)

Auch ist der Junge sich seiner Beziehung und seines Einflusses auf die Situation bewusst, denn er überlegt, ob er schuld sein könnte an Pappas Verhalten:

Hvorfor er Pappa sånn? tenker Boj. Er det noe jeg har gjort? Er det noe jeg har sagt? tenker Boj og kryper sammen inne i Boj. Er Pappa rolig nå? Er Pappa glad? Er Pappa sint? (S. 7)

Ebenso wichtig ist das Bewusstsein über die Gefühle der Personen selbst, denn der Vater z.B. beteuert, er sei nicht böse und dass Boj dies nicht behaupten solle, wenn er es doch nicht sei.

Bojs Angst, als er das Auftreten des Sinna Mann bemerkt, wird genau beschrieben und auch die körperlichen Gefühle, die er dabei empfindet, fehlen nicht:

Det er noe i huset. Det er Pappa. Boj kjenner noe stramme. Boj får vondt i hendene sine. Og hjertet til Boj begynner å løpe. Det løper om kapp med Boj inne i Boj. (S. 7)

Die körperliche Veränderung, die mit dem Vater geschieht, als der Sinna Mann von ihm Besitz ergreift, wird detailliert beschrieben und dieser Veränderung werden vier Aufschläge gewidmet. Boj erkennt es zuerst an der Stimme des Vaters, die Hände ändern sich und das Gesicht. Es wird beschrieben, wie der Sinna Mann langsam den Rücken des Vaters herauf kriecht, den Vater zum Sinna Mann macht und dabei alles an ihm ändert. Als der Sinna Mann für kurze Zeit wieder verschwindet, fühlt Pappa Schmerzen:

Hvor gjør det vondt? spør Mamma. Der og der og der og der, sier Pappa og gråter og gråter. (S. 20)

Boj hat Angst, dass der Sinna Mann zurückkommt:

Det skjelver i beinet til Boj, og Boj kryper sammen og forsvinner innunder duken. Og det blir tykt å puste, syns Boj, og Boj får vondt i nakken og i magen og i hodet bare ved å tenke på det. (S. 23)

Dies sind nur einige beispielhafte Punkte, an denen deutlich wird, wie Gro Dahle körperliche und psychische Empfindungen und Veränderungen in ihren Text bringt. Diese Schilderungen sind auch keine Nebensächlichkeiten, sondern nehmen einen ganz wichtigen Platz in Gro Dahles Bilderbüchern ein, sie sind ein wichtiges Merkmal ihrer Bücher. Die Beschreibung der Gefühle hat nicht wie im Märchen die Aufgabe, die Handlung weiterzuführen, sondern ihre Aufgabe ist die Schilderung der Gefühle an sich. Es fällt aber auf, dass diese Schilderungen und Ausführungen nur auf der diesseitigen Ebene zu finden sind und nur diesseitige Figuren betreffen, was damit zusammenhängt, dass in Dahles Bilderbuch ein reales Thema behandelt und dargestellt wird und nur die Erklärung dieses Themas in eine märchenhafte Ebene abgehoben wird. Es wird hier wieder bewusst, dass Dahles *Sinna Mann* kein Märchen ist und, obgleich Struktur und auch andere Merkmale sehr märchenähnlich sind, auch nicht rein als solches verstanden werden kann. Sowohl diese Gefühlsschilderungen als auch die Sprache wären ausgesprochen untypisch für ein Märchen und gerade diese Faktoren, sowie die Verbindung zwischen Magie und Wirklichkeit sind es, die Gro Dahles Werke unverwechselbar machen.

Unter das Teillied der personenbezogenen kontextabhängigen Flächenhaftigkeit fällt auch Lüthi's Kriterium, dass die Beziehungen zwischen den handelnden Personen nicht andauern, was sich z.B. dadurch auszeichnet, dass die Schenker nur einmal erscheinen und das genau in dem Moment, in dem sie vom Helden gebraucht werden. Auch dies ist beim *Sinna Mann* nicht der Fall, denn die Charaktere haben zueinander Beziehungen, die die Handlung beeinflussen und in der Schlussszene werden alle Figuren noch einmal erwähnt:

Og treet skal synge med greiene sine i vinden. Og Kongen skal nikke og smile. Og damen i nabohuset skal kikke ut av vinduet gjennom brillen sine og se at nå har Boj det fint. Og den store hvite hunden ved gjerdet skal logre og bjeffe og hoppe og danse og le. Ha ha hi hi. (S. 37)

Zur objektbezogenen Flächenhaftigkeit kann man beim *Sinna Mann* nicht viel erkennen, da die erwähnten Objekte keine bestimmten Funktionen haben und keinen wichtigen Teil der Geschichte ausmachen. Es lässt sich nicht feststellen, ob die Gegenstände einen Bezug zu ihren Besitzern haben und ob sie Gebraucherscheinungen aufweisen. Einzig die Brille der Dame könnte unter diese Kategorie fallen, wobei in diesem Fall aber nicht klar ist, ob die Brille überhaupt als Objekt zu betrachten ist und nicht als Merkmal der Figur an sich. Brillen gehören, vor allem für Kinder, oft in gleichem Ausmaß zu einem Menschen wie dessen Haare oder Ohren. Wenn es nun nicht eine Dame mit einer dicken Brille wäre, sondern ein Mann mit großen Ohren, deretwegen der Mann alles weiß, könnte man die Ohren nicht als Objekte definieren, darum scheint es auch unangebracht, die Brille der Dame anders zu behandeln.

Unter aktionsbezogene Flächenhaftigkeit fallen die zu lösenden Aufgaben sowie die Funktion des Wanderns. Die zu lösenden Aufgaben im europäischen Volksmärchen sind laut Lüthi nicht mit Scharfsinn zu lösen und auf die spezifische Situation bezogen. Nachdem im *Sinna Mann* die Aufgabe Erzählen bzw. Schreiben ist, kann dieses Kriterium nicht bestätigt werden, denn mit Erzählen und Schreiben kann man viele Aufgaben lösen und das Erzählen kann im Leben eines Kindes in unterschiedlichsten Lagen zur Lösung eines Problems führen. Das Wandern als Funktion wiederum kann man im *Sinna Mann* sehr wohl auch feststellen. Boj begibt sich zwar nicht wie im klassischen Volksmärchen auf Wanderschaft, doch verlässt er seine Eltern und trifft auf Dinge, mit denen er ganz alleine umzugehen lernen muss. Gerade dieses Auf-sich-allein-gestellt-Sein und die Isolation von den Bezugspersonen ist sowohl im Märchen als auch im *Sinna Mann* ein wichtiger Faktor und hat pädagogisch eine besonders wichtige Bedeutung, die später noch besprochen werden soll.

6.4 Abstrakter Stil

Der abstrakte Stil des Volksmärchens verleiht dem Text Wirklichkeitsferne, denn das Märchen will nicht eine konkrete Welt mit ihren vielen Dimensionen nachbilden, sondern sie umformen und verzaubern und so eine Welt mit besonderen Eigenschaften schaffen. Gro Dahle scheint in ihren Werken ebenfalls nicht die konkrete Welt darstellen zu wollen, zumindest nicht so wie wir sie kennen. Allerdings ist es auch nicht eine Welt fern der Wirklichkeit, denn es ist die Wirklichkeit des Kindes und wie ein Kind sich Dinge vorstellt. Die Dinge also sind real, nur die Vorstellung von ihnen nicht.

Im Märchen haben die Figuren scharfe Konturen und reine Farben, wodurch sie sich voneinander abheben. Diese Konturen und starken Farben sind bedingt durch die Fläche an sich, denn auf einer Fläche verlieren sich Tiefe und Raum und daher muss mit scharfen Linien gearbeitet werden. Diese Kontur-Arbeit zeigt sich z.B. darin, dass das Märchen Dinge nicht schildert, sondern nennt:

Diese echt epische Technik der bloßen Benennung lässt uns alles Benannte als endgültig erfasste Einheit erscheinen. Jeder Ansatz zu ausführlicher Beschreibung erweckt das Gefühl, dass nur ein Bruchteil von allem Sagbaren wirklich gesagt wird; jede eingehende Schilderung lockt uns fort ins Unendliche, zeigt uns die sich verlierende Tiefe der Dinge. Die bloße Nennung dagegen lässt die Dinge automatisch zu einfachen Bildchen erstarren.⁹⁰

Diese scharfen Konturen sind im *Sinna Mann* ebenfalls zu erkennen, allerdings nicht so scharf, wie das bei Lüthi beschrieben wird. Der Sinna Mann ist böse, das sagt schon sein Name und auf der anderen Seite stehen die Dame, die um Boj weiß, die Pflanzen und Tiere, die helfen und der König, der das Unheil vernichten kann und all diese Figuren sind ausschließlich gut. Sie sind klar definiert, sie haben klare Aufgaben und man erwartet nicht, dass sie sich anders verhalten als sie es tun, sie sind also auch vorhersehbar. Pappa z.B. kann andererseits so leicht nicht kategorisiert werden. Pappa ist gut, ja, aber er ist auch böse. Pappa ist stark, er ist aber gleichzeitig auch schwach. Auch Mamma ist schwer einzuordnen. Sie wirkt schwach und passiv, stellt sich aber schützend vor Boj, als der Sinna Mann kommt. Man sieht hier also, dass nur die jenseitigen Wesen diese klaren Farben aufweisen und wie typische Märchenfiguren fungieren. Die Familienmitglieder haben dagegen wohl eine facettenreiche Persönlichkeit mit guten und bösen Seiten und einem komplexen Innenleben.

⁹⁰ Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 26

Die Technik der bloßen Benennung kennt der *Sinna Mann* ebenfalls. Boj wird bei seinem ersten Erscheinen einfach benannt und ebenso der Sinna Mann. Es braucht keine genaueren Beschreibungen des Sinna Manns um sein Auftreten in der Geschichte zu rechtfertigen. Die ausführlichen Beschreibungen folgen, märchenuntypisch, später. Das erste Auftreten aber ist wie im Märchen nicht von vorhergehenden Erklärungen oder nachfolgenden Rechtfertigungen begleitet.

Im Märchen sind auch die Situationen scharf voneinander getrennt und entwickeln und entfalten sich nicht und alles, was geschieht, passiert nacheinander. Jede einzelne Figur hat Handlungsbedeutung und ist wichtig für den Fortgang der Geschichte. Wenn z.B. der Held mit einem Diener auszieht, hat dieser Diener auch eine bestimmte Handlungsfunktion. Die Handlung basiert darauf, dass der Held sich wandernd fortbewegt und die Linie der Märchenentwicklung ist klar und rein, denn bestimmte Dinge bewirken bestimmte Handlungen und diese geschehen nicht schleichend, sondern akut:

Alles Seelische ist nach Außen verlegt, ist Handlung geworden oder Gegenstand, und dadurch scharf und eindrücklich sichtbar. Nichts bleibt unbestimmt und hintergründig.⁹¹

Die Dinge, die der Held erhält, haben ganz bestimmte Fähigkeiten und nur im seltensten Fall sind sie umfassende Zauberdinge, die alles Gewünschte hervorbringen können. Diese bestimmten Fähigkeiten sind auch genau jene, die der Held im Moment benötigt und sie werden ihm genau im richtigen Augenblick zugespielt. Nach der Verwendung gehen die Gaben nicht in den Alltagsbesitz über, sondern werden von dem Moment an nicht mehr erwähnt und scheinen vergessen. Weiters findet der Held immer den richtigen Weg, selbst wenn er ihn nicht kennt. Er erscheint an jedem Ort gerade zum richtigen Zeitpunkt und die magischen Helfer erscheinen genau dann, wenn sie benötigt werden. Bei den erwähnten Zauberdingen handelt es sich im *Sinna Mann* um Erzählen und Schreiben, beides Dinge, die nicht auf eine bestimmte Situation abgestimmt sind, sondern, im Gegenteil, ein wichtiges Mittel, um viele Probleme zu lösen. Auch gehen sie nach der Verwendung, wenn man so sagen will, in den Besitz des Helden über, denn wer einmal schreiben gelernt hat, verlernt es nicht mehr. Ob Boj nun wirklich schreiben gelernt hat, lässt sich aus der Geschichte nicht ableiten, denn die Situation trägt sich, wie zuvor eruiert, im Jenseits, also in Bojs Phantasie. Was er aber in jedem Fall erhalten hat, ist das Wissen um die Macht des Schreibens und diese ist eine wohl ebenso wichtige Erfahrung wie das später erlernte Schreiben selbst.

⁹¹ Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 30

Märchengleich in diesem Absatz über den abstrakten Stil wiederum ist der Faktor, dass alle Dinge im richtigen Moment und ohne Verirrungen passieren. Auch hier sieht man also, dass Struktur, Ablauf und Aufbau gleich wie im Märchen verwendet werden, die Anwendung, Ausschmückung und Vermittlung aber eine andere ist.

Außer den Handlungen und Charakteren sind auch Sprache und Erzählweise im Märchen starr und mit festen Konturen. Dies zeigt sich z.B. durch starre Formeln wie Einzahl, Dreizahl und Siebenzahl, wie auch bei der strengen Wiederholung von Sätzen und Satzfolgen. Auch die formelhaften Anfänge und Schlusssätze sind Teil des abstrakten Stils. Die abstrakten Zeichnungen sind fern jeder Wirklichkeit, so kann es im Königreich sieben Jungfrauen geben, die exakt der Königstochter gleichen, es können 99 Männer die Aufgabe nicht bestehen, aber genau dem hundertsten gelingt es dann und Häuser können aus Lebkuchen oder Menschenbein geschaffen sein und ganze Städte aus Eisen oder Glas. Da die Sprache in Gro Dahles Werken einen besonderen Status hat, soll diese in einem gesonderten Kapitel betrachtet werden, in dem dieser märchentypischen starren Erzählweise, den starren Formeln und den Wiederholungen besondere Beachtung geschenkt werden. An dieser Stelle soll nur angemerkt sein, dass alle diese Merkmale in großem Ausmaß, möglicherweise in größerem als im Märchen, in Gro Dahles Büchern zu finden sind.

6.5 Isolation und Allverbundenheit

In diesem Kapitel bei Lüthi erscheinen einige Faktoren, die schon zuvor unter dem Thema Flächenhaftigkeit besprochen wurden. Dies wird dadurch begründet, dass die Isolation als Überbedingung über der Flächenhaftigkeit wirkt und diese bedingt. Diese Isolation wirkt sich auf verschiedenen Ebenen auf die Erzählung aus. Isoliert sind z.B. die handelnden Personen. Es gibt im Märchen isolierte Diesseitige und isolierte Jenseitige und zwischen ihnen wird keine dauernde Beziehungsspannung erkennbar. Sie berühren einander nur als Handelnde und kein wesenhaftes und deshalb dauerndes Interesse kann festgestellt werden. Auch stehen die Handlungsträger in keiner lebendigen Beziehung zu Familie, Volk oder Gemeinschaft, sondern in einer Handlungs- oder Kontrastbeziehung. Auch hier kann man, wie beim Prinzip der Flächenhaftigkeit, zwischen kontextbezogenen und kontextunabhängigen Beziehungen unterscheiden. Wie auch beim Merkmal der Flächenhaftigkeit sind jene Beziehungen, die direkt aus Kontext und Handlung resultieren im *Sinna Mann* andauernd und handlungsverändernd, Beziehungen, die außerhalb des Handlungsgeschehens entstanden sein

müssen, werden nicht thematisiert. Die Familie zählt zu diesen außerhandlungs-bedingten Faktoren natürlich nur dann, wenn die Familienmitglieder keine Handlungsbedeutung haben.

Unter den Punkt der Isolation fällt aber nicht nur die innere, sondern auch die äußere Isolation. So wird der Märchenheld am Anfang der Geschichte äußerlich isoliert, indem die Eltern sterben, der Held im Wald ausgesetzt wird oder sich auf eine Reise begibt: „sie gehen als Isolierte in die weite Welt.“⁹² Diese Isolation ist wichtig, denn nur dadurch sind sie frei für das Eingehen von verschiedensten Bindungen und sie können dadurch in unsichtbaren Kontakt mit den Wesensmächten der Welt treten. Im Märchen sind diese Bindungen allerdings, wie schon erwähnt, keine andauernden oder festen, sondern indirekt und meist getragen von einer Gabe oder einem Ding, die ebenfalls nicht aus bewusst erkannten und erlebten Beziehungen entstehen, sondern durch die momentane Bindung zu einer unbekanntem Figur. Wichtig ist hier auch, dass sich nicht nur Dinge, sondern auch Fähigkeiten gleichermaßen verhalten und als isoliert gesehen werden und sich nicht mit der Gesamtpersönlichkeit verbinden. Auch mit den Schenkern haben die Gaben keinen erkennbaren Zusammenhang. Ein Stern kann Speck spenden, ein Adler Holzpantoffeln. Jedes Element ist in sich selbst isoliert.

Im *Sinna Mann* findet diese äußere Isolation des Helden ebenfalls statt. Boj flüchtet in eine andere, eine jenseitige Welt und dort gelingt es ihm, die Aufgabe zu erfüllen und dem König einen Brief zu schreiben, mit dem er ihn um Hilfe bittet. Boj muss isoliert werden, damit er die Aufgaben ohne Hilfe seiner Bezugspersonen lösen kann und um zu lernen, dass er selbst es ist, der die Dinge ändern kann. Er trifft als Isolierter auf die Dame. Diese Dame kennt Boj bereits und sie erscheint auch am Ende des Buches noch einmal, die Beziehung ist also keine momentane, wie das im Märchen der Fall wäre, wie auch schon zuvor festgestellt wurde. Gleichfalls wie zuvor durchaus märchentypisch ist die Tatsache, dass man nicht erfährt, woher Boj die Dame kennt und vor allem nicht, woher sie ihr Wissen hat. Bojs Begründung dafür sind nicht etwa Schlüsse aus vor der Erzählung Geschehenem sondern ein Objekt, das ihr dieses Wissen verschafft, ihre Brille:

Hun vet om Boj. Og Boj vet at hun vet, for damen har brillen som ser veldig godt. Det er veldig sterke brillen med veldig tykt glass. (S. 27)

Hier wird auch deutlich, dass die Objekte durchaus sowohl in Zusammenhang mit ihren Funktionen als auch mit ihren Besitzern stehen. Im Märchen könnte es genauso gut ein Schuh

⁹² Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 38

sein oder ein Laib Brot, der der Dame das Wissen verschafft. Im *Sinna Mann* aber ist es eine Brille, ein Hilfsmittel zum Sehen, das in weiterer Folge zum Hellsehen bzw. zum Wissen über Bojs Geschichte führt. Gleichzeitig zählt dieses magische Hilfsmittel zum äußeren Erscheinungsbild des übernatürlichen Schenkers, ist also mit ihm verbunden. Hier wird wieder deutlich, wie die Wirklichkeit in Dahles Buch Einfluss auf den Text hat, denn die Geschichte an sich ist nicht das Übernatürliche, sondern Bojs bzw. des zuhörenden oder lesenden Kindes Erklärungen für manche Ereignisse und Dinge sind magischer Natur.

Im Märchen ist die Darstellung der Handlung isolierend, denn es gibt keine ausmalenden Schilderungen, keine Erklärungen und die Beschreibungen, die es gibt, wirken nicht Milieubildend. Die einzelnen Episoden sind in sich verkapselt und brauchen nicht aufeinander Bezug zu nehmen. Die Figuren lernen nichts, machen keine Erfahrungen, achten nicht auf die Ähnlichkeit der Situationen und handeln immer wieder neu aus der Isolation heraus. Das erklärt auch, warum man mit zwei abgeschnittenen Beinen einfach weitergehen kann – die Episoden haben keinen Einfluss aufeinander:

Nur das Gesamtgefüge des Märchens, nur sein alles durchdringender isolierender Stil macht dies möglich. Es ist nicht Ungeschick und Plumpheit, sondern hohe Formkultur, die dem Märchen diesen Effekt erlaubt.⁹³

Diese Art der Isolation wiederum kann man im *Sinna Mann* nicht erkennen, denn es zeigt sich eindeutig eine Geschichte, derer die handelnden Personen sich bewusst sind und worauf sie Bezug nehmen. Es gibt mehrere Verweise von einer Situation auf eine vorhergehende. So weiß Boj, selbst wenn man es nicht mehr erkennen kann, dass der Sinna Mann sich im Haus befindet oder der König bedankt sich für den Brief, den er von Boj erhalten hat. Es gibt allerdings eine Passage, bei der ähnlich wie im Märchen eine ähnliche Situation dreimal hintereinander genau beschrieben ist. Dies ist die Situation der Befragung des Helden durch die Schenker. Man könnte davon ausgehen, dass diese Situation durch die drei Schenker unter die Kategorie dieser dreifachen märchenhaften Wiederholung fallen könnte. Auch dass diese Situation sich zur Gänze im Jenseits befindet und dadurch alle Bezüge zur Wirklichkeit aufgelöst sein könnten, würde einen dieses Märchenmerkmal erwarten lassen. Dadurch, dass aber die Aufgabe jeweils von drei verschiedenen Schenkern gestellt und die ersten beiden Male nicht gelöst wird, braucht es nicht das Merkmal der Isolation um logisch zu bleiben,

⁹³ Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 45

sondern kann ohne verstörende Komponente funktionieren. Die dreimalige Schilderung der Situation ist durch die verschiedenen Akteure und die verschiedenen Ausgänge gerechtfertigt.

Im Märchen funktioniert diese Isolation der Situationen durch den äußeren Zusammenhalt und indem das Märchen durch eine Kraft, einen Formwillen getragen wird, aus der heraus sich jede Situation und jede Figur entwickelt. Die Episoden haben also den gleichen Ursprung, beeinflussen einander aber nicht, denn wenn dies so wäre, müsste man auf die vorhergehende Episode hinweisen und die folgende entweder kürzen oder ändern, was nicht im Sinne des Märchens ist:

Es gilt das Bild vor unser Auge zu zaubern, sei es dasselbe Bild wie in der früheren Episode oder ein ähnliches. Kein Rückweis vermag solches, sondern nur eine volle Ausformung, sei es die genaue Wiederholung des vollständigen Wortlauts, sei es eine variierte Darstellung mit neuen Wörtern und in anders gefügten Sätzen.⁹⁴

6.6 Sublimation und Welthaltigkeit

Mit Sublimation und Welthaltigkeit meint Lüthi, dass das Märchen sich alle Themen, Motive und Figuren zu eigen machen kann und durch das Anpassen an Märchenart und -komposition in sich aufnehmen kann:

Der abstrakt-isolierende, figurale Stil des Märchens ergreift alle Motive und verwandelt sie. Dinge wie Personen verlieren ihre individuelle Wesensart und werden zu schwerelosen, transparenten Figuren.⁹⁵

Die Motive, die das Märchen verwendet sind meist „Gemeinschaftsmotive“ wie Hochzeit, Verwaisung, Verlassenwerden usw.: „Sie spiegeln die Beziehung zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Tier, Mensch und Umwelt überhaupt und entstammen profanem Geschehen.“⁹⁶ Dass diese Beschreibung auch auf Dahles Erzählung zutrifft, muss nicht lange diskutiert werden, denn sie verarbeitet reale, aktuelle Themen und beschäftigt sich mit allgemeinen Motiven wie Schuld und Aggression. Das Märchen nimmt zwei unterschiedliche Arten von Motiven auf. Dies sind einerseits profane und andererseits magische Motive. Diese magischen Motive sind „Motive aus der numinos oder magisch erlebten Wirklichkeit“⁹⁷,

⁹⁴ Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1997. S. 49

⁹⁵ Ebd.: S. 63

⁹⁶ Ebd.: S. 63

⁹⁷ Ebd.: S. 63

wobei magische und profane Motive gleichermaßen aufgenommen, behandelt und entwirklicht werden. Auch das Zaubern wird nicht, wie zum Beispiel in der Sage, als etwas dargestellt, das mit Willenskraft und Anstrengung verbunden ist, sondern als mühelos und natürlich. Das Wiederholen von Zauberformeln ist nicht nötig. Wenn auch die Dreizahl ein wichtiges Stilmittel im Märchen ist, so hat dies nichts mit seiner magischen Wirkung zu tun. Genau die Verwendung der „magisch erlebten Wirklichkeit“ ist es, die sowohl das Märchen als auch Dahles Bilderbücher so besonders und gut geeignet für Kinder macht.

7 PSYCHOLOGISCHE ANALYSE

7.1 Märchen als Literatur des Kindes

Kapitel fünf und sechs haben gezeigt, dass man in Gro Dahles *Sinna Mann* sowohl Struktur als auch konzeptuelle Merkmale des Märchens nachweisen kann. Genau diese Merkmale sind es, die dieses Bilderbuch für junge Kinder zugänglich machen, die es schaffen dem Kind komplexe Emotionen und Zustände nahezubringen und zu erklären, ohne es dabei durch zu viel Ausschmückung zu verwirren, oder von ihm Hintergrundwissen und Denkformen zu erwarten, die es in dieser Lebensphase noch nicht hat:

Charakteristisch für viele Märchen ist, dass sie eine zentrale Konfliktsituation kurz und klar umreißen. Die wesentliche Problematik wird ohne komplizierte Handlungsverzweigung dargestellt. Im Mittelpunkt steht meist ein, manchmal auch zwei Helden, was die Identifikation erleichtert.⁹⁸

Diese Identifikation ist wichtig für das Kind, denn es braucht diese in seiner egozentrischen Denkweise. Das Kind befindet sich in einer Phase, in der es alle Reaktionen der Außenwelt auf sich bezieht und sich selbst im Mittelpunkt sieht. Dies ist auch der Grund, warum Kinder häufig annehmen, dass ihre Eltern ihretwegen streiten.⁹⁹ Die Schuld spielt im *Sinna Mann* in zweierlei Hinsicht eine große Rolle. Einerseits kämpft der Junge Boj mit dem Gefühl der Schuld, andererseits aber stellt sich auch die Frage, wie viel Schuld dem Vater selbst zukommt und wie viel Macht dieser über den Sinna Mann hat. Diese beiden Punkte sind im *Sinna Mann* besonders interessant gelöst und sollen im Kapitel über die einzelnen Personen besprochen werden.

Ebenso wichtig ist der positive Ausgang des Märchens, da dies dem Kind das Gefühl vermittelt, dass es für jedes Problem eine Lösung gibt, auch wenn es den Zusammenhang oft noch nicht versteht. Das Märchen beginnt mit einer Mangelsituation und endet mit dem Glück des Helden und das ist es, was das Kind braucht, denn es muss sich darauf verlassen können, dass es Kräfte gibt, die ihm aus Situationen helfen, aus denen es selbst sich noch nicht befreien könnte:

⁹⁸ Wilkes, Johannes: Märchen und Psychotherapie. In: Lange, Günter (Hrg.): Märchen - Märchenforschung - Märchendidaktik. Schneider Verlag: Hohengehren, 2004. S. 108

⁹⁹ Vgl.: Ebd.: S. 108

Märchen bieten den Vorteil, dass in ihrem Erzählverlauf aus der Krise heraus immer auch ein Entwicklungsweg gezeigt wird; sie sind getragen von der Hoffnung auf Veränderung, auf die Wandelbarkeit des Lebens, getragen aber auch von dem Bewusstsein, dass genügend Kräfte vorhanden sind, um die Situation jeweils zum Besseren zu wenden – man muss die Kräfte nur suchen und finden.¹⁰⁰

Das Märchen hilft dabei, diesen Lebensoptimismus zu vermitteln.

