



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Psychoanalytische Deutungen in der bildlichen
Gestaltung von *Schneewittchen*. Eine
Intermedialitätsanalyse der Bilderbücher von Lacombe,
Garcia und Takano.“

verfasst von / submitted by

Michaela Fröhlich

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 313 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG
UF Geschichte, Sozialkunde, Polit.Bildg. UniStG
UF Deutsch UniStG

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mich bei der Erstellung dieser Diplomarbeit unterstützt haben.

Ein besonderer Dank geht dabei an Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer, der mich mit seinen Anregungen und Hilfestellungen das letzte halbe Jahr über begleitet und motiviert hat. Weiters möchte ich auch Mag. Dr. Heidi Lexe danken, ohne deren mitreißende Vorlesungsreihe zum Märchen und dessen Neuinszenierungen, ich niemals dermaßen Interesse an der Kinder- und Jugendliteratur gefunden hätte.

Natürlich möchte ich mich auch bei meinen Eltern und meinem Bruder bedanken, die alle auf ihre Art zum Erfolg meines Studiums beigetragen haben. Zuletzt geht ein großes Dankeschön an meinen Freund, der mich stets ermutigt und bestärkt hat, und so wesentlich am Gelingen dieser Arbeit beteiligt war.

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	1
2.	Die „Gattung Grimm“	3
2.1.	Märchentypen.....	4
2.1.1.	Das Volksmärchen.....	4
2.1.2.	Das Kunstmärchen	8
2.1.3.	Das Wirklichkeitsmärchen	10
3.	Das Märchen <i>Schneewittchen</i>	11
3.1.	Die Entwicklungsstufen von <i>Schneewittchen</i>	11
3.2.	Parallelen zu anderen Texten.....	16
3.3.	Psychoanalytische Deutung <i>Schneewittchens</i>	22
4.	Was ist ein Bilderbuch?	25
4.1.1.	Arten von Bilderbüchern	27
4.1.2.	Exkurs: Comic	29
5.	Bilderbuchanalyse	30
5.1.	Narratoästhetische Bilderbuchanalyse.....	32
5.1.1.	Makroanalyse	33
5.1.1.1.	Produktion.....	33
5.1.1.2.	Distribution	33
5.1.1.3.	Rezeption	34
5.1.2.	Mikroanalyse	35
5.1.2.1.	Textexterne Aspekte	35
5.1.2.2.	Textinterne Aspekte.....	37
5.1.2.2.1.	Was wird dargestellt?	38
5.1.2.2.2.	Wie wird etwas dargestellt?.....	41
5.1.2.2.3.	Bild-Text-Interdependenz.....	51
5.1.2.2.4.	Intermediale Einflüsse	51
5.2.	Figurenanalyse.....	53
5.2.1.	Die Königin.....	53
5.2.2.	Schneewittchen.....	54
5.2.3.	Die böse Stiefmutter	56
5.2.4.	Der Jäger	58
5.2.5.	Die sieben Zwerge.....	60
5.2.6.	Der Königssohn.....	61
5.3.	Motiv- und Symbolanalyse	62

5.3.1.	Die Zahl Drei.....	62
5.3.2.	Die Farben Rot – Weiß – Schwarz	64
5.3.3.	Der Spiegel	67
5.3.4.	Die Zahl Sieben.....	69
5.3.5.	Der Schnürriemen und der Kamm	70
5.3.6.	Der Apfel	71
5.3.7.	Der Glassarg	71
6.	Die Bilderbücher	72
6.1.	Was wird dargestellt?.....	73
6.2.	Wie wird der Schrifttext dargestellt?	74
7.	Benjamin Lacombe <i>Schneewittchen</i>	76
7.1.	Zum Illustrator	76
7.2.	Makroanalyse	77
7.2.1.	Produktion.....	77
7.2.2.	Distribution	77
7.2.3.	Rezeption	77
7.3.	Mikroanalyse	78
7.3.1.	Textexterne Aspekte	78
7.3.2.	Textinterne Aspekte.....	80
7.3.2.1.	Schrifttext	80
7.3.2.2.	Bildtext	81
7.3.2.3.	Typografie	100
7.3.2.4.	Bild-Text-Interdependenz	101
7.3.2.5.	Intermediale Einflüsse.....	103
8.	Camille Rose Garcia <i>Snow White</i>	104
8.1.	Zur Illustratorin	104
8.2.	Makroanalyse	104
8.2.1.	Produktion.....	104
8.2.2.	Distribution	105
8.2.3.	Rezeption	105
8.3.	Mikroanalyse	105
8.3.1.	Textexterne Aspekte	105
8.3.2.	Textinterne Aspekte.....	110
8.3.2.1.	Schrifttext	110
8.3.2.2.	Bildtext	112
8.3.2.3.	Typografie	140

8.3.2.4.	Bild-Text-Interdependenz	140
8.3.2.5.	Intermediale Einflüsse.....	143
9.	Momo Takano <i>Schneewittchen</i>	143
9.1.	Zur Illustratorin	143
9.2.	Makroanalyse	143
9.2.1.	Produktion.....	143
9.2.2.	Distribution	144
9.2.3.	Rezeption	144
9.3.	Mikroanalyse	144
9.3.1.	Textexterne Aspekte	144
9.3.2.	Textinterne Aspekte.....	147
9.3.2.1.	Schrifttext	147
9.3.2.2.	Bildtext	148
9.3.2.3.	Typografie	168
9.3.2.4.	Bild-Text-Interdependenz	168
9.3.2.5.	Intermediale Einflüsse.....	170
10.	Ergebnisse und Vergleich der drei Bilderbücher	172
10.1.	Lacombe.....	172
10.2.	Garcia	173
10.3.	Takano.....	175
10.4.	Vergleich	176
11.	Bedeutung von Märchenbilderbüchern für die Kinder- und Jugendliteratur	179
12.	Anhang	182
13.	Literatur- und Quellenverzeichnis	204
14.	Abbildungsverzeichnis	209
15.	Zusammenfassung und Abstract.....	212

1. Einleitung

Märchen begleiten viele Kinder seit ihrem frühesten Lebensweg. Dabei nehmen die Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen einen besonderen Stellenwert ein. Kaum jemand kennt nicht die Märchensammlung der Brüder Grimm, die erstmals 1812 veröffentlicht wurde. Bis diese ihre heutige Stellung als Teil der Weltliteratur und -kultur erreichte, brauchte es jedoch mehr als vier Jahrzehnte und einige Überarbeitungen. Fast von Beginn an sind die Grimm'schen Märchen untrennbar mit Illustrationen verbunden. Bereits für die zweite Ausgabe von 1819 fertigte Ludwig Emil Grimm, der jüngste Bruder der Grimms, deren Titelbilder an und die Ausgabe von 1825 enthielt weitere Illustrationen aus seiner Feder.¹ Bis heute erschienen zahlreiche Auflagen der Kinder- und Hausmärchen, die mit Bildern diversester IllustratorInnen geschmückt sind. Doch die Beliebtheit der Grimm'schen Märchen beschränkt sich bei Weitem nicht auf illustrierte Märchenbücher. Schon 1937 adaptierten die Walt-Disney-Studios das *Schneewittchen*-Märchen für ihren ersten längeren Zeichentrickfilm. Aber auch das Medium Bilderbuch bedient sich des Öfteren der Grimm'schen Märchentexte. Und genau dieser Verbindung von Märchen und Bilderbüchern widmet sich die vorliegende Diplomarbeit.

Bei der Fülle an vorhandenen Märchen und dazugehörigen Bilderbüchern musste in einem ersten Schritt jedoch einmal eine Eingrenzung des Untersuchungsfeldes vorgenommen werden. Aufgrund einer Vorlesungsreihe von Mag. Dr. Heidi Lexe an der Universität Wien in den Sommersemestern 2015 sowie 2016 erhielt ich bereits einen ersten Einblick in die Thematik. Diesen Lehrveranstaltungen ist auch die Auswahl der Bilderbücher geschuldet. Bei den drei Bilderbüchern handelt es sich jeweils um eine Neuillustration des *Schneewittchen*-Märchens. Mit der Wahl der IllustratorInnen wurde versucht, ein breites kulturelles Spektrum zu untersuchen. So sind mit dem Franzosen Benjamin Lacombe, der US-Amerikanerin Camille Rose Garcia und der Japanerin Momo Takano KünstlerInnen von drei großen Kontinenten und drei unterschiedlichen Kulturkreisen vertreten, die jeweils denselben Märchentext neu illustrierten und -inszenierten. Bei der folgenden Untersuchung soll daher nicht allein das *Schneewittchen*-Märchen im Zentrum stehen, sondern v. a. die Analyse der Bilderbücher in Zusammenspiel mit dem Märchentext. Im Zuge der Diplomarbeit wird sich daher die Frage nach der Angemessenheit des Bilderbuchinhalts für Kinder und Jugendliche stellen, die scheinbar untrennbar mit dem Medium Bilderbuch verbunden scheint. Indirekt damit in Verbindung steht die Frage nach der psychoanalytischen Deutung des Märchens. Spiegeln sich bestimmte psychoanalytische Bilder in den Illustrationen wieder

¹ Focus online: Der Maler Ludwig Emil Grimm – im Schatten der Brüder. (08.04.2013). online unter: https://www.focus.de/kultur/kunst/kunst-der-maler-ludwig-emil-grimm-im-schatten-der-brueder_aid_951874.html [letzter Zugriff: 20.08.2018].

und beeinflussen so die Gestaltung? Bezüglich der Gestaltung lässt sich danach fragen, ob und inwiefern die Märchenhandlung durch die künstlerische Inszenierung erzählt und/oder diese verändert wird. Werden ähnliche Szenen illustriert oder ist die Szenenwahl vom jeweiligen Illustrator/der jeweiligen Illustratorin abhängig? Um diese Fragen zu beantworten, muss ein einheitliches System der Bilderbuchanalyse festgesetzt werden, um die einzelnen Werke anschließend auswerten und miteinander in Beziehung setzen zu können.

Im Zentrum des Vergleichs steht weniger der Schrifttext der Bilderbücher, da sich dieser immer am Grimm'schen Märchen orientiert, sondern deren bildliche Ausgestaltung. Hier muss zum einen auf die psychoanalytische Deutung des Märchens und zum anderen auf die Bilderbuchforschung Bezug genommen werden. Während sich bezüglich des Märchens *Schneewittchen* selbst und dessen psychoanalytischer Deutung eine Vielzahl an Texten finden lässt, ist zu den einzelnen bildlichen Umsetzungen in Form von Bilderbüchern nur wenig bis gar nichts vorhanden. Im Allgemeinen weist der Forschungsgegenstand Bilderbuch einen eher dürftigen Umfang auf. Jens Thiele führt diese Vernachlässigung des Bilderbuchs als Untersuchungsgegenstand auf seine kurzen Textpassagen und die meist zahlenmäßige Dominanz der Bilder zurück. Wo für den Schrifttext zahlreiche Analysemethoden vorhanden sind, ist für den Bildtext das Gegenteil der Fall. Eine „kontinuierliche, systematische Theorieforschung zum Bilderbuch“² gab es im deutschsprachigen Raum auch zu Beginn der 2000er Jahre noch nicht als Thieles sein heute als Standard geltendes Werk *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption* veröffentlichte, obwohl diese bereits seit den 60er Jahren gefordert wurde. Tobias Kurwinkel stimmte diesem Umstand in seinem 2017 erschienen Buch *Bilderbuchanalyse* zu, wenn auch wie er schreibt „in den letzten Jahren viele Studien und Untersuchungen erschienen sind, die das Bilderbuch sowohl pädagogisch als auch didaktisch fokussieren und ebenso fachwissenschaftlich perspektiveren“³.

Die vorliegende Diplomarbeit möchte zum Feld der Bilderbuchanalyse insofern einen Beitrag leisten, als sie sich intensiv mit der psychoanalytischen Deutung und der damit zusammenhängenden bildlichen Ausgestaltung von drei *Schneewittchen*-Bilderbüchern beschäftigt. Die Grundlage der Analyse soll eine Auseinandersetzung mit der Gattung Märchen im Allgemeinen und mit dem Märchen *Schneewittchen* im Speziellen bilden. Hier soll geklärt werden, was unter einem Märchen zu verstehen ist und wie dieses kategorisiert werden kann. Weiters soll die Entwicklung *Schneewittchens* im Rahmen der Grimm'schen Märchensammlung untersucht werden, um festzustellen, zu welchen anderen Texten inhaltliche Parallelen bestehen. Dem wird sich die Frage nach der psychoanalytischen

² Thiele, Jens: *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. Oldenburg: Isensee Verlag 2003. S. 36.

³ Kurwinkel, Tobias: *Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik*. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2017. S. 7.

Perspektive des Märchens anschließen. Einen zweiten theoretischen Schwerpunkt wird die Beschäftigung mit dem Medium Bilderbuch und der narratoästhetischen Bilderbuchanalyse ausmachen. Dabei soll ein Einblick in die verwendeten Analysemethoden gegeben werden, die die Basis für den praktischen Teil der Arbeit schaffen, bevor die theoretische Auseinandersetzung mit der Figuren- sowie Motiv- und Symbolanalyse ihren Abschluss findet. Der Hauptteil besteht aus der genauen Analyse des Schrift- und Bildtextes der drei *Schneewittchen*-Bilderbücher von Lacombe, Garcia und Takano. Es folgen die Präsentation der Ergebnisse sowie ein Vergleich der vorliegenden Bilderbücher, um einen abschließenden Ausblick für die Bedeutung von Märchenbilderbüchern und deren Analyse für die Kinder- und Jugendliteratur geben zu können.

2. Die „Gattung Grimm“

„Es war einmal mitten im Winter, die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab.“⁴

„Es war einmal...“ Das sind wohl die bekanntesten drei Worte überhaupt, wenn es um Märchen geht. Aber was genau ist eigentlich ein Märchen? Das Wort „Märchen“ oder „Märlein“ (mhd. maerlîn) ist ein Diminutiv von „Mär“ (ahd. mârî bzw. mhd. maere), was so viel wie Kunde, Bericht, Erzählung oder Gerücht bedeutet. Ein „Märchen“ oder „Märlein“ ist also eine kurze Erzählung. Wie bei Diminutiven üblich fand jedoch schon früh eine Bedeutungsverschlechterung statt, wodurch es sich dabei bald nur noch um eine erfundene, unwahre Geschichte handelte.⁵

Laut André Jolles ist die Bezeichnung „Märchen“ als literarische Gattung erst seit der Veröffentlichung der Kinder- und Hausmärchen, im Folgenden kurz KHM, der Brüder Grimm von Bedeutung. Es gab zwar bereits im 18. Jahrhundert verschiedenste Märchenvarianten, u.a. das Feenmärchen oder das Zauber- und Geistermärchen, diese wiesen jedoch alle eine jeweils unterschiedliche Bedeutungszuweisung des Wortes „Märchen“ auf. Erst mit der Märchensammlung von Jacob und Wilhelm Grimm wurden diese Erzählungen in eine einheitliche Form gebracht.⁶ Sie wurden somit zur prototypischen Vorlage von Märchen. Aus

⁴ Grimm, Jacob und Wilhelm / Grabianski, Janusz: *Schneewittchen*. In: Grimm, Jacob und Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. Wien: Buchgemeinschaft Jung-Donauland 1962. S. 48.

⁵ Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart: Metzler ¹⁰2004. aktualisierte und bearbeitete Auflage von Heinz Rölleke. S. 1.

⁶ Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006. S. 218.

diesem Grund möchte ich auch Jolles Begriff der „Gattung Grimm“⁷ für den weiteren Verlauf meiner Arbeit aufgreifen.

2.1. Märchentypen

Zunächst soll es um die einzelnen Kategorien von Märchen gehen, wie sie u.a. Stefan Neuhaus im Sinne der germanistischen Literaturwissenschaft ausweist. In seinem Werk *Märchen*⁸ ist von drei Märchentypen die Rede. Diese sind erstens das Volksmärchen, für das die „Gattung Grimm“ repräsentativ steht, zweitens das Kunstmärchen und drittens das Wirklichkeitsmärchen. Neuhaus weist allerdings darauf hin, dass es sich bei diesen drei Kategorien eher um eine diffuse Typisierung handelt, da keiner der Begriffe als trennscharf zu verstehen ist.

2.1.1. Das Volksmärchen

Ein definitorisches Merkmal des Volksmärchens geht auf seine mündlichen Ursprünge zurück. Max Lüthi schrieb hierzu:

„Zum Begriff des Volksmärchens gehört, daß es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert.“⁹

Die allein mündliche Tradierung von Märchen ist heute kein haltbares Definitionsmerkmal mehr. Auch, wenn die Brüder Grimm in der Vorrede zur 2. Auflage ihrer KHM von 1819 noch explizit darauf verwiesen, dass die von ihnen gesammelten Märchen aufgeschrieben wurden, um nicht in Vergessenheit zu geraten, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass diese Haltung einzig der notwendigen Voraussetzung einer Volkstümlichkeit des Märchens geschuldet ist.¹⁰

Im Zeitgeist des 19. Jahrhunderts sind auch die Anfänge der Märchensammlung der Brüder Grimm zu sehen. Erst durch den Kontakt mit dem Rechtshistoriker Friedrich Carl von Savigny und dessen Schwager Clemens Brentano¹¹ entstand deren Interesse für die *„Dokumentation und Erforschung der mittelalterlichen deutschen Literatur“*¹² sowie der

⁷ Jolles: Einfache Formen. S. 219.

⁸ Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: A. Francke Verlag²2017.

⁹ Lüthi: Märchen. S. 5.

¹⁰ Neuhaus: Märchen. S. 153-154.

¹¹ Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004. S. 31.

¹² Ebd. S. 32.

teilweise noch in der mündlichen Tradition verhafteten Volkspoesie.¹³ Durch Jacob Grimms Tätigkeit als Bibliothekar in Kassel erhofften sich Clemens Brentano und Achim von Arnim weitere Materialien für ihre Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808). Anfangs hatten Brentano und Arnim den Plan ergänzend zur Liedersammlung auch eine Sammlung von mündlich überlieferten Sagen und Märchen zu veröffentlichen. Diesen setzten sie auch in der *Badischen Wochenschrift* (1806/07) und in der *Zeitung für Einsiedler* (1808) in die Tat um; der Erfolg blieb jedoch mäßig, da eine brauchbare Mustersammlung fehlte.¹⁴

Zunächst waren es erneut Brentano und Arnim, die die Aufmerksamkeit Jacob und Wilhelm Grimms auf die Märchenthematik lenkten. Sie übermittelten dem Brüderpaar zwei Märchenaufzeichnungen des Malers Philipp Otto Runges. Dabei handelte es sich einerseits um das *Machandelboom*-Märchen, welches Arnim 1808 in seiner *Zeitung für Einsiedler* abdruckte, und andererseits um die *Erschreckliche Geschichte vom Hühnchen und vom Hähnchen*, die von Brentano im selben Jahr in *Des Knaben Wunderhorn* aufgenommen wurde.¹⁵

Diese beiden Aufzeichnungen wurden für die Brüder Grimm zum Märchenmuster schlechthin und dienten ihnen fortan als Vorbild für ihre eigene Märchensammlung.¹⁶ Deren erste Ausgabe folgte schließlich 1812. Doch auch diese Verkaufszahlen hielten sich in Grenzen. Erst ein Auswahlband mit 50 Märchen, die sogenannte „Kleine Ausgabe“, von 1825 erfreute sich reger Beliebtheit.¹⁷ Dies war in vielerlei Hinsicht den ständigen Überarbeitungen Wilhelm Grimms zu verdanken, der versuchte den Märchenstil an die gesellschaftlichen Verhältnisse des Biedermeier anzupassen. Dass ihm dies gelang, wird durch Phrasen wie „Und wenn sie nicht gestorben sind...“ oder das eingangs erwähnte „Es war einmal...“ deutlich, die bis heute untrennbar mit dem Typ des Volksmärchens verbunden sind.¹⁸

Wichtig ist es, die Grimm'sche Märchensammlung in diesem Zusammenhang gerade wegen der Überarbeitungen als „Kind ihrer Zeit“ zu sehen. Immerhin verfolgten die Brüder Grimm die Intention eine deutsche Kulturnation zu propagieren, um der Nationwerdung Deutschlands nach der Bedrohung durch die Napoleonischen Kriege neuen Aufwind zu verleihen. Es sollte demnach jeglicher fremder Einfluss ausgemerzt und durch deutsche Volkstradition ersetzt werden. Dass die Ursprünge der gesammelten Märchen jedoch vielfach aus der französischen Tradition entstammten, zeigen die Hauptquellen der Brüder. So stammten u.a. sowohl Dorothea Viehmann¹⁹ als auch die drei Töchter der Familie

¹³ Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. S. 32.

¹⁴ Ebd. S. 33.

¹⁵ Ebd. S. 34.

¹⁶ Neuhaus: Märchen. S. 151-152.

¹⁷ Ebd. S. 152.

¹⁸ Ebd. S. 153.

¹⁹ Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. S. 88.

Hassenpflug²⁰, einige der bekanntesten Zuträgerinnen der Grimms, aus hugenottischen Familien. Die Tatsache, dass der Großteil der Grimm'schen Märchen aus dem französischen Raum stammte, ließen die Brüder in ihren Ausgaben weitgehend unkommentiert. Auch, dass diese Zugträgerinnen als „Bäuerinnen“ plakatiert wurden, sollte jeglichen Verdacht auf einen fremdsprachigen Ursprung ausmerzen und französische Elemente wurden kurzerhand verdrängt oder wieder aus den Ausgaben entfernt. *Der gestiefelte Kater* war beispielsweise nur in der ersten Auflage zu finden, da die Ähnlichkeit zum französischen Original zu deutlich war. Auch der Umstand, dass die Brüder Grimm die Märchen nicht durch weite Reisen, sondern viel eher im Rahmen von literarischen Teekränzchen sammelten, blieb unerwähnt.²¹

Der Mythos, dass die Brüder Grimm durch das Land reisten und MärchenerzählerInnen ihnen Märchen aus deutscher Tradition zutrug, lässt sich dementsprechend entkräften. Somit ist auch das Definitionskriterium des rein Mündlichen für das Volksmärchen nicht haltbar. Weiters lässt sich feststellen, dass jedes Märchen einen Autor hat, auch wenn dieser heute nicht mehr festzustellen ist.²² Trotzdem darf die Bedeutung der Mündlichkeit nicht geleugnet werden, da diese Stoffe lange Zeit mündlich verbreitet wurden. Es ist davon auszugehen, dass die ErzählerInnen während dieser mündlichen Weitergabe auch Veränderungen am Inhalt vorgenommen haben. Aufgrund der Erkenntnis, dass der „Volksaspekt“ in den Grimm'schen Märchen reine Fiktion ist, schlug Lothar Blum die Bezeichnung „Buchmärchen“ vor. Bis jetzt fand dieser neue Begriff jedoch noch keinen weitreichenden Eingang in die aktuelle Forschung.²³



Abbildung 1: Ludwig Emil Grimm: Jacob und Wilhelm Grimm



Abbildung 2: Ludwig Emil Grimm: Dorothea Viehmann (nach 1815)

²⁰ Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. S. 76.

²¹ Ebd. S. 77.

²² Neuhaus: Märchen. S. 5.

²³ Ebd. S. 5-6.

Gültige Merkmale von Märchen sind über textinterne Aspekte zu definieren. Das Volksmärchen weist im Idealfall eine *einsträngige Handlung* auf. Nebenhandlungen gibt es in diesem Märchentypus also keine. Außerdem hat das Geschehen *ort- und zeitlos* zu sein und das Figurenensemble eindimensional, d. h. es gibt entweder *gute* oder *böse, schöne* oder *hässliche Figuren*. Es können auch Merkmalspaare vorkommen; diese sehen jedoch meist auf einander abgestimmte Eigenschaften vor, also etwa *gut und schön* oder *böse und hässlich*.²⁴ Dass auch hier wieder von einer Idealform des Volksmärchens die Rede ist, zeigt beispielsweise das Märchen *Schneewittchen*, in dem es eine *böse, jedoch schöne* Stiefmutter gibt.

Eine Psychologisierung der Personen findet nicht statt, dafür kehren einige Rollen immer wieder. Hier sind u.a. *König* und *Königin, Prinz* und *Prinzessin, Bauer* und *Bauersfrau* als gesellschaftliche Rollenzuschreibungen zu nennen. Als familiäre Rollenzuschreibungen gelten etwa *Bruder* und *Schwester, Vater* und *(Stief-)Mutter*, etc. Eine Rollenzuschreibung kann ebenfalls über Handwerksberufe stattfinden (z.B. *Das tapfere Schneiderlein*). Namen erhalten die Figuren im Volksmärchen nur, wenn diese sprechend sind²⁵ wie beispielsweise Schneewittchen/Schneeweißchen, Rotkäppchen oder Rumpelstilzchen.

Weiters werden die Figuren im Volksmärchen „gleich zu Beginn mit einer Mangelsituation oder einem Problem konfrontiert“²⁶, das gelöst werden muss. Um diese Aufgabe zu bewältigen, kommen wunderbare Requisiten oder Figuren zum Einsatz. Außerdem können Tiere sprechen und Menschen können sich mit diesen unterhalten ohne, dass es zu einem „Wundern“ oder „Staunen“ kommt. Die sprachliche Form des Volksmärchens ist einfach gehalten. Es besteht hauptsächlich aus Hauptsätzen und einfachen Vokabeln sowie wiederkehrenden Formeln (z.B. Es war einmal...). Eine einfache Symbolik und Metaphorik findet ebenfalls Anwendung.²⁷ Auf diese Aspekte wird jedoch noch im Kapitel 5.3. näher eingegangen werden. Weiters endet das Volksmärchen stets mit einem *Happy-End*.²⁸

Wieso aber erfreute sich gerade das Volksmärchen im 19. Jahrhundert einer solchen Beliebtheit? Eine wichtige Rolle spielte zweifelsohne der, oben bereits erwähnte, Faktor der Nationwerdung Deutschlands. In erster Linie lässt sich der Aufstieg des Volksmärchens aber durch ein Transzendenzbedürfnis der Bevölkerung erklären. Mit der Aufklärung trat die Religion als lebensweltlicher Orientierungspunkt immer mehr in den Hintergrund. Naturwissenschaften und der technische Fortschritt bestimmten den Alltag weitgehend und

²⁴ Neuhaus: Märchen. S. 7.

²⁵ Ebd. S. 7.

²⁶ Ebd. S. 7.

²⁷ Ebd. S. 7.

²⁸ Ebd. S. 12.

boten jedem Einzelnen/jeder Einzelnen neue persönliche Freiheiten. Mit diesen ging jedoch eine Orientierungslosigkeit, fast schon eine fehlende Geborgenheit in sozialen Belangen einher. Auf politischer Ebene sollte dieser fehlenden Geborgenheit durch die Nationwerdung Deutschlands Abhilfe geleistet werden.²⁹

Da das Märchen zwischen Realität und Transzendenz angesiedelt ist, fungierte es wie keine andere literarische Gattung als eine gesellschaftliche und soziale Orientierungshilfe. Immerhin bietet das Märchen „*Trost im Alltag und ist offen für jede Art von Glauben*“³⁰. Das macht es zum idealen Bindeglied zwischen Religion und Naturwissenschaften, da sich den LeserInnen alle Identifikationsmöglichkeiten bieten.³¹

2.1.2. Das Kunstmärchen

Auch dieser Märchentypus lässt sich nicht ohne Probleme definieren, da die Grenzen zum Volksmärchen fließend verlaufen. Laut Volker Klotz entstand das Kunstmärchen im 16. Jahrhundert. Also zu einer Zeit, in der sich der Einflussbereich der Volksmärchen auf Kinder und ungebildete Schichten konzentrierte. Trotzdem orientiert sich das Kunstmärchen an den Mustern des Volksmärchens, um die dem Volksmärchen innewohnenden gesellschaftlichen Aspekte neu aufzugreifen und zu definieren.³²

Klotz führt als ein Unterscheidungsmerkmal von Volks- und Kunstmärchen *zyklisches und instrumentales Geschehen* und *zyklisches und instrumentales Erzählen* als neue Kategorien ein. Im Gegensatz zum Volksmärchen, das mit einem zyklischen und instrumentalen Geschehen arbeitet³³, folgt das Kunstmärchen einem zyklischen und instrumentalen Erzählen; d.h. im Vordergrund dieses Märchentyps steht eine episch inszenierte Erzählung, wie sie beispielsweise in den *Märchen aus Tausendundeiner Nacht* oder in Giambattista Basiles *Pentamerone* (1634) zu finden ist.³⁴

Was genau bedeutet aber zyklisches Erzählen? Ähnlich wie beim zyklischen Geschehen im Volksmärchen bei dem eine typische Situation (z.B. die „Wiederherstellung der zeitweilig gestörten Ordnung“³⁵) in fast jedem Märchen wiederkehrt, sind die Erzählungen des Kunstmärchens in eine Rahmenhandlung eingebettet. Diese Vorgehensweise orientiert sich beispielsweise beim *Pentamerone* am Modell von Boccaccios *Decamerone*. Bereits in den *Märchen von Tausendundeiner Nacht* ist eine solche Rahmenhandlung in Form von Scheherazades Geschichte zu erkennen. Zu einem instrumentalen Erzählen kommt es

²⁹ Neuhaus: Märchen. S. 7-8.

³⁰ Ebd. S. 8.

³¹ Ebd. S. 8-9.

³² Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1987. S. 23-24.

³³ Ebd. S. 25.

³⁴ Ebd. S. 26.

³⁵ Ebd. S. 25.

insofern, als die einzelnen Erzählungen einem übergeordneten Zweck dienen. Im Fall von Scheherazade, dass sie durch ihre Geschichten dem Tod am nächsten Morgen entgeht und schließlich den Sultan dauerhaft milde stimmt.³⁶

Ergänzend zu Klotzs Kategorisierung eines Kunstmärchens wäre Neuhaus` Definition zu sehen. Für ihn stellt das Vorhandensein eines definitiven Autors aufseiten des Kunstmärchens einen wesentlichen Unterschied zum Volksmärchen dar. Weiters lässt sich das Kunstmärchen an vielen inhaltlichen Merkmalen festmachen, die denen des Volksmärchens genau entgegengesetzt sind. So verfügt das Kunstmärchen über eine *komplexere Handlung*, die nicht linear sein muss und über *Nebenhandlungen und Rückblenden* verfügt. Auch sprachlich agiert das Kunstmärchen in einem wesentlich komplexeren Rahmen. Es kommt außerdem zu genauen *Ort- und Zeitangaben* und eine *Psychologisierung der Figuren* findet ebenfalls statt.³⁷ Die Figuren des Kunstmärchens können demnach *gut und böse* sein, wobei jedoch entweder ein Hang in die eine oder andere Richtung vorzufinden ist. Zur Psychologisierung gehört darüber hinaus eine Entwicklung, die der Held /die Heldin durchzumachen hat. Zusätzlich dazu werden die Personen meist in einer konkreten gesellschaftlichen oder alltäglichen Position verortet. Im Gegenteil zum Volksmärchen steht am Ende des Kunstmärchens *kein Happy-End*, sondern eher eine meist unglückliche Situation, die oft in Verbindung mit einem *offenen Ende* vorkommt.³⁸

Trotz dieser Unterschiede weist das Kunstmärchen auch Elemente auf, die sich ebenso im Volksmärchen finden lassen. So steht der Held oder die Heldin zu Beginn ebenfalls vor einer *Mangelsituation*, die es zu lösen gilt. Auch hier begegnen den Figuren *wunderbare Gegenstände und Wesen*. Die Handlung wird wie im Volksmärchen von Symbolik und Metaphorik untermalt; diese ist hier jedoch ausgefeilter und origineller.³⁹

Oft bildet *Ironie* ein wichtiges Element. Mithilfe dieser soll verdeutlicht werden, dass es sich „*nicht [um] ein geschlossenes Weltbild, sondern eine fragmentarisch erfahrbare, problematische Welt [handelt], in der sich ein Subjekt bewegen muss, das sich auch seiner selbst, vor allem der eigenen Wahrnehmung, nicht sicher sein kann*“⁴⁰. Das Charakteristische für das Kunstmärchen ist, dass das Wunderbare nicht zwingend ein Bestandteil der allgemeinen Wahrnehmung sein muss. Oft gibt es mehrere *Wahrnehmungsebenen*, bei denen es darauf ankommt, ob die Figur Zugang zu dieser hat oder nicht (z.B. J.K. Rowlings *Harry Potter*-Serie).⁴¹

³⁶ Klotz: Das europäische Kunstmärchen. S. 26.

³⁷ Neuhaus: Märchen. S. 10.

³⁸ Ebd. S. 11.

³⁹ Ebd. S. 11.

⁴⁰ Ebd. S. 11.

⁴¹ Ebd. S. 11.

Zur Verdeutlichung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Volks- und Kunstmärchen eignet sich Stefan Neuhaus' Tabelle⁴²:

Volksmärchen <i>angeblich mündliche Tradierung</i>	Kunstmärchen <i>Werk eines bestimmten Autors</i>
ortlos, zeitlos	Fixierung von Ort und Zeit
einfache Sprache	künstlerische Sprache
einsträngige Handlung	mehrsträngige Handlung
stereotype Handlung	originelle Handlung
stereotype Schauplätze	charakteristische Schauplätze
eindimensionale Charaktere, Typen	mehrdimensionale Charaktere
keine Psychologisierung der Figuren	Psychologisierung der Figuren
Figuren sind gut oder böse	gemischte Figuren
Happy-End	kein eindeutiges Happy-End/ schlechter Ausgang
formelhafter Anfang u. Schluss	keine Formeln
einfaches Weltbild	komplexes Weltbild
<i>i. d. R. gemeinsame Merkmale:</i>	
Held muss Aufgabe lösen	
magische Requisiten (Zauberstab, Besen ...)	
Zahlensymbolik, Natursymbolik	
Tiere können sprechen/ animistische Weltsicht	
Verbindung zum Mythos/ Transzendenz	
symbolisches Verhandeln u. Bewältigen alltäglicher Probleme	

Abbildung 3: Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Volks- und Kunstmärchen

2.1.3. Das Wirklichkeitsmärchen

Der Vollständigkeit halber soll in diesem Punkt kurz der Typ des Wirklichkeitsmärchens vorgestellt werden.

Als Wirklichkeitsmärchen werden jene Texte verstanden, die sich durch eine Mischung aus märchentypischer Symbolik und Elementen der Wirklichkeit auszeichnen. Neuhaus verdeutlicht dies anhand des Anfangs von E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf*.⁴³

⁴² Neuhaus: Märchen. S. 12.

⁴³ Ebd. S. 13.

„Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor, und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feilbot, [...].“⁴⁴

Die Gegensätzlichkeit von „Märchen“ und „Wirklichkeit“ wird bei Hoffmann aufgehoben, indem er auf märchenhafte Symboliken zurückgreift. Neuhaus schreibt dazu: „Der Himmelfahrtstag verheißt Erlösung, die Uhrzeit wird auf die symbolische Zahl der höheren Einheit festgelegt (Heilige Dreifaltigkeit u.a.), das Schwarze Tor konnotiert kommendes Unheil.“⁴⁵. Aber auch die hässliche Alte mit ihrem Korb voller Äpfel ist als märchenhaftes Symbol zu deuten. Später wird auch der Spiegel als märchenhaftes Requisit herangezogen. Genau diese Bilder sind auch in *Schneewittchen* zentrale Motive.

Im Wirklichkeitsmärchen findet also eine „Duplizität des Seins“⁴⁶ statt. Es wird deutlich, dass die Wahrnehmung konstruiert ist und dass, das Sein auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen stattfindet. Das Moment der Wahrnehmung bleibt immer an das Subjekt gebunden, wodurch sich auch die wunderbarsten Aussagen von Figuren nicht widerlegen lassen.⁴⁷

3. Das Märchen *Schneewittchen*

3.1. Die Entwicklungsstufen von *Schneewittchen*

Das Märchen *Schneewittchen* hat in den KHM der Brüder Grimm die Nummer 53. Es wurde bereits in die erste Auflage von 1812 mit aufgenommen. Eine handschriftliche Aufzeichnung des Märchens findet sich jedoch bereits in einer Sendung der Brüder Grimm an Clemens Brentano Ende Oktober 1810. Sowohl in der Ausgabe von 1812⁴⁸, als auch in der Ausgabe von 1819⁴⁹ lautet der Titel des Märchens *Sneewittchen*. Bei der Erstauflage von 1812 erhielt das Märchen noch den Beinamen *Schneeweißchen*. Der ursprüngliche Titel in der

⁴⁴ Hoffmann, E.T.A.: Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2012. S. 5.

⁴⁵ Neuhaus: Märchen. S. 13.

⁴⁶ Ebd. S. 13.

⁴⁷ Ebd. S. 14.

⁴⁸ Grimm, Jacob und Wilhelm / Dettmering, Peter (Hg.): Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Urfassung 1812-1814. Eschborn bei Frankfurt/Main: Verlag Dietmar Klotz GmbH 1997. S. 196.

⁴⁹ Grimm, Jacob und Wilhelm / Schmitt, Ludwig Erich (Hg.) / Uther, Hans-Jörg (Hg.): Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. 1819/1822. Erster Band. Hildesheim u.a.: Olms-Weidmann 2004. S. 262.

handschriftlichen Fassung von 1810⁵⁰ war dreiteilig und lautete Schneeweißchen. *Schneewitchen. Unglückskind.*

Die Brüder Grimm änderten nicht nur mehrmals den Titel des Märchens, sondern die Ausgaben unterscheiden sich auch in der sprachlichen und inhaltlichen Ausgestaltung voneinander. Beispielsweise war in der Version von 1812 zu Beginn noch die Rede von „*eine[r] schöne[n] Königin*“⁵¹, 1819 wurde daraus lediglich „*eine Königin*“⁵². Prägnant daran ist, dass es sich bei der „bösen“ Königin von 1812 um die leibliche Mutter Schneewittchens handelt. Diese familiäre Konstellation wurde in der Fassung von 1819 jedoch abgeschwächt, wo fortan von der Stiefmutter des Mädchens die Rede ist. Weiters unterscheiden sich die Urfassung und die Version von 1812 dahingehen, dass sich die Königin in der Urfassung von Beginn an ein Kind wünscht. Dessen spezifisches Aussehen wird erst nachträglich gewünscht. In der Ausgabe von 1812 kommt es nicht erst zu dem Wunsch nach einem Kind, sondern gleich zu dem Wunsch ein Kind mit bestimmten Eigenschaften zu bekommen. Dies impliziert also, dass die Königin zu diesem Zeitpunkt bereits schwanger ist.⁵³

Aber auch Schneewittchens Erscheinung veränderte sich im Verlauf der Versionen. So wird in der Urfassung noch dezidiert auf das gelbe Haar⁵⁴ des Mädchens verwiesen. Das Schwarz des Fensterrahmens bezieht sich in dieser Fassung auf die Augenfarbe des Kindes. In der Ausgabe von 1812 wird nur auf die Augen- nicht aber auf die Haarfarbe Schneewittchens verwiesen. Erst in der Fassung von 1819 ist zu lesen, dass das Kind „*so schwarzhaarig wie Ebenholz*“⁵⁵ ist. Über die Augenfarbe wird jedoch keine Auskunft mehr gegeben.

Auch die berühmte Frage an den Zauberspiegel erfuhr für die späteren Auflagen eine Veränderung. In der Version von 1810 lautete diese noch „*Spieglein Spieglein an der Wand wer ist die schönste Frau im ganzen Engelland?*“⁵⁶, wohingegen die Königin in der 1812er Fassung leicht abgewandelt fragt: „*Spieglein, Spieglein an der Wand: wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?*“⁵⁷. Außerdem gibt die handschriftliche Urfassung Auskunft darüber, dass das Märchen eine konkrete geographische Verortung aufweist, nämlich England. In der folgenden Version wurde diese Spezifizierung jedoch bereits in eine

⁵⁰ Grimm, Jacob und Wilhelm / Rölleke, Heinz (Hg.): Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. Köln / Genf: Fondation Martin Bodmer Cologny-Genève 1975. S. 244.

⁵¹ Grimm / Dettmering: Kinder- und Hausmärchen 1812-1814. S. 196.

⁵² Grimm / Schmitt / Uther: Kinder- und Hausmärchen 1819/1822. S. 262.

⁵³ Ruf, Theodor: Die Schöne aus dem Glassarg. Schneewittchens märchenhaftes und wirkliches Leben. Würzburg: Köniigshausen & Neumann 1995. S. 27.

⁵⁴ Grimm / Rölleke: Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. S. 248.

⁵⁵ Grimm / Schmitt / Uther: Kinder- und Hausmärchen 1819/1822. S. 263.

⁵⁶ Grimm / Rölleke: Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. S. 244.

⁵⁷ Grimm / Dettmering: Kinder- und Hausmärchen 1812-1814. S. 196.

allgemeine Angabe (Land) umgewandelt. Die uns bekannte Formel „*Spieglein, Spieglein an der Wand: wer ist die schönste im ganzen Land?*“⁵⁸ findet sich erst in der Ausgabe von 1819.

Der auffälligste Unterschied zwischen der Urfassung von 1810 und allen folgenden Ausgaben findet sich jedoch im Schluss. So gibt es am Ende der handschriftlichen Version keinen Prinzen, der sich in die Schönheit Schneewittchens verliebt, sondern Schneewittchens leiblicher Vater kommt auf der Heimreise nach einem Krieg zufällig an der Hütte der Zwerge vorbei und sieht den Leichnam seiner Tochter. Daraufhin untersuchen seine besten Ärzte das Kind und erwecken es mittels vier Seilen, die durch den Raum gespannt werden, wieder zum Leben. Der Teil, in dem sich die Königin in glühenden Pantoffeln zu Tode tanzen muss, ist hier bereits vorhanden.⁵⁹ Jacob Grimm merkte neben diesem Absatz jedoch an: „*dieser Schluß ist so nicht recht, u. mangelhaftig.*“⁶⁰, was als Indiz für die radikale Änderung in der Auflage von 1812 gedeutet werden kann, in der ein Königssohn die Rolle des Retters übernimmt.

Trotzdem unterscheidet sich auch das Ende der Ausgabe von 1812 noch deutlich von den restlichen Ausgaben. In dieser Version wird der Sarg von den Dienern des Prinzen auf seines Vaters Schloss gebracht. Dort weicht der Prinz nicht mehr von Schneewittchens Seite. Ist er doch einmal von ihr getrennt, so ist er traurig und kann nichts essen. Ein Diener, der über den ständigen Transport des Sarges erzürnt ist, öffnet diesen eines Tages, hebt Schneewittchen heraus und klopft ihr auf den Rücken, wodurch sich das giftige Apfelstück aus ihrem Hals löst. Erst daraufhin wird Schneewittchen wieder lebendig.⁶¹ Wie auch bei den späteren Fassungen wird danach Hochzeit gehalten und die (Stief-)Mutter muss sich in glühenden Pantoffeln zu Tode tanzen. Der bekannte Schluss, bei dem die Diener während des Abtransports des Sarges über einen Strauch stolpern und sich das Apfelstück dadurch löst, findet sich erst in der Ausgabe von 1819.⁶²

Zu beachten ist jedoch, dass Jacob Grimm bei der handschriftlichen Urfassung auch einen anderen Anfang anführte. In diesem geht es um einen Grafen und eine Gräfin, die gerade in ihrer Kutsche unterwegs sind. Auf der Fahrt kommen sie zuerst an drei Haufen weißen Schnees vorbei, woraufhin sich der Graf ein Mädchen so weiß wie Schnee wünscht. Danach folgen drei Gruben voller roten Bluts und drei schwarze Raben. Jedes Mal erneuert der Graf seinen Wunsch um eine der Eigenschaften, bis das Paar zuletzt auf ein Mädchen trifft, auf das die Wunschvorstellung passt. Dieses wird mitgenommen, was das Missfallen der Gräfin erregt, die sich des Kindes mittels einer List sogleich wieder entledigt. Zwar sind die farblichen Kodierungen auch in dieser Fassung enthalten, die Symbole unterscheiden

⁵⁸ Grimm / Schmitt / Uther: Kinder- und Hausmärchen 1819/1822. S. 263.

⁵⁹ Grimm / Rölleke: Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. S. 250.

⁶⁰ Ebd. S. 250.

⁶¹ Grimm / Dettmering: Kinder- und Hausmärchen 1812-1814. S. 202.

⁶² Grimm / Schmitt / Uther: Kinder- und Hausmärchen 1819/1822. S. 273.

sich aber deutlich. In dieser Version ist die Zahl drei wesentlich präsenter und vordringlicher, außerdem wird die Farbe schwarz hier mittels Raben verkörpert und es ist auch nicht die Frau, die sich ein Kind wünscht, sondern der Graf.

Zwischen der Ausgabe von 1819 und der Ausgabe letzter Hand von 1857⁶³ finden sich nur noch wenige Unterschiede. In der Version von 1857 wurden einige Passagen umformuliert oder konkretisiert. Inhaltliche Änderungen wurden jedoch keine mehr vorgenommen.

Die hier genannten Beispiele sind nur die prägnantesten. Eine Abschrift aller verglichenen Ausgaben sowie der handschriftlichen Urfassung zum vertiefenden Vergleich findet sich im Anhang.

Nicht alle, aber doch einige wichtige Änderungen des Märchens wurden aufgrund der gesellschaftlichen Sozialisation des LeserInnenpublikums des 19. Jahrhunderts vorgenommen. Um diese soll es im Folgenden genauer gehen.

Auf der Flucht vor ihrer fanatischen (Stief-)Mutter muss Schneewittchen in den Wald fliehen und trifft dort auf sieben Zwerge, die ihr Unterkunft gewähren. Die Aufnahme in das Heim der Zwerge ist für Schneewittchen jedoch an bestimmte Bedingungen geknüpft. So soll sie in der Ausgabe von 1819 den Haushalt versehen, also kochen, betten, waschen, nähen, stricken und alles ordentlich und reinlich halten, wozu sie bereitwillig zustimmt. In der Urfassung von 1810 sah diese Szene noch etwas anderes aus. Hier baten die Zwerge Schneewittchen lediglich ihnen Essen zu kochen, während sie im Bergwerk arbeiteten. Es ist anzunehmen, dass die Brüder Grimm Schneewittchens Verhalten an die gesellschaftlichen Rollenbilder des 19. Jahrhunderts angepasst haben, um der LeserInnenschaft eine Identifikationsebene zu geben. Es werden daher in Schneewittchens Charakter Qualitäten eingeschrieben, die sich ein Mann aus dem bürgerlichen Milieu von seiner idealen Partnerin erwartet. Diese sollte alle oben genannten Fähigkeiten beherrschen, um einen vorzeigbaren Haushalt führen zu können.⁶⁴ Hinzu kommt, dass Schneewittchen keinerlei soziale Anhaltspunkte hat, da sie isoliert von der Gesellschaft bei den Zwergen im Wald aufwächst. Die einzige Orientierung bezüglich ihres Selbst-Bewusstseins erhält sie demnach von den sieben Männlein. Deren Rollenzuschreibung nimmt sie ohne Hinterfragen an.⁶⁵

Unter den Prämissen des 19. Jahrhunderts ist es daher natürlich, dass Schneewittchen nicht einfach ohne eine Form der Gegenleistung von den Zwergen aufgenommen wird. Schließlich haben sie dadurch eine weitere Person zu versorgen. Trotzdem wird aus der Beschreibung des Zwergenhauses deutlich, dass die Männlein eigentlich gar keine

⁶³ Grimm, Jacob und Wilhem / Rölleke, Heinz (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1984. S. 269.

⁶⁴ Witthöft, Heide: Die Verbürgerlichung Schneewittchens. In: Fabula 47 (2006), Heft 1/2. S. 92.

⁶⁵ Ebd. S. 91.

zusätzliche Hilfe im Haushalt benötigen, da es ohnehin bereits „*niedlich und reinlich*“⁶⁶ (1812) bei ihnen ist. Aus Mitleid nehmen sie Schneewittchen aber doch auf und schreiben ihr und in gewisser Weise auch sich selbst durch die spezifische Aufgabenzuweisung ein bürgerliches Rollenbild zu. Denn sie, als Männer verdienen den Lebensunterhalt durch ihre Arbeit im Bergwerk (öffentlicher Raum) und Schneewittchen wird in die Sicherheit des Hauses verbannt, wo sie für Ordnung sorgen soll (privater Raum).⁶⁷ Es fand auch eine Anpassung von Schneewittchens Reaktion auf die Bedingung der Zwerge statt. So blieb die Bedingung in der Version von 1812 unkommentiert⁶⁸ und in der Ausgabe von 1819⁶⁹ versprach sie ihnen lediglich diese einzuhalten. In der Fassung von 1857 allerdings findet sich eine weitaus positiv besetztere Antwort: „*Ja*“, *sagte Schneewittchen*, „*von Herzen gern*.“⁷⁰

Mit dieser bereitwilligen, fast schon erfreuten Antwort wird auch auf einen weiteren Aspekt des Bürgertums im 19. Jahrhundert verwiesen. Trotz Schneewittchens adeliger Herkunft ist sie sich nicht zu schade, die Hausarbeit für die Zwerge zu erledigen. Es findet also quasi eine Verbürgerlichung der Figur statt, an der sich in erster Linie die Leserinnen des Märchens ein Beispiel nehmen sollen. Jede bürgerliche Frau sollte demnach mit dem gleichen Elan an ihre häuslichen Pflichten herangehen, wie dies Schneewittchen tut. Als „Belohnung“ winkt dadurch eine gesicherte Existenz für die Frau im Kreise ihrer Familie. Aber nicht nur Schneewittchens Bereitwilligkeit im Haushalt soll als Vorbild genommen werden. Durch die damit verbundene Negation ihrer adeligen Herkunft wird das Bürgertum zum erstrebenswerten Idealbild.⁷¹ Die Brüder Grimm propagieren somit das bürgerliche Leben als „*Modell zufriedener Weiblichkeit*“⁷².

Die Erledigung des Haushalts soll Schneewittchen jedoch nicht nur als Gegenleistung für Essen und Unterkunft erbringen, vielmehr soll sie so davon abgehalten werden sich zu sehr mit sich selbst zu beschäftigen. Wäre dem so, würde die Gefahr bestehen, dass ihr Charakter ebenso verdorben werden würde wie der ihrer Stiefmutter. Trotz dieser Zuwendung zur Hausarbeit wird Schneewittchens Schönheit aber kein Abbruch getan. Es wird also ein Bild erzeugt, in dem sie durch die Erfüllung ihrer Aufgaben noch schöner wird. Innere und äußere Schönheit stehen in dieser Vorstellung im Einklang und suggerieren, dass Hausarbeit „adelt“. Die bürgerliche Leserin soll so den Eindruck gewinnen, dass nicht nur ein schönes Äußeres als bürgerliches Ideal wahrgenommen wird, sondern vor allem ihr Können in Belangen des Haushalts.⁷³

⁶⁶ Grimm / Dettmering: Kinder- und Hausmärchen 1812-1814. S. 197.

⁶⁷ Witthöft: Die Verbürgerlichung Schneewittchens. S. 92.

⁶⁸ Grimm / Dettmering: Kinder- und Hausmärchen 1812-1814. S. 198.

⁶⁹ Grimm / Schmitt / Uther: Kinder- und Hausmärchen 1819/1822. S. 267.

⁷⁰ Grimm / Grabianski: Schneewittchen. S. 53.

⁷¹ Witthöft: Die Verbürgerlichung Schneewittchens. S. 93.

⁷² Ebd. S. 93.

⁷³ Ebd. S. 93.