Sinna Mann macht sich diese Wirkung zunutze und verwendet sie, um ein ganz spezielles, aktuelles Thema zu verarbeiten. Es ist ein Thema von dem Kinder konkret betroffen sein können, das stark mit dem Alltag verbunden ist und noch dazu immer noch ein Tabuthema in der Gesellschaft. Genau deshalb funktioniert es so gut, dieses Thema aus dem Alltag abzuheben und auf einer phantastischen Ebene zu bearbeiten, ohne die Tatsachen irgendwie zu verändern oder den Realitätsbezug zu verlieren. So erreicht die Autorin einerseits die Entschärfung des Themas und andererseits eine Ebene, die auch von den jüngsten bereits verstanden werden kann, denn es wurde in der Psychologie mehrmals festgestellt, dass das Märchen der kognitiven Entwicklung von Kindern ab vier Jahren sehr entgegen kommt.

7. 2 Charlotte Bühler, das Märchenalter und die Phantasie des Kindes

In der Märchenforschung gibt es verschiedene Ansätze aus unterschiedlichen Richtungen, wie einen geschichtlichen, einen strukturellen, einen soziologischen und auch einen pädagogischen und psychologischen. Für die letzten beiden Ansätze ist Charlotte Bühler eine Vorreiterin. Sie war die erste die sich, nach eigenen Angaben, eingehend damit beschäftigte, was man vom Märchen auf die Vorstellung des Kindes schließen kann:

Schon mehrfach ist in der Literatur bemerkt worden, dass ein besonders enger Zusammenhang zwischen dem Märchen und der kindlichen Phantasie besteht, ohne dass indes mehr als beiläufige Folgerungen daraus gezogen wurden.¹⁰¹

¹⁰⁰ Kast, Verena: Familienkonflikte im Märchen. Eine psychologische Deutung. Walter Verlag AG: Olten, 1984. S. 9

¹⁰¹ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 23

So stellte z.B. Wilhelm Wundt fest, dass Kindererzählungen und Märchen sich durch drei wichtige Charakteristika auszeichnen: 1.) Die Steigerung, 2.) Die Vorliebe für Gestalten, die entweder Grauen oder Entzücken hervorrufen und 3.) die Neigung zum Unerwarteten, Überraschenden und Wunderbaren.¹⁰² Wundt stellt aber keine genaueren Untersuchungen zu diesen Feststellungen an und beschäftigt sich nicht damit, woher diese Vorlieben kommen mögen. Genau diese Punkte bearbeitet Bühler in ihrer Forschung. Sie untersucht vier verschiedene Aspekte des Märchens und eruiert an diesen, wie sie mit der Phantasie des Kindes in Zusammenhang stehen. Diese Aspekte sind: 1.) Die Personen des Märchens, 2.) das Milieu des Märchens, 3.) die Handlungen des Märchens und 4.) die Darstellung der Handlung. Die wichtige Frage, die Bühler dabei stellt, ist, was uns das Märchen über die Phantasie des Kindes lehrt und nicht etwa, welchen Einfluss das Märchen auf die Phantasie des Kindes haben könnte.¹⁰³ Dabei werden nicht gezielt bestimmte Märchen betrachtet, sondern im Überblick jene, die der typischen Märchenstruktur folgen, denn nicht jedem Kind gefällt das gleiche Märchen und nicht jedes Märchen ist zu jeder Zeit modern: „Denn während der langen Zeit, in der das Märchen das Kind beschäftigt, entwickelt sich das Kind und es verändern sich die Ansprüche, die das Kind an das Märchen stellt.“¹⁰⁴ Zwar betont Bühler nicht selbst, dass die Märchen dieser einen bestimmten Form folgen, es lässt sich aber feststellen, dass jene Märchen, die zu ihren Schlüssen geführt haben, alle unter Propps Zauber märchen-Struktur fallen (siehe Kap. 5).

Bühler legt in ihren Untersuchungen auch eine Zeitspanne fest, in der sich Kinder in einer Entwicklungsphase befinden, in denen sie zu Märchen den besten Zugang haben. Diese Zeitspanne nennt sie das Märchenalter und begrenzt es für „gepflegte Kinder“ von vier bis acht Jahren und für „geistig weniger regsame“ von sechs bis zwölf Jahren. Nach diesem Märchenalter folgt die so genannte Robinsonzeit, in der es wichtig wird, dass die Helden durch ihre eigene Schlaueit, ihre Stärke oder ihr Können weiterkommen und nicht, wie im Märchen, durch Wunder und äußerliche Geschehnisse. Auch ist es im Robinsonalter wichtig, wo der Held sich befindet, welche Geschichte er hat, wie die äußeren Umstände sind und wie sie sich auf den Helden auswirken. Dies alles sind Dinge, die von Lüthi für das Märchen ausgeschlossen wurden und in Kapitel sechs auch für *Sinna Mann* ausgeschlossen werden konnten. Als für die Entwicklungszeit des Robinsonalters interessant nennt Bühler Bücher

¹⁰² Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 24

¹⁰³ Ebd.: S. 24

¹⁰⁴ Ebd.: S. 25

wie Robinson Crusoe, Till Eulenspiegel und die Andersenschen Kunstmärchen. Dieses spezifische Interesse des Kindes in einem bestimmten Entwicklungsalter ergibt sich durch eine bestimmte Art der Struktur und des Aufbaus sowie die besondere Charakteristik des Helden. So können heutzutage andere Werke, die demselben Schema zugeteilt werden, dieser Entwicklungsphase zugeordnet werden. Es soll hier noch ergänzt werden, dass in der Phase des Robinsonalters nicht ausschließlich Werke dieser Kategorien interessant sind, wohl aber eine klare Tendenz erkennbar ist.

Die Zeit bevor Kinder das Märchenalter erlangen, benennt Bühler als die Struwelpeterzeit. In dieser Phase ist es für ein Kind wichtig, dass ein starker Bezug zur Realität und vor allem zu dem Kind selbst besteht. So setzt sich die für das Kind interessante Literatur hauptsächlich aus von den Bezugspersonen selbst erfundenen Geschichten und Liedern oder bestehenden Geschichten, in die die Erzähler in großem Maße persönliche Dinge einbauen zusammen. So sind es z.B. Zusätze wie „ein kleines Mädchen, genau so alt wie du“ oder die Erwähnung des Lieblingsessens des Kindes, die eine Geschichte bedeutend machen.¹⁰⁵ Weiters haben Kinder in diesem Alter besonderes Interesse an Reimen, Rhythmen und Liedern. Das der Struwelpeterzeit nachfolgende Märchenalter ist die erste Zeit, in der Kinder sich mit feststehenden Geschichten ohne persönlichen Bezug beschäftigen, die erste literarische Periode:

Der Übergang von dieser Periode in die Märchenzeit ist immerhin ein recht bemerkenswerter. Zum ersten Mal tritt die Fiktion dritter unbekannter Personen als literarische Gewohnheit in den Geschichtskreis des Kindes, Personen, für die es sich interessieren soll, obwohl es sie doch gar nicht kennt, mit ihnen nichts zu tun hat und andere Dinge erlebt wie sie.¹⁰⁶

Dieses Alter passt auch mit dem Alter zusammen, in dem Kinder, nach derzeitigem Stand der Kognitionsforschung, die so genannte Theory of Mind (ToM) erwerben. Dies ist die erste Phase, in der sich Kinder in jemand anderen hineinversetzen können. Sie beginnen zu erkennen, dass nicht ihre Sicht die einzige Sicht der Dinge ist. Ein Test um diese Entwicklungsstufe festzustellen ist der Smarties-Test. Dabei wird einem Kind eine Smarties-Dose gezeigt und gefragt, was es glaube, was sich darin befinde. Auf die logische Antwort des Kindes „Smarties“ wird ihm der wahre Inhalt der Dose gezeigt, der nicht wie erwartet Smarties sind, sondern z.B. Stifte. An dieser Stelle wird eine Person herbeigerufen, die sich

¹⁰⁵ Vgl.: Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 26 ff

¹⁰⁶ Ebd.: S. 27

bis zu diesem Punkt außerhalb Hör- und Sichtweite befand. Das Kind wird nun gefragt, was es glaube, was diese Person sage, was sich in der Dose befinde. Die Antwort „Stifte“ deutet auf eine noch nicht erworbene ToM hin, denn das Kind kann noch nicht erkennen, dass die Person, wenn sie zuvor nicht anwesend war, die selbe logische aber falsche Antwort wie zuvor das Kind geben müsste. Die Antwort „Smarties“ deutet selbstverständlich auf den bereits erfolgten Erwerb der ToM hin. Diese Art von Tests nennt man „false belief“ Tests und sie werden bei unauffällig entwickelten Kindern im Alter von dreieinhalb Jahren noch nicht bestanden, im Alter von vier aber bereits in den meisten Fällen:

Kinder vor dem Alter von etwa dreieinhalb Jahren sind naive Realisten. Sie halten die Weise, wie die Welt ihnen erscheint, unhinterfragt für wahr und öffentlich. [...] Mit dem Einsetzen einer Theory of Mind im vierten Lebensjahr ändert sich das. Kinder fangen nun an zu verstehen, dass ihre Bewusstseinsinhalte das Ergebnis von Denkvorgängen und Wahrnehmungs-akten sind.¹⁰⁷

Diese psychologische Feststellung stützt Bühlers Theorie des Märchenalters und begründet vor allem das Eintreten der ersten literarischen Periode und das beginnende Interesse an den Geschichten anderer Personen. Warum genau aber Märchen in diese Phase fallen, ist hiermit noch nicht geklärt.

Neben dem generellen Interesse an anderen Personen kommt auch die besondere Art der Verwendung von Weltlichem und Magischem im Zaubermärchen dem kindlichen Geist entgegen:

In der Tat, diese naive Verkettung des Alltäglichen, ja Profanen, mit dem Außerordentlichen und Wunderbaren ist eine nur dem Volksmärchen anhaftende Eigentümlichkeit, die eine einzigartige Einfalt bekundet. Eine solche Anschauungsweise muss der kindlichen Auffassung vom Leben sehr nahe kommen. Profanes und Heiliges nimmt es ohne Unterscheidung unbefangen und mit Unschuld hin, Wirklichkeit und Wunder sind ihm noch nicht durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Bischof-Köhler, Doris: Kinder auf Zeitreise. Verlag Hans Huber: Bern, 2000. S. 11

¹⁰⁸ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 30

7.3 Personen des Märchens nach Bühler

Die Hauptrolle spielen im Märchen, zumindest in den von Bühler herangezogenen Grimmschen Kinder- und Hausmärchen, immer die Kinder selbst. Dies ist zwar nicht im ursprünglichen Volksmärchen der Fall und das ursprüngliche Märchen war auch nicht für Kinder geschrieben. Diese Problematik soll hier nicht weiter behandelt werden, es soll nur festgestellt sein, dass in den Märchen, die heutzutage Kindern erzählt werden, Kinder die Hauptrolle spielen, ob sie nun anfänglich so gedacht waren oder im Laufe der Zeit dazu geworden sind. Auch im *Sinna Mann* ist der Held Boj ein kleiner Junge. Dass Kinder sich für kindliche Helden interessieren, soll nicht weiter verwundern: Da sie in der Phase vor dem Märchenalter sich nur für Geschichten mit direktem persönlichen Bezug interessieren, ist dieser Schritt der nächste logische. Dieser kindliche Märchenheld ist entweder sehr arm oder sehr reich. Wiederum ist nicht klar, und soll auch nicht weiter untersucht werden, ob dies damit in Zusammenhang steht, dass es zur Zeit der Entstehung der Volksmärchen kein Bürgertum und keine Mittelschicht gab. Was interessiert, ist die Frage, warum dies für Kinder anziehend ist. Bühlers Antwort darauf ist, dass diese extremen Verhältnisse der Phantasie besonderen Anreiz geben:

Wichtig aber dafür, dass man jene Verhältnisse so treu bewahrt hat, ist wohl der Umstand, dass gerade sie der Phantasie und dem Gefühl einen besonderen Reiz boten. Das Kind hat Vergnügen am Anblick von Glanz und Pracht, und das Kind ist mitleidig. Beide sehr charakteristischen Züge finden in jenen Verhältnissen am besten Befriedigung.¹⁰⁹

Im *Sinna Mann* kann man die Umstände nicht genau feststellen, doch die Familie wirkt wie eine klassische Kleinfamilie, in der der Vater arbeiten geht und die Mutter als Hausfrau bei dem Sohn zuhause bleibt. In jedem Fall erweckt es nicht den Eindruck als wäre die Familie sehr reich, es wird aber auch nicht explizit festgestellt, ob sie besonders arm ist. Was aber thematisiert wird ist die Abhängigkeit der Familie vom Vater:

For hvem skulle ellers ordne med datamaskinen? Og hvem skulle ellers reparere bilen og skru inn lypærene? Hvor skulle vi ellers bo? Hvordan skulle vi klare oss uten Pappa? (S. 23)

Dies ist aber definitiv keine märchentypische Angabe des Umstandes, da sie zu komplex formuliert ist um einem jungen Kind im Märchenalter schon Auskunft zu geben. Die Armut

¹⁰⁹ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 31

der Familie ist keine materielle, sondern vielmehr eine aus der Abhängigkeit vom Vater entstehende, emotionale. Für Kinder, die Begriffe wie Abhängigkeit nicht kennen, ist die soziale Lage unbekannt.

Außer dem Helden definiert Bühler die gleichen Charaktere wie Propp (siehe Kap. 5). Es erscheinen Tiere und leblose Gegenstände, die belebt, charakterisiert und wie Menschen dargestellt werden. Außerdem gibt es Fabelwesen mit besonders hervorstechenden Eigenschaften, die sich aber gleich wie Menschen gebärden. Bei der Charakteristik der Tiere stellt Bühler verschiedene Eigenschaften je nach Kontext fest, die aber hier nicht beachtet werden sollen, da diese Einteilung nicht ganz nachvollziehbar ist und auch zur Analyse des *Sinna Mann* nicht benötigt wird. Bühler schreibt hierbei verschiedenen Tieren verschiedene Charaktereigenschaften in unterschiedlichen Kontexten zu, so gibt es z.B. den tölpischen Bären und den schlauen Fuchs.¹¹⁰ Diese Verbindungen sind in der Literatur im Allgemeinen oft zu finden, sind aber nicht speziell auf das Märchen auszulegen, sondern es ist im Gegenteil, wie bei Propp angemerkt, jede Kombination mit Figur, Charakter und Eigenschaft möglich.

Die Fabelwesen werden von Bühler in zwei Untergruppen eingeteilt. Generelle Charakteristika der Fabelwesen sind ihr plötzliches Erscheinen, ihr entscheidender Eingriff in die Handlung, ihre außergewöhnlichen Gaben, ihre Schlauheit, ihre Hilfsmittel oder ihr besonderer Reichtum, außerdem bringen sie immer entweder Hilfe oder Verderben und sind gütiger oder boshafter als Menschen. Man findet einerseits die Gruppe der Fabelwesen, die in Analogie zu Menschen stehen. Diese entstehen durch Proportionsverschiebungen, also Umbildungen und betreffen z.B. Riesen und Zwerge. Zu dieser Gruppe zählen auch Figuren in menschlicher Gestalt aber mit übernatürlichen Fähigkeiten wie übermenschliches Wissen oder Zauberkräfte:

Die Fee ist von menschlichem Aussehen, nur mit besonderen Machtmitteln versehen und oft sehr schön, die Hexe ist so hässlich wie kein Mensch je war und hat auch größere Machtmittel als ein Mensch; Riesen und Zwerge sind auch nur Menschengestalten von besonderer Größe oder Kleinheit, mit besonderer Kraft, List oder Macht.¹¹¹

Dieser Gruppe kann man im *Sinna Mann* die Dame und den König zuordnen.

¹¹⁰ Vgl.: Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 34

¹¹¹Ebd.: S. 37

Bühlers zweite Gruppe der Fabelwesen betrifft Neukombinationen, wie z.B. Meerfrauen, Engel und Teufel. Laut Bühler findet man diese Fabelwesen nur in Kunstmärchen, die, wie zuvor erwähnt, erst in der Robinsonzeit interessant werden, während im klassischen Volksmärchen nur die erste Gruppe vorkommt. Die Zuordnung der Figur des Sinna Mann fällt schwerer, denn er ist einer menschlichen Gestalt auf den ersten Blick am unähnlichsten. Sein Gesicht ist rot, Rauch kommt ihm aus der Nase, er brennt und er hat übermenschliche Kräfte. All diese Faktoren können aber, wie später noch genauer erläutert wird, Analogien zugeschrieben werden; deshalb passt auch der Sinna Mann in die Gruppe der Fabelwesen in Analogie zu Menschen. Ein deutlicher Hinweis darauf, ihn in einer menschlichen Gestalt zu verstehen, ist das „Mann“ in seinem Namen.

Diese Fabelwesen müssen eine besondere Bedeutung im Hinblick auf Stoffkreis und Leistungsfähigkeit des Kindes haben, da weder sie noch vermenschlichte Tiere oder Kinder als Helden in der typischen Erwachsenenliteratur auftreten. Jene beschäftigt sich mit seelischen Problemen, mit seelischer Entwicklung und mit seelischen Konflikten. Eine äußerliche Besonderheit der Personenwelt hat kein Interesse.¹¹² Im Märchen ist dies genau umgekehrt:

Der Charakter hat Bedeutung nicht um seiner selbst, sondern um der Handlung willen, die von ihm ausgeht. Diese interessieren, und neben ihnen hat Interesse nur ein merkwürdiges Äußere der Person. Die sichtbare Außenseite des Lebens steht im Vordergrund.¹¹³

Einen Hinweis darauf, warum diese magischen Figuren und die Vermenschlichung von Dingen und Tieren für Kinder passend ist, gibt die Beobachtung des Kinderspiels, in dem besonders Nachahmungen und Scheindeutungen wichtig sind:

Im Spiele werden die primitivsten Dinge vom Kind mit Kräften begabt, belebt und beseelt gedacht, ein Holzklotz wird zum Haus, fährt als Straßenbahnwagen umher oder spricht und bewegt sich als Mensch.¹¹⁴

Den unterschiedlichen Figuren werden scheinbar völlig arbiträr verschiedene Aufgaben zugeteilt und es besteht eine „Inkongruenz von Handelndem und Handlung“¹¹⁵ im Spiel. Genau diese Inkongruenz findet man im Märchen, in dem jeder Figur und jedem Ding jede

¹¹² Vgl.: Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 39

¹¹³ Ebd.: S. 40

¹¹⁴ Ebd.: S. 40

¹¹⁵ Ebd.: S. 40

Handlung scheinbar willkürlich zugeteilt werden kann, wie schon von Propp festgestellt (Siehe Kap 5). In Dahles Kinderbuch *Sinna Mann* ist diese Willkür zwar eingeschränkt, da, abgesehen vom Sinna Mann, nur reale Personen erscheinen, es könnte aber ebenso gut der Sinna Mann ein Bär sein, die Dame eine Katze, die dem Jungen den Auftrag des Erzählens gibt und der König ein Adler, der den Vater mit in die Berge nimmt um ihn dort zum Gespräch mit dem Sinna Mann bringt. Es würde den Verlauf und die Struktur der Geschichte nicht stören. Warum Gro Dahle aber genau diese Figuren gewählt hat, hat mit ihrem Wirklichkeitsbezug zu tun und soll später noch erklärt werden (Siehe Kap. 8). Ganz klassisch wiederum wie im Märchen erscheinen bei Dahle auch vermenschlichte Pflanzen und Tiere.

Dass das Kind Freude an dieser beseelten Welt zeigt, begründet Bühler mit der anfänglichen Unerfahrenheit des Kindes, das „die Tierwelt wie die unbeseelte Natur als seinesgleichen betrachtet und behandelt.“¹¹⁶ Sie stellt aber fest, dass diese Freude erhalten bleibt, auch wenn das Kind bereits dieser beseelten Vorstellung der Welt entwachsen ist. In Spiel und Märchen behält sie noch weiterhin ihre Faszination und Wirkung. Es muss also noch eine weitere Begründung für das kindliche Interesse an Märchen geben. Eine mögliche Begründung hierfür ist die analogistische Denkweise des Kindes, die Bühler in vielen Bereichen des Märchens sieht. Sie kritisiert hier Karl Groos' Überlegungen, der die Nachahmungen und Scheindeutungen des Kindes im Spiel auf Illusionsfähigkeit und Kombinationsfähigkeit zurückführt. Bühler stellt durch die Märchenanalyse fest, dass Kinder, entgegen Groos' Feststellungen, keinerlei Kombinationsfähigkeit brauchen, um das Märchen als ihre Literatur anzunehmen:

Die Neigung des Kindes, in Analogien zu denken, überall analogistische Neubildungen vorzunehmen, machen wir auch für die vielfachen Übertragungen verantwortlich, mögen diese nun in denkendem Phantasieren oder in praktischer Betätigung sich letzten Ausdruck verschaffen.¹¹⁷

Der erste Hinweis auf die Analogiebildungen des Kindes im Märchenalter wird durch die Fabelwesen des Märchens gegeben, da in dem für dieses Alter passenden Märchen, nur Fabelwesen aus Übertragungen, nicht aber aus Kombinationen zu finden sind. Dieses Fehlen der kombinierten Fabelwesen lässt sich auf die Unfähigkeit des Kindes zu Kombinationen zurückführen: „Wirklich zielbewusste Kombinationen versteht das Kind auf dieser Stufe noch

¹¹⁶ Bühler, Charlotte Malachowski: *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*. Springer: Berlin, 1977. S. 40

¹¹⁷ Ebd.: S. 41

ebenso unvollkommen, wie es sie selber versucht.“¹¹⁸ Unter die Analogiebildungen fallen z.B. das Vergrößern und Verkleinern, so wie das Übertreiben, die alle drei in die Unterkategorie der Proportionsverschiebung passen. Weiters nennt Bühler hier die Übertragung von Eigenschaften für die es „keiner kombinatorischen Leistung bedarf, um sie vorzunehmen.“¹¹⁹ Unter diese Kategorie fällt die Allbeseelung in Form der „Übertragung von Handlungen und Eigenschaften der Menschen auf andere Lebewesen und leblose Gegenstände.“¹²⁰ Auch in der Anordnung der Personen des Märchens braucht man geringes kombinatorisches Talent, denn der Zusammenstellung der Personen, die sich im Märchen begegnen, liegt kein einheitlicher Gedanke zugrunde und die Zusammenstellung ist nicht zweckbewusst:

In den Hauptpersonen prallen stets das Gute und das Böse oder ein anderer Gegensatz aufeinander. Irgendeine Veränderung oder Komplizierung dieser Konstellation ist nirgends vorgesehen.¹²¹

Eine bisher noch nicht besprochene Besonderheit der Charaktere im Märchen ist das Gesetz der Polarisierung:

Das wichtigste Gesetz für die Charakteristik der Personen im Märchen ist das Gesetz der Polarisierung. Darin ist ein mehrfaches beschlossen, einmal, dass die Charaktere einfach und typisierend sind, sodann dass sie meist als Extreme aufgefasst sind, schließlich, dass sie in gegensätzlicher Beziehung gedacht sind.¹²²

Die Abstraktionsfähigkeit des Kindes ist gering und es kann nicht aus einer komplizierten Charakteristik herausabstrahieren. Dieser Unfähigkeit kommt das Märchen entgegen, da es jeder Figur nur *eine* Eigenschaft anheftet und diese im Extrem. Die Märchenfiguren sind keine individuellen Personen sondern Typen und genau das ist es, was sie für das kindliche Denken zugänglich macht. Es ist aber nicht nur die Fähigkeit zu abstrahieren und zu kombinieren, die dem Kind im Märchenalter fehlt, sondern auch die Kenntnis vieler Eigenschaften. Auch das Folgen der Handlung wäre dem Kind durch komplexere Charakteristik erschwert, „vielmehr vermag es nur der allereinfachsten, in der Konsequenz einer Eigenschaft liegenden Entwicklung nachzugehen.“¹²³ In der Beschreibung der Personen ist das Märchen schnell zufrieden. Es reichen eine, höchstens zwei Eigenschaften zur näheren

¹¹⁸ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 41

¹¹⁹ Ebd.: S. 42

¹²⁰ Ebd.: S. 42

¹²¹ Ebd.: S. 43

¹²² Ebd.: S. 32

¹²³ Ebd.: S. 33

Betrachtung von Personen und Dingen und auch in diesem Fall scheint das Märchen dem Kind entgegen zu kommen, denn anscheinend, so Bühler, fasst das Kind nicht mehr als zwei Eigenschaften auf. Die Wörter die hierfür verwendet werden sind einfache Wörter wie groß und klein, schön und hässlich, gut und böse oder jung und alt. Durch diese wenigen Adjektive erhält das Märchen eine leichte, harmlose Charakteristik.

Diese Polarisation findet man im *Sinna Mann* teilweise, was bei der Analyse nach Lüthi Kriterien bereits bemerkt wurde (siehe Kap. 6). Da wurden der Sinna Mann, die Dame, der König, die Pflanze und die Tiere als eindimensionale Figuren charakterisiert, es fallen also alle jenseitigen Figuren der Polarisation zu. Die diesseitigen Charaktere aber, Mamma, Pappa und Boj, haben mehr als nur eine Charaktereigenschaft. Dieser Unterschied der Behandlung von Diesseitigem und Jenseitigem kann in Gro Dahles Bilderbuch öfter erkannt werden, so gibt es die genauen Schilderungen und die emotionalen Veränderungen nur im Diesseits. Dieser Unterschied lässt sich durch den Realitätsbezug im *Sinna Mann* erklären. Die Ausgangssituation ist eine reale, die Problemstellung ebenso, was aber übernatürlich dargestellt wird, ist des Kindes Vorstellung und der Umgang mit der Situation. So ergibt sich eine realistische Schilderung des Wirklichen und eine märchenhafte Bearbeitung des Phantastischen. Die märchenhafte Grundstruktur nach Propp (siehe Kap. 5) besteht aber durchgehend, durch die Rollenzuschreibungen der handelnden Personen und die Festlegung der Ausgangssituation. Die Ausarbeitung der Personen und der Struktur ist eine andere.

7. 4 Milieu

Unter dem Milieu im weitesten Sinne des Wortes fassen wir hier alle Betrachtungen über das soziale Milieu, die Umstände des Ortes, der Zeit, der Umgebung und aller besonderen Verhältnisse, in denen die Märchenperson sich befindet, zusammen.¹²⁴

Wie bereits bei Lüthi festgestellt (siehe Kap. 6), verzichtet das Märchen auf Schilderungen und genaue Beschreibungen. Die Umgebung ist meist sehr prächtig oder arm, manchmal aber auch ganz normal oder gar nicht bekannt. Beschreibungen der Verhältnisse sind selten, und auch nur dann zu finden, wenn das Milieu wechselt. In der Hauptsache werden Figuren und Umgebungen durch die bloße Benennung in das Geschehen eingeführt, wie ebenfalls bei

¹²⁴ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 43

Lüthi bereits erklärt. In die Phantasie des Kindes im Märchenalter passe diese Art der Schilderung besonders gut, da das Kind bevorzuge neue Dinge in bekannte, alte Umgebungen einzuordnen, meint Bühler. Dieses Einordnen fällt natürlich umso schwerer, je genauer die Dinge und Umstände erklärt werden:

Es finden sich im Märchen weder genaue Orts- und Zeitangaben noch eine genauere Betrachtung der Dinge. In diesem Punkt mag nun einmal die spontane Ergänzung durch die kindliche Phantasie in Anspruch genommen werden. Das Kind mag sich das Märchen lokalisieren und mit den Dingen in seiner Umgebung ausstatten. Die Örtlichkeiten, die es gut kennt, werden, dem Kinde unbewusst, im Mittelpunkt stehen.¹²⁵

Im Märchen wird diese Unkonkretheit durch die erzählende Struktur erlaubt. Das typische Märchen wird nicht aus erster Hand erzählt, sondern erweckt den Eindruck, dass der Erzähler „wie der kindliche Hörer all jene Verhältnisse nur vom Hörensagen kennt und in ehrfürchtigem Staunen davor steht.“¹²⁶ In wie weit sich die Kinder die Verhältnisse vorstellen und ausmalen, kann von Bühler nicht geklärt werden, was aber sicher ist, ist die Tatsache, dass den Kindern die wenigen Anhaltspunkte ausreichen sie ganz zu beschäftigen, „denn für das Kind steht nicht so sehr die vorgestellte Situation im Mittelpunkt seines Erlebens, sondern das gefühlsmäßige Betroffenwerden von ichtnahen Einzelheiten.“¹²⁷ Bühler findet in den von ihr untersuchten Märchen nie mehr als vier Elemente in Situationsschilderung, was auf die eingeschränkte Kombinationsfähigkeit des kindlichen Geistes deutet.¹²⁸ In den Fällen in denen es eine Schilderung gibt, wird diese in Sukzessionen aufgelöst. Die Dinge werden nacheinander in einer Bewegung beschrieben und werden dadurch zur Handlung: „Das Wandern in der Vorstellung ist bereits echte Handlung. Da wo die Situation in Sukzession aufgelöst ist, bildet sie daher bereits einen integrierten Bestandteil der eigentlichen Handlung.“¹²⁹ Diese Schilderung passt auch mit Jakob Segals „Vorstellung von Objekten und Situationen“¹³⁰ überein. In diesem Aufsatz beschreibt Segal, dass die Phantasie durch ein Wanderbedürfnis geprägt ist und die Situationen in der Phantasie sich durch eine wandernde Bewegung aufbauen. Das Märchen kommt also demnach der kindlichen Phantasie insofern

¹²⁵ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 51

¹²⁶ Ebd.: S. 45

¹²⁷ Ebd.: S. 45

¹²⁸ Vgl.: Ebd.: S. 50

¹²⁹ Ebd.: S. 54

¹³⁰ Segal, Jakob: Über das Vorstellen von Objekten und Situationen. In: Münchner Studien zur Psychologie und Philosophie. Band 4. Spemann: Stuttgart, 1916. S. 298–495

entgegen, als es diese wandernde Bewegung bereits von vornherein anbietet indem es die Umgebung in Ereignissen entstehen lässt und diese sukzessive hintereinander präsentiert:

Die Dinge werden betrachtet indem man unter ihnen umherwandert. Dabei kommt es nicht so sehr darauf an, dass man in kleinem Rahmen das Einzelne scharf erfasst, sondern viel mehr, dass man vorwärts kommt und recht viel sieht. In dem Stadium der Entwicklung, das die Kinder, die Märchen bevorzugen, erreicht haben, macht es noch Freude, sich umherzutummeln und immer wieder Neues zu schauen und zu erleben.¹³¹

Die Anfangssituation im *Sinna Mann* wird, wie im Zaubermärchen, nicht beschrieben, der Ort an dem sich die Personen befinden wird nur benannt: „Boj lytter. Det er noe i stua. Det er Pappa.“ (S. 2)

An einer anderen Stelle nach einem Ortswechsel erfahren wir über den Ort nur, dass es dort Gras gibt, da Boj barfuß darauf läuft: „Barbeinet i gresset. Der løper Boj med en hvit hund.“ (S. 16)

Eine einzige genauere Ortsbeschreibung findet man im *Sinna Mann*, direkt nach der Passage in der Boj sich vom Diesseits ins Jenseits begibt. Sie ist aber im Vergleich zu den anderen Passagen eher kurz:

Ute er det ingen låste dører. Alt er åpent. De eneste dørene som fins, er dørene inne i Boj. De slamrer i vinden. Når Boj ser tilbake til huset, er huset stille. Vinduene er lukket. De blunker ikke engang. Det er ikke så mye som et blaff i gardinene. Veggene holder tett, planke mot planke. Ikke engang røyken slipper ut gjennom pipa. (S. 26)

Auch wenn dieser Absatz aus dem Märchenschema ausbricht, ist es doch auffallend, dass viele Umgebungen gar nicht geschildert werden, sondern durch die Erzählung entstehen.

Im Märchen wird das Kind vom Erzähler geführt und von ihm in unterschiedliche Umgebungen gebracht. Das Kind wird so auch aktiv in das Märchen miteinbezogen und wird oft zum Beteiligten. Dabei geht es nicht um Ästhetik sondern um die Vorstellungstätigkeit. Wichtig ist dabei nach Segal die „Kontinuität der Vorstellungsfolge in den Wanderversuchen, selbst bei Lückenhaftigkeit der Bilder.“¹³² die ebenfalls in Märchen gegeben ist. Denn alles was wichtig ist, wird in der richtigen Reihenfolge präsentiert und wenn Zeiten übersprungen

¹³¹ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 53

¹³² Ebd.: S. 53

werden, kann man sich darauf verlassen, dass sie für die Handlung keine Bedeutung haben. Diese Zeitsprünge werden im Märchen entweder durch Magie motiviert, oder aber einfach nicht thematisiert, so dass ihnen keinerlei Aufmerksamkeit vom Kind zukommt. In diesem Fall sind Kinder generell sehr dankbare Konsumenten, denn sie nehmen Ganzheitlichkeit ungenau wahr, abstrahieren mangelhaft und fassen wesentliche Einzelheiten oft nicht auf, stoßen sich also nicht an Dingen, die Erwachsenen und geübten Lesern vielleicht sonderbar erscheinen könnten.

7. 5 Handlung

Eine Handlung ist im Normalfall zielbewusstes Tun, dessen natürlicher Abschluss das Erreichen oder Verfehlen eines Ziels ist. Derartige Handlungen gibt es im Märchen jedoch nicht. Dies liegt daran, dass der generelle Charakter des Märchens biographisch ist, dass also Geschichten hintereinander erzählt werden mit der zusätzlichen Besonderheit, dass es im Märchen prinzipiell egal ist, was der Held erlebt, so lange er nur viel erlebt. Auch wird der Held nicht wegen seines Charakters gemocht, der dafür viel zu wenig ausgearbeitet ist, sondern wegen seiner Taten. Wichtig ist auch der ruhmvolle Abschluss des Märchens, das oft mit einer Hochzeit endet, nicht weil das Erwerben einer Braut ein zu erreichendes Ziel ist, sondern eine Hochzeit ein besonders großartiges Fest:

Dieser absolut kunstlose Aufbau der Märchenhandlung entspricht nun wieder ganz ausgezeichnet den Fähigkeiten des Kindes und scheint seinen Bedürfnissen aufs beste angepasst.¹³³

Im Märchen gibt es nicht wie im Erwachsenenroman, auch im biographischen, einen inneren Zusammenhalt. Die einzige Verknüpfung ist die Zeitfolge, der zu folgen es keiner kombinatorischen Leistung bedarf. Das Märchen gibt sich dem einzelnen hin, was vorher und nachher geschieht, ist egal. Auch dieser Punkt wurde bereits bei Lüthi genauer betrachtet.

Dieses Merkmal ist nun eines, das auf den *Sinna Mann* nicht zutrifft. Hier gibt es ein ganz spezielles Problem, es gibt einen Lösungsansatz und es gibt ein Ziel. Das resultiert daraus, dass sich die Geschichte des Buches in der Realität abspielt und sie ein reales Problem zu lösen sucht. Das führt dazu, dass auch eine Möglichkeit der Problemlösung angeboten werden

¹³³ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 56

muss, die auch in der Realität funktionieren würde. Die Struktur des Märchens stört dies allerdings nicht und wenn das Kind z.B. das Konzept des Briefschreibens noch nicht verstanden hat, so versteht es dennoch den Zusammenhang des Mangelzustandes, der gelösten Aufgabe und der Erlösung am Schluss oder ist zumindest mit dem glücklichen Ende zufrieden, auch wenn es noch nicht nachvollziehen kann, wie es dazu kam. Gro Dahles *Sinna Mann* funktioniert in diesem Punkt wieder auf mehreren Ebenen, wovon eine für Kinder am Anfang des Märchenalters zugänglich ist, eine weitere den Kindern, die bereits lösungsorientierte Beweggründe verstehen sowie eine für Personen, die sich mit dem tieferen Effekt des Erzählens auseinandersetzen können.

Ein wichtiger Aspekt des Märchens im Zusammenhang mit der kindlichen Entwicklung sind die Wundertaten. Das Wunder im *Sinna Mann* wurde bereits mit dem Schreiben des Briefes und dem darauf folgenden Erscheinen des Königs definiert. Dahle verwendet hier aber den umgekehrten Effekt als den des Märchens, indem sie etwas, das für Erwachsene etwas Reales, ein lösungsorientierter Schritt ist, wie ein märchenhaftes Wunder verpackt. Für das Kind im Märchenalter hat es den gleichen Effekt, da es noch nicht schreiben kann und dessen genaue Wirkung noch nicht kennt. Die Aufgabe des Wunders ist die gleiche wie im Märchen, nämlich einen Wendepunkt einzuleiten und eine Entscheidung in die Geschichte zu bringen:

Für die Wundergläubigen, das Kind wie das Volk, birgt es eine Quelle heimlich genährter Wünsche und Hoffnungen, großer Erwartungen auf die Verwirklichung eines außergewöhnlichen Ereignisses, das ihnen zu ungeahnter Herrlichkeit verhelfen könnte. Irgend etwas soll geschehen, etwas Besonderes, nicht Alltägliches, etwas Aufregendes und Spannendes, das den Rahmen des Alltags sprengt, das einem Traum gleicht und die nach Stoff suchende, umherschweifende Phantasie wie das unbeschäftigte Denkvermögen anzuregen und zu fesseln geeignet ist.¹³⁴

Diese Freude am Wunder lässt sich, so Bühler, auf die ungeschulte geistige Anlage des Kindes zurückführen. Sie nennt es den „Keim geistigen Lebens, der Entfaltung in irgendeiner ihm unbekanntem Richtung sucht.“¹³⁵ Dem kindlichen Geist fehlt die Zielstrebigkeit und die unklare Vorstellung wird zu Hoffnung, Wunsch und Erwartung, dass das unverstandene Bedürfnis befriedigt werde. Dabei erhofft sich das Kind eine von außen initiierte Veränderung, denn es versteht noch nicht, dass ein großer Teil der Veränderung von innen heraus geschieht. Vom Alltäglichen allein kann das Kind jedoch nicht viel Anregung

¹³⁴ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 59

¹³⁵ Ebd.: S. 59

entnehmen, da ihm dafür die Kenntnis fehlt. Was es also braucht, ist das Wunder. Dieser von Bühler vorgestellte Wunderglaube passt zur so genannten „magischen Phase“ oder „magischen Logik“ von der man heutzutage in der Entwicklungspsychologie ausgeht. In dieser Phase können sich Kinder alles was geschieht mit Magie erklären. Auch die Ängste sind oft auf Magisches bezogen, so dass manche Kinder Angst haben vom Sog in der Badewanne auf magische Weise mitgerissen zu werden oder aber vor dem gefürchteten Monster unterm Bett. Auch die Allbeseelung fällt unter diese Phase und kann dazu führen, dass Kinder davon ausgehen, dass Wolken weinen weil sie traurig sind, oder der Ball unter dem Bett liegt, weil er Angst hat.

Ein weiterer wichtiger Punkt in der Handlung des Märchens sind die Taten. Diese sind immer affektinitiiert, sind also Reaktionen auf von außen gegebene Anstöße. Auf die – immer klar guten oder klar bösen Taten – folgt sofort die passende Aktion, Strafe oder Lohn, was der Auffassung von Gerechtigkeit des Kindes entspricht. Ebenso sind die Aufgaben die der Märchenheld zu lösen hat, keine Intelligenzproben, sondern direkt auf die Situation zugeschnitten, so wie auch das Kind von den Erziehungsberechtigten in Situationen den Lösungsweg situationsbedingt vorbereitet:

An dieser Stelle interessiert uns nur, dass das Handeln der Märchenmenschen gleichsam eingespannt ist in Ge- und Verbote, wie das Tun des kleinen Kindes sorglich von Rat und Warnung der Erzieher umgeben und begleitet wird.¹³⁶

Bühler hat für diese Bereiche des Märchens drei für das Kind wichtige Gesichtspunkte herausgearbeitet:

1.) „Die Phantastik und Seltsamkeit der Einfälle bei größter Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit des Auftretens sowie größter Einfachheit der Darstellung mögen dem Kinde gut entsprechen.“¹³⁷

Da für das Kind auch in der Realität vieles neu und unklar ist, hat es nicht den kritischen Blick, mit dem die Möglichkeit der Dinge abgeprüft wird. So wird das Kind einerseits im Märchen so wie in der Realität vieles als vage Ahnung hinnehmen und andererseits, ebenso in Märchen und Realität, vieles als gegeben akzeptieren, was ihm logisch und natürlich

¹³⁶ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 65

¹³⁷Ebd.: S. 67

präsentiert wird, denn vieles was vielleicht dem Erwachsenen als magisch und phantastisch erscheint, könnte für das Kind ganz natürlich scheinen. Auch mit unbegründeten Entscheidungen im Märchen hat das Kind kein Problem, da es eine Motivierung der Handlung noch gar nicht kennt, weil es selbst instinkt- und affektmäßig ohne Überlegung handelt.¹³⁸ Dieses zweck- und motivationslose Denken des Kindes kann man wiederum im Spiel des Kindes beobachten, da vieles grund- und zwecklos zu sein scheint: „Das Wollen und Handeln des Kindes hat manche Ähnlichkeit mit dem der Märchenmenschen. Aber auch seiner Art zu denken ist diese Auffassung und Darstellung vom Leben und Handeln ganz adäquat.“¹³⁹

2.) Das Zurücktreten des Intellekts im Märchen und in den Wundern ist ohne weitere Ausführungen als dem kindlichen Vorstellungsvermögen passend zu bezeichnen. Ebenso wie im Märchen sind beim Kind Gefühl, Affekt und Instinkt die entscheidenden Triebkräfte, da der Intellekt noch nicht weit genug entwickelt ist.¹⁴⁰

3.) Es gibt Aktivität in allen Motiven und keine Zustandsschilderungen. Alle Motive bringen Handlungen und Vorgänge mit sich, was dem Leben eines Kindes entspricht.

7. 6 Darstellung der Handlung

Neben dem einfachen, biographischen und detaillosen Aufbau des Märchens gibt es noch weitere Besonderheiten zu beachten. Eine dieser Besonderheiten ist die Wiederholung. Im Falle der Handlungen gibt es hierbei zwei verschiedene Varianten. Einerseits die dreimalige Inangriffnahme eines Unternehmens durch drei verschiedene Figuren und andererseits die dreimalige Wiederholung der Aufgabe oder Überwindung von Hindernissen durch denselben Helden, wie im *Sinna Mann*. Hierbei ist nicht so sehr die Tatsache der Wiederholung wichtig als viel mehr die Technik der Wiederholung: „Diese Form der Häufung findet sich noch öfter in Kinderreimen, sie scheint schon den kleinsten Kindern außerordentliches Vergnügen zu bereiten.“¹⁴¹ Für diese große Beliebtheit bei Kindern schlägt Bühler mehrere Gründe vor: Erstens die positive Gefühlsqualität, die der Bekanntheitseindruck verursachen kann.

¹³⁸ Vgl.: Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 68

¹³⁹ Ebd.: S. 68

¹⁴⁰ Vgl.: Ebd.: S. 68

¹⁴¹ Ebd.: S. 70

Zweitens der Reiz selbst mitmachen zu können, wenn etwas bereits Dagewesenes sich wiederholt. Der dritte Grund, festgestellt von Axel Olrik¹⁴², liegt wiederum in den kognitiven Leistungen des Kindes. Wiederholung ist ein primitives Mittel zur Hervorhebung des Wichtigen und kann vom Kind so bereits verarbeitet werden:

Das Stilmittel der Wiederholung hält sich in glücklicher Gegenwirkung dem dauernden Betätigungsdrang, dem Aufsuchen von immer Neuem die Waagschale. Einerseits soll immerfort etwas geschehen, soll Neues geschaut werden. Andererseits ist die Fähigkeit, solche aufzunehmen und zu verarbeiten, begrenzt.¹⁴³

Durch diese Arten der Wiederholung bleibt das Interesse am Fortgang erhalten, es wird aber auch die Lust der Wiederholung von Bekanntem gestillt. Die Wiederholung gilt als Stilisierung der Handlung und als Vereinfachung: „Sie setzt voraus, dass der Verlauf den Erwartungen entsprechen wird, dass keine unerwarteten Hemmnisse dem intendierten Ablauf einen Strich durch die Rechnung machen.“¹⁴⁴ Genau diese vorhersehbaren Geschehnisse sind es, die dem Kind entsprechen. Diese Gewissheit zu wissen was passieren wird, wird auch durch Verbot und Warnung im Märchen erreicht, beide lassen im Märchen darauf schließen, dass das wovor gewarnt wird, geschehen wird und was verboten wurde, getan werden wird:

Diese Vorwegnahme regelt für den Hörer den Gang der Entwicklung und gibt ihm eine Art Disposition an die Hand. Ganz offenbar ist eine derart im Voraus geregelte Handlung leichter aufzufassen, die Explikation nimmt alle angedeuteten Teile auf und macht so wiederum von der Technik der Wiederholung Gebrauch.¹⁴⁵

Das Verbot findet man auch im *Sinna Mann*:

Og Boj må ikke snakke om det. Må ikke se, ikke si, ikke høre. For det er hemmelig hemmelig, og vi har det så fint så fint. Det sier Mamma. Så fint, så fint. (S. 23)

Genau dieses Verbot wird gebrochen, als Boj den Brief an den König schreibt, was in weiterer Folge zur Aufhebung des Mängelzustands führt. Durch genau dieses Verbot wird der Hörer darauf vorbereitet, was geschehen wird. Diese Vorhersehung der Handlung ist ganz im Interesse des kindlichen Geistes, denn sein Wunsch als Hörer vorbereitet zu sein, wird beachtet. Auch kann sich das Kind darauf verlassen, dass Böses bestraft wird und Gutes

¹⁴² Vgl.: Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 70

¹⁴³ Ebd.: S. 70

¹⁴⁴ Ebd.: S. 70

¹⁴⁵ Ebd.: S. 71

belohnt und Überraschungen nur dann kommen, wenn die Handlung sie benötigt. Anders als in der Erwachsenenliteratur, in der nur der Künstler Einfluss auf das Werk haben darf, wird diesem kindlichen Wunsch nach Klarheit und Nachvollziehbarkeit im Märchen Folge geleistet:

Eben diese Unreife charakterisiert naturgemäß die kindliche Auffassung. Kunst in unserem Sinne gibt es für das Kind nur ausnahmsweise. „Schön“ ist für das Kind die Geschichte, welche ihm Freude macht oder es rührt. Die Beurteilung geht aus dem Affekt und Gefühl hervor, und aus ihnen heraus erfolgt auch die Stellungnahme des Kindes zu der Fülle der Geschehnisse. Sein Wunsch und seine Erwartung sind da vor allem richtungsgebend.¹⁴⁶

Grausames und Trauriges darf wohl vorkommen, aber am Ende muss die Geschichte harmlos befriedigend sein. Dieser Widerspruch, dass alles aufregend sein muss aber andererseits glücklich enden muss, kann man ansatzweise mit der Schwäche des Kindes erklären. Es ist in seinem Leben in einer mehr oder weniger wehrlosen Situation und braucht daher den Optimismus eines durch Zufall positiven Ausganges. Weiters aber kann das Kind mit einem Gewinnen der Idee oder des Wertes noch nichts anfangen. Es versteht nicht, wenn der Held am Ende stirbt, die Idee aber gewonnen hat:

Den Sieg einer Idee während der Held doch stirbt würde es nie erfassen. Nur an dem geretteten, siegreichen, mit Glück und Lob belohnten Helden wird ihm der Sieg des ideell Wertvollen fasslich, weil sichtbar und real vorhanden. Wir finden also hier in den dem kindlichen Verständnis angepassten Verhältnissen die Elemente allgemeiner künstlerischer Gesetze wieder.¹⁴⁷

Das Kind braucht die einfache Struktur, in welcher Gedanken in anschauliche Bilder aufgelöst werden. Man erfährt im Märchen keine Motivation der handelnden Figuren, lernt nichts von den Absichten, dem Vorhaben, dem Gedanken, der dem Tun vorangeht. All dies wird in das Tun selbst verpackt und darin expliziert. Das erklärt, warum im Märchen viel geschieht und dieses Geschehen sehr anschaulich präsentiert wird:¹⁴⁸

Durch die Disposition und die Einzelheiten der Darstellung wird also das Gedankliche umschrieben nahegelegt, der Gedanke selbst wird nicht entblößt. Die Disposition legt es zu späterer Zusammenfassung zurecht. Der gedankliche Prozess ist umgesetzt in die aus ihm resultierenden

¹⁴⁶ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 72

¹⁴⁷ Ebd.: S. 73

¹⁴⁸ Vgl.: Ebd.: S. 74

anschaulichen Vorgänge. So gelingt es dem Märchen, der Literatur der Jüngsten, mit Mitteln der Anschauung allein seine Handlung aufzubauen.¹⁴⁹

Auch Emotionen werden im Märchen nicht beschrieben oder genannt, sondern in Handlungen vorgeführt. So weint z.B. das Mädchen anstatt mit dem Attribut traurig versehen zu werden. Die Außenwelt ist der Schauplatz des Geschehens und die Innenwelt wird erschließbar angedeutet, hat aber keine selbständige Bedeutung:

Das entspricht der Lebensweise des Kindes. Das Kind lebt draußen in seiner Umgebung, es kennt noch keine reflektierende Selbstschau, kein In-sich-Sein. Es kennt auch nicht die Tragweite des seelischen Lebens, des Gedankens, des Willensentschlusses, des Motivs.¹⁵⁰

Aus dieser Platzierung der gesamten Handlung in die Außenwelt resultiert auch die Kontinuität der Erzählung. Die Realität kennt keine Gedankensprünge und keine sekundenschnellen Ortswechsel, daher können diese auch im Märchen nicht thematisiert werden. Das Märchen aber kennt mehrere Möglichkeiten diese Sprünge dennoch einzubringen. Es verwendet entweder magische Mittel oder langen Schlaf oder aber es ignoriert ganz einfach Zeitsprünge. Dabei kann man sich darauf verlassen, dass in dieser übersprungenen Zeit nichts geschehen ist, was die Handlung in irgendeiner Weise beeinflussen könnte. Die Erzählung bleibt dabei klar und einfach und soll weder künstlich noch realistisch sein und auch keine Aufmerksamkeit auf spezielle Dinge richten. Es geht nur um den spezifischen Inhalt. Dies schließt auch mit ein, dass es keine Vergleiche und Metaphern gibt, die das Kind im Märchenalter noch nicht verstehen könnte. Was aber in größerem Maße verwendet wird, sind Übertragungen, die man als Vorstufe von Metaphern und Vergleichen sehen kann. Die hierunter fallende Allbeseelung durch den Einfluss des analogistischen Denkens wurde im Zusammenhang mit den Fabelwesen bereits erwähnt. Wichtig hierbei gilt noch zu unterscheiden zwischen der Vorstellung von Fabelwesen und dem Glauben an Fabelwesen. Nur die Vorstellung von ihnen und in diesem Zusammenhang auch die Allbeseelung nämlich ist Analogie, der Glaube an sie wäre bereits die Formung eines neuen Gedankens. Ebenfalls bereits angesprochen wurde die Proportionsverschiebung bei den Fabelwesen. Dabei macht nicht das Qualitative die Veränderung aus wie bei der Allbeseelung, sondern das Quantitative:

¹⁴⁹ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 74

¹⁵⁰ Ebd.: S. 74

Verschiedene bekannte Qualitäten treten in so extremer Form auf, so dass sie wie Neubildungen gegenüber der Wirklichkeit wirken. Zu diesen Proportionsverschiebungen gehört erstens die als Vergrößern und Verkleinern bekannte Erscheinung, zweitens aber die als Übertreibung bezeichnete Steigerung und Häufung.¹⁵¹

An der Übertreibung, die es auch in der Erwachsenenliteratur als Verschärfung einer Charakteristik gibt, haben Kinder Freude, es fehlt ihnen aber an der Kenntnis der Ausdrücke. Quantitative Verschärfung wird in der Kinderliteratur daher als Notbehelf für noch nicht bekannte Begriffe eingesetzt. Diese Verschärfungen gibt es auch im Märchen, im Normalfall aber nicht in der Erwachsenenliteratur, wo sie durch Differenzierungen ersetzt werden, weil mehr sprachliche Ausdrücke zur Verfügung stehen:

Auf den roheren und ungebildeten Geist wirkt überall die Quantität, erst der verfeinerte Geist differenziert statt dessen die Qualität. Die Ausdrucksweise des Märchens ist diesen Verhältnissen wieder völlig adäquat. Die Quantifizierung wird hier zum Stilmittel und äußert sich in verschiedenen Formen.¹⁵²

In Gro Dahles *Sinna Mann* findet man beide Formen. Man findet sowohl die Wiederholung zur superlativistischen Steigerung als auch sprachliche Differenzierungen. Extremisierung durch Wiederholung gibt es sowohl bei Adjektiven als auch bei Verben, wodurch eine Steigerung der Intensität erreicht wird:

Store, store, blide Pappa. Pappas hender er så store. (S. 2)

Mamma holder Boj hardt fast på fanget. Hun stryker og stryker Boj med hender som stryker og stryker. (S. 7)

Differenzierte Begriffe werden in verschiedenen Variationen angeboten, so dass der Handlungsverlauf nicht gestört wird, sollte man nicht alle Begriffe zuordnen können:

Er Pappa stille? Er Pappa glad? Er Pappa rolig? (S. 2)

Boj gjemmer seg bak pusten. Gjemmer seg langt inne i magen som strammer seg. Vil ikke høre. Vil ikke se. Ikke huske. Ikke tenke. Sinna Mann ryker. Sinna Mann brenner. (S. 13)

Durch diese verschiedenen Angebote kann das Kind auswählen, lernt fremde Wörter zuzuordnen und neue Begriffe für bekannte Dinge und Eigenschaften zu finden und ist

¹⁵¹ Bühler, Charlotte Malachowski: *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*. Springer: Berlin, 1977. S. 77

¹⁵² Ebd.: S. 79

dennoch nicht verwirrt, wenn es manche Ausdrücke nicht kennt, da die Handlung trotzdem erhalten bleibt. Für den älteren Leser aber wird die Erzählung nicht langweilig, denn diese Verwendung von differenzierten Begriffen schafft eine facettenreiche Vorstellungswelt.