Mit der eifersüchtigen Stiefmutter wird zugleich ein negativ besetzter Gegenpol geschaffen. Ihre Figur soll die Leserinnen ermahnen ihrem Eifer nach Schönheit Grenzen zu setzen, da dieser sonst unweigerlich negativen Einfluss auf ihre Persönlichkeit nimmt. Schneewittchen hingegen steht für den positiven Aspekt der Schönheit, der ihren Charakter und ihre guten Taten unterstreicht, nicht aber vor ihre Kompetenzen tritt.⁷⁴ In erster Linie soll das Bild Schneewittchens einen Lebensstil bewerben, bei dem sich die Frau zu allererst um ihre Mitmenschen kümmert und dann erst, wenn überhaupt, um sich selbst. Dass Schneewittchen keine Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Frauen hat, steigert ihre Selbstaufgabe noch zusätzlich und so spiegelt sie einfach wieder, was einerseits von den Zwergen, andererseits später vom Prinzen gewollt wird. Ohne Selbst-Bewusstsein wird sie also zum Spielball ihrer sozialen Umgebung. Daraus resultiert auch ihre Reaktion auf den Antrag des Königssohns. Denn ohne die individuelle Definition ihres Seins bleibt Schneewittchen nichts anderes übrig, als in die Rolle der perfekten Gattin, die ihr der Prinz zuweist, überzugehen. Das ist, gemessen an Schneewittchens Möglichkeiten, keine Lösung, die sie glücklich macht, nicht einmal eine, die sie zufriedenstellt. Getragen wird ihre Entscheidung allein von der Einsicht, dass ihr außer einer Rolle als Ehefrau und Mutter keine Optionen zur Verfügung stehen. Diese Emotionsneutralität soll auch den bürgerlichen Frauen als Orientierung gelten, um ihr Leben angenehm zu gestalten. Zu viele emotionale Regungen, wie sie bei der Stiefmutter auftreten, haben nach diesem Vorbild negative Konsequenzen, die es zu vermeiden gilt.⁷⁵ Beworben wird also ein Weiblichkeitsbild, wie es für das 19. Jahrhundert als angemessen erachtet wurde. Für Witthöft steht daher fest, dass *Schneewittchen* „Aufschluss über vergangene soziokulturelle Zustände gib“⁷⁶. Weiters können aus dem Umgang der Geschlechter miteinander Informationen über die Rollenverteilung und deren Veränderungen im Verlauf der Zeit ermittelt werden.⁷⁷

3.2. Parallelen zu anderen Texten

Bereits in der Vorrede zum zweiten Band (1815) ihrer Märchensammlung nahmen die Brüder Grimm Bezug auf alte Heldensagen, die durch die Tradierung von Märchen in einem neuen Licht erstrahlen.⁷⁸ Auch *Schneewittchen* hat laut diesen Angaben ihren Ursprung in einer Sagengestalt; nämlich Snäfrid aus der altnordischen Sage von *Harald Schönhaar*.⁷⁹ In dieser

⁷⁴ Witthöft: Die Verbürgerlichung Schneewittchens. S. 94.

⁷⁵ Ebd. S. 96-97.

⁷⁶ Ebd. S. 100.

⁷⁷ Ebd. S. 101.

⁷⁸ Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Zweiter Band. Berlin: Realschulbuchhandlung 1815. S. VI. online unter: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/grimm_maerchen02_1815?p=11 [letzter Zugriff: 21.12.2017].

⁷⁹ Ruf: Die Schöne aus dem Glassarg. S. 32.

nimmt König Harald von Norwegen Snäfrid, die Tochter eines Lappländers, zu Frau. Mit ihr hat er vier Söhne. Nach der Geburt des vierten Sohns stirbt Snäfrid, ihr Erscheinungsbild bleibt jedoch auch nach ihrem Tod unverändert. Daraufhin weigert sich der König sie zu beerdigen und wartet drei Jahre lang an ihrer Seite, in der Hoffnung, dass sie wiederauferstehen möge. Snäfrid bleibt jedoch tot und muss schließlich aufgrund des auftretenden Verwesungsgeruchs verbrannt werden.⁸⁰

Die Parallelen zur Heldensage sind zwar sehr rudimentär, das Motiv der im Tod schön bleibenden Frau, wie es auch bei Schneewittchen vorkommt, ist jedoch deutlich zu erkennen. So steht in Felix Niedners Übersetzung:

„Daraufhin starb Snäfrid, aber ihre Farbe änderte sich nicht im geringsten. Sie war noch ebenso rot als damals, als sie lebte. Der König saß ständig über ihr und hoffte, sie würde noch einmal aufleben. So gingen drei Jahre hin, daß er über ihren Tod trauerte, [...]“⁸¹

Hier wird deutlich, dass nicht nur das Motiv der schlafenden Toten Eingang in das Märchen der Brüder Grimm gefunden hat, sondern auch der Aspekt, dass Tag und Nacht über die Tote gewacht wird und das über einen langen Zeitraum hinweg.

Weitere Parallelen lassen sich zwischen *Schneewittchen* und dem Märchen *Richilde* finden. *Richilde* wurde 1782 in Johann Karl August Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* veröffentlicht und spielt im Gegensatz zur Urfassung von *Schneewittchen* nicht in England, sondern Brabant. Außerdem kann die Handlung des Märchens aufgrund der Nennung von Albertus Magnus, einem deutschen Gelehrten und Bischof, zeitlich auf das 13. Jahrhundert datiert werden.⁸² Der Inhalt des Märchens sei hier kurz zusammengefasst, der Link zum Volltext findet sich im Literaturverzeichnis:

Die schöne Richilde wird als Tochter des Grafen und der Gräfin von Brabant geboren. Zur Feier ihrer langersehnten Geburt fertigt Albertus Magnus für sie einen magischen Spiegel an, den er der Gräfin zur einstweiligen Verwahrung übergibt. Als aber beide Eltern Richildes, zuerst der Vater, später die Mutter, sterben, gelangt sie in den Besitz des Spiegels. Am Sterbebett warnt sie die Mutter davor den Rat des Spiegels zu freizügig zu erbitten. Anfangs ist Richilde von ihrer Trauer überwältigt, doch bald wird sie sich ihrer Schönheit und ihrer Wirkung auf die Männer der Region bewusst und beginnt ihre Stellung als Gräfin von Brabant in vollen Zügen zu genießen. Zu dieser Zeit fragt sie auch den Spiegel erstmals, wer

⁸⁰ Niedner, Felix (Hg.): Snorris Königsbuch. Heimskringla. Erster Band. Jena: Eugen Diederichs Verlag 1922. S. 144-115.

⁸¹ Ebd. S. 144-115.

⁸² Lippert, Karin: Richilde. online unter: <http://www.maerchenatlas.de/illustrationen/richter/richilde/> [letzter Zugriff: 21.12.2017].

die Schönste in ganz Brabant sei, woraufhin ihr dieser ihr eigenes Spiegelbild zeigt, was Richildes Eitelkeit noch weiter steigert. Als es schließlich an der Zeit ist sich einen Ehemann zu suchen, befragt sie erneut den Spiegel. Dieser solle ihr den schönsten Mann Brabants zeigen, denn allein der Schönste soll ihr Gemahl sein. Zu ihrem Unmut muss Richilde erfahren, dass besagter Schönling, Graf Gombald vom Löwen, bereits vermählt ist. Sobald den Grafen jedoch die Kunde von Richildes Begehren erreicht, verstößt er seine schwangere Frau und macht sich auf den Weg zum Hof von Brabant.⁸³ Dort wird feierlich Hochzeit gehalten.

Anfangs kann nichts das junge Glück trüben, schließlich beginnt die heile Welt jedoch zu bröckeln, und der Graf bereut es seine erste Frau verstoßen zu haben. Diese hatte kurz nach seiner Abreise eine Tochter geboren und war sogleich verstorben. Um seinem schlechten Gewissen Erleichterung zu verschaffen, verlässt der Graf Richilde und pilgert Richtung Jerusalem. Auf dem Weg dorthin verstirbt er jedoch an der Pest, woraufhin Richilde, zumindest nach außen, als trauernde Witwe zurückbleibt. Nach angemessener Zeit begibt sie sich wieder auf die Suche nach einem geeigneten Partner. Vorher sucht sie jedoch erneut die Bestätigung ihrer Schönheit durch den Spiegel. Als ihr dieser aber das Spiegelbild eines schönen jungen Mädchens zeigt, wird sie von rasender Eifersucht erfüllt. Nachdem ihr auch noch eröffnet wird, dass es sich bei der jungen Frau um die Tochter ihres verstorbenen Mannes handelt, beschließt sie Bianca zu töten.

Sie lässt nach ihrem Hofarzt schicken, der einen giftigen Granatapfel bereiten sollte, bei dem nur eine Hälfte tödlich ist. Mit der Frucht im Gepäck reist sie zu ihrer Stieftochter, unter dem Vorwand dieser vom Tod des Vaters zu berichten. Mit List bringt sie Bianca dazu den giftigen Granatapfel zu essen und kehrt in dem Glauben, dass das verhasste Kind dem Tod geweiht ist, zurück nach Hause. Kurze Zeit später erfährt Richilde jedoch, dass Bianca noch lebt. Sie ersinnt also erneut einen Plan das Mädchen zu töten und lässt eine giftige Seife herstellen. Auch dieser Tod Biancas ist nur von begrenzter Dauer und so soll ein vergifteter Brief die Lösung bringen. Erst als Richilde keine Nachricht mehr von einer wundersamen Genesung Biancas erreicht, ist ihre Eifersucht besänftigt.

Während Biancas Diener eine Totenfeier für sie vorbereiten, gelangt ein junger Pilger, Gottfried von Ardenne, an ihren Hof. Dieser hört vom tragischen Tod des Mädchens und bittet darum ihren Leichnam sehen zu dürfen. Gerade in diesem Moment erwacht Bianca wieder zum Leben, denn Richildes Hofarzt hatte sämtliche Gegenstände nicht mit tödlichem Gift versehen, sondern lediglich mit starken Betäubungsmitteln. Sogleich erzählt Bianca dem jungen Mann von den bösen Ränken ihrer Stiefmutter, woraufhin dieser einen Racheplan

⁸³ Musäus, Johann Karl August: Richilde. In: Musäus, Johann Karl August: Volksmärchen der Deutschen. München: Winkler Verlag 1976. Kapitel 6. online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/volksmaerchen-der-deutschen-4374/6> [letzter Zugriff: 21.12.2017].

ersinnt und Bianca verspricht, sie mit in seine Heimat und in Sicherheit zu nehmen. Dies geschieht schließlich auch und Gottfried und Bianca verlieben sich ineinander.

Bevor jedoch Hochzeit gehalten wird, reist Gottfried zum Hof von Brabant, wo sich Richilde sofort in seine Schönheit verliebt und ihn zu ihrem zweiten Mann nehmen will. Gottfried willigt ein, stellt jedoch die Bedingung, dass sie mit ihm nach Ardenne kommen muss. Richilde und Gottfried reisen daher nach Ardenne, wo sogleich Hochzeitsvorbereitungen stattfinden. Kurz vor der Vermählung fragt Gottfried Richilde, welche Strafe sie für den Mord einer Mutter an ihrer Stieftochter angemessen fände, woraufhin Richilde meint, dass die Mörderin in glühenden Pantoffeln anstelle der getöteten Tochter den Brautreihen tanzen sollte. Sogleich tritt Bianca zum Altar und wird mit Gottfried verheiratet. Anschließend muss Richilde ihre Strafe am eigenen Leib erfahren und wird schließlich in einen Turm gesperrt. Bianca und Gottfried leben fortan ein glückliches Leben.⁸⁴

Ähnlich der Handlung von *Schneewittchen* gibt es bereits in *Richilde* eine eitle Stiefmutter, die von ihrem Aussehen besessen ist und ihrer Stieftochter deren Schönheit neidet. Allerdings wird die Vorgeschichte Richildes detailliert behandelt und stellt einen eigenen Teil des Märchens dar, wohingegen vom Vorleben der (Stief-)Mutter in *Schneewittchen* nichts Näheres bekannt ist. Weiters findet in *Richilde*, wie oben bereits erwähnt, eine örtliche und zeitliche Verortung der Handlung statt. Bei *Schneewittchen* kommt es mit der Nennung „Engelland“ zumindest in der handschriftlichen Urfassung von 1810 zu einer Ortsangabe. Diese wird nicht in die gedruckten Ausgaben übernommen.⁸⁵

Am auffälligsten ist jedoch das magische Requisit des Spiegels. Dieses findet sowohl in *Richilde* als auch in *Schneewittchen* Eingang. In beiden Märchen tritt die Fähigkeit der Wahrheitssprechung durch eine Formel in Kraft. In *Richilde* lautet diese wie folgt: „*Spiegel blink, Spiegel blank, Goldner Spiegel an der Wand, Zeig mir an die schönste Dirn in Brabant.*“⁸⁶. Trotz offensichtlicher Unterschiede in der sprachlichen Ausgestaltung ist eine inhaltliche Ähnlichkeit zur Formulierung in *Schneewittchen* erkennbar. Es handelt sich bei beiden um einen Wandspiegel, der der Fragenden Auskunft darüber geben soll, wer die schönste Frau im Land sei. Darüber hinaus ist der Spiegel ein Garant für den Wahrheitsgehalt seiner Aussage bzw. seiner Darstellung. Auch die mehrmalige Befragung des Spiegels findet in beiden Märchen statt. Im Gegensatz zu *Schneewittchen*, wo der Spiegel eine unbegrenzte „Lebensdauer“ hat, verliert der Spiegel in *Richilde* jedoch nach häufigem Missbrauch seine magische Fähigkeit, indem er von Rostflecken überzogen und somit trüb wird.⁸⁷

⁸⁴ Musäus: Richilde. Kapitel 7.

⁸⁵ Ebd. Kapitel 6.

⁸⁶ Ebd. Kapitel 6.

⁸⁷ Ebd. Kapitel 6-7.

Auch der dreimalige Versuch die jüngere, schönere Konkurrentin zu ermorden, findet sich in beiden Märchen. Unterschiedlich sind jedoch die dazu verwendeten Requisiten. So lässt Richilde ihren Hofarzt zuerst einen Granatapfel zur Hälfte vergiften – hier findet sich noch die größte Ähnlichkeit zu *Schneewittchen* – danach, eine Seife und schließlich einen Brief. Wie im Verlauf der Handlung offenbart wird, enthält jedoch keiner dieser Gegenstände Gift, sondern lediglich ein Betäubungsmittel. Dieser Umstand kommt dem Hofarzt Richildes zugute, der der jungen Bianca keinen Schaden zufügen will. Anders verhält es sich bei *Schneewittchen*. Hier sorgt die böse Königin selbst für die Requisiten (Schnürriemen, Kamm und Apfel) und deren giftige Präparation. Dass Schneewittchen nicht zu Tode kommt, ist in erster Linie den sieben Zwergen und ihrem raschen Einschreiten anzurechnen.⁸⁸

Zwerge spielen ebenfalls in beiden Erzählungen eine Rolle. In *Richilde* setzt sich ein großer Teil von Biancas Dienerschaft aus Zwergen zusammen. Diese bewachen, ähnlich den Zwergen in *Schneewittchen*, Biancas Sarg, den sie extra mit einem Glasfenster anfertigten, um der Schönheit des Mädchens nicht beraubt zu werden.⁸⁹

Die Strafe der eiteln Stiefmutter am Ende der Handlung weist ebenfalls Parallelen auf. In *Richilde* verurteilt sich Richilde quasi selbst zum Tanz in den glühenden Pantoffeln, in *Schneewittchen* wird der bösen Königin diese Strafe vom Königssohn angedacht. Außerdem ist auffällig, dass Richilde überlebt und den Rest ihres Lebens in Gefangenschaft verbringen muss, wohingegen die böse Königin durch die Strafe ihren Tod findet.⁹⁰

Aus den Anmerkungen der Brüder Grimm⁹¹ geht hervor, dass *Schneewittchen* auch Ähnlichkeiten zur Erzählung *Die Küchenmagd*⁹² in Giambattista Basiles, bereits 1634 veröffentlichten, *Pentamerone* aufweist. In dieser Geschichte geht es um die jugendliche Schwester eines Barons, die durch den Verzehr eines magischen Rosenblattes schwanger wird. Sobald das wunderschöne Kind, Lisa, heimlich geboren wird, wird sie von Feen mit Zaubersegen überschüttet. Die letzte verwünscht Lisa unabsichtlich, denn mit sieben Jahren soll das Mädchen aufgrund eines im Haar vergessenen Kammes sterben.

Besagtes Unglück tritt auch ein. Die trauernde Mutter legt den Leichnam ihrer Tochter in sieben Kristallkisten und schließt sie in einem abgelegenen Raum des Schlosses ein. Als sie kurz darauf ihr eigenes Ende kommen spürt, übergibt sie all ihr Hab und Gut samt dem

⁸⁸ Musäus: Richilde. Kapitel 7.

⁸⁹ Ebd. Kapitel 7.

⁹⁰ Ebd. Kapitel 7.

⁹¹ Grimm, Jacob und Wilhem / Rölleke, Heinz (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 3. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1984. S. 293.

⁹² Basile, Giambattista: Die Küchenmagd. In: Basile, Giambattista: Das Pentamerone. Leipzig: Philipp Reclam Jun. 1979. Kapitel 8. online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-pentameron-4884/20> [letzter Zugriff: 29.03.2018].

Schlüssel zum Gemach ihrem Bruder. Einzige Bedingung ist es, dass er niemals das Zimmer betreten dürfe. Dann empfiehlt sie sich ihm.

Binnen eines Jahres verheiratet sich der Bruder jedoch. Als er einmal zur Jagd geht, holt seine Frau von Neugierde getrieben den Schlüssel hervor und betritt, gegen den Willen ihres Mannes, das verschlossene Gemach. Als die Frau die mittlerweile gewachsene und wie schlafend wirkende Lisa erblickt, wird sie rasend vor Eifersucht und reißt das Mädchen an den Haaren empor, sodass der Kamm zu Boden fällt, wodurch sie erwacht. Die verwirrte Lisa ruft nach ihrer Mutter, wird aber sogleich von der Ehefrau des Barons verprügelt und als Magd in die Küche verbannt. Nach seiner Rückkehr wundert sich der Baron zwar über die Anwesenheit des Mädchens, er lässt sich aber mit der Ausrede seiner Frau, dass sie eine widerspenstige „Negersklavin“ sei, abspeisen.

Als der Baron zu einem Jahrmarkt aufbricht, fragt er den gesamten Haushalt, was er mitbringen solle. Lisa in Gestalt der Küchenmagd wünscht sich eine Puppe, ein Messer und ein Stück Bimsstein und warnt den Baron, dass er, sollte er ihre Wünsche vergessen, den ersten Fluss am Rückweg nicht überqueren könne. Der Baron vergisst ihre Gegenstände und so kann er das erste Gewässer nicht überschreiten. Erst als er sich an Lisas Verwünschung erinnert und alles besorgt, gelingt ihm die Rückreise.

Sobald Lisa die Geschenke bekommt, geht sie damit in die Küche, beginnt der Puppe ihr Leid zu klagen und droht sich mit dem Messer zu erstechen. Daraufhin fängt die Puppe an, immer weiter anzuschwellen und zu reden. Diese Prozedur wiederholte sich einige Tage bis der Baron, dessen Kanzleizimmer neben der Küche liegt, sie hört und das Gespräch belauscht. So wird ihm bekannt, was seiner Schwester und Nichte widerfahren ist. Sogleich stürzt der Baron zu Lisa und bringt sie zur Erholung zu Verwandten.

Nachdem sich das Mädchen erholt und ihre schöne Gestalt zurückerlangt hat, lädt der Baron sie in sein Schloss ein und lässt sie den Gästen ihre traurige Geschichte erzählen. Daraufhin wird die Frau des Barons aus dem Haus gejagt und Lisa bekommt einen Mann, „*der ganz nach dem Wunsch ihres Herzens*“⁹³ ist.

Auch wenn die Parallelen hier weniger deutlich hervortreten, als dies bei Musäus' *Richilde* der Fall ist, sind sie doch vorhanden. So ist auch Lisa von außerordentlicher Schönheit und es kommt ein Kamm als magisches Requisit zum Einsatz, der das Mädchen in einen todesähnlichen Schlaf versetzt. In *Die Küchenmagd* agiert die eifersüchtige Ehefrau des Barons unbeabsichtigt als Retterin Lisas; sie nimmt daher die Position der Zwerge ein und löst den Kamm aus den Haaren. Auch das Motiv der „Kristallkiste“ findet sich in *Schneewittchen* wieder. Hier wird es zu einem Glassarg. Beide sollen die im Tode unverändert bleibende Schönheit des Mädchens sichtbar lassen. Eine weitere Parallele

⁹³ Basile: Die Küchenmagd. Kapitel 8, letzte Zeile.

findet sich in der Dreigestalt der Gegenstände, die über magische Kräfte verfügen. Lisa wünscht sich eine Puppe, ein Messer und einen Bimsstein, deren Nichtbeschaffung den Baron an seiner Rückkehr hindern. In *Schneewittchen* sind es Schnürriemen, Kamm und giftiger Apfel, die von der bösen Stiefmutter instrumentalisiert werden.

Eine Gemeinsamkeit *Schneewittchens* zu einem völlig anderen Werk hat Jacob Grimm in *Altdeutsche Wälder*⁹⁴ vermerkt. Im Kapitel „Commentar zu einer Stelle in Eschenbachs *Parzival*“ geht er zuerst auf die Blutropfenszene in *Parzival* ein und vermerkt anschließend einige Erzählungen, in denen dieses Motiv ebenfalls zur Anwendung kommt. Dies ist u.a. auch zu Beginn von *Schneewittchen* der Fall, wenn sich die Königin in den Finger sticht. Allerdings nimmt Jacob Grimm Bezug auf eine Version des Märchens in der lediglich drei Tropfen Blut aus dem Finger quellen, ohne in den Schnee zu fallen.⁹⁵ Trotzdem deutet er diese Stelle als Analogie zur Blutropfenszene in *Parzival* und sieht darin, ähnlich dem Sehnen Parzivals nach seiner Frau, das Sehnen der Königin nach einem Kind. Beide Sehnsüchte rücken durch den Anblick des Blutes in greifbare Nähe.⁹⁶ Weiters zieht er den Schluss, dass der Wunsch der Mutter nach einem Kind sich auch in Parzivals Sehnen nach seiner Frau und somit auch nach seinen Söhnen widerspiegelt.⁹⁷

3.3. Psychoanalytische Deutung *Schneewittchens*

Märchen geben Auskunft über explizite und implizite menschliche Wünsche. Dies ist laut J.F. Grant Duff auch im Märchen *Schneewittchen* der Fall. Bereits zu Beginn wird mit der Schwangerschaft der Königin ein vorangegangener Geschlechtsakt impliziert. Stellvertretend für diesen steht der Stich in den Finger, der die Entjungferung der Königin aus einer autoerotischen Perspektive darstellt. Diese Darstellung verweist auf die menschliche Tendenz, den elterlichen Geschlechtsverkehr zu negieren.⁹⁸

Gefolgt wird der implizite Koitus von dem Wunsch der Königin nicht irgendein Kind zu bekommen, sondern eines mit ganz bestimmten Merkmalen. Dieser Wunsch soll die narzisstische Eigenliebe der werdenden Mutter befriedigen und verankert zugleich ihre Vorstellung weiblicher Schönheit. Dabei stehen die Farben Weiß, Rot und Schwarz eigentlich mit dem Tod in Verbindung. Die Königin identifiziert sich zwar einerseits mit der

⁹⁴ Grimm, Jacob und Wilhelm: *Altdeutsche Wälder*. Band 1 In: Ehrismann, Otfried / Schmitt, Ludwig Erich (Hg.): Jacob und Wilhelm Grimm Werke. Abt. 3. Gemeinsame Werke Band 37. *Altdeutsche Wälder* 1. Hildesheim u.a.: Olms-Weidmann 1999.

⁹⁵ Ebd. S. 11.

⁹⁶ Ebd. S. 14.

⁹⁷ Ebd. S. 16.

⁹⁸ Duff, J.F. Grant: *Schneewittchen*. Versuch einer psychoanalytischen Deutung. In: Laiblin, Wilhelm (Hg.): *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft⁵1995. S. 88-89.

Tochter als ihrem zweiten Ich, andererseits wird die Tochter auch als Nebenbuhlerin wahrgenommen, die sterben soll.⁹⁹

Umgekehrt sieht auch die Tochter die Mutter als Bedrohung, dies wird im Tod der Königin bei der Geburt verdeutlicht. Diese töchterliche Wunscherfüllung ist zugleich jedoch der unbewusste Grundstein für die folgenden Bestrafungen. Denn die gute Mutter wird durch die böse Stiefmutter ersetzt. Die Stiefmutter ist eine schöne Frau. Schneewittchen sieht in dieser Schönheit nicht nur Anlass zur Bewunderung, sondern auch zur Eifersucht.¹⁰⁰ Dass auch hier ein narzisstisches Element zum Tragen kommt, zeigt die wiederholte Befragung des Spiegels. Dieser wiederum kann als Repräsentation des Vaters gesehen werden, weil sich die Stiefmutter für den Spiegel, in den Augen der Tochter für den Vater, schön macht. Das Märchen enthält so auch den Konflikt zwischen Mutter und Tochter um den Vater. Duff zufolge obliegt daher dem Spiegel als Repräsentanten des Vaters die Rolle Schneewittchen als die Schönste anzusehen.¹⁰¹

Die Schuldlosigkeit Schneewittchens ist, wie oben erwähnt, nicht vollständig gegeben, wodurch sie den Strafen der Stiefmutter ausgesetzt wird. Die erste Bestrafung tritt in Form des Jägers auf, der Schneewittchen töten und der Stiefmutter Lunge und Leber bringen soll. Die Vorstellung von den Eltern bzw. vom gleichgeschlechtlichen Elternteil aufgefressen zu werden, findet sich nicht nur im Märchen, sondern häufig auch in „*primitiven*“ Kulturen und Riten sowie im Unterbewussten des „*Kulturmenschen*“. Diese Fantasie lässt sich als unterbewusste Identifizierung mit dem betreffenden Elternteil deuten. Im Märchen, genauso wie im Unterbewussten des Kindes, wird diese Vorstellung als schreckliche Gefahr wahrgenommen. Aufgrund ihrer Schönheit, die den Jäger erweicht, entkommt Schneewittchen dieser Gefahr. Dass auch die wilden Tiere dem Mädchen keinen Schaden zufügen, soll die Bösartigkeit der Stiefmutter noch stärker verdeutlichen, die die Organe des Kindes verspeisen will.¹⁰²

Die Isolierung Schneewittchens bei den Zwergen weist starke Ähnlichkeit mit einigen Pubertätsriten früherer Kulturen auf. Mit Beginn der Pubertät wurden Mädchen oft vom Stamm bzw. dem väterlichen Haus ausgegrenzt. Dies geschah entweder allein oder mit anderen Initiationskandidatinnen. Erst nach Ablauf eines bestimmten Zeitraums und wenn die Mädchen sich verschiedene weibliche Tätigkeiten angeeignet hatten, wurden sie mit ihrem zukünftigen Ehemann vereint. Mit dieser Vereinigung wurde auch das Exil aufgehoben und sie konnten als Frau unter den Frauen des Stammes leben.¹⁰³

⁹⁹ Duff: Schneewittchen. S. 89.

¹⁰⁰ Ebd. S. 89.

¹⁰¹ Ebd. S. 89-90.

¹⁰² Ebd. S. 92.

¹⁰³ Ebd. S. 93.

Die Parallelen zwischen einem solchen Ritus und dem Exil Schneewittchens im Zwergenhaus sind deutlich. Auch Schneewittchen muss während ihrer Zeit bei den Zwergen häusliche Tätigkeiten verrichten und wird erst aus dieser Isolation befreit, nachdem der Königssohn sich ihrer annimmt.

Der Aufenthalt Schneewittchens bei den sieben Männlein kann jedoch, nach Duffs Meinung, auch noch aus einem anderen Blickwinkel gesehen werden. Werden die Zwerge als Geschwisterfiguren gedeutet, ist die Ankunft Schneewittchens als ihre Geburt zu sehen. Obwohl sie den Zwergen Essen und Trinken wegnimmt, überwiegt deren Neugier für die Identität des schönen Mädchens. Diese Schönheit ist es auch, die die Zwerge davon abhält, dem Kind Leid zuzufügen. Es kommt also noch eine egozentrische und narzisstische Perspektive des Märchens hinzu. Das Paradoxe an dieser Konstellation ist, dass eigentlich die Geschwister dem neuen Kind aus Neid feindselig gegenüberstehen sollten. Diese Position nimmt aber die Stiefmutter ein, die dem Mädchen dessen Schönheit neidet. Daher identifizieren sich die Zwerge und Schneewittchen in ihrer gemeinsamen Schwäche und schließen einen Bund gegen die böse Königin.¹⁰⁴

Die Feindseligkeit der Stiefmutter gegen Schneewittchen kann durchaus als Spiegelung der Aggression Schneewittchens gegen die Stiefmutter gesehen werden. Die todesähnlichen Zustände, in die das Mädchen durch die Königin versetzt wird, sind daher als „*Erfüllung des Todeswunsches gegen die Mutter*“¹⁰⁵ und zugleich als Bestrafung für diesen Wunsch zu deuten.¹⁰⁶ Die letzte Strafe, der Biss in den Apfel, hat dabei besondere Bedeutung. Laut Duff symbolisiert das Essen eines Apfels im Allgemeinen sexuellen Genuss sowie Identifizierung mit jemand anderem. Der gemeinsame Verzehr des Apfels deutet also auf eine Identifizierung Schneewittchens mit der Sexualität der (Stief-)Mutter hin und weist somit auch eine ödipale Komponente auf. Als Strafe für diese Identifizierung fällt Schneewittchen in einen todesähnlichen Schlaf, aus dem sie erst durch das Ausstoßen des Apfels, also den Ausstoß der mütterlichen Sexualität, erwacht. Mit diesem Ausstoß geht auch ein Verzicht auf den Vater einher, was weitere Strafen unnötig macht. In diesem Zusammenhang könnte das Stolpern der Diener über einen Strauch, das zum Ausstoß des Apfels führt, auch als Entjungferung Schneewittchens gesehen werden, die fortan mit ihrem zukünftigen Gatten vereint ist und des Vaters nicht mehr bedarf.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Duff: Schneewittchen. S. 95.

¹⁰⁵ Ebd.. S. 97.

¹⁰⁶ Ebd. S. 97.

¹⁰⁷ Ebd. S. 98-99.

4. Was ist ein Bilderbuch?

Unser Verständnis davon, wie ein Bilderbuch zu definieren ist, hat sich im Lauf der Zeit mehrfach verändert. In den 1980er Jahren wurden Bilderbücher beispielsweise als „*ein für Kinder von etwa 2 – 8 Jahren entworfenes Buch mit zahlreichen Illustrationen und wenig oder gar keinem Text*“¹⁰⁸ verstanden. Außerdem sollten diese Bücher nur wenig Umfang haben und aus einem meist zerreifesten Material bestehen. Zudem gibt es sie in den unterschiedlichsten Formaten.¹⁰⁹

Kurwinkel merkt in seinem Werk *Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik* an, dass eine solche Definition nicht mehr zeitgemäß ist, da Bilderbücher einen komplexen Entwicklungsprozess durchgemacht haben. Dennoch können auch heute noch AdressatInnenalter, Bild-Text-Verhältnis und Umfang als grundlegende, definitorische Ausgangspunkte gesehen werden.¹¹⁰

Alter der AdressatInnen

Grundsätzlich kann, wenn ein Bilderbuch als Kunst für Kinder gesehen wird, eine Kategorisierung nach Altersstufen erfolgen. Diese gliedern sich mittels Zweijahresschritten in Kleinkinder (2, 4 Jahre) und Kinder (6, 8, 10 Jahre). Weiters gibt es auch Bilderbücher für Kleinstkinder (10-12 Monate). Eine weitere Gruppierungsmöglichkeit kann über die Bildungsstufe (Kindergarten, Volksschule) erfolgen.¹¹¹

Dass sich Bilderbücher aber nicht nur an Kinder richten, hebt besonders Thiele hervor, der sie als „*komplexes, offenes Bild-Text-Medium*“¹¹² bezeichnet, das auch von Jugendlichen und Erwachsenen konsumiert wird. Ist dies der Fall, wird von einer *All-Age* oder *Crossover-Literatur* gesprochen.¹¹³ Diese Entwicklung setzte vermehrt nach dem Erfolg von J.K. Rowlings *Harry Potter*-Serie ein. Jugendliche und Erwachsene fungieren bei dieser Literatur nicht als MitleserInnen, etwa weil sie ein Buch vorlesen, sondern sie können als aktive KonsumentInnen mit dem Lesestoff interagieren.¹¹⁴

In diesem Zusammenhang hat Ewers vor allem den Begriff der Doppelsinnigkeit herangezogen. Damit werden unterschiedliche Lesearten, je nachdem ob das Buch von einem Kind oder einem Erwachsenen gelesen wird, bezeichnet. Um das *Crossover*-Kriterium zu erfüllen, muss ein Text es den kindlichen LeserInnen ermöglichen über das ihm/ihr

¹⁰⁸ Kurwinkel: *Bilderbuchanalyse*. S. 13.

¹⁰⁹ Ebd. S. 13.

¹¹⁰ Ebd. S. 13.

¹¹¹ Ebd. S. 13.

¹¹² Ebd. S. 13-14.

¹¹³ Ebd. S. 13-14.

¹¹⁴ Ebd. S. 16.

Unbegreifliche hinweggleiten zu können. Es darf trotz möglicherweise komplexerer Inhalte nicht zu einem Abbruch der kindlichen Lektüre kommen. Erreicht werden kann dies beispielsweise über inter- und intramediale Verweise. Etwa, wenn in der bildlichen Ausgestaltung auf berühmte Gemälde verwiesen wird, die auf das Verständnis der Handlung aber keinen Einfluss haben.¹¹⁵

Bild-Text-Verhältnis

Ab wann ein Buch als Bilderbuch und nicht als illustriertes Buch zu sehen ist, wird in erster Linie über das Verhältnis von Bild und Text definiert. Denn im Bilderbuch stellen sowohl Bild als auch Text einen eigenständigen Bedeutungsträger dar. Dies führt dazu, dass ein Handlungskontinuum nicht nur durch den Text, sondern auch allein durch die Bilder geschaffen werden kann. Diese Definition zeigt eine deutliche Abgrenzung vom illustrierten Buch, bei dem ausschließlich dessen Text für ein Handlungskontinuum zuständig ist und Bilder eine „*erläuternde, kommentierende und oft nur dekorierende Funktion*“¹¹⁶ aufweisen.¹¹⁷

Thiele weist daraufhin, dass VerlegerInnen und KäuferInnen Illustrationen v.a. dann große Bedeutung beimessen, wenn das Buch an Kinder und/oder Jugendliche adressiert ist. Im Bereich der Erwachsenenliteratur sind Buchillustrationen kaum bis gar nicht anzutreffen. Kindern, im Speziellen Kindern im Vorschulalter, wird jedoch ein Bildinteresse zugesprochen, das das Lesenlernen erleichtern soll.¹¹⁸

Da Illustrationen in Büchern der Kinder- und Jugendliteratur meist in einem pädagogischen Kontext entstehen und daher nicht als freie künstlerische Stellungnahme zu verstehen sind, spricht Thiele im Hinblick auf Bilderbücher von einem „*ästhetischen Sonderfall*“¹¹⁹. Die Entstehung eines Bilderbuches steht daher immer im Spannungsfeld Kind, Kultur und Kommerz.¹²⁰

Umfang eines Bilderbuchs

Das Kriterium, dass ein Bilderbuch nur wenige Seiten enthalten sollte, mag in den 1980er Jahren zutreffend gewesen sein, für heutige Standards ist eine derartig starre Eingrenzung jedoch nicht mehr möglich. Dies beweisen u.a. Bilderbücher wie *Gordon und Tapir* von Sebastian Meschenmoser (2014) mit 64 Seiten oder Regina Kehns 2013 erschienenes Werk *Das literarische Kaleidoskop* mit stolzen 224 Seiten. Dennoch verortete Thiele 2003 den

¹¹⁵ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 17-18.

¹¹⁶ Ebd. S. 14.

¹¹⁷ Ebd. S. 14.

¹¹⁸ Thiele: Das Bilderbuch. S. 11.

¹¹⁹ Ebd. S. 11.

¹²⁰ Ebd. S. 11-12.

Umfang eines Bilderbuchs bei etwa 30 Seiten und auch Staiger gab noch 2014 eine Seitenzahl von 24 bis 48 Seiten als Standard an.¹²¹

Die in dieser Arbeit behandelten Bilderbücher bewegen sich in einem eher umfangreicheren Rahmen (40-80 Seiten). Auf diesen Umstand wird jedoch bei der Analyse noch genauer eingegangen werden.

4.1.1. Arten von Bilderbüchern

Die Tatsache, dass Bilderbücher als eigenständige Werke veröffentlicht werden, macht sie zu einem publizistischen Medium, das eine Handlung über Bild- und Schrifttexte transportiert.¹²² In der Überschrift ist aber bewusst von *Arten* des Bilderbuchs die Rede, denn eine Einteilung bzw. Zuweisung des Bilderbuchs zu einem der drei großen, literarischen Gattungstypen (Epik, Lyrik, Dramatik) ist nicht möglich. Ein Bilderbuch kann nämlich sowohl in Versen als auch in Prosa verfasst und der Inhalt kann dramatischer Natur sein. Bilderbücher können sich demnach von allen drei Gattungen bedienen, ohne einer spezifischen anzugehören.¹²³

Auch eine Untergliederung in Buchgattungen ist nicht passend, da das Angebot an Bilderbüchern für eine Typologisierung zu vielfältig ausfällt. Ähnliches ist auch bei der Verwendung des Genrebegriffs der Fall. Diese Bezeichnung findet in der Literaturwissenschaft wenig Verwendung, dient aber der Filmwissenschaft als Kategorisierungssystem mittels „*inhaltlich-struktureller Bestimmungen*“¹²⁴. Eine Genrezuordnung findet also über Gruppierungsmerkmale statt, die auch auf mehreren verschiedenen Ebenen liegen können. Für das Bilderbuch könnte sich daher aufgrund der großen Vielfältigkeit eine Einteilung in Genres eignen. Dennoch wird der Begriff des Genres ebenso wie der der Gattung für Bilderbücher nur sehr unsystematisch genutzt. Einerseits ist vom Bilderbuch als Genre der Kinder- und Jugendliteratur die Rede, andererseits werden auch einzelne Bilderbucharten als eigene Genres bezeichnet.¹²⁵

Prinzipiell lassen sich Bilderbücher aber in fiktionale und faktuale, also in Erzähl- und Sachbilderbücher, unterteilen. Zu den fiktionalen Bilderbüchern sind all jene Erzählungen zu rechnen, die weder einen Wirklichkeitsbezug noch eine Referenzierbarkeit aufweisen. Hier lassen sich beispielsweise Märchenbilderbücher einordnen. Unter Erzählbilderbüchern sind aber auch jene zu verstehen, die auf ein Repertoire an realen Bezügen zurückgreifen, diese aber in eine fiktionale Handlung einbauen. Diese Konstellation ist etwa in Iwona Chmielewskas *Blumkas Tagebuch* von 2011 zu finden. In diesem Fall ist von einem

¹²¹ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 15.

¹²² Ebd. S. 20.

¹²³ Ebd. S. 25.

¹²⁴ Ebd. S. 25.

¹²⁵ Ebd. S. 25-26.

Sacherzählbilderbuch die Rede. Unter den faktualen Bilderbüchern sind hingegen Sachbilderbücher zu subsumieren, die ein empirisch-wirkliches Geschehen abbilden und Anspruch auf Referenzierbarkeit anmelden.¹²⁶

Die Kategorie der Erzählbilderbücher kann wiederum in eine realistische und eine fantastische Ebene gegliedert werden. Bei fantastischen Erzählbilderbüchern spielt die Handlung in einer fiktiven Welt, in der die Naturgesetze verletzt werden.¹²⁷

Laut Maria Nikolajeva zeichnet sich fantastische Kinder- und Jugendliteratur, zu der auch fantastische Erzählbilderbücher zählen, durch das Vorhandensein von zwei Welten aus. Einerseits der realistischen Primärwelt und andererseits einer fantastischen Sekundärwelt. Diese Theorie wird als Zwei-Welten-Modell bezeichnet. Dabei lassen sich drei mögliche Kombinationen unterscheiden:¹²⁸

1. Die geschlossene Welt

Die Handlung spielt ausschließlich in der Sekundärwelt und es besteht keine Verbindung zur Primärwelt. Die Sekundärwelt wird von fantastischen Elementen dominiert, stellt aber Referenzen zur Primärwelt und somit der Erfahrungswelt der LeserInnen her.¹²⁹ Dieses System kommt u.a. beim Märchen oder der High-Fantasy zum Tragen.

2. Die offene Welt

Es gibt eine realistische Primär- und eine fantastische Sekundärwelt, diese sind aber örtlich und zeitlich klar voneinander getrennt. Die Figuren bewegen sich zwischen diesen Welten linear oder zirkulär. In den meisten Fällen kehrt der Held/die Heldin am Ende der Geschichte aber wieder in die Primärwelt zurück. Findet eine zirkuläre Reise immer wieder statt und endet in einem linearen Finale, bezeichnet Nikolajeva dies als Schleife.

Das Aufeinandertreffen der Welten führt zur Irritation und der Übertritt von einer zur anderen Welt erfolgt mittels einer fantastischen Schwelle.¹³⁰ Hier sei auf Gleis 9 ¾ aus dem *Harry Potter*-Universum oder den Schrank aus *Die Chroniken von Narnia* verwiesen.

3. Die implizite Welt

Um eine implizite Welt handelt es sich, wenn in die Primärwelt eine fantastische Sekundärwelt eingeschrieben ist. Das ist dann der Fall, wenn fantastische Figuren, Gegenstände oder Motive in der realistischen Welt auftauchen. Kurwinkel verweist als Beispiel auf das Bilderbuch *Mischa* (1996), in dem der gleichnamige Teddybär

¹²⁶ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 26.

¹²⁷ Ebd. S. 27.

¹²⁸ Ebd. S. 27.

¹²⁹ Ebd. S. 27-28.

¹³⁰ Ebd. S. 28-29.

durch das dreimalige Klatschen seines Besitzers, Bastian, aus dem Spielzeugschlaf erwacht.¹³¹

Zu den Bilderbüchern mit fantastischem Inhalt sind in gewisser Weise auch Märchen und Science-Fiction zu zählen. Erstere unterscheiden sich von der fantastischen Erzählung aber durch ihre inhaltliche und figurale Eindimensionalität sowie ihre stereotypen Schauplätze. Zweitere haben zwar einen „*wissenschaftlich-technischen Bezugsrahmen*“¹³² und versuchen eine rationale Erklärung für irrationale Geschehnisse zu geben, spielen aber trotzdem meist mit der Dualität von Primär- und Sekundärwelt.¹³³

Zur weiteren Eingrenzung von Bilderbüchern können gestalterische Kriterien herangezogen werden. Diese werden sowohl bei den Erzähl- als auch den Sachbilderbüchern angewendet. Dabei handelt es sich um sogenannte Spiel- oder Beschäftigungsbilderbücher. Diese können wiederum in Lochbilderbücher, Fühlbilderbücher, Suchwimmelbücher, Aufklapp- und Ziehbilderbücher, Pop-up- und Aufstellbilderbücher sowie Puzzlebilderbücher oder Leporellos unterteilt werden.¹³⁴

Mittels neuer Medien ist es auch möglich, Bilderbücher durch elektronische Erweiterungen zu ergänzen. Zu dieser Kategorie zählen u.a. Klang- und Stimm(bilder)bücher oder Musikbilderbücher. Mithilfe von Lesestiften können ausgewählte Stellen in kompatiblen Bilderbüchern vorgelesen oder passende Audiodateien abgespielt werden. Durch eine Ausweitung auf Smartphones und Tablets kann auf diese Funktion auch ohne Lesestift zugegriffen werden. Zusätzlich dazu bieten einige Verlage auch eine Erweiterung der Leseerfahrung mittels *Augmented Reality* (AR) (dt. Erweiterte Realität) an.¹³⁵

4.1.2. Exkurs: Comic

Anders als Bilderbücher werden Comics nicht als eigenes Medium wahrgenommen, da sie zur Veröffentlichung auf druckgrafische Medien wie etwa Zeitungen oder Zeitschriften angewiesen sind. Dieser Umstand lässt sich auf die Entstehung von Comics bzw. Comicstrips Anfang des 20. Jahrhunderts als humoristische Zeitungsbestandteile zurückführen.¹³⁶ Da das Bilderbuch von Camille Rose Garcia comichafte Elemente nutzt, sei in diesem Exkurs kurz auf die Thematik verwiesen.

Diese Comicsequenzen entwickelten rasch ein fixes Repertoire, das sich bis heute erhalten hat. Das Erscheinungsbild eines Comics wird durch die Aneinanderreihung von Einzelbildern, sogenannten Panels, bestimmt. Diese Panels sind von einer Randlinie (auch

¹³¹ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 29-30.

¹³² Ebd. S. 31.

¹³³ Ebd. S. 30.

¹³⁴ Ebd. S. 31.

¹³⁵ Ebd. S. 31-32.

¹³⁶ Ebd. S. 20.

Habitus) umgeben und durch ein *Gutter* (dt. Rinnstein) voneinander getrennt. Sprachliche oder gedankliche Inhalte werden über Sprech- bzw. Denkblasen vermittelt. Allgemeine, handlungserklärende Inhalte werden mithilfe von Blocktext oder -kommentaren ergänzt. Weitere Merkmale von Comics sind Piktogramme, *Soundwords* sowie Bewegungslinien, die das Geschehen lebendiger wirken lassen sollen.¹³⁷

Seit den 1970er Jahren haben die gestalterischen Elemente des Comics aber auch Eingang in das Bilderbuch gefunden. Zusätzlich wurden auch filmspezifische Aspekte in das Bilderbuch übernommen, die im Comic schon seit Längerem präsent waren. Als Beispiel hierfür nennt Kurwinkel das 2013 erschienene Bilderbuch *Strandgut* von David Wiesner. Dieses kommt ganz ohne Schrifttext aus und erzeugt durch comichaft aneinandergereihte Einzelbilder den Eindruck eines zeitlichen Ablaufs. In diesem Fall wartet ein Junge auf die Entwicklung eines am Strand gefundenen Fotofilms.¹³⁸



Abbildung 4: Abfolge von comichaften Einzelbildern im Bilderbuch *Strandgut* von David Wiesner (2013)

5. Bilderbuchanalyse

Das nächste Kapitel setzt sich eingehend mit der Analyse von Bilderbüchern auseinander. Dafür wurde bereits geklärt, was unter einem Bilderbuch zu verstehen ist und anhand welcher Kriterien ein Buch als Bilderbuch gelten kann. Im Folgenden werden die eigentlichen Analysewerkzeuge in den Fokus rücken. Insgesamt sollen die nachstehenden Inhalte die Grundlage für den normativen Teil dieser Arbeit bilden. Die Hauptquellen für die Bilderbuchanalyse bilden Thieles Werk zum Bilderbuch und Kurwinkels Publikation zur Bilderbuchanalyse.

¹³⁷ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 21.

¹³⁸ Ebd. S. 22.

Für Thiele stellt die Frage nach der Bild-Text-Interdependenz den Hauptaspekt der Bilderbuchanalyse dar.¹³⁹ Um dieses Verhältnis ausreichend zu bearbeiten, gibt es diverse Ansätze¹⁴⁰, die hier kurz erwähnt werden sollen:

- literaturästhetischer bzw. -didaktischer Ansatz:
Ein interdisziplinärer Ansatz, bestehend aus Literatur- und Kunstwissenschaft sowie Pädagogik und Kinderpsychologie.
- literarisch-bildnerischer Ansatz:
Die ästhetische Struktur des Bilderbuchs steht im Zentrum. Es findet keine Fokussierung auf kindliche RezipientInnen statt.
- semiotischer Ansatz:
Bilderbücher werden als komplexes Ganzes verstanden. Es wird sowohl das Bilderbuch als auch die darin eingeschlossenen Zeichenstrukturen reflektiert.
- psychologischer Ansatz:
Die Bedeutung von Bild und Text soll dahin gehend untersucht werden, welche Bedeutung sie für die Sinnggebung des Kindes als interpretierendes Subjekt haben.
- künstlerischer Ansatz:
Das Bilderbuch wird als künstlerisches Ganzes betrachtet.
- erzähldramaturgischer Ansatz:
Bilderbücher werden als ein durch Bild und Text gegliedertes komplexes narratives Gebilde verstanden.
- biografischer Ansatz:
Dieser untersucht, inwiefern sich die Biografie des Illustrators/der Illustratorin auf das künstlerische Werk im Bilderbuch auswirkt.
- künstlerisch-biografischer Ansatz:
Die Bilderbuchentstehung wird unter dem Aspekt betrachtet, „*wo und unter welchen persönlichen und künstlerischen Bedingungen ästhetische Prozesse des Illustrators/der Illustratorin einsetzen*“¹⁴¹.
- narratoästhetischer Ansatz:
Die Formen literarischen und visuellen Erzählens stehen im Mittelpunkt. Dieser Ansatz schließt das Gesamtbild des Bilderbuchs mit ein, legt seinen Fokus aber auf die Bild-Text-Interdependenz.¹⁴²

¹³⁹ Thiele: Das Bilderbuch. S. 36.

¹⁴⁰ Ebd. S. 36-39.

¹⁴¹ Ebd. S. 39.

¹⁴² Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 52.

Thiele weist ergänzend daraufhin, dass die Bilderbuchanalyse nicht nur mit einem Ansatz auskommen kann. Vielmehr ist eine Verbindung mehrerer Ansätze notwendig, um alle Aspekte eines Bilderbuchs ausreichend analysieren und reflektieren zu können.¹⁴³

5.1. Narratoästhetische Bilderbuchanalyse

Da ich den narratoästhetischen Ansatz als am umfangreichsten erachte, wurde dieser für die vorliegende Bilderbuchanalyse gewählt. Im Folgenden sollen die zentralen Analysekriterien näher erläutert werden. Sie dienen als Grundlage der eigenen Analyse und sollen ein beispielhaftes Analyseschema bieten.

Neben dem zentralen Aspekt der Bild-Text-Interdependenz legt die narratoästhetische Bilderbuchanalyse Wert auf die erzählenden Eigenschaften eines Textes. Diese finden sich im Bilderbuch sowohl im Bild als auch im Text. Daher kommt in der narratoästhetischen Analyse den Aspekten *Raum*, *Handlung* und *Zeit* ein wesentliches Interesse zu.¹⁴⁴

Wie bereits angemerkt, besteht ein Bilderbuch aus seiner Verbindung von Bild- und Schrifttext. Dabei fungieren sowohl Bild als auch Text als selbstständige Bedeutungsträger, die ein Handlungskontinuum erschließen. Das Besondere am Bilderbuch ist, dass dieses Handlungskontinuum auch allein durch die Bilder konstruiert werden kann.¹⁴⁵

Im Bilderbuch wie in anderen fiktionalen Schrifttexten wird der Zeitverlauf einer Handlung mittels Sprache kommuniziert. Dabei handelt es sich um den narrativen Darstellungsmodus des *telling* (dt. Erzählen). Den Bildern hingegen kommt der dramatische Modus des *showing* (dt. Zeigen) zu, denn ein Bild kann nur einen bestimmten Moment zeigen.¹⁴⁶ Kurwinkel schreibt dazu:

*„Das Erzählen einer Handlung kann sich im Bildtext nur durch die Abbildung von mehreren dieser Augenblicke vollziehen, die jeweils auf ein prozessuales Davor und Danach verweisen; [...] Das diachrone Moment, der zeitliche Verlauf des Erzählens, entsteht erst durch den Rezipienten, welcher die narrativen Leerstellen assoziativ – nach Scott McCloud durch Closure [...] – auffüllt.“*¹⁴⁷

Diese Aufeinanderfolge von Augenblicken wird als *visuelles Erzählen* bezeichnet und erhält durch diverse Attribute wie etwa Uhren, Kalender oder Sonnenauf- und -untergänge

¹⁴³ Thiele: Das Bilderbuch. S. 39.

¹⁴⁴ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 47.

¹⁴⁵ Ebd. S. 47.

¹⁴⁶ Ebd. S. 47-48.

¹⁴⁷ Ebd. S. 48.

Unterstützung. Durch ein solches dialogisches Verhältnis von Bild und Text können im Bilderbuch die jeweiligen Schwächen des anderen kompensiert werden.¹⁴⁸

5.1.1. Makroanalyse

Bei der Makroanalyse werden all jene Aspekte in den Blick genommen, die Produktion, Distribution und Rezeption betreffen. Allgemeiner gesagt wird in diesem Schritt der Kontext des Bilderbuchs analysiert, bevor in der Mikroanalyse genauer auf das Bilderbuch an sich eingegangen wird.