Die Quantifizierungen findet man nicht nur als Bezeichnung der Außerordentlichkeit einer Eigenschaft, sondern auch in Form der Quantifizierung der Schwierigkeit bei Aufgaben. Diese beruht aber nicht auf der Art der Aufgabe sondern auf dem Maß der Feinheit oder Mühseligkeit. Dies ist der Grund warum im Märchen die Aufgaben nicht mit Intelligenz zu lösen sind, da das allgemein wenig durchdachte Konstrukt des Volksmärchens komplexe Aufgaben nicht zu erdenken vermag. Ebenso fehlen die Ausdrucksmittel zur prägnanten Charakterisierung des Außerordentlichen das stattdessen durch quantitative Steigerung erreicht wird.¹⁵³ Genau diese Unfähigkeit sozusagen, kommt wiederum dem kindlichen Geist entgegen:

Neben der Lust am Übertreiben und dem Mangel an Ausdrücken besteht bei dem Kinde wohl auch eine Unkenntnis der normalen Größenverhältnisse, welche es in dieser Ausdrucksweise unterstützt. Doch kann man die Vermutung aufstellen, dass es gerade im Märchenalter Proportionen kennenlernt und übt, weil es solche auffallende Freude an ihren mannigfaltigen Verschiebungen erkennt.¹⁵⁴

Ein weiterer, wohl der komplexeste Aspekt der Analogien ist die Merkmalsübertragung. Er benennt die Übertragung von Eigenschaften auf Gegenstände, denen sie ursprünglich nicht zukommen, die dem Gegenstand aber problemlos angedacht werden können. Es sind damit nicht Metaphern gemeint, von denen die Annahme besteht, dass Kinder sie noch nicht verarbeiten können, sondern eine Art Vorform von Metaphern und Vergleichen. Das Kind hat noch nicht die zwei unabhängigen Sphären der Vorstellung, die es für Metaphern braucht. Was es aber bereits kann ist, sich ein Bild mit anderen Eigenschaften vorzustellen, so z.B. ein Blatt das sonst grün oder rot oder braun ist in blau, rosa oder gold. Das ist etwas anderes als der Vergleich, denn dieser würde, genau wie die Metapher, zwei unabhängige Sphären benötigen, so dass das Kind sich zwei unterschiedliche Bilder gleichzeitig vorstellen kann um sie zu vergleichen. Für die Merkmalsübertragung aber braucht es keine Kombinationsfähigkeit. Merkmalsübertragungen findet man im *Sinna Mann* ebenfalls, allerdings in verminderter Form und nur in der Beschreibung des Sinna Mann:

¹⁵³ Vgl.: Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 79

¹⁵⁴ Ebd.: S. 80

Rød i ansiktet. Rød i nakken. Munnen vridd. Vrengte øyne. Ligner ikke Pappa. Røyk ut av nesa og munnen. Glør i øyene. Svart mann. Rød Mann. (S. 13)

Der Zusammenhalt der Handlung sowie die dispositionelle Vorbereitung werden hauptsächlich vom Helden der Geschichte getragen. Nicht nur weil dieser die Grundlage ist, er ist auch der Träger aller Einzelheiten:

Es gibt keine Gesamthandlung, die aus dem Charakter des Helden hervorwüchse. Nur einzelne seiner Eigenschaften sind beschrieben, mit denen seine Taten, Verstöße und Leistungen im engsten Zusammenhang stehen. Diese Eigenschaften sind von Anfang an da, sie sind unwandelbar und werden als gegeben hingenommen.¹⁵⁵

Der Held erfährt keine innere Wandlung und die Gesamtentwicklung ist unabhängig, er tritt zusammenhanglos von einem Milieu ins nächste und die Handlungen haben keine Motivation. Diese Art der Geschehnisse passt für ein Kind, denn was ihm begegnet ist Zufall, es sind vereinzelte Begebenheiten ohne Vermutung von kausalen Zusammenhängen. Das Kind versucht nicht und kann auch keine Zusammenfassung machen, so Bühler. Es gibt im Märchen kein gedankliches Zentrum als zentralen Beziehungspunkt und keinen gedanklichen Zusammenhalt. Der Beziehungspunkt ist vielmehr das Gefühl, das durch den Märchenhelden dargestellt wird:

Alles subjektive Interesse, welches ja so wesentlich für die Aufnahme literarischen Stoffes durch das Kind ist, alles beteiligte Mitgefühl sammelt sich um dieses Zentrum, welches der Märchenheld darstellt. Wir beobachten in dieser Struktur wieder ein Zurücktreten des Intellektuellen zugunsten des Affektes.¹⁵⁶

Im Märchen findet man die denkbar größte Unabhängigkeit von Stoff und Form.

7.7 Zeitkomponente

Die Zeitkomponente ist ein weiterer Punkt, der das Interesse des Kindes im Märchenalter am Märchen begründet. Dieser Punkt wurde von Bühler nicht direkt behandelt, scheint aber wichtig zu sein. Bei Lüthi wurde dieses Zeitphänomen unter dem Absatz der

¹⁵⁵ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 81

¹⁵⁶ Ebd.: S. 82

Flächenhaftigkeit besprochen worunter sowohl Zeitverhältnisse an sich, als auch der Einfluss von Vor- und Nachgeschehen eingeordnet wurde. (Siehe Kap. 6) Diese kontextunabhängigen, zeitbeeinflussenden Verhältnisse konnten auch im *Sinna Mann*, gleich wie im Märchen, ausgeschlossen werden. Das Zeitverständnis wird ebenso wie das Verstehen von anderen Blickpunkten in der Zeit des Märchenalters erworben. Ob es als ein Teil der ToM angesehen werden kann oder eine unabhängige Fähigkeit ist, konnte noch nicht zufriedenstellend geklärt werden und auf die Diskussion, woraus die ToM resultiert, ob die Grundfähigkeit sie zu erwerben angeboren ist oder das gesamte Konzept erst erworben wird, soll hier nicht eingegangen werden. Dass ein Kind zu Beginn des Märchenalters Schwierigkeiten mit dem Zeitkonzept hat, ist so weit unumstritten:

Im Kontext dieser Überlegungen ist es von Interesse, dass sich das episodische und autobiographische Gedächtnis ebenfalls im vierten Lebensjahr zu entwickeln beginnt. Gedächtnisinhalte können nun zunehmend als etwas erinnert werden, das man selbst erlebt hat.¹⁵⁷

Dies bestätigt also die Annahme, dass der beginnende Erwerb von ToM und Zeitkonzepten sich auf das Interesse des Kindes am Märchen auswirken, da sie in ihrer primitivsten, dem Kind am nächsten Form erscheinen. Der kindliche Held erfordert nicht allzu viel Fähigkeit des Sich-in-jemanden-hinein-Versetzens, da er dem Empfänger der Geschichte ähnlich ist. Im zeitlichen Konstrukt gibt es keine Vor- oder Nachgeschichte die es zu erschließen gäbe oder deren Wirkung auf das akut Geschehende es zu beachten gäbe und auch keine Zeitsprünge, die man mental überbrücken müsste. Was aber zu finden ist, sind einfache Abläufe mit zeitlich relevanter Abfolge wie Aktion – Reaktion oder die Feststellung eines Problems, das Lösen einer Aufgabe und die daraus resultierende Erlösung bzw. das Erhalten eines Zaubermittels oder ähnliches. Dies könnte ebenso ein Hinweis auf die sich entwickelnde Fähigkeit des problemorientierten Denkens und Handelns sein:

Kleinkinder verfügen noch nicht wie Erwachsene über eine rationale Handlungsplanung, bei der Ziele in der Vorstellung generiert, die Mittel zu ihrer Erreichung ventiliert, die eigene Kompetenz erwogen und die Wahrscheinlichkeit eines Handlungserfolges abgeschätzt werden. Dennoch verhalten sie sich in einer Weise, die geeignet ist, Bedürfnisbefriedigungen herbeizuführen, dies aber mithilfe anderer Strategien.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Bischof-Köhler, Doris: Kinder auf Zeitreise. Verlag Hans Huber: Bern, 2000. S. 32

¹⁵⁸ Ebd.: S. 36

Kinder können bereits im dritten Lebensjahr ein erwünschtes Ziel mit einer gewissen Konsequenz zu erreichen versuchen.¹⁵⁹ Sobald sie über ein Ich-Bewusstsein verfügen, haben sie auch das Bedürfnis, Dinge selbst zu erreichen und sie erfreuen sich nicht gleichermaßen über die Erreichung eines Ziels, wenn es von einer anderen Person für sie erreicht wurde als wenn sie selbst z.B. den letzten Bauklotz auf den Turm geben. Dieses zielorientierte Handeln ist aber noch von momentanen Bedürfnissen gesteuert und erst mit vier Jahren, so Bischof-Köhler, lernen sie zukünftige Handlungen unabhängig vom derzeitigen Befinden zu planen. Sie lernen ihre von der Umwelt angeregten Reaktionen zu hemmen und Vergangenes und Zukünftiges in die Planung miteinzubeziehen. Diese Art der Selbstkontrolle wird „executive function“ genannt:

Neuropsychologisch wird eine Verbesserung der exekutiven Kontrolle mit Reifungsvorgängen im Frontallappen in Zusammenhang gebracht, die ebenfalls im vierten Lebensjahr stattfinden (Wheeler et al., 1997). Der Begriff bezieht sich auf die Fähigkeit, ein angemessenes Instrumentarium zu unterhalten, das Problemlösungen im Dienste der Erreichung zukünftiger Ziele ermöglicht. Dazu zählen Planung, Impulskontrolle, die Unterdrückung drängender, aber den Handlungsablauf störender Reaktionen sowie Zielgerichtetheit, organisierte Suche und Flexibilität in Denken und Handeln (Ozonoff et al., 1991).¹⁶⁰

All diese diskutierten Punkte resultieren generell daraus, dass die Volksliteratur mehr zu Anschauung dient und nicht zum Denken anregen soll. „Alles was man an Mitteln äußerer Wahrnehmung hat, wird aufgeboten, der denkende Intellekt dagegen tritt überall zurück.“ Charakteristisch für das Nachdenken wäre das zielbewusste und das ist, was dem Volksmärchen fehlt. Auch wo das Denken gebraucht wird, wird dies nicht thematisiert sondern die Priorität liegt auf der Tat und nicht auf der zielstrebigen Überlegung, welche als Resultat der Tat erschlossen werden kann. Der Rückschluss von der Tat auf die Überlegung wird nahegelegt, aber nicht gefordert oder benötigt:

Das Gedankliche des zielbewussten Handelns wird dem Kind in einer Art Umschreibung geboten, die es erst allmählich und durch Übung zu enthüllen lernt. – Ähnlich wie man Abstraktes durch Konkretes

¹⁵⁹ Vgl.: Bullock & Lütkenhaus (1988) In: Bischof-Köhler, Doris: Kinder auf Zeitreise. Verlag Hans Huber: Bern, 2000. S. 38

¹⁶⁰ Bischof-Köhler, Doris: Kinder auf Zeitreise. Verlag Hans Huber: Bern, 2000. S. 39

umschreibt. Hier liegt eine erste Anleitung zu rückschließendem und damit abstrahierendem Denken vor.¹⁶¹

¹⁶¹ Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Springer: Berlin, 1977. S. 84

8 MAGIE UND WIRKLICHKEIT

8.1 Verbindung von Magie und Wirklichkeit, verschiedene Erzählniveaus

Im vorhergehenden Kapitel hat sich bereits deutlich gezeigt, dass Dahles *Sinna Mann* auf unterschiedlichen Erzählniveaus funktioniert. Das Buch ist, so Dahle selbst, ein „Jedes-Alter-Buch“, das auf verschiedenen Stufen der Entwicklung wirken soll: „Dette er altså en typisk all-alder-bok, en bok som er for barn og for voksne, en bok som også leses forskjellig av barn og voksne.“¹⁶² Die Märchenebene ist jene, die für die jüngsten Kinder funktioniert, und es braucht Begabung und Können eines Autors auf diesem Niveau keine Verwirrung zu stiften und dennoch die Geschichte für erwachsene Leser interessant und sogar hilfreich zu gestalten. Die Verbindung zwischen Magie und Wirklichkeit scheint genau dies möglich zu machen. Dass sowohl Handlungen als auch Personen so gewählt und dargestellt sind, dass sie auf beiden Ebenen nicht nur funktionieren sondern interessieren, ist eine besondere Leistung Gro Dahles.

8.2 Magie

Schreiben als magische Handlung

Bis an diese Stelle wurde als Wundertat bzw. magische Handlung relativ kommentarlos das Schreiben des Briefes genannt, das das Auftreten des Königs hervorruft. Für einen Erwachsenen ist diese Aktion in keiner Weise verwunderlich, da er die Funktion des Schreibens und die Handlungen der Postbeamten beim Versenden eines Briefes genau kennt. Für das Kind im Vorschulalter ist dies nicht der Fall, weder kann es lesen oder schreiben, noch kennt es die Funktion dieser Handlungen, noch weiß es um die Postbeamten, die Briefe von einem Ort zum anderen bringen. Wichtig hierbei ist die Institutionalisierung des Postwesens, denn dieses funktioniert nur durch die Anerkennung in der Gesellschaft, das Wissen darüber, dass ein in den Briefkasten geworfener Brief an der gewünschten Adresse

¹⁶² Interview mit Gro Dahle. Geführt von Magdalena Adamski. E-mail: 21.09.11

ankommt, dort gelesen wird und das Gewünschte dann geschieht. Um dies anzunehmen, muss der Erwachsene eine Art „Glauben“ an das Postwesen haben. So wie das Verschicken von Briefen nur durch das Vertrauen an das Postwesen funktionieren kann, kann auch Magie nur durch den Glauben daran funktionieren. Dieser instrumentale Charakter ist in den verschiedensten Definitionen von Magie wichtig:

Erst die Praxis, die objektiviert magische Denkweise, die als Mittel zur Erreichung eines Zweckes eingesetzt wird, bewirkt, dass Magie zur Macht wird, eine Macht, die freilich nur Wirkung zeitigt innerhalb eines mehr oder weniger differenzierten Glaubenssystems. Magie bezieht ihre Wirkkraft also aus der Exklusivität eines in sich geschlossenen Systems einer Gruppe. Ihr instrumentaler Charakter manifestiert sich in einer Reihe in sich logischer Prinzipien oder, wie es in der Definition heißt, in einem konventionalisierten System von zwingenden Handlungen.¹⁶³

Gro Dahle verwendet in der Beschreibung der Wundertat sowohl den institutionalisierten realen Weg der Erwachsenen als auch jenen magischen Weg der Kinder. Dass der Brief an den König adressiert ist und von der Post dort hingebacht wird und der König durch das Lesen des Briefes zu einer Aktion angeregt wird, wird nicht expliziert. Diese Information wird vom reifen Leser durch sein Weltwissen ergänzt. Für das Kind reicht es, dass der König erscheint, ganz märchentypisch mit einem Zeitsprung, der nicht thematisiert wird: „Det er en dag full av fugler og vind. Det er en dag full av blader og luft. Det er en dag med banking på døra. Bank bank bank. Det er kongen.“ (S. 32)

Elementar für die Erklärung der Dinge durch Magie ist der Sympathieglauhe, der bereits in der Antike bekannt war. Man glaubte, dass Mensch und Natur im Wesensgrunde identisch sind und alles mit allem verwandt ist.¹⁶⁴ Diese sympathetischen Zusammenhänge wiederum beruhen auf der Umwelt-Beseelung, die bereits von Bühler als typisch für die Phantasie des Kindes thematisiert wurde und auch im Zusammenhang mit dem König ist dieser Sympathieglauhe wichtig, worauf später noch näher eingegangen werden wird.

¹⁶³ Lange, Günter: Märchen - Märchenforschung - Märchendidaktik. Schneider-Verlag: Hohengehren, 2004. S. 95

¹⁶⁴ Vgl.: Petzold, Leander: Zaubertechnik und magisches Denken. Erscheinungsform und Funktion magischer Elemente im Märchen. In: Lange, Günter: Märchen - Märchenforschung - Märchendidaktik. Schneider-Verlag: Hohengehren, 2004. S. 98

Karl Beth erklärt den Wunderglauben auf psychologischer Ebene als unverhüllte Objektivierung des Wunsches in der menschlichen Vorstellung.¹⁶⁵

Die Art der magischen Handlung, jemanden durch eine in irgendeiner Weise wörtliche Äußerung herbeizurufen ist aus vielen Bereichen bekannt und wird unter dem Begriff „Gebotsmittel“ zusammengefasst:

Heckescher fasst unter diesem aus der Rechtsvolkskunde übernommenen Begriff akustische, wortmagische, optische und numerische Mittel zusammen, die alle den gleichen angeführten Zweck haben, jemanden durch magischen Zwang herbeizurufen.¹⁶⁶

Hierbei ist die Besonderheit diese Worte auch schriftlich festzuhalten und dieses Verschriftlichen in den magischen Ritus einzubauen häufig von den Germanen angewandt worden und vor allem aus der nordischen Mythologie bekannt:

Gerade im nordischen Märchen haben sich solche Formeln, deren Anwendung ursprünglich mit dem gleichzeitigen Einritzen in Runenstäbe verbunden war, erhalten [...] Die dem Wort innewohnende Kraft, verbunden mit der dezidierten Anweisung, bewirkt die zauberische Veränderung.¹⁶⁷

Anders als im Märchen war Magie früher mit Anstrengung und Willenskraft verbunden, von der auch im *Sinna Mann* nichts erkennbar ist.

8.3 Rollen und Rollenbilder

Im klassischen Volksmärchen haben alle Figuren nur eine ganz spezifische Charaktereigenschaft, die sie auszeichnet. Meist stehen sie im Gegensatz zueinander und schaffen starke Konturen: „Alle Personen werden in ihrem Charakter eindeutig festgelegt. Das Gute ist gut und das Böse ist böse, wenngleich nicht ohne Reize. Diese polare

¹⁶⁵ Vgl.: Lange, Günter: Märchen - Märchenforschung - Märchendidaktik. Schneider-Verlag: Hohengehren, 2004. S. 97

¹⁶⁶ Lange, Günter: Märchen - Märchenforschung - Märchendidaktik. Schneider-Verlag: Hohengehren, 2004. S. 100

¹⁶⁷ Petzold, Leander: Zaubertechnik und magisches Denken. Erscheinungsform und Funktion magischer Elemente im Märchen. In: Lange, Günter: Märchen - Märchenforschung - Märchendidaktik. Schneider-Verlag: Hohengehren, 2004. S. 99

Darstellung erleichtert dem Kind die Orientierung.¹⁶⁸ Bei der Untersuchung des Merkmals des abstrakten Stils von Lüthi wurde bereits festgehalten, dass dies im *Sinna Mann* nur bei den übernatürlichen Wesen zutreffend ist, die Familienmitglieder hingegen eine facettenreiche Persönlichkeit aufweisen. Diese unterschiedliche Darstellung der Figuren lässt sich mit der Unterscheidung zwischen Wirklichkeitsebene und Vorstellungsebene erklären. Gro Dahle behandelt ein reales Thema und setzt dieses auch in ein reales Umfeld. In diesem Umfeld haben die Personen ein breit gefächertes Spektrum an Charaktereigenschaften, das von Gro Dahle auch so dargestellt wird. Diese Personen in der Wirklichkeit sind Mamma, Pappa und Boj, also der kindliche Held mit dem sich das zuhörende Kind identifiziert. Mamma und Pappa sind für ein Kind keine unbekanntenen Begriffe, man kann davon ausgehen, dass es deren Funktion und deren Aufgaben aus ihrem eigenen Leben kennt. Ob deren Darstellung durch Gro Dahle für jedes Kind zutreffend ist und die Frage welche Rollenzuteilung Dahle hier gewählt hat, sei zu diesem Zeitpunkt noch unberührt. Wichtig ist an dieser Stelle, dass es für die Darstellung der Ausgangssituation nicht viel Vorstellungskraft des Kindes bedarf und es gleichzeitig durch viele Ausschmückungen und unbekanntene Worte nicht zu leicht abgelenkt werden wird. Erst die Behandlung des Themas der Aggression und der Umgang des Kindes damit ist es, die etwas wahrscheinlich Neues in das Leben des Kindes bringt und dessen Darstellung klare Strukturen und auch für die kognitiven Fähigkeiten eines Kindes im Märchenalter passende Formulierung verlangt.

Die Familie

Die Familie wie man sie heute kennt, bestehend aus Vater, Mutter und Kindern gibt es in dieser Form, also ohne das Gesinde und die Hausangestellten dazuzuzählen, erst seit dem 18. Jh. Zu dieser Zeit hatte der Vater die Macht in der Familie und vertrat diese in der Öffentlichkeit. Das Familienkonzept hat sich im Laufe des 20. Jh. ausgeweitet zu Patchworkfamilien, Alleinerzieherfamilien und anderem, da aber die Familie im *Sinna Mann* eine klassische Vater-Mutter-Kind-Familie darstellt, sind andere Familienkonzepte hier nicht weiter wichtig. Das Familienbild im 18. Jh. war durch das Bürgertum geprägt, wo der Mann für das finanzielle Wohl der Familie verantwortlich war, die Frau für das emotionale. Außerdem wurden dem Mann naturgegebene Aktivitäten und Rationalität zugeschrieben, der Frau gefühlvolle Sentimentalität und Passivität. Diese emotionale Aufgabe betraf auch Mütter in Arbeiterfamilien, und obwohl aufgrund der schlechten sozialen und wirtschaftlichen

¹⁶⁸ Wilkes, Johannes: Märchen und Psychotherapie. In: Lange, Günter (Hg.): Märchen - Märchenforschung - Märchendidaktik. Schneider Verlag: Hohengehren, 2004. S. 108

Verhältnisse meist beide Elternteile arbeiten mussten, bestanden für die Frau allein auch noch die häuslichen Pflichten. Ebenso blieb die Macht auf der Seite des Vaters:

Trotzdem vermochte sich die Vormachtstellung und Bevormundung gegenüber der eigenen Frau bei einem beachtlichen Teil der Arbeiterfamilien bis weit ins 20. Jahrhundert hartnäckig zu halten. Soziales Elend und fehlende Bildung begünstigten die Unmündigkeit der Ehefrau.¹⁶⁹

Durch das Vorbild des Bürgertums wurde von der Frau nicht nur die Arbeit im Haus verlangt, sondern eine „selbstloser Familiendienst aus Liebe“¹⁷⁰. Der Anspruch des Vaters auf die Autorität in der Familie wurde gerechtfertigt durch das höhere Ansehen, das er als Hauptverdiener der Familie in der Gesellschaft bekam, wohingegen die weiblichen Aufgaben im Haus kein hohes Prestige hatten. Diese Rollenverteilung der Bürgerfamilien zeigt sich auch in den Bilderbüchern sowohl aus dem 18. Jh. als auch aus dem 20. Jh. Die Mutter strahlt, hat keine eigenen Bedürfnisse, ist selbstlose Bewunderin der Kinder und nur für diese da:

Eine Bilderbuchmutter zeichnet sich dadurch aus, dass sie für sich selber keine Bedürfnisse, Wünsche oder besondere Fähigkeiten hat, das heißt, dass sie als Person und Frau nicht in Erscheinung tritt. Die Bilderbuchmütter sind kongruent mit ihrer Mutterfunktion und deshalb austauschbar. Sie leben als Hausfrau und Mutter, in einem sehr wörtlichen Sinne ans Haus gebunden. Pflege, Bewunderung und Ermahnung des Kindes gehören zu ihren Aufgaben.¹⁷¹

Der Vater wird oft überhaupt nicht oder nur selten erwähnt und dann meist nur als abwesend. Wenn er erscheint, dann dreht sich alles um ihn, er steht im Mittelpunkt des Geschehens und auch vorhergehende Handlungen sind oft durch sein baldiges Erscheinen motiviert:

Grundsätzlich sind Väter in den diskutierten Bilderbüchern immer Autoritätspersonen. Ihre zentrale, machtvolle Stellung innerhalb der Familie wird nie angetastet, unabhängig davon, ob sie befehlend, freundschaftlich, seelisch oder gar körperlich abwesend und trotzdem präsent ist.¹⁷²

Die generelle Stimmung in den Bilderbüchern ist ruhig und aggressionslos, wie das Ideal der Bürgerfamilie und von Vater und Mutter erfährt man keine Gefühle. Auch im Kindermärchen ist die Familie eine wichtige Komponente, da sie die Ausgangssituation darstellt:

¹⁶⁹ Hirlinger-Fuchs, Franziska: Bilderbücher und ihre Wirklichkeit. Vom Struwwelpeter bis zur Menschenfresserin. Doktorarbeit: Zürich, 1999. S. 165

¹⁷⁰ Ebd.: S. 167

¹⁷¹ Ebd.: S. 189

¹⁷² Ebd.: S. 188

Die meisten Märchen gehen von einer bestimmten Familienkonstellation aus, aus der heraus der Märchenheld oder die Märchenheldin einen Entwicklungsweg antreten, durch den der Mangel, der sich in der Familiensituation zeigte, überwachsen wird. Der Weg des Märchenhelden kann modellhaft gesehen werden, als Entwicklungsprozess aus bestimmten, krisenhaften Konstellationen heraus, in dessen Verlauf die Entwicklungschancen entbunden werden.¹⁷³

Der Held Boj

Der Held Boj ist, als Kind dargestellt, ein klassischer Kinderbuchheld und Träger der Handlung. Er erscheint auf jeder Seite, er ist derjenige, dessen Sicht der Dinge dargestellt wird. Er ist die Reflektorfigur der personalen Erzählsituation. Diese Wahl der Erzählperspektive ist nachvollziehbar, denn eine Ich-Erzählung würde einen Widerspruch zwischen der Erzählweise und den Textkompetenzen des ca. vierjährigen Jungen erzeugen. Ein auktorialer Erzähler würde, wenn man Bühlers Abhandlungen weiterspinnst, durch die Komplexität aus damit verbundenen Zeit- und Raumänderungen, das Denken des jungen Kindes überfordern.¹⁷⁴ Auch im Märchen ist die personale Erzählsituation die erwünschte, denn sie verlangt keine kombinatorischen Leistungen. Nicht nur die Erzählung entwickelt sich um den kindlichen Helden, er ist auch der einzige, dessen Gefühle und Gedanken man erfährt:

Hvorfor er Pappa sånn? tenker Boj. Er det noe jeg har gjort? Er det noe jeg har sagt? tenker Boj og kryper samme inne i Boj. Er Pappa rolig nå? Er Pappa glad? Er Pappa sint? (S. 7)

Genau diese Gedanken und Gefühle haben eine vorherrschende Funktion in der Schilderung der Ausgangssituation – der realen Ebene. Dabei ist die Darstellung der kindlichen Gefühle wie Stolz und Freude sowie Schuldgefühle wichtig, einen besonderen Fokus aber bekommt das Gefühl der Angst.

Die Darstellung der Angst

Gro Dahle verwendet für die Schilderung der Angst eine äußerst körperliche Darstellung, die auf einen Zusammenhang zwischen Emotionen und physiologischen Merkmalen schließen lässt. Dieser Zusammenhang ist ein häufiges Forschungsthema in der Psychologie und dabei sind meist die beiden Fragen wichtig, inwiefern unterschiedliche Emotionen unterschiedliche

¹⁷³ Kast, Verena: Familienkonflikte im Märchen. Eine psychologische Deutung. Walter Verlag AG: Olten, 1984. S. 8

¹⁷⁴ Vgl: Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. Verlag C. H. Beck: München, 2005

körperliche Wahrnehmungen hervorrufen und inwiefern Personen diese richtig erkennen und zuordnen können. Für diese Arbeit ist es von besonderem Interesse, ob Kinder diese emotionalen Körperlichkeiten erkennen, benennen und verstehen können.

Zur Feststellung des Zusammenhanges gibt es zum einen die Möglichkeit, Probanden in einen bestimmten emotionalen Zustand zu versetzen und physiologische Messungen zu machen. Diese Methode hat sich aber als weniger erfolgreich erwiesen, großteils, weil die Möglichkeiten der Messung noch nicht ausgereift genug sind. Die zweite Möglichkeit besteht in der Untersuchung der impliziten psychophysiologischen Emotionsdarstellung. Diese beruht auf der Nacherzählung und Beschreibung von Versuchspersonen über ihr körperliches Empfinden bei unterschiedlichen Emotionen. Die Diskussion darüber ob physiologische Emotionswahrnehmung kulturell geprägt beziehungsweise kontextuell abhängig ist, wird seit den psychophysiologischen Emotionsforschungen von William James Ende des 19. Jh. fortgesetzt, es besteht aber mittlerweile eine klare Tendenz, körperliche Wahrnehmungen auf die tatsächlichen Unterschiede der Gefühle und nicht auf Kontext und Kultur zu beziehen.¹⁷⁵ Die Forschung am kindlichen Emotionsempfinden könnte zu dieser Diskussion möglicherweise einiges beitragen, zumindest wenn man nicht einer behavioristischen sondern einer nativistischen Kognitionsvorstellung glauben schenkt, da Kinder noch nicht zu großem Maße kulturell beeinflusst sind und ihnen die Kompetenz fehlt, den Kontext mit einfließen zu lassen.

Bei der Untersuchung der impliziten Psychophysiologie wurden unabhängig von der Methode unterschiedliche körperliche Empfindungen emotionsspezifisch dargelegt und dies wurde sowohl bei Erwachsenen als auch bei Kindern gleichermaßen festgestellt. Bei einer Studie an Achtjährigen von Shields und Stern in den 1970ern wurden folgende Ergebnisse festgestellt: Trockener Mund, Rastlosigkeit, schnellerer und lauterer Herzschlag wurden sehr oft als mit Angst in Verbindung stehend genannt. Häufig waren heißes und rotes Gesicht, Schmerzen oder komisches Gefühl im Magen und schwitzender Körper und selten wurden schwitzende Hände, kalte Hände oder das Bedürfnis das WC aufzusuchen genannt.¹⁷⁶

In einer Studie von Bettina Junker (2002) wurden Siebenjährige, Zehnjährige und Erwachsene auf ihre Zuschreibung von körperlichen Zuständen zu Emotionen getestet indem ihnen eine

¹⁷⁵ Vgl.: Janke, Bettina: Entwicklung des Emotionswissens bei Kindern. Hogrefe: Göttingen, 2002. S. 156

¹⁷⁶ Vgl.: Ebd: S. 163

Situation gezeigt wurde und sie dann gebeten wurden, dem Gefühl das sie in dieser Situation haben würden, körperliche Wahrnehmungen zuzuordnen. Es wurden im Vorhinein für jede der untersuchten Emotionen vier Emotionsitems ausgewählt. Für Angst waren diese: feuchte Hände, blasses Gesicht, weiche Knie und Herzklopfen. Bei allen drei Altersgruppen wurden die Items erwartungsgemäß zugeordnet, wobei die Siebenjährigen keine so deutlichen Tendenzen hatten wie die beiden älteren Gruppen. Leider wurden bei dieser Studie stark kulturalisierte Ausdrücke verwendet wie „einen Luftsprung machen“ oder „die Knie geben nach“, was vom eigentlichen Ziel der Studie ablenken könnte. Auch scheint es problematisch, dass zuerst die Items für die verschiedenen Emotionen ausgewählt wurden und das Zutreffen der erwarteten Ergebnisse getestet, anstatt unvorbelastete Items zu verwenden und die Studie unabhängig von den Erwartungen auszuwerten.

Es soll aber an diese Stelle nicht mehr über die Auswahl der körperlichen Merkmale der Emotionen oder die Methoden diskutiert werden, und nicht die Valiabilität der Studien überprüft werden, denn es liegt nicht in der Aufgabe dieser Arbeit zu untersuchen, welche unterschiedlichen Gefühle auf welche Art erklärt werden. Es soll vielmehr verglichen werden, welche Schilderungen der Angst in Gro Dahles *Sinna Mann* zu finden sind und welche Beschreibungen man in wissenschaftlichen Arbeiten finden kann. Was an der an zweiter Stelle beschriebenen Studie hier wichtig ist, ist, dass auch die Siebenjährigen gezielt die Items zuordneten, was darauf hinweist, dass sie schon sehr bald den Zusammenhang zwischen Emotionen und dem Körper kennen. Man kann auch die Hypothese aufstellen, dass Kinder zuerst die physiologischen Veränderungen wahrnehmen, bevor sie die Bedeutung von Emotionen überhaupt kennen.

Gro Dahle selbst hat für die Recherche zu ihrem Buch Aussagen über implizite Psychophysiologie von Kindern herangezogen. Diese Aussagen stammen von Kindern aus einem Programm namens „Alternativ til Vold¹⁷⁷“, in dem Kinder aus Familien mit gewalttätigen Mitgliedern betreut werden. In diesen Aussagen berichten Kinder von Gliederschmerzen, Schmerzen im Rücken, der Unfähigkeit zu atmen und zitternden Beinen. Diese Aussagen hat Dahle beinahe direkt in ihrem Bilderbuch verwendet:

Boj kjenner noe stramme. Boj får vondt i hendene sine. Og hjertet til Boj begynner å løpe. Det løper om kapp med Boj inne i Boj. (S. 7)

¹⁷⁷ <http://atv-stiftelsen.no> 6.12.12

Boj gjemmer seg bak pusten. Gjemmer seg langt inne i magen som strammer seg. (S. 13)

Det skjelver i beinet til Boj, og Boj kryper sammen og forsvinner innunder duken. Og det blir tykt å puste, syns Boj, og Boj får vondt i nakken og magen og hodet bare ved å tenke på det. (S. 23)

Schnellerer und lauterer Herzschlag sind sowohl in den beiden besprochenen Studien erwähnt als auch in Gro Dahles Bilderbuch. Weiche Knie bzw. zitternde Beine findet man in Jankes Studie und in Dahles Bilderbuch, Magenschmerzen bei Shield und Stern und ebenso im *Sinna Mann*. Drei der sechs körperlichen Merkmale – Schmerzen in den Armen, Schmerzen in Nacken und Kopf und Schwierigkeiten bei Atmen sind die anderen drei – kann man somit auch in wissenschaftlichen Studien finden und man kann davon ausgehen, dass bei genauerer Recherche noch weitere Gemeinsamkeiten zu finden sind. Es ist aber an dieser Stelle ausreichend um festzustellen, dass diese körperlichen Gefühle bei Angst in der Beschreibung durch deutsche und norwegische Kinder zu finden sind. Da man festgestellt hat, dass es wenige kulturelle Unterschiede in den Emotionsbeschreibungen gibt, kann man hier schließen, dass diese kindlichen Beschreibungen international gültig sind, es soll aber darauf hingewiesen sein, dass es genauerer Studien bedarf um diesen Schluss zu verifizieren.

Wenn man der Hypothese Glauben schenkt (was an dieser Stelle getan werden soll), dass Kinder körperliche Veränderungen früher wahrnehmen als die Emotion an sich, ist dies ein weiterer Grund, warum das Bilderbuch *Sinna Mann* auf eine besondere Weise für kleine Kinder gemacht ist. Es benennt nämlich nicht die Angst, sondern beschreibt das körperliche Gefühl, das Boj hat wenn er sich in solch einer Situation befindet, kommt also dem kindlichen Denken wiederum sehr entgegen. Aber auch zu diesem Punkt aber müsste auf genauere Recherchen und weitere Studien verwiesen werden, die im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich sind.

Die kindliche Schuld

Das Gefühl der Schuld wird in der Psychologie anders betrachtet als Emotionen wie Angst, Freude oder Trauer. Es ist ein soziales Gefühl – wie auch Scham – das durch soziale Komponenten bedingt ist. Schuld empfindet man nicht allein aus sich heraus und in Isolation, sondern nur im Zusammenhang mit anderen Lebewesen:

In guilt, the focus is on the victim or on the misbehaviour and, hence, is more circumscribed [than shame]. Concerns are with the victims

sufferings and ramifications of the act. The emotion is experienced as an unpleasant sense of remorse and tension accompanied by an urgent need to expiate or relieve the emotion. Reactions include making reparation, confessing, and apologizing.¹⁷⁸

Verwendet man diese Definition für die Untersuchung des *Sinna Mann*, ist das Opfer der Vater und dessen Schaden die Entführung durch den Sinna Mann. Der Junge fühlt sich, wie bereits besprochen, aufgrund seiner egozentrischen Weltsicht schuldig an dem Missstand, obwohl dies von Außenstehenden und Erwachsenen wohl nicht so interpretiert werden würde. Boj macht sich Gedanken, ob er schuld sei am Zustand des Vaters:

Hvorfor er Pappa sånn? tenker Boj. Er det noe jeg har gjort? Er det noe jeg har sagt? tenker Boj og kryper sammen inne i Boj. (S. 7)

Hvorfor er Pappa så sint? tenker Boj. Kanskje det er min skyld, tenker Boj. Skal bli snillere. Være flinkere. Gjøre hva som helst. Unnskyld. Unnskyld. Pappan min. Snille Pappa. (S. 10)

Genau diese Gedanken sind es, von denen ein Kind befreit werden muss, denn es ist eine besondere Belastung, sich für eine schlimme Situation verantwortlich zu fühlen ohne einen Ausweg aus dieser zu kennen. Das Schuldgefühl bezieht sich nicht nur auf den Vater, sondern auch auf die Mutter, denn wenn Boj sich dafür schuldig fühlt, dass der Sinna Mann vom Vater Besitz ergreifen kann, ist er in weiterer Folge auch Schuld an dem Schaden, den der Vater der Mutter zufügt:

Det brenner i gangen. Sinna Mann brenner i gangen. Mamma blarfer i flammene. Lille Mamma blir så liten. Unnskyld, Mamma, unnskyld, unnskyld, lille Mamma. Sinna Mann er større enn alt. Sinna Mann brenner. Rødt og rødt og rødt og svart. (S. 14)

Es ist für das Kind ausgesprochen wichtig, ihm diese Schuld zu nehmen und genau das geschieht auch im *Sinna Mann*:

Godt gjort, Boj, sier Kongen og takker for brevet. Og Kongen har stor krone på. For bare Kongen er Kongen. Det er ikke din skyld, Boj, sier Kongen og rister på hodet. (S. 32)

Unnskyld, Boj, sier Pappa. Det er ikke din skyld, sier Pappa. Det er min skyld. (S. 33)

¹⁷⁸ Bybee, Jane: *Guilt and Children*. Academic Press: San Diego, 1998. Preface XIV

Die Mutter

Die Mutter im *Sinna Mann* folgt ganz klar den Charakteristika der Bilderbuchmutter bzw. der Mutterrolle des 18. Jh. Sie hat keine prägnanten Eigenschaften und keinen erkennbaren eigenen Willen. Sie ist ganz und gar im Dienste der Familie da und versucht die Situation möglichst neutral zu halten. Sie beschützt Boj, versucht ihn zu beruhigen und pflegt den Vater nachdem er vom Sinna Mann freigelassen wurde:

Vær på rommet ditt, du, Boj, sier Mamma og bred og stiller seg i veien for Sinna Mann. Stiller seg i veien og er et stopp. En mur. (S. 10)

Stakkars Pappa, sier Mamma og tar den hvite sliken fram og binder hvite silkeskjerf rundt hendene til Pappa. De røde hendene til Pappa. De store hendene til Pappa. (S. 20)

Auch ihre Rolle als Sender im Sinne der Propp'schen Strukturanalyse (siehe Kap. 5) führt sie nur indirekt aus, indem sie Boj nicht widerspricht, sondern ihn ziehen lässt, ist also in allen Bereichen passiv und ohne Einfluss auf die Handlung dargestellt.

Der Vater

Die Rolle des Vaters ist eine ganz wichtige im *Sinna Mann*, obwohl sie als einzige keine eigene Funktion in der Strukturanalyse nach Vladimir Propp erhalten hat. Der Vater ist Teil der Familie, die im Volksmärchen in den meisten Fällen die Ausgangssituation ausmacht. Er ist es, dem Leid zugefügt wird, an ihm wird die emotionale Mängelsituation deutlich, in der sich der Held Boj befindet. Die Rolle des Vaters ist in der Kinderliteratur wie auch in der Familienforschung noch relativ neu, man begann erst in den 1960er Jahren, sich für Familien bestehend aus Vater, Mutter und Kind zu interessieren, nachdem zuvor das Interesse an der Dyade zwischen Mutter und Kind lag:

In der zeitgenössischen Literaturproduktion schlägt sich die konstruierte Auseinandersetzung zwischen Vätern und ihren Söhnen unübersehbar nieder und lässt damit Interessensschwerpunkte deutlich werden. In den literarischen Werken fällt auf, dass die Vater-Sohn-Beziehung offensichtlich in der Regel von starken Konkurrenzgefühlen geprägt ist und folglich problematischer Natur sein muss.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Blank, Genia: Vater-Sohn-Beziehungen in zeitgenössischer amerikanischer Literatur. VDM Verlag Dr. Müller: Saarbrücken, 2007. S. 8

Zu der Rolle des Vaters vor dieser Zeit ist es schwierig Nachforschungen anzustellen. Man hat festgestellt, dass die ersten Einbußen der Macht des Vaters über den Sohn durch die Einführung der Schulpflicht geschahen, da es von da an nicht mehr des Vaters Aufgabe war dem Sohn eine Ausbildung zu vermitteln und ihn aufs Berufsleben vorzubereiten. Im 18. Jh. war die Rolle des Vaters autoritär, die gewünschte Haltung des Kindes dazu unterwürfig:

Die Macht des Vaters rechtfertigt sich aus der Rolle des Familienoberhauptes. Der klassische Patriarch entmündigt seine Familienmitglieder durch ein unnahbares, absoluten Gehorsam forderndes, despotisches Verhalten, eine Art „besitzergreifender“ Liebe. Diese Art von Männlichkeit wirkt zerstörerisch und aggressiv und trägt keinesfalls dazu bei, eine Basis der emotional bedingten Verständigung zu erreichen.¹⁸⁰

Vom Sohn wurde dem Vater gegenüber Ehrfurcht, Angst und Scheu erwartet und es bestand eine gewisse Distanz zwischen den beiden. Die Zuständigkeit des Vaters in der Erziehung betraf die geistigen „höheren“ Werte, während die Mutter für körperliche und emotionale Belange zuständig war.¹⁸¹ Im 20. Jh. veränderte sich diese Beziehung, da die patriarchalen Besitzansprüche am Kind zurückgingen und sowohl mütterliche Versorgung als auch die Beachtung kindlicher Interessen im Gesetz verankert wurden.¹⁸² Durch die vermehrte Teilnahme der Mutter am Berufsleben wurde der Vater als Familienmitglied und Bezugsperson immer wichtiger, ob seine Rolle nun als Mitstreiter in einem Wettkampf mit dem Sohn gesehen werden soll, oder er als Identifikationsfigur dient:

Laut Yablonsky akzeptieren die Söhne ihre Väter entweder als Vorbilder und versuchen, sich durch Nachahmung mit ihnen zu identifizieren, oder sie rebellieren provokativ gegen die nicht akzeptierten Väter. Der Umgang miteinander ist offensichtlich maßgeblich geprägt vom Bemühen um Problembeseitigung.¹⁸³

Generell stimmt die Rolle des Vaters im *Sinna Mann* mit dem konservativen Vaterbild überein, das ihn als für die finanzielle Situation der Familie verantwortliche Person darstellt und auch die wenigen Aufgaben, die beschrieben werden, unterstützen das immer noch vorherrschende klassische Männerbild:

¹⁸⁰ Blank, Genia: Vater-Sohn-Beziehungen in zeitgenössischer amerikanischer Literatur. VDM Verlag Dr. Müller: Saarbrücken, 2007. S. 14

¹⁸¹ Vgl.: Pohle-Hauß, Heide: Väter und Kinder. Zur Psychologie der Vater-Kind-Beziehung. Haag und Herchen: Frankfurt am Main, 1977. S. 11

¹⁸² Vgl.: Blank, Genia: Vater-Sohn-Beziehungen in zeitgenössischer amerikanischer Literatur. VDM Verlag Dr. Müller: Saarbrücken, 2007. S. 15

¹⁸³ Ebd.: S. 23

For hvem skulle ellers ordne med datamaskinen? Og hvem skulle ellers reparere bilen og skru inn lyspærne? Hvor skulle vi ellers bo? Hvordan skulle vi klare oss uten Pappa? (S. 23)

Auch dass sich in Anwesenheit des Vaters alles um diesen dreht, wie in der klassischen Bilderbuch-Vaterrolle, ist im *Sinna Mann* festzustellen:

Boj lytter på trinn og lyder. Hver lyd er som en knurring. Og alle lydene forteller om Pappa. Boj fins ikke. Mamma fins ikke. Pappa er alt som fins. (S. 23)

In der Beziehung zwischen Boj und Pappa erkennt man unterschiedliche Funktionen. Sowohl Yablonskys Vorbildfunktion als auch der rebellische Umgang ist erkennbar, es kommt aber noch eine dritte Komponente hinzu, die den Vater als armen, verletzten Mann darstellt und in Boj sowohl Mitleid als auch Schuldgefühle hervorruft. Die Vorbildfunktion zeigt sich in den ersten Seiten der Geschichte:

Pappa min, sier Boj og ser på Pappa. Store, store, blide Pappa. Pappas hende er så store. Pappas hender har røde knoker. Pappa min, tenker Boj og ser på Pappa. En gang blir jeg kanskje som Pappa, tenker Boj. (S. 2)

Nachdem aber der Sinna Mann Pappa wieder freigegeben hat, stellt sich die Beziehung anders dar. Boj will dem Vater nicht mehr nahe sein, wendet sich ihm ab und traut ihm nicht mehr. Dies zeigt die rebellische Haltung, denn Boj macht nicht, worum der Vater ihn bittet:

Kom til Pappa, sier Pappa og vil klemme Boj. Men når Boj tenker på Pappa, snurper halsen seg sammen. For hele tiden må Boj passe på. Ikke søle. Ikke snakke. Ikke stå i veien. For tenk om det sjer igjen. (S. 24)

Skal ikke være sint mer, sier Pappa. Skal ikke være slem mer, sier Pappa. Lover det, sier Pappa. Det kan han si, for det har Pappa sagt før. Mange ganger før. (S. 19)

Auch die von Pleck aufgestellte These¹⁸⁴, dass Väter erst dann gute Väter werden können, wenn sie selbst mit sich im Reinen sind, wird im *Sinna Mann* bearbeitet, denn der Vater trifft am Ende des Buches auf den Sinna Mann, der in ihm wohnt, mit dem er sich unterhält, ihn tröstet und sich mit ihm anfreundet. Hinter dem Sinna Mann steht ein weiterer Sinna Mann, ein „gammel Sinna Mann, en sinna surmuggen subbegubbe“ (S. 34) mit dem der Vater sich

¹⁸⁴ Vgl.: Blank, Genia: Vater-Sohn-Beziehungen in zeitgenössischer amerikanischer Literatur. VDM Verlag Dr. Müller: Saarbrücken, 2007. S. 23

ebenfalls unterhalten soll. Diesen alten Sinna Mann kann man ohne Probleme als Vater oder Großvater von Pappa deuten, der die Aggression an ihn weitergegeben hat:

Menschen, die sich selbst gefunden haben und mit sich selbst im Reinen und ausgeglichen sind, können durch positive Eigenschaften wie innere Kraft und Unabhängigkeit Anleitung zur Persönlichkeitsentfaltung weitergeben. Der Erziehungsstil eines Mannes ist direkt geprägt durch die Vorgabe des Erziehungsstils des eigenen Vaters.¹⁸⁵

Die Beziehung zum eigenen Vater muss geheilt werden, bevor ein Vater zu einer intakten Beziehung zu seinem Sohn imstande ist, so Planck.

Der Sinna Mann

Der Sinna Mann ist der phantastischste Charakter in Gro Dahles Bilderbuch und der einzige, der keine menschliche Existenz in der realen Wirklichkeit hat. Der Böse Mann, so sein deutscher Name, ist ein personifiziertes Gefühl. Er ist die Aggression die im Vater wohnt, die ihn entführt, seinen Körper übernimmt und damit Schlimmes anrichtet. Dass durch diese Übernahme des Körpers vom Vater die Überschneidung von realer und Bojs Wirklichkeit funktioniert, wurde bereits angesprochen. In wiefern aber verbinden sich der Sinna Mann und der Vater und welche Schuld kommt dem Vater zu? Diese Frage scheint im *Sinna Mann* besonders wichtig zu sein und bekommt durch das personifizierte Böse als Sinna Mann eine ganz besondere Stellung.

Für das Kind nämlich ist es problematisch, den Vater, eine der wichtigsten Bezugspersonen, als böse darzustellen. Es ist für die kindliche Entwicklung wichtig, dass es dem Vater Vertrauen schenken, zu ihm aufblicken und ihn als Vorbild sehen kann. Außerdem fällt es jungen Kindern, wie bereits besprochen, schwer die Komplexität des menschlichen Charakters zu begreifen. Sie können noch nicht verstehen, wie eine Person böse und gut sein kann und erkennen noch nicht die Motivation, die hinter Handlungen von anderen Menschen liegt. Sie haben mit vier Jahren gerade begonnen, die Sicht von anderen Personen miteinzubeziehen, beginnen erst Vorhergeschehenes als Auslöser für Handlungen zu begreifen und haben noch nicht die kognitive Kompetenz ausreichend den Einfluss von Emotionen auf Handlungen zu verstehen oder den Einfluss der Umwelt auf eine Person. Es muss also ein Weg gefunden werden, einem Kind im Märchenalter das Gefühl der Aggression

¹⁸⁵ Blank, Genia: Vater-Sohn-Beziehungen in zeitgenössischer amerikanischer Literatur. VDM Verlag Dr. Müller: Saarbrücken, 2007. S. 23

nahezubringen ohne dabei seine Denkfähigkeit zu überfordern oder ihm die Funktion des Vaters als Bezugsperson zu nehmen. Gro Dahle hat dafür eine ausgezeichnete Möglichkeit gefunden, indem sie den Vater und den Sinna Mann als personifizierte Aggression als unabhängige Figuren darstellt.

Die Darstellung des Bösen

Im Gegensatz zum Gefühl der Angst ist die Aggression durch die Sicht des Helden in Außenwahrnehmung dargestellt. Dementsprechend werden äußerliche Merkmale beschrieben, die den Vater bzw. den Sinna Mann betreffen und deren Wahrnehmung aus der Sicht Bojs. Diese Verwendung der äußerlichen Merkmale als Beschreibung von inneren Zuständen kennt man aus dem Märchen, sie sind im *Sinna Mann* aber viel deutlicher und facettenreicher. Wie bereits festgestellt gibt es diese genauen Schilderungen im *Sinna Mann* nur in der Darstellung der Wirklichkeitsebene. Zuerst wird die Veränderung des Vaters beschrieben, als der Sinna Mann anfängt von ihm Besitz zu ergreifen, wobei in diesem Stadium noch vom Vater gesprochen wird. Diese Veränderungen betreffen dabei sowohl Aussehen als auch Stimme:

Det skjelver i beinet til Boj. For Pappa sitter i stolen og trekker gardinene for i øynene. Stenger ansiktet med tette lokk. (S. 7)

Det første er stemmen, den lille tonen i stemmen. Den lille taggen. Stemmen strammer seg og strammer seg. Og det blir hengelåser på stemmen og skarpe kanter. (S. 7)

Der Sinna Mann bahnt sich langsam seinen Weg aus dem Inneren des Vaters heraus, bekommt immer mehr Macht und der Vater verändert sich immer mehr zum Sinna Mann:

Alle hører at Sinna Mann kommer. Sinna Mann er i pusten til Pappa, i ansiktet til Pappa. I halsen. I nakken. I hendene og beina. Sinna Mann er overalt på Pappa. Alle ser det. Alle merker det. Alle. Utenom Pappa.

Schließlich schafft es der Sinna Mann, die volle Kontrolle über den Vater zu erlangen und von da an wird auch nur noch vom Sinna Mann gesprochen, bis zu dem Zeitpunkt an dem der Vater wieder freigegeben wird:

For det er noe i stua. Det er ikke Pappa. Det er Sinna Mann. (S. 9)

Sinna Mann har tatt Pappa. Sinna Mann har stengt Pappa inne i seg selv. Rød i ansiktet. Rød i nakken. Munnen vridd. Vrengte øyne. Ligner ikke Pappa. Røyk ut av nesa og munnen. Glør i øynene. Svart mann. Rød mann. Sinna Mann kommer med krigen. Og Sinna Mann bryter gjennom

stein og mur og Mamma. Og klokka i stua bare slår og slår og slår.
(S. 13)

Durch diese Ablösung des Sinna Mann vom Vater gelingt es, zumindest bis zu einem gewissen Grad die Schuld vom Vater zu nehmen und durch die Abstraktion des Bösen als Sinna Mann kann der Vater als positive Figur für das Kind erhalten bleiben. Auch ist es der Sinna Mann der bekämpft werden muss und nicht der Vater und es ist auch nicht der Vater, den Boj dem König melden und ihn somit verraten muss.