5.1.1.1. Produktion

Die erste wichtige Frage betreffend die Produktion ist jene nach der Identität von Autor/Autorin und Illustrator/Illustratorin. Hierbei gibt es zwei mögliche Varianten. Entweder sind der Autor/die Autorin und der Illustrator/die Illustratorin ein und dieselbe Person, ist dies der Fall wird von einer Personalunion gesprochen, oder Autor/Autorin und Illustrator/Illustratorin sind getrennte Personen und arbeiten als Team. Ist Zweiteres der Fall muss darauf geachtet werden, wie eng zusammengearbeitet wurde, denn umso intensiver der Austausch stattfinden konnte, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass Bild und Text in einem korrespondierenden Verhältnis zueinander stehen.¹⁴⁹ Bei der (Neu)Illustrierung von Werken, deren Autor/Autorin bereits verstorben ist, fehlt dieser Austausch und kann nur schwer kompensiert werden. Dies ist auch bei der Adaption von Märchen ein relevanter Punkt und muss daher besondere Betrachtung finden. Sind die Illustrationen beispielsweise zu detailreich, steht dies der Eigenart von Volksmärchen entgegen, da in diesen nur Handlungswichtiges Erwähnung findet.¹⁵⁰

Ein weiterer Aspekt der Produktion ist die Frage nach der Biografie des Illustrators/der Illustratorin bzw. des Autors/der Autorin. Es gilt zu überprüfen, ob die Werke durch Faktoren wie soziale Herkunft oder Bildungsstand beeinflusst wurden. Es soll aber auch auf die Entstehungsbedingungen sowie die Verortung des jeweiligen Bilderbuchs in einer Werkgruppe eingegangen werden, was wiederum auf mögliche intertextuelle Bezüge zu anderen Werken des Illustrators/der Illustratorin verweist.¹⁵¹

5.1.1.2. Distribution

Als Distribution wird die Verteilung von Bilderbüchern an ihre RezipientInnen bezeichnet. Diese erfolgt in erster Linie durch Verlage, die entweder ausschließlich auf Bilderbücher spezialisiert sind oder neben anderen Buchmedien auch Bilderbücher führen. Um eigene

¹⁴⁸ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 49-50.

¹⁴⁹ Ebd. S. 54.

¹⁵⁰ Ebd. S. 55.

¹⁵¹ Ebd. S. 56.

Medienverbände zu schaffen, betreiben viele der Kinder- und Jugendbuchverlage auch Unternehmen, die noch andere Kinder- und Jugendmedien (z.B. elektronische Erweiterungen, Bilderbuchfilme, etc.) produzieren.¹⁵² Im Wesentlichen werden Bilderbücher aber durch den allgemeinen Buchhandel vertrieben. Als Umsatzplattformen hierfür dient neben dem lokalen Buchhandel auch der Online-Buchhandel. Bilderbücher können aber ebenso über den sogenannten Auch- oder Beibuchhandel erhältlich sein. Hierbei ist von Geschäften die Rede, die neben ihren eigentlichen Produkten auch Bilderbücher anbieten, beispielsweise Spielzeuggeschäfte. Eine weitere Möglichkeit der Bilderbuchdistribution bilden Bibliotheken und Büchereien. Um aber in eine Bibliothek oder Bücherei zu gelangen, muss das Bilderbuch bestimmten gesellschaftlichen, konfessionellen und pädagogischen Kriterien entsprechen. Dieser Umstand kann die Distribution von Bilderbüchern erheblich beeinflussen.¹⁵³

In der Makroanalyse können neben der Verteilung ebenso die Bilderbuchkritik und Bilderbuchpreise untersucht werden. Auch Buchmessen, Leseclubs oder Editionsaspekte (z.B. Neuauflagen) können in die Analyse miteinbezogen werden.¹⁵⁴

5.1.1.3. Rezeption

Wer ein Bilderbuch ansieht, liest oder kauft und wie es rezipiert wird, wird im Zuge der Rezeption näher betrachtet. Wie bereits erwähnt, nehmen Erwachsene als sogenannte MitleserInnen eine wesentliche Rolle im kindlichen Rezeptionsprozess ein. Weiters sind sie diejenigen, die die Bilderbücher produzieren, verkaufen und schließlich als Lesestoff auswählen. Diese Rolle macht sie laut Hans-Heino Ewers zu VermittlerInnen, die eine Verbindung zwischen dem literarischen Angebot und dem literarischen Interesse der kindlichen RezipientInnen herstellen. Dadurch kommt den Bilderbüchern ein Doppelcharakter zu, denn sie müssen auf der einen Seite Literatur für Kinder sein, die eine bestimmte Botschaft vermittelt, und auf der anderen Vermittlerliteratur. Nachdem Erwachsene als MitleserInnen fungieren und dies dem Illustrator/der Illustratorin bewusst ist, muss diese Rolle bei der Produktion eines Bilderbuchs miteinbezogen werden. Daher wird in diesem Zusammenhang von impliziten MitleserInnen gesprochen. Mit Aufkommen der Crossover-Literatur finden aber auch Bilderbücher Verbreitung, die sich an ein jugendliches oder erwachsenes Publikum richten.¹⁵⁵

Bei der Rezeption gilt es auch sich über die Art und Weise des bildlich Dargestellten Gedanken zu machen, denn etwa postmoderne Bilderbücher spielen oft mit einem Bruch

¹⁵² Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 56.

¹⁵³ Ebd. S. 57-58.

¹⁵⁴ Ebd. S. 58.

¹⁵⁵ Ebd. S. 58-59.

literarischer Konventionen und weisen komplexe Bild-Text-Interdependenzen auf, die über intertextuelle und intermediale Verweise verfügen können.¹⁵⁶

5.1.2. Mikroanalyse

Die Mikroanalyse setzt sich mit allem auseinander, das in direktem Zusammenhang mit dem Bilderbuch an sich steht. Dabei unterteilt sie sich in textexterne und textinterne Aspekte.

5.1.2.1. Textexterne Aspekte

Haupt- und Nebentext

Ein Bilderbuch setzt sich aus Haupt- und Nebentext, auch Paratext genannt, zusammen. Dabei besteht der Haupttext aus der eigentlichen Erzählung und der Nebentext gliedert sich in Epitext und Peritext. Die Bezeichnung Paratext geht auf den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette zurück und umfasst alles, was aus einem Text ein Buch macht.¹⁵⁷

Zum Epitext, der nicht direkt im Buch vorhanden ist, zählen u.a. Plakate, Prospekte oder Anzeigen, die das betreffende (Bilder)Buch bewerben. Auch Werbungen, Rezensionen oder Videos im Internet gehören nach Genette zum Epitext.¹⁵⁸

Der Peritext hingegen umfasst alle im oder um das Buch selbst enthaltenen Zusatzinformationen. Zu diesen gehören Bild- und Schrifttexte, die sich direkt im Buch befinden (z.B. Titel, AutorIn, Impressum, Inhaltsverzeichnis). Aber auch Schutzumschlag oder Einband sowie Vorsatzblätter und Titelei sind zu dieser Kategorie zu rechnen. Zusammen werden diese auch als verlegerischer Peritext bezeichnet.¹⁵⁹

Ebenfalls zum Paratext gehört der visuelle Prolog, der dazu genutzt wird, Bilder oder Bildfolgen vor dem Haupttext zu positionieren. Diese Bilder stehen in „*offener oder beziehungsreicher Weise zu der noch folgenden Bild-Text-Erzählung*“¹⁶⁰. Weist der visuelle Prolog eine expositionelle Funktion auf, kann er vom Illustrator/der Illustratorin genutzt werden, um mit den Erwartungen der LeserInnen zu spielen.¹⁶¹

Bestandteile eines Buches

Ein (Bilder)Buch kann einen Hardcover- (hart) oder einen Softcover- (weich) Einband aufweisen. Kommen wir zuerst zum Aufbau eines Hardcover-Bilderbuchs. Dessen Einband besteht aus zwei Buchdeckeln und dem Buchrücken. Diese umschließen gemeinsam als Buchdecke den Buchblock. Bei einigen Hardcover-Bilderbüchern befindet sich um den

¹⁵⁶ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 60.

¹⁵⁷ Ebd. S. 62.

¹⁵⁸ Ebd. S. 64.

¹⁵⁹ Ebd. S. 63.

¹⁶⁰ Ebd. S. 71.

¹⁶¹ Ebd. S. 72.

Einband noch ein Schutzumschlag, der auf der Vorderseite den Titel des Buchs, die Namen von AutorIn und IllustratorIn sowie des Verlages angibt. Gemeinsam mit dem Verlagsnamen wird oft das Signet des Verlags abgebildet. Das Signet findet sich neben dem Buchtitel und den Namen von AutorIn und IllustratorIn auch auf dem Umschlagrücken. Die Rückseite des Umschlags führt meist die bildnerische Gestaltung der Vorderseite fort und gibt eine kurze Beschreibung des Buchinhalts wieder. Die Vorder- und Rückklappen des Umschlags sind im Normalfall mit einem kurzen Werbetext, Zitaten aus Rezensionen und/oder näheren Angaben zu AutorIn und IllustratorIn bedruckt. In erster Linie steht aber die Gestaltung der Vorderseite (Cover) im Mittelpunkt, denn diese wird als Erstes wahrgenommen und ist daher kaufentscheidend. Oft stehen Umschlag und Einband in einer speziellen paratextuellen Beziehung zueinander, indem sie beispielsweise zentrale Elemente der Erzählung enthalten und über deren Anfang und Ende reflektieren.¹⁶²

Gibt es keinen Schutzumschlag erfüllt der Einband dessen Funktionen. Durch einen stabilen Pappeinband sowie eine Folierung wird die Schutzfunktion übernommen. Das Vorsatzpapier stellt die Verbindung zwischen Einband und Buchblock dar und besteht aus einem Doppelblatt. Dabei ist die eine Hälfte mit der Innenseite des vorderen bzw. hinteren Buchdeckels verbunden und wird als *Spiegel* bezeichnet. Das sogenannte *fliegende Blatt* ist die andere Hälfte, die mit der ersten Seite des Buchblocks verklebt ist. Sowohl vorderes als auch hinteres Vorsatzblatt bilden einen Teil des Peritextes und spielen eine wichtige Rolle im Gesamtkonzept des Bilderbuches. Im Kontext des Paratextes kommt dem Vorsatzblatt eine kommentierende und rahmende Stellung zu. Vor allem dann, wenn sich die vordere und hintere Doppelseite voneinander unterscheiden.¹⁶³

Auf der Seite nach dem Vorsatzblatt findet sich die Titelei. Die besteht normalerweise aus Schmutztitel, Frontispiz und Buchtitel. Dabei markiert der Schmutztitel die erste gezählte Seite und gibt Auskunft über AutorIn, Titel und Signet des Verlages. In manchen Fällen findet sich hier auch ein Bildelement. Die Rückseite des Schmutztitels wird als Frontispiz bezeichnet und enthält meist das Impressum mit Angaben zu AutorIn, IllustratorIn, Titel, Verlag, Reihentitel, Auflage und ISBN (Internationale Standardbuchnummer). Auf der dritten Seite findet sich die Titelseite. Diese wird v.a. bei Bilderbüchern oft von einer Illustration aus dem Buchinneren geschmückt und weist meist eine auffällige Typografie auf.¹⁶⁴

Als Nächstes sei kurz auf den Aufbau eines Softcover-Bilderbuchs verwiesen. Anders als beim Hardcover-Buch besteht der Einband aus einem flexiblen, bedruckten Karton. Weiters weisen Softcover-Bilderbücher nur selten Schmutztitel und Frontispiz auf. Viel eher beginnen sie gleich mit der Titelseite. Die bekanntesten Softcover-Bilderbücher werden vom Carlsen Verlag produziert und sind sowohl in Deutschland als auch in Österreich unter dem Namen

¹⁶² Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 64, 66.

¹⁶³ Ebd. S. 66-67.

¹⁶⁴ Ebd. S. 69.

Pixi-Bücher bekannt. Diese Minibücher erreichen weltweit eine Gesamtauflage von über 300 Millionen Stück.¹⁶⁵ Links von der Titelseite findet sich in den *Pixi*-Büchern das Exlibris, das einen Teil des Peritextes darstellt. Die Möglichkeit den eigenen Namen in das Büchlein zu schreiben, soll den Kindern ein Gefühl dafür vermitteln, dass das Medium Buch als Eigentum betrachtet werden kann und ein genereller Buchbesitz als erstrebenswert gilt.¹⁶⁶

Materialität

Einen weiteren Analysepunkt macht die Materialität des Bilderbuchs aus. Hier soll geklärt werden, in welcher Beziehung der narrative Bild- und Schrifttext zu seiner Materialität steht. Bilderbücher bestehen meist aus farblich bedrucktem Papier, das verschiedene Stärken aufweisen kann. In den meisten Fällen wird mittelstarkes Papier oder Halbkarton mit einem Flächengewicht von ca. 200 g/m² verwendet. Der Einband wird, um eine Schutzfunktion zu gewährleisten, aus Karton oder Pappe mit einem größeren Gewicht hergestellt.¹⁶⁷

Die Materialität spielt für das Bilderbuch insofern eine wichtige Rolle als sie nicht nur auf die Gestaltung, sondern auch auf das Erscheinungsbild der Illustration Einfluss hat. Je nach Beschaffenheit und Struktur des Papiers kann diese im fertigen Bilderbuch sichtbar sein. Auch diverse Techniken und Kunstgattungen können sich in der Materialität widerspiegeln.¹⁶⁸

Am Deutlichsten wird der Zusammenhang von Bildträger, Gattung und Technik aber im Entstehungsprozess der Illustrationen. Meist beginnt der Illustrator/die Illustratorin mit kleinen Skizzen, sogenannten *Thumbnails*. Diese geben Auskunft über Format, Ausrichtung und die im Moment notwendigen Figuren.¹⁶⁹ Anschließend werden die *Thumbnails* zu ersten Zeichnungen in Originalgröße ausgearbeitet. In einem letzten Schritt erfolgt oft eine Bearbeitung bzw. Perfektionierung der Illustrationen am Computer.¹⁷⁰

Einen besonderen Stellenwert nimmt die Materialität aber bei bestimmten Sonderformen des Bilderbuchs ein. Zu diesen zählen etwa Fühl- oder Lochbilderbücher. Bei ersteren werden wichtige Teile beispielsweise durch Kunsthaar oder Stoff ersetzt, bei zweiteren wird das Bilderbuch an bestimmten Stellen von Löchern durchzogen. Diese Art der Materialität trägt maßgeblich zum ludischen Element des Bilderbuchs bei.¹⁷¹

5.1.2.2. Textinterne Aspekte

Die textinternen Aspekte gliedern sich in zwei zentrale Bereiche. Erstens soll die Frage geklärt werden, was dargestellt wird, zweitens jene, wie etwas dargestellt wird.

¹⁶⁵ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 69.

¹⁶⁶ Ebd. S. 71.

¹⁶⁷ Ebd. S. 74.

¹⁶⁸ Ebd. S. 74.

¹⁶⁹ Ebd. S. 77.

¹⁷⁰ Ebd. S. 79.

¹⁷¹ Ebd. S. 79-80.

5.1.2.2.1. Was wird dargestellt?

Handlung

Grundsätzlich stellt eine Handlung eine Zustandsveränderung in der Zeit dar und kann sich somit aus mehreren Teilen zusammensetzen. Eine Handlung kann auf der Ebene der *histoire* bezüglich ihres Aufbaus und ihrer Struktur analysiert werden. Dabei orientieren sich die meisten narrativen Texte an einem Aufbau bestehend aus Anfang, Mitte bzw. Hauptteil und Schluss. Meist werden die Figuren und Schauplätze in der Exposition vorgestellt, danach folgt der Einstieg in die eigentliche Handlung. Diese beinhaltet im Hauptteil oft eine Konfliktsituation, bevor es am Ende der Erzählung zu einer Auflösung kommen kann. Handelt es sich um ein Bilderbuch, das nach dem Zwei-Welten-Modell agiert, findet die Konfliktsituation häufig in der Sekundärwelt statt, wohingegen Exposition und Auflösung der Primärwelt zugeordnet sind.¹⁷²

Auf Ebene des *discours* wird die Ein- oder Mehrsträngigkeit der Handlung näher untersucht. Vorbild für die mehrsträngige Handlung bildete die filmische Parallelmontage. Durch einen Kreuzschnitt, auch Cross-Cutting, werden die Handlungsteile meist am Schluss wieder zu einer Einheit verbunden.¹⁷³ Mehrsträngige Handlungen können sowohl über die Illustrationen als auch über den Schrifttext vermittelt werden. Dabei sind die Bilder pluriszenisch organisiert, d.h. es werden mehrere Aktionen auf einem Bild dargestellt. Dem gegenüber stehen die monoszenisch angelegten Illustrationen. Diese zeigen nur eine Aktion pro Bild und werden für einsträngige Handlungen verwendet. Eine dritte Möglichkeit stellen Simultanbilder dar. Auf diesen werden mehrere thematisch verknüpfte Ereignisse präsentiert, die aber erst durch die BetrachterInnen eine zeitliche Abfolge erhalten.¹⁷⁴

Figuren

Ohne Figuren gäbe es keine Handlung, denn sie verändern durch ihre Aktionen einen Zustand in einen anderen. Dabei können die Figuren eines Bilderbuchs menschlich oder nichtmenschlich sein. Dies verweist zusätzlich auf den Fiktionalitätsstatus der Figuren. Auch hier gibt es wieder eine Analyse auf Ebene der *histoire* und des *discours*. Auf der ersten werden die Figurenkonzeptionen, auf der zweiten die Figurencharakterisierungen untersucht.¹⁷⁵

Je nachdem wie wichtig eine Figur in der Erzählung ist, wird sie auf der Ebene der *histoire* als Haupt- oder Nebenfigur konzeptualisiert. Dabei steht die Hauptfigur (ProtagonistIn) im Zentrum der Handlung. Ihr wird ein Gegenspieler/eine Gegenspielerin (AntagonistIn) gegenübergestellt. Alle anderen Figuren, die keine zentrale Rolle spielen,

¹⁷² Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 81-82.

¹⁷³ Ebd. S. 82-83.

¹⁷⁴ Ebd. S. 83, 85

¹⁷⁵ Ebd. S. 86.

gehören zu den Nebenfiguren. Weiters können Figuren typisiert oder individualisiert sein. Typisierte Figuren kommen in Bilderbucherzählungen häufig vor und weisen meist keinen eigenen Namen auf, sondern werden mittels Berufs-, Geschlechts- oder Altersbezeichnungen oder ihrer Familienrolle definiert. Handelt es sich um anthropomorphisierte Tiere, wird oft die Artbezeichnung namensgebend.¹⁷⁶ Im Gegensatz zu den typisierten Figuren zeichnen sich individualisierte Figuren durch eine komplexe, entwicklungsdynamische Psychologisierung aus. Um eine solche Psychologisierung zu erreichen, werden u.a. innere Monologe zur Vermittlung einer figuralen Innenansicht eingesetzt.¹⁷⁷

Auf Ebene des *discours* findet eine explizite Figurencharakterisierung beispielsweise mittels Adjektiven und Adverbien statt. Auf implizite Weise kann eine Charakterisierung aufgrund der Art, wie eine Figur spricht, handelt, denkt oder empfindet erreicht werden. Außerdem können die räumlichen und sozialen Kontexte sowie ihr Aussehen analysiert werden. Diese Informationen erhalten die RezipientInnen entweder durch eine auktoriale Erzählinstanz oder durch figurale HandlungsträgerInnen.¹⁷⁸ Folgende Grafik soll die möglichen Figurencharakterisierungen verdeutlichen:

	explizit	implizit
Erzähler	explizit-auktorial	implizit-auktorial
Figur	explizit-figural	implizit-figural

Abbildung 5: Möglichkeiten der Figurencharakterisierung

Motive und Themen

Unter einem Motiv werden Phänomene verstanden, die auf unterschiedliche Art und Weise einen Bestandteil der menschlichen Lebenserfahrung abbilden. Dadurch finden sie sich immer wieder reflektiert in narrativen Texten. Das Motiv wird bei Kurwinkel auf Ebene der *histoire* als „*kleinste bedeutungsvolle, „gestaltbildende“ Einheit*“¹⁷⁹ bezeichnet und bildet somit einen inhaltlichen Bestandteil einer Erzählung. Auf Ebene des *discours* stellt sich die Frage, wie ein Motiv in einem Text gestaltet ist.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 87-88.

¹⁷⁷ Ebd. S. 88-89.

¹⁷⁸ Ebd. S. 89.

¹⁷⁹ Ebd. S. 90.

¹⁸⁰ Ebd. S. 90.

Davon abzugrenzen ist das Thema, welches die zugrunde liegende, abstrakte Idee eines Textes darstellt und daher als reflektierter Grundgedanke zu verstehen ist. Wieder anders ist der Begriff des Stoffs zu definieren. Darunter ist „eine Kombination von Motiven, eine „Konfiguration von Personen, Handlungen und Problemstellungen, die durch mythische, literarische oder geschichtliche Vorgaben fest umrissen ist“¹⁸¹, zu subsumieren.¹⁸²

Sowohl in Bezug auf Motiv als auch auf Thema und Stoff ist bei der Analyse auf Ebene der *histoire* auf die Konzeption sowie die funktionale Struktur dieser Elemente zu achten. Aus Sicht des *discours* muss näher untersucht werden, wie sich Motiv, Thema und Stoff im Bild- und Schrifttext darstellen.¹⁸³

Raum

Neben der Zeit, die während der Erzählung vergeht, braucht eine Handlung auch einen Raum, in dem sie stattfinden kann. Bestimmte Räume und Orte werden unter dem Begriff der räumlichen Gegebenheit zusammengefasst. Unter dem Raum der erzählten Welt wird daher „die Gesamtheit aller räumlichen Gegebenheiten eines narrativen Textes“¹⁸⁴ verstanden.¹⁸⁵

Generell lassen sich Räume in Erzähltexten in erzählte und erzählende Räume gliedern. Erstere werden aus Sicht der *histoire* als Diegese (Erzählung) bezeichnet und dienen als Handlungsraum der Erzählung. Zweitere sind auf Ebene des *discours* als Erzählfunktionen zu kategorisieren, somit können sie Teil der Figurencharakterisierung sein oder symbolische Bedeutung vermitteln.¹⁸⁶

Erzählte Räume werden weiter in literarisierte bzw. fikionalisierte sowie fingierte Räume differenziert. Als literarisierte bzw. fikionalisierte Räume werden jene bezeichnet, die an real existierenden Orten orientiert sind. Alle Räume, die frei erfunden sind und ohne jede Referenz zu einem realen Ort auskommen, werden unter dem Begriff der fingierten Räume zusammengefasst. Fingierte Räume können wiederum in realistische und fantastische Räume unterteilt werden. Erstere verletzen keine Naturgesetze und durchbrechen nicht die scheinbare Realität, zweitere sind von fantastischen Elementen geprägt und haben oft magische Elemente.¹⁸⁷

Juri M. Lotman entwarf ein strukturalistisch-semiotisches Modell, das die Gegenüberstellung von räumlichen und semantischen Gegensätzen verdeutlicht. Dazu wird der erzählte Raum in zwei Teile geteilt. Die Grenze zwischen diesen kann von niemandem

¹⁸¹ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 91.

¹⁸² Ebd. S. 91.

¹⁸³ Ebd. S. 93.

¹⁸⁴ Ebd. S. 94.

¹⁸⁵ Ebd. S. 94.

¹⁸⁶ Ebd. S. 94-95.

¹⁸⁷ Ebd. S. 95-96.

außer dem Protagonisten/der Protagonistin übertreten werden. Sobald eine solche Überschreitung stattfindet, erhält die Handlung eine „narrative Dynamik“. Die Teilräume des Modells sind in drei Ebenen unterteilt. Erstens die topologische Ebene. Sie beschreibt räumliche Kategorien wie „oben – unten“, „hoch – tief“, „innen – außen“, etc. Ergänzt wird sie durch semantische Gegensatzpaare, etwa „gut – böse“ oder „natürlich – künstlich“. Drittens findet eine Konkretisierung der dargestellten Welt durch topografische Angaben statt. Hierzu zählen u.a. „Berg – Tal“, „Stadt – Wald“, usw. Lotmans Modell lässt sich in der Bilderbuchanalyse sowohl auf den Bild- als auch den Schrifttext anwenden, da Kunst als semiotisches System gesehen wird, das der Sprache nachempfunden ist.¹⁸⁸

Im Schrifttext finden Räume in erster Linie durch die Nennung von Eigen- und Ortsnamen oder Beschreibungen Erwähnung. Diese können durch den Erzähler oder einen Monolog bzw. Dialog der Figuren in die Handlung eingebettet sein. Bei der Analyse ist im Besonderen auf die Erzählsituation, die verwendeten sprachlichen Mittel sowie die Gestaltungsmittel zu achten. In den Illustrationen wird ein Raum durch sogenannte raumschaffende Mittel erzeugt. Diese sind in nichtkonstruktive und konstruktive Mittel zu unterteilen. Zu den nichtkonstruktiven Mitteln wäre die Überdeckung bzw. Überschneidung, zu den konstruktiven Mitteln die Zentralperspektive zu zählen. Weitere raumschaffende Mittel sind die Licht-Schatten-Modellierung sowie Luft- und Farbperspektiven.¹⁸⁹

5.1.2.2.2. Wie wird etwas dargestellt?

a. Schrifttext

Erzählebenen

Ein narrativer Text kann sich auf mehreren Erzählebenen ereignen. Genette nennt die unterschiedlichen Erzählebenen extradiegetische, intradiegetische, metadiegetische, metametadiegetische, usw. Ebene. Dabei besetzt die narrative Instanz, also der Erzähler, die extradiegetische Ebene. Er liefert die Rahmenhandlung der Erzählung. Jede Figur, die in dieser Erzählung eine Geschichte erzählt (Binnenerzählung), befindet sich daher auf einer intradiegetischen Ebene. Erzählt in dieser Geschichte wiederum eine andere Figur eine Geschichte, also eine Geschichte in der Geschichte, befindet sich dieser Erzähler auf einer metadiegetischen Ebene. Dieses Schema lässt sich beliebig lange weiterführen.¹⁹⁰

Hier ein Beispiel: *„Ein (intradiegetischer) Erzähler beschreibt, wie es sich eine Familie am Kamin gemütlich macht, um Omas Geschichten zu lauschen. Die alte Dame beginnt, von der Liebe ihrer Jugend zu erzählen (Binnenerzählung). Die Oma erinnert sich dabei an ein*

¹⁸⁸ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 98,100.

¹⁸⁹ Ebd. S. 100.

¹⁹⁰ Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Verlag C.H. Beck oHG, 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage 2016. S. 80.

*Gespräch mit ihrem ersten Liebhaber. Dieser erzählt, dass er auch schon länger ein Auge auf sie geworfen hat, und beschreibt (metadiegetisch) seine erste Begegnung mit ihr.“*¹⁹¹

Martínez und Scheffel verweisen in diesem Zusammenhang darauf, dass neben mündlichen Erzählungen auch Briefe, zitierte Bücher, Manuskripte, Träume oder auch Bilder oder Bildzyklen eine neue Erzählebene aufmachen können.¹⁹²

In Bilderbüchern findet die Darstellungen der Erzählebenen auch in den Illustrationen Niederschlag. Im Schrifttext kann neben dem Inhalt auch die Typografie Aufschluss über einzelne Erzählebenen geben. Dies ist beispielsweise in *Opas Engel* (2001) von Jutta Bauer der Fall. Hier wird der Text der Rahmenhandlung in Serifenschrift gehalten, der Text der Binnenhandlung hingegen ist serifenlos.¹⁹³

Intradiegetische Erzählungen können mehrere Ausformungen aufweisen. Sie können erstens konsekutiv/kausal sein. Das ist dann der Fall, wenn die Binnenerzählung eine explikative Funktion erfüllt, also erklärt, welche Ereignisse diese bestimmte Situation herbeigeführt haben. Eine zweite Möglichkeit ist die korrelative Form.¹⁹⁴ Hier findet eine „Ähnlichkeits- und/oder Kontrastbeziehung“¹⁹⁵ zwischen zwei Erzählungen Ausdruck. Bei der dritten Variante wird deutlich, dass es auch zur Vermischung der Erzählebenen kommen kann. Diese Grenzüberschreitung wird als narrative Metalepse bezeichnet. Die wiederum wird als Voraussetzung der *mise en abyme* (Bild im Bild) gesehen, bei der sich die Rahmen- und die Binnenhandlung wechselseitig enthalten.¹⁹⁶

Erzählsituation

Eine fiktive Erzählung kann aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt werden, dabei muss sich die Bilderbuchanalyse auf Ebene des *discours* mit der Figur des Erzählers auseinandersetzen. Franz K. Stanzel unterschied dabei zwei Erzählsituationen. Wird die Handlung aus einem allwissenden Blickwinkel von einem Erzähler erzählt, der kein Teil der erzählten Welt ist, ist von einer auktorialen Erzählsituation die Rede. Bei der personalen Erzählsituation nimmt eine Figur, diese kann auch die Hauptfigur sein, die Position des Erzählers ein. Ist zweiteres der Fall kann die Handlung mittels Dialogen, erlebter Rede oder inneren Monologen dargestellt werden. Als spezielle Form der personalen Erzählsituation gilt

¹⁹¹ Wikipedia: Erzähltheorie. Ebene (Diegetisch / Extradiegetisch). online unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hltheorie#Ebene_\(Diegetisch_/_Extradiegetisch\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hltheorie#Ebene_(Diegetisch_/_Extradiegetisch)) [letzter Zugriff: 26.06.2018].

¹⁹² Martínez / Scheffel: Erzähltheorie. S. 82.

¹⁹³ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 103.

¹⁹⁴ Martínez / Scheffel: Erzähltheorie. S. 83.

¹⁹⁵ Ebd. S. 83.

¹⁹⁶ Ebd. S. 84.

die Ich-Erzählsituation. Hierbei nennt sich der Erzähler selbst in der ersten Person Singular.¹⁹⁷

Stanzels Theorie gilt zwar als literaturwissenschaftliches Grundwissen, dennoch gibt es einige Kritiker. Zu diesen zählt auch Genette. Er trennt in seinem Konzept die Erzählsituation von ihrer grammatischen Person bzw. Erzählstimme und geht davon aus, dass der Blickwinkel auf eine Handlung an die Wahrnehmung einer Figur gebunden ist. Das heißt, je nach Nähe oder Weite der Figur zum Geschehen verändert sich auch die Nähe oder Weite der Wahrnehmung der Figur. Diese Wahrnehmung des Geschehens nennen Genette Fokalisierung. Die Fokalisierung gibt also an, aus welcher Sicht erzählt wird. Dazu ist anzumerken, dass es zwei Standpunkte gibt, von denen aus etwas erzählt werden kann. Diese sind erstens der Standpunkt des Wahrnehmenden (Wer sieht?) und zweitens der Standpunkt des Sprechers (Wer spricht?). Diese beiden können, müssen aber nicht, identisch sein.¹⁹⁸

Zur Verdeutlichung folgendes Beispiel: Eine fiktive Erzählung schildert Erlebnisse aus der Sicht eines Kindes. Beschrieben werden diese Erlebnisse jedoch mit der Sprache eines/einer Erwachsenen. Somit ergibt sich eine Differenz zwischen dem Standpunkt des Wahrnehmenden (Wer sieht? Das Kind) und dem Standpunkt des Sprechers (Wer spricht? Der/Die Erwachsene). Wichtig hierbei ist jedoch die Trennung des Autors/der Autorin von der Figur des Sprechers. Die „narrative Instanz“ (der Sprecher) muss keinesfalls ident mit dem Autor/der Autorin sein.

Martínez und Scheffel orientieren sich bei der Fokalisierung stark an Genette und führen drei Kategorien an, die sich mit der Frage auseinandersetzen, aus welcher Sicht das Erzählte einer fiktiven Erzählung vermittelt wird.¹⁹⁹ Diese sind:

1. Nullfokalisierung: Der Erzähler weiß bzw. sagt mehr, als irgendeine der Figuren weiß bzw. wahrnimmt. („Übersicht“)
2. Interne Fokalisierung: Der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß. („Mitsicht“)
3. Externe Fokalisierung: Der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß. („Außensicht“)²⁰⁰

In der Regel können einzelne Passagen eines narrativen Textes auch unterschiedliche Fokalisierungstypen aufweisen.²⁰¹

¹⁹⁷ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 107.

¹⁹⁸ Martínez / Scheffel: Erzähltheorie. S. 67-68.

¹⁹⁹ Ebd. S. 68.

²⁰⁰ Ebd. S. 68.

²⁰¹ Ebd. S. 70-71.

Im Bilderbuch gilt es speziell darauf zu achten, dass der Schrifttext sowohl Erzählstimme als auch Erzählsituation abbilden kann, die Bilder aber auf die Darstellung der Erzählsituation beschränkt sind. Werden die Illustrationen aus einer auktorialen Erzählsituation abgebildet, bedienen sie sich meist filmischen Methoden wie etwa diversen Einstellungsgrößen oder Perspektiven. Diese Art der Darstellung soll es den BetrachterInnen ermöglichen, das gesamte Handlungsgeschehen verfolgen zu können.²⁰² Für die personale Erzählsituation gibt es im Bildtext keine Umsetzungsmöglichkeiten. Es kann nur indirekt über die Abbildung von Mimik und Gestik ein Rückschluss auf die Gefühlswelt der Figuren erfolgen. Weiters können Farben, Formen und Kompositionen gewisse Emotionen vermitteln. Die bildnerische Umsetzung eines inneren Monologs kann beispielsweise durch eine Abfolge von pointierten Einzelbildern erfolgen. Auch für die Verdeutlichung von Vorstellungs- oder Erinnerungsbildern (Träume, Wünsche, Fantasien, etc.) können solche Einzelbildabfolgen Verwendung finden.²⁰³

Zeitverhältnisse

Ein weiterer Punkt der Bilderbuchanalyse beschäftigt sich mit dem Verhältnis der erzählten Zeit zur Erzählzeit. Unter ersterer wird auf Ebene der *histoire* die Zeit verstanden, die die erzählte Geschichte einnimmt. Zweitere gibt aus Sicht des *discours* an, wie lange gebraucht wird, um den Text zu lesen. Die entstehende Zeitdifferenz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit lässt sich in unterschiedliche Bereiche gliedern. Wird innerhalb der erzählten Zeit ein langer Zeitraum abgehandelt, der sich während einer kurzen Erzählzeit ereignet, wird von Zeitraffung gesprochen.²⁰⁴ Diese lässt sich sowohl im Schrift- als auch im Bildtext umsetzen. Schriftlich werden durch konkrete Zeitangaben große Zeitabstände in wenigen Sätzen festgehalten. Bildlich können oft einzelne „Zwischenereignisse“ weggelassen werden, die den Eindruck der Raffung noch steigern. Eine weitere Kategorie ist jene des Sekundenstils. Hierbei sind erzählte Zeit und Erzählzeit deckungsgleich. Dies lässt sich jedoch lediglich durch den Schrifttext ausdrücken. Drittens gibt es die Zeitdehnung bzw. Zeitlupe, bei der ein Ereignis ausführlicher dargestellt wird, als es in Wirklichkeit ausfällt. Die Zeitdehnung kommt im Schrifttext kaum vor, wird aber mittels Illustrationen umso effektiver eingesetzt. Ist dies der Fall, wird der Schrifttext merklich reduziert oder gänzlich weggelassen, um den Ereignissen auf bildnerischer Ebene Raum zu bieten.²⁰⁵ Vorbild für die Darstellung der Zeitdehnung ist die Fotografiestrecke Eadweard Muybridges *The Horse in motion* von 1878.²⁰⁶

²⁰² Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 109.

²⁰³ Ebd. S. 111-113.

²⁰⁴ Ebd. S. 114.

²⁰⁵ Ebd. S. 115.

²⁰⁶ Ebd. S. 116.

Neben der Unterscheidung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit steht bei Genette auch die Ordnung der Handlung im Zentrum. Diese wird am einfachsten sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch auf der des *discours* durch ein zeitliches Nacheinander erreicht. Anachronien sind für das Bilderbuch untypisch, finden seit den 1980er Jahren aber immer wieder Eingang in das Medium.²⁰⁷

Als letzten Punkt führt Genette die Frequenz an und somit, die Frage wie oft sich Ereignisse und deren Beschreibung in einem narrativen Text wiederholen. Dabei wird in singulative, anaphorische, repetitive und iterative Erzählungen unterschieden. Bei singulativen Erzählungen wird ein Ereignis einmal erzählt. Diese Form findet sich im Schrift- und Bildtext des Bilderbuchs am häufigsten. Als Element der Zeitraffung beschreibt das iterative Erzählen ein sich x-mal zugetragenem Geschehen einmal. Repetitives Erzählen kommt dann zum Einsatz, wenn x-mal erzählt wird, was einmal stattgefunden hat. Diese Form findet sich nur selten in Bilderbüchern. Das anaphorische Erzählen ist weitgehend mit dem Singulativen gleichzusetzen. Mit dem Unterschied, dass jedes Mal erzählt wird, wenn sich das Ereignis zuträgt.²⁰⁸

Sprachliche Gestaltung

Die sprachliche Gestaltung setzt sich mit dem gesamten Schrifttext auf einer syntaktischen und morphologischen Ebene auseinander. Dazu zählen u.a. Stilarten, Satzbau oder rhetorische Mittel, aber auch die Schreibweise der Buchstaben, der Satzzeichen sowie der Einsatz von Groß- und Kleinschreibung sind Bestandteil der Bilderbuchanalyse. Weiters bietet die Stilistik, die sich in Makro- und Mikrostilistik unterteilt, einen Ausgangspunkt zur Untersuchung der sprachlichen Gestaltung. Erstere befasst sich mit dem gesamten Text bezogen auf Stilarten, Handlungsschemata und -verläufe oder Erzählsituationen. Zweitere widmet sich textübergreifenden Merkmalen wie beispielsweise dem Stil des Autors/der Autorin oder epochenspezifischen Stilelementen. Zur Kategorie der Mikrostilistik gehört auch die Analyse rhetorischer Mittel.²⁰⁹

Seit dem antiken Griechenland sind drei Stilarten der Rhetorik bekannt, die im Zuge der Mikroanalyse näher untersucht werden können. Erstens die niedere Stilart, die alltagssprachliche Wörter nützt. Zweitens die mittlere Stilart, die rhetorische Mittel gezielt einsetzt, und drittens die hohe Stilart, deren Wortschatz von hohem Niveau ist, eine komplexe Syntax und zahlreiche rhetorische Mittel aufweist. Dieses Schema ist nicht zur Übertragung auf den Individualstil des 21. Jahrhunderts anwendbar, kann aber als

²⁰⁷ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 117-118.

²⁰⁸ Ebd. S. 120.

²⁰⁹ Ebd. S. 122-123.

Orientierung dienen. Wichtig bei der Analyse eines Bilderbuchs ist es auf die Adressierung zu achten, denn diese nützt je nach Zielpublikum im Normalfall eine andere Stilart.²¹⁰

b. Bildtext

Form

Der Begriff der Form kann in Punkt und Linie differenziert werden. Diese können je nach ihrer Ausdehnung im Raum eine Fläche (zweidimensional) oder einen Körper (dreidimensional) bilden. Weiters sind für die Analyse der Form deren Quantität, Qualität, Gerichtetheit, Abgrenzung und Struktur von Bedeutung. Letztere gliedert sich wiederum in Textur (Oberflächenbeschaffenheit), Materialität und Faktur (maltechnisch bedingte Arbeitsspuren).

Bei der Quantität einer Illustration werden Größe und Anzahl des Dargestellten untersucht. Werden Figuren in unterschiedlichen Größen oder Menge dargestellt, hängt dies oft mit ihrer Bedeutung innerhalb der Handlung zusammen, daher wird in diesem Fall von einem Bedeutungsmaßstab bzw. von einer Bedeutungsperspektive gesprochen.²¹¹

Ähnliches gilt auch für die Qualität der Bilder. Formen können sich deutlich von anderen unterscheiden oder beinahe bis gänzlich miteinander verschwimmen. Weiters können Formen geometrisch, organisch oder frei sein. Grundsätzlich unterscheiden sich Formen in rund und eckig. Diese können symmetrisch oder asymmetrisch, regelmäßig oder unregelmäßig und einfach oder komplex angeordnet sein. Je nach Kombination der Eigenschaften erzeugen Formen unterschiedliche Empfindungen. So haben runde, glatte Formen beispielsweise eine beruhigende Wirkung; spitze, eckige hingegen eine aggressive und gefährliche.²¹²

Mit dem Aspekt der Gerichtetheit kann in Bildern eine Dynamik erzeugt werden, die sich den BetrachterInnen instinktiv erschließt. Dabei spielt es eine Rolle, ob Formen waagrecht, senkrecht oder schräg ausgerichtet sind. Durch die Gerichtetheit von Formen kann Emotionalität vermittelt oder eine Kommunikation verdeutlicht werden, was wiederum zur Spannung der Handlung beitragen kann. Waagrechte und senkrechte Formen werden vom Rezipienten/der Rezipientin als statischer aufgefasst und haben daher eine ruhigere Wirkung als schräg stehende. Schräge oder fallende Formen erzeugen im Gegenzug dazu eine höhere Dynamik.²¹³

²¹⁰ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 124.

²¹¹ Ebd. S. 129-130.

²¹² Ebd. S. 131-132.

²¹³ Ebd. S. 133-134.

Mit Konturschärfe und Konturunschärfe beschäftigt sich die Kategorie der Abgrenzung. Abgegrenzte Formen erzeugen einen präzisen, eindeutigen Eindruck, diffus abgegrenzte Formen wirken unpräzise und ungenau, was einen Anschein von Unbestimmtheit erzeugt.²¹⁴

Farbe

Die Analyse der Farben steht immer auch in Verbindung mit der Form, da diese den Gestaltungs- und Wahrnehmungsrahmen festlegt. Im Allgemeinen lassen sich Farben bezüglich Farbton, Farbhelligkeit sowie Farbintensität untersuchen.

Zu den Farbtönen gehören Gelb, Orange, Rot, Violett, Blau, Grün und die unbunten Farben Grau, Weiß und Schwarz. Zusammen bilden sie die neun Farbbereiche, die aufgrund ihrer Erscheinungsfarbe als gut unterscheidbar gelten.²¹⁵

Unter der Farbhelligkeit wird der Hell-Dunkel-Kontrast einer Farbe in Relation zu Schwarz oder Weiß verstanden. Farbintensität hingegen gibt an, ob eine Farbe leuchtend, kräftig, intensiv, trüb oder vergraut wirkt. Die bunten Farben weisen ihre größte Intensität bei unterschiedlicher Helligkeit auf. Die unbunten Farben haben im Gegensatz dazu keine Farbintensität, sondern unterscheiden sich nur in der Farbhelligkeit.²¹⁶

Je nach Funktion der Farbe wird ihr eine andere Bezeichnung zugewiesen. „*Wird ein Gegenstand so wiedergegeben, wie er zu einem bestimmten Zeitpunkt*“ unter bestimmten Beleuchtungsverhältnissen „*ausgesehen hat, wird seine farbliche Gestaltung als Erscheinungsfarbe bezeichnet*“. ²¹⁷ Wird ein Gegenstand unter neutraler Beleuchtung dargestellt, ist von der Lokal- oder Gegenstandsfarbe die Rede. Kommt es zur Loslösung eines Gegenstandes von seiner realfarblichen Erscheinung, um beispielsweise Emotionen auszudrücken, wird dies als Ausdrucksfarbe bezeichnet. Findet eine farbliche Orientierung am Gegenstand statt, wird der Gegenstandswert einer Farbe festgelegt; findet keine Orientierung statt wird der Eigenwert einer Farbe definiert.²¹⁸

Weiters können Farben symbolische Bedeutungen aufweisen, die je nach kultureller Verortung anders aufgeladen sein können.²¹⁹ Näheres dazu in Kapitel 3.5.

Komposition

Unter Komposition wird die Grundstruktur aller Gestaltungsmittel verstanden. Diese können in Beziehung zum Format des Bilderbuchs oder in Beziehung zueinander stehen. Grundsätzlich setzen sich die Gestaltungsmittel eines Bilderbuchs aus bildnerischen

²¹⁴ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 134

²¹⁵ Ebd. S. 136.

²¹⁶ Ebd. S. 136-137.

²¹⁷ Ebd. S. 138.

²¹⁸ Ebd. S. 138.

²¹⁹ Ebd. S. 141.

Elementen zusammen, der Schrifttext kann jedoch ebenfalls eine spezielle Beziehung zum Format einnehmen.²²⁰

Kommen wir als Erstes zur Beziehung zwischen den Elementen und dem Format:

Prinzipiell kann zwischen Hoch- und Querformat sowie quadratischem Format, Dreieck und Tondo (Rundbild) unterschieden werden. Im Normalfall werden für Bilderbücher Hoch- und Querformate bzw. quadratische Formate genutzt. Das Hochformat findet dabei am häufigsten Verwendung. Neben der Formatform ist auch die Größe eines Bilderbuchs ein Analysekriterium. Diese wird an der Höhe des Buchrückens gemessen. Bilderbücher können zwar in allen Größen erscheinen, meist variieren sie aber zwischen einer Höhe von 22,5 bis 30 cm und lassen sich somit dem Oktavformat zuordnen.

Format und Größe des Bilderbuchs stehen wiederum mit Bild- und Schrifttext in Beziehung, wodurch ein Bezugssystem hergestellt wird. Dieses Bezugssystem wird als (Seiten-)Layout bezeichnet und kann von Quantität, Gerichtetheit und Position bestimmt werden. Mittels dieser Kategorien können sowohl ganze Seitenlayouts als auch Einzelbilder untersucht werden.²²¹ Quantität und Gerichtetheit orientieren sich an den Kriterien der Formanalyse, müssen hier aber zusätzlich in Beziehung zu Bilderbuchformat und -größe gesetzt werden. Bei der Positionierung spielen die Bild-Text-Position sowie die Positionierung der Figuren bzw. Gegenstände eine bedeutende Rolle. Figuren und Gegenstände in der Bildmitte besitzen eine Zentralposition, die dem Element eine zentrale Bedeutung zukommen lässt.²²² Randpositionen sind von der jeweiligen Position abhängig. Beispielsweise wirken Elemente, die sich am oberen Rand befinden, höherwertiger als Elemente an den Seiten. Diese nehmen eher eine Außenseiterposition ein. Weiters erzeugt auch die Ausrichtung der Elemente eine bestimmte Wirkung. Rechts blickende Figuren sind vorwärtsgerichtet, links blickende rückwärtsgerichtet.²²³

Als Nächstes wird die Beziehung zwischen den einzelnen Bildelementen näher betrachtet:

Hier gibt es verschiedene Kompositionsprinzipien zu beachten. Erstens das Prinzip der Reihung. Darunter „werden *mindestens drei gleiche oder ähnliche Bildelemente verstanden, die im gleichen Abstand zueinander angeordnet und gleich ausgerichtet sind*“²²⁴. Mittels einer Reihung erzeugen Figuren den Anschein von Ordnung und Überschaubarkeit. Außerdem werden sie als homogen und gleichrangig wahrgenommen. Zu einer Gruppierung kommt es, wenn sich mehrere Reihungen mit geringem Abstand in einem Bildelement

²²⁰ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 143.

²²¹ Ebd. S. 144.

²²² Ebd. S. 145.

²²³ Ebd. S. 147.

²²⁴ Ebd. S. 147.

befinden. Durch eine Gruppierung findet eine Abgrenzung der einzelnen Reihungen zueinander statt. Weiters gibt es die rhythmische Komposition. Diese tritt dann auf, wenn periodisch wiederkehrende Figurendarstellungen bei unterschiedlichen Tätigkeiten, zur Verdeutlichung der alltäglichen Routine, abgebildet werden.²²⁵ Werden verschiedene Bildelemente auf einen Mittelpunkt ausgerichtet oder gehen von diesem aus, ist von einer geometrischen Figur die Rede. Werden diese Elemente dreieckig angeordnet, wird dies als Dreieckskomposition oder pyramidale Kompositen bezeichnet. Zusätzlich können Elemente symmetrisch oder asymmetrisch ausgerichtet sein. Dabei wird zwischen Achsen- und Drehsymmetrie unterschieden.²²⁶

Ein weiteres Kompositionsprinzip sind die raumschaffenden Mittel. Diese lassen sich in nichtkonstruktive und konstruktive Mittel definieren. Nichtkonstruktive Mittel bewirken eine körperlich-plastische sowie räumliche Illusion. Zu ihnen zählen beispielsweise Größen- und Höhenunterschiede, Überdeckungen oder Staffelungen. Als konstruktive Mittel fungieren u.a. Projektionen wie Aufriss-Schrägbild und Kavalierspersion. Zentral- oder Linearperspektive bilden ein eigenes Mittel und erzeugen durch Fluchtpunkte Räumlichkeit auf einer Bildfläche.²²⁷

c. Typografie

Ein weiteres Analysekriterium des Bildtextes ist die Typografie. Diese beschäftigt sich mit der *„Lehre von der ästhetischen, künstlerischen und funktionalen Gestaltung von Buchstaben, Satzzeichen und Schrift [...], dazu gehören [sic!] auch das Wissen über Betrachtungs- und Lesegewohnheiten“*²²⁸. Die Typografie lässt sich in eine mikro- (Schriftart, Laufweite, Wortabstand, ...) und eine makrotypografische (Satzspiegel, Schriftgröße, ...) Ebene gliedern.²²⁹

Im Bilderbuch kommt aber besonders den Typografien für lineares und inszeniertes Lesen sowie der Typografie nach Sinnschritten zentrale Bedeutung zu.²³⁰

Typografie für lineares Lesen:

Bei dieser Typografie baut sich der Schrifttext von vorne nach hinten auf. Die Handlung entfaltet sich also Satz für Satz. Einsatz findet diese Typografie bei narrativen Texten, die optisch wenig strukturiert sind und eine geringe Anzahl an Illustrationen aufweisen. Eine Zeile enthält in etwa 60 Zeichen. Weisen die Wörter gleichmäßige Abstände zueinander auf und werden nicht durch Worttrennungen unterbrochen, wird der Eindruck eines ruhigen

²²⁵ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 147-148.

²²⁶ Ebd. S. 149.

²²⁷ Ebd. S. 150-151.

²²⁸ Ebd. S. 153.

²²⁹ Ebd. S. 152.

²³⁰ Ebd. S. 153.

Satzbildes vermittelt. Meist sind die Absätze in Flattersatz gesetzt. Mittels des Grauwerts (Strichstärke, Laufweite, Wortabstand, ...) kann ermittelt werden, ob einzelne Wörter für das Auge gut zu erfassen sind. Dazu sollte der Text mit ca. 40 Zentimeter Abstand vor die Augen gehalten werden. Werden diese zusammengekniffen, sollten, bei gutem Grauwert, gleichmäßige graue Balken zu sehen sein.²³¹

Typografie für inszenierendes Lesen:

Hierbei wird die Erzählung durch den Illustrator/die Illustratorin bzw. den Typografen/die Typografin interpretiert und durch mikrotypografische Elemente ergänzt. Dies kann u.a. durch unterschiedliche Schriftgrößen und -arten oder Hoch- und Tiefstellung erreicht werden. Werden auch makrotypografische Bearbeitungen vorgenommen, können diese den Formsatz betreffen.²³²

Weiters ist die Schrift selbst als sprachlicher Zeichenträger ein Analysekriterium.²³³ Das Schriftbild kann in dieser Hinsicht auf Form, Farbe und Komposition untersucht werden. Auch hier kann es zu einer bestimmten Gerichtetheit und Positionierung der Schriftelemente kommen, die die Handlung ergänzend zum Bildtext inszenieren, indem beispielsweise bestimmte handlungstragende Wörter typografisch hervorgehoben werden. Wird durch eine abweichende Typografie Lautstärke und Geräuschintensität hervorgehoben, werden diese als Typotaphern bezeichnet.²³⁴

Typografie nach Sinnschritten:

Für LeseanfängerInnen ist es sinnvoll Bilderbücher zu wählen, deren Text dem Sinn nach strukturiert ist. So können Zusammenhänge schneller erfasst werden. Eine Möglichkeit dies typografisch umzusetzen, sind gut lesbare Schriftarten und nicht zu lange Zeilen, die nach inhaltlichen Kriterien gegliedert werden. Diese inhaltliche Aufteilung wird als Sinnschritt bezeichnet. Weiters können die einzelnen Sätze durch Illustrationen ergänzt werden, die dabei helfen sollen den Inhalt des Schrifttextes leichter zu verstehen und somit den Leseprozess unterstützen.²³⁵

Ein weiterer Aspekt der Typografie ist die Zuordnung und Analyse der Schriftart und -klasse. Hierbei kann in Serifenschrift und serifenlose Schrift unterschieden werden. Es können aber auch Schreibschriften zum Einsatz kommen, die von typografischem Interesse sind. Zu Schreibschriften zählen dabei alle Schriftarten, die handschriftliches Schreiben imitieren,

²³¹ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 153-154.