Hier stellt sich die Frage, wie diese Darstellung auf kleine Kinder wirkt und ob es nicht gefährlich ist, sie mit solch ernsten Dingen zu konfrontieren, was auch in den Kritiken am Buch angemerkt wurde. Gro Dahle meint dazu, dass es für kleine Kinder deshalb nicht gefährlich sei, da sie die Geschichte auf einem anderen Niveau wahrnehmen:

Jo yngre barna er, desto mer ufarlig er den. For ungdommer, kan noen jenter ta den på alvor på voksen-nivå, men alvorlig redde for den, blir barn og ungdommer først når de er over tjue. [...] Når det gjelder mindre barn, tror jeg ikke boka har noen aldersgrense. Jeg har lest den opp veldig veldig mange ganger for barn i barnehagen, barn i småklassene (1. , 2. , 3. klasse) og for større klasser. Jeg kaller den Norgens skumleste barnebok, men etterpå roper barna. "Men den var jo ikke skummel." Eller: "Den var morsom."¹⁸⁶

Sie war selbst überrascht, meint Gro Dahle aber sie habe kein einziges Kind getroffen, das vor dem Sinna Mann Angst hatte.¹⁸⁷

Auch Bruno Bettelheim betont die Wichtigkeit der Konfrontation von Kindern mit ernsten Dingen des Lebens in seinem Buch *Kinder brauchen Märchen*:

Soll eine Geschichte ein Kind fesseln, muss sie es unterhalten und seine Neugier wecken. Um aber sein Leben zu bereichern, muss sie seine Phantasie anregen und ihm helfen, seine Verstandeskräfte zu entwickeln und seine Emotionen zu klären. Sie muss auf seine Ängste und Sehnsüchte abgestimmt sein, seine Schwierigkeiten aufgreifen und zugleich Lösungen für seine Probleme anbieten. Kurz: sie muss sich auf alle Persönlichkeitsaspekte beziehen. Dabei darf sie die kindlichen Nöte nicht verniedlichen; sie muss sie in ihrer Schwere ernst nehmen und

¹⁸⁶ Interview mit Gro Dahle. Geführt von Magdalena Adamski. E-mail: 21.09.11

¹⁸⁷ Ebd.

gleichzeitig das Vertrauen des Kindes in sich selbst und in seine Zukunft stärken.¹⁸⁸

Oft herrscht die Meinung man müsse Kinder von den bösen Dingen des Lebens fernhalten und nur die guten Dinge an sie heranlassen: „Aber eine solche einseitige Wegzehrung nährt die Persönlichkeit auch nur einseitig, und das wirkliche Leben hat Schattenseiten.“¹⁸⁹

Dame und König als jenseitige Diesseitige

Das gleiche Phänomen wie bei dem Wunder, dass es ein Erklärungsniveau für Kinder gibt und eines für Erwachsene, ist auch an der Person der Dame erkennbar. Dass diese erst durch Bojs Vorstellung zur Übernatürlichen wird, durch seine Erklärung, dass sie ihre Fähigkeit des übernatürlichen Wissens durch das Zaubermittel der Brille erhält, wurde bereits diskutiert. Genau dieses Faktum bringt wieder die beiden Niveaus mit sich: Das der elaborierten Leser, die wissen, warum die Dame es weiß, was durch logische Schlüsse der Erwachsenen herausinterpretiert werden kann und die magische Erklärung der Kinder. So wird für keine Altersgruppe eine Ungereimtheit ersichtlich oder Unverständnis durch die Komplexität der Geschichte hervorgerufen, sondern sie sind voneinander unabhängig in sich schlüssig. Diese beiden Erzählstränge sind nicht durch Zufall so entstanden, sondern von Gro Dahle gezielt so gewählt:

Jeg synes også det er spennende å jobbe med flere fortellinger samtidig i en tekst, det er det rom for i en bildebok, hvor et nivå av teksten kan snakke til voksne, et annet nivå kan henvende seg til barn. I en slik fortettet tekst, kan jeg legge inn mange perspektiver, mange dimensjoner, mange nivåer og jobbe med overtekst og undertekst i allegorier og metaforer, noe jeg synes er ekstra spennende.¹⁹⁰

Der König als Verbindung zwischen Jenseits und Diesseits

Der König nimmt in Gro Dahles *Sinna Mann* eine ganz besondere Stellung ein. Er ist derjenige, der das Glück bringt und den Vater vom Sinna Mann befreit. Er ist das heilbringende Wundermittel. Dass dem König übernatürliche Kräfte zugesagt werden, ist nicht neu und besonders im religiösen Glauben mancher Naturvölker schon mehrmals festgestellt worden. Ihm wird eine sympathetische Funktion zugeschrieben, die eine

¹⁸⁸ Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1984.

S. 11

¹⁸⁹ Ebd.: S. 13

¹⁹⁰ Interview mit Gro Dahle. Geführt von Magdalena Adamski. E-mail: 21.09.11

Verbindung des Königs mit der ganzen Welt besagt. Wenn dem König etwas zustößt, wird das auf die ganze Welt übertragen, daher muss der König geschützt werden. Gleichzeitig ist es die Aufgabe des Königs durch magischen Zauber die Fruchtbarkeit von Menschen, Tieren und der Vegetation zu sichern. Diese sakralen Könige der primitiven Völker entsprechen den Königen im Zaubermärchen.¹⁹¹ Die Rolle des Königs in Norwegen ist selbstverständlich eine ganz andere. Er hat hauptsächlich repräsentative und zeremonielle Aufgaben, unterzeichnet Beschlüsse des Staatsrates und wird im Zweifelsfall mit der Wahl des Ministerpräsidenten beauftragt.¹⁹² Für Kinder in Norwegen kommt aber die Rolle, die sie sich für den König vorstellen, dem magischen, mit der Welt verbundenen König, viel näher. Laut Gro Dahle hat der König einen symbolischen Charakter mit einem märchenhaften Einschlag: „Han er en symbol-figur, en rolle-figur som har et litt eventyrlig preg.“¹⁹³ Genau diese Zuordnung macht den König so passend um als Vermittler zwischen Realität und Phantasie zu fungieren, denn auch wenn er in Norwegen als Person existiert, ist die Vorstellung von ihm dennoch eine übernatürliche. In ihm finden sich beide Ebenen der Handlung des *Sinna Mann* zusammen. Die reale Wirklichkeit und Bojs Wirklichkeit bzw. die erklärende Wirklichkeit des Kindes im Märchenalter werden im König verbunden. Diese Wahl wurde von Gro Dahle nicht zufällig getroffen. Sie weiß um die magische Wirkung und um die unterschiedlichen Vorstellungsweisen und Projektionsebenen des norwegischen Königs und schafft so durch eine Person unterschiedlichste Interpretationsmöglichkeiten:

Samtidig kan kongen være mangetydig. Det kan selvfølgelig være den helt konkrete kongen i Norge, eller en eventyrkonger – men det kan også være en konger i overført betydning, altså en autoritetsperson slik som noen fra barnevernet eller noen fra politiet eller noen fra Alternativ til Vold [Anm.: Programm gegen Gewalt in der Familie].¹⁹⁴

8.4 Wirklichkeit

Gro Dahles Zugang

Es wurde in dieser Arbeit mehrmals angedeutet, dass Gro Dahle eine besondere Art der Verbindung zwischen Magie und Wirklichkeit gewählt hat. Was aber bisher nicht besprochen

¹⁹¹ Hubmayr, Julia: Die Königsersetzung im Zaubermärchen. Eine Analyse ausgewählter spanischer Zaubermärchen. Diplomarbeit: Wien, 1996

¹⁹² Vgl.: http://www.norwegen.no/News_and_events/germany/konigshaus/family/ 16.11.2012

¹⁹³ Interview mit Gro Dahle. Geführt von Magdalena Adamski. E-mail: 21.09.11

¹⁹⁴ Ebd.

wurde, ist, dass diese Verbindung nicht von Dahle erfunden wurde, sondern von betroffenen Kindern selbst. Die Autorin hat für die Recherche zum *Sinna Mann* mit einem Familientherapeuten zusammengearbeitet und die Kinder selbst entscheiden lassen, wie sie die Handlung beeinflussen wollen.

Gro Dahles Recherche

Der Familientherapeut in der Organisation „Alternativ til Vold“, Øivind Aschjem, gab Gro Dahle den Anstoß *Sinna Mann* zu schreiben, nachdem er ihr erstes Buch über Aggression *Bak Mumme bor Moni*¹⁹⁵, dieses über aggressive Kinder selbst, in seiner Therapie bei Kindern und Erwachsenen gerne verwendet. Nachdem Dahle den Auftrag zuerst abgelehnt hatte, da sie selbst – aus einer konfliktscheuen, aggressionsgehemmten Familie stammend – zu viel Angst vor dem Thema hatte, ließ sie sich überzeugen, genau diese Ausgangsposition zu nutzen. Gemeinsam mit Øivind Aschjem und vor allem mit vielen betroffenen Kindern, entwickelte Dahle das Konzept für *Sinna Mann* und bekam viele Anregungen sowohl zur Darstellung als auch zur Handlung von den Kindern selbst. Sie verwendete Erzählungen der Kinder, wenn sie darüber berichten, wie sie sich fühlen, wenn ihre Eltern streiten. Manche der Zitate sind direkt übernommen: „Når Pappa kommer hjem, får jeg vondt i armene mine.“ „Når Pappa blir stille tør jeg ikke puste.“ „Beinet mit begynner å skjelve, når Pappa kommer opp trappa.“¹⁹⁶ Diese und viele andere Aussagen bilden die Basis von Gro Dahles Bilderbuch:

Jeg baserte teksten på disse og mange flere beskrivelser fra barn. Det gå substansen jeg trengte, å kroppsliggjøre situasjonen og angsten og uroen. Jeg opplever derfor boka som “sann”, jeg ser på den nesten som dokumentarisk, fordi den er basert på barns egne utsagn, barns ord og opplevelser. Samtidig er også hendelse sanne, hentet fra barns minner og beskrivelser.¹⁹⁷

Ebenso wie die Beschreibungen der Kinder ist auch die Rolle des Königs auf eine gewisse Art real. In einem Gespräch mit betroffenen Kindern wurde gefragt, wem sie denn erzählen könnten, was in ihrer Familie geschieht, schlugen viele Kinder vor, es dem Lehrer zu erzählen, der Krankenschwester, der Nachbarin oder der Großmutter. Eines der jüngsten Kinder wollte es dem König erzählen und dieser Vorschlag wurde sowohl vom Familientherapeuten aufgenommen als auch vom Gro Dahle in ihrem Buch verwendet. Die

¹⁹⁵ Dahle, Gro: *Bak Mumme bor Moni*. Cappelen Damm: Oslo, 2000

¹⁹⁶ Interview mit Gro Dahle. Geführt von Magdalena Adamski. E-mail: 21.09.11

¹⁹⁷ Ebd.

Kinder schrieben nach diesem Gespräch einen Brief an den König, woraufhin dieser sie aufs Schloss einlud. Die ganze Kindergruppe fuhr nach Oslo auf das Schloss des Königs wo sie Limonade und Süßigkeiten erhielten und einer nach dem anderen dem König erzählte, was zu Hause geschah. Der König, zuvor vom Familientherapeuten Øivind Aschjem instruiert, sagte jedem einzelnen Kind, dass es gut war, dass es das erzählt habe und dass es nicht die Schuld des Kindes ist: “Nå har jeg hørt det du har sagt. Det er godt gjort at du fortalte. Og det er ikke din skyld!”¹⁹⁸

Aufgrund dieser realen Begebenheit fiel die Wahl, den guten Ausgang der Geschichte mit dem König einzuleiten, aber auch aufgrund seiner vielen möglichen Repräsentationsebenen. Die Dame dagegen stellt alle den Kindern nahe Personen, wie Lehrer, Großmutter und Nachbarin in einer Figur da. Dass es aber nicht die Dame ist, der Boj vom Sinna Mann erzählt, lässt sich mit entsprechenden Erfahrungen und Berichten erklären, denn viele Kinder schaffen es nicht, einer nahen Person zu erzählen, da sie damit gegen ein elterliches Verbot verstoßen würden:

Han prøver å gå til damen i nabohuset. Hun er representant for de nære/lærere/helsepersonale osv. Men han klarer ikke fortelle, for ordene sitter fast i ham. Slik er det med mange barn, at de rett og slett ikke klarer å si noe som helst, bare nikke ja og at det går bra. Det er det vanligste å si, for hemmeligheten er stor og farlig. For stor og for farlig. Det er nettopp det som er så ladet og farlig.¹⁹⁹

Auch Pflanzen und Tiere bieten sich als Ansprechpartner oder Zuhörer an, die ganz im märchenhaften Sinn der Allbeseelung funktionieren. Damit will Gro Dahle die Vielfalt an Möglichkeiten erweitern, wem man erzählen kann: “Jeg ønsket å åpne opp for alle de man kunne si det til: Til noen nære (nabodama), til dyr og trær, til bøker.”²⁰⁰

¹⁹⁸ Interview mit Gro Dahle. Geführt von Magdalena Adamski. E-mail: 21.09.11

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd.

9 SCHLUSS UND AUSBLICK

In dieser Arbeit konnten Vladimir Propps Märchenstruktur sowie viele märchenhafte Merkmale nach Max Lüthi in Gro Dahles Bilderbuch *Sinna Mann* nachgewiesen werden. Es konnte gezeigt werden, dass gerade diese Merkmale, die im *Sinna Mann* festgestellt wurden, jene sind, die für die Kognition von Kindern im Märchenalter, von ca. vier bis acht Jahren, besonders wichtig sind. Es wurde die Hypothese aufgestellt und teilweise bestätigt, dass es dabei um einen Zusammenhang zwischen dem Erwerb der Theory of Mind, was vereinfacht die Fähigkeit den Standpunkt anderer zu verstehen, bedeutet, und dem Zeitverständnis von Kindern gibt, der diese Kompetenzen des Verstehens begründet. Ebenso wurde auf Basis von wissenschaftlichen Studien postuliert, dass Kinder den Zusammenhang zwischen körperlichen Gefühlen und Emotionen kennen und dass daher die Darstellung von Emotionen durch körperliche Aspekte für Kinder besonders wichtig ist. Da diese beiden Komponenten, die Körperlichkeit der Gefühle und die Erzählstruktur sowie Merkmale des Märchens in Gro Dahles *Sinna Mann* klar erkennbar sind bzw. einen wichtigen Teil des Buches ausmachen und dieses Buch in der Vermittlung von Emotionen besonders erfolgreich ist, scheint bewiesen, dass genau diese Komponenten einen ausgesprochen wichtigen Teil in der Vermittlung von Emotionen an Kinder spielen.

Das Märchenhafte am *Sinna Mann* macht es möglich und zugleich ungefährlich, Kindern ernste Probleme und Tabuthemen so nahezubringen, dass sie sie verstehen, ihnen einen Lösungsweg zu zeigen und ihnen die Angst davor zu nehmen. Die Magie, die für Kinder im Märchenalter eine wichtige kognitive Komponente ausmacht, trifft dabei genau ihren Entwicklungsstand und schafft es, ihnen in ihrem Verständnis entgegenzutreten und ihnen das Verständnis zu erleichtern. Ebenso wird, durch die Personifizierung des Gefühls der Aggression und die daraus bedingte Ablösung des Vaters von seiner Gewalt, dem Kind nicht das Vertrauen zu einer seiner wichtigsten Bezugspersonen genommen. Das Kind im Vorschulalter begreift noch nicht die Komplexität des menschlichen Geistes und braucht daher die polarisierte Darstellung der Figuren, um sich in der Erzählung zurechtzufinden.

In dieser Arbeit wurde gezielt nur jene Ebene betrachtet, die in Gro Dahles Bilderbuch für die Jüngsten zugänglich ist, es wäre aber ebenso interessant, die Rezeption des Buches durch ältere Leser zu untersuchen und dessen therapeutische Wirkung zu betrachten. Auch zur Sprache wären nähere Untersuchungen interessant, da Gro Dahle, auch Lyrikerin, diese

besonders erfolgreich einzusetzen vermag. Ein dritter Punkt neben pädagogischem Aspekt und sprachlicher Darstellung für eine Analyse wäre der Zusammenhang zwischen Bild und Text und damit einhergehend die Darstellung der Emotionen im Bild. Es darf angenommen werden, dass in der bildlichen Darstellung, ebenso wie beim Text ein Zusammenhang zu Schilderungen von Betroffenen, eine Verbindung zu Bildern von Betroffenen gefunden werden kann. Diese Annahme leitet sich aus der Betrachtung von Bildern aus der Hand von Kindern ab, die selbst familiäre Gewalt erlebt haben und diese in Bildern festgehalten haben.²⁰¹ Diese Analyse der Bilder bedürfte aber ebensolcher Aufmerksamkeit und genauer Betrachtung wie jene der Struktur und Erzählweise und daher schien es nicht angebracht, dies in diese Arbeit einzubeziehen.

Das Thema der Emotionsvermittlung an Kinder könnte noch weiters behandelt werden und mit dieser Arbeit soll ein kleiner Beitrag zu dem Thema gebracht sein. Es scheint sinnvoll mehr Augenmerk auf die pädagogische und psychologische Beschäftigung mit diesem Thema in Skandinavien zu legen, da es dazu einen offeneren Zugang gibt als im deutschsprachigen Raum. Dieses wichtige Thema der innerfamiliären Gewalt bedürfte auch in Deutschland und Österreich einer Enttabuisierung und genaueren Beschäftigung, wozu diese Arbeit einen Anstoß geben soll.

²⁰¹ Vgl.: Lercher, Lisa; Haberl, Michaela; Voggeneder, Karin; Geisler, Marion (Hg.): Weil der Papa die Mama haut. Kinder aus dem Frauenhaus zeichnen und erzählen. Donna Vita Marion Mebes OHG: Ruhnmark, 1997

10 BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Albers, Petra (Hg.): Struwwelpeter und Consorten. Bilderbögen und Bildergeschichten. Für die ganze Familie. Gerstenberg: Hildesheim, 2003

Appelgren, Tove: Mari og Monsterrammaen. Gyldendal: Oslo, 2003. Schwedisches Original: 2001

Dahle, Gro: Bak Mummen bor Moni. Cappelen Damm: Oslo, 2000

Dahle, Gro: Sinna Mann. Cappelen Damm: Oslo, 2010

Fiske, Anna: Sinne. Solum Forlag: Oslo, 2005

Grossmann, Werner: Pottesure Petter. Gyldendal: Oslo, 2006

Gydal, Monica: Slik var det da Ole ble sint. Pax: Oslo, 1978

Louhi, Kristiina: Mor til Berit er sinna. Samlaget: Oslo, 1988

Matthis, Kjersti; Olofsson, Gunilla; Hollen, John: Sinna-boka. Norske Utgave. Gyldendal: Oslo, 1978. Schwedisches Original: 1977

Schuster, August: Die Geschichte von der Schrei-Liese. In: Der Kinder-Spiegel, seinen kleinen Kameraden vorgehalten von ihrem Freund Hänschen, den Braven zur Ehr, den Bösen zur Wehr. Ein Bilderbuch für Kinder von 4 bis 8 Jahren, 1898.

Stenberg, Birgitta: Billy og sinte Lotta: Carlsen: København, 1992

Virsén, Stina: Hvem er sint? Gyldendal: Oslo, 2007. Schwedisches Original: 2006

Sekundärliteratur

Blank, Genia: Vater-Sohn-Beziehungen in zeitgenössischer amerikanischer Literatur. VDM Verlag Dr. Müller: Saarbrücken, 2007

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1984

Birkhäuser-Oeri, Sibylle: Die Mutter im Märchen. Deutung der Problematik des Mütterlichen und des Mutterkomplexes am Beispiel bekannter Märchen. Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie: Binningen, 2003

Bischof-Köhler, Doris: Kinder auf Zeitreise. Verlag Hans Huber: Bern, 2000

Bühler, Charlotte Malachowski: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Barth: München, 1958

- Bybee, Jane: Guilt and Children. Academic Press: San Diego, 1998
- Dornes, Martin: Die emotionale Welt des Kindes . Fischer-Taschenbuch-Verlag: Frankfurt am Main, 2000
- Enge, Mariann: Mot et større mørke. Om forfatterskapet til Gro Dahle. In: Forfatterheftet: Biblioteksentralen 2005: Oslo, 2005
- Eicher, Carla: Zur Bedeutung des Vaters in frühkindlichen Entwicklungsprozessen und mögliche Auswirkungen einer fehlenden bzw. mangelnden Vater-Kind-Beziehung auf die Persönlichkeitsentwicklung eines Kindes unter Berücksichtigung pädagogischer Hilfestellungen und Kompensationsmöglichkeiten für Scheidungskinder. Diplomarbeit: Wien, 1994
- Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hg.): Jugend und Volk: Wien, 1992
- Eraky, Linda: Was wissen Kinder über Weisheit? Diplomarbeit: Wien, 2006
- Fechtner, Eduard: John Lockes „Gedanken über Erziehung“. Wissenschaftlicher Verlag: Schutterwald, Baden, 1999
- Gawrilowicz, Claudia: Anne-Cath. Vestlys Universum. Die Präsentation der Norwegischen Gesellschaft in Vestlys Kinderbüchern von 1953-1996. Diplomarbeit: Wien, 2006
- Goswami, Usha: So denken Kinder. Huber: Bern, 2001
- Halmer, Petra: Pädagogische Aspekte des Bilderbuchs. Diplomarbeit: Wien, 1989
- Hirlinger-Fuchs, Franziska: Bilderbücher und ihre Wirklichkeit. Vom Struwelpeter bis zur Menschenfresserin. Doktorarbeit: Zürich, 1999
- Hubmayr, Julia: Die Königersetzung im Zaubermärchen. Eine Analyse ausgewählter spanischer Zaubermärchen. Diplomarbeit: Wien, 1996
- Jacoby, Mario: Das Böse im Märchen . Herder: Freiburg im Breisgau; Wien, 1994
- Janke, Bettina: Entwicklung des Emotionswissens bei Kindern. Hogrefe-Verlag: Göttingen, 2002
- Kapfhammer, Hans-Peter: Entwicklung der Emotionalität. Verlag W. Kohlhammer: Stuttgart, 1995
- Kast, Verena: Familienkonflikte im Märchen. Eine psychologische Deutung. Walter Verlag AG: Olten, 1984
- Kiefer, Barbara: What is a Picturebook, Anyway? The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond. In: Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia: Postmodern Picturebooks. Routledge: New York, London, 2008
- Lange, Günter, (Hg.): Märchen – Märchenforschung – Märchendidaktik. Schneider-Verlag: Hohengehren, 2004

Laiblin, Wilhelm (Hg.): Märchenforschung und Tiefenpsychologie. Mit einem Vorwort von Verena Kast. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1995. 5. Auflage

Lercher, Lisa; Haberl, Michaela; Voggeneder, Karin; Geisler, Marion (Hg.): Weil der Papa die Mama haut. Kinder aus dem Frauenhaus zeichnen und erzählen. Donna Vita Marion Mebes OHG: Ruhnmark, 1997

Locke, John: Some Thoughts Concerning Education. Nach: Yolton, Jean and John. Edited with Introduction, Notes, and Critical Apparatus. Clarendon Press: Oxford, 1989

Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Francke Verlag¹⁰: Tübingen und Basel, 1997. 1. Auflage: 1947

Largo, Remo H.: Kinderjahre. Piper Verlag GmbH: München, 1999

Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. Verlag C. H. Beck: München, 2005

Meili-Schneebeli, Erika: Kinderbilder – innere und äußere Wirklichkeit. Schwabe: Basel, 2000

Pearce, Joseph Chilton: Die magische Welt des Kindes. Diederichs: München, 1978

Pohle-Hauß, Heide: Väter und Kinder. Zur Psychologie der Vater-Kind-Beziehung. Haag und Herchen: Frankfurt am Main, 1977

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982

Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit. Steiner Verlag: Wiesbaden, 1974. 3. Auflage

Schäffer, Anne: Når verden knuser. 16.10.2003 Auf:
<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?id=79&name=Reviews&rop=showcontent/>
27.11.2012

Segal, Jakob: Über das Vorstellen von Objekten und Situationen. In: Münchner Studien zur Psychologie und Philosophie. Band 4. Spemann: Stuttgart, 1916. S. 298–495

Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption; mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert. Isensee Verlag: Oldenburg, 2000

http://www.norwegen.no/News_and_events/germany/konigshaus/family/ 16.11.2012

<http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=7012> 16.10.11

<http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=7012&isbn=9788202231163> 27.11.2012

Interview mit Gro Dahle. Geführt von Magdalena Adamski. E-mail: 21.09.11

Neben dem von Adamski geführten Interview, wurden auch Informationen aus zwei weiteren Interviews verwendet, das Dahle mit der Beantwortung der Fragen mitgeschickt hat, bei dem die Namen der Interviewer leider nicht bekannt sind.

11 ANHANG

Sinna Mann – Text: Norwegisch / Deutsch

Übersetzung von Magdalena Adamski

Boj lytter. Det er noe i stua. Det er Pappa.

Boj horcht. Da ist etwas im Wohnzimmer. Es ist Pappa.

Er Pappa stille? Er Pappa glad? Er Pappa rolig?

Ist Pappa still? Ist Pappa froh? Ist Pappa ruhig?

Ja. Nå er Pappa rolig. Nå er Pappa glad!

Ja. Jetzt ist Pappa ruhig. Jetzt ist Pappa froh!

Se så glad Pappa er! Han er blid som epler på bordet og rosiner i en gul skål. Blid som en pose med drops og kransekake med flagg. Blid, blid som gaver med sløyfer og brus i glass med sugerør. Eplekakeblid.

Schau wie froh Pappa ist! Er ist so sanft wie Äpfel auf dem Tisch und Rosinen in einer gelben Schüssel. Sanft wie Kuchen mit Streusel und Erdbeereis mit Schlag. Sanft, sanft wie Geschenke mit Schleifen und Saft in einem Glas mit einem Strohhalm. Apfelkuchensanft.

Mamma ler i den fineste kjolen.

Mamma lacht im schönsten Kleid.

Pappa min, sier Boj og ser på Pappa. Store, store, blide Pappa. Pappas hender er så store. Pappas hender har røde knorker. Pappan min, tenker Boj og ser på Pappa. En gang blir jeg kanskje som Pappa, tenker Boj.

Mein Pappa, sagt Boj und schaut Pappa an. Großer, großer, sanfter Pappa. Pappas Hände sind so groß. Pappas Hände haben rote Knöchel. Mein Pappa, denkt Boj und schaut Pappa an. Irgendwann bin ich vielleicht wie Pappa, denkt Boj.

Pappa er stille.

Pappa ist still.

Boj ser på Pappa. Hvorfor er Pappa stille nå? Er Pappa sliten? Er Pappa trøtt? Er pappa sur? Alt er så tynt. Hele stua er av glass. Alt står og svaier. For det er noe i stua. Det er Pappa. Og Pappa er stille.

Boj schaut Pappa an. Warum ist Pappa jetzt still? Ist Pappa ausgelaugt? Ist Pappa müde? Ist Pappa sauer? Alles ist so zerbrechlich. Das ganze Wohnzimmer ist aus Glas. Alles steht und schweigt. Denn es ist etwas im Wohnzimmer. Es ist Pappa. Und Pappa ist still.

Det er noe som kryper fram fra krokene. Noe som venter mellom plankene i veggen. Skygger i tapetet. Skap som står på gløtt. Vaser som gjør seg klare til å falle. Hysj, lukk dørene forsiktig. Hysj, gå

Da ist etwas, das aus der Ecke hervorkriecht. Etwas, das zwischen den Brettern in der Wand wartet. Schatten in der Tapete. Kästen an der Wand. Vasen, die sich zum Fallen bereit machen. Pssst, schließ die Türen vorsichtig. Pssst, geh

stille over gulvet. Rydd unna glassene på bordet.

Er Pappa i stua nå?

Hysj, sier Mamma. Enda Boj ikke sier noe som helst.
Vær stille, sier Mamma.

Det er noe i stua. Det er Pappa. Det er noe i huset. Det er Pappa. Boj kjenner noe stramme. Boj får vondt i hendene sine. Og hjertet til Boj begynner å løpe. Det løper om kapp med Boj inne i Boj.

Mamma tar Boj på fanget. Mamma sier noe med munnen sin. Hysj, mamma, hysj, ikke la munnen din snakke. Mamma holder Boj foran seg på fanget. Det skjelver i beinet til Boj. For Pappa sitter i stolen og trekker gardinene for i øyene. Stenger i ansiktet med tette lokk.

Hvorfor er Pappa sånn? tenker Boj. Er det noe jeg har gjort?
Er det noe jeg har sagt? tenker Boj og kryper sammen inne i Boj.
Er Pappa rolig nå? Er Pappa glad? Er Pappa sint?

Jeg er ikke sint, sier Pappa. Ikke si at jeg er sint når jeg ikke er sint, sier han. Det første er stemmen, den lille tonen i stemmen. Den lille taggen. Stemmen strammer seg og strammer seg. Og det blir hengelåser på stemmen og skarpe kanter. Jeg er ikke sint, sier Pappa. Men bak stemmen til Pappa er det en lukket dør. Og bak døra bak stemmen er det en mørk kjeller. Og nede i kjelleren er det noen som venter. En krum rygg. En svart muskel. En nakke.