²³² Ebd. S. 154.

²³³ Ebd. S. 154.

²³⁴ Ebd. S. 155-156.

²³⁵ Ebd. S. 156-157.

auch wenn diese digital weiterbearbeitet werden. Neben den Schriftklassen werden im deutschen Klassifikationssystem auch fremdsprachliche Schriften, die nicht auf dem lateinischen Alphabet beruhen, genutzt. Zu diesen zählen auch echte und fiktive Hieroglyphen. Oft wird Schrift daher nicht als Ergänzung einer Illustration gesehen, sondern als Bestandteil derselben. Dies ist v.a. dann der Fall, wenn Bildtexte comicartige Sprechblasen mit Text enthalten.²³⁶

5.1.2.2.3. Bild-Text-Interdependenz

Das Nebeneinander von Bild und Text ist im Bilderbuch zentral und definiert dieses. Da Bild und Text zusammen wahrgenommen werden, müssen sie auch als einheitliche Aussage verstanden werden.²³⁷ Nach Thiele kann das Verhältnis von Bild und Text in drei Arten unterschieden werden:

1. Parallelität

Bild und Text bilden *eine „durchdachte Korrespondenz von Inhalt (Erzählung) und Form (Bild)“*²³⁸. Parallelität ist daher nicht nur eine *„schlichte Dopplung der Aussage“*²³⁹, sondern das Bild erweitert den Inhalt des Textes.

2. geflochtener Zopf

Von einem geflochtenen Zopf ist dann die Rede, wenn Schrift- und Bildtext abwechselnd die Handlung vorantreiben. Dabei entfalten sowohl Bild als auch Text ihre *„spezifischen Anteile in der Abfolge der Ereignisse“*²⁴⁰.

3. kontrapunktisches Bild-Text-Verhältnis

Das kontrapunktische Verhältnis von Bild und Text ist dann gegeben, wenn Bild und Text widersprüchliche Aussagen vermitteln und scheinbar unvereinbar sind.²⁴¹

5.1.2.2.4. Intermediale Einflüsse

Als intermediale Einflüsse werden Verweise auf andere Medien wie Film, Comic, Computerspiel, etc. bezeichnet, die Eingang in ein Bilderbuch finden. Diese intermedialen Einflüsse oder Systemreferenzen lassen sich weiter in Systemkontaminierung und Systemerwähnung unterteilen.²⁴² Bei ersterer *„wird durchgehend ein System zur Texterzeugung verwendet, das sich zwar notwendigerweise der Instrumente und Mittel [des kontaktnehmenden Mediums] bedient, zugleich aber fremdmedial ‚kontaminiert‘ und damit*

²³⁶ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 157-158.

²³⁷ Thiele: Das Bilderbuch. S. 74.

²³⁸ Ebd. S. 75.

²³⁹ Ebd. S. 75.

²⁴⁰ Ebd. S. 75.

²⁴¹ Ebd. S. 76.

²⁴² Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 165-166.

[...] grundlegend in Richtung auf das kontaktgebende System modifiziert ist“²⁴³. Zweitere steht dazu im Gegensatz und wird als „distinkt wahrgenommenes mediales System [verstanden, das] punktuell und vor dem Hintergrund des zur Texterzeugung verwendeten Systems erwähnt [wird]“²⁴⁴.

Bei der Systemkontaminierung kommt es laut Rajewsky lediglich zur Referenz auf ein anderes Medium. Die Systemerwähnung hingegen erzeugt Reproduktionen, die ein anderes Medium nachahmen sollen. Werden beispielsweise Panels, Sprechblasen oder Bewegungslinien aus dem Medium Comic übernommen, findet eine Systemerwähnung statt. Gleiches gilt für die Übernahme filmischer Gestaltungsmittel wie den Zoom oder diverse Perspektiveneinstellungen. In beiden Fällen kommt es jedoch lediglich zur Erzeugung von Illusionen des Fremdmedialen, indem auf archetypische Merkmale zurückgegriffen wird.²⁴⁵

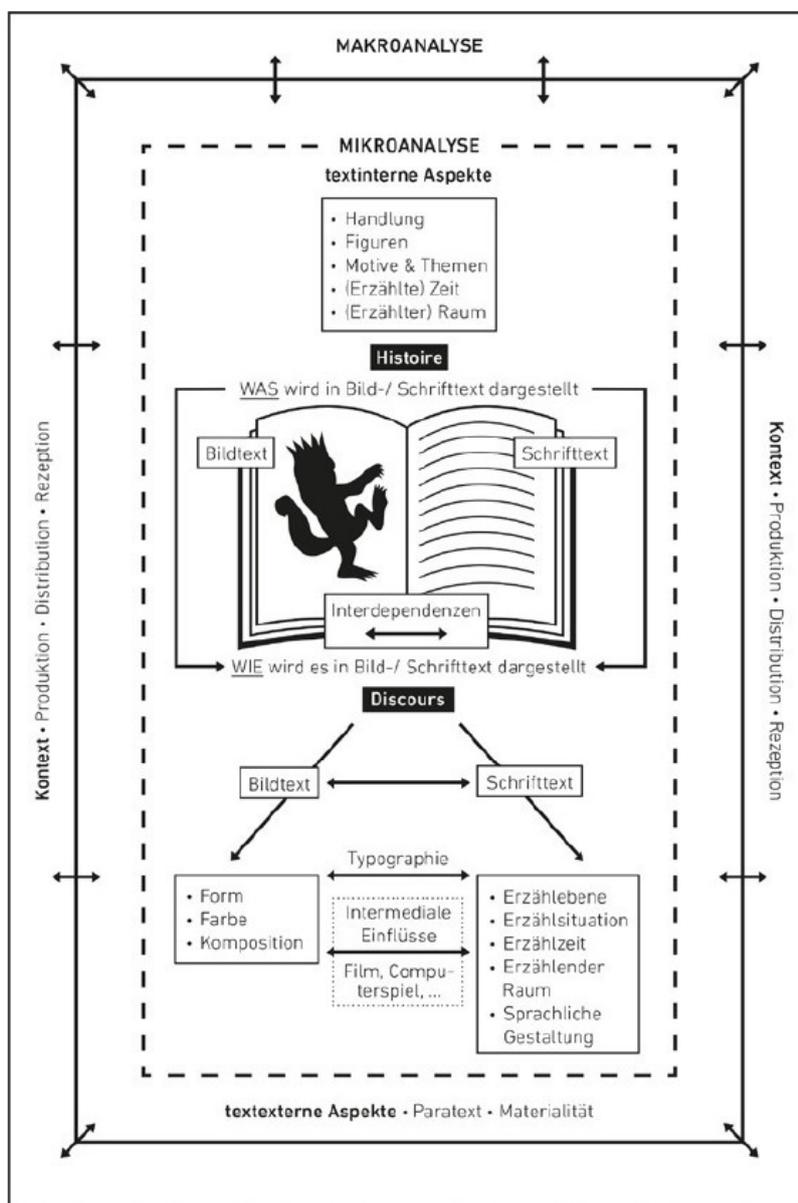


Abbildung 6: Übersicht und Aufbau: narratoästhetische Bilderbuchanalyse

²⁴³ Kurwinkel: Bilderbuchanalyse. S. 166.

²⁴⁴ Ebd. S. 166.

²⁴⁵ Ebd. S. 167-168.

5.2. Figurenanalyse

Das folgende Kapitel soll sich im Speziellen mit der Analyse der Figuren auseinandersetzen. Diese wird ebenso wie die Bild- und Textanalyse einen Teil der Analyse und Interpretation der Bilderbücher bilden.

Aus Gründen der Vergleichbarkeit orientiert sich die Analyse am Figurenarsenal von *Schneewittchen*, wie es in der Ausgabe letzter Hand von 1857 zu finden ist, da sich auch die drei ausgewählten Bilderbücher dieser Fassung bedienen.

5.2.1. Die Königin

Zu Beginn von *Schneewittchen* nimmt die Figur der Königin eine zentrale Rolle ein. Sie ist es, die die drei Farben – Weiß, Rot und Schwarz – zusammenführt und in einem Wunsch vereint. Als LeserIn erfahren wir nicht viel mehr über die Frau, als dass sie sich sehnlichst ein Kind so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz wünscht. Trotzdem lassen sich einige Feststellungen machen. Zum einen lernen wir, dass die Königin eine werdende Mutter ist und etwas näht; vielleicht sogar für ihr ungeborenes Kind. Zum anderen steht dieser Leben in sich tragenden Frauenfigur eine Winterszenerie gegenüber, die ein Todesbild impliziert.²⁴⁶ Die Königin stirbt kurz nach der Geburt, was diese Vermutung untermauern würde.

Wird die Anfangsszene in Bezug auf C.G. Jungs Archetypen gesehen, lässt sich die Königin als Mutterfigur verstehen. Diese ist jedoch von der realen Mutter zu unterscheiden. Vielmehr ist dieser Mutterarchetyp eine symbolische Manifestation des Realen.²⁴⁷

Generell müssen die Mütter in Märchen keinen durchschnittlichen Frauen gleichen, da sie oft über- oder untermenschliche Züge aufweisen. So kann die Frau im Märchen eine Gifthehe, eine überirdisch schöne Fee oder ein altes Mütterchen sein. Sie kann ihre Gestalt wandeln, das Schicksal vorhersagen²⁴⁸ oder magische Gegenstände verschenken. Märchen bilden daher auch keine konkrete äußerliche, sondern eine inner-seelische Wirklichkeit ab. Darin liegt auch die Ursache begründet, dass die märchenhaften Mutterfiguren oft befremdlich auf uns wirken. Märchen machen uns dadurch auf eine tiefere Bedeutung aufmerksam.²⁴⁹

Um dieses Urbild der Mutter besser verstehen zu können, muss auf einige mütterliche Prinzipien verwiesen werden. Beispielsweise darauf, dass es die Voraussetzung für alles

²⁴⁶ Shojaei Kawan, Christine: Schneewittchen. In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 12. Berlin / New York: de Gruyter 2005. S. 131.

²⁴⁷ Birkhäuser-Oeri, Sibylle / von Franz, Marie-Louise (Hg.): Die Mutter im Märchen. Deutung der Problematik des Mütterlichen und des Mutterkomplexes am Beispiel bekannter Märchen. (vollständig überarbeitete Neuauflage). Küssnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie 2003. S. 18-19.

²⁴⁸ Ebd. S. 18.

²⁴⁹ Ebd. S. 19.

Leben ist. Sibylle Birkhäuser-Oeri schreibt dazu: „Niemand entsteht aus dem Nichts. Jeder geht aus einer Mutter hervor.“²⁵⁰. Das schließt auch unser psychisches Leben mit ein. Das Urbild der Mutter bezieht sich also auf unser Unbewusstes. Das Mutterbild ist nicht nur ein Symbol für die psychische, sondern auch für die physische Basis der menschlichen Existenz. Mutterarchetypen entstehen demnach aus bestimmten Erfahrungen, die jeder/jede mehr oder weniger bewusst macht. Diese unterbewusste Erfahrung kann sich je nach Erfahrung als positiv (schöpfend) oder negativ (zerstörend) äußern.²⁵¹

Die Wahrnehmung des Mutterarchetypus ist in einem Teil der Seele verankert, der noch stark mit der Natur verbunden ist. Daher wird damit oft *Mutter Natur* oder die *Erdmutter* in Zusammenhang gebracht. Dieser wäre laut Birkhäuser-Oeri der „Vater Geist“ gegenüberzustellen. Zusammen bilden sie die Hauptprinzipien des Seins. Vater- und Mutterarchetypus stehen sich entweder harmonisch oder gegensätzlich gegenüber. Dies drückt sich auch in deren Charakterisierung aus. Hierbei wird dem Vater eine aktive, zeugende, der Mutter eine passive, empfangende und nährenden Rolle zugeschrieben.²⁵²

Eine ähnliche Rolle nimmt auch die Königin zu Beginn des Märchens ein. Sie sitzt an einem Fenster und näht, während sie den Schneeflocken beim Fallen zusieht. Dieser passiven Haltung wird die Tatsache ihrer Schwangerschaft beigelegt, wodurch sie auch den empfangenden und nährenden Teil erfüllt. Die Passivität der Anfangsszene wird noch zusätzlich durch das Winterwetter unterstrichen, das alle Aktivität unterdrückt oder zumindest erschwert und der Welt eine ruhende Stellung zuweist.

Dieser Passivität liegt zugleich eine Aktivität in Form des Stiches zugrunde. Anstatt sich der winterlichen Ruhe hinzugeben, fertigt die Königin möglicherweise etwas für ihr ungeborenes Kind an. Dabei sticht sie sich in den Finger, was als zweifach schöpferischer Akt gesehen werden kann. Einerseits, weil die Nadel als phallisches Attribut etwas Männliches symbolisiert²⁵³ und andererseits, weil in ihr erst durch den Anblick des austretenden Blutes der Wunsch nach dem bestimmten Aussehen ihres Kindes geboren wird. Dadurch wird in diese Szene nicht nur das Bild der Mutter, sondern auch das des Vaters eingeschrieben.

5.2.2. Schneewittchen

Über die Figur des Schneewittchens erfahren wir als LeserInnen bereits einiges mehr. In der Ausgabe letzter Hand von 1857 wird ihr Aussehen sehr konkret festgelegt. Haut so weiß wie Schnee, Lippen so rot wie Blut und Haar so schwarz wie Ebenholz. Dies war, wie weiter

²⁵⁰ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 19.

²⁵¹ Ebd. S. 19-20.

²⁵² Ebd. S. 21.

²⁵³ Seifert, Theodor: Schneewittchen. Das fast verlorene Leben. (Weisheit im Märchen). Zürich: Kreuz Verlag 1983. S. 55.

vorne bereits angemerkt wurde, in den vorhergehenden Ausgaben noch nicht der Fall. Schneewittchen verfügt jedoch nicht nur über die gewünschten äußerlichen Merkmale, sondern erfreut sich bereits in einem sehr jungen Alter außergewöhnlicher Schönheit; die wiederum der Auslöser für den Neid ihrer Stiefmutter ist. Schneewittchens Schönheit ist jedoch nicht nur der Auslöser für die Missgunst ihrer Stiefmutter, sondern sie ist auch der Grund, aus dem die sieben Zwerge innehalten, als sie das Mädchen das erste Mal sehen:

*„[...] holten ihre sieben Lichtlein und beleuchteten Schneewittchen. „Ei, du mein Gott! Ei, du mein Gott!“ riefen sie. „Was ist das Kind so schön!“ Und hatten so große Freude, daß sie es nicht aufweckten, sondern im Bettlein fortschlafen ließen.“*²⁵⁴

Und auch der Königsson wird sofort von Schneewittchens Aussehen in ihren Bann gezogen. Ein Blick allein reicht, um nicht mehr ohne den Anblick Schneewittchens sein zu wollen.

Neben der Schönheit Schneewittchens nehmen die drei Farben einen wesentlichen Anteil an der Figur der Protagonistin. Genauer gesagt, ist es eine der drei Farben, die für Schneewittchens (Schneeweißchens) Namen maßgeblich ist. Ihr Name bezieht sich einerseits auf die Farbe des Schnees, andererseits wird damit aber auch ein winterliches Todesbild in die Figur mit eingeschrieben. Seifert sieht in der Vermeidung der anderen beiden Farben eine Verleugnung und Verdrängung von Leid (schwarz) und Affekten (rot). Dieser Vorgang des Widerstandes und der Verdrängung wird in der Psychoanalyse als Gegenbesetzung bezeichnet. Schneewittchens leidvolles Schicksal ist daher bereits in ihrem Namen festgelegt.²⁵⁵

Als Tochter ist die Figur auch in Relation zu ihrer Mutter zu sehen. Mutter und Tochter bilden gemeinsam ein zusammengehörendes Ganzes. Wie die Mutterfigur kann auch die Tochterfigur im Märchen über- oder untermenschliche Züge aufweisen. *Schneewittchen* als Märchen behandelt weibliche Probleme und zeichnet sich durch eine Tochterfigur aus, die eine weibliche Heldenrolle einnimmt. Diese soll das *Ich* der LeserInnen dazu animieren sich mit ihr zu identifizieren und weist daher keine psychologische Überzeichnung auf.²⁵⁶ Bei Birkhäuser-Oeri steht dazu Folgendes:

„In den vielen lichten Tochterfiguren unserer Märchen, [...], hat die Frau die Möglichkeit, die Heldenrolle des göttlichen Mädchens, welches unschuldigerweise

²⁵⁴ Grimm / Rölleke: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Band 1. S. 271-272.

²⁵⁵ Seifert: Schneewittchen. S. 70-71.

²⁵⁶ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 53-54.

das Opfer einer hexenhaften Erdmutter wird, mit zu erleben, d.h. sich mehr oder weniger mit ihr zu identifizieren.“²⁵⁷

Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass der Tochterfigur trotzdem Ereignisse widerfahren, die einen gewöhnlichen Menschen nicht betreffen und nicht betreffen können. Schneewittchen wird zwar als einfaches Mädchen dargestellt, dennoch triumphiert sie über den Tod und wird quasi unsterblich. Diese Eigenschaft weisen jedoch eigentlich nur göttliche Wesen auf.²⁵⁸ Auch die Tatsache, dass die wilden Tiere des Waldes Schneewittchen nicht bedrohen, sondern sie ungehindert ihres Weges ziehen lassen, lässt eine übernatürliche Verortung der Figur zu. Ihre göttliche Gestalt bewahrt sie vor den Gefahren der Natur und gewährleistet eine sichere Flucht. Schneewittchen wird so in den Sphären des Göttlichen verankert, ohne ein göttliches Wesen zu sein.

Diese überirdische Erscheinung verhindert auch, dass die Zwerge Schneewittchen in der Erde vergraben. Aufgrund ihrer anhaltenden Schönheit bestatten sie sie in einem Glassarg, der ständig bewacht und beweint wird. Goldene Buchstaben geben Auskunft über Schneewittchens Namen und soziale Stellung. Es wird somit festgelegt, dass es sich bei der Toten nicht um ein normales Mädchen handelt, sondern um eine zukünftige Königin. In „primitiven“ Kulturen kommt der Rang einer Königin beinahe dem einer Göttin gleich. Beide fordern daher Unterwerfung. Mit dieser impliziten Macht ruht Schneewittchen innerhalb des Waldes.²⁵⁹ Dass sich neben den Zwergen auch die Tiere des Waldes der Trauerhaltung anschließen, ist ein weiterer Ausdruck der göttlichen Natur Schneewittchens.

Ähnlich wie Duff sieht auch Birkhäuser-Oeri den Scheintod Schneewittchens als nötige Entwicklungsstufe. Erst durch den Tod kann neues Leben, also die Vereinigung Schneewittchens mit dem Königssohn, entstehen. Der Tod ist daher als Übergangsstufe zu sehen. Diese Vorstellung vom Tod ist in der menschlichen Seele tief verwurzelt und spiegelt sich in zahlreichen Todes- und Wiedergeburtmysterien. Ein symbolischer Tod, wie in *Schneewittchen*, ist oft nötig, um Veränderung herbeizuführen.²⁶⁰ Für Schneewittchen bedeutet er die Loslösung von Stiefmutter und Vater hin zu einer Vereinigung mit dem Prinzen.

5.2.3. Die böse Stiefmutter

Mit der Stiefmutter findet sich in *Schneewittchen* noch ein weiterer Mutterarchetyp; der der nefasten (verschlingenden) Mutter. Die böse Königin nimmt durch ihr zerstörerisches Wesen die Rolle einer Todesmutter ein. Sie negiert also den beschützenden, schöpfenden

²⁵⁷ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 55.

²⁵⁸ Ebd. S. 54.

²⁵⁹ Ebd. S. 72.

²⁶⁰ Ebd. S. 72-73.

Charakter von Schneewittchens leiblicher Mutter. Zugleich sind jedoch beide Seiten, das Zerstörerische und das Schöpfende, jeweils ein Teil derselben Medaille.²⁶¹ Aufgrund des positiven Ausgangs des Märchens ist Schneewittchens Stiefmutter nicht als absolut destruktive Todesmutter zu sehen, sondern wird dem Typ der „erneuernden“ Todesmutter zugeschrieben. Ihre negative Beeinflussung der Handlung resultiert schlussendlich in der Wandlung und Erneuerung Schneewittchens als eigenständiges Individuum.²⁶²

Charakteristisch für den nefasten Mutterarchetypus ist ein vermehrter Hunger nach Menschenfleisch.²⁶³ Dieses Kriterium trifft auch auf die böse Stiefmutter in *Schneewittchen* zu. Sie verlangt vom Jäger Lunge und Leber der Stieftochter als Beweis für ihren Tod. Sobald sie die vermeintlich menschlichen Organe erhält, werden diese in Salz gekocht und von ihr verzehrt. Sie verkörpert also im wahrsten Sinne den nefasten Mutterarchetyp. Die Leber wird dabei seit jeher als Sitz der Gefühle, um genauer zu sein, als Sitz unausgesprochener aggressiver Gefühle angesehen. Psychologisch gesehen verbirgt sich hinter diesem Motiv, die Absicht jeglichen Protest oder Widerstand Schneewittchens gegen ihre Stiefmutter bereits von Beginn an zu unterbinden.²⁶⁴

Weitere typische Verhaltensweisen der Todesmutter sind u.a. das Verbrennen, Ertränken, Erfrieren lassen oder Vergiften ihrer Opfer. Oft sind diese Mutterfiguren der Zauberei/Hexerei mächtig und fügen ihren RivallInnen auf diese Weise Schaden zu.²⁶⁵ Bei Schneewittchens Stiefmutter treffen auch solche Eigenschaften teilweise zu. Sie verwendet vorzugsweise Gift, mit dem sie überaus kunstfertig umgehen kann, wie aus dem Märchen hervorgeht: „Der Apfel war aber so künstlich gemacht, daß der rote Backen allein vergiftet war.“²⁶⁶

Trotz ihrer negativen Aspekte ist die Figur der Stiefmutter in *Schneewittchen* laut Birkhäuser-Oeri der Auslöser für die Wiedergeburt und psychologische Bewusstwerdung der Protagonistin. Sie ist somit die Wegbereiterin der Individuation Schneewittchens²⁶⁷ und daher eine der zentralen Figuren.

Neben ihrer Kategorisierung als Todesmutter bildet die Stiefmutter gemeinsam mit Schneewittchen und deren leiblicher Mutter eine Dreieckigkeit weiblicher Hauptfiguren, die durch die Mutterarchetypen eng miteinander verknüpft sind. Mutter und Stiefmutter als zwei Teile eines Ganzen und Schneewittchen als Anfang von etwas Neuem. In dieser Konstellation

²⁶¹ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 48.

²⁶² Ebd. S. 50-51.

²⁶³ Ebd. S. 51.

²⁶⁴ Drewermann, Eugen: Schneewittchen. Die zwei Brüder. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. München Deutscher Taschenbuch Verlag 2003. S. 83.

²⁶⁵ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 51.

²⁶⁶ Grimm / Rölleke: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Band 1. S. 275.

²⁶⁷ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 56.

spiegeln sie die Göttinnen-Triaden des griechischen Altertums (Demeter, Kore, Hekate) oder die Dreiheit der Schicksalsgöttinnen wider.²⁶⁸

In *Schneewittchen* verkörpert die Stiefmutter durch ihre Eigenschaften (Eitelkeit, Neid, Eifersucht) das Gegenstück zur kindlichen Unschuld Schneewittchens. Durch diese unterschiedlichen Pole entsteht schließlich der zentrale Konflikt des Märchens. Seinen Ursprung nimmt dieser Konflikt in erster Linie in der Eifersucht der neuen Königin, denn diese ist psychologisch gesehen die Negation der Liebe. Dadurch ist eine positive Beziehung zwischen Schneewittchen und ihrer Stiefmutter von vornherein ausgeschlossen und der Stiefmutter bleibt nur die Rolle der verschlingenden Zerstörerin.²⁶⁹

Untrennbar verbunden mit der Stiefmutter in *Schneewittchen* ist der Spiegel als magisches Requisite. Der Spiegel ist das zentrale Instrument ihrer Eitelkeit und zugleich ihre wahrheitssprechende Informationsquelle. Sie wird somit zu einer allwissenden bzw. allsehenden Figur. Diese Tatsache unterscheidet den Spiegel in *Schneewittchen* von jedem echten Spiegel, der eigentlich nur Auskunft über das eigene Aussehen gibt. Im übertragenen Sinne stellt ein Spiegel aber trotzdem einen Reflexionsvorgang dar, denn er reflektiert unser Spiegelbild. Er soll also Ausgangspunkt für Überlegungen und Selbsterkenntnis sein. Die böse Stiefmutter nutzt den Spiegel aber nicht zur Selbstansicht, sondern um das Objekt ihrer Eifersucht zu observieren. Aufgrund dessen wird ein eigentlich positiver Gegenstand im Gebrauch der Stiefmutter zu einem negativen Einfluss, der den Konflikt des Märchens weiter vorantreibt.²⁷⁰

Auch die von der Stiefmutter gewählten Objekte sind Ausdruck ihrer Eitelkeit. Sowohl Schnürriemen als auch Kamm sind Instrumente der Eitelkeit und stehen daher in Verbindung mit dem Charakter der bösen Königin. Der Apfel hingegen ist eigentlich ein Liebessymbol, wird aber durch seine Zweifarbigkeit von Weiß und Rot zu einem komplexeren Element. In der weißen Hälfte findet sich die namensgebende Farbe Schneewittchens wieder, die für geistige Liebe steht. Die rote Farbe der anderen Seite impliziert laut Birkhäuser-Oeri nicht nur die Farbe von Blut, sondern steht auch für Leidenschaft. Die Stiefmutter vergiftet die rote Seite, die für ihre destruktive, ichbezogene Verkörperung von Leidenschaft steht. Das Liebessymbol des Apfels wird also in ein zerstörerisches umgedeutet. Er wird quasi zusätzlich vergiftet, weil die Stiefmutter ihre Liebe für egoistische Ziele missbraucht.²⁷¹

5.2.4. Der Jäger

Die Figur des Jägers tritt in *Schneewittchen* zwar nur kurz auf, sie spielt aber trotzdem eine maßgebliche Rolle. Ihr können gleich drei Deutungsebenen zugeschrieben werden.

²⁶⁸ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 62.

²⁶⁹ Ebd. S. 64.

²⁷⁰ Ebd. S. 65-66.

²⁷¹ Ebd. S. 70-71.

Für Birkhäuser-Oeri steht der Jäger in enger Verbindung mit den Tieren. Diese wiederum verkörpern symbolisch die Instinkte des Menschen. Indem der Jäger Schneewittchens Leben verschont, kommt also ein gesunder Instinkt oder eine naturbezogene Einstellung zum Tragen, die den Jäger davor bewahrt eine böse Tat zu begehen. Psychologisch gesehen verkörpert der Jäger den Animus. Damit wird die männliche Seite in der Frau bezeichnet, die einer Art Geistigkeit gleichkommt. Durch seine gute Tat wird der Jäger zu einer positiven Animusfigur für die Tatkraft und Initiative sowie ein Geist charakteristisch sind, der nicht der Natur entgegensteht.²⁷²

In einem wesentlich düsteren Licht sieht Duff die Figur des Jägers. Er nimmt Bezug auf den österreichischen Psychoanalytiker Winterstein, der sich mit Pubertätsriten in verschiedenen Stämmen beschäftigte. Während dieser Riten werden pubertierende Mädchen in einigen Kulturen, von älteren Männern oder Priestern in die Wildnis gebracht und entjungfert. Duff sieht in der Figur des Jägers die Versinnbildlichung eines solchen Vaterersatzes, wenn auch in abgeschwächter, von der Gesellschaft veränderter Form. Er stellt auch die These auf, dass der erlegte Frischling symbolisch für das Festessen stehen könnte, mit dem solche Pubertätsriten beendet wurden.²⁷³

Eine ähnlich sexuelle Deutung findet sich auch bei Drewermann. Hier spielt der Jäger nur eine untergeordnete Rolle als Führer des Hirschjägers und steht für die Verkörperung weiblicher Sexualängste. Er wird zu einem Mann mit einem Messer, zu einem blutrünstigen Mörder. Die Werbung des Mannes wird bei diesen Ängsten als Treibjagd empfunden, die allein den männlichen Hunger stillen soll und vom heranwachsenden Mädchen als lebensbedrohlich empfunden wird.²⁷⁴ Das Messer symbolisiert hier die Vereinigung der Geschlechter als „*mörderisches Erstochenwerden*“²⁷⁵. Das Mädchen bzw. die Frau sieht sich als gehetztes Tier, das nach der Vereinigung verblutend am Boden liegt. Diese Sexualangst wird in *Schneewittchen* jedoch nicht naturgegeben initiiert, sondern nimmt ihren Ursprung in den Forderungen der Stiefmutter, also quasi in deren eigener Sexualangst. Wo Schneewittchens leibliche Mutter lediglich den Stich einer Nadel ertragen musste, sieht sich die Tochter der Ermordung mit dem Messer gegenüber.²⁷⁶

Trotz dieser drei unterschiedlichen psychologischen Deutungen ist der Jäger, wenn auch nicht bewusst, dafür verantwortlich, dass Schneewittchen fliehen und schlussendlich auch überleben kann.

²⁷² Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 66.

²⁷³ Duff: Schneewittchen. S. 92-93.

²⁷⁴ Drewermann: Schneewittchen. S. 85.

²⁷⁵ Ebd. S. 86.

²⁷⁶ Ebd. S. 86.

5.2.5. Die sieben Zwerge

Lütjens nennt drei Arten von Zwergen. Zu diesen zählen erstens der Zwerg, der durch Kleinwüchsigkeit und Alter charakterisiert wird (z.B. Alberich im *Nibelungenlied*), zweitens der Zwerg, der jugendlich aussieht, aber mehrere hundert Jahre alt ist (z.B. Alberich im *Ortnit*) und drittens der Zwerg, der kleinwüchsig, aber normal proportioniert und wie ein Ritter gekleidet ist. Letzterer Typ tritt nur im höfischen Roman auf.²⁷⁷ Die Zwerge aus *Schneewittchen* wären der ersten Kategorie zuzuordnen. Diese prototypischen Zwerge leben oft im Wald und sind im Bergbau tätig bzw. sind sie auf der Suche nach Erzen und Edelsteinen.²⁷⁸ Auch dieses Kriterium trifft auf die sieben Zwerge des Märchens zu: „Als es ganz dunkel geworden war, kamen die Herren von dem Häuslein, das waren die sieben Zwerge, die in den Bergen nach Erz hackten und gruben.“²⁷⁹

Weiters werden Zwergen neben dem Bergbau auch häusliche Tätigkeiten wie Kochen, Backen, Waschen, etc. zugeschrieben.²⁸⁰ Als Indiz dafür, dass auch dies auf die *Schneewittchen*-Zwerge zutrifft, kann die Beschreibung des Hauses als „zierlich und reinlich“²⁸¹ herangezogen werden.

Für Birkhäuser-Oeri verkörpern die Zwerge neben dem Jäger die ersten männlichen Schutzherrn Schneewittchens. Sie nehmen das Mädchen bei sich auf und warnen es vor den Untaten der Stiefmutter. Sie verkörpern also eine schöpferische Geisteskraft, die dabei hilft, einen scheinbar unlösbaren Konflikt zu lösen. Ihr mehrzahliges Auftreten deutet daraufhin, dass die geistigen Lösungsansätze noch uneinig sind. Erst der Königssohn bringt in seinem singulären Auftreten die Lösung.²⁸²

Auf die Stellung der Zwerge als Geschwisterfiguren wurde bereits in Kapitel 3.3. eingegangen, weshalb an dieser Stelle nur noch einmal darauf verwiesen werden soll.

Für Drewermann hat Schneewittchens Aufenthalt im Zwergenhaus eine etwas andere Bedeutung. Er sieht darin die Angst des Mädchens an der Schwelle zum Frausein zu stehen, was sich in einem Rückzug in die Isolation äußert. Schneewittchens Lebensansprüche werden miniaturisiert, um dem Neid und den bösen Absichten der Stiefmutter zu entgehen.²⁸³ Unterbewusst äußert sich so der Wunsch des Kindes für immer ein kleines Mädchen zu bleiben, um keine Bedrohung für das Selbstwertgefühl der (Stief-)Mutter darzustellen.²⁸⁴ Es findet also eine Hemmung in der weiblichen Sexualentwicklung statt. Dem

²⁷⁷ Steinbauer, Bernd: Zwerg. In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 14. Berlin / Boston: de Gruyter 2013. S. 1.438.

²⁷⁸ Steinbauer: Zwerg. S. 1.439.

²⁷⁹ Grimm / Rölleke: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Band 1. S. 271.

²⁸⁰ Steinbauer: Zwerg. S. 1.439-1.440.

²⁸¹ Grimm / Rölleke: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Band 1. S. 271.

²⁸² Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 68.

²⁸³ Drewermann: Schneewittchen. S. 96-97.

²⁸⁴ Ebd. S. 98-99.

beigestellt ist die asexuelle Position der Zwerge, die eine „ungefährliche Form des Mannseins gegenüber einer Frau“²⁸⁵ verkörpern.²⁸⁶

Das Zwergenhaus ist demnach ein Schutzraum in dem Schneewittchen nicht nur vor ihrer Stiefmutter, sondern auch vor ihren eigenen Ängsten Schutz sucht. Es ist ein Ort der Entwicklung und Reifung, zugleich aber auch der Konfrontation, die erst mit dem Auftreten des Prinzen ihre Auflösung findet.

5.2.6. Der Königssohn

Die Brüder Grimm nutzen, um sich von der französischen Märchentradition abzusetzen, den Begriff *Königssohn* statt *Prinz*. Wie die meisten Märchenfiguren weist auch der Königssohn in *Schneewittchen* prototypische Merkmale auf. Beispielsweise befindet er sich wie die meisten Königssöhne auf einer Reise oder Wanderung durch die Welt und kommt auf dieser am Haus der sieben Zwerge vorbei. Weitere Kriterien für den Märchenprinzen sind laut Lüthi u.a. Neugier, Aktivität, Furchtlosigkeit, Willensstärke, die ihn dabei unterstützen stets die richtige Wahl zu treffen und ihm die Position eines Auserwählten zukommen lassen. Trotzdem ist sein Wesen von einer Naivität geprägt, die ihren Ursprung in seiner königlichen Weltfremdheit hat.²⁸⁷ Zusätzlich nimmt der Königssohn in *Schneewittchen* die Rolle des Brautwerbers ein.²⁸⁸ Der deutsche Germanist Solms sieht in der Figur des Prinzen jedoch vielmehr eine „strahlende Null“²⁸⁹, die gerade aufgrund seiner Konturlosigkeit und Abstraktion als ideale Projektionsfläche für die Glücksvorstellungen der LeserInnen fungiert.²⁹⁰

Für Birkhäuser-Oeri verkörpert der Königssohn, gleich der Figur des Jägers, ebenfalls eine positive Animusfigur²⁹¹, da er Schneewittchen aus dem Wald und in gewisser Weise auch aus den Fängen der Stiefmutter „errettet“. Er verkörpert somit eine „neue befreiende, geistige Einstellung zum Leben“²⁹². Der Prinz in *Schneewittchen* unterscheidet sich aber insofern von anderen Märchenhelden, als er eigentlich nur indirekt für die Rettung der Prinzessin verantwortlich ist. Er bezeugt zwar seine Liebe zu ihr, wodurch er den Zwergen die Erlaubnis abringt, den gläsernen Sarg mitzunehmen, die eigentliche Erlösung Schneewittchens erfolgt aber durch das zufällige Stolpern eines Dieners über einen

²⁸⁵ Drewermann: Schneewittchen. S. 100.

²⁸⁶ Ebd. S. 100.

²⁸⁷ Wehse, Rainer: Prinz, Prinzessin. In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 10. Berlin / New York: de Gruyter 2002. S. 1.311.

²⁸⁸ Ebd. S. 1.312.

²⁸⁹ Ebd. S. 1.311.

²⁹⁰ Ebd. S. 1.312.

²⁹¹ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 66.

²⁹² Ebd. S. 77.

Strauch.²⁹³ Durch die darauffolgende Hochzeit wird eine fruchtbare Verbindung zwischen dem Weiblichen und der männlich-geistigen Seite geschlossen, bei der der Königssohn als höchste gesellschaftliche Figur, eine führende geistige Einstellung symbolisiert. Diese Vereinigung komplementiert Schneewittchens Entwicklung zu einer von der Stiefmutter unabhängigen Frau.²⁹⁴

Drewermann stellt sich zur Figur des Königssohns die Frage, was einen Mann dazu bewegt sich derart in eine Tote zu verlieben, dass er sie den Zwergen gegen Bezahlung abkaufen möchte. Er kommt ganz im Sinne der Jung'schen Psychologie zu dem Schluss, dass der Prinz sich im Inneren mit der Figur des toten Schneewittchens identifiziert. Auch er fühlt sich als etwas nur scheinbar Lebendes, als etwas der Atemluft Beraubtes und nur zum Ansehen Ausgestelltes.²⁹⁵ Schneewittchen wird also zum Inbegriff der Seele des Prinzen.²⁹⁶

Ähnlich wie Drewermann sieht auch Seifert die Rolle des Königssohns. Als zukünftiger König symbolisiert er die „*zukunftsweisenden Kräfte der Seele*“²⁹⁷, die erst in der Verbindung mit dem Unterbewussten freigesetzt werden können.²⁹⁸ Vervollständigen kann der Königssohn sein Inneres erst durch die Verbindung mit Schneewittchen. Demnach spiegeln auch hier die äußeren Ereignisse die inneren Vorgänge des Prinzen, wodurch erst eine wechselseitige Persönlichkeitsentwicklung stattfinden kann.²⁹⁹

5.3. Motiv- und Symbolanalyse

Im Folgenden sollen die zentralsten Motive und Symbole des *Schneewittchen*-Märchens analysiert werden. Sie sollen ebenfalls Grundlage der Bilderbuchbetrachtung sein und im Speziellen bei der Bildanalyse herangezogen werden.

5.3.1. Die Zahl Drei

Nichts durchzieht das Märchen *Schneewittchen* so wie die Zahl Drei. Ob nun drei Tropfen roten Blutes in den Schnee fallen oder ob Schneewittchen mit ihrer Mutter und der bösen Stiefmutter eine weibliche Dreiheit bilden, alles wird von einer Dreigliedrigkeit bestimmt. Um nur zwei anfängliche Beispiele zu nennen.

Diese Überrepräsentation liegt vermutlich daran, dass die Zahl Drei für das menschliche Denken, Empfinden und Handeln nach den Zahlen Eins und Zwei die wichtigste Zahl ist. Viele Phänomene und Konzepte werden von Dreigkeiten bestimmt. Zu diesen zählen u.a. die Dreiteilung von Vater-Mutter-Kind, Geburt-Dasein-Tod, Himmel-Erde-Unterirdisches oder

²⁹³ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 76.

²⁹⁴ Ebd. S. 77.

²⁹⁵ Drewermann: Schneewittchen. S. 148.

²⁹⁶ Ebd. S. 150.

²⁹⁷ Seifert: Schneewittchen. S. 130.

²⁹⁸ Ebd. S. 130.

²⁹⁹ Ebd. S. 132.

Sonne-Mond-Sterne, aber auch Göttertriaden und andere Glaubensvorstellungen.³⁰⁰ Der deutsche Historiker Endres schreibt dazu, dass bereits Laotse die Dreiheit als Ursprung aller Dinge bezeichnete und die Pythagoräer sahen in der „Drei-Einigung“ die Ergänzung der dualen Schaffungskräfte, um Leben zu erschaffen. Religionsgeschichtlich gesehen bildet die Bedeutung der Drei die Grundlage vieler Göttertriaden³⁰¹, wie sie in der sumerischen (Himmel, Luft, Erde), altbabylonischen (Mond, Sonne, Venus) und altägyptischen (Sonne, Himmel, Mond) Kultur vorkommen. Auch die altpersische, indische, griechische und nordische Mythologie kennt diese göttliche Dreigestalt, die schließlich mit Vater, Sohn und Heiliger Geist auch in das Christentum Eingang fand.³⁰² Selbst im streng monotheistischen Islam ist mit der schiitischen Verehrung Allahs, des Propheten (Muhammad) und des Gottesgesandten (Ali) eine Dreiheit gegeben.³⁰³

Obwohl die Trinität weltweit verbreitet ist, ist sie in der europäischen Volkserzählung besonders häufig anzutreffen. Märchen stellen innerhalb der Volkserzählungen noch einmal einen Spezialfall dar, da es in diesen zu verschiedenen Kategorien von Dreiheiten kommen kann.³⁰⁴ Kategorisierungstypen im Märchen können beispielsweise Substanzen (z.B. Lebewesen, Dinge, Orte), Vorgänge, Handlungs- und Geschehensträger oder handlungstragende bzw. irrelevante Elemente sein. Die Drei kann aber auch als Grundzahl oder als ein Vielfaches davon vorkommen und als Handlungsmotor bzw. -gliederer fungieren. Weiters kann Gleich- oder Verschiedenartigkeit abgebildet, aber auch auf Details verwiesen werden.³⁰⁵

In Märchen kann entweder explizit oder implizit auf die Zahl Drei verwiesen werden.³⁰⁶ In *Schneewittchen* lassen sich beide Arten festmachen. Zu den explizit genannten Stellen zählen die drei Blutstropfen im Schnee und die drei Tage andauernde Trauer der Zwerge. Der Anteil der implizit mit der Zahl Drei verbundenen Teile überwiegt deutlich. Hierzu zählen die anfangs genannte Dreiheit aus Schneewittchen, leiblicher Mutter und Stiefmutter, die drei Farben, die Schneewittchens Äußeres charakterisieren, die drei Gegenstände (Schnürriemen, Kamm, Apfel) der Stiefmutter, die drei verschiedenen Verkleidungen der Stiefmutter und die drei trauernden Tiere am Sarg Schneewittchens.

³⁰⁰ Lüthi, Max: Drei, Dreizahl. In: In: Ranke, Kurt (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 3. Berlin / New York: de Gruyter 1981. S. 851-852.

³⁰¹ Endres, Franz Carl / Schimmel, Annemarie: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich. München: Diederichs Verlag 1995 (Sonderausgabe). S. 74.

³⁰² Ebd. S. 76-78.

³⁰³ Ebd. S. 82.

³⁰⁴ Lüthi: Drei, Dreizahl. S. 853-854.

³⁰⁵ Ebd. S. 855-856.

³⁰⁶ Ebd. S. 857.

5.3.2. Die Farben Rot – Weiß – Schwarz

In europäischen Volkserzählungen tragen Farben maßgeblich zur dekorativen und symbolischen Gestaltung des Textes bei. Dabei können diese Farben und Farbkombinationen sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in der Bedeutung aufweisen. Im Allgemeinen lassen sich Farbsymboliken aber auf Bräuche, Glaubensvorstellungen und kulturgeschichtliche Zusammenhänge zurückführen. Vor allem die Farben Rot, Weiß und Schwarz nehmen schon seit jeher einen hohen Stellenwert in den Kulturen ein.³⁰⁷

Für das Märchen stellte Lüthi fest, dass in erster Linie kräftige Farben (z.B. Rot, Weiß, Schwarz) und harte, metallische Töne (z.B. Gold, Silber, Kupfer) verwendet werden. Mischfarben und Schattierungen finden sich nicht, diese kommen dafür vermehrt im Volkslied zur Anwendung. Im Märchen sind Farben häufig auch mit bestimmten Gattungscharakteristika, aber auch mit der Persönlichkeit der jeweiligen Erzählinstanz verbunden.³⁰⁸

Bereits Jacob Grimm setzte sich in seiner *Sagenkonkordanz* mit den Farben Weiß, Rot und Schwarz auf einer literarisch-vergleichenden Ebene auseinander und bezeichnete sie als die „*drei Farben der Poesie*“³⁰⁹. Er nennt darin europäische Beispiele, die sich ebenfalls dieser Farbkombination bedienen; u.a. die bereits erwähnte altnordische *Heimskringla* und die Blutropfenszene aus *Parzival*.³¹⁰ Jacob Grimm geht in seiner Forschung aber noch weiter zurück und zieht das *Canticum Canticorum* (Hoheslied) des Alten Testaments als Nachweis für die Verwendung der Farbtrias heran. Darin wird ein Mann mit weißer Haut wie Elfenbein, roten Lippen und Wangen sowie rabenschwarzem Haar imaginiert. Diese Stelle diente mit hoher Wahrscheinlichkeit den italienischen Märchenautoren Basile (*Das Pentamerone*, 1634) und Carlo Gozzi (*Il corvo*, 1761) als Vorbild. Angesichts Jacob Grimms Kenntnis dieser Texte kann davon ausgegangen werden, dass er sie bei der Erstellung des *Schneewittchen*-Märchens miteinbezogen hat. Da die Einträge der *Sagenkonkordanz* jedoch nicht datiert sind, kann nicht sicher gesagt werden, wie viel Grimm zu dem Zeitpunkt darüber wusste, zu dem ihm Marie Hassenpflug ihre Märchenversion erzählte.³¹¹ Feststeht, dass die einzelnen *Schneewittchen*-Ausgaben im Lauf der Zeit dahin gehend verändert wurden³¹², was wohl auf eine Auseinandersetzung mit der Farbthematik und ihren Varianten zurückzuführen ist.

³⁰⁷ Tucker, Elizabeth: Farben, Farbsymbolik. In: Ranke, Kurt (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 4. Berlin / New York: de Gruyter 1984. S. 840-841.

³⁰⁸ Ebd. S. 842.

³⁰⁹ Rölleke, Heinz: Weiß – Rot – Schwarz: „Die drei Farben der Poesie“. Zu Farbspielen in Grimms „Sneewittchen“-Märchen und anderwärts. In: *Fabula* 54 (2013), Heft 3/4. S. 215.

³¹⁰ Ebd. S. 215.

³¹¹ Ebd. S. 226.

³¹² Ebd. S. 227.

Rot

Die Farbe Rot beinhaltet eine Vielzahl an möglichen Deutungen. So symbolisiert sie nicht nur Leben, Freude und Glanz, sondern auch Tod, Zorn und Verrat. Durch ihre Assoziation mit Blut wird sie mit Gesundheit und Schönheit in Verbindung gebracht, wie dies auch in *Schneewittchen* der Fall ist. Laut Tucker entspricht das Rot, genauso wie das Weiß, aber einem Extrem, denn Gesichtsfarbe sollte niemals blutrot oder schneeweiß sein. Trotzdem sind rote Backen ein Zeichen für Gesundheit. In Märchen werden daher oft rote Gegenstände oder Substanzen verwendet, wenn damit Leben wiederhergestellt oder Gefahr gebannt werden soll. Die Farbe Rot hat demnach wirkungsvolle magische Eigenschaften.³¹³

Neben Gesundheit und Leben steht das Rot im Märchen oft für Prunk und Königtum, die sich in Form eines roten Mals offenbaren. Freude und Feierlichkeiten werden ebenfalls durch rote Elemente vermittelt. Vor allem bei Hochzeitsfeierlichkeiten wird in Märchen häufig auf rote Dekoration verwiesen. Dies geht wahrscheinlich auf Traditionen zurück, bei denen sich Frauen zur Hochzeit rot kleiden.³¹⁴

In den Grimm'schen Märchen besitzt das Rot aber meist auch negative Assoziationen. Hier ist beispielsweise der Apfel in *Schneewittchen* zu nennen, dessen rote Seite das Gift in sich trägt. Rot kann also auch für Heimtücke und Verrat stehen.³¹⁵

Weiß

Ähnlich der Farbe Rot weist auch das Weiße eine sehr differenzierte Bedeutungspalette auf. Wie Rot und Schwarz wird auch Weiß als magische Farbe verstanden.³¹⁶ Oft weisen weiße Tiere magische Fähigkeiten oder Eigenschaften auf. Diese Assoziationen treten bereits sehr früh auf und stehen oft im Kontext religiöser Opferrituale.³¹⁷ Aber nicht nur Tiere, sondern auch weiße Pflanzen, Nahrungsmittel und Steine haben eine eigene Farbsymbolik, die meist mit Licht, Helligkeit und Sonne verbunden ist. Als häufigste Assoziation mit der Farbe Weiß nennt Riedel den Schnee.³¹⁸ Weiß in Verbindung mit der Hautfarbe gilt als Sinnbild von Schönheit und Unschuld.³¹⁹ Vor allem die letzten zwei Aspekte finden im *Schneewittchen*-Märchen einen deutlichen Niederschlag.

Durch seine Verkörperung von positiven Merkmalen steht das Weiße für das Leben und das Licht der Gottheit(en). Es wird aber auch mit etwas Unberührtem oder Unbetretenem wie einer frischen Schneedecke assoziiert. Somit ist das Weiße auch ein Symbol für

³¹³ Tucker: Farben, Farbsymbolik. S. 843-844.

³¹⁴ Ebd. S. 844.

³¹⁵ Ebd. S. 845.

³¹⁶ Ebd. S. 847.

³¹⁷ Riedel, Ingrid: Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. (Buchreihe Symbole). Stuttgart: Kreuz Verlag 1983. S. 177.

³¹⁸ Ebd. S. 176.

³¹⁹ Ebd. S. 177.

Jungfräulichkeit und Initiation.³²⁰ Dieser Punkt lässt sich ebenfalls auf *Schneewittchen* umlegen. Außerdem wohnt dem Weißen laut Riedel eine abwehrende Kraft inne, die in allen Lebensbereichen eingesetzt werden kann. In erster Linie sollen weiße Kleider Schutz vor bösen Mächten bieten. In vielen Ländern ist daher das Gewand für den Gottesdienst weiß. Auch weiße Tiere besitzen diesen abwehrenden Charakter. Zugleich können weiße Tiere, etwa Schwalben, Schmetterlinge oder Hunde, aber auch Todesboten sein.³²¹

Trotz seiner überaus positiven Symboliken steht die Farbe Weiß daher in vielen Kulturen für den Tod. Meist treten Gespenster oder Geister als weiße Wesen auf. In einigen asiatischen und afrikanischen Kulturen tragen Trauernde weiße Gewänder oder bemalen sich das Gesicht weiß. Die Farbe kann daher auch als Ausdruck von Leere, Kälte und Askese gesehen werden, weil sie die bunten Farben des Lebens auslöscht.³²²

Schwarz

Schwarz wird als Gegenstück zu Weiß gesehen und steht maßgeblich für Gefahr, Zerstörung und Tod. Tiere und Wesen mit schwarzer Farbe bringen meist Unheil und gelten als gefährlich. Tucker nennt hierbei den schwarzen Hund, aber auch Trolle und Dämonen als Vertreter. Bei den Menschen gilt Schwarz als Symbol für Bosheit und Falschheit. Im christlichen Glauben des Mittelalters galt die Farbe Schwarz neben der Farbe Rot als Kennzeichen von Hexen.³²³

In der griechischen Mythologie stand die Farbe Schwarz in enger Verbindung zur Unterwelt und deren mystischen Wesen. Der Fährmann, Charon, tritt in schwarzen Gewändern auf, auch die Wasser des Styx sind dunkel gefärbt.³²⁴ Die Assoziation von Schwarz mit Göttern des Todes geht jedoch bereits auf die altägyptische Religionsgeschichte zurück. Hier tritt der Totengott Anubis als schwarzer Schakal auf. Schwarz steht in derselben Tradition aber zugleich auch für den Mutterleib und Fruchtbarkeit. Die Muttergöttin Isis wird oft mit dem fruchtbaren, schwarzen Nilschlamm in Beziehung gesetzt. Abgeleitet davon findet sich im Christentum die Verehrung der Schwarzen Madonna.³²⁵

Als Zeichen von Trauer und Tod ist Schwarz auch heute noch in der Kleidung bei Beerdigungen anzutreffen. Allgemeiner gesehen wird schwarze Kleidung bei festlich-ernsten Ereignissen, beispielsweise von Mönchen, Nonnen oder RichterInnen, getragen, die hohe, absolute Werte verkörpern.³²⁶

³²⁰ Riedel: Farben. S. 179.

³²¹ Ebd. S. 183-185.

³²² Ebd. S. 180-181.

³²³ Tucker: Farben, Farbsymboliken. S. 845-847.

³²⁴ Riedel: Farben. S. 163.

³²⁵ Ebd. S. 162.

³²⁶ Ebd. S. 158-159.

In diversen Volksglauben gelten schwarze Gegenstände als Schutz vor dem Einfluss von bösen Geistern. Im hochalemannischen Gebiet war es sogar üblich, dass die Braut vom Aufgebot bis zur Hochzeit ein schwarzes Kleid trug, nicht aber am Hochzeitstag selbst, da es sonst Unglück bringen würde.³²⁷

Im Märchen ist die Farbe Schwarz ein Symbol für etwas, das erlöst werden muss. Oft verkörpern schwarze Märchenfiguren verborgene, verdrängte Kräfte aus dem Bereich der Erotik und Sexualität, die es zu befreien bzw. „erlösen“ gilt.³²⁸ Dies trifft auch auf die Figur des Schneewittchens zu, die durch ihr schwarzes Haar zu dieser Kategorie gezählt werden kann. Der Königssohn „erlöst“ Schneewittchen aus ihrem reifenden Todesschlaf und befreit sie so aus den Fängen der bösen Stiefmutter.

5.3.3. Der Spiegel

Der Zauberspiegel ist das zentrale magische Requisit des *Schneewittchen*-Märchens, das nicht nur einen allgemeingültigen Wahrheitsanspruch erfüllt, sondern auch maßgeblich zum Fortschritt der Handlung beiträgt.

Historisch gesehen galten Spiegel bereits im alten Ägypten als Gegenstände ritueller und magischer Handlungen. Bei den Kelten und Germanen wurden den Verstorbenen Spiegel als Statussymbol mit ins Grab gegeben. In christlichen Kulturen ist der Spiegel ein Symbol für Schönheit und Eitelkeit.³²⁹ Diese Auffassung schlägt sich auch in *Schneewittchen* nieder.

Allgemein gilt der Spiegel in Erzählungen als Reflektor der Wirklichkeit.³³⁰ Dabei kommt es nicht darauf an, dass es sich dabei um einen künstlichen Spiegel handelt; auch Wasseroberflächen oder poliertes Metall können als reflektierende Oberflächen fungieren.³³¹ Zugleich kann der Spiegel aber auch Eigenschaften und Schicksale der BetrachterInnen vorausdeuten. Als Requisit zur Selbstvergewisserung kann der Spiegel Auskunft über das äußerliche Befinden geben. Dabei kann es zu zwei Ausformungen kommen. Entweder offenbart der Spiegel Schönheit, Anmut oder die wahre Gestalt einer Figur oder er befeuert Eitelkeit, Eifersucht und Gefallsucht.³³² Beide Aspekte lassen sich auch im *Schneewittchen* festmachen.

Generell tritt der Spiegel im Märchen häufig als allwissender Zauberspiegel auf, der ein Geschehen aus großer Entfernung zeigt und so einen Zugang zum Helden/zur Heldin

³²⁷ Riedel: Farben. S. 168.

³²⁸ Ebd. S. 159.

³²⁹ Pöge-Alder, Kathrin: Spiegel. In: In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 12. Berlin / New York: de Gruyter 2007. S. 1.016.

³³⁰ Ebd. S. 1.016.

³³¹ Ebd. S. 1.015.

³³² Ebd. S. 1.016.

ermöglicht. Als Objekt der Weissagung kann der Spiegel Zukunft, Vergangenheit oder Verborgenes offenbaren.³³³ Auch in anderen Erzählgattungen nehmen Zauberspiegel eine bedeutende Stellung ein. Vor allem die Volkserzählungen rund um Orte mit Glasproduktionen wie Venedig bedienen sich oft des Spiegelmotivs.³³⁴

Wird der Spiegel aus einer psychoanalytischen Sicht betrachtet, können Parallelen zwischen dem Zauberspiegel aus *Schneewittchen* und Jacques Lacans Theorem des Spiegelstadiums gezogen werden.³³⁵ Im Zuge dieser Theorie beschreibt Lacan eine unbewusste Zweiteilung des Ichs, die während einer frühen Phase der menschlichen Entwicklung (6.-18. Lebensmonat) stattfindet.³³⁶ Als Voraussetzung zum Eintritt in diesen Zustand fungiert die sogenannte postnatale Phase, in der der Säugling drei Wahrnehmungsebenen erreichen muss.³³⁷ Nach Beendigung dieser Entwöhnungsphase findet sich das Kleinkind in der Phase des Spiegelstadiums wieder, in der es zum ersten Mal sein Bild im Spiegel als das Eigene erkennt. Dabei kommt es zur Ausbildung eines Ideal-Ichs (frz. *moi*), das fortan dem tatsächlichen, hilflosen Sein-Ich (frz. *je*) gegenübersteht. Von da an erfolgen Versuche des Kleinkinds dieses Bild erneut zu erhaschen und zu fixieren. Weiters beginnt es Beziehungen zwischen den virtuellen Abbildungen im Spiegel und der Realität vor dem Spiegel herzustellen.³³⁸ Es sei angemerkt, dass dazu nicht immer ein Spiegel vonnöten ist, da das Kleinkind eine geistige Vorstellung von sich erworben hat und diese mit der Realität vergleichen kann.³³⁹

Wird der Zauberspiegel in Bezug zu Lacans Theorem des Spiegelstadiums gesetzt, ergibt sich für das *Schneewittchen*-Märchen Folgendes: Der Blick der bösen Stiefmutter in den Spiegel zeigt ihr ein Ideal-Ich in Gestalt Schneewittchens, das vom Sein-Ich der Realität niemals erreicht werden kann. Durch die Antwort des Spiegels „*Frau Königin, Ihr seid die schönste hier, aber Sneewittchen ist tausendmal schöner als Ihr.*“³⁴⁰ wird das Ideal-Ich um ein Tausendfaches erhöht, was die Eifersucht der Königin in dem Wissen, dass sie ihr Ideal nicht erreichen kann, ebenfalls um ein Vielfaches steigert. Zugleich erfolgt mit der Anrufung

³³³ Pöge-Alder: Spiegel. S. 1.017.

³³⁴ Ebd. S. 1.018.

³³⁵ Anmerkung: Dieser Gedanke entstammt der Vorlesung „Mythos Märchen. Literarische Neu-Inszenierungen traditionellen Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur“ von Mag. Dr. Heidi Lexe aus dem Sommersemester 2015.

³³⁶ Bittel, Johannes: „Sterben, Schlafen – Schlafen, Träumen vielleicht.“ Zum Spiegelstadium bei Lacan. In: Grimsen, Gernar (Hg.): Der Salmoxisbote. Dreimonatsschrift Jahrgang 3 (1995), Nr. 8. I. Einführung. online unter: <http://www.salmoxisbote.de/Bote08/Bittel.htm> [letzter Zugriff: 25.05.2018].

³³⁷ Ebd. III. Der Vorspiegel.

³³⁸ Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht über den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Haas, Norbert (Hg.): Schriften. Band 1. Berlin: Quadriga³1991. S. 64.

³³⁹ Bittel: „Sterben, Schlafen – Schlafen, Träumen vielleicht.“ I. Einführung.

³⁴⁰ Grimm / Rölleke: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Band 1. S. 270.

des Spiegels auch der Wunsch das Sein-Ich durch die Beschwörung des Ideal-Ichs auszublenzen.

5.3.4. Die Zahl Sieben

Neben der Zahl Drei kommt der Sieben im *Schneewittchen*-Märchen eine besondere Bedeutung zu. Dies äußert sich zum einen durch die sieben Zwerge hinter den sieben Bergen, zum anderen auch dadurch, dass Schneewittchen sieben Jahre alt wird und ab diesem Zeitpunkt den Unmut der Stiefmutter auf sich zieht.

Aber nicht nur im Märchen wird der Zahl Sieben eine außerordentliche Stellung zuteil. Als Symbol vollkommener Einheit ist die Sieben bereits seit der Antike bekannt.³⁴¹ Bei den Babyloniern und im alten Israel liegt ihr ein zweideutiges Verständnis zugrunde. In Babylonien galten der siebente, der vierzehnte, der einundzwanzigste und der achtundzwanzigste Tag des Monats als unglücksbringend. Daher sollten bestimmte Arbeiten an diesen Tagen vermieden werden. Im Judentum wurde aber gerade der siebente Tag als heilig umgedeutet und erlangte auf diese Weise eine Sonderstellung. Auch heute noch weist die Zahl Sieben einen sehr ambivalenten Charakter auf, wie aus Redewendungen – etwa „das verflixte siebente Jahr“ oder aber „auf Wolke Sieben“ – hervorgeht.³⁴² Im Christentum weist die Sieben ebenfalls eine zwiespältige Anwendung auf. Hier gibt es sowohl die sieben Todsünden als auch die sieben Bitten im Vaterunser. Oft findet sich die Zahl in einer 77-fachen Rache oder Vergebung gesteigert, wie Endres schreibt. In den sieben Sakramenten des Christentums findet die Zahl ebenfalls Eingang.³⁴³

Anzutreffen ist die Sieben aber auch beispielsweise in den sieben Wochentagen, den sieben Weltwundern oder den sieben freien Künsten. Oft setzten sich diese Siebener-Konstellationen aus einer Kombination von Drei und Vier zusammen wie diese bei den Maya (Mann = vier, Frau = drei, Vereinigung = sieben)³⁴⁴ oder den Kardinal- (vier) und theologischen (drei) Tugenden³⁴⁵ der Fall ist.

Im Märchen hat die Zahl Sieben meist einen formelhaften Charakter. In einzelnen Fällen wird sie auch als Angabe von Weglänge oder Zeitabschnitten benutzt. Als Symbol einer Gesamtheit tritt sie oft in Verbindung mit Personen auf; etwa sieben Brüder oder wie in *Schneewittchen* sieben Zwerge.³⁴⁶ Die sieben Zwerge sind daher als Einheit zu betrachten und nicht als sieben individuelle Wesen.

³⁴¹ Pöge-Alder, Kathrin: Sieben. In: In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 12. Berlin / New York: de Gruyter 2006. S. 646.

³⁴² Endres / Schimmel: Das Mysterium der Zahl. S. 145-146.

³⁴³ Ebd. S. 150.

³⁴⁴ Ebd. S. 145.

³⁴⁵ Ebd. S. 150.

³⁴⁶ Pöge-Alder: Sieben. S. 647.

Sieben Jahre sind meist die Zeitspanne um einen Zauber zu lösen oder magische Wesen erneut auftreten zu lassen.³⁴⁷ In Bezug auf *Schneewittchen* könnte überlegt werden, ob sich die Zeit während Schneewittchen im Sarg liegt auf sieben Jahre oder ein Vielfaches der Zahl erstrecken könnte. Denn am Ende der „*langen, langen Zeit in dem Sarg*“³⁴⁸ wird Schneewittchens Zauberschlaf durch das Straucheln des Dieners gebrochen.

5.3.5. Der Schnürriemen und der Kamm

Zwei der drei Utensilien, mit denen die Stiefmutter Schneewittchens Tod herbeiführen möchte, sollen hier näher analysiert werden.

Zum Schnürriemen nur kurz Folgendes. Durch die enge Schnürung schneidet die böse Königin dem Mädchen die Atemluft ab, wodurch es in eine todesähnliche Ohnmacht fällt. Symbolisch gesehen steht die Luft für die geistige Sphäre, in der sich ein Mensch befindet. Somit wird Schneewittchen von ihrer geistigen Einstellung getrennt und von der Stiefmutter in eine geistige Bedrängnis gebracht, die erst durch die Hilfe der Zwerge eine Aufhebung findet.³⁴⁹

Das Haar wird als Sitz der Kraft und des Lebens eines Menschen angesehen. Somit können auf den Kamm, der mit dem Haar in Berührung kommt, körpermagische Eigenschaften übertragen werden. Erst durch diese Berührung mit dem Körper/Haar wird dem Kamm eine besondere Bedeutung beigemessen.³⁵⁰

Aus mythologisch-religiöser Sicht gelten Menschen mit ungekämmtem Haar oder vermehrtem Haarwuchs als tierisch und sind daher den Gekämmten unterzuordnen. Diese Symbolik findet sich auch in vielen Märchen und Heldendichtungen. Oft müssen die HeldInnen übernatürliche Wesen kämmen, um eine Aufgabe zu erfüllen oder eine Belohnung zu erhalten. Vor allem in der irischen Tradition erfreut sich die Legende der *banshee*, die diejenigen verfolgt, die ihren schönen Kamm stehlen, weiter Verbreitung.³⁵¹

Bereits in der Antike galten lange, gepflegte Haare als Zeichen von Göttlichkeit und Schönheit. Zudem ist der Kamm als weibliches Attribut zu sehen.³⁵² In diesem Zusammenhang findet er sich auch im *Schneewittchen*-Märchen. Wie der Spiegel und der Schnürriemen ist auch der Kamm ein Sinnbild für die weibliche Eitelkeit und in dieser Eigenschaft mit der Figur der bösen Stiefmutter verbunden. Er ist auch das erste Requisite, das in Verbindung mit Gift, der Waffe von Frauen und Hexen, auftritt. Durch die giftige

³⁴⁷ Endres / Schimmel: Das Mysterium der Zahl. S. 170.

³⁴⁸ Grimm / Rölleke: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Band 1. S. 276.

³⁴⁹ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 69.

³⁵⁰ de Rachewiltz, Siegfried: Kamm, kämmen. In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 7. Berlin / New York: de Gruyter 1993. S. 915.

³⁵¹ Ebd. S. 916-917.

³⁵² Ebd. S. 916.

Berührung des Kamms werden also nicht nur Schneewittchens Körper, sondern auch ihre Gedanken vergiftet. Psychologisch gesehen sind die Haare eine äußerliche Verlängerung der inneren Gedanken. Eine Vergiftung über die Haare kann daher heißen, dass sich jemand ohne es zu wissen selbst mit vergifteten Gedanken und Vorstellungen schädigt.³⁵³

5.3.6. Der Apfel

In vielen alten Kulturen symbolisiert der Apfel Liebe, Fruchtbarkeit und ewige Jugend. In Verbindung damit waren Äpfel oft das Zeichen von antiken Liebes- und Fruchtbarkeitsgöttinnen. Auch im Märchen stellt der Apfel ein Liebessymbol dar oder bewirkt Verjüngung bzw. Unsterblichkeit. Außerdem kann er Tote wieder zum Leben erwecken und als alleiniges Nahrungsmittel dienen. Als magisches Requisite kann der Apfel auch übernatürliche Stärke oder Schönheit und übernatürliches Wissen verleihen.³⁵⁴

Neben seinen positiven Eigenschaften weist der Apfel aber auch negative Aspekte auf. So steht er für die Vertreibung aus dem Paradies, nachdem Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis aßen. Ähnlich der Bibel ist der Verzehr von Äpfeln oft auch in Märchen verboten und führt bei Missachtung zu einem tragischen Ende der Figuren.³⁵⁵

Wie im *Schneewittchen*-Märchen deutlich wird, kann das Apfel-Motiv der Liebe auch in etwas gänzlich Konträres, nämlich den Hass der bösen Stiefmutter, verkehrt werden. Bei Birkhäuser-Oeri steht neben der Liebe auch eine Bewusstwerdung mit dem Apfel in Verbindung. Da der Apfel in *Schneewittchen* eine rote und weiße Seite hat, lässt er sich psychoanalytisch dahin gehend analysieren, dass die Königin die rote Seite, die für destruktive Leidenschaft und somit für sie selbst steht, vergiftet. Es kommt also zur Bewusstwerdung, dass Schneewittchen nicht nur durch den von der Königin vergifteten Apfel ihr Ende findet, sondern durch die die Königin verkörpernde rote Seite des Apfels. Durch den egoistischen Charakter der bösen Stiefmutter kommt es zur Verfälschung des Liebesmotivs, das von den ichhaften Absichten der Königin vergiftet wird.³⁵⁶

5.3.7. Der Glassarg

Bezüglich des Glassarges lässt sich feststellen, dass Schneewittchen erst durch die Isolation von der realen Welt zur Verkörperung absoluter Schönheit wird. Die Schönheit Schneewittchens wird fortan nicht mehr durch den Spiegel sichtbar, sondern offenbart sich durch einen Blick in den durchsichtigen Sarg. Es findet also ein Wechsel des Mediums vom

³⁵³ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 70.

³⁵⁴ Spengler, W. Eckehart: Apfel, Apfelbaum. In: Kurt, Ranke (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 1. Berlin / New York: de Gruyter 1977. S. 622-623.

³⁵⁵ Ebd. S. 624.

³⁵⁶ Birkhäuser-Oeri / von Franz: Die Mutter im Märchen. S. 70-71.

Spiegel zum Glassarg statt. Die Versinnbildlichung von Schönheit funktioniert laut Takenaka daher nicht über eine konkrete Person, sondern über verschiedene Medien. Ähnlich einem alchemistischen Versuch, bei dem die Veränderungen von Materialien durch einen durchsichtigen Behälter beobachtet werden, wird auch Schneewittchen in ihrem Glassarg zu einem solchen Beobachtungsobjekt. Die Zwerge entziehen ihren Körper demnach den alleinigen Blicken der Königin und geben Schneewittchens Gestalt der Öffentlichkeit des Waldes preis.³⁵⁷

Trotzdem lassen sich der Körper Schneewittchens und der Glassarg nicht getrennt betrachten. Denn erst dadurch, dass Schneewittchen abgeschottet in dem Sarg liegt, aber nicht verwest, kann sich das wahre Ideal von Schönheit entfalten. Takenaka legt daher den Schluss nahe, dass erst durch das Zusammentreffen mit der bösen Stiefmutter, die die reale Welt verkörpert, der Reifungsprozess von absoluter Schönheit in Gang gesetzt werden kann. Durch die Isolation im Glassarg wird der Körper Schneewittchens entmenschlicht und vollständig von der realen Außenwelt abgeschnitten. Somit wird Schneewittchen zur Verkörperung der Ewigkeit und zugleich zu einer abstrakten Idee absoluter Schönheit.³⁵⁸

Erst mit dem Straucheln des Dieners wird die Sphäre der Isolation durchbrochen und das wiedererwachte Schneewittchen kann das Ideal absoluter Schönheit in die reale Welt tragen. Aber schlussendlich braucht es laut Takenaka den Kontakt bzw. die Verbindung mit dem Prinzen als Verkörperung von Männlichkeit, um die Idee von Schneewittchens absoluter Schönheit in der Realität zu verankern.³⁵⁹

6. Die Bilderbücher

Zur Analyse wurden drei unterschiedlich gestaltete *Schneewittchen*-Bilderbücher ausgesucht. Um ein möglichst breites kulturelles Spektrum abzubilden, wurden die Bilderbücher von IllustratorInnen aus drei verschiedenen Kontinenten ausgewählt. Das erste Bilderbuch stammt vom französischen Illustrator Benjamin Lacombe. Es wurde erstmals 2010 veröffentlicht, die deutsche Fassung kam 2011 auf den Markt. Das Zweite wurde von der US-amerikanischen Künstlerin Camille Rose Garcia gestaltet und erschien 2012. Dieses ist allerdings nur in englischer Sprache erhältlich. Mit dem dritten Bilderbuch von Momo Takano ist auch eine japanische Gestaltung des Grimm'schen Märchens vertreten. Diese wurde

³⁵⁷ Takenaka, Nanae: The realization of absolute beauty: an interpretation of the fairytale *Snow White*. In: *The Journal of Analytical Psychology* 61 (2016), Heft 4. S. 508.

³⁵⁸ Ebd. S. 508.

³⁵⁹ Ebd. S. 510.

erstmalig 2011 veröffentlicht. Kurioserweise gibt es keine japanische Version, da das Bilderbuch nur in deutscher und französischer Sprache publiziert wurde.

Da es sich bei allen drei Bilderbüchern um *Schneewittchen*-Bilderbücher handelt, seien hier vorab einige grundlegende Informationen bezüglich der Fragen „Was wird dargestellt?“ und „Wie wird der Schrifttext dargestellt?“ genannt. Hier sollen wirklich nur jene Bereiche angesprochen werden, die für alle drei Bilderbücher gelten. Spezifische Eigenheiten werden in den jeweiligen Kapiteln näher behandelt.

6.1. Was wird dargestellt?

Auf Ebene der *histoire* kann die Handlung des Märchens *Schneewittchen* hinsichtlich ihres Aufbaus und ihrer Struktur untersucht werden. Strukturell folgt die Handlung dem klassischen Schema des Volksmärchens. Es kommt zu keiner Psychologisierung oder Entwicklung der handelnden Figuren. Weiters steht die Protagonistin am Anfang vor einer Mangelsituation, die im Verlauf der Handlung aufgelöst wird. Es gibt keine Fixierung von Ort und Zeit, auch die Sprache ist weitgehend einfach gehalten. Weiters gibt es eindimensionale Figuren, die sich in Gut und Böse unterscheiden lassen und am Schluss kommt es zu einem Happy-End.

Zum Aufbau ist zu sagen, dass sich das Märchen in Einleitung, Hauptteil und Schluss gliedert. Die Konfliktsituation wird gleich nach der Exposition eingeführt und dominiert den gesamten Mittelteil der Handlung. Dieser Konflikt besteht aus den durch Neid und Eifersucht motivierten Übergriffen der Stiefmutter auf Schneewittchen. Den Höhepunkt der Handlung bildet daher der scheinbare Tod der Protagonistin. Auflösung und Schluss werden mit dem Erscheinen des Königssohns eingeleitet. Das Happy-End wird durch die Vermählung Schneewittchens mit dem Prinzen sowie dem Tod der bösen Königin definiert. Da es sich um ein Märchen handelt, kann *Schneewittchen* gemäß Nikolajewas Zwei-Welten-Modell dem ersten Typ der geschlossenen Welt zugeordnet werden.

Schneewittchen zeichnet sich aus Sicht des *discours* durch eine einsträngige Handlung aus, was dem Genre des Volksmärchens entspricht. Die Illustrationen sind daher monozentrisch aufgebaut und parallel zum Schrifttext gestaltet.

Als Protagonistin befindet sich die Figur des Schneewittchens im Zentrum der Handlung. Ihr gegenüber steht die Figur der bösen Stiefmutter in ihrer Rolle als Antagonistin. Den übrigen Figuren kommen Nebenrollen zu, die weitgehend über ihre soziale Stellung definiert sind. Wie bereits erwähnt, kommt es zu keiner Individualisierung. Viel eher werden die Figuren typisiert dargestellt. Dies führt dazu, dass außer der Protagonistin, Schneewittchen, die Figuren lediglich mit ihren Standesbezeichnungen benannt werden und keine richtigen Namen besitzen.

Auf Ebene des *discours* kann nur für Schneewittchen und deren Stiefmutter von einer expliziten Figurencharakterisierung die Rede sein. Diese beiden Figuren sind die einzigen, die mittels Adjektiven wie schön, stolz und übermütig näher beschrieben werden. Für Schneewittchen trifft dies in besonderem Maße zu, da die ihr zentralen Eigenschaften – *so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz* – bereits in der Einleitung festgelegt werden. Zu einer impliziten Charakterisierung kommt es kaum. Das Märchen enthält zwar direkte Reden, diese spiegeln aber weitestgehend die Aussagen der expliziten Figurencharakterisierung wider. Dem Märchen kann also eine explizit-auktoriale Erzählinstanz zugeschrieben werden.

Als zentrales Motiv des *Schneewittchen*-Märchens sind der Neid und die Eifersucht der bösen Stiefmutter zu sehen. Erst aufgrund dieser nimmt die Handlung ihren Verlauf und wird von diesen Eigenschaften maßgeblich geformt. Gestaltet wird das Motiv durch die Befragung des Zauberspiegels, der den Konflikt weiter anheizt, indem er Schneewittchen zur Allerschönsten kürt.

Auf Ebene der *histoire* ist auch der Handlungsraum des Märchens zu analysieren. Der erzählte Raum in *Schneewittchen* kann den fingierten Räumen zugeordnet werden. Genauer gesagt, handelt es sich um einen fingierten, fantastischen Raum, dessen Naturgesetze aufgehoben sind und der von fantastischen bzw. magischen Elementen durchzogen wird. Zu einer erzählräumlichen Teilung im Sinne Lotmans kommt es im Schrifttext des Märchens aber nicht. Bezogen auf die Illustrationen kann aber durchaus von einer topografischen Konkretisierung gesprochen werden, die sich auf eine Trennung zwischen Schloss und Wald bzw. Zwergenhaus festlegen lässt.

6.2. Wie wird der Schrifttext dargestellt?

Die Handlung des *Schneewittchen*-Märchens findet weitgehend auf einer extradiegetischen Erzählebene statt. Lediglich einige wenige Stellen lassen auf eine intradiegetische Erzählung schließen. Dies wären zum einen jene Stellen an denen Schneewittchen den sieben Zwergen berichtet, was ihr geschehen ist. Zum anderen eine Stelle am Ende, als der Königssohn Schneewittchen über die vorangegangenen Ereignisse aufklärt. Beide Arten lassen sich daher als konsekutiv/kausale Erzählungen identifizieren. Besagte Stellen werden aber in allen drei Bilderbüchern künstlerisch nicht akzentuiert und erfahren somit keine spezielle Hervorhebung.

Zur Erzählsituation lässt sich sagen, dass es sich nach der Theorie von Stenzel um einen auktorialen Erzähler handelt. Wird die Situation aus Sicht Genettes untersucht, kann von

einer internen Fokalisierung gesprochen werden. Die Erzählinstanz sagt nie mehr, als die Figuren wissen. Es kommt also in keiner Form zu Vorausdeutungen oder Vorhersagen. Der Erzähler beschreibt lediglich die Ereignisse, die während der Handlung geschehen. Bei der Analyse der Illustrationen wird sich zeigen, dass die Bilder die Erzählsituation darstellen, aber auch über diese hinausgehen, indem sie etwa durch Mimik und Gestik Rückschlüsse auf den Gefühlszustand der Figuren zulassen.

Auf Ebene der *histoire* ist festzustellen, dass die Handlung nicht auf eine genaue zeitliche Dauer festgelegt werden kann. Es erfolgen zwar zeitliche Angaben wie „bald darauf“ oder „lange, lange Zeit“, diese bleiben jedoch vage und lassen keine genaue Einordnung zu. Die einzige konkrete Zeitangabe ist das Alter Schneewittchens; sie ist sieben Jahre alt, als sie ihre Schönheit voll entfaltet und so die Missgunst der Stiefmutter auf sich zieht. Es kann daher gesagt werden, dass zwischen der Einleitung und dem Hauptteil sieben Jahre vergehen. Wird die Bedeutung der Zahlen Drei und Sieben im Zusammenhang mit dem *Schneewittchen*-Märchen untersucht, siehe Kapitel 5.3., wäre eine vervielfachte Anzahl dieser als zeitliche Orientierung möglich.

Aus diesen Ausführungen wird bereits ansatzweise ersichtlich, dass sich die Erzählung während der meisten Zeit der Zeitraffung bedient, denn die LeserInnen benötigen wesentlich weniger Erzählzeit, um die erzählte Zeit zu lesen. Auch die bildnerische Umsetzung der Handlung bedient sich der Zeitraffung, da nicht jeder einzelne Erzählschritt festgehalten wird, sondern eine Auswahl der zentralsten Elemente durch die Handlung führt.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass die Handlung einer chronologischen Ordnung folgt. Es kommt zu keinen direkten Rückblicken oder Anachronien. Dafür lässt sich eine regelmäßig wiederkehrende Frequenz an Ereignissen ausmachen. Diese treten v.a. dann auf, wenn die böse Königin ihren Zauberspiegel befragt. Nachdem an diesen Stellen immer wieder dieselbe Frage-Antwort-Sequenz zu lesen ist, handelt es sich hierbei um eine anachronistische Erzählung, bei der das Ereignis jedes Mal, wenn es stattfindet, wieder beschrieben wird. Diese Frequenz tritt bei den drei Bilderbüchern allerdings nur im Schrifttext zutage. Künstlerisch wird die Befragung des Spiegels in zwei der drei Bücher mehrmals umgesetzt.

Der Grimm'sche Originaltext wurde bei Lacombe und Garcia bezüglich der heutigen Rechtschreibung und Zeichensetzung geringfügig angepasst. Es wird hauptsächlich ein parataktischer Satzbau verwendet. Die einzelnen Hauptsätze werden jedoch meist durch Konjunktionen miteinander verbunden. Dadurch, dass die Sprache des Originaltextes beibehalten wurde, ist zumindest der deutsche Text für jüngere ZuhörerInnen und LeserInnen bzw. SprachanfängerInnen möglicherweise an einigen Stellen schwer

verständlich. Dies liegt v.a. an der verschachtelten Satzstellung und Verb-Reihung. Auch die etwas antiquierte, für das 19. Jahrhundert aber vollkommen gebräuchliche, Wortwahl könnte zu Verständnisschwierigkeiten führen. Grundsätzlich bedient sich der Schrifttext aber einer niederen bis mittleren Stilart. Der Einsatz rhetorischer Mittel ist begrenzt. Beispielsweise wird für die Beschreibung Schneewittchens ein Vergleich (weiß wie Schnee, rot wie Blut, schwarzhaarig wie Ebenholz) herangezogen, somit wäre auch ihr Name als literarischer bzw. sprechender Name dem rhetorischen Mittel des Vergleichs zuzuordnen. Weiters erfolgt die Anrufung und Antwort des Zauberspiegels mittels Endreim und die Aussagen der Zwerge werden das erste Mal siebenfach wiederholt, was ebenfalls als rhetorisches Mittel gesehen werden kann.

In Takanos *Schneewittchen* findet eine Anlehnung an den Grimm'schen Originaltext statt. Dieser ist jedoch an einigen Stellen deutlich abgewandelt. Vor allem der Schluss erfährt eine komplette sprachtextliche Neugestaltung. Schneewittchen wird nicht im Sarg fortgetragen, sondern vom Königssohn wach geküsst. Zusätzlich ist der Schrifttext vereinfacht worden, sodass es zu keinen komplexen Verschachtelungen oder Verb-Reihungen mehr kommt. Auch hier lassen sich ein parataktischer Satzbau und rhetorische Stilmittel finden.

Der märchentypische Anfang „*Es war einmal...*“, bzw. bei Garcia „*Once upon a time...*“, ist bei allen drei Bilderbüchern vorhanden und kann bei Takano als stilistischer Verweis auf die Brüder Grimm gesehen werden.

7. Benjamin Lacombe *Schneewittchen*

7.1. Zum Illustrator

Benjamin Lacombe wurde am 12. Juli 1982 in Paris geboren. An der *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* (ENSAD) studierte er grafische Künste und arbeitete nebenbei als Werbe- und Comiczeichner. Mit 19 veröffentlichte Lacombe seinen ersten Comic und einige illustrierte Bücher.

Der Durchbruch gelang ihm 2006 mit seinem ersten selbst geschriebenen und illustrierten Kinderbuch *Cerise Griotte*. Im folgenden Jahr wurde dieses im Time Magazine als eines der zehn besten Kinderbücher angeführt.

Es folgten weitere illustrierte Bücher, die weltweit in mehrere Sprachen übersetzt wurden. Heute zählt Benjamin Lacombe zu den renommiertesten zeitgenössischen Illustratoren, Zeichnern und Autoren Frankreichs.³⁶⁰

³⁶⁰ Lacombe, Benjamin: Info. online unter: http://www.benjaminlacombe.com/info_e.html [letzter Zugriff: 29.06.2018].

7.2. Makroanalyse

7.2.1. Produktion

Das Bilderbuch *Schneewittchen* (Original: *Blanche-Neige*) von Benjamin Lacombe (Illustrationen) sowie Jacob und Wilhelm Grimm (Text) erschien erstmals 2010 im französischen Milan Verlag; genauer gesagt in der Éditions Milan, die auf Kinderliteratur spezialisiert ist. Die deutsche Übersetzung wurde 2011 im Verlagshaus Jacoby & Stuart veröffentlicht.³⁶¹ Als Textvorlage wurde die Ausgabe letzter Hand von 1857 verwendet. Allerdings wurden bezüglich der Satzlängen und der Zeichensetzung einige Anpassungen vorgenommen.

Benjamin Lacombe baut in seinen Illustrationen und Büchern gerne Bilder von seinen Hunden, Virgile und Lisbeth, ein.³⁶² Stilistisch reiht sich *Schneewittchen* in den für Lacombe typischen Stil ein. Melancholische Augen, kleine Münder und Stupsnasen charakterisieren seine weiblichen Figuren. Tiere weisen große, runde Augen auf. Der Hintergrund der Illustrationen ist meist eintönig und ohne viel Detail gestaltet. Stimmung und Atmosphäre werden viel eher durch die dargestellten Figuren erzeugt.

Konkrete Rückschlüsse auf den sozialen Stand des Illustrators lassen die Bilder aus *Schneewittchen* nicht zu.

7.2.2. Distribution

Bestellen lässt sich Lacombes *Schneewittchen* bei allen größeren, österreichischen Buchhandlungen und beim Online-Versandhändler Amazon. Das französische Original erschien, wie bereits erwähnt, im Verlag Éditions Milan. Die deutsche Fassung wurde vom Verlagshaus Jacoby & Stuart aufgelegt. Bei diesem ist das Buch auch direkt beziehbar. In den Suchkatalogen der größeren österreichischen Bibliotheken konnte das Bilderbuch von Lacombe nicht gefunden werden. Dies sagt aber nichts darüber aus, ob nicht kommunale Büchereien oder Bibliotheken vereinzelt Exemplare besitzen.

7.2.3. Rezeption

Als Bilder- und Märchenbuch fällt Lacombes *Schneewittchen* in die Kategorie der Kinderliteratur, somit wären die vorgesehenen RezipientInnen Kinder im Vorschul- bis Grundschulalter. Aufgrund der bildnerisch und stilistisch hochwertigen Illustrationen und der hochwertigen Verarbeitung des Bilderbuchs wirkt Lacombes Arbeit aber auch für ein älteres Publikum ansprechend. Der Schrifttext orientiert sich an der Ausgabe letzter Hand der Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen und richtet sich somit auch an ein jugendliches und

³⁶¹ Grimm, Jacob und Wilhelm / Lacombe, Benjamin: *Schneewittchen*. Berlin: Verlagshaus Jacoby & Stuart 2011. S. 4.

³⁶² Lacombe: Info.

erwachsenes Publikum. Lacombe arbeitet mit einer Parallelität von Bild und Text, fügt seinen Illustrationen aber abstrakte Elemente hinzu, die zu einer vertiefenden Reflexion des Schrifttextes anregen.

7.3. Mikroanalyse

7.3.1. Textexterne Aspekte

Bei Lacombes *Schneewittchen* handelt es sich um ein Hardcover-Bilderbuch ohne Schutzumschlag. Mit einer Größe von 32 x 26,5 cm zählt es zu den großformatigeren Bilderbüchern. Der Umfang von 44 Seiten lässt sich noch im Standardbereich für Bilderbücher einordnen. Der Hardcovereinband macht einen hochwertigen Eindruck. Dieser wird auf der Vorderseite durch den vom Einband abgehobenen in weiß gehaltenen Titel in der unteren Hälfte der Vorderseite ergänzt. Auch die rankenartigen, durchsichtigen Titelverzierungen sind abgehoben und lassen sich mit den Fingern ertasten. Die Namen von Illustrator und Autoren sind in dunkelroter Serifenschrift zentral am oberen Bildrand angebracht. Mittig am unteren Bildrand finden sich der Name und das Signet des Verlags. Im Fall von Jacoby & Stuart handelt es sich beim Signet um ein kleines rudimentäres Haus. Auch diese Angaben sind in dunkelroter Serifenschrift gehalten und plan mit dem Einband.

Das Zentrum der Vorderseite wird von der tot daliegenden Figur Schneewittchens dominiert. Sie liegt auf dem Rücken, ihr Gesicht ist dem Betrachter/der Betrachterin zugewandt. Ihre Augen sind geschlossen und weisen einen dezenten roten Lidstrich auf. Die Augenbrauen sind leicht angedeutet. Auch die kleine Nase ist mit roten Akzenten versehen. Den Blickfang bildet jedoch der kleine blutrote Mund. Das helle Gesicht ist von dunklen Haaren umrahmt und auf den Wangen ist eine blasse Röte zu sehen. Schneewittchen trägt ein weißes Kleid und einen metallisch wirkenden, bandförmigen Kopfschmuck. Auf ihrer Brust sitzt ein schwarzer Rabe, der sich ihrem Gesicht zuwendet. Ein Arm Schneewittchens ist abgewinkelt, sodass die Hand auf Schulterhöhe zu liegen kommt. Im unteren rechten Eck befindet sich ein roter Apfel mit Bisspuren. Dieser ist aufgrund der räumlichen Nähe zum Betrachter/zur Betrachterin unscharf abgebildet. Im Hintergrund befinden sich kahle Bäume, die undeutlicher werden, je weiter sie entfernt sind. Der Unter- und Hintergrund ist in einem schmutzigen Weiß gehalten und weist keine näheren Details auf. Das Bild setzt sich auf der Rückseite fort.

Den Buchrücken ziert ebenfalls ein Teil der Illustration. Er bildet das bildnerische Verbindungsstück zwischen Vorder- und Rückseite des Einbandes. Ziemlich mittig findet sich der in weiß gehaltene Titel des Bilderbuchs. Dieser ist nicht erhaben. Am unteren Ende des Buchrückens ist ein weiteres Mal das Signet des Verlags in Dunkelrot abgebildet.

Die Rückseite wird von den ersten Zeilen des Märchens dominiert, die sich in der linken, oberen Bildhälfte befinden. Es wird wiederum dunkelrote Serifenschrift verwendet, die sich

nicht vom Einband abhebt. Außerdem ist der Text im Flattersatz formatiert. Unterhalb der Zeilen steht ein kurzer Kommentar zu Lacombes Illustrationen im Bilderbuch. Am unteren Bildrand befinden sich die ISBN, der Strichcode und die Webadresse des Verlags. Als Dekoration befinden sich links und rechts vom Strichcode die gleichen durchsichtigen Ranken wie auf der Vorderseite. Auch hier sind sie haptisch vom Einband abgehoben. Bildnerisch wird auf der Rückseite Schneewittchens Kleid fortgesetzt. Auch der hintere Teil des Raben ist zu sehen. Der Vordergrund ist eine schmutzig weiße Fläche und im Hintergrund befinden sich ähnlich der Vorderseite kahle Bäume, die mit zunehmender Entfernung blasser werden.

Das dunkelrote Vorsatzpapier ist mit rankenartigen Verzierungen in hellgrüner Farbe bedeckt. Diese werden in regelmäßigen Abständen von einem schwarzen Raben und einem roten Apfel, in dem Schneewittchens Gesicht eingeschrieben ist, unterbrochen. Die Raben sind immer den Äpfeln zugewandt, sodass diese den Mittelpunkt der Komposition bilden. Das hintere Vorsatzblatt unterscheidet sich in seiner Gestaltung nicht vom Vorderen.

Einen Schmutztitel weist die Titelei nicht auf. Sie besteht lediglich aus Frontispiz und Buchtitel. Das Frontispiz enthält eine Widmung Lacombes, biografische Angaben zu Illustrator und Autoren sowie das Impressum. Der gesamte Textblock ist in schwarzer Serifenschrift gehalten und mittig gesetzt. Größere Abstände markieren die einzelnen Abschnitte. Der Buchtitel auf der gegenüberliegenden Seite ist ebenfalls in schwarzer Serifenschrift abgedruckt. Mittig am oberen Seitenrand stehen die Namen der Autoren, darunter folgt der Titel des Bilderbuchs. Das Zentrum der Seite wird von einer Illustration beherrscht, die nicht aus dem Inhalt des Buches stammt, sondern extra für den Buchtitel und die Vorsatzblätter angefertigt wurde. Es handelt sich erneut um den roten Apfel, in dem Schneewittchens Gesicht zu sehen ist. In dieser Variante tropft rote Farbe ähnlich Blutstropfen an der Außenseite des Apfels entlang. Diese sammelt sich an der Unterseite der Frucht und bildet dort eine rote Lache. Auch aus Schneewittchens geschlossenen Augen quellen blutrote Tränen bzw. Farbtropfen. Unter der Illustration befindet sich mittig die Angabe „Bilder von Benjamin Lacombe“ und den Abschluss bildet erneut der Verlagsname mit Signet. Auch diese Informationen sind in schwarzer Serifenschrift abgedruckt.

Die Rückseite des Buchtitels bildet zugleich die erste Seite der Märchenhandlung und trägt die Seitenzahl 6. Gemessen an dieser Angabe und der Anzahl an vorhergehenden Seiten, lässt sich feststellen, dass die Nummerierung der Seiten bereits auf der Vorderseite des Einbands beginnt. Es befindet sich nicht auf jeder Seite eine Seitenzahl. Aber alle angegebenen Seitenzahlen weisen links und rechts die gleichen rankenförmigen Vorziehungen auf, die sich auch auf der Vorder- und Rückseite des Einbandes finden. Hier sind sie jedoch in schwarz abgedruckt und nicht vom Papier abgehoben.

Allgemein ist zu sagen, dass das Papier eine raue, matt glänzende Struktur aufweist und mittelstark ist. Somit wird auch vom Buchinneren ein sehr hochwertiger Eindruck erzeugt. Über den Entstehungsprozess der Illustrationen gibt das Bilderbuch keine Auskunft. Lacombe merkte jedoch in einem Interview an, dass er für seine Bilder meist Gouache und Öl verwendet. Je nach Art des Auftrags bzw. der Erzählung kommen aber auch andere Techniken zum Einsatz.³⁶³

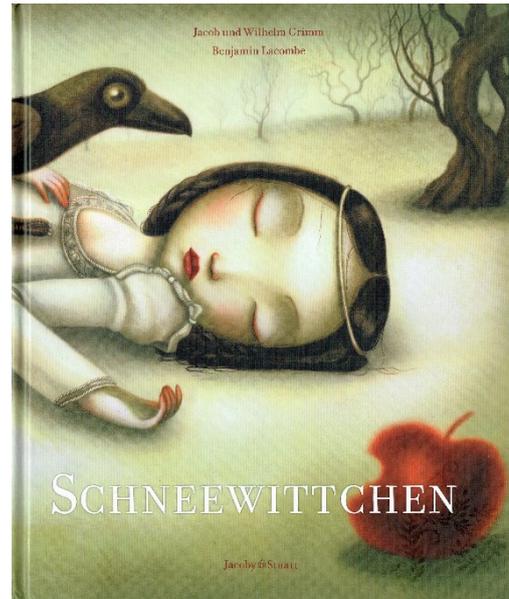


Abbildung 7: Grimm / Lacombe: *Schneewittchen*. Einband Vorderseite

7.3.2. Textinterne Aspekte

7.3.2.1. Schrifttext

Zur sprachlichen Gestaltung lässt sich sagen, dass jede Doppelseite aus Text und Bild besteht. Ausnahmen hiervon sind die Seiten 14-15, 22-23 sowie 34-39. Diese bestehen jeweils aus einer doppelseitigen Illustration. Der Schrifttext besteht aus schwarzer Renaissance-Antiqua und ist im Flattersatz formatiert. Die Initiale auf der ersten Seite des Märchens ist als einziger Buchstabe des handlungsbezogenen Schrifttextes vergrößert dargestellt. Die Anzahl der Zeilen variiert von Seite zu Seite. Dies ist abhängig von Größe und Form der Illustration. Alle Textblöcke sind linksbündig; außer jene auf den Seiten 24 und 31. Der Textblock auf Seite 24 weist eine Orientierung an der Illustration auf und ist daher keilförmig formatiert. Außerdem fallen die letzten drei Zeilen aus der Formatierung und werden quasi mit dem Besen fortgefegt. Darauf wird in der Bildanalyse noch näher eingegangen werden. Der Text auf Seite 31 ist rechtsbündig und spiegelt den Textblock auf Seite 30. Als Mittelachse fungiert hier eine Illustration, die die Form der Textblöcke auf beiden Seiten beeinflusst.

Auf Seite 44 findet sich neben dem Schluss des Märchens auch eine digitale Abbildung der Hochzeitseinladung. Auf dieser ist folgender Text „*Sie sind herzlich eingeladen, an diesem Festtag der Vermählung von König und Königin beizuwohnen.*“³⁶⁴ in schwarzer Fraktur-Schrift abgebildet.

³⁶³ Anmerkung: Das Transkript des englischen Interviewausschnitts findet sich im Anhang.

³⁶⁴ Grimm / Lacombe: *Schneewittchen*. S. 44.

7.3.2.2. Bildtext

Lacombe fertigte die farbigen Illustrationen aus Gouache und Öl auf Papier. Für die Schwarz-Weiß-Bilder wurde ein Schwarzsteinstift verwendet. Je nach Motiv werden die Illustrationen in eine andere Perspektive gesetzt. Der Hintergrund erfährt nur eine schemenhafte Gestaltung. Details lassen sich an den Figuren selbst bzw. an den mit den Figuren interagierenden Gegenständen/Tieren ausmachen. Dadurch rücken die einzelnen Figuren stark in den Betrachtungsfokus.

Die Einleitung des Märchens wird bildnerisch durch eine Illustration der Königin in Zentralperspektive ergänzt, die auf einem verschneiten Balkon aus grauem Stein steht (S. 7). Auf dem Balkongeländer sind im weißen Schnee einige Blutflecken zu erkennen. Anstatt eines Fensterrahmens aus Ebenholz sitzen und fliegen schwarze Raben durch das Bild. Bei diesen handelt es sich um schlanke Wesen mit überproportional großen Augen und Schnäbeln. Alle Raben sind nach rechts ausgerichtet und verweisen auf die Ereignisse der nächsten Seite, die erst durch Umblättern sichtbar werden. Auch die fallenden Schneeflocken weisen eine Gerichtetheit nach rechts auf. Der Balkon besteht aus zwei Säulen mit verzierten Kapitellen, über die ein gotisch anmutender Spitzbogen gespannt ist. Die etwa hüfthohe Balustrade weist ebenfalls gotisches Design auf. Die Gebäudefassade besitzt im Vergleich zum Balkon keine Details, sondern besteht aus einer monotonen, nur durch Schattenwurf definierten Fläche.

Die jugendliche Königin bildet das Zentrum der Komposition. Sie hat langes dunkelbraunes Haar, das ihr über die rechte Schulter fällt, da ihr Kopf leicht geneigt ist. Somit ist auch die Figur der Königin nach rechts gerichtet. Weiße Haut und feine Gesichtszüge mit rötlichen Wangen runden das Bild ab und erzeugen den Eindruck von Unschuld. Außerdem sind dunkelblaue Augen unter halb geschlossenen Lidern zu sehen, was der Figur einen nachdenklichen, fast wehmütigen Ausdruck verleiht. Weiters hat sie einen kleinen roten Mund, an den sie einen verletzten Finger hält. Der rechte Zeigefinger ist von Blut rot gefärbt. Die linke Hand liegt flach auf dem Balkongeländer. Die Verletzung der rechten Hand könnte darauf schließen lassen, dass die Königin Linkshänderin ist. Ihre Kleidung besteht aus einem gelben Kleid und einem hellblauen Umhang, die ebenfalls gotischen Anschein erwecken. Das Kleid weist um den Ausschnitt und unter der Brust eine gelbe Zierbordüre auf. Die weiten Ärmel sind am unteren Ende mit weißem Pelz eingefasst. Der Lichteinfall und der Faltenwurf des Kleides im Bauchbereich deuten an, dass die Königin bereits schwanger ist. Die Ränder des blauen Umhangs sind mit einer gelbgoldenen Bordüre verziert und ein dünner, bandartiger Mantelverschluss verhindert, dass der Umhang von den Schultern rutscht. Insgesamt erinnert die Komposition der Königin stark an eine christliche Madonnenfigur.

Die Gesamtkomposition des Bildes erzeugt den Eindruck von Einsamkeit, Kälte und Traurigkeit. Dies wird durch die Wintermotivik noch gesteigert, sodass die Königin wie zu Eis erstarrt wirkt.



Abbildung 8: Madonna der Wundertätigen Medaille, Italien (19. Jh.)



Abbildung 9: Grimm / Lacombe: *Schneewittchen*. S. 7

Die nächste Illustration zeigt die Stiefmutter und deren Reflexion (S. 8-9). Als Perspektive wurde eine Nahaufnahme gewählt, da die Figur vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers sichtbar ist. Das Bild besteht aus zwei Bereichen. Zum einen aus der Reflexion auf der linken und zum anderen aus der Stiefmutter auf der rechten Seite. Die Reflexion zeigt eine seitliche Ansicht von Gesicht und Oberkörper, die nach rechts gerichtet ist. Die Figur hat weiße Haut, weißblonde Haare und eine schmutzig weiße Augenfarbe. Die Augen sind überproportional groß und der Blick ist geradeaus gerichtet. Auch die Wimpern und Augenbrauen sind grauweiß. In Kontrast dazu stehen die rubinroten Lippen, die den Blickfang bilden. Insgesamt wirkt ihr Gesichtsausdruck neutral bis gelangweilt.

Auf dem Kopf trägt Schneewittchens Stiefmutter eine zierliche schwarze Krone, die aus vier schmalen Bügeln und einem mittig platzierten Kreuz besteht. Die Bügel sowie der Kronreif sind mit weißen Perlen besetzt. Weiters ist die Stiefmutter mit reichlich Schmuck bestückt. Im Ohr trägt sie einen metallenen Hängeohr, der mit einem von weißen Perlen

umrandeten rubinroten Stein besetzt ist. Somit wird die Farbgestaltung der Lippen im Ohrring fortgesetzt. Den Hals ziert eine zweireihige Perlenkette. Die einzelnen Perlen sind durch kleine goldfarbene Kugeln voneinander getrennt. An der kürzeren Perlenreihe ist ein mehrgliedriger Anhänger befestigt. Dieser ist passend zum Ohrring gestaltet und besteht aus in dunklem Metall eingefassten Edelsteinen und einer tropfenförmigen Perle. Die Edelsteine weisen eine dunkelviolette Färbung auf und grenzen sich daher farblich von Mund und Ohrring ab.

Lacombe erweiterte die Hochsteckfrisur der Stiefmutter im unteren Bereich durch Schlangen, was Assoziationen mit der mythologischen Figur der Medusa hervorruft. Die Reptilien weisen eine beige Farbe auf. Die Schuppen sind gekielt und am Rücken haben sie eine braune meist v-förmige Zeichnung. Der Kopf ist flach und wird von großen, runden Augen beherrscht. Die Augen sind gelbbraun und haben senkrecht geschlitzte Pupillen. Insgesamt sind bei der Reflexion drei Schlangenköpfe zu sehen. Zwei auf der linken Seite, einer auf der rechten. Die untere der beiden rechten Schlangen hat ein weit aufgerissenes Maul, in dem vier spitze weiße Zähne zu sehen sind. Der Mund- und Rachenraum ist dunkelrosa bis lila gehalten und bildet neben den Lippen sowie den Edelsteinen des Anhängers den dritten farblichen Akzent. Die rechte Schlange befindet sich etwas unterhalb der Bildmitte und lässt eine gespaltene, schwarze Zunge sehen.

Die Lichtquelle ist auf den Kopf der Stiefmutter gerichtet. Ihre Kleidung wird nicht direkt beleuchtet und liegt im Schatten. Eine genaue Festlegung der Farbgebung ist daher nicht möglich. Anhand einiger hellerer Stellen liegt jedoch die Vermutung nahe, dass das Kleid eine rote oder violette Färbung aufweist, die von schwarzen Elementen ergänzt wird. Vom Schnitt her ist das Kleid an den elisabethanischen Stil angelehnt. Dafür sprechen der englische Stuartkragen, der in einem runden Ausschnitt endet³⁶⁵, und die weit geschnittenen Ärmel. Sowohl der Stehkragen als auch der Ausschnitt sind mit einer feinen Spitzenbordüre in schwarzer Farbe verziert. Auch die schwarzen Streifen auf dem Schulterteil des Kleides sind mit kleinen Rüschen gesäumt. Die Ärmel sowie das Korsett sind mit einem ebenfalls schwarzen, floralen Muster bedeckt. Zusätzlich weisen sie eine Verzierung in Form von metallenen Knöpfen auf, die entlang eines vertikal verlaufenden, schwarz-grau gestreiften Bandes platziert sind. In der Reflexion wirkt der Grundstoff des Kleides dunkelgrau und unterscheidet sich daher nur geringfügig von der Farbe der Stickereien.

Die rechte Hälfte des Bildes zeigt die tatsächliche Stiefmutter. Gesicht und Oberkörper sind im Profil zu sehen. Sie ist ihrem Spiegelbild zugewandt und blickt daher nach links. Im Gegensatz zum Spiegelbild wirkt ihr Gesichtsausdruck deutlich härter und strenger. Mit der Stirn berührt sie fast das Glas des Spiegels, was darauf hindeutet, dass sie den Kopf leicht

³⁶⁵ Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 3. revidierte und erweiterte Auflage 1994. S. 324.

nach vorne neigt. Die Darstellung der Schlangen und des Kleides ist ebenfalls an den Betrachtungswinkel angepasst. Der Hintergrund der gesamten Illustration besteht aus einem dunklen Blau, das sich zum Bildrand hin intensiviert und am unteren Bildrand beinahe ins Schwarze übergeht. Details gibt es keine; es handelt sich um eine glatte einfarbige Fläche.

Das gesamte Bild steht in starkem Kontrast zur Darstellung der Königin. Diese verkörpert Unschuld und Verletzlichkeit. Im Gegensatz dazu wirkt die Konzeption der Stiefmutter bedrohlich und kalt. Ihre makellosen Gesichtszüge scheinen wie aus Stein gehauen und der strenge Zug um den Mund lässt weder Freundlichkeit noch Mitgefühl vermuten. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass die Stiefmutter mit Adleraugen ihr eigenes Spiegelbild und somit ihre eigene Schönheit auf Fehler mustert.

Seite 11 zeigt die erste Darstellung Schneewittchens innerhalb des Erzähltextes. Auch sie ist in einer Nahaufnahme abgebildet. Ihr Oberkörper ist jedoch nur bis kurz unterhalb des Schlüsselbeins zu sehen, da der Rest von Wasser verdeckt wird. Im Zentrum befindet sich Schneewittchens Gesicht, das nach links ausgerichtet ist. Sie hat eine helle, aber nicht weiße Gesichtsfarbe und leicht rosige Wangen. Die hellblauen Augen sind hinter halb geschlossenen Lidern zu sehen und blicken nach unten. Die feinen schwarzen Wimpern und Augenbrauen sind kaum auszunehmen. Sowohl die inneren als auch äußeren Augenwinkel sind rot akzentuiert. Dasselbe gilt für die Nasenunterseite. Der kleine Mund weist eine leuchtend rote Farbe auf. Eingerahmt wird Schneewittchens Gesicht von langen schwarzen Haaren, die weiter unten im Wasser treiben und sich um die Figur ausbreiten.

Auf ihrem Kopf und vor ihr im Wasser sitzt jeweils eine weiße Taube. Die obere Taube ist ebenfalls nach links gerichtet und beugt sich nach vorne. Die Taube im Wasser blickt aufwärts in Schneewittchens Gesicht. Die Füße, die Umrandung der Augen und die Schnäbel der Vögel sind ebenfalls rot; die runden Augen dunkelbraun.

Die blaue Farbe von Schneewittchens Augen setzt sich in der Färbung des Wassers fort. Vor allem in der Bildmitte ist das Wasser sehr hell, sodass die Grenze zwischen Himmel und Erde verschwimmt und nicht mehr auszumachen ist. Zum unteren Bildrand hin wird das Wasser immer unruhiger und dunkler. Von der schwimmenden Taube gehen kreisförmige Wellen aus. Außerdem sind kleine Luft- oder Wasserblasen um sie verteilt, was auf eine Bewegung schließen lässt.

Die Komposition der Illustration vermittelt einen melancholischen, depressiven Eindruck, der durch die kalten Wassertöne noch verstärkt wird. Schneewittchens leuchtend roter Mund zieht die Blicke der BetachterInnen auf sich und steht zugleich in Kontrast mit der hellen Haut und den dunklen Haaren der Figur. Die Tauben erzeugen den Eindruck von Frieden und Unschuld, lassen Schneewittchen aber durch die Nähe zu ihnen leblos und unberührt erscheinen.

Die nächste Illustration zeigt die Figur der Stiefmutter mit menschlichem Kopf und Pfauenkörper. Schneewittchen wird in einem goldenen Käfig gefangen gehalten, für den die böse Königin den Schlüssel im Mund hält. Gezeigt wird das Geschehen aus einer zentralen Perspektive (S. 12). Das Bild wird von der überdimensionalen Darstellung der Stiefmutter eingenommen. Ihr riesiger Kopf thront über dem Vogelkäfig, in dem Schneewittchen angsterfüllt kauert. Gestalterisch wird das Aussehen der Stiefmutter von Seite 8 übernommen. Weißblonde Haare, sehr helle Haut und weiße Wimpern sowie Augenbrauen. Die Augen wirken in dieser Darstellung graublau. Die inneren Augenwinkel und die Augenlider weisen eine dezent rötliche Akzentuierung auf. Als deutlicher Kontrast dient aber wiederum der Mund, der blutrot gestaltet ist. In ihm hält sie einen metallenen Schlüssel nach historischem Vorbild. Dieser hat eine kunstvoll gestaltete Reite. Halm und Bart sind schlicht gehalten. Weiters ist das rechte Ohr sichtbar. In diesem trägt sie denselben Hängeohrring wie auf Seite 8. Allerdings ist hier der untere Teil zu sehen, der aus einer tropfenförmigen weißen Perle besteht. Auch die schwarze Krone hat dasselbe Aussehen wie auf dem Bild vier Seiten vorher. Die Augenlider sind gesenkt, der Kopf ist nach unten geneigt. Beides erzeugt den Eindruck, dass die Stiefmutter Schneewittchen von oben herab beobachtet. Insgesamt ist die Figur der Königin nach rechts gerichtet. Ihre Darstellung nimmt dabei die gesamte linke Hälfte der Illustration ein.

Am auffälligsten an ihr ist jedoch die Verschmelzung von menschlichen und tierischen Elementen. Ihr Körper ist dem eines männlichen blauen Pfaus nachempfunden. Hals und Brustbereich weisen eine satte blaue Färbung auf. Ein Großteil des Hintergrunds besteht aus dem aufgeschlagenen Pfauenrad. Die einzelnen Federn wurden dabei sehr detailreich gestaltet. Es sind sowohl grüne Federschäfte als auch Federäste zu sehen. Diese bilden an der Federspitze die für Pfaue charakteristische runde Zeichnung bestehend aus einem größeren braunen Kreis, in dem sich ein hellblauer Kreis befindet, der wiederum einen dunkelblauen Kreis beinhaltet. Der Ansatz der Schwanzfedern ist ebenfalls detailliert abgebildet. Dieser besteht aus einer Vielzahl an kleinen halbrunden Federn, die eine längliche, vertikale Fläche bilden. Farblich tendiert der Schwanzfedernansatz mehr ins Gelb-Bräunliche. Abgerundet wird die Erscheinung der Stiefmutter durch zwei dunkelbraune, beinahe schwarze Vogelfüße. Aufgrund der Beleuchtung, die auf die Figur der Stiefmutter ausgerichtet ist, werden deren Gesicht, der vordere Brustbereich und die linke Hälfte des Pfauenrades heller hervorgehoben.

Der rechte untere Bildbereich wird von einem großen, runden Metallkäfig in goldgelber Farbe dominiert. Dieser ist nach Vorbild historischer Vogelkäfige gestaltet. Die Bodenplatte ist rund und weist einen treppenartigen Aufbau auf. In der rechten Hälfte ist die Unterschrift Benjamin Lacombes in dunkelbrauner Farbe zu finden. Sie folgt dabei der Rundung der Platte und wird so zu einem Teil der Illustration. Weiters besteht der Käfig aus einzelnen

Metallstäben, die nach oben hin einen kuppelförmigen Abschluss bilden. Die obere Mitte wird von einer kleinen, runden Platte mit Metallschlaufe gebildet. Auf der linken Seite des Käfigs befindet sich eine Türöffnung mit einem Schlüsseloch. Die Tür ist geschlossen und dem Schlüssel nach zu urteilen, den die Stiefmutter im Mund hält, fest verschlossen. Am Boden des Käfigs sitzt Schneewittchen in einem weißen Kleid. Ihr dunkles Haar ist zu einzelnen Zöpfen geflochten und ebenfalls hochgesteckt. Der leuchtend rote Mund ist leicht geöffnet, sodass eine Reihe weißer Zähne zu sehen ist. Die hellblauen Augen sind weit aufgerissen und zeugen von Angst. Schneewittchens Kopf ist in den Nacken gelegt, um zur Stiefmutter aufsehen zu können. Die rechte Hand befindet sich auf dem Weg zum Gesicht, was den Anschein erweckt, als wolle sie sie in einer Geste der Bestürzung vor den Mund schlagen. Mit der linken Hand stützt sich Schneewittchen auf der Bodenpatte ab. Ein Bein ist abgewinkelt und verschwindet unter dem anderen, mit dem sie sich ebenfalls am Boden abstützt. Das weiße Kleid hat einen runden Ausschnitt, der mit einer zweireihigen Bordüre verziert ist. Die gleiche Bordüre findet sich auch auf Hüfthöhe und als Ärmelsaum. Bei den Ärmeln handelt es sich um sogenannte Pagenärmel³⁶⁶, die einen puffartigen Ansatz haben und dann in eine Röhre übergehen. Abgerundet wird Schneewittchens Aussehen durch einen bandartigen Kopfschmuck, der ihren königlichen Status ähnlich einem Diadem andeuten könnte.

Der restliche Hintergrund der Illustration wird von Bodenfläche eingenommen. Diese ist in hellen und dunklen Brauntönen gehalten. Der Gesamteindruck des Bildes ist bedrohlich und einschüchternd. Vor allem Schneewittchens Gesichtsausdruck zeugt von Furcht und Entsetzen. Dieses Gefühl wird zusätzlich durch die Proportionierung der Figuren verstärkt. Die übermächtige Figur der Stiefmutter, die nicht nur die Bildfläche, sondern auch das Leben ihrer Stieftochter dominiert, überragt Schneewittchen, die beinahe verschwindend klein in dem Käfig sitzt. Ihr wird noch nicht einmal zugestanden, auf eigenen Beinen zu stehen. Von oben drückt der starrende Blick der Stiefmutter unablässig auf sie hinab. Ihr bleibt nur eine kauernde Stellung, die keine Möglichkeit zur Gegenwehr offen lässt. Durch die Gleichsetzung der Stiefmutter mit einem Pfau wird wiederum ein indirekter Bezug zu ihrer Besessenheit von Schönheit hergestellt. Außerdem wird die natürliche Ordnung umgekehrt, indem der Vogel außerhalb des Käfigs herrscht und das Mädchen in diesem eingesperrt ist. Dies lässt sich auch dahin gehend deuten, dass die Stiefmutter alles daransetzt, um den natürlichen Lauf der Dinge (sie altert, Schneewittchen erblüht) aufzuhalten und umzukehren.

Die folgende Doppelseite zeigt erstmals eine Illustration in Schwarz-Weiß (S. 14-15). Schneewittchen ist zu sehen, wie sie durch den Wald streift. Ihre Figur befindet sich in der linken Bildhälfte und bewegt sich nach rechts in den immer dunkler und dichter werdenden

³⁶⁶ Loschek: Reclams Mode- und Kostümlexikon. S. 107.

Wald hinein. Sie trägt dasselbe Kleid wie in der vorhergehenden Abbildung. Auch ihr Haar ist geflochten und hochgesteckt. Den Kopf hat Schneewittchen in den Nacken gelegt und betrachtet so die hohen knorrigen Bäume. Blätter tragen diese keine. Es sind allerdings kleine Büsche und Gewächse zu sehen, die mit Blättern bestückt sind. Auch Pilze wachsen an den Füßen der Bäume. Am rechten Bildrand befindet sich ein Busch, der den BetrachterInnen am nächsten steht. Dessen Fläche ist freigelassen. Es sind also nur seine weißen Umrisse erkennbar. Durch diese schimmert der dichter werdende Wald hindurch. In einem großen Baum direkt vor Schneewittchen hat der Illustrator wiederum seine Bildunterschrift integriert. Diese ist auf der rechten Hälfte vertikal in die Rinde „eingegritzt“. Der linke Bildrand wird von einer geschwärzten vertikalen Fläche bedeckt. Diese bildet das Gegenstück zum Gebüsch rechts und steht den BetrachterInnen optisch am nächsten. Das Licht fällt von links in die Szenerie, dadurch hat Schneewittchen die „Sonne“ im Rücken, sodass ihre Vorderseite ein wenig verschattet ist. Auch ihr Schatten ist auf dem Boden zu sehen und weist in den Wald hinein. Hinter ihr ist jedoch ein zweiter, wesentlich größerer Schatten auf dem Boden sichtbar. Diesen sieht Schneewittchen aber nicht, da sie die Baumkronen beobachtet.

Der Hintergrund besteht aus einer Aneinanderreihung von Bäumen. Umso weiter diese entfernt sind, desto schemenhafter und dunkler werden sie, bis schließlich nur noch dunkle Schraffuren zu sehen sind. Der Eindruck des Bildes ist auf den ersten Blick friedvoll. Schneewittchen erkundet interessiert den Wald. Dieser bietet Bäume und Pflanzen, die es im Schloss wahrscheinlich nicht gibt. Durch die einzelnen Ebenen des Bildes wird eine vielschichtige Raumtiefe erzeugt. Erst auf den zweiten Blick und bei genauerer Betrachtung erschließt sich dem Betrachter/der Betrachterin eine mögliche Gefahr. Denn Schneewittchen ist nicht allein und dessen ist sie sich nicht bewusst. Durch diesen Umstand steht die Illustration in direktem Zusammenhang mit der folgenden Schwarz-Weiß-Abbildung.

Auf dieser ist Schneewittchen zu sehen, die sich angsterfüllt und mit zur Abwehr erhobenen Händen an den Stamm eines Baumes drückt (S. 17). Der zweite Schatten hat an Deutlichkeit gewonnen und kann als Mann mit Messer identifiziert werden. Es handelt sich hierbei also um die Figur des Jägers, der Schneewittchen im Auftrag der Königin töten soll. Schneewittchen sitzt mit angezogenen Beinen auf dem Boden und schaut flehentlich zu ihrem Angreifer empor, dessen Schatten nun direkt auf sie fällt. Ihre Augen sind weit aufgerissen. Der Mund ist kaum merklich geöffnet. Auch hier sticht wieder der proportionale Größenunterschied der Figuren heraus. Der Jäger selbst ist zwar nicht zu sehen, sein Schatten nimmt aufgrund des Sonnenstandes aber eine gestreckte, aufgeblasene Ausdehnung an und überragt das klein zusammengesunkene Schneewittchen um mehr als

das Doppelte. Somit kommt es erneut zu einer Überdimensionierung der Gefahr und des Bedrohlichen; hier noch verstärkt durch die Komponente des Unbekannten.

Als Hintergrund dient ein großer Baum, dessen Stamm mit Baumpilzen bewachsen ist. Außerdem wachsen links einige Pflanzen. Auf der rechten Seite sprießen mehrere hohe Pilze mit faserigem Hut und ein Fliegenpilz. Am rechten Bildrand befindet sich ein Baumstumpf, dessen glatte Schnittfläche auf eine künstliche Entfernung schließen lässt. Dahinter sind mehrere kahle Bäume zu sehen, die mit zunehmender Entfernung undeutlicher werden. Auch ein paar Grasbüschel sind ansatzweise auszumachen.

Schneewittchens Flucht durch den Wald wird von Lacombe entschleunigt inszeniert (S. 19). Anstelle von dynamischen Bewegungen, die der Schrifttext imaginiert, zeigt die Illustration ein Schneewittchen, das fast gänzlich mit Tierkörpern bedeckt ist. Diese umschließen ihre Figur beinahe wie ein schützender Mantel, verhindern aber zugleich ein Fortkommen durch den Wald. Lacombe verwendet erneut die Zentralperspektive um seine Darstellung in Szene zu setzen. Im Mittelpunkt steht Schneewittchen, auf deren Kopf ein kleiner blauer Vogel sitzt. Ihre Figur beugt sich nach rechts. Durch die Vielzahl an Tieren, die sich um sie herum und auf ihr befinden, wirkt ihr Körper nach hinten gelehnt. Charakteristisch sticht wieder der rote Mund hervor. Die Augen blicken nach links unten und mustern die tierischen Begleiter. Diese winden sich um Schneewittchens Körper, sodass außer ihrem Kopf, ihren Händen und ihren Füßen nichts von ihr zu sehen ist. Die Arme hat sie seitlich vom Körper weggestreckt, um mehr Tiere aufnehmen zu können. Diese setzen sich aus typischen Waldtieren zusammen. Hasen, Eichhörnchen, Rehe, Füchse und Wildschweine, aber auch Waschbären, Biber, Raben, eine Eule und eine Taube sind zu finden. Dabei verteilen sich die größeren, schwereren Tiere im Bodenbereich, die kleineren, wendigen scharen sich um Schneewittchens Hals. Der Grundton der Tiere ist (rot-)braun bis grau. Farblich stechen zwei weiße Kaninchen und eine weiße Taube hervor; jeweils mit roten Augen und Nasen bzw. Schnabel. Alle anderen Tiere haben eine goldbraune Augenfarbe. Eine Besonderheit stellt der Hund dar, der sich rechts hinten auf Bodenhöhe befindet. Er lugt vorsichtig hinter dem Kopf eines Wildschweines hervor und weist markante Ähnlichkeit mit Lacombes eigenem Hund auf.



Abbildung 10: Benjamin Lacombe mit seinem Hund

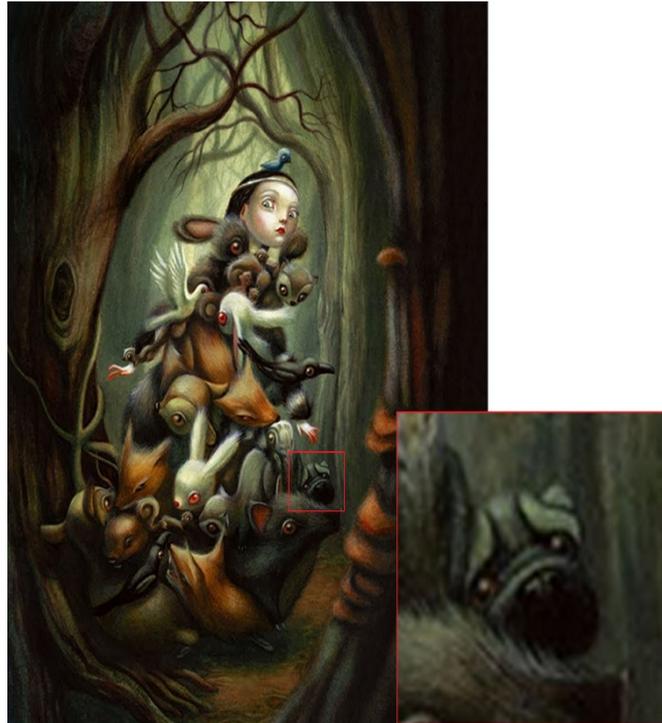


Abbildung 11: Grimm / Lacombe: *Schneewittchen*. S. 19

Eingerahmt ist die Szene links und rechts von aufragenden Bäumen, die das Geschehen in ein Oval einfassen. Der erste Baum auf der rechten Bildseite hat eine unscharfe Optik, um auf seine Nähe zum Betrachter/zur Betrachterin hinzuweisen. Schemenhaft sind Baumpilze zu erahnen, die den Stamm bewachen. In den Wurzeln des linken Baumes ist Lacombes Name zu sehen. Durch die kahlen Äste leuchtet ein heller Hintergrund, der zugleich von anderen Bäumen und Ästen verdeckt wird. Die Lichtquelle ist von rechts oben auf Schneewittchen gerichtet, sodass die linke Bildhälfte dunkler gestaltet ist.

Durch die gedrängte Anordnung der Tiere um und auf Schneewittchen erzeugt das Bild ein Gefühl von Enge und Bedrängnis, das zusätzlich durch die in der Nähe stehenden die Szene einfassenden Bäume ergänzt wird. Die Äste bilden keine hohen Baumkronen, sondern scheinen auf Schneewittchen herabzudrücken und ihren Freiraum bzw. ihre Fluchtmöglichkeiten weiter einzuschränken. Schneewittchens Gesichtsausdruck zeugt weniger von Angst, sondern drückt eher Verwunderung aus. Die großen runden Augen der Tiere lassen diese erschreckt und in ihrer Bewegung erstarrt wirken. Lediglich die drei abgebildeten Rotfüchse haben schlitzartige Augen, die sie verschlagen aussehen lassen. Der unterste hat sogar ein geöffnetes Maul, in dem viele scharfe Reißzähne zu sehen sind. Die anderen Tiere scheinen sich von dieser Geste aber nicht bedroht zu fühlen. Die Gerichtetheit von Schneewittchens Figur lässt trotz der Erschwerung durch die Waldtiere

eine Bewegung fort von den Ereignissen der letzten Illustration ausmachen. Sie strebt der nächsten Seite zu, die nur durch Umblättern erreicht werden kann.

Die nachfolgende Illustration zeigt erstmals männliche Figuren (S. 20). Abgebildet sind die sieben Zwerge. Diese entsprechen nach der Theorie Lütjens dem ersten Zwergentypus, denn sie sind als kleinwüchsige, alte Männer dargestellt (s. 5.2.5.). Auf den ersten Blick stechen dem Betrachter/der Betrachterin leuchtend rote Zipfelmützen ins Auge. Jeder der Zwerge besitzt eine solche. Dargestellt wird die Szene von einem leicht erhöhten Blickwinkel, was den Eindruck der Kleinwüchsigkeit der Männer noch verstärkt. Zusätzlich erscheinen die Zwerge durch die Größe der sie umgebenden Gegenstände zwergenhaft. Aus dem Bildausschnitt ist zu entnehmen, dass sich die Zwerge auf einem Holztisch befinden, denn es sind ein holzener Suppenteller und ein holzener Löffel zu erkennen. Beide Gegenstände sind im Vergleich zu den Zwergen riesenhaft groß. Um an die Suppe zu kommen, müssen die Zwerge erst den Tellerrand erklimmen und sich dann tief nach unten beugen.

Zu sehen sind insgesamt sieben Zwerge, allerdings sind von einem der Männlein nur die Füße zu erkennen. Die anderen Zwerge verteilen sich auf dem Bild, wobei sich drei Gruppen bilden lassen. Erstens der nur halb zu sehende Zwerg in der linken oberen Bildecke, zweitens drei Zwerge in der oberen Bildhälfte, die nebeneinanderstehen. Zwei davon scheinen besorgt die BetrachterInnen zu mustern; der Dritte ist abgewandt und sein Gesicht ist nicht zu sehen. Und drittens noch einmal drei Zwerge, die sich über einen Suppenteller hermachen, der in der unteren rechten Bildhälfte steht. Von den zu sehenden Zwergen tragen vier ihre Mützen, einer hält sie in den Händen und einer hat sie neben sich auf den Tellerrand abgelegt. Die Kleidung der Männlein besteht aus einer Hose, einem Oberteil sowie Schuhen. Um die Hüfte tragen sie einen Gürtel, an dem links und rechts kleine Gürteltaschen befestigt sind. Sowohl an den Mützen als auch an der restlichen Kleidung sind deutliche Nähte zu erkennen, was den Eindruck von selbst gemachter Handarbeit erzeugt. Weiters ist die gesamte Kleidung in monotonen Brauntönen gehalten, die der Farbe des Tisches sowie des Geschirrs ähneln. Somit heben sich die Zwerge nur durch die roten Mützen und ihre weißen Gesichter sowie die langen weißen Bärte vom Hintergrund ab. Auch das Kopfhaar und die Augenbrauen sind weiß gestaltet. Die beiden Zwerge, die keine Mütze tragen, weisen eine Halbglatze auf. Alle Männlein haben hervorstechende Nasen und eine dunkelbraune, beinahe schwarze Augenfarbe.

Die Flüssigkeit im Suppenteller ist von einem unappetitlichen Grünbraun. Außerdem sind Blasen an der Oberfläche zu erkennen, die dem Gebräu einen giftigen Anschein verleihen. Zwei der Zwerge sind jedoch über den Tellerrand gebeugt und scheinen von der Flüssigkeit

zu kosten, einer der beiden macht jedoch einen skeptischen Eindruck. Auch der dritte Zwerg, der beim Teller steht, wirkt misstrauisch.

Aufgrund der Gesichtsausdrücke und Gesten drückt die Illustration das Misstrauen der Zwerge gegenüber den BetrachterInnen aus. Beinahe wirkt es so, als würden sie diese beschuldigen von ihren Speisen gegessen zu haben. Durch die dunklen Hintergrundfarben stechen die roten Mützen markant hervor und bilden den Blickfang der Darstellung. Auch die Beleuchtung fällt sehr spärlich aus. Nur die linke Bildhälfte ist der Länge nach etwas erhellt, ansonsten dominieren dunkle, monotone Farben.

Die folgende schwarz-weiße Illustration nimmt erneut eine Doppelseite ein (S. 22-23). Die Figur des schlafenden Schneewittchens liegt in einem kistenartigen Holzbett, das von sechs der sieben Zwerge umringt wird. Schneewittchen trägt dieselbe Kleidung wie schon auf den vorherigen Bildern. Sie liegt auf dem Rücken, das Gesicht ist zur Seite gedreht und den BetrachterInnen zugewandt. Durch die Darstellung erscheint es kreisrund, was der Figur einen sehr kindlichen Anschein verleiht. Augen und Mund sind geschlossen. Der rechte Arm ist abgewinkelt und die zur Faust geballte Hand ruht in einer kindlichen Geste neben dem Gesicht. Von der Brust abwärts ist Schneewittchen mit einer Decke bedeckt. Ihre Figur bildet das Zentrum der Illustration. Sie erstreckt sich waagrecht von links nach rechts, dadurch lässt sich das Bild in eine obere und eine untere Hälfte teilen. Im rechten oberen Bettrand ist erneut Lacombe's Unterschrift eingefügt und bildet einen Teil der Holzmaserung.

In der oberen Bildhälfte, also quasi auf der rechten Seite des Bettes, stehen vier Zwerge nebeneinander. Einer hält einen Ring in der Hand, an dem eine Laterne zu hängen scheint. Diese vier Männlein machen durchwegs einen überraschten Eindruck. Ihre Augen sind aufgerissen und der helle Lampenschein spiegelt sich in diesen. Auch die Münder haben sie in stummer Überraschung leicht geöffnet. Dadurch lässt sich ein Blick auf das lückenhafte Gebiss der Zwerge erhaschen. In der unteren Bildhälfte, also auf der linken Bettseite, stehen ebenfalls Zwerge. Auch hier hat einer der beiden eine Laterne in der Hand. Von ihm ist jedoch nur die Rückseite der Mütze zu sehen, die die rechte mittlere und untere Bildhälfte einnimmt. Der linke Zwerg befindet sich am linken Bildrand und ist im Profil zu sehen. Er macht ebenfalls ein überraschtes Gesicht und auch sein Mund ist geöffnet. Durch die Anordnung der unteren Zwerge bildet sich zwischen ihnen eine Lücke, durch die Schneewittchens Gesicht in den Fokus rückt.

Schneewittchen sowie die Zwerge in der oberen Hälfte sind alle hell erleuchtet. Die beiden unteren Männlein und der Bettrahmen liegen im Schatten und weisen eine dunkle Schraffierung auf. Der Gesamteindruck der Illustration ist friedvoll. Der überraschte und ehrfürchtige Blick der Zwerge verleiht der ganzen Szene den Eindruck von wundersamer Faszination. Durch die Anordnung der Zwerge wird der Betrachter/die Betrachterin in

gewisser Weise zum siebenten Zwerg und erhält zwischen den unteren Zwergen hindurch einen direkten Blick auf die friedlich schlafende Unschuld Schneewittchens.

Auf der nächsten Doppelseite findet sich erstmals auf beiden Seiten Schrifttext. Die Illustration wird hier zu einem Teil der Textgestaltung (S. 24). Zu sehen ist erneut eine Schwarz-Weiß-Zeichnung. Schneewittchen steht am linken Seitenrand und fegt den Boden. Ihre Augen sind geschlossen, das Gesicht ist entspannt, so sehr ist sie in ihre Arbeit vertieft. An ihrem Äußeren und der Kleidung hat sich nichts verändert. Mit beiden Händen hält sie einen Reisigbesen. Ihr Körper ist seitlich nach vorne gebeugt, somit findet eine Ausrichtung nach rechts statt. Die Figur nimmt beinahe die gesamte Seitenhöhe ein, befindet sich aber so weit am linken Seitenrand, dass ein Teil ihres Kleides abgeschnitten ist. Die restliche Seite wird von einem keilförmigen Textblock eingenommen, der nach unten hin immer schmaler wird. Auf Höhe des Reisigs löst sich der Text in einzelne herabfallende Buchstabengruppen auf und wird aus dem Bild gefegt. Dabei handelt es sich um die Warnung der Zwerge „*lass ja niemanden herein!*“, die von Schneewittchen quasi unter den Teppich gekehrt wird.

Seite 27 zeigt erneut Schneewittchen. Diese wird in einer sitzenden Position im Profil abgebildet. Das schwarze Haar ist in geflochtenen Zöpfen auf dem Hinterkopf festgesteckt. Ihre Hautfarbe ist beinahe weiß, nur die Wangen weisen eine zarte Rötung auf. Das Auge ist halbmondförmig gestaltet. Ihre Figur ist nach rechts gerichtet, ihr Blick ist aber auf die Ereignisse hinter ihr fokussiert. Den roten Mund hat sie leicht geöffnet. Insgesamt wirkt ihr Gesicht erschreckt und ängstlich. Die rechte Hand ist abgewinkelt und leicht nach vorne gestreckt. Anstatt eines Mieders ist ein metallener Käfig zu sehen, in dem ein schwarzer Rabe sitzt. Dieser ist nach links ausgerichtet und hat den Schnabel in lautlosem Protest geöffnet. Das große, runde Auge ist hellbraun koloriert und trägt zum verzweifelten Ausdruck des Raben bei. Ab der Hüfte geht der Käfig in einen weißen Rock über.

Am linken Bildrand sind lediglich zwei helle Hände mit langen Fingernägeln zu sehen. Diese halten zwei weiße Bänder fest, die mit dem Käfig verbunden sind und diesen wie ein Mieder zuschnüren. Der Käfig weist eine gebogene Form auf, zur Hüfte hin wird er schmaler und imitiert somit die Proportionen von Schneewittchens Oberkörper. In Zusammenhang mit dem Schrifttext lässt sich daraus schließen, dass es sich bei den Händen um jene der bösen Stiefmutter handelt, die Schneewittchen die Atemluft abschnüren.

Das Licht fällt von links in das Bild, sodass nur eine Hälfte Schneewittchens erhellt ist, ihre Vorderseite ist weitgehend im Schatten. Nur ihre Wange und ihr Ohr sind so ausgerichtet, dass sie mit Licht bestrahlt werden. Der Hintergrund ist eine glatte, monotone

Fläche in schmutzig brauner Farbe. In den vier Ecken wird die Färbung dunkler, somit wird Schneewittchens zentrale Figur in den Mittelpunkt gerückt und vom Hintergrund eingerahmt.

Die Konzeption der Illustration ist düster und verstörend. Vor allem das Käfigmieder mit dem eingesperrten Raben wirkt beunruhigend auf den Betrachter/die Betrachterin. Die Bedrohung durch die Stiefmutter wird nur indirekt durch die Hände und die Schnüre dargestellt, verliert dadurch aber nicht an Beängstigung. Das Gesicht des Raben und das von Schneewittchen spiegeln in gleichem Maße Angst und Entsetzten. Doch beide sind nicht imstande der Gefahr zu entfliehen. Schneewittchen nicht, weil sie durch das Mieder mit dem tödlichen Griff der Stiefmutter verbunden ist, der Rabe nicht, weil er in besagtem „Mieder“ gefangen ist, das bis obenhin fest zugeschnürt wurde.

Auf diese Illustration folgt erneut eine doppelseitige Schwarz-Weiß-Zeichnung, die jedoch nur die untere Bildhälfte beider Seiten einnimmt (S. 28-29). In der oberen Bildhälfte befinden sich zwei Schrifttextblöcke. Die Illustration verläuft über die unteren Seitenränder. Sie besteht aus Schneewittchens Gesicht und ihren langen offenen Haaren, auf denen eine alte Frau einen Kamm entlang zieht. Schneewittchens Gesicht befindet sich auf der rechten Seite, ihre Haare breiten sich nach links aus. Ihr Gesicht ist von vorne zu sehen, allerdings ist es leicht vom Betrachter/der Betrachterin abgewandt. Schneewittchen hält die Augen geschlossen. Der Mund verschwindet außerhalb des unteren Seitenrandes und ist nicht zu sehen. Ihr Gesichtsausdruck wirkt jedoch neutral. Eine eindeutige Beleuchtungsrichtung ist nicht auszumachen.

Schneewittchens lange schwarze Haare breiten sich glatt auf der linken Bildseite auf. Es weist eine leichte Spannung auf, die durch das Kämmen zustande kommt. Auf der linken unteren Seite befindet sich die gebeugte Figur einer alten Frau. Sie ist sehr klein dargestellt und führt mit beiden Händen einen Kamm wie einen Rechen durch Schneewittchens Haar. Ihre Figur ist im Profil abgebildet. Das Gesicht ist geschwärzt und nicht näher zu erkennen. Es sticht aber eine große Nase hervor. Auf dem Kopf trägt sie eine Schute. Darunter ist ein haubenartiger Damenhut zu verstehen, der eine hohe Krempe aufweist, die das Gesicht umrahmt.³⁶⁷ Ansonsten wird ihr Kleid von einem zerschlissenen Umhang verdeckt. Es sind lediglich ein Reifrock und eine Schürze auszumachen. Unter dem Rock ragen zwei Füße ebenfalls in schwarzer Farbe hervor.

Schneewittchens riesenhafter Kopf und ihre langen Haare bilden den Untergrund, auf dem die wesentlich kleinere Figur einer Frau mit einem Kamm hantiert. Dass es sich dabei um die verkleidete Stiefmutter handelt, lässt sich erneut aus dem Schrifttext entnehmen. Lacombes Umsetzung verdeutlicht, dass auch ein noch so kleiner Gegenstand wie ein

³⁶⁷ Duden: Schute, die. online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schute> [letzter Zugriff: 10.07.2018].

Kamm Schneewittchen großen Schaden zufügen kann. Erstmals ist auch die böse Königin in einer Verkleidung zu sehen. Die Bedrohung durch sie nimmt also langsam eine konkrete Gestalt an. Waren im Bild davor nur ihre Hände zu sehen, wagt sie sich hier bereits deutlicher ins Licht.

Auf den Seiten 30 und 31 befindet sich die Illustration in der Mitte der Doppelseite. Die Textblöcke sind links und rechts davon angeordnet und passen sich mit ihrer Form an die Darstellung an. Ein großer roter Apfel bildet das Zentrum der Abbildung. Dieser hängt von einer braunen Schnur herab, die am dunkelbraunen Apfelstiel befestigt ist. Die Schnur verläuft vom Apfelstiel nach links oben bis zum oberen Bildrand. Der Apfel ist rund und wird von oben betrachtet abgebildet. In seiner glatten makellosen Schale spiegelt sich auf der linken Hälfte das Gesicht der Stiefmutter, die die Schnur, an der der Apfel befestigt ist, zwischen zwei spitzen Fingern hält. Ihr Gesichtsausdruck ist bösartig und verschlagen; zeugt aber auch von freudiger Erwartung. Es findet ein Lichteinfall von oben statt, da sich an der Oberseite des Apfels eine kreisrunde Lichtreflexion befindet.

Kreisförmig rund um den Apfel befindet sich eine hellgrüne Flüssigkeit, die an der Oberfläche Blasen wirft. Umso näher die Flüssigkeit den Textblöcken kommt, desto mehr verblasst sie, bis sie schließlich ins Weiß der Seiten übergeht. Der Apfel, der zur Hälfte in die Flüssigkeit getaucht ist, spiegelt sich leicht in dieser.

Durch die Spiegelung der Stiefmutter im Apfel wird ersichtlich, dass Lacombe hier den Moment inszeniert, in dem der Apfel vergiftet wird. Perfekt in Form und Farbe weist er ein sehr ansprechendes Äußeres auf. Er wirkt beinahe zu gut, um wahr zu sein, was auf die künstliche Gemachtheit des Apfels anspielen könnte, die auf Seite 32 im Schrifttext erwähnt wird. Dieser Perfektion wird jedoch das boshafte Gesicht der Stiefmutter entgegengesetzt, die den Betrachter/die Betrachterin vor dem optischen Genuss der Frucht zurückschrecken lässt. Auch die Farbe der Flüssigkeit hat eine äußerst abstoßende Wirkung. Sie scheint verdorben und ungenießbar. Eine Berührung des Apfels mit dieser überträgt ihre Eigenschaften auch auf diesen, was seine Perfektion weiter einschränkt.

Die nächste Illustration ist die letzte einseitige vor einer Reihe von doppelseitigen Abbildungen, die den Höhepunkt der Handlung untermalen (S. 33). Lacombe stellt hier den Moment dar, in dem die Stiefmutter Schneewittchen den vergifteten Apfel anbietet. In Normalperspektive ist auf der linken Seite die Stiefmutter und auf der rechten Bildseite Schneewittchen abgebildet. Die Figuren sind sich zugewandt. Der Größenunterschied von Schneewittchen und Stiefmutter ist minimal. Die Stiefmutter hat eine leicht gebeugte Haltung, die sie näher an Schneewittchen heranbringt. Schneewittchen ihrerseits streckt sich nach oben, um den Apfel besser sehen zu können.

Die Stiefmutter ist nicht als diese zu erkennen, denn sie hat ihre Gestalt in die einer alten Frau verwandelt. Zusätzlich nimmt ein großer schwarzer Rabenschnabel ihr Gesicht ein und ersetzt Nase und Mund. Der Schnabel ist außerdem geöffnet. Ihre Augenfarbe ist ein schmutziges Blau. Stirn und Augenwinkel werden von tiefen Falten durchzogen und unter dem schwarzen Umhang, den sie über den Kopf gezogen hat, stehen weiße Haarsträhnen hervor. Auch ihre Gesichtsfarbe ist sehr hell gestaltet und wirkt im Vergleich zu Schneewittchen zarter rosiger Haut aschfahl und farblos. Ihre restliche Kleidung besteht aus einem schwarzen Kleid mit Reifrock und einer weißen Schürze. Die Arme hat die Stiefmutter abgewinkelt. In der rechten Hand hält sie den roten Apfel, die linke Hand weist eine präsentierende Geste auf. Beide Hände werden von überlangen Fingernägeln geziert. Weiters hängt in der rechten Armbeuge ein geflochtener, hellbrauner Korb, der bis zum Rand mit weiteren roten Äpfeln befüllt ist.

Die rechte Bildhälfte wird von Schneewittchen eingenommen. Sie ist leicht schräg gerichtet und wendet sich der Stiefmutter bzw. dem dargebotenen Apfel zu. Sie trägt ihre übliche Kleidung bestehend aus einem weißen Kleid und dem metallenen Stirnreif. Ihre Augenlider sind halb geschlossen, der rote Mund ist sehnsüchtig geöffnet. Die Wangen leuchten rosig und unterstreichen Schneewittchen Verlangen nach der köstlich wirkenden Frucht. Auch ihre Arme drücken ihr Verlangen aus und sind dem Apfel entgegengestreckt. Auf ihrem Kopf sitzt ein schwarzer Rabe, der seinen Kopf gesenkt hat und ebenfalls auf den Apfel blickt.

Den Blickfang der Illustration bildet der leuchtend rote Apfel. Dieser befindet sich in der rechten Bildhälfte, also bereits auf der Hälfte, die Schneewittchen vorbehalten ist. Außerdem ist die Beleuchtung auf ihn ausgerichtet. Im Vordergrund sind drei weitere Raben zu erkennen, diese fliegen auf Rockhöhe auf die Stiefmutter zu und erzeugen eine Bewegungsrichtung nach links. Seitlich und hinter der Stiefmutter sind weitere Raben zu erkennen, die ihre Gestalt einrahmen. Aufgrund der rabenartigen Gesichtsgestaltung der Stiefmutter wirken die Raben um sie herum, wie bedrohliche Begleiter oder Vorboten. Auf dieser Darstellung ist die verkleidete bzw. verwandelte Stiefmutter auch erstmals im Detail und in voller Größe zu sehen. Sie hat ihre Gestalt nicht nur verändert, sondern ist zu einem tierartigen Mischwesen geworden, was ihre Herkunft für Schneewittchen, aber auch für die BetrachterInnen unkenntlich macht.

Der Hintergrund ist in einem dunklen Grünbraun gehalten und ohne Details ausgestattet. An den äußeren Rändern wird das Bild dunkler und rückt somit das helle Zentrum rund um den Apfel in den Fokus. Insgesamt macht die Illustration einen finsternen, bedrohlichen Eindruck. Die anthropomorphe Gestalt der Stiefmutter lässt die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion endgültig verschwimmen. Sie präsentiert Schneewittchen nicht nur einen Apfel, der mittels dunkler Künste vergiftet wurde, sondern sie ist selbst ein Wesen der

Dunkelheit und Zauberei geworden. Schneewittchen stört sich nicht im Geringsten am Aussehen der alten Frau. Sie hat nur Augen für den roten Apfel, der die Farbe ihrer Lippen widerspiegelt. Ihr gesamtes Gesicht und ihre Haltung zeugen einzig und allein von dem Wunsch den Apfel zu erlangen. Sie wirkt beinahe von diesem hypnotisiert und ist lediglich auf diesen ausgerichtet.

Die erste der drei folgenden doppelseitigen Illustrationen zeigt, wie Schneewittchen gerade einen Bissen vom Apfel nimmt (S. 34-35). Dabei ist ihr Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen. Der kreisrunde Kopf nimmt mehr als die rechte Bildhälfte ein. Am rechten Bildrand wird Schneewittchens Gesicht von ihren schwarzen Haaren eingefasst. Der gesamte Kopf ist nach rechts geneigt, sodass ihr Gesicht leicht nach oben schaut. Die Augen hat sie geschlossen. Es sind schwarze Wimpern an den äußeren Lidrändern zu sehen. Zarte, fast unmerkliche Augenbrauen verlaufen über den Augen. Die kleine Nase ist an der Unterseite mit roten Akzenten versehen. Der leuchtend rote Mund hat dieselbe Farbe wie der Apfel, den sie an eben diesen hält. Ihre Lippen sind bereits geöffnet, um vom Apfel abzubeißen. Der Lichteinfall kommt von links und beleuchtet sowohl die linke Seite des Apfels als auch Schneewittchens zufriedenes Gesicht. Den Apfel hält sie mit der linken Hand in vier Fingern. Den kleinen Finger hat sie in höfischer Manier abgespreizt.

Der Hintergrund, der auf der linken Bildhälfte zu sehen ist, ist von dunklem Braun, das nach oben hin immer dunkler wird. Der Fokus des Bildes liegt durch den spärlichen Hintergrund und die zentrale Beleuchtung auf Schneewittchens Gesicht und dem roten Apfel. Ein farbliches Gegenstück zum Hintergrund bilden Schneewittchens Haare, die auch am rechten Bildrand eine dunkle Kontrastierung bilden. Somit rücken die erhellten Teile noch stärker in den Betrachtungsfokus. Mittels der Perspektive der Großaufnahme erzeugt Lacombe den Eindruck als würde die Zeit für Schneewittchen stillstehen. Der Moment des Genusses wird so ins Unendliche gedehnt.

Dem Genuss folgt auf der nächsten doppelseitigen Abbildung jedoch die ernüchternde Realität (S. 36-37). Dabei handelt es sich um die Illustration, die für die Einbandgestaltung herangezogen wurde. Daher seien hier nur noch die wichtigsten Punkte erwähnt. Schneewittchen liegt der Länge nach von rechts nach links auf einem kalten verschneiten Boden. Sie liegt auf dem Rücken, ihr Gesicht ist nach links gedreht und den BetrachterInnen zugewandt. Ihre Haut ist beinahe so weiß wie der Schnee um sie herum. Dadurch tritt die rote Farbe des Lidstrichs und ihrer Lippen deutlich hervor. Auch die Wangen weisen eine leichte Rötung auf. Was ihr ein friedlich schlafendes Aussehen verleiht. Die dunklen Haare umrahmen ihr Gesicht und grenzen dieses von der hellen Umgebung ab. Der linke Arm ist abgewinkelt und die linke Hand ruht auf Schulterhöhe neben Schneewittchen. Die Finger

liegen schlaff ausgestreckt auf dem Boden. Lediglich die Fingerspitzen sind nach oben gerichtet und weisen wie Nase und Augen rote Akzente auf. Die Hand des rechten Arms ruht auf ihrer rechten Brust.

Auf dem Kopf sitzt immer noch der goldene Stirnreif. Außerdem trägt sie wie in den Bildern davor ein weißes Kleid. Hier sind jedoch mehr Details zu erkennen. Der Ausschnitt ist mit einer floralen Borte verziert, die oben und unten von einem eingedrehten Band abgegrenzt wird. Die Naht zwischen Oberteil und Ärmeln ist mit einer rüschenartigen Verzierung versehen. Und auch die Ärmelenden weisen eingedrehte Bänder als Saum auf. Unter der Brust auf Taillenhöhe befindet sich ebenfalls eine Borte. Diese ist jedoch schmucklos, wird aber ebenfalls von eingedrehten Bändern umgrenzt. Ansonsten ist das Kleid in einem schlichten, musterlosen Weiß gehalten.

Auf ihrer linken Brust sitzt ein schwarzbrauner nach rechts gerichteter Rabe mit ausdrucksloser Miene. In der rechten unteren Bildecke befindet sich der angebissene Apfel. Dieser ist dem Betrachter/der Betrachterin am Nächsten und daher unscharf dargestellt. Im Hintergrund sind einige kahle Bäume zu sehen, die umso weiter sie entfernt sind, immer unschärfer und bleicher werden. Die obere Bildmitte ist leer und weist nur im Bereich des Horizonts Baumumrisse auf, die hinter dem Kopf des Raben verschwinden. Der Himmel unterscheidet sich farblich kaum vom Boden. Er ist lediglich eine Spur heller, wird aber zum oberen Bildrand hin immer dunkler.

Insgesamt wirkt das Bild aufgrund der hellen Farben kalt und leblos. Schneewittchens Gesicht und Hände sowie der Apfel sind die einzigen Bereiche, die andere Farbtöne als Schwarz und Weiß aufweisen. Dadurch bilden sie den Blickfang der Illustration. Im Fokus liegt aber Schneewittchens Gesicht. Sie wirkt friedlich und zerbrechlich, zugleich auch wunderschön, beinahe wie eine fragile Porzellanpuppe, die sorgfältig auf dem Boden abgelegt wurde. Der Rabe auf ihrer Brust kann als andauernde Präsenz der Stiefmutter wahrgenommen werden. Wie ein Alp sitzt er auf ihrer Brust und wacht über ihren Todesschlaf.

Die letzte der drei Doppelseiten zeigt das Eintreffen der Zwerge (S. 38-39). Lacombe wählte für diese Darstellung eine Panoramaperspektive. Den BetrachterInnen am nächsten sitzen auf der rechten Bildseite zwei Geier auf knorrigen dunkelbraunen Ästen. Ihre Figuren sind auf die linke Bildhälfte ausgerichtet. Sie haben ein schwarzbraunes Gefieder, das am Kopf in ein weißes übergeht. Die Augen sind rund und dunkelrot, was ihnen einen bedrohlichen Ausdruck verleiht. Ihre Schnäbel und Krallen weisen stahlgraue Farbe auf. Im Hintergrund der rechten Bildhälfte ist schemenhaft ein verschneiter Hügel mit einigen kahlen Bäumen und Sträuchern zu sehen. Der Himmel ist eine Spur dunkler als der Boden, beide sind jedoch in einem drüben winterlichen Weiß gehalten.

In der linken Bildhälfte ist aus weiter Entfernung das Zwergenhaus zu erkennen, dieses ist in der unteren linken Bildecke angesiedelt. Auf dem Satteldach liegt eine dicke Schneedecke. Die Hausmauern sind in hellem Braun gehalten, ob es sich um ein Holzhaus handelt, ist nicht ersichtlich. Rechts davon stehen die sieben Zwerge um den Kopfbereich des liegenden Schneewittchens. Ihre Mimik ist nicht zu erkennen, die Körperhaltung der Zwerge lässt jedoch auf Unentschlossenheit und Ratlosigkeit schließen. Ihre roten Zipfelmützen und die dunkle Kleidung bilden einen starken Kontrast zur hellen Winterlandschaft und stechen den BetrachterInnen sofort ins Auge. Dadurch wird der Blickfokus auf die linke Bildhälfte abgelenkt und somit auch auf Schneewittchens leblosen Körper. Ihre Gestalt hebt sich kaum vom weißen Boden ab. Einzig die schwarzen Haare, die ihr Gesicht umrahmen, und die roten Lippen sind durch kräftige Farben hervorgehoben.

Links und rechts von Haus stehen ebenfalls kahle Bäume. Auch im weiter entfernten Hintergrund sind Bäume zu erkennen, diese verblassen aber zunehmend im fahlen Winterlicht. Rechts neben der vordersten Baumgruppe der linken Bildhälfte befinden sich ein Holzgestell sowie ein eingeschneiter Baumstamm. Neben diesem ragt ein Stock aus dem Boden, der der Griff einer Axt sein könnte. Mittig in der unteren Bildhälfte der Illustration befindet sich eine grau eingefärbte Fläche. Diese könnte einen zugefrorenen Teich andeuten. In der oberen Bildhälfte der linken Seite sind schwarze Silhouetten von Vögeln am Himmel zu erkennen. Der Form nach handelt es sich bei ihnen um Raben. Ihre Bewegung ist rechts gerichtet. Die Komposition des Bildes strahlt Kälte und Einsamkeit aus. Die Geier erzeugen ein Gefühl von Abschied und Endgültigkeit. Auch die Winterlandschaft spiegelt Schneewittchens Tod wider. Dadurch wird die Winterszenerie vom Märchenanfang erneut bildlich aufgegriffen. Bedeutete diese zu Beginn den Tod der Königin, so ist es jetzt Schneewittchen, um die getrauert wird.

Die nächste Illustration erstreckt sich über die untere Hälfte einer Doppelseite (S.40-41). In der oberen Hälfte befindet sich links und rechts ein Textblock. Zu sehen ist Schneewittchen, die in einem gläsernen Sarg liegt. Dieser hat einen Sockel aus geschnitztem Holz, der bereits mit einigen dunkelgrünen Schlingpflanzen bewachsen ist. Der untere Sargsockel ist mit viereckigen Ausnehmungen verziert. Um den oberen Rand verläuft eine Leiste, in die geometrische und florale Dekorationen geschnitzt sind. Schneewittchens Kopf befindet sich auf der rechten Bildseite, das Fußende des Sargs auf der linken. Ihr Körper ist im Profil abgebildet. Sie trägt immer noch ihr weißes Kleid. Die schwarzen Haare sind ordentlich geflochten und hochgesteckt. Auf dem Kopf sitzt der goldene Stirnreif. Augen und Mund sind geschlossen. Die Augenlider und die Wangen haben eine leicht rötliche Färbung. Die Lippen sind leuchtend rot und bilden den stärksten farblichen Akzent im Sarg. Um Schneewittchens

Kopf und Schultern sind weiße Blüten verteilt. Auch die auf der Brust gefalteten Hände halten eine weiße Blume.

Links vom Fußende des Sargs haben sich einige Waldtiere versammelt. Zu diesen zählen ein Hirsch, ein Reh, zwei Eichhörnchen und ein weißes Kaninchen. Das Reh, ein Eichhörnchen und das Kaninchen haben die Augen geschlossen. Alle sind dem Sarg zugewandt und haben die Köpfe betreten gesenkt. Einzige Ausnahme ist das Eichhörnchen mit den offenen Augen. Dieses hat Kopf und Körper erhoben und blickt interessiert nach vorne.

Links auf dem Sarg sitzt eine weiße Eule mit grauer Zeichnung. Ihr Körper ist nach rechts ausgerichtet und nach vorne geneigt. Die bernsteinfarbenen Augen sind auf Schneewittchen gerichtet. Rechts auf dem Sarg über Schneewittchens Kopf thront ein schwarzer Rabe. Er blickt nach links und auch er ist nach vorne gebeugt. Seine Blickrichtung kann nicht eindeutig zugeordnet werden. Auf dem Sarg in Brusthöhe will sich gerade eine weiße Taube niederlassen. Die Flügel hat sie hinter sich in die Luft gestreckt. Ihre Füße und ihr Schnabel sind rot, die Augen dunkelbraun.

Der Hintergrund besteht aus dem Weiß der Doppelseite. Die einzelnen Figuren sind auf diesem verteilt. Insgesamt erweckt die Darstellung einen andächtigen, friedvollen Eindruck. Einige der Waldtiere, denen Schneewittchen bereits bei ihrer Flucht begegnet ist, sind gekommen, um ihr die letzte Ehre zu erweisen. Schneewittchen liegt reglos dar. Obwohl ihre Haut sehr hell ist, erwecken die rosigen Wangen und der leuchtend rote Mund aber eher den Eindruck einer Schlafenden als einer Toten.

Die letzte Illustration des Bilderbuchs findet sich auf den Seiten 42 und 43. Zwei Drittel der linken Seite sind dem Schrifttext vorbehalten, den Rest der Doppelseite nimmt eine weitere Schwarz-Weiß-Zeichnung ein. Auf dieser ist der Königssohn dargestellt, der sich über Schneewittchens sitzende Figur beugt. Somit ist seine Figur rechtsgerichtet. Er hat längeres welliges Haar, das ihm strähnig in die Stirn hängt. Auch ein leichter Bartwuchs ist zu sehen. Die gerade Nase ist im Profil abgebildet. Seine Augen wirken starrend auf Schneewittchen gerichtet. Sein Körper wird zum Großteil von einem weiten Umhang verdeckt. Anhand der Position seiner Füße ist festzustellen, dass er mit dem linken Fuß kniet und den rechten aufgestellt hat. Sein rechter Arm stützt sich am Rand des Sargs ab. Unter dem Umhang trägt er ein weitärmeliges Rüschenhemd. Die Beine sind in Strümpfe gehüllt.

Der Sarg befindet sich waagrecht in der unteren Bildhälfte. Schneewittchen sitzt zurückgelehnt auf diesem. Ihre Sitzposition lässt darauf schließen, dass sie sich gerade aufgesetzt hat. Mit dem linken Arm stützt sie sich am Sarg ab, der rechte Arm ist abgewinkelt und nahe an ihre Brust gezogen. Einige Haarsträhnen haben sich aus ihrer Frisur gelöst und hängen ihr in die Stirn. Ansonsten sitzt ihr Kleid perfekt und auch der Stirnreif ist noch an

seinem Platz. Die Augen hat Schneewittchen weit geöffnet, der Blick ist nach oben auf den Königssohn gerichtet. Die Lippen sind ebenfalls geöffnet, was ihr einen verunsicherten, eingeschüchterten Ausdruck verleiht.

Die Blumen, die um das Kopfpolster verteilt sind, sehen frisch aus und wurden vermutlich regelmäßig von den Zwergen ausgetauscht. Die geschnitzten Verzierungen des Sarges kommen in dieser Zeichnung besser zur Geltung und wurden mittels hell-dunkler Schraffierung hervorgehoben. Auch die Schlingpflanzen, die sich am Sargsockel befinden sind dunkel hervorgehoben. Auf dem Boden sind einige Steine und vereinzelt Gras- und Pflanzenbüschel sowie Wurzeln zu erkennen. In der rechten unteren Bildecke findet sich unterhalb des Sarges Lacombes Bildunterschrift.

Der Hintergrund besteht Großteils aus hohen Ranken, die sich links und rechts um mehrere Baumstämme schlingen. Verdeckt werden die Ranken und Bäume von großen meist fünffingrigen Blättern. Einzig die Stelle direkt hinter Schneewittchens Figur ist frei von Details und nur leicht schraffiert, um Bildtiefe zu erzeugen. Dadurch wird der Fokus auf Schneewittchen gerichtet. Der Prinz verschwindet beinahe neben der detailreichen Hintergrundgestaltung, nur die große, wenig detaillierte Fläche seines Umhangs bewahrt ihn davor mit der Umgebung zu verschmelzen.

Aufgrund von Schneewittchens verwirrt wirkendem Gesichtsausdruck erzeugt die Illustration einen Eindruck von Unsicherheit. Den BetrachterInnen erschließt sich nicht, ob sich Schneewittchen über die Erscheinung des Prinzen freut oder ob sie sich von ihm bedrängt fühlt. Somit wird ein Happy-End auf bildnerischer Ebene nicht eindeutig abgebildet.

Auf Seite 44 befindet sich eine letzte bildliche Gestaltung. Bei dieser handelt es sich jedoch nicht um eine Illustration, sondern um ein digital angeordnetes Arrangement in der Mitte unterhalb des Textblocks. Abgebildet ist ein alt wirkendes Stück Papier oder Pergament, dessen Rand mit breiten geometrischen und floralen Dekorationen in roter Farbe verziert ist. Das Blatt ist leicht schräg ausgerichtet, die linke untere Ecke biegt sich nach oben. Mittig und zentriert auf dem Blatt befindet sich eine Einladung zur königlichen Hochzeit mit den Worten: *„Sie sind herzlich eingeladen, an diesem Festtag der Vermählung von König und Königin beizuwohnen.“*³⁶⁸. In der rechten unteren Ecke befindet sich ein Häufchen Asche, das zur Hälfte auf der Einladung liegt, und auf den Tod der Stiefmutter bei der Hochzeitsfeier verweisen soll.

7.3.2.3. Typografie

Typografisch ist Lacombes Bilderbuch für lineares Lesen ausgerichtet. Es gibt nur wenige Illustrationen im Vergleich zu einem sehr dichten Schrifttext. Die einzelnen Textblöcke

³⁶⁸ Grimm / Lacombe: Schneewittchen. S. 44.

variieren in der Zeilenanzahl, sind aber alle in Flattersatz formatiert und weisen keine Einzüge bei Absätzen auf. Allerdings finden sich einige Worttrennungen am Zeilenende, um die Breite der Textblöcke einzuhalten.

Wie bereits erwähnt, wird eine Serifenschrift verwendet, diese macht den Schrifttext trotz fehlender Einzüge gut lesbar und übersichtlich. Auch das Satzbild wirkt ruhig und der Grauwert ist gleichmäßig.



Zu einer Typografie für inszenierendes Lesen kommt es lediglich auf Seite 24, bei der Schneewittchen die Warnung der Zwerge vor der Stiefmutter weggefegt. Hier sind die einzelnen Buchstaben herabfallend angeordnet und erschweren so den Lesefluss. Zugleich spiegeln sie aber auch Schneewittchens Arglosigkeit wider, da sie der Besorgnis der Zwerge keine Beachtung schenkt.

Abbildung 12: Grimm / Lacombe: *Schneewittchen* S. 24

7.3.2.4. Bild-Text-Interdependenz

In Lacombes *Schneewittchen* findet eine Parallelität von Bild und Text statt. Die Illustrationen bilden den Schrifttext ab und erweitern diesen. Daher kommt es bei beinahe allen Darstellungen zu geringfügigen Abweichungen, die Lacombe durch künstlerische Elemente ersetzt. Die erste künstlerische Freiheit kommt bereits bei der ersten Illustration (S. 7) zum Tragen. Die Grimm'sche Fassung sagt Folgendes:

„Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger, und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Rote im

*weißen Schnee so schön aussah, dachte sie bei sich: Hätt` ich ein Kind, so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen!“*³⁶⁹

Lacombe inszeniert diese Szene abweichend vom Text. Seine Königin sitzt nicht an einem Fenster, sondern steht auf einem Steinbalkon, der keinen Holzrahmen hat. Um diesen Unterschied auszugleichen, wurde der schwarze Ebenholzrahmen durch schwarze Raben ersetzt. Auch die Anzahl der Blutflecke ist unterschiedlich. Ist im Text von drei Blutstropfen die Rede, sind bei Lacombe mehrere rote Flecken im weißen Schnee zu sehen.

Die erste Darstellung der Stiefmutter wird um ein mythologisches Detail erweitert. Ihre Haare werden im Nacken zu Schlangen. Lacombe nimmt somit Bezug auf die schöne Medusa, die aufgrund einer Freveltat, von Athene in ein hässliches Schlangwesen verwandelt wurde.

Die nächste Abweichung findet sich in der Illustration auf Seite 11. Hier ist Schneewittchen zu sehen, die im Wasser sitzt und möglicherweise badet. Im Schrifttext ist ein solches Ereignis nicht zu finden. Dort steht lediglich, dass Schneewittchen mit sieben Jahren „*schön wie der klare Tag und schöner als die Königin selbst*“³⁷⁰ war.

Auch auf der folgenden Darstellung (S. 12) nimmt sich Lacombe einige künstlerische Freiheiten. Er gestaltet die Königin als Pfauenwesen mit menschlichem Kopf. Erneut wird also eine mit Schönheit assoziierte Darstellungsform für die Stiefmutter gewählt. Schneewittchen sperrt Lacombe in einen goldenen Vogelkäfig. Keine der beiden Darstellungen finden sich im Grimm`schen Text.

Auf Seite 19 inszeniert Lacombe Schneewittchens Flucht durch den Wald. Im Schrifttext heißt es:

*„Nun war das arme Kind in dem großen Wald mutterseeligallein, und ward ihm so angst, dass es alle Blätter an den Bäumen ansah und nicht wusste, wie es sich helfen sollte. Da fing es an zu laufen und lief über die spitzen Steine und durch die Dornen, und die wilden Tiere sprangen an ihm vorbei, aber sie taten ihm nichts.“*³⁷¹

Bei Lacombe finden sich weder Blätter an den Bäumen noch kommt es zu einer fluchtartigen Bewegung durch den Wald. Viel eher wird Schneewittchen von den Tieren des Waldes wie von einem schützenden Mantel umschlossen und erstarrt unter deren Gewicht.

Auch die Darstellung der sieben Zwerge entspricht nicht dem Text. Lacombe bildet diese als winzig kleine Wesen ab, die nur mit Mühe über den Tellerrand an ihr Essen gelangen.

³⁶⁹ Grimm / Lacombe: Schneewittchen. S. 6.

³⁷⁰ Ebd. S. 10.

³⁷¹ Ebd. S. 18.

Von Zwergen, die sich in ihrer Behausung umsehen, ist in dieser Illustration nichts zu bemerken.

Die drei Darstellungen, die die drei Besuche der Stiefmutter im Zwergenhaus inszenieren, weichen am Deutlichsten von Grimm`schen Text ab. Auf Seite 27 wird der Schnürriemen als Vogelkäfig dargestellt, in dem ein schwarzer Rabe gefangen ist. Die Illustration auf der nächsten Doppelseite (S. 28-29) zeigt den überdimensionalen Kopf Schneewittchens. Die verkleidete Stiefmutter ist so klein, dass sie den Kamm wie einen Rechen durch Schneewittchens Haare zieht. Den Abschluss dieser Serie bildet der dritte Besuch (S. 33). Hier tritt die Stiefmutter als gealtertes Rabenwesen auf. Eine Ähnlichkeit zu ihrem vorherigen Aussehen ist nicht mehr zu erkennen. Eine Schar von Raben ergänzt ihren Auftritt.

Die drei nachfolgenden, doppelseitigen Illustrationen bilden den Höhepunkt des Märchens. Hier ist auffällig, dass Lacombe zwei Szenen inszeniert, obwohl es keinen Schrifttext dazu gibt. Zum einen hält er den Moment fest, in dem Schneewittchen vom giftigen Apfel kostet (S. 34-35), zum anderen zeigt er ihren draußen im Freien liegenden Körper (S. 36-37). Erst die letzte Doppelseite nimmt den Text wieder auf und zeigt, wie die Zwerge das leblose Schneewittchen auf dem Boden liegend finden (S. 38-39).

Die letzte Illustration auf den Seiten 42 und 43 zeigt das gerade erwachte Schneewittchen und den Königsohn. Von Dienern, die den Sarg forttragen, ist bei Lacombe nichts zu sehen. Auch die vergangene Zeitspanne spiegelt sich in seiner bildlichen Ausgestaltung nicht wider. Schneewittchen scheint keinen Tag gealtert zu sein und ihre Kleidung hat sich ebenfalls kein bisschen verändert. Dafür war der Glassarg in der vorhergehenden Illustration (S. 40-41) bereits mit Schlingpflanzen bewachsen, obwohl dieser laut Grimm`schem Text extra erst für Schneewittchen angefertigt wurde.

Auch die digitale Abbildung am Ende des Märchens hat kein schrifttextliches Gegenstück und ist der künstlerischen Freiheit Lacombes zuzuschreiben (S. 44). Dass ein Häufchen Asche abgebildet wird, verweist zwar auf den Tod der Stiefmutter, dass sich diese aber eigentlich in glühenden Pantoffeln zu Tode tanzte, wird nicht bildlich umgesetzt.

7.3.2.5. Intermediale Einflüsse

Die intermedialen Einflüsse lassen sich größtenteils auf die diversen Perspektiveneinstellungen beschränken, die Lacombe für seine Illustrationen wählt. Es gibt allerdings zwei Systemerwähnungen, die markant hervorstechen. Dies wäre zum einen der Schatten des Jägers (S. 17). Die Gestaltung des Bildes erinnert wegen des Schattens, der ein Messer in der Hand hält, an die berühmte Duschszene aus dem Film *Psycho* (1960). In dieser bleibt zwar die Figur des Mörders im Dunkeln und nur seine schwarze Silhouette ist zu sehen, die Ähnlichkeit zu Lacombes Schattenfigur ist jedoch deutlich. Zum anderen wird für die Illustration auf der Doppelseite 34 und 35 die filmische bzw. fotografische Einstellung

der Großaufnahme gewählt. Schneewittchens Gesicht und der Apfel sind das Einzige, das auf dem Bild zu sehen ist. Dadurch erhält der Moment einen besonders intensiven Charakter, Schneewittchens Mimik wird in einem Augenblick des Genusses festgehalten und den BetrachterInnen präsentiert. Dadurch kommt es zu einer stärkeren Emotionalisierung und Identifikation mit der abgebildeten Figur.

8. Camille Rose Garcia *Snow White*

8.1. Zur Illustratorin

Camille Rose Garcia wurde 1970 in Los Angeles geboren. Bereits seit ihrer Kindheit und Jugendzeit war sie kreativ tätig und half ihrer Mutter bei der Gestaltung von Wandgemälden in den Vorstädten von Orange County. Schließlich machte sie 1994 ihren Master of Fine Arts an der *University of California*. Seitdem wurden ihre Werke weltweit ausgestellt und in zahlreichen Magazinen und Zeitschriften veröffentlicht. Außerdem wurde 2007 eine Retrospektive ihrer Arbeit in den Sammlungen des *Los Angeles County Museum* und des *San Jose Museum of Arts* präsentiert.

Beeinflusst wird ihr Stil v.a. durch William Burroughs *cut-up writings* und seine surrealistischen Filme sowie von klassischen Disney- und Fleischer-Cartoons. Im Allgemeinen hat ihre Arbeit einen dunklen, comicartigen Stil, der die Verfehlungen von kapitalistischen Utopien, aber auch die Nostalgie der Pop-Kultur kritisch beleuchtet.³⁷²

8.2. Makroanalyse

8.2.1. Produktion

Camille Rose Garcia illustrierte den Märchentext der Brüder Grimm neu. Das daraus entstandene Bilderbuch *Snow White* wurde 2012 von Harper Design veröffentlicht. Dabei handelt es sich um eine Verlagsmarke der HarperCollins Verlagsgruppe.³⁷³ Eine deutsche Version gibt es nicht, der englische Märchentext hält sich aber bis auf einige Übersetzungsschwierigkeiten an die Ausgabe letzter Hand der Brüder Grimm. Grammatik, Interpunktion und Ausdruck wurden an den englischen Sprachgebrauch angepasst.

Garcias Neuillustration des *Schneewittchen*-Märchens weist optische Ähnlichkeiten mit dem Disney-Zeichentrickfilm *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937) auf, nimmt aber auch Anleihen am Stil der amerikanischen 50er Jahre. Charakteristisch für Garcia sind

³⁷² Garcia, Camille Rose: About. online unter: <http://www.camillerosegarcia.com/about.html> [letzter Zugriff: 13.07.2018].

³⁷³ Grimm, Jacob und Wilhelm / Garcia, Camille Rose: *Snow White*. New York: Harper Design 2012. S. 80.

düstere, verstörende Darstellungen, deren surreale Erscheinung noch durch die unkonventionelle Farbgestaltung unterstrichen wird. Daher zeichnen sich ihre Figuren und Gegenstände durch anormale Proportionen und morbide Elemente aus. Die Atmosphäre des Bilderbuchs ist dementsprechend drückend, zugleich aber auch durch die farbenfrohe Gestaltung des Schrifttextes aufgelockert.

Garcias sozialer Hintergrund ist in ihrer Arbeit definitiv zu erkennen. Die Einflüsse von Disneyland-Besuchen und dem Leben in einem amerikanischen Vorort sind deutlich spürbar. Somit haben ihre Werke einen satirischen Blick auf die moderne Gesellschaft.³⁷⁴

8.2.2. Distribution

Da Garcias *Snow White* ein Bilderbuch ist, das aufgrund seiner künstlerisch-sprachlichen Gestaltung allein für den englischen Sprachraum konzipiert wurde, ist es in den Onlineshops der größeren, österreichischen Buchhandlungen nicht zu bekommen. Über den Online-Versandhändler Amazon kann das Bilderbuch auch nach Österreich bestellt werden. Auf der Website der HarperCollins Verlagsgruppe stehen weitere Links zur Verfügung, über die das Buch ebenfalls bezogen werden kann. Garcias *Snow White* war auch nicht in den größeren, österreichischen Bibliothekskatalogen zu finden. Wie bei Lacombe gilt aber auch hier, dass es durchaus in kleineren, regionalen Bibliotheken und Büchereien vorrätig sein kann.

8.2.3. Rezeption

Obwohl auch Garcias *Snow White* dem Medium Bilderbuch zugeordnet wird, ist dieses aufgrund seiner bildnerischen Gestaltung nicht für RezipientInnen im Vor- und Grundschulalter geeignet. Im deutschsprachigen Raum kommt hinzu, dass das Buch nur in englischer Sprache verfügbar ist. Daher richtet es sich eher an jugendliche LeserInnen ab der Sekundarstufe II und an Erwachsene. Die morbiden und oft verstörenden Illustrationen sind von hoher künstlerischer Qualität. Garcias Arbeiten sind jedoch sehr spezifisch und individuell, daher muss ihr Stil dem Rezipienten/der Rezipientin zusagen, um sein volles Potenzial entfalten zu können.

8.3. Mikroanalyse

8.3.1. Textexterne Aspekte

Garcias *Snow White* ist ein Hardcover-Bilderbuch mit Schutzumschlag. Die Abmessungen belaufen sich auf 21,7 x 14,9 cm. Somit ist es nur wenig größer als ein DIN A5-Format. Dafür kommt der Inhalt auf stolze 80 Seiten, was weit über dem Bilderbuchstandard liegt. Aufgrund des Schutzumschlags und des Hardcover-Einbands macht das Bilderbuch einen soliden,

³⁷⁴ Garcia: About.

qualitätvollen Eindruck. Der Schutzumschlag besteht aus einem reißfesteren, dickeren Papier mit einer glatten, Schmutz abweisenden Oberfläche. Die untere Hälfte der Umschlagvorderseite wird vom Titel und dem Namen der Autoren sowie der Illustratorin eingenommen. Der Buchtitel ist zweizeilig in weißer gebrochener Schrift mit goldenem Rand gestaltet. Die einzelnen Buchstaben heben sich vom matten Untergrund ab und sind mit einer glänzenden Kunststoffschicht überzogen. Außerdem werfen die Buchstaben einen schwarzen Schatten. Der Unterstrich des „h“ der unteren Titelzeile trennt den untersten Seitenbereich in eine linke und eine rechte Hälfte. Links davon steht zweizeilig *Illustrations by Camille Rose Garcia*, rechts davon, ebenfalls zweizeilig, *The Brothers Grimm*. Diese Angaben sind wie der Titel in gebrochener Schrift gehalten. Die weiße Farbe der Buchstaben hebt sich deutlich vom dunkleren Untergrund ab, ansonsten sind diese aber plan mit dem Umschlag.

Wird der Schutzumschlag ausgebreitet, entfaltet sich eine Szene, die extra für diesen angefertigt wurde und nicht im Bilderbuch selbst vorkommt. Auf der Vorderseite des Umschlags ist Schneewittchen zu sehen, die vor dem Jäger und der Stiefmutter flüchtet, die auf der Rückseite zu sehen sind. Schneewittchen hat aschfahle Haut, horizontal verlaufende, tropfenförmige Augen mit überdimensional langen Wimpern und schwarze Lippen. Die Augenfarbe ist Eisblau und unterscheidet sich farblich nur durch dunkle Ränder vom Weiß der Augen. Augenlider und Wimpern sind dick mit schwarzer Farbe umrandet. Die Augenbrauen bestehen aus dünnen schwarzen Strichen. Die Haare sind am Oberkopf zu einer Tolle im Stil der 50er Jahre gedreht. Außerdem trägt Schneewittchen eine leuchtend rote Schleife auf dem Kopf, aus der mittig eine violette Feder ragt. Sie trägt ein bodenlanges Kleid mit weiß-rot gestreiften Puffärmeln. Das Oberteil ist tief ausgeschnitten und in beige Farbe gestaltet, der Rock ist rot und hat einen kniehohen Schlitz. In der Wespentaille wird das Kleid von einem schwarz-violetten Gürtel mit langen Bändern zusammengehalten. Eines der Bänder wird von einem kleinen gelben Vogel im Schnabel gehalten, der hinter Schneewittchen herfliegt. Weiters trägt Schneewittchen ein taillenlanges Cape, das im Schulterbereich mit dem Ausschnitt des Kleides verbunden ist. Auf der Außenseite ist dieses schwarz, auf der Innenseite rot gestaltet. In der linken Hand hält Schneewittchen einen roten Apfel, an dessen grünem Stiel kleine grüne Blätter zu sehen sind. Aus dem Apfel scheint eine schwarze Flüssigkeit auszutreten und von diesem herabzutropfen. Schneewittchens Figur befindet sich auf der Flucht. Ihr Körper ist nach rechts gerichtet. Den Kopf hat sie jedoch nach links gedreht, um ihre VerfolgerInnen im Auge zu behalten. Ihr Gesichtsausdruck ist ängstlich. Der Mund ist weit geöffnet, die Augenbrauen sind besorgt zusammengezogen. Die hektische Laufbewegung der Figur wird durch comicartige Bewegungslinien verstärkt. Der Hintergrund ist in verschiedenen Grün- und Brauntönen

inszeniert. Diese bilden den verschwommenen Eindruck eines Waldes. Im Vordergrund sind auf Bodenhöhe einige kahle Äste zu sehen, die mit hängenden Flechten dekoriert sind.

Auf dem Buchrücken sind der Titel und die Namen der beteiligten Personen in weißer Serifenschrift zu sehen. Auch diese Buchstaben werfen einen schwarzen Schatten. Als Trennung zwischen den Namen *Grimm* und *Garcia* befindet sich ein kleiner weißer, herzförmiger Apfel. Weiters gibt es zwei kleine rote Dekorationen, die den Buchtitel und die Namen begrenzen. Am unteren Ende des Buchrückens ist das Signet des Verlags zu sehen. Dieses besteht aus einem Kreis, der in der Mitte senkrecht geteilt ist. Die linke Seite ist weiß, die rechte Rot. Weiters wird die linke Hälfte mittig von einem waagrechten Abstand geteilt. Somit entsteht auf der linken Seite ein H für *Harper*. Die rechte Seite zeigt ein D für *Design*.

In der rechten unteren Ecke der Umschlagrückseite befindet sich ein weißes rechteckiges Feld, in dem sich die ISBN sowie zwei Strichcodes befinden. Ansonsten zeigt die Rückseite lediglich Schneewittchens VerfolgerInnen. Diese bestehen zum einen aus der kleinen unförmigen Figur des Jägers und zum anderen aus der hageren, gebeugten Figur der Stiefmutter. Der Jäger befindet sich in der Bildmitte. Sein dreieckiges Gesicht ist ebenfalls sehr hell. Am Kinn wächst ein Bart. Die Augen sind schwarz umrandet und aus seinen Augenwinkeln spritzen violette Tränen in weiten Bögen hervor. Die Augen sind halbmondförmig gestaltet und die schlitzzartigen Pupillen sind nach oben gewandt, was ihnen einen verzweiferten Ausdruck verleiht. Auch die dünnen, schwarzen Augenbrauen sind reuig zusammengezogen. Die Nase ist sehr lang. Sein Mund hat ebenfalls schwarze Lippen und ist zu einer breiten, horizontalen Öffnung verzogen, in der einige Zähne zu sehen sind. Außerdem hat der Jäger dunkles Haar und am Kopf trägt er einen grünen Spitzhut mit grauer Feder. Auch sein Körper ist dreieckig gestaltet. Seine Kleidung hat schwarze Farbe und besteht aus einem pelzartigen Oberteil und engen Hosen. Um die Schulter hat er einen violetten Gurt geschlungen. Die Hose wird von einem ebenfalls violetten Schnallengürtel gehalten. An den Füßen trägt er Stiefel mit Krempe. Mit der linken Hand hält er eine Axt umklammert, die rechte liegt bedauernd an seiner Brust. Die Figur des Jägers ist schräg nach rechts gerichtet. Seine Körperhaltung hat jedoch nichts Bedrohliches, sondern zeugt von Reue. Links vor ihm steht Schneewittchens Stiefmutter. Ihre Beine sind gerade, Kopf und Oberkörper sind nach vorne gebeugt. Ihr Gesicht wirkt aufgebläht, das Kinn läuft jedoch spitz zusammen. Ihre lange Nase ist spitz und nach oben gebogen. Die schwarzen Lippen sind zu einem hämischen Grinsen verzogen. Die Figur der Stiefmutter hat vier schlitzzförmige Augen und vier geschwungene, dünne Augenbrauen. Auf dem Kopf sitzt ein kleiner schwarzer Hexenhut mit hellgrünem Hutband. Ihre langen Haare sind schwarz-grün gestreift und fallen ihr links und rechts über die Schultern. Ihr Kleid besteht aus einem dunkelblauen Oberteil und einem hellblauen bodenlangen Rock. Die weiten Ärmel haben einen schwarzen, puffartigen Ansatz, der Rest hat dieselbe Farbe wie der Rock. In der linken Hand hält die

Stiefmutter mit dünnen, spitz zulaufenden Fingern eine schwarze undurchsichtige Flasche. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf einen knorrigen schwarzen Stock. Auch auf der Rückseite besteht der Hintergrund aus verschiedenen Grün- und Brauntönen. Auf einem grünen Baum, der schräg von links nach rechts durch das Bild verläuft, sitzt eine violette Eule. Im Vordergrund befindet sich ein umgestürzter Baum mit gelbgrüner Farbe, dessen Astlöcher wie ein erschrecktes Gesicht wirken. Ein langer dürrer Ast ist nach rechts gerichtet und macht so den Eindruck als würde er nach Schneewittchen greifen. Oberhalb des „Gesichts“ sitzt ein weißes Kaninchen. Auch dieses hat schwarz umrandete Augen. Bewegungslinien um das Kaninchen deuten an, dass es sich vor dem Baumgesicht und/oder Schneewittchens VerfolgerInnen erschreckt. Eines der wehenden Bänder von Schneewittchens Gürtel ist auch auf der Rückseite sichtbar. Ein kleiner, gelber Vogel hat auch dieses im Schnabel und hilft bei der Flucht.

Die Vorderklappe des Schutzumschlags ist in leuchtend roter Farbe gehalten. Der rechte äußere Rand hat eine goldene Zierbordüre, der linke geht mit einem geometrischen Muster in die Gestaltung der Vorderseite über. In der rechten oberen Ecke ist in schwarzer Serifenschrift der Preis des Bilderbuchs in US-Dollar angegeben. Den Großteil der Vorderklappe nimmt ein Zitat aus dem Märchen in schwarzer Rotunda ein. Darunter befindet sich eine Kurzinformation zu den Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen in weißer Serifenschrift. Die Initiale ist Gold mit weißer Umrandung. Weiters findet sich in der rechten unteren Ecke eine vierstellige Nummer, ebenfalls in weißer Farbe.

Die Rückklappe ist farblich mit der Vorderklappe ident. Hier sind zwei Kurzbiografien zu finden. Die obere zu den Brüdern Grimm, die untere zu Garcia. Die Betitelung der Biografien ist in schwarzer Serifenschrift gehalten, der Inhalt in weißer. Es folgt ein waagrechter goldener Trennstrich. Danach ist das Cover von Garcias Neuillustration von Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* zu sehen. Rechts von diesem befindet sich ein kurzer Werbetext in schwarzer Farbe. Es folgt erneut eine goldene Trennung. In schwarzer Schrift wird darauf verwiesen, wer die Illustration und wer das Design des Schutzumschlags gestaltet hat. Anschließend ist in weißer Schrift ein Verweis zur Website von HarperCollins gegeben, bevor der Name der Verlagsmarke in schwarzer und goldener Gestaltung den Abschluss macht.

Das Hardcover des Bilderbuchs hat eine raue Oberfläche und der Hintergrund ist weiß gestaltet. Einzelne rautenförmige Felder werden auf der Vorder- und Rückseite durch bunte Elemente voneinander abgetrennt. In jedem Feld befindet sich eine Illustration oder Teile einer Illustration aus dem Inhalt des Bilderbuchs, daher werden diese hier nicht näher erläutert. Aufschriften gibt es keine.

Das Vorsatzpapier hat eine goldbraune Farbe und ist vorne und hinten einfarbig gestaltet. Einen Schmutztitel gibt es nicht, dafür findet sich an dessen Stelle eine weitere Illustration, die nicht im Inhalt zu finden ist. Garcia inszeniert hier eine idyllische Szene. Im unteren Bildbereich sind ein weißes Reh, eine weiße Eule und mehrere weiße Kaninchen zu sehen. Alle haben die Augen geschlossen. Das Reh hat überdimensional lange Wimpern. Im Vordergrund, den BetrachterInnen am Nächsten, befinden sich auf der rechten Bildseite ein Schmetterling und drei Pilze. Diese sind als schwarze Silhouetten mit grünen und blauen Elementen gestaltet. Links und rechts von den Waldtieren rahmen kahle, violett-rote Bäume die Darstellung ein. Von deren Ästen hängen rote Äpfel in diversen Größen an tropfenförmigen Fäden. Auf dem obersten Ast des rechten Baums sitzen zwei Geier mit langen Hälsen. Ihre Körper sind schwarz, die Flügel und Hälsen weiß. Im Hintergrund ist ein hellblauer Fluss zu sehen, der die Landschaft in eine linke und eine rechte Hälfte teilt. Auf einem Hügel in der linken Hälfte steht ein weißes Schloss mit Türmen. Die Dächer und Fenster- bzw. Türöffnungen stechen schwarz hervor. Hinter dem Schloss ist ein violetter Wald zu erkennen, der in violette Berge übergeht. Vom oberen Bildrand hängen Flechten, ebenfalls in violetter Farbe. Der Himmel hat ein blasses Gelb, das von dunkelgelben Wolken durchzogen ist. Die Farben des Bodens im Vorder- und Hintergrund sind Orange- und Gelbtöne.

Das Frontispiz ist einfarbig hellblau. Ein Impressum gibt es hier nicht. Dieses findet sich auf der letzten Seite (S. 80) des Bilderbuchs. Der Buchtitel befindet sich auf der gegenüberliegenden Seite. Diese ist vertikal mit einem goldenen, nach rechts gerückten Band durchzogen, in dem die Autoren, der Titel und die Illustratorin genannt werden. Für die Angaben wurde der Schrifttyp der Rotunda verwendet. Die Namen der Autoren und der Illustratorin sind schwarz gestaltet. Der Märchentitel ist weiß und mit geschwungenen weißen Linien verziert. Links und rechts vom goldenen Bereich ist die Seite vom selben Hellblau wie das Frontispiz. Die hellblaue Fläche links wird von einer vertikalen roten Dekoration geschmückt. Im rechten unteren Eck des goldenen Bereichs finden sich das Signet und der Name der Verlagsmarke. Dieses Mal in schwarzer und hellblauer Farbe.

Auf der Rückseite des Buchtitels finden sich florale und geometrische Muster in weißer Farbe auf hellblauem Hintergrund. Diese sollen Schneeflocken darstellen und bilden somit zugleich auch die erste bildliche Gestaltung der Märchenhandlung. Das gesamte Bilderbuch weist keine Seitennummerierung auf. Die Seitenzählung beginnt aber mit der Illustration auf der rechten Seite des Schmutztitels.

Im Inneren besteht das Bilderbuch aus glänzendem Papier. Nur das vordere und hintere Vorsatzblatt ist aus leicht rauem nicht glänzendem Material. Die Seiten machen einen festen und hochwertigen Eindruck. Zum Entstehungsprozess der Illustrationen ist nichts Näheres im

Bilderbuch zu finden. Garcia verwendet für ihre Arbeit aber meist Bleistift, Tinte sowie Wasser- und Acrylfarben. Vor dem eigentlichen Illustrationsprozess fertigt sie Skizzen an, aus denen sie eine finale Auswahl trifft. Oft fließen Dinge, die sie sammelt oder bei sich zu Hause hat, in ihre Arbeit ein und finden sich dann in den fertigen Illustrationen.³⁷⁵

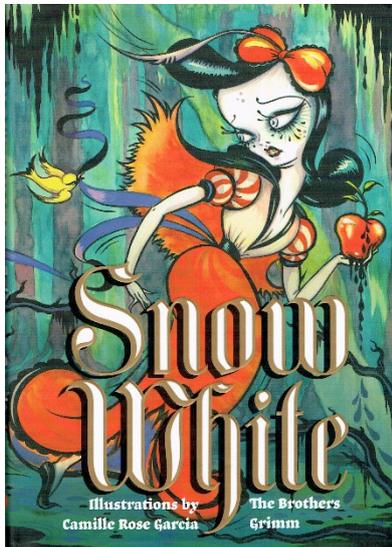


Abbildung 15: Grimm / Garcia: *Snow White*. Schutzumschlag Vorderseite



Abbildung 14: Grimm / Garcia: *Snow White*. Einband Vorderseite

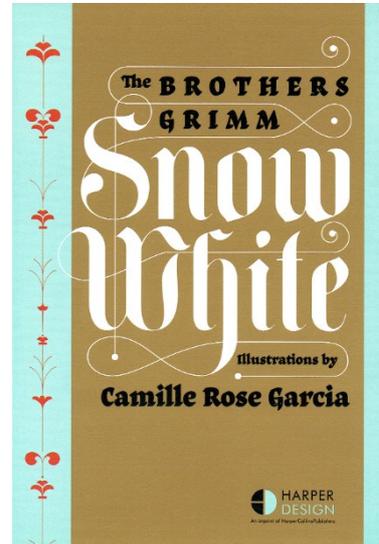


Abbildung 13: Grimm /Garcia: *Snow White*. Buchtitel S. 3

8.3.2. Textinterne Aspekte

8.3.2.1. Schrifttext

Die schriftliche Gestaltung in Garcias *Snow White* nimmt eine spezielle Stellung im Gesamtwerk des Bilderbuchs ein. Oft steht der Schrifttext für sich allein und wird nicht durch eine Illustration unterstrichen bzw. ergänzt. Aufgrund der aufwendigen und markanten Textgestaltung, die von Roberto de Vicq de Cumplich stammt, wird der Schrifttext zu einem eigenständigen künstlerischen Teil des Bilderbuchs. Der Text setzt sich insgesamt aus zwei Schriftarten zusammen. Zum einen aus einer Spielart der Rotunda und zum anderen aus einer Antiqua-Serifenschrift. In gebrochener Schrift stehen all jene Elemente der Handlung, denen besondere Bedeutung beigemessen wird. Zu diesen zählt u.a. der Anfang des Märchens „*Once Upon a Time in the middle of winter, when snowflakes the size of feathers were falling from the sky, a queen was sitting and sewing by a window with an ebony frame.*“³⁷⁶ sowie die Anrufung des Spiegels „*mirror, mirror on the wall, Who`s the fairest one of all?*“³⁷⁷. Meist sind die Stellen in gebrochener Schrift wesentlich größer dargestellt als jene in Serfienschrift. Aber auch einzelne Wörter dieser Sätze können speziell hervorgehoben sein; sowohl durch Größe als auch Farbe oder beidem. Außerdem weisen die Rotunda-Textteile

³⁷⁵ Anmerkung: Das Transkript des Videoausschnitts findet sich im Anhang.

³⁷⁶ Grimm /Garcia: *Snow White*. S. 5.

³⁷⁷ Ebd. S. 8.

eine bunte Färbung auf, wohingegen die Antiqua schwarz bzw. auf dunklen Hintergründen weiß gestaltet ist. Im Gegensatz zu Lacombe gibt es nicht nur weiße Seiten. In Garcias *Snow White* werden für die Seiten oft kräftige Farben wie Rot, Grün oder Violett verwendet. Auch schwarze Seitenelemente dienen zur sprachlichen Gestaltung. Auf einigen Seiten kommt den Initialen eine besondere Ausfertigung zu. Diese werden dann in Übergröße und mit bunten Farben sowie Verzierungen abgebildet. Ein weiteres Merkmal der Schrifttextgestaltung ist die Verwendung von geometrischen und floralen Mustern als Text- bzw. Seitendekoration. Diese zählen nicht zu den Illustrationen, sondern wurden von Roberto de Vicq de Cumptich eingefügt. Dadurch erhält der Märchentext neben den Bildern Garcias eine fantastische Komponente und inszeniert sich selbst als darstellendes Medium.

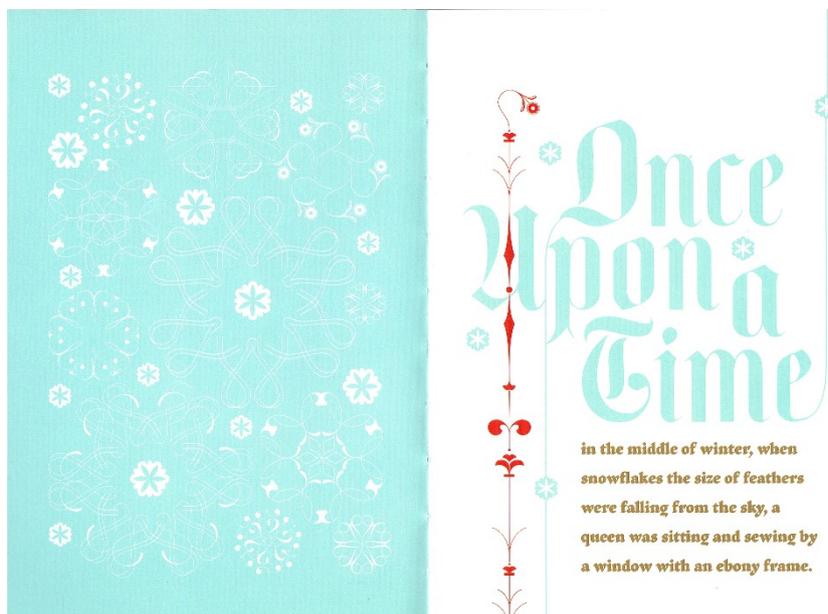


Abbildung 16: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 4-5.



Abbildung 17: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 26-27.

8.3.2.2. Bildtext

Garcia nutzt für ihre Bilder, wie bereits erwähnt, Tinte, Wasser- und Acrylfarben sowie Blei- und Buntstifte. Die Illustrationen in *Snow White* nehmen nur selten eine Doppelseite ein. Viel eher sind sie kleine Bilder, die in und neben dem Schrifttext eingefügt sind und diesen untermalen. Durch das Fehlen eines konkreten Hintergrundes bei diesen Illustrationen liegt der Fokus sehr stark auf dem jeweils Dargestellten; insgesamt wird der Bildtext aber durch den auffällig gestalteten Schrifttext ergänzt. Eine spezifische Orientierung des Bildtextes findet in diesem Bilderbuch am Disney-Klassiker *Schneewittchen und die sieben Zwerge* statt. Der Schrifttext bleibt jedoch der Grimm'schen Vorlage treu.

Die Einleitung des Märchens ist rein schrifttextlich gestaltet, die erste Illustration findet sich auf Seite 6. Zu sehen ist die Königin, die am Fenster sitzt und stickt. Das Fenster besteht aus einem runden Bogen und einem geraden Fensterbrett in schwarzer Farbe. Vom oberen Ende des Rahmens und von der Unterseite des Fensterbretts hängen bedrohlich spitze, weiße Eiszapfen.

Die Königin selbst ist bis zur Hüfte zu sehen. Sie sitzt in der linken Hälfte des Fensters. Ihre Haut ist weiß, die Augen sind schwarz umrandet. Lange Wimpern stehen von diesen ab. Die Augenbrauen sind dünne schwarze Linien. Die Nase ist klein und spitz und wird ebenfalls durch eine schwarze Linie dargestellt. Auch die Lippen sind schwarz. Den Kopf hält sie leicht nach vorne geneigt, um auf die Nadel zu blicken, mit der sie sich in den Finger gestochen hat. Die Haare der Königin sind hellrot. Sie hängen ihr links und rechts in langen Locken über die Schultern. Auf dem Kopf trägt sie eine kleine, runde Krone in gelber Farbe, die mit schwarzen Steinen verziert ist und lange gebogene Zacken hat. Auch das Kleid ist gelb gestaltet. Der tiefe v-förmige Ausschnitt wird von einer schwarzen Bordüre eingefasst. Der weite Ärmel des rechten Arms hängt aus dem Fenster. Die rechte Hand hält die Nadel zwischen zwei spitzen Fingern. Von der Spitze der Nadel gehen drei Striche ab, die den Betrachtungsfokus auf den Gegenstand lenken. In der linken Hand hält die Königin einen runden Stickrahmen, in dem ein Stück weißen Stoffes eingespannt ist. In die Mitte des Stoffes hat sie ein rotes S gestickt. Zwei Finger der linken Hand stehen hinter dem Stickrahmen hervor. Von einem davon spritzen rote Blutstropfen in weitem Bogen aus dem Fenster und treffen auf einen unsichtbaren Boden.

Rechts von der Figur der Königin ist im Fenster undeutlich der dahinterliegende Raum zu erkennen. Aufgrund der gebogenen Bodenlinie kann es sich um einen runden Raum, vielleicht ein Turmzimmer, handeln. Ansonsten ist nur die graue Öffnung einer Tür oder eines Durchgangs zu erkennen.

Insgesamt erzeugt die Illustration durch die eher blassen Farben einen kühlen, statischen Eindruck. Das Gesicht der Königin macht einen irritierten und überraschten Eindruck, so als könne sie es nicht glauben, dass sie sich eben in den Finger gestochen hat.

Die nächste Abbildung zeigt die Figur Schneewittchens in einer halbnahen Perspektive bis zur Taille (S. 9). Ihr Kopf ist nach links gedreht, sodass ihr Gesicht seitlich zu sehen ist. Schneewittchens Haut ist sehr hell, hat aber einen fleischfarbenen Ton. Ihr Gesicht verjüngt sich nach unten hin und bildet ein sehr schmales Kinn. Die Augen sind groß und länglich, die Lider hat sie jedoch halb geschlossen, wodurch ein besorgter, erschöpfter Ausdruck entsteht. Wie alle von Garcias Figuren hat auch Schneewittchen dunkel umrandete Augen. Die Wimpern sind lang und tropfenförmig. Schneewittchens Augenfarbe ist weiß und unterscheidet sich vom Augapfel nur durch zwei schwarze Halbkreise. Einen für den äußeren Irisrand und einen für die Pupille. Ihre Augenlider und Lippen sind schwarz eingefärbt. Auch hier bestehen die Augenbrauen aus einem dünnen schwarzen Strich. Die schwarze Haare trägt Schneewittchen am Kopf zu einer Tolle gedreht. Ansonsten fallen sie ihr glatt bis auf die Schultern, wo sie sich am Ende links und rechts einrollen. Das Schwarz wird nur von einzelnen hellen Lichtreflexionen unterbrochen. Im Scheitelbereich schmückt eine große rote Schleife Schneewittchens Kopf. Diese ist mit kleinen schwarzen Rüschen umrandet und aus ihrer Mitte ragt eine hellviolette Feder, die sich nach rechts biegt.

Ihre Kleidung besteht aus einem taillenlangen Überwurf, der vor ihrer Brust von einem Knopf zusammengehalten wird. Der Kragen des Umhangs ist von sehr blassem Rot. Die unteren Enden des Capes sind zackig ausgefranst. Weiters weist der Überwurf ein bogenförmiges Muster von blassem Rot und Gelb auf. Darunter ist ein tief ausgeschnittenes blassgelbes Oberteil zu sehen, das in der Taille von einem schwarzen glänzenden Band zusammengehalten wird.

Einen Hintergrund gibt es nicht. Die Illustration ist randlos auf der weißen Seite eingefügt worden. Nahe um Schneewittchens Kopf herum sind fliederfarbene Punkte verteilt, die lediglich eine dekorative Funktion erfüllen.

Es folgt die erste doppelseitige Illustration (S. 10-11). Diese zeigt die Stiefmutter, die ausgestreckt auf einem Diwan sitzt und ihren Zauberspiegel befragt. Ihren Kopf hat sie dem Spiegel zugewandt, der am rechten Bildrand zu finden ist. Dabei handelt es sich um einen großen runden Wand- oder Standspiegel, der einen gezackten Rahmen in grüner Farbe hat. Im Spiegelglas ist ein weißes totenkopffartiges Gesicht zu sehen. Die Nasen- und Augenhöhlen sind schwarz und leer. Der Mundbereich ist mit Lippen und Zähnen ausgestattet. Auf der hohen Stirn befinden sich vier schwarze senkrechte Linien, die sich nach oben hin eindrehen. Der Kopf scheint aus einer Art Vorhang hervorzuschauen, der sich

dreieckig über ihm schließt. Von der Kopfunterseite fließt eine schwarze Flüssigkeit tropfenförmig herab. Weiters sind im Spiegelglas um den Kopf herum dunkelrote Flecken zu finden, die Assoziationen mit Blutflecken hervorrufen. Außerdem verlaufen schräg über die Darstellung im Spiegelglas schwarze Linien, die die Reflexion des Glases andeuten.

Die Figur der Stiefmutter hat eine wellenförmige Haltung. Sie sitzt auf einem Diwan. Ihre Füße zeigen nach links, den Oberkörper hat sie nach rechts gelehnt. Ihr Kopf ist stark nach rechts gedreht und dem Spiegel hinter ihr zugewandt. Daher ist ihr grünstichiges Gesicht beinahe im Profil abgebildet. Die Augen hat sie zu dünnen Schlitzern zusammengekniffen. Oberes und unteres Augenlid sind dunkel eingefärbt. Lange dünne Wimpern stehen bogenförmig von den Augenlidern ab. Die vier dünnen Augenbrauenlinien sind in die hohe Stirn hochgezogen. Die lange spitze Nase ist nach oben gebogen. Die schwarzen Lippen sind zu einer missbilligenden Schnute verzogen. Die grün-schwarz gestreiften Haare sind am Hinterkopf zu einer hohen Frisur aufgetürmt. Vorne machen sie einen aufgetupierten Eindruck. Auf ihrem Kopf sitzt eine kleine runde, schwarz-violette Krone mit langen Zacken.

Mit dem linken Ellenbogen stützt sie sich auf dem Diwan ab. Die linke Hand berührt die untere Hälfte des Spiegelglases. Der rechte Arm ist nach oben gestreckt und abgewinkelt. Vom Oberarm hängen violette Flechten bis auf den Rock des Kleides. Mit der rechten Hand fasst sich die Stiefmutter an die hochgesteckten Haare. Sie trägt ein bodenlanges Kleid mit tiefem v-förmigem Ausschnitt. Von diesem geht ein roter Stehkragen fächerförmig ab. Die puffartigen Ärmelansätze sind violett und spitz zulaufend. Die Ärmel enden in bauchigen Rundungen, die gegen Ende hin rot und gelb gestreift sind. Das Oberteil weist dieselbe rot-gelbe Musterung auf. Das Kleid hat eine gezackte, schwarze Taillierung und geht dann in einen hellgelben Rock über. Dieser hat am Rockende eine violette Verzierung, die strahlenförmig verläuft. Die hintere Rockseite hat einen schleppenartigen Fortsatz, der ebenfalls violett ist und durch ein rotes Band vom gelben Rest abgegrenzt wird. Die Innenseite des Kleides weist die gleiche violette Farbe auf. Unter dem Kleid lugen spitz zulaufende schwarze Stiefel mit hohen Absätzen hervor, die am Rist mit gelben Knöpfen verziert sind. Auf ihren Knien balanciert die Stiefmutter einen schwarzen Trinkkelch, aus dem roter Wein schwappt, da sich ihre Füße in der Luft befinden.

Der Diwan ist schwarz-blau gestaltet. Auch ein rundes Kissen im selben Blauton ist zu sehen. Die Füße der Sitzgelegenheit bestehen aus vielen gebogenen Beinen, wodurch das Möbel Ähnlichkeit mit einem Tausendfüßler bekommt. In der linken Bildhälfte befindet sich hinter dem Diwan ein violettes Tischchen, auf dem vier Flaschen stehen. Zwei davon haben einen langen Hals und sind aus einem undurchsichtigen Rot; die anderen zwei sind aus durchsichtig wirkendem grünem Glas. Auf dem Kopfende des Diwans am linken Bildende sitzt ein weißer Geier mit schwarzen Halsfedern und orangem Schnabel. Dieser scheint einen Schirm zu halten, der schwarz-violett gestreift ist und eine rote Innenseite hat.

Rechts im Vordergrund befindet sich am unteren Bildrand eine Ansammlung von Flaschen und Dosen in verschiedenen Farben, die auf einem schwarzen Untergrund stehen. Die bunten Gefäße haben schwarze schriftlose Etiketten, die schwarze Flasche ganz rechts hat einen rosafarbenen Aufkleber. In der linken Bildrandecke befinden sich zwei weitere Flaschen. Diese sind ebenfalls schwarz und haben lange Hälse und spitz zulaufende Stöpsel. Im Hintergrund der Szenerie ist eine bogenförmige Öffnung mit dahinterliegendem Balkon und Geländer zu sehen. Links davon, hinter der Figur des Vogels, befindet sich eine zweite Öffnung. Außer dem Balkon sowie der Balkonöffnung ist der gesamte Hintergrund in einem mintgrünen Ton gehalten. Balkon und Durchgang weisen eine violette Färbung auf. Von der Decke hängen ähnlich wie vom Oberarm der Stiefmutter violette Flechten, die die obere Bildhälfte durchziehen. Der Boden im Vordergrund ist von der gleichen mintgrünen Farbe wie der Hintergrund, wodurch eine einheitliche monotone Fläche entsteht, die nur durch die kräftigen Farben der dargestellten Figuren und Gegenstände unterbrochen wird. Der obere und untere Bildrand ist von einer goldenen Zierleiste eingefasst, die nicht Teil der Illustration, sondern der Buchgestaltung ist.

Der Gesamteindruck der Illustration ist düster und surreal. Die unproportionalen Formen und die von der Wirklichkeit divergierende Farbgebung erzeugen einen comichaften Eindruck, der noch durch die dynamischen Bildbewegungen unterstrichen wird. Die Figur der Stiefmutter wirkt aufgrund der Körperhaltung und des überschwappenden Trinkbechers besonders unruhig. Dazu trägt auch die waagrechte sowie vertikale Ausrichtung der Figur bei.

Auf Seite 12 ist wieder eine Abbildung neben dem Textblock zu finden. Dargestellt wird ein schwarzer Vogel, vermutlich ein Rabe, der auf einem weißen Totenkopf ohne Kiefer sitzt. Der Körper ist nach links gerichtet, den Kopf hat er nach rechts zum Textblock gedreht. Die halbrunden Augen des Raben leuchten hell aus dem schwarzen Gesicht. Schlitzartige, vertikale Pupillen blicken nach rechts auf eine Aussage der Stiefmutter, die in roter Farbe gestaltet ist.

Der weiße Totenkopf hat vier schwarze Augenbrauenlinien über länglichen Augenhöhlen, deren schräge Ausrichtung dem „Gesicht“ einen niedergeschlagenen, deprimierten Ausdruck verleihen. Der Totenkopf liegt wiederum auf einem schwarzen Buch, auf dessen hinterer rechten Ecke eine hohe weiße Kerze mit weißer Flamme brennt. Das herabgeschmolzene Wachs bildet auf der Kerze bereits mehrere Schichten, die deutlich zu sehen sind.

An der Illustration ist deutlich eine bildkompositorische Ähnlichkeit zu einer Szene aus Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* auszumachen. Auch hier gibt es einen schwarzen Raben, der auf einem Totenkopf sitzt. Selbst das Buch und die Kerze sind in der Filmszene zu finden.



Abbildung 19: Walt Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937). (Min. 47:28)

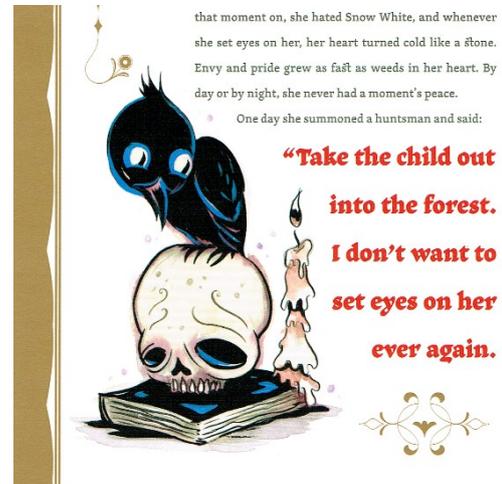


Abbildung 18: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 12.

Die nachfolgende Abbildung ist erneut eine doppelseitige (S. 14-15). Garcia inszeniert hier Schneewittchen und den Jäger. Das Bild lässt sich in zwei Hälften teilen. Die linke Seite wird von der Figur des Jägers eingenommen, der beinahe die gesamte Seitenhöhe einnimmt. In der rechten Bildhälfte befindet sich die zusammengekauerte Figur Schneewittchens.

Der Jäger hat den Kopf schräg nach vorne geneigt. Sein Gesicht hat eine dreieckige Form. Sein Kinn geht nahtlos in einen struppigen, weißen Bart über. Die lange Nase steht weit aus dem blassen Gesicht heraus. Die Augen sind halbkreisförmig und dick mit schwarzer Farbe umrandet. Die Pupillen sind schlitzförmig, eine Iris gibt es nicht. Die Augenbrauen sind steil nach oben gezogen, was dem Jäger einen mitfühlenden, verzweiferten Ausdruck verleiht. Außerdem strömen ihm violette Tränen in weiten Bögen aus den Augen. Der breite Mund steht offen und wird von schwarzen Lippen umschlossen. Auf seiner Stirn stehen Schweißperlen, die violett umrandet sind, und drei schwarze Punkte. Diese befinden sich auch auf beiden Wangen. Das schwarze Haar ist kurz geschnitten. Auf dem Kopf trägt er einen hellgrünen Spitzhut mit blassgelber Feder und schwarzem Hutband. Der Körper des Jägers erinnert ebenfalls an ein Dreieck. Der breite Oberkörper steckt in einem fellartigen schwarzen Oberteil. Über die Vorderseite verläuft ein grüner Gurt, der zu einem Köcher gehört, den der Jäger auf dem Rücken trägt. Aus dem Köcher ragen vier Pfeile mit hellgrüner Befiederung. Die Hose ist ebenfalls schwarz, an den Füßen trägt er hellgrüne Stiefel mit breiten Krempe. Die dünnen Beine und Arme sind gebogen und wirken

daher gummiartig. In der rechten Hand hält der Jäger eine Axt mit Holzstiel. Sowohl das Holz als auch die Schneide sind in einem blassgrünen Ton gehalten. Das Axtblatt weist comichafte Reflexionslinien auf. Der linke Arm ist nach rechts oben gestreckt. Aus dem Ärmel kommen drei unförmige Hände, die vor Schneewittchen in der Luft wedeln. Bewegungslinien in violetter Farbe deuten eine hektische Bewegung an. Die Verdreifachung der Hand könnte durch eine schnelle Auf- und Abwärtsbewegung zustande kommen, mit der der Jäger Schneewittchen in den Wald scheucht.

Schneewittchens Figur kauert zu Füßen eines Baumstamms auf dem Boden. Ihr Kopf ist nach rechts zum Jäger gewandt. Die Augen und Augenbrauen sind zu einem mitleiderregenden Ausdruck verzogen. Von den langen schwarzen Wimpern schießen violette Tränen. Der kleine Mund ist weit geöffnet. Die schwarzen Lippen sind auch hier charakteristisch. Wie der Jäger hat auch Schneewittchen drei schwarze Punkte auf der Stirn. Die Haare trägt sie wie auf dem ersten Bild zu einer Tolle geformt und auf Höhe der Schultern sind sie ebenfalls eingedreht. Die rote Schleife auf dem Kopf wird von einer blau-violetten Feder, die sich nach links biegt, vervollständigt. Den rechten Arm hat Schneewittchen schützend erhoben, mit dem linken stützt sie sich auf dem Waldboden ab. Sie trägt ein langes Kleid mit tiefem schwarz eingefasstem Ausschnitt. Das Oberteil ist blassgelb. Die Puffärmel und der Rock weisen ein blassgelbes-blassrotes Muster auf. Der Gürtel sowie die Kleidersäume an den Ärmeln und dem Rock sind schwarz. Auch hier hat Schneewittchen wieder ein Cape, das auf der Außenseite schwarz und auf der Innenseite rot gefärbt ist.

Links und rechts von Schneewittchens Figur sitzen zwei weiße Hasen oder Kaninchen, deren Körperhaltung bittend und ängstlich ist. Die Augen der Tiere sind halbkreisförmig und blicken den Jäger flehentlich an. Am rechten Bildrand ist ein grüner Baum zu sehen, an dessen Stamm sich Schneewittchen kauert. Die Wurzeln und ein Ast umschließen oben und unten Schneewittchens Figur. Auf dem Boden sind einige schwarze Steine zu sehen, auch Wurzeln ragen aus der Erde. Im Hintergrund lassen sich einzelne Bäume in grüner Farbe ausnehmen. Vom oberen Bildrand und von den höheren Ästen hängen grünblaue Flechten. Die Flächen zwischen den Bäumen sind in einem hellen Gelbgrün gehalten. Oben und unten wird die Illustration von einer goldfarbenen Zierleiste eingefasst, die zur Buch- und nicht zur Illustrationsgestaltung gehört.

Die nächste Illustration teilt sich die Seite wieder mit einem Textblock (S. 16). In der linken unteren Bildecke ist der Jäger abgebildet, der ein Ferkel am Kinn krault. Das Aussehen des Jägers hat sich nicht verändert. Er trägt immer noch seine schwarze Kleidung und den grünen Spitzhut. Lediglich der Köcher ist verschwunden. Die Axt versteckt er hinter dem Rücken, nur ein kleiner Teil des Stiels lugt hervor. Hier ist der Jäger nach links gebeugt. Sein

Gesichtsausdruck ist freundlich und vertrauenserweckend. Die Nase ragt überlang aus dem Gesicht und berührt beinahe den Kopf des Ferkels.

Das kleine Schwein befindet sich links zu Füßen des Jägers. Es hat eine rosige Hautfarbe und kann somit als Hausschwein identifiziert werden. Damit unterscheidet sich Garcias Darstellung inhaltlich von der Grimm'schen Fassung, in der der Jäger einen Frischling erlegt. Das Ferkel hat eine ovale Körperform, von der kleine, stummelige Beine mit schwarzen Hufen, zwei spitze Ohren und ein kurzer Ringelschwanz abstehen. Das Maul ist weit geöffnet, die Augen bestehen aus schwarzen Punkten die durch einzelne, kreisförmige Linien erweitert wurden. Insgesamt wirkt der Gesichtsausdruck des Schweinchens besorgt und entsetzt. Es ahnt bereits, dass der Jäger nichts Gutes im Sinn hat.

Hintergrund gibt es keinen, die Illustration ist direkt auf der Seite eingefügt. Es gibt lediglich ein paar graue Punkte, die um die beiden Figuren angeordnet sind.

Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine Darstellung der Stiefmutter in halbnaher Perspektive (S. 17). Auch ihr Aussehen hat sich nicht verändert. Die lange Nase ragt spitz aus dem Gesicht, die Augenlider sind blauschwarz bemalt und die Wimpern stehen in langen Bögen ab. Die Augenbrauen hat sie skeptisch nach unten gezogen. Der Mund ist ebenfalls skeptisch verzogen. Ihre Haare sind zu einem eiförmigen Turm hochgesteckt. Das Kleid hat eine hellgrüne Farbe. Der Schnitt ist aber mit dem von den Seiten 10 und 11 identisch.

Vor der Figur der Stiefmutter befindet sich ein runder Tisch mit weißem Tischtuch. Auf diesem steht mittig ein violetter Teller mit schwarz gezacktem Rand. Neben dem Teller liegen eine schwarze Gabel und ein schwarzes Messer. Auf dem Teller befinden sich eine schwarze mit Rot umrandete Leber, eine weiße Niere und weitere rote Innereien, die möglicherweise ein Stück Darm sein könnten. Von den Speisen steigen comicartige Wellenlinien auf, die die Wärme des Essens andeuten. Die Stiefmutter tippt mit dem rechten Zeigefinger skeptisch auf die Leber, was ebenfalls durch comictypische Bewegungslinien verdeutlicht wird. Insgesamt wirkt die Stiefmutter so, als würde sie nicht glauben, dass sie Schneewittchens Innereien vorgesetzt bekommen hat.

Auch hier ist die Illustration Teil der Seitengestaltung und hat keinen eigenen Hintergrund. Graue Punkte sind aber auch um diese Figur verteilt.

Die folgende Abbildung nimmt wieder eine Doppelseite ein (S. 18-19). Schneewittchen flieht durch den Wald. Ihre Figur ist in der rechten Bildhälfte zu sehen. Ihr Körper strebt nach rechts vorwärts, den Kopf hat sie zurück nach links gedreht, um die Tiere im Auge zu behalten, die in der linken Bildhälfte stehen. Schneewittchen trägt einen schockierten Gesichtsausdruck zur Schau. Die Augen wirken aufgrund der dicken schwarzen Umrandung wesentlich größer. Den Mund hat sie leicht geöffnet und die Augenbrauen wölben sich

besorgt. Ihren rechten Arm hat sie erneut abwehrend erhoben, den linken streckt sie abgewinkelt nach vorne. Frisur und Kopfschmuck bleiben unverändert. Das Kleid hat eine farbliche Überarbeitung erfahren. Die Puffärmel sind immer noch gelb und rot gestreift. Der Rock hat in dieser Illustration jedoch anstatt der roten Streifen violette. Um den Hals trägt Schneewittchen ein violettes Band, dessen lange Enden hinter ihr her wehen. Unter dem etwas kürzeren Rock blicken dünne Beine in flachen, schwarzen Schuhen hervor.

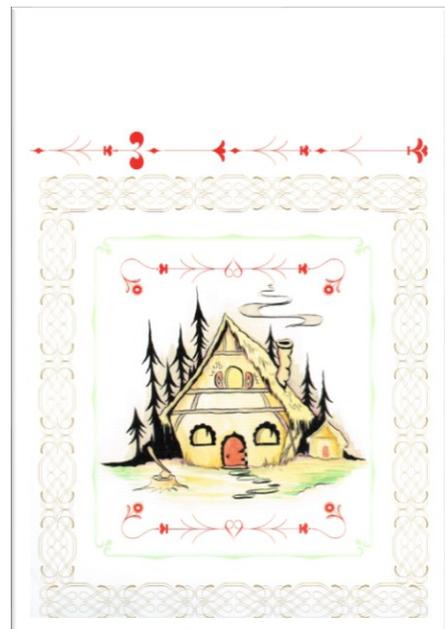
Am rechten Bildrand vor Schneewittchen befindet sich ein blau-violetter Baum, dessen blattloser Ast hinter ihrem Kopf nach links verläuft und den oberen Bildrand definiert. Auf diesem Ast sitzt eine blassgelbe Eule, die ihre Flügel weit von sich streckt und einen aufgeschreckten Eindruck macht. Bewegungslinien zeigen eine flatterhafte Bewegung der Flügel an, als würde sie sich jeden Moment vom Ast erheben. Im Vordergrund liegt ein grün-violetter Baumstamm von links nach rechts im Bild. Auf der rechten Seite des Baumstamms kriecht ein schwarz-grüner Tausendfüßler nach links. Eine runde schwarze Spinne mit dickem Hinterleib macht ähnlich der Eule ebenfalls einen erschreckten Eindruck, was durch von ihrem Kopf abgehende Linien verdeutlicht wird. Sowohl der Ast hinter Schneewittchen als auch der Baumstamm schräg vor ihr haben lange dünne Äste in schwarzer Farbe, die nach ihr zu greifen scheinen, was dem Wald eine bedrohliche, lebendige Ausstrahlung verleiht.

In der linken Bildhälfte haben sich einige Tiere versammelt. Direkt hinter Schneewittchen fliegen zwei kleine, rosa-violette Vögel, vor denen sie zu fliehen scheint. Auf dem Boden hinter ihr hoppelt ein weißes Häschen, auch dieses blickt besorgt nach links und macht flüchtende Bewegungen, die durch Bewegungslinien angedeutet werden. Am linken Bildrand stehen von links nach rechts ein Hirsch, ein Bär und ein Löwe. Der Hirsch hat ein Vorderbein erhoben. Seine Augenlider sind schwarz eingefärbt, von diesen gehen lange schwarze Wimpern ab. Auf der Stirn und auf dem Rücken hat der ansonsten blassgelbe Hirsch schwarze Flecken. Der auf seinen Hinterbeinen stehende Bär daneben hat ebenfalls schwarz umrandete Augen, jedoch keine Wimpern. Dafür sind seine Augenbrauen bedauernd zusammengezogen. Auf seinem gesenkten Kopf sitzt ein hellblauer Vogel mit schwarzem Federkamm. Auch sein Kopf ist nach vorne geneigt. In der linken Hand hält der Bär einen violetten Schirm, in der Rechten einen Kerzenteller, auf dem eine weiße Kerze brennt. Auch der Bär hat ein leicht gelbstichiges Fell. Halb hinter dem Bären verborgen, schaut der Kopf eines blassgelben Löwen hervor. Dieser ist das einzige Tier in der Illustration, bei dem es sich nicht um ein typisches Waldtier handelt. Der Gesichtsausdruck des Löwen ist ebenfalls besorgt und bedauernd. Auch er hält einen schwarzen Kerzenteller mit weißer brennender Kerze. Von beiden Kerzen gehen Linien aus, die den Kerzenschein andeuten.

Im Vordergrund der linken Bildhälfte wachsen rote Pilze mit violetter Muster. Auf einem der Pilze sitzt ein schwarzer Schmetterling, dessen Umriss grün umrandet ist. Rechts hinter den Flügeln des Schmetterlings ist ein violettes Eichhörnchen zu sehen. Dieses scheint auf einem Stein zu sitzen. Ein weiteres Stück rechts von diesem befindet sich ein Tier, das entweder einen Fuchs oder einen Waschbären repräsentieren könnte. Anhand der Abbildung ist dies jedoch nicht eindeutig feststellbar. Seine Augen sind wie die der anderen Tiere schwarz umrandet, die Fellfarbe ist grüngelb und der Schwanz weist ein gezacktes Muster auf.

Der Hintergrund des Bildes besteht erneut aus grünen Baumstämmen, zwischen denen gelbgrünes Licht hindurchfällt. Der Boden auf dem Schneewittchen entlangläuft hat eine dunkelviolette Färbung, auf der hellviolette und rote Punkte zu sehen sind. Von dem Ast hinter Schneewittchens Kopf hängen schwarze Baumflechten herab und begrenzen die Szene von oben herab. Die surreale Gestaltung der Tiere und der Umgebung wird noch durch die abweichende Farbwahl verstärkt. Die Illustration wirkt, wie eine alpträumliche Inszenierung des Märchens aus der es für Schneewittchen kein Entkommen gibt.

Die Darstellung auf der übernächsten Seite wirkt dagegen einladend und idyllisch (S. 21). Sie zeigt einen Fachwerkbau, der das Häuschen der sieben Zwerge darstellt. Abgebildet ist dieses von einer leicht seitlichen Perspektive. Auf der Hausfront sind drei halbrunde Fenster und eine Türe zu sehen. Zwei der Fenster befinden sich im Erdgeschoß und sind links und rechts der roten Türe angeordnet. Diese drei Öffnungen erzeugen den Eindruck als hätte das Haus ein Gesicht, dessen Fensteraugen nach rechts oben blicken. Das dritte Fenster liegt im ersten Stock. Die roten Fensterläden sind geöffnet und an die hellgelbe Hauswand gelehnt. Das Haus besitzt ein Satteldach aus blassgelbem Stroh, aus dem auf der rechten Seite ein blassoranger Schornstein ragt. Aus diesem steigt eine grauviolette Rauchschwade wellenförmig in den Himmel. Hinter dem Haus befindet sich ein Wald, dessen schwarze Silhouette sich gegen den gräulichen Hintergrund abzeichnet. Rechts hinter dem Haus ist ein weiteres kleines gelbes Gebäude mit roter Türe zu erkennen. Dieses ist jedoch unscharf und leicht verschwommen dargestellt. Links vor dem



Zwergenhaus befindet sich ein brauner Baumstumpf, auf dem eine ebenfalls braune Axt steckt. Von der Tür des

Abbildung 20: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 21.

Hauses führt ein Weg aus runden Steinplatten über eine gelbe an den äußeren Rändern grüne Wiese.

Einen eigenen Hintergrund gibt es auch hier nicht. Dafür wird die Illustration von mehreren bunten, geometrischen Dekorationen eingerahmt, die zum idyllischen Eindruck des Bildes beitragen.

Auf Seite 23 sind zwei Illustrationen abgebildet, die durch das Wort „*dwarfs*“ (dt. Zwerge) und einen goldenen Querbalken voneinander getrennt sind. Die obere Abbildung zeigt sieben Zipfelmützen; für jeden Zwerg eine. Die Zipfelmützen sind in einem Bogen an sieben Haken aufgehängt. Jede Mütze hat eine eigene Farbe und am Zipfelende eine tropfenförmige Quaste. Der Hintergrund besteht aus einer blassbraunen Holzfläche, deren Maserung durch graue Linien angedeutet wird.

Die untere Illustration zeigt einen runden Tisch mit einem cremefarbenen, violett getupften Tischtuch. Auf diesem stehen sieben gelbe und orange Suppenschüsseln mit Untertellern, aus denen heißer Dampf in Form von welligen Linien aufsteigt. In der Tischmitte stehen ein Kännchen, eine Schale mit einem Löffel darin und eine längliche Kanne. Die Kanne hat wie das Zwergenhaus ein Gesicht, das durch ein Auge mit Augenbraue, eine punktförmige Nase und einen linienförmigen Mund angedeutet wird. Hintergrund gibt es keinen, die Dampflinien sind lediglich etwas gelblich hinterlegt.

Erneut folgt eine doppelseitige Illustration (S. 24-25). Inszeniert wird hier die Ankunft der sieben Zwerge. Alle Zwerge haben eine kugelige Körperform, nur durch die Farbe der Oberteile und Zipfelmützen unterscheiden sie sich voneinander. Die Gesichter der Zwerge sind spitz zulaufend. Am Kinn haben sie einen welligen weißen Spitzbart. Das Auffälligste an den Zwergen sind ihre schwarzen Augen, in denen schlitzartige vertikale Pupillen zu sehen sind. Außerdem haben alle eine lange, nach oben gebogene Nase.

Vom linken Bildrand verläuft ein umgestürzter violetter Baum über einen kleinen Teich, dessen Wasser eine teerartige Konsistenz und Farbe hat. Blaue Lichtspiegelungen und einige Luftblasen sind an der Oberfläche zu sehen, was dem Teich ein giftiges Aussehen verleiht. Über den Baumstamm kommen von links zwei Zwerge. Der Erste trägt einen prall gefüllten hellbraunen Sack, der mit schwarzen Seilen auf seinem Rücken befestigt ist. Außerdem steckt ein knorriger Stock in den Seilen, an dessen Spitze eine Laterne baumelt. Auf dem Kopf trägt er eine rosa-violett gestreifte Zipfelmütze. Sein Oberteil ist ebenfalls rosa. Die Hose und die Stiefel sind schwarz. Den Blick hat der Zwerg auf seinen Kumpanen gerichtet, der gerade vom Baumstamm fällt. Die Lippen sind kreisrund zu einem überraschten O geformt. Der zweite Zwerg hat ein blassblaues Oberteil und eine violett-blau gestreifte Mütze. In der linken Hand hält er ebenfalls eine leuchtende Laterne. Sein Blick

folgt einem Glaskrug, der dem fallenden Zwerg vor ihm aus der Hand gegliitten ist. Das Gesicht ist zu einer besorgten Mine verzogen, der Mund steht weit offen. Der dritte Zwerg von links fällt gerade vom Baumstamm und ist kopfüber abgebildet. Sein Oberteil ist violett, die Zipfelmütze orange-violett gestreift. Sein Gesichtsausdruck wirkt neutral und nur geringfügig besorgt. Über seinen Füßen sind wellenartige Linien zu erkennen, die anzeigen, dass er auf dem Untergrund ausgerutscht ist. Der vierte Zwerg ist steil nach hinten gebeugt und deutet seinen Begleitern mit einer Geste leise zu sein. Sein Oberteil ist grün. Auf dem Kopf trägt er eine gelb-violett gestreifte Mütze. In der linken Hand hält auch er eine Laterne, deren Licht wie bei den anderen durch mehrere Linien angedeutet wird.

Die letzten drei Zwerge haben die Baumbrücke bereits sicher überquert und sich am rechten Bildrand aufgestapelt. Der unterste Zwerg trägt ein dunkelrosa Oberteil und eine schwarze Kopfbedeckung. Beide Hände hat er vor sich ausgestreckt. Auf seinen Schultern und gegen einen violett-grün gefleckten Baum gelehnt, steht ein weiterer Zwerg. Dessen Hemd ist gelb, passend zu seiner gelb-violetten Zipfelmütze. Sein Gesicht ist ebenfalls überrascht und auch sein Mund ist zu einem „O“ verzogen. Mit den Händen hält er sich am Kopf des unteren Männleins fest. Auf seinem Kopf steht wiederum der siebente Zwerg. Sein Oberteil ist blassviolett. Die Mütze ist beinahe weiß mit violetten Streifen. In der erhobenen linken Hand hält er eine Spitzhacke. Sein Gesicht wirkt beunruhigt und ist dem Zwergenhaus zugewandt, das im Hintergrund der rechten Bildhälfte zu sehen ist. Dieses sieht aus wie auf Seite 21 beschrieben. Hinter dem Haus ist die dunkle Silhouette des Waldes auszumachen. Der Himmel leuchtet in einem hellen Gelb, das von dunkelgelben Wolken durchzogen wird.

Eingerahmt wird die Szene im Vordergrund am rechten und linken Bildrand von aufragenden Bäumen. Vom obersten Ast des linken Baums hängen schwarze Flechten. An seinem Stamm wachsen auf Bodenhöhe drei dunkelviolette Pilze. Auf dem obersten Ast des rechten Baumes sitzen eine blauviolette Eule und zwei kleine blassblaue Vögel. Am Boden vor diesem flüchtet ein kleiner weißer Hase vor den ungeschickten Zwergen auf der Baumbrücke. Sein Gesicht wirkt unzufrieden, als wäre er gerade gestört worden. Im Schatten des rechten Baumes sitzt weiters noch ein violettes Eichhörnchen, das die vier Zwerge auf der linken Seite skeptisch beobachtet. Der Boden im Hinter- und Vordergrund hat eine gelbe bis blaugrüne Farbe, weist aber ansonsten keine Besonderheiten auf. Am oberen und unteren Bildrand findet sich erneut eine goldene Zierleiste zur Abgrenzung.

Seite 29 zeigt ein gerade erwachtes Schneewittchen, das sich vor den Zwergen erschreckt. Schneewittchens Figur ist deutlich größer als die der Zwerge, wodurch der Blickfokus zuerst auf Schneewittchen zu liegen kommt. Sie sitzt in einem der violetten Bettchen, die in der linken Bildhälfte angeordnet sind. Ihren Kopf hat sie leicht nach unten geneigt und nach rechts zu den Zwergen gedreht. Ihre Augen sind auf einen grimmigen Zwerg am rechten

Bildrand gerichtet. Lange Wimpern stehen von ihren Augenlidern ab und sind mit schwarzen Tropfen verziert. Den Mund hat Schneewittchen vor Schreck leicht geöffnet. Ein kleiner weißer Zahn ist darin zu erkennen. Frisur und Kopfschmuck sind gleich geblieben. Auch das Oberteil des Kleides hat keine Veränderung erfahren, nur der Rock ist auf diesem Bild nicht zweifärbig, sondern von einem leuchtenden Rot. Die rechte Hand hat Schneewittchen erhoben und abgewinkelt. Die linke Hand umklammert ein weißes Häschen wie ein Stofftier, das sie sich auf den Schoß gezogen hat. Die Beine sind abgewinkelt und hängen über den Bettrand. Unter dem Rocksäum blickt ein nackter Fuß hervor. Die schwarzen Schuhe hat Schneewittchen säuberlich neben dem Bett abgestellt. Im Bett links von Schneewittchen versteckt sich eine violette Eule unter einer orangen Bettdecke, sodass nur der Kopf herauschaut.

Die sieben Zwerge haben sich rechts von Schneewittchen in einem Halbkreis um das Bett postiert. Zwei der Zwerge stehen mit dem Rücken zum Betrachter/zur Betrachterin. Ihre Gesichter sind daher nicht zu sehen. Ansonsten machen bis auf einen Zwerg alle ein überraschtes Gesicht. Der Zwerg neben dem oberen Bettrand leuchtet mit einer Laterne in Schneewittchens Richtung und hat den Mund zu einem erstaunten Kreis geformt. Der Zwerg neben ihm macht als Einziger einen grimmigen Eindruck. Seine Hände sind angriffslustig in die Höhe gestreckt. Seine Augenbrauen sind unwirsch zusammengezogen und der Mund ist weit geöffnet. Auf ihm ruht Schneewittchens besorgter Blick.

Im Hintergrund über dem Kopf des rechten Zwergs befindet sich ein halbrundes Fenster, von dessen oberer Außenkante weiße Eiszapfen hängen. Dies passt nicht zu der vorherigen Darstellung des Hauses, in der es Frühling oder Sommer war. Ein kleiner gelber Vogel sitzt in der Fensteröffnung und beobachtet das Geschehen im Haus. Der Blick durch das Fenster nach draußen zeigt lediglich eine violette Fläche. Die Wände und der Boden im Inneren sind in verschiedenen Orangetönen gestaltet.

Die nächsten zwei Illustrationen finden sich auf den Seiten 32 und 33. Örtlich sind sie zwar voneinander getrennt, inhaltlich gehören sie jedoch zusammen, weshalb sie hier gemeinsam analysiert werden.

Die Abbildung auf der linken Seite zeigt Schneewittchen, die einen gelbbraunen Besen in den Händen hält und fegt. Die fegende Bewegung wird durch comicartige Bewegungslinien dargestellt. In dieser Darstellung trägt Schneewittchen wieder einen gelben Rock mit roten Streifen. Dieser ist am Saum schräg geschnitten und hat an diesem mehrere bunte Borten. Ansonsten ist ihr Aussehen unverändert. Ihren Kopf hat sie nach rechts geneigt. Die Blickrichtung ist auf die zweite Illustration auf der gegenüberliegenden Seite ausgerichtet. Ihr Gesichtsausdruck wirkt leicht gequält und gelangweilt. Ihre Augen sind mit den langen für Garcia charakteristischen Wimpern umrandet. Die Augenfarbe hat dieses Mal einen leichten

violetten Stich. Erstmals ist auch eine rote Färbung auf ihren Wagen zu sehen. Schneewittchens Figur befindet sich am linken Bildrand und nimmt diesen von oben bis unten ein. Rechts von ihr befindet sich ein Textblock bestehend aus gebrochener Schrift und Serifenschrift.

Auf Seite 33 ist erneut Schneewittchen dargestellt. Hier aber in einer halbnahen Perspektive. Ihren Kopf hat sie nach links unten geneigt. Der Blick ruht auf einer großen grauen Schüssel, die sie an die Brust gepresst hält. Mit der rechten Hand führt sie einen großen schwarzen Löffel und rührt Teig. Auch hier wirkt Schneewittchen nicht glücklich, sondern angestrengt und auf ihre Tätigkeit konzentriert. Den Mund hat sie leicht geöffnet. Haar und Kleidung sind wie gehabt gestaltet.

Hintergründe gibt es bei beiden Illustrationen nicht. Sie sind mit den üblichen dekorativen bunten Punkten direkt auf den Seiten eingefügt. Zusätzlich ist die Doppelseite mit geometrischen und herzförmigen Verzierungen in goldener Farbe dekoriert, die die Farbgebung des Schrifttextes aufgreifen und erweitern.

Die nächste Illustration zeigt die Figur der Stiefmutter in halbnaher Perspektive (S. 36). Sie steht in der linken Bildhälfte und ist nach rechts gewandt, wo sich der ovale Zauberspiegel befindet. Ihr Gesicht ist zu einer zornigen Fratze verzogen. Die Augen sind zusammengekniffen, die Mundwinkel zeigen nach unten. Im Mund lassen sich zusammengebissene Zähne erkennen. Auch die vier Augenbrauen sind tief in die Stirn gezogen. Augenlider und Lippen sind schwarz glänzend gestaltet. Die Frisur der Stiefmutter bleibt unverändert, die kleine Krone hat anstatt einer mittigen violetten Verzierung eine grüne bekommen. Unter den Haaren kommen lange Ohrringe hervor. Diese sind rot mit grünem Rand und bestehen aus kleiner werdenden Tropfen, die übereinander hängen. Die Kleidung der Stiefmutter wurde neu inszeniert. In dieser Abbildung trägt sie einen langen grünen Umhang, der schlitzartige Öffnungen für die Arme und eine rote Verzierung hat. Der tiefe Ausschnitt ist von einem schwarzen Stehkragen eingefasst. Unter dem Umhang ist ein Kleid im selben Grünton zu sehen. Dieses hat auf Hüfthöhe ein zweireihiges Zackenmuster in schwarzer Farbe mit schwarzen Punkten in der Mitte. Der Ärmel der linken Hand ist sehr weit und zeigt zwei rote Streifen am Saum. Aus diesem ragt ein dünner Arm hervor, dessen vierfingrige Hand den Spiegel berührt.

Der Spiegel an sich wird, wie bereits erwähnt, von einem grünen zackigen Rahmen eingefasst. Anstatt eines weißen Totenkopfs ist der „Geist“ des Spiegels nun ein weißer Schwan. Von diesem sind lediglich ein großer Kopf und ein langer Hals zu sehen. Auf dem Kopf trägt er eine kleine, runde Krone mit hellem Rautenmuster. Die Augen sind mandelförmig und schräg gestellt. Die oberen und unteren Augenlider glänzen schwarz; Wimpern gibt es nicht. Die Augenbrauen bestehen aus einem dünnen schwarzen Strich. Sie

sind tief nach unten gezogen und verleihen dem Vogelgesicht eine arrogante Präsenz. Der orange Schnabel hat eine schwarze Spitze und ist ein Stück weit geöffnet. Das Spiegelglas weist eine blau-violette Färbung auf, die eine verronnene Oberfläche darstellt.

Der Hintergrund der Illustration besteht aus mehreren Blau- und Weißtönen. Diese werden an der Bildoberseite von roten Rinnsalen durchzogen. Der untere Bildrand ist in Schwarz gestaltet, nur der Ständer des Spiegels sticht blaugrün hervor. Insgesamt wirkt die Darstellung aufgrund der dunklen, kalten Farben bedrohlich und aggressiv. Dies wird v.a. durch die leuchtend roten Elemente erreicht.

Auf Seite 39 ist lediglich der Kopf der Stiefmutter zu sehen, die sich als alte Frau verkleidet hat, um Schneewittchen unerkant aufzulauern. Sie ist in einer Frontalansicht dargestellt. Ihr Blick ruht auf dem Wort „*horrified*“ (dt. entsetzt), das in roter Farbe unter ihr steht. Das Gesicht ist dreieckig und läuft in einem spitzen Kinn zusammen. Die Haut wird von tiefen Falten durchzogen. Die Augenlider sind glänzend schwarz, die langen Wimpern stehen bogenförmig von den unteren Augenlidern ab. Um die Augen weist die Stiefmutter eine türkise Umrandung auf. Den Mund hat sie zu einem breiten Lachen geöffnet. In diesem sind kleine spitze Zähne zu erkennen. Auf dem Kopf trägt sie einen schräg sitzenden schwarzen Hexenhut mit türkisem Hutband. Die schwarz-grünen Haare fallen links und rechts um ihre Schultern und sind an den Spitzen nach innen gedreht. Außerdem ist ein Teil ihrer Kleidung zu sehen. Diese besteht aus einem schmutzig violetten Stehkragen oder Überwurf mit ausgefransten Enden. Unter dem Kinn der Stiefmutter befindet sich eine schwarze nach unten fließende Öffnung.

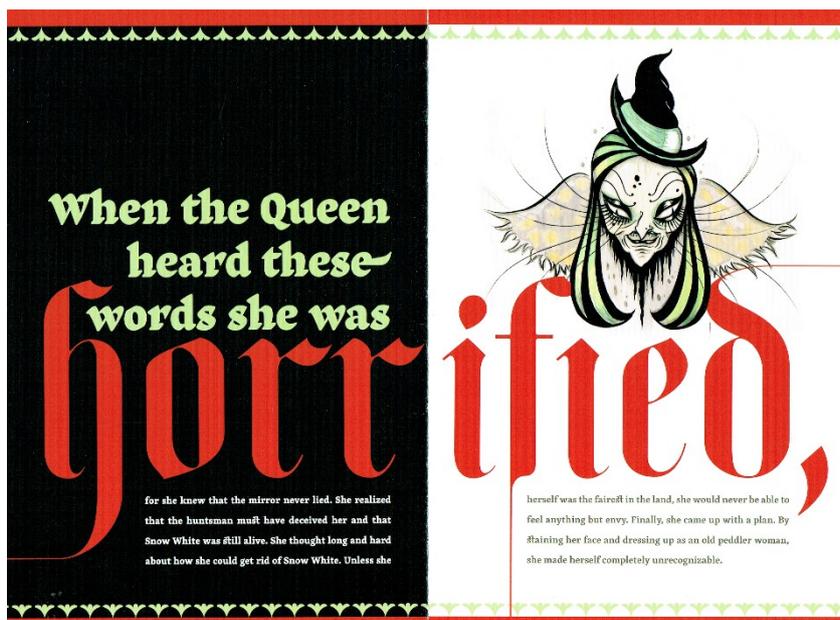


Abbildung 21:
Grimm / Garcia:
Snow White. S. 39.

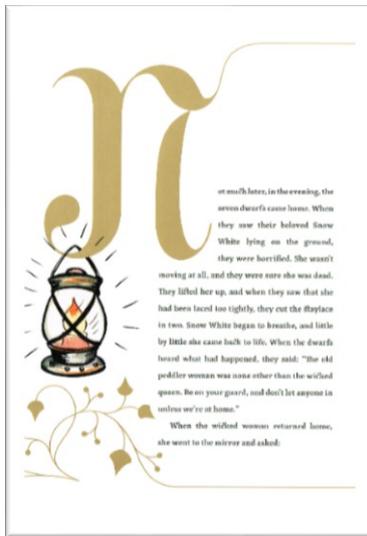
Die nachfolgende Abbildung zeigt die erste Begegnung zwischen Schneewittchen und der Stiefmutter im Zwergenhaus (S. 41). Schneewittchen befindet sich am linken Bildrand. Die Stiefmutter steht hinter ihr auf der rechten Seite und schnürt sie mit festem Griff. Schneewittchens Körper ist nach links gerichtet, ihren Kopf hat sie nach rechts gedreht. Mit überraschtem Gesichtsausdruck beobachtet sie die Schnüre des Mieders, die von der Stiefmutter immer fester zusammengezogen werden. Augen und Mund hat sie weit aufgerissen. Die Augenbrauen sind in einer erschrockenen Geste nach oben gezogen. Die linke Hand hat sie vor dem Oberkörper ausgestreckt, die rechte liegt theatralisch auf ihrer Stirn. Schneewittchens Körper ist bereits im Begriff in Ohnmacht zu fallen, wie an der schrägen Beinstellung zu erkennen ist. Kleidung und Haare sind bei Schneewittchen in diesem Bild unverändert.

Die Figur der Stiefmutter in ihrer Verkleidung hat eine gebückte Haltung. Das scheußliche Gesicht weist eine lange spitz zulaufende Nase und ein spitzes vorstehendes Kinn auf. Der Mund ist weit geöffnet und lässt erneut kleine spitze Zähne sehen. In dieser Darstellung hat die Stiefmutter vier Augen, die sie zu böartigen Schlitzen verengt hat. Auch hier haben alle Augenlider eine dunkle Färbung; Wimpern gehen nur vom unteren Augenpaar ab. Auch die vier Augenbrauen sind böartig zusammengezogen. Auf dem Kopf findet sich erneut der schwarze Hexenhut. Die langen schwarz-grünen Haare hängen links und rechts von ihrem Gesicht herunter. Die Stiefmutter macht einen solchen Buckel, dass Rücken und Taille über ihrem Kopf zu sehen sind. Das Oberteil ihres Kleides ist hellblau mit grünen Reflexionen. Die Puffärmel und der Gürtel sowie die Ärmelsäume sind schwarz. Auch eine Art Schleppe ist im hinteren Teil des Rocks zu sehen. Diese ist stark ausgefranst und ebenfalls schwarz. Der Rock des Kleides ist in verschiedenen Grüntönen gehalten. Die Arme hat die Stiefmutter nach vorne gestreckt. Mit festem Griff hält sie schwarze Bänder fest, die zu einem hellroten Mieder führen, das Schneewittchen um den Oberkörper trägt. An der Oberseite des Mieders sind die Bänder so stark gespannt, dass Zuglinien neben ihnen zu sehen sind. Der Rest der Bänder fällt in wellenartigen Linien beinahe bis zum Boden.

Im Hintergrund ist ein Raum des Zwergenhauses sichtbar. Auf der rechten Seite hängt ein weißer Kerzenleuchter von der Decke. Darauf sind vier brennende Wachskerzen zu erkennen. Auch ein Deckenbalken mit dreieckiger Spinnwebe ist in der linken Hälfte auszumachen. Links von Schneewittchens Figur befindet sich ein kleines gelbbraunes Tischchen, auf dem ein Gefäß steht. Der Fußboden ist dunkelrot gestaltet. Beide Figuren werfen kurze schwarze Schatten auf den Boden. Die Wände im Hintergrund sind blassorange, wodurch die farbkräftigeren Figuren im Vordergrund deutlich hervortreten.

Vor allem das verunstaltete surreale Gesicht der Stiefmutter verleiht der Szene einen unheimlichen, gespenstischen Ausdruck. Schneewittchens hilflose Position wird noch durch

ihren bereits nach vorne stürzenden Körper unterstrichen, der nur noch durch den Griff der Stiefmutter aufrecht steht.



Die folgende Illustration zeigt eine leuchtende Laterne, die am unteren Bogen der N-Initiale am linken Bildrand hängt (S. 44). Diese besteht aus einem grauen Metallgehäuse, in dem ein bauchiges durchsichtiges Glas eingespannt ist. Auf dem Glas sind mittels Linien Reflexionen angedeutet. Im Inneren der Laterne brennt eine gelbe Flamme mit roter Spitze. Die Flamme sitzt auf einem roten Aufsatz, aus dem der Docht ragt. Rund um die Laterne befinden sich kurze Striche, die das helle Licht verdeutlichen, das aus dem Glas dringt.

Abbildung 22: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 44

Mittig auf Seite 47 illustriert Garcia den giftigen Kamm, den die Stiefmutter Schneewittchen verkauft. Dieser hat acht schwarz umrandete Zinken, die aus einem halbrunden Spinnennetz ragen. Die Außenränder des Netzes sind mit schwarzen Rüschen verziert. Mittig über dem Netz sitzt ein weißer Totenkopf mit schwarzer Umrandung. Augen- und Nasenhöhle sowie die Öffnung des Mundes sind schwarz ausgefüllt. Auf der Stirn hat der Totenkopf ein schwarzes Herz, das links und rechts von zwei geschwungenen Linien eingefasst ist. Hinter dem Totenkopf ragen längliche Verzierungen mit rautenförmigen und ovalen Endungen auf. Links und rechts vom Totenkopf stehen gewundene Dekorationen ab; zwei davon haben eine schneckenhausartige Form. Von den Zinken und vom Spinnennetz-Griff tropfen schwarze Tropfen mit violetten Reflexionen. Insgesamt weist der Kamm eine violette und weiße Farbgebung auf, die die schwarzen Umrandungen untermalt. Um den Kamm herum befinden sich die charakteristischen violetten Punkte, die Garcia als Dekoration nutzt. Der Rest der Seite ist mit geometrischen und herzförmigen Ornamenten in Gold verziert.

Die nächste Seite zeigt ein seitenhohes Gold umrandetes „S“ (S. 48). Die Innenflächen des Buchstabens sind in Weiß und Rot gestaltet. Goldene Schnörkel finden sich auch um das „S“ verteilt. Im oberen und unteren Bogen des Buchstabens wurden zwei Illustrationen eingefügt. Die obere zeigt ein gelbes Eichhörnchen, das von der Nase bis zur Schwanzspitze einen schwarzen Strich aufweist. Es sitzt auf seinen Hinterbeinen, die Vorderbeine streckt es nach vorne. Sein Körper ist nach links gerichtet, den Kopf hat es nach rechts unten gedreht.

Das sichtbare Augenlid ist schwarz eingefärbt und fast ganz geschlossen. Dadurch und durch den gesenkten Kopf erhält es ein schüchternes Aussehen.

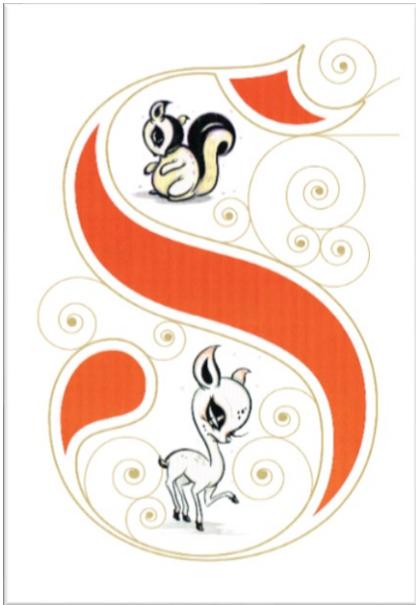


Abbildung 23: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 48.

Im unteren S-Bogen steht ein Reh mit blaugelber Färbung. Um die Augen und an den Schwanz- und Ohrenspitzen ist es rötlich eingefärbt. Die Hufe und Augenlider sind schwarz glänzend. Im Gesicht und auf dem Rücken hat es schwarze und graue Punkte. Das Tier wendet sich nach rechts. Den Kopf hat es nach unten geneigt und ein Vorderbein ist erhoben. Der Mund ist nach unten verzogen, wodurch ein missbilligender, ärgerlicher Eindruck entsteht.

Um beide Illustrationen sind violette Flecken zu erkennen. Weiters weisen beide einen Schattenwurf auf, der von einer zentral über ihnen liegenden Lichtquelle stammt.

Garcia inszeniert als Nächstes den Moment, in dem die Zwerge den Kamm aus Schneewittchens Haar ziehen (S. 51). Die Illustration findet sich in der unteren Bildhälfte, darüber sind weiße Verzierungen auf gelbem Grund zu sehen. Schneewittchens horizontal liegender Körper ist bis zur Hüfte zu sehen. Der Boden, auf dem sie liegt, wird lediglich durch graue Schattierungen angedeutet. Ihre Augen sind geschlossen, die Augenlider sind grau schraffiert und die Wimpern sind hier vergleichsweise kurz. Den Mund hat sie leicht geöffnet und auf den Wangen ist eine deutliche Röte zu erkennen. Die Arme hat sie beidseitig von sich gestreckt. Links und rechts von ihr steht ein Zwerg. Der linke beugt sich über ihren Kopf und zieht einen weißen Kamm mit krönchenförmigem Griff aus ihrem Haar. Das Gesicht des linken Zwergs wirkt überrascht. Sein Mund ist o-förmig verzogen, die Augen sind weit aufgerissen und die Augenbrauen weit in die Höhe gebogen. Um seinen Kopf herum deuten kurze Striche seine Überraschung an. Kleidung und Zipfelmütze sind in violetten Tönen gehalten. Der rechte Zwerg beugt sich über Schneewittchens Oberkörper. Auch sein Gesicht zeugt von Überraschung. Seine Augen sind weit geöffnet und in einer Hand hält er zwei rosa Blumen, die sich deutlich von seinem gelben Oberteil abheben. Auf dem Kopf trägt er eine orange-violette Mütze.

Die folgende Abbildung zeigt einen dampfenden Kessel in schwarzer Farbe (S. 52). Unter diesem brennt ein lodernes orange-gelbes Feuer. Im Kessel brodelte eine grüne Flüssigkeit,

von der grüne wellenförmige Dampfschwaden und violette Blasen aufsteigen. Um den Kessel herum ist der Hintergrund in blassem Orange eingefärbt. Links und rechts der Illustration, die sich in der unteren Seitenhälfte befindet, sind goldene Verzierungen mit geometrischen Mustern zu finden.

Es folgt eine weitere doppelseitige Illustration (S. 54-55). Diese zeigt die Stiefmutter, wie sie den Apfel vergiftet. Sie hat wieder ihre normale Gestalt angenommen und sie beugt sich über einen Kessel, dabei ist ihr Hals unnatürlich lange und gebogen gestaltet. Ihr Körper ist nach rechts gerichtet, aufgrund des langen Halses ist ihr Körper stark gebeugt. Es wirkt so, als würde er direkt aus ihrem Oberkörper ragen. Den Kopf hält sie zusätzlich nach unten geneigt. Ihr Blick ruht auf dem Apfel vor ihr und ihr Gesicht ist zu einem hämischen Grinsen verzogen. Unter den Augen sind Lachfalten zu erkennen. Ihre Haare sind wieder zu einer Turmfrisur hochgesteckt und von den Ohren hängen die roten, tropfenförmigen Ohringe, die sie bereits auf Seite 36 trägt. Auch die Kleidung besteht wieder aus grünem Umhang und Kleid wie in der Abbildung auf Seite 36. Allerdings wird ihre Aufmachung hier durch ein rotes Halsband mit langen Enden ergänzt, die schlangenförmig hinter ihr in der Luft wehen. Beide Hände hat sie nach oben erhoben und abgewinkelt. In der Linken hält sie einen roten Apfel an seinem Stiel, den sie gerade aus einer violett-schwarzen Flüssigkeit gezogen hat. Auf dem Apfel sind noch Reste der Flüssigkeit zu sehen, die langsam zurück in einen Kessel tropfen.

Der Kessel ist braun und weist violette Lichtreflexionen auf. In der giftigen, Blasen werfenden Flüssigkeit steckt ein schwarzer Löffel. Weiters steigt gelber Dampf daraus auf. Auf dem Kesselbauch ist ein Gesicht zu sehen, dessen Augen und Mund zu einem ängstlichen, verzweifelten Ausdruck verzogen sind. Unter dem Kessel brennen lodernde rote Flammen, die wild darunter hervor züngeln. Im Vordergrund vor dem Kessel sind drei Gefäße zu erkennen, zwei davon sind schwarz mit blau-violetten Etiketten. Die mittlere Flasche ist aus durchsichtigem blauen Glas.

Auf dem Tisch links neben dem Kessel stehen ein Stößel mit Mörser in Weiß und ein schwarzer Kerzenteller mit zwei weißen brennenden Kerzen. In der linken unteren Bildecke ist ein Totenkopf zu sehen, den zwei grüne Schlangen mit violetterem Zackenmuster umschlingen. Die Köpfe der zwei Schlangen kommen bei dessen Augenhöhlen heraus. Sie blicken nach rechts zum Kessel und haben ihre gespaltenen Zungen weit herausgestreckt. Die Augen sind schlitzartig mit kleinen vertikalen Pupillen, was ihnen einen aggressiven, verschlagenen Ausdruck verleiht. Auf dem Kopf des Totenschädels sind vier weiße Kerzen festgeschmolzen, die sich bereits übereinanderstapeln und fast zum oberen Bildrand reichen. Im Hintergrund der linken Bildhälfte ist eine lange steinerne Treppe zu erkennen, die sich in eine höhlenartige Kammer herunterwindet. An der obersten Treppe geht sie in einen

halbrunden Gang über, der hell akzentuiert ist. Die linke Seite des Treppenabgangs liegt in schwarzen Schatten, rechts davon ist eine Wand mit einigen Fenstern zu sehen. Insgesamt wird der Hintergrund von kalten Blau- und Türkistönen beherrscht. Vom oberen Bildrand hängen schwarze und blaue Stalaktiten, die den Raum feucht und unwirtlich erscheinen lassen. Oberer und unterer Bildrand sind wiederum mit einer Zierleiste, hier in roter Farbe, gesäumt.

Sowohl der Treppenabgang in einen Kellerraum als auch die Darstellung der Stiefmutter, die sich über einen Kessel beugt, um den Apfel zu vergiften, sind an den Disney-Schneewittchen-Film angelehnt, wie an folgenden Bildern zu erkennen ist.



Abbildung 25: Walt Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937). (Min. 47:17).



Abbildung 24: Walt Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937). (Min. 01:00:33). In der linken oberen Ecke ist die Nase der Stiefmutter bereits im Ansatz zu sehen.



Abbildung 26: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 54-55.

Die folgende Illustration ist mittig auf einer weißen Seite eingefügt (S. 57). Zu sehen ist ein Apfel, von dessen roter Schale schwarze Flüssigkeit tropft. Stiel und Blätter sind in hellem Grün gehalten. Rechts hinter dem Apfel steht eine schwarze nach oben hin bauchige Flasche mit gräulichem, schräg sitzendem Etikett. Auf diesem steht in schwarzen krakeligen Buchstaben von unten nach oben „PoiSoN“ (dt. Gift). Links neben dem Aufkleber befindet sich ein kleiner weißer Totenkopf. Aus dem Flaschenhals spritzt ebenfalls eine schwarze Flüssigkeit. Am Boden um die Gegenstände herum befinden sich schwarze Flecken. Als Untergrund dient eine dunkelgraue Schattierung. Zur Dekoration der Illustration sind wieder violette Punkte um diese verteilt. Außerdem verlaufen in goldener Farbe geometrische Muster wie ein Rahmen um die Abbildung herum.

Die nächste Darstellung zeigt den Moment