Mamma holder Boj hardt fast på fanget. Hun stryker og stryker Boj med hender som stryker og stryker. Og Boj hører klokka slå hundre slag.

Det er bare Pappa. Men i kjelleren bak stemmen til Pappa er det noen som

leise über den Boden. Räum die Gläser vom Tisch weg.

Ist Pappa jetzt im Wohnzimmer?

Pssst, sagt Mamma. Obwohl Boj sowieso gar nichts sagt.
Sei leise, sagt Mamma.

Da ist etwas im Wohnzimmer. Es ist Papa. Da ist etwas im Haus. Es ist Papa. Boj bemerkt etwas Angespanntes. Bojs Hände fangen an zu schmerzen. Und Bojs Herz fängt an zu rennen. Es rennt mit Boj um die Wette, tief drinnen in Boj.

Mama nimmt Boj auf den Schoß. Mama sagt etwas mit ihrem Mund. Pssst, Mama, pssst, lass deinen Mund nicht reden. Mama hält Boj fest auf ihrem Schoß. Bojs Beine zittern. Weil Papa auf dem Sessel sitzt und die Vorhänge vor die Augen zieht. Verschließt sein Gesicht mit dichten Locken.

Warum ist Papa so? denkt Boj. Habe ich etwas getan? Habe ich etwas gesagt? denkt Boj und zieht sich weiter zusammen, drinnen in Boj.
Ist Papa jetzt ruhig? Ist Papa froh? Ist Papa böse?

Ich bin nicht böse, sagt Papa. Sag nicht, dass ich böse bin, wenn ich nicht böse bin, sagt er. Das erste ist die Stimme, der leise Ton in der Stimme. Die kleinen Zacken. Die Stimme wird härter und härter. Und die Stimme bekommt ein Vorhängeschloss und scharfe Kanten. Ich bin nicht böse, sagt Papa. Aber hinter Papas Stimme ist eine verschlossene Türe. Und hinter dieser Türe ist ein dunkler Keller. Und unten im Keller ist jemand, der wartet. Ein krummer Rücken. Ein schwarzer Muskel. Ein Nacken.

Mama hält Boj ganz fest auf ihrem Schoß. Sie streichelt und streichelt Boj mit Händen, die streicheln und streicheln. Und Boj hört die Uhr hundert Schläge schlagen.

Es ist nur Pappa. Aber im Keller hinter der Stimme von Papa ist etwas, das sich

reiser seg. Og opp trappa inne i Pappa er det noen som kommer. Boj hører det i pusten. Boj hører det i skrittene og i døra som slår. Det er Sinna Mann som kommer opp ryggen til Pappa. Sinna Mann som krummer seg i nakken til Pappa. Sinna Mann som klatrer opp stiger av ribbein. Det er Sinna Mann som vil ut.

Å kjære Pappa, ikke slip ut Sinna Mann. Ikke la Sinna Mann komme. Jeg skal bli så snill. Skal ikke si et ord. Skal ikke puste. Men Boj hører at Sinna Mann kommer. Alle hører at Sinna Mann kommer. Sinna Mann er i pusten til Pappa, i ansiktet til Pappa. I halsen. I nakken. I hendene og beina. Sinna Mann er overalt på Pappa. Alle ser det. Alle merker det. Alle. Utenom Pappa.

Pappa må hvile lit, sier Mamma og glatter duken på bordet.
Pappa må jobbe, sier Mamma og glatter teppene på gulvet.
Ikke forstyr Pappa nå, sier Mamma og lukker døra til Pappa.

For det er noe i stua. Det er ikke Pappa. Det er Sinna Mann.

Rømmet strammer seg helt inntil veggene. Til og med taket holder pusten.
Så så så så så, sier Mamma.
Så så så så så så, sier Mamma.

Hvorfor er Pappa så sint? tenker Boj.
Kanskje det er min skyld, tenker Boj.
Skal bli snillere. Være flinkere. Gjøre hva som helst.
Unnskyld. Unnskyld. Pappa min. Snille Pappa.

Mamma tar Boj med seg ut i gangen. Sinna Mann følger etter. Mamma tar Boj med seg opp trappa. Sinna Mann følger etter. Mamma tar Boj med seg inn på rommet. Sinna Mann følger etter.

aufrechtet. Und auf der Treppe drinnen in Papa ist etwas, das heraufkommt. Boj hört es im Atem. Boj hört es in den Schritten und in der Türe, die zuschlägt. Es ist der Böse Mann, der Papas Rücken heraufkommt. Der Böse Mann, der sich in Papas Nacken krümmt. Der Böse Mann, der die Leiter aus Rippen heraufklettert. Es ist der Böse Mann, der heraus will.

Oh, lieber Papa, lass den Bösen Mann nicht heraus. Lass den Bösen Mann nicht kommen. Ich werde so brav sein. Werde kein einziges Wort sagen. Werde nicht atmen. Aber Boj hört, dass der Böse Mann kommt. Alle hören, dass der Böse Mann kommt. Der Böse Mann ist in Papas Atem, in Papas Gesicht. Im Hals. Im Nacken. In den Händen und Beinen. Der Böse Mann ist überall in Papa. Alle sehen es. Alle merken es. Alle. Außer Papa.

Papa muss ein bisschen rasten, sagt Mama und glättet die Tischdecke auf dem Tisch.
Papa muss arbeiten, sagt Mama und glättet den Teppich auf dem Boden.
Stör Papa jetzt nicht, sagt Mama und schließt die Türe zu Papa.

Denn da ist etwas im Wohnzimmer. Es ist nicht Papa.
Es ist der Böse Mann.

Das Zimmer spannt sich an bis in die Wände hinein. Sogar das Dach hält den Atem an.
So so so so so, sagt Mama.
So so so so so so, sagt Mama.

Warum ist Papa so böse? denkt Boj.
Vielleicht ist es meine Schuld, denkt Boj. Ich muss netter sein. Muss besser sein. Was auch immer tun.
Entschuldigung. Entschuldigung. Mein Papa. Lieber Papa.

Mama nimmt Boj mit hinaus in den Gang. Der Böse Mann folgt. Mama nimmt Boj mit die Treppe hoch. Der Böse Mann folgt. Mama nimmt Boj mit ins Zimmer. Der Böse Mann folgt.

Vær på rommet ditt, du, Boj, sier
Mamma og vokser seg stor og bred og
stiller seg i veien for Sinna Mann.
Stiller seg i veien og er et stopp. En
mur. Stakkars den som våger å puste.
Stakkars de som har sølt melk på
gulvet. Stakkars de som har sagt noe
feil, noe dumt, noe som ikke kan
trekkes tilbake. Stakkars den som står i
veien når Sinna Mann kommer.

Stopp, Sinna Mann.
Stopp.

Men ingenting kan stoppe Sinna Mann
når Sinna Mann kommer. For en dør er
ikke en dør. En vegg er ikke en vegg.
Og Mamma er ikke mamma. For
ingenting kan stoppe Sinna Mann. Boj
må ikke puste. Boj må ikke se, må ikke
si, må ikke høre.
For Sinna Mann kommer.

Vær på rommet dit, Boj, sier Mamma.
Boj, inn på rommet!

Sinna Mann har tatt Pappa. Sinna Mann
har stengt Pappa inne i seg selv. Rød i
ansiktet. Rød i nakken. Munnen vridd.
Vrengte øyne. Ligner ikke Pappa. Røyk
ut av nesa og munnen. Glør i øynene.
Svart mann. Rød mann. Sinna Mann
kommer med krigen. Og Sinna Mann
bryter gjennom stein og mur og Mamma.
Og klokka i stua bare slår og slår og
slår.

Boj gjemmer seg bak pusten. Gjemmer
seg langt inne i magen som strammer
seg. Vil ikke høre. Vil ikke se. Ikke
huske. Ikke tenke. Sinna Mann ryker.
Sinna Mann brenner.
Mamma, Mamma, Sinna Mann brenner.

Sov, Boj, sier Mamma. Legg deg og
sov, Boj, sier Mamma
Mamma, Mamma. Jeg får ikke sove.
Sov, roper Mamma med sakser i
stemmen. Men Boj sover ikke. Boj

Bleib in deinem Zimmer, du, Boj, sagt Mama
und macht sich groß und breit und stellt sich
dem Bösen Mann in den Weg. Stellt sich in
den Weg und wird ein Stopp. Eine Mauer.
Arm sind jene, die zu atmen wagen. Arm
auch jene, die Milch auf den Boden
verschüttet haben. Arm die, die etwas
Falsches gesagt haben, etwas Dummes, etwas,
das man nicht zurücknehmen kann. Arm die,
die im Weg stehen, wenn der Böse Mann
kommt.

Stopp, Böser Mann.
Stopp.

Aber nichts kann den Bösen Mann stoppen,
wenn der Böse Mann kommt. Denn eine Tür
ist keine Tür. Eine Mauer ist keine Mauer.
Und Mama ist nicht Mama. Denn nichts kann
den Bösen Mann stoppen. Boj darf nicht
atmen. Boj darf nicht sehen, darf nicht
sprechen, darf nicht hören.
Weil der Böse Mann kommt.

Bleib in deinem Zimmer, Boj, sagt Mama.
Boj, hinein ins Zimmer!

Der Böse Mann hat Papa gefasst. Der Böse
Mann hat Papa in sich selbst eingeschlossen.
Rot im Gesicht. Rot im Nacken. Den Mund
zusammengekniffen. Verdrehte Augen.
Gleicht Papa nicht. Rauch aus Nase und
Mund. Glut in den Augen. Schwarzer Mann.
Roter Mann. Der Böse Mann kommt mit dem
Krieg. Und der Böse Mann bricht durch Stein
und Mauer und Mama. Und die Uhr in der
Küche schlägt und schlägt und schlägt.

Boj versteckt sich hinter dem Atem. Versteckt
sich weit drinnen im Magen, der sich
anspannt. Will nicht hören. Will nicht sehen.
Sich nicht erinnern. Nicht denken. Der Böse
Mann raucht. Der Böse Mann brennt.
Mama, Mama, der Böse Mann brennt.

Schlaf, Boj, sagt Mama. Leg dich hin und
schlaf, Boj, sagt Mama.
Mama, Mama. Ich kann nicht schlafen.
Schlaf, ruft Mama mit brüchiger Stimme.
Aber Boj schläft nicht. Boj hört alles durch

hører alt gjennom veggen. Mamma min, Mamma min. Ikke la Sinna Mann ta deg.

Det brenner i gangen. Sinna Mann brenner i gangen. Mamma blafrer i flammene. Lille Mamma blir så liten. Unnskyld, Mamma, unnskyld, unnskyld, lille Mamma. Sinna Mann er større enn huset, større enn fjellet, større enn alt. Sinna Mann brenner. Rødt og rødt og rødt og svart.

Boj hører Mamma gråte i brannen. Boj hører Mamma rope i vinden. Det smeller i flammer. Alt blafrer og revner. Det vrenger i huset. Så tynt er huset av papir. Så tynt er huset av papir.

Slokk brannen, Pappa! Slokk Sinna Mann. Men ingen kan slokke. Ingen, ingen, ingen. Ingen kan stoppe lidenbrann. Kann ikke. Kan ikke slokke Sinna Brann.

Ikke Mamma.
Ikke Boj.
Ikke Pappa.
Pappa. Pappa.
Ba ba ba ba.
Ba ba ba ba.

Ba ba ba ba.

Ba ba.

Ba.
Ba.
Bak en blå ås. Bakom tanken.
Barbeinet i gresset.
Der løper Boj med en hvit hund.
Der løper Boj barbeinet i gresset.

Tur, roper Boj.
Og den hvite hunden bjeffer og ler.
Bjeffer og ler.
Ha ho ha ho.
Ha ho ha ho.
Boj danser med hunden.
Det er en krøllet hvit puddel.

die Wand. Meine Mama, meine Mama. Lass den Bösen Mann dich nicht fassen.

Es brennt im Gang. Der Böse Mann brennt im Gang. Mama lodert in den Flammen. Kleine Mama wird so klein. Entschuldigung, Mama, Entschuldigung, Entschuldigung, kleine Mama. Der Böse Mann ist größer als das Haus, größer als der Berg, größer als alles. Der Böse Mann brennt. Rot und rot und rot und schwarz.

Boj hört Mama im Brand weinen. Boj hört Mama im Wind rufen. Es riecht nach Flammen. Alles lodert und zerbricht, krümmt sich im Haus. So dünn ist das Haus aus Papier. So dünn ist das Haus aus Papier.

Lösch den Brand, Papa! Lösch den Bösen Mann. Aber niemand kann löschen. Niemand, niemand, niemand. Niemand kann den Leidensbrand löschen. Kann nicht. Kann den Bösen Mann nicht löschen.

Nicht Mama.
Nicht Boj.
Nicht Papa.
Papa. Papa.
Ba ba ba ba.
Ba ba ba ba.

Ba ba ba ba.

Ba ba.

Ba.
Ba.
Hinter einem blauen Hügel. Hinter den Gedanken.
Barfuß im Gras.
Da läuft Boj mit einem weißen Hund.
Da läuft Boj barfuß im Gras.

Ausflug, ruft Boj.
Und der weiße Hund bellt und lacht.
Bellt und lacht.
Ha ho ha ho.
Ha ho ha ho.
Boj tanzt mit dem Hund.
Es ist ein lockiger, weißer Pudel.

Snille hunden.
Sot og aske i lufta. Sot og aske.
Men hunden hopper og ler.
Ha ha.

Der liebe Hund.
Ruß und Asche in der Luft. Ruß und Asche.
Aber der Hund hüpf't und lacht.
Ha ha.

Sot og aske. Grå sot og aske. Gråt og sot og aske. Ilden har brennt opp Sinna Mann. Sinna Mann blir tynne flak i vinden. Sinna Mann blir støv og meitemark og snegler og forsvinner i bakken. Forsvinner i sølevann og jord. Kryper inn i krokete ryggen. Bare Pappa sitter igjen. Stakkars Pappa. Stakkars store lille Pappa. Stubberygg. Stakkars stubbe. Subbegubbe. Subbegubbe. Subbepappa. Ba ba ba.

Ruß und Asche. Grauer Ruß und Asche. Grauen und Ruß und Asche. Das Feuer hat den Bösen Mann verbrannt. Der Böse Mann wird zu dünnen Staubflocken im Wind. Der Böse Mann wird zu Staub und Regenwurm und Schnecken und verschwindet im Rücken. Verschwindet im Schmutzwasser und in der Erde. Kriecht hinein in den gekrümmten Rücken. Nur Papa ist noch da. Armer Papa. Armer großer kleiner Papa. Stöpselrücken. Armer Stöpsel. Stöpselgreis. Krieche-Greis. Greisen-Papa. Ba ba ba.

Pappa ser hvor Sinna Mann har vært. Ser på knust skål, ser på merket i veggen, ser på ødelagt dør. Ser på Mamma. Og Pappa ser på Sinna Mann i hendene sine.

Papa schaut an, wo der Böse Mann war. Schaut die zermalmte Schüssel an, schaut die Macken in der Wand an, schaut die zerstörte Türe an. Schaut Mama an. Und Papa schaut den Bösen Mann in seinen Händen an.

Nå er Sinna Mann dypt, dypt nede, bak og under og langt, langt inne. Der må Sinna Mann kripe i trange tunneler og gjemme seg i stengte kjellerkott.

Jetzt ist der Böse Mann tief, tief unten, hinten und dahinter und weit, weit drinnen. Da muss der Böse Mann in den engen Gängen kriechen und sich in der verschlossenen Kellerkammer verstecken.

Skal ikke være sint mer, sier Pappa. Skal ikke være slem mer, sier Pappa. Lover det, sier Pappa. Det kan han si, for det har Pappa sagt før. Mange ganger før.

Werde nicht mehr böse sein, sagt Papa. Werde nicht mehr schlimm sein, sagt Papa. Verspreche es, sagt Papa. Das kann er sagen, weil das hat Papa schon zuvor gesagt. Viele Male zuvor.

Stakkars Pappa, sier Mamma og tar den hvite silken fram og binder hvite silkesjerf rundt hendene til Pappa. De røde hendene til Pappa. De store hendene til Pappa.

Armer Papa, sagt Mama und nimmt die weiße Seide und bindet den weißen Seidenschal um Papas Hände. Papas rote Hände. Papas große Hände.

Hvor gjør det vondt? spør Mamma. Der og der og der og der, sier Pappa og gråter og gråter. Og Mamma binder de hvite silkeskjerfene sine alle stedene der det gjør vondt.

Wo tut es weh? fragt Mama. Da und da und da und da, sagt Papa und weint und weint. Und Mama bindet ihre weißen Seidenschals um alle Stellen, an denen es wehtut.

Pappa er en svamp som har sugd opp hele havet. Hold rundt meg, gråter Pappaliten og lekker fra alle sprekker.

Papa ist ein Schwamm, der das ganze Meer aufgesaugt hat. Halt mich fest, weint Papa und es rinnt aus allen Rissen. Und Boj muss

Og Boj må trøste Pappa og smake på Pappalitens salte tårer.

Papa trösten und seine salzigen Tränen kosten.

Skal bare være snill, sier Pappa. Lover det, sier Pappa og sprekker opp i tusen millioner tårer. Og alle må holde rundt Pappa, for ellers renner Pappa bort. Hver eneste bølge i havet gråter. Gråter og gråter. Kann ikke se noe under vann. Salte havet er svart og mange, mange hundre meter dypere enn dypt.

Werde nur noch lieb sein, sagt Papa. Das verspreche ich, sagt Papa und zerrinnt in tausend millionen Tränen. Und alle müssen Papa festhalten, weil Papa sonst wegrennt. Jede einzelne Welle im Meer weint. Weint und weint. Kann unter dem Wasser nichts sehen. Das salzige Meer ist schwarz und viele, viele hundert Meter tiefer als tief.

Etterpå er det så stille som flue i taken stille. Etterpå er det så stille som bildene på veggen stille. Etterpå er det så stille som vannet i mugga stille. og ingen vet hva som bor under teppet. Ingen vet hva som bor i veggen.

Danach ist es so still wie die Fliege an der Decke. Danach ist es so still wie die Bilder an der Wand. Danach ist es so still wie das Wasser im Krug still. Und niemand weiß, was unter dem Teppich wohnt. Niemand weiß, was in der Wand wohnt.

Boj lytter på trinn og lyder. Hver lyd er som en knurring. Og alle lydene forteller om Pappa. Boj fins ikke. Mamma fins ikke. Pappa er alt som fins.

Boj hört auf Schritte und Geräusche. Jedes Geräusch wie ein Knurren. Und alle Geräusche erzählen von Papa. Boj gibt es nicht. Mama gibt es nicht. Papa ist alles, was es gibt.

Det skjelver i beinet til Boj, og Boj krypersammen og forsvinner innunder duken. Og det blir tykt å puste, syns Boj, og Boj får vondt i nakken og magen og i hodet bare ved å tenke på det.

Bojs Beine zittern und Boj kriecht zusammen und verschwindet unter dem Tischtuch. Und es wird schwer zu atmen, findet Boj und Boj bekommt Schmerzen in Nacken und Magen und Kopf, wenn er nur daran denkt.

Boj vil ut. Vil vekk. Kan du låse opp døra, Mamma? spør Boj. Ikke nå, sier Mamma. For Mamma må stelle med Pappa og knyte hvite skjerf rundt hendene hans. Og Boj må ikke snakke om det. Må ikke se, ikke si, ikke høre. For det er hemmelig, og vi har det så fint, så fint. Det sier Mamma. Så fint, så fint.

Boj will hinaus. Will weg. Kannst du die Türe aufsperrern, Mama? fragt Boj. Nicht jetzt, sagt Mama. Weil Mama sich um Papa kümmern muss und weiße Schals um seine Hände binden. Und Boj darf nicht darüber reden. Darf nichts sehen, darf nichts sagen, nichts hören. Weil es geheim ist, und wir haben es so gut, so gut. Das sagt Mama. So gut, so gut.

For hvem skulle ellers ordne med datamaskinen? Og hvem skulle ellers reparere bilen og skru inn lypærene? Hvor skulle vi ellers bo? Hvordan skulle vi klare oss uten Pappa?

Wer sonst soll denn mit dem Computer arbeiten? Und wer sonst soll das Auto reparieren und die Glühbirnen hineinschrauben? Wo sollen wir sonst wohnen? Wie sollen wir ohne Papa zurechtkommen?

Pappa kjøper brus til middag. Og godteri selv om det ikke er lørdag.

Papa kauft Saft zu Mittag. Und Süßigkeiten, obwohl gar nicht Samstag ist.

Kom til Pappa, sier Pappa og vil klemme Boj.

Men når Boj tenker på Pappa, snurper halsen seg sammen. For hele tiden må Boj passe på. Ikke søle. Ikke snakke. Ikke stå i veien. For tenk om det skjer igjen.

Sinna Mann sitter på lur og trygger i kjøttet til Pappa. Sinna mann venter i hånden. Boj merker det på Mamma. Musklene muskler seg. Knoklene knokler seg. Nakken nakker seg. Alt strammer. Og når som helst kan Sinna Mann komme ut av ryggen til Pappa.

Mamma blir en stol i hjørnet. Hun vil ta Boj på fanget. Men Boj vil ikke sitte. Boj vil ut. Skoene roper utålmodig ved døra. Ut ut ut. Skoene vil løpe av sted med ham.

Lås opp døra, Mamma! Men Mamma klarer ikke, orker ikke. Finner ikke nøkler. Fins ikke nøkler.

Dørene er åpne, Boj, sier Mamma. Bare løp ut og lek, sier Mamma. Men dørene er ikke åpne. Dørene er lukket lang vei. Hele Boj er lukket av tusen dører. Og Mamma finner ikke nøklene. For Mamma har ikke noe nøkler å finne. Boj må åpne døra sjøl. Låse opp låsen i låsen. Åpne døra i døra. Og døra bak døra i døra. For Boj må komme seg ut. Ut ut ut. Boj må komme seg ut. Kom deg ut, Boj. Kom deg vekk. Se, døra er åpen!

Ute er det ingen låste dører. Al er åpnet. de eneste dørene som fins, er dørene inne i Boj. De slamrer i vinden.

Når Boj ser tilbake på huset, er huset stille. Vinduene er lukket. De blunker ikke engang. Det er ikke så mye som et

Komm zu Papa, sagt Papa und will Boj umarmen.

Aber wenn Boj an Papa denkt, schnürt sich sein Hals zusammen. Weil Boj die ganze Zeit aufpassen muss. Nicht patzen. Nicht reden. Nicht im Weg stehen. Denn stell dir vor, es passiert wieder.

Der Böse Mann sitzt auf der Lauer und drückt in Papas Fleisch. Der Böse Mann wartet in der Hand. Boj merkt das an Mama. Die Muskeln vermuskeln sich. Die Knochen verknöchern sich. Der Nacken vernackt sich. Alles spannt sich an. Und jederzeit kann der Böse Mann kommen heraus aus Papas Rücken.

Mama wird ein Sessel in der Ecke. Sie will Boj auf den Schoß nehmen. Aber Boj will nicht sitzen. Boj will hinaus. Die Schuhe rufen ungeduldig vor der Türe. Hinaus, hinaus, hinaus. Die Schuhe wollen mit ihm von der Stelle laufen. Schließ die Tür auf, Mama! Aber Mama kann es nicht, schafft es nicht. Findet keine Schlüssel. Es finden sich keine Schlüssel.

Die Türen sind offen, Boj, sagt Mama. Lauf einfach raus und spiel, sagt Mama. Aber die Türen sind nicht offen. Auf einer langen Strecke sind die Türen verschlossen. Der ganze Boj ist von tausend Türen eingeschlossen. Und Mama findet die Schlüssel nicht. Denn für Mama gibt es keine Schlüssel zu finden. Boj muss die Tür selbst aufmachen. Das Schloss im Schloss aufschließen. Die Tür in der Tür öffnen. Und die Tür hinter der Tür in der Tür. Denn Boj muss hinauskommen. Hinaus, hinaus, hinaus. Boj muss hinauskommen. Komm hinaus, Boj. Komm weg. Schau, die Tür ist offen!

Da draußen gibt es keine verschlossenen Türen. Alles ist offen. Die einzige Tür, die es gibt, ist die in Boj drinnen. Die bewegt sich im Wind.

Als Boj zum Haus zurücksieht, ist das Haus still. Die Fenster sind geschlossen. Sie blinzeln nicht einmal. Da ist nicht einmal so

blaff i gardinene. Veggene holder tett, planke mot planke. Ikke engang røyken slipper ut gjennom pipa.

Men det er noe der inne. Det vet Boj. Det er Pappa.

Boj har lyst til å fortelle. Ordene hamrer med mange små hammere. Ordene vil ut og hviske og snakke og rope. Men munnen er låst igjen med sju låser, limt igjen med superlim og spikret igjen med hundre spiker. Og uansett hvor mye ordene skriker inne i Boj, klarer de ikke å slippe ut. For Boj klarer ikke å åpne munnen. Boj klarer ikke å fortelle. Ordene er fanger i hodet til Boj.

Boj vet om en dame. Hun har en rød jakke og en stor hund. Hun vet om Boj. Og Boj vet at hun vet, for damen har briller som ser veldig godt. Det er veldig sterke briller med veldig tykt glass. Og hunden hennes har så brune øyne.

Hei, Boj, sier hun og ser på ham med brillene sine. Går det bra? spør hun. Men Boj klarer ikke si noe med munnen som er låst og limt og spikret. Ordene sprenger og presser og hamrer, men Boj klarer ikke annet enn å nikke. For det er alt Boj kan. Et lite nikk er alt som fins.

Hunden sitter ved gjerdet og venter. Hunden slikker Boj på hendene, og Boj styrker hunden over øret. Og hunden har så store, myke ører. Og hunden lytter helt til limet på leppene til Boj løsner og ordene kryper ut av munnen. Flokker av ord.

Boj forteller til hunden. Og Boj forteller til buskene og til fuglene og til gresset og til klatretreet. Treet lytter med hvert eneste blad og bærer Boj helt inn i vind

viel wie ein Luftzug in den Gardinen. Die Wände halten dicht, Brett an Brett. Nicht einmal Rauch schlüpft heraus durch die Rohre.

Aber es ist etwas drinnen. Das weiß Boj. Es ist Papa.

Boj hat Lust zu erzählen. Die Wörter hämmern mit vielen kleinen Hammern. Die Wörter wollen heraus und flüstern und reden und rufen. Aber der Mund ist wieder verschlossen mit sieben Schlössern, wieder zugeleimt mit Superleim und wieder zugenagelt mit hundert Nägeln. Und egal wie viele Wörter schreien drinnen in Boj, schaffen sie es nicht herauszukommen. Weil Boj es nicht schafft den Mund zu öffnen. Boj schafft es nicht zu erzählen. Die Wörter sind gefangen in Bojs Kopf.

Boj kennt eine Dame. Sie hat eine rote Jacke und einen großen Hund. Sie kennt Boj. Und Boj weiß, dass sie weiß, denn die Dame hat eine Brille, mit der man sehr gut sieht. Es ist eine sehr starke Brille mit sehr dicken Gläsern. Und ihr Hund hat so braune Augen.

Hei Boj, sagt sie und sieht ihn an mit ihrer Brille. Geht es gut? fragt sie. Aber Boj schafft es nicht, etwas zu sagen mit dem Mund, der zugesperrt und zugeleimt und zugenagelt ist. Die Wörter springen und drücken und hämmern, aber Boj schafft nichts anderes, als zu nicken. Denn das ist alles, was Boj kann. Ein kleines Nicken ist alles, was es gibt.

Der Hund sitzt am Zaun und wartet. Der Hund schleckt Bojs Hände ab und Boj streicht dem Hund über die Ohren. Und der Hund hat so große, weiche Ohren. Und der Hund lauscht so lange dem Leim auf Bojs Lippen, bis sie sich lösen und die Wörter aus dem Mund kriechen. Flocken aus Wörtern.

Boj erzählt dem Hund. Und Boj erzählt den Büschen und den Vögeln und dem Gras und dem Kletterbaum. Der Baum hört mit jedem einzelnen Blatt und trägt Boj hinein in den

og skyer og himmel. Si det videre,
hvisker treet i vinden. Si det. Si det.

Kann ikke, sier Boj. Klarer ikke, sier
Boj og kjenner tyngden av kroker og
hengelåser. Skriv et brev, sier hunden.
Et brev, et brev, kvitrer spurvene i
krattet. Skyene maser over himmelen.
Vinden maser i treet. Spurvene maser i
krattet. Trost og stær roper fra plenen.
Si det. Si det. Skriv et brev. Skriv et
brev.

Da kjenner Boj at det bruser i hendene
og at fingrene er fulle av ord. Det
prikker ytterst ute i fingertuppene etter
å fortelle. Bokstavene kiler under
hunden. Skrive, skrive.

Kjære Kongen, skriver Boj.

Pappa slår, skriver Boj.
Er det min skyld? skriver Boj.
Hilsen Boj, skriver Boj.

Det napper og lugger i Boj. Huset har
mørke vinduer, lukkede dører, tusen
planker. men treet jubler. Du klarte det!
roper treet og løfter Boj høyt, høyt opp
på skuldrene.

Det er en dag full av fugler og vind. Det
er en dag full av blader og luft. Det er
en dag med bankinga på døra. Bank
bank bank.
Det er kongen.

Boj! roper Kongen.
Er du der, Boj? roper Kongen.

Da åpner alle dører seg. Og Kongen
kan gå rett inn til Boj.
God dag, sier Kongen. Boj tør ikke se
på Pappa. Tunga legger seg flat inne i
munnen og gjemmer seg bak tennene.
Godt gjort, Boj, sier Kongen og takker
for brevet. Og Kongen har stor krone
på. For bare Kongen er kongen.
Det er ikke din skyld, Boj, sier Kongen

Wind, in die Wolken und den Himmel. Sag es
weiter, flüstern die Bäume im Wind. Sag es.
Sag es.

Kann nicht, sagt Boj. Schaffe es nicht, sagt
Boj und spürt die Schwere der Kanten und
Vorhängeschlösser. Schreib einen Brief, sagt
der Hund. Einen Brief, einen Brief,
zwitschern die Spatzen im Busch. Die
Wolken pfeifen über den Himmel. Der Wind
pfeift durch den Baum. Die Spatzen pfeifen
im Busch. Drossel und Star rufen vom Rasen.
Sag es. Sag es. Schreib einen Brief. Schreib
einen Brief.

Da bemerkt Boj, dass es in den Händen
rauscht und dass die Finger voller Wörter
sind. Es sticht an der äußersten Spitze der
Finger, damit er erzählt. Die Buchstaben
kitzeln unter der Haut. Schreiben, schreiben.

Lieber König, schreibt Boj.

Papa schlägt, schreibt Boj.
Ist das meine Schuld? schreibt Boj.
Grüße, Boj, schreibt Boj.

Es kribbelt und knistert in Boj. Das Haus hat
dunkle Fenster, verschlossene Türen, tausend
Bretter. Aber der Baum jubelt. Du hast es
geschafft! ruft der Baum und hebt Boj, hoch,
hoch auf seine Schultern hinauf.

Es ist ein Tag voller Vögel und Wind. Es ist
ein Tag voller Blätter und Luft. Es ist ein Tag
mit einem Klopfen an der Tür. Klopff, klopff,
klopff.
Es ist der König.

Boj! ruft der König.
Bist du da, Boj? ruft der König.

Da öffnen sich alle Türen. Und der König
kann direkt in Boj hineingehen.
Guten Tag, sagt der König. Boj traut sich
nicht, Papa anzusehen. Die Zunge legt sich
flach im Mund drinnen und versteckt sich
hinter den Zähnen.
Gut gemacht, Boj, sagt der König und
bedankt sich für den Brief. Und der König hat
eine große Krone auf. Denn nur der König ist

og rister på hodet.

Så ser Kongen på Pappa. Og Pappa må gå på kne for Boj og si unnskyld. Og det gjør Pappa. Pappa går ned på kne foran Boj og blir mindre enn Boj. Nå er det Boj som er stor og Pappa som er liten.

Unnskyld, Boj, sier Pappa.
Det er ikke din skyld, sier Pappa.
Det er min skyld.

Men hva skal jeg gjøre med Sinna Mann? spør Pappa og ser på Kongen. Sinna Mann er så fryktelig sterk, sier Pappa.

Men du er sterkere, sier Kongen. Og du skal få bo hos meg. For jeg har mange rom i slottet mitt og en stor hage med mange rare fugler.

Boj ser på Pappa. Pappa skal få bo hos Kongen. Der skal Pappa få reperare seg selv. For Pappa skal lime sammen bitene og sy sammen lappene. Og Pappa skal trække ned hele den lange, lange trappa til Sinna Mann og bli kjent med ham. Høre på Sinna Mann og bli venn med ham. Og se at bak Sinna Mann står en gammel Sinna Mann, en sinna surmuggen subbegubbe som Pappa også må snakke med.

Pappa vil klappe Sinna Mann over ryggen. Pappa vil trøste bittelille Pappaliten som alltid er på gråten. Pappa vil holde dem i handen, ta dem på fanget. Sinna Mann og bittelille Pappaliten og Subbegubben skal sitte sammen med Pappa på gresset under trærne og skyene og himmelen i Slottsparken til Kongen og fortelle hverandre historier og trøste hverandre. Og da skal Sinna Mann ikke være farlig og innestengt mer. For Pappa skal holde ham i hånden og passe på. Og Pappaliten skal ikke være trist mer. For

der König.

Es ist nicht deine Schuld, Boj, sagt der König und schüttelt den Kopf.

Dann schaut der König Papa an. Und Papa muss vor Boj auf die Knie gehen und sich entschuldigen.

Und das macht Papa. Papa geht vor Boj auf die Knie und wird kleiner als Boj. Nun ist es Boj, der groß ist und Papa, der klein ist.

Entschuldigung, Boj, sagt Papa.

Es ist nicht deine Schuld, sagt Papa.

Es ist meine Schuld.

Aber was soll ich mit dem Bösen Mann machen? fragt Papa und schaut zum König. Der Böse Mann ist so furchtbar stark, sagt Papa.

Aber du bist stärker, sagt der König. Und du darfst bei mir wohnen. Denn ich habe viele Zimmer in meinem Schloss und einen großen Garten mit vielen außergewöhnlichen Vögeln.

Boj schaut Papa an. Papa darf beim König wohnen. Da soll Papa sich selbst reparieren. Denn Papa soll die Teile zusammenleimen und die Stücke zusammennähen. Und Papa soll die lange, lange Treppe zum Bösen Mann abreißen und ihn kennenlernen. Dem Bösen Mann zuhören und sich mit ihm anfreunden. Und bemerken, dass hinter dem Bösen Mann ein alter Böser Mann steht, ein böser, griesgrämiger Kriecher-Greis, mit dem Papa auch sprechen muss.

Papa will dem Bösen Mann über den Rücken streichen. Papa will das klitzekleine Papalein, das immer nur am Weinen ist, trösten. Papa will es an der Hand halten und auf den Schoß nehmen. Der Böse Mann und das klitzekleine Papalein und der Kriecher-Greis sollen gemeinsam mit Papa im Gras sitzen unter den Bäumen und Wolken und unter dem Himmel im Schlosspark des Königs und einander Geschichten erzählen und einander trösten. Und da soll der Böse Mann nicht mehr gefährlich und eingesperrt sein. Denn Papa streichelt ihm den Rücken. Und die Wörter sollen flattern und fliegen wie dünne

Pappa klapper ham over ryggen. Og ordene skal flagre og fly som tynne sommerfugler og tykke humler. Og ordene skal få krype som maur og marihøner. Og da skal Pappa bli hel igjen.

Det skal jammen bli deilig, sier Pappa og puster ut stor pust. Og Mamma smiler, puster og smiler.

Kongen sier at Boj kan komme og besøke Pappa so ofte han vil. Da kan Pappa løfte Boj opp i sola og rulle rulle rundt og rundt med Boj i gresset. Og treet skal synge med greinene sine i vinden. Og Kongen skal nikke og smile. Og damen i nabohuset skal kikke ut av vinduet gjennom brillene sine og se at nå har Boj det fint. Og den store hvite hunden ved gjerdet skal logre og bjeffe og hoppe og danse og le. Ha ha hi hi.

Boj skal få løpe med hunden og glemme seg helt bort og bare være Boj Boj Boj hele dagen lang. Klatre i treet, huske på greinene, huske og hoppe. For det er noen under treet. Det er noen som kan passe på. Noen som er trygg. Det er Pappa. For Pappa tar imot Boj når Boj hopper. Pappa tar imot gutten sin. Og Pappa sier: Godt gjord, Boj.

Alle dører på vidt gap.
Sol og pust og vind i håret.
Stjerner i munnen.
Ha ha hi hi.
Hi hi.

Schmetterlinge und dicke Hummeln. Und die Wörter sollen kriechen wie Ameisen und Marienkäfer. Und da soll Papa wieder gesund sein.

Das wird wirklich wunderbar werden, sagt Papa und atmet ganz tief aus. Und Mama lächelt, atmet und lächelt.

Der König sagt, dass Boj kommen und Papa besuchen kann, so oft er will. Da kann Papa Boj hoch in die Sonne heben und mit Boj rund und rund herum und herum im Gras rollen. Und der Baum soll mit seinen Zweigen im Wind singen. Und der König soll nicken und lächeln. Und die Dame aus dem Nachbarhaus soll durch das Fenster heraus schauen durch ihre Brille, und sehen, dass Boj es jetzt gut hat. Und der große Hund am Zaun soll wedeln und kläffen und hüpfen und tanzen und lachen. Ha ha hi hi.

Boj darf mit dem Hund laufen und sich weit weg denken und nur Boj sein, Boj, Boj, Boj den ganzen Tag lang. Im Baum klettern, auf den Ästen schaukeln, schaukeln und hüpfen. Denn es ist jemand unter dem Baum. Da ist jemand, der aufpassen kann. Jemand, der ruhig ist. Es ist Papa. Weil Papa Boj auffängt, wenn Boj springt. Papa fängt seinen Buben auf. Und Papa sagt: Gut gemacht, Boj.

Alle Türen weit geöffnet.
Sonne und Atem und Wind in den Haaren.
Sterne im Mund.
Ha ha hi hi.
Hi hi.

Abstract Norwegisch

Temaet som denne diplomarbeid handler om er, hvordan negative emosjoner forklares til barn i bildebøker. Emosjoner er en veldig viktig tema i psykologi og er også forsket mye om, men der finns ikke mye literatur om hvordan det forklares best til barn. Forbindelsen mellom eventyr og emotion har blitt kjent noe tid og blitt diskutert om (f.e. fra C.G. Jung og Bruno Bettelheim) og der har også blitt diskusjon om hvis man skulle holde forklaringer av sinne ting på avstand og ikke konfrontere barn med denne tema, men det synes feil fordi barn har jo faktisk sinne ting i livene deres, enten i fantasi eller i omrodet.

Gro Dahle, en norsk forfatter, skrev ei bildebok om aggresjon og vold, som blir analysert i denne diplomarbeid. Boka heter *Sinna Mann*, blir utgitt først i 2003 og handler om en far som slår og en gutt som prøve å finner en mulighet for å stoppe det. Boka er ei all-alder-bok som virke forskjellig til forskjellige alder. Her skal bare denne nivå blir analysert som virker på yngste barn, i alder mellom omtrent fire og åtte. Spørsmålet er hvordan aggresjon blir forklaret, hvilken metoder Gro Dahle bruker og hvordan det virker på barn. Hypotesen er, at det er eventyr-nivåen som gjør boka hjelpsom for barn.

Teksten har fem hoveddeler. Første delen er definisjon og historie av bildebøker med spesielt oppmerksomhet på skildringen av for eksempel aggresjon og vold. Første bildeboka som ble kjent i Europa er *Struwwelpeter* fra Heinrich Hoffmann og skal vise barn hva som skjer hvis barn ikke gjøre hva foreldrene deres si at de skulle. Etter Andre Verdens Krig begynner temaet av barns aggresjon bli behandlet mer i bildebøker. Barn blir mer selvbestemmed i bildebøker som for eksempel i *Das Märchen von der ungehorsamen Adeli-Sofi* (1944) fra Björn Graf von Rosen eller i Imme Dros' *Ich will die!* (1991) I Norge finnes det bildebøker fra 1975 som forklarer hvordan det føles å bli sint og hva man kan gjøre mot det. (Olofsson, Gunilla; Matthis, Kjersti: *Sinnaboka*, 1977; Fiske, Anna: *Sinne*, 2005) Gro Dahles *Sinna Mann* er første barnebok som handler om vold i familie.

I første del av diplomarbeid fins det også en biografi av Gro Dahle og en diskusjon om innhold og kritiker om hennes bildebok. Hovedkritikk av boka er, at temaet er for sterkt og for grusomt for å lese der med barn, som blir diskutert i siste kapitel av Diplomarbeiden.

Andre og tredje del beviser eventyr-struktur og kjennetegn i Dahles bildebok og bruker Vladimir Propps *Morphology of the Folk Tale* og Max Lüthi's *the European Folktale* som

forlegg for å analysere. Strukturen av Propp er kjempeklart å se: Det begynner med en utgangssituasjon med mora, faren og helten og en „mangelsituasjon“ som må forandres. Utgangssituasjon er i realitet og derfor er også beskrivelsen av denne mer real. Dahle bruker mange detaljer og forklaringer for å vise hvordan Sinna Mann bortfører far. (Propp Symbol A¹) Sinna Mann er ikke bare skurken in Dahles bok men er også personifisert aggresjonen. Han bor inne i far og kommer ut noe ganger og tar kroppen til far og bruker den for å slår og gjøre vondt (Propp Symbol A⁶). Etter Sinna Mann er bort, Boj bestemmer seg for å gå ut, slikt som det er i eventyr (Propp Symbol B³) og faktisk gjør det (Propp Symbol C og ↑). Det er ikke helt sikkert hvis Boj går ut fysikalisk eller bare forlatter Pappa og Mamma i fantasi, men ebanen forandrer seg i hvert fall og det blir mer fantastisk fra denne stedet. „Ute“ treffer Boj trær og fugler og en hund og også en dame. Damen, dyrene og plantene fungerer som skjenker. Boj må løse en oppgave, som er å fortelle (Propp Symbol Sch¹ og Sch²). Oppgaven blir stillet tre ganger og blir løst i tredje forsøk. (Symbol H¹) Magiskt gaver som Boj gjør fra det er Kongen. Kongen er en fantastisk figur slik som nabodame og han er figuren, som kjemper mot Sinna Mann så å si (Symbol Z). Han kommer til Bojs hus og ta faren med på sitt slott (Symbol S) or der skal far blir kjent med Sinna Mann og blir blid og snill og være denne far som Boj håper å ha (Symbol L¹⁰).

Slik er morfologisk struktur av boka *Sinna Mann*:

$$i \left\{ \begin{matrix} A^1 \\ A^6 \end{matrix} \right\} B^3 C \uparrow \left\{ \begin{matrix} Sch^2 H_{neg} Z_{neg} \\ Sch^1 H_{neg} Z_{neg} \\ Sch^1 H^1 Z^6 \end{matrix} \right\} S^6 L^{10}$$

Kjennetegn av eventyr kan også bli kjent i *Sinna Mann* men der finns forskjell mellom utgangssituasjon og fantastisk nivå og kjennetegn er heler ikke så klart å se som struktur.

Kjentegner er for eksempel at situasjoner og figurer blir ikke beskrives utførlig. Også hvis det finnes en tid som ikke ble skrev om, så vet man, at ikke noe viktig kunne sjke i denne tid. Hvis en figur er sint, så er den bare sint, og hvis den er snill, så er den bare snill og har ikke mer enn en karakteregenskap. Kjennetegner av eventyr som bli beskrives fra Max Lüthi bare finnes i andre, i magisk nivå av *Sinna Mann*. I denne nivå som Boj flykter til for a hente hjelp for å kjempe mot Sinna Mann. Kjenntegner av Max Lüthi heter: 1.) One-Dimensionality, som betyr at magisk og real ting bli beskrives på samme måte. 2.) Depthlessness mener at figurer har ingen forbindelse til ting som sjedde før handlingen, det er ikke viktig hvor figurer er, hva

de gjøre og i det hele – hvem de er. 3.) Abstract Style betyr at figurer blir ikke beskrevet, men bare nevnet. De har ikke komplisert karakteristik men bare en eller to egenskap. 4.) Isolation and Universal Interconnection fungerer litt som overkjennetegn i eventyr. Det mener at figurer har ingen sammenheng med hverandre og ingen påvirkning. Verken ikke er det viktig hva som sjedde før eller hvorfor ting skjer. 5.) Sublimation and All-Inclusiveness betyr at hver tema som finnes på verden kan behandles i eventyr og kan inkluderes i historien.

Fjerde del handler om hvorfor eventyr struktur og kjennetegn passer så fint for å forklare emosjoner til barn. Det er for eksempel at barn ikke har kompetens for å forstå kompleks karakteristiken av menneskes tanker. Boka som blir bruket her til grunnlag for å analysere er *The Fairy Tale and the Child's Imagination* av Charlotte Buehler. Hun har rekerchet om hvilken sammenheng det finns mellom barns fantasi og eventyr. Det kan bli vist at struktur og denne kjennetegner som kunne bli funnet i *Sinna Mann* er denne som gjør eventyr så viktig for barn. Noe viktige punkter er for eksempel at barn forstå ikke kompleksitet av mennesker og derfor er det viktig at mennesker er beskrevet så enkelt som mulig. Også magiske figurer er i analogi med mennesker, for eksempel større enn mennesker eller sterkere enn mennesker men ikke forskjellig utseende. De er bare mer eller mindre enn mennesker. Barn forstå ikke ennå hvordan forskjellige egenskaper kombineres, så er muligheten for å forklare noe magiskt begrenset for .

Ved siden av Bühlers diskusjoner blir studier fra siste årene beskrives som handler om for eksempel Theory of Mind. ToM betyr, at barn kan forstå hva som andre personer tenker og vet, at ikke alle andre vet og tenker det samme som barn selv. Denne evne blir lært i samme tid som eventyr er interessant for barn og kjennetegn av eventyrfortellinger blir mer enkelt for barn for å forstå. Også lærer barn hva motivasjoner av handling betyr og det er også en tema som finnes i eventyr, men ikke veldig komplisert. Løsning av oppgaven og magisk ting som man får etterpå for eksempel er en veldig presist og klart forklart beskrivelse av sammenheng av ting som man gjør og ting som sker etterpå ikke som en tilfelle.

Kapitel åtte behander på den ene siden temaet om rollene i *Sinna Mann*. Der finner man en klart forskjell mellom realitets-nivå or magisk nivå. I real nivå finnes der klassisk tegning av roller med mor som er blid og beskytter barn og blir hjemme og far som jobber ute og blir middlepunkt i historien. Også er det far som jobber med datamaskin og men lyspærene. Personer i magisk nivå har en spesielt betydning fordi de fungerer i fantasi og i realitet på forskjellig måte. Kongen for eksempel er en real person i Norge men også har magisk

betydning for norsk barn. Også bruker Dahle aksjon med å skrive som magisk aksjon, som de faktisk er for fire år gammel barn som kan ikke skrive. Men på real nivå er det klart at hvis du skriver en brev og sender det noe sted så fines der en reaksjon, i Sinna Mann er det, at Kongen kommer på besøk til Boj. Gjengivelsen på to forskjellig nivå på samme tid er en spesielt evne fra Dahle.

I kapitel åtte blir også diskutert hvordan Dahle researched for hennes bildebok. Hun fikk oppdrag for å skrive denne bok fra en psykolog fra en organisasjon for offer av vold i familie. Hun brukte uttalelser fra barn med en aggressiv far direkt i hennes bok. Også ideen for a tar kongen inn i historien er fra en real situasjon. De spote barn, hvem de ville fortelle om hva som sjer hjemme og en bar forslå å sier det til kongen. De gjorde det og så fikk de invitasjon for å komme til konges slott. Kongen ble instruert før for å si til barn at det er ikke deres skuld og at de skulle få hjelp. Kombinasjonen av reale aksjoner og eventyrisk behandelsen gjør boka kjempegod for å forklare barn om vold og aggresjon.

Abstract Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Thema der Vermittlung von Emotionen in Bilderbüchern. Sie baut auf der Annahme auf, dass ein Zusammenhang zwischen Märchen und Emotionen besteht, wie z.B. von C. G. Jung, Bruno Bettelheim und anderen besprochen. Diese Arbeit zeigt anhand der Analyse des Bilderbuches *Sinna Mann*, verfasst von der norwegischen Autorin Gro Dahle, dass es diese Verbindung nicht mit dem Inhalt einzelner Märchen zu tun hat, sondern mit Struktur, Aufbau und Charakteristiken. Das Bilderbuch *Sinna Mann* handelt von dem ca. vierjährigen Jungen Boj, der mit seinem aggressiven Vater und seiner Mutter in einem Haus lebt. Boj beschließt Hilfe zu holen und schreibt einen Brief an den König, welcher auch kommt und den Vater mit auf sein Schloss nimmt, wo dieser sich mit seiner Aggression auseinandersetzen kann. Die Aggression ist dabei als eigenständige Person, der Sinna Mann, dargestellt.

In dieser Diplomarbeit werden sowohl Struktur des Zaubermärchens nach Vladimir Propp als auch märchenhafte Merkmale nach Max Lüthi in Dahles Bilderbuch nachgewiesen. Weiters wird diskutiert, warum diese Strukturen und Merkmale dem kognitiven Entwicklungsstand von Kindern im Vorschulalter entgegenkommen. Ein abschließendes Kapitel handelt von Dahles Arbeit mit Märchen und Wirklichkeit und davon, wie sie eine reale Problemstellung in eine märchenhafte Ebene hebt und dadurch ein schwieriges Tabuthema für junge Kinder verständlich aufbereitet.

Abstract English

This paper is about how emotions, especially negative ones, are explained to children in picturebooks. There is not a lot of literature to be found about this topic but the connection between emotions and fairy tales or folk tales has been known for quite a while and is used for example in psychotherapy. This paper shows that not only fairytales have the ability to teach children about negative emotions but also other books that work on a folk tale structure and with folk tale characteristics. These elements help the child to comprehend on its level of cognition and don't confuse or expect ways of thinking that they haven't learned yet. This concerns for example the ability to think of people as beings with a complex way to feel and think, or taking past and future actions into account on the present ones as motivating forces.

The Norwegian author Gro Dahle wrote a picturebook on a very difficult emotional topic – family violence – using folktale aspects as an explanatory source to make it understandable to kids. *Sinna Mann* is a picture book for every age and works on different levels for different stages of cognitive development. In this paper only the lowest level, the one for the youngest children is analysed. First folk tale structure and characteristics are proved using Vladimir Propp's *Morphology of the Folk Tale* and Max Lüthi's *The European Folktale* as main literature. (Chapter 4 and 5) The characters mother, father and the young boy Boj represent the initial situation that is typical for folk tales. The aggression is depicted as a person on its own who lives inside the father and takes over his body to hit and hurt. This Sinna Mann – the Angry Man – is the villain in the picturebook, the one that needs to be fought. The way of making the Angry Man a different person than the father is a very clever way to take away at least some of the father's guilt and allows the father to stay the guide and positive figure he needs to be for the boy.

The initial situation, explaining an actual situation, has folk tale characteristics as well as realistic characteristics. Elaborations and explanations that are not typical for folk tales are found but the basic structure is Propp's folk tale structure. At some point of the story, Boj decides to leave and look for help. It is not exactly clear whether he leaves for real or only in his phantasy but what is sure is that the story is lifted to a more phantastical level with more strict folk tale characteristics. On this level Boj meets the Donors, magical figures that test him and from whom he gets the magical agents. These Donors are, besides plants and animals, a woman from next door giving him the task to tell about the Angry Man. Boj writes a letter to the King, who appears shortly after and takes the father to his castle where he can

talk to the Angry Man, become friends with him and be the good father the boy needs. The women from next door and the king are purposely chosen as figures that can be real as well as phantastic to make the story work on both the phantastic and the realistic level.

The second main part of the paper, after having shown the folk tale elements in *Sinna Mann*, deals with the question of why these elements work so well for explainig emotions to kids. The main book used in this chapter is Charlotte Buehlers *The Fairy Tale and the Child's Imagination*, showing which elements of the folk tales are the ones that make them work so well for children. Again, it is shown that exactly those elements are the ones that are found in *Sinna Mann* as well. Buehlers findings are underpinned and extended with newer researches for example on Theory of Mind and the concept of time in children's comprehension. In the last chapter of the paper, non folk tale characteristics of the analysed picturebook are described, that work on the level for the youngest. These are for example the connection between emotions and physical sensations.

This paper shows that there are ways to teach children about negative emotions without scaring them or putting them in danger and that folk tale structure and characteristics are an excellent way to do so. It shows why these ways work so well on children and how it is possible to deal with realitsic and tragic topics in a way children can understand and handle.

Lebenslauf

■ Persönliche Daten

Name: Magdalena Adamski
Geburtstag: 18.10.1985, Oberndorf bei Salzburg
Anschrift: Theresianumgasse 10/25
1040 Wien
Tel.: 0043 650 5113006
e-mail: magdalena.adamski@gmail.com

■ Schulbildung

1992 – 1996 Volksschule Holzhausen
1996 – 2004 Gymnasium unter besonderer Berücksichtigung der musischen Ausbildung
Schwerpunkt: Musik

■ Ausbildung

seit 2006 Studium der Skandinavistik an der Universität Wien.
Voraussichtlicher Abschluss 2012
seit 2008 Studium der Sprachwissenschaft mit Schwerpunkt
Patho- Psycho- und Neurolinguistik
Voraussichtlicher Abschluss 2013
2009 (5 Monate) Auslandsstudium an der Kulturakademie Riga für 5
Monate

■ Praktika und Jobs

Berufliche Tätigkeiten seit Oktober 2011: Hausaufgabenbetreuung von
Kindern zwischen 8 und 12 Jahren sowie
Lesepatenschaft
seit Oktober 2011: Freie Dienstnehmerin bei WienXtra
(Freizeit-Pädagogik)

Musik Diverse Konzerte als Cellistin mit Orchester, Trio oder
Band

■ Sonstige Qualifikationen

Sprachkenntnisse: Englisch: fließend in Wort und Schrift
Norwegisch: fließend in Wort und Schrift
Österreichische Gebärdensprache: Grundkenntnisse
Lettisch: Grundkenntnisse
Französisch: Anfänger

■ Interessen

Reisen, Sprachen, Musik, Menschen, Medizin,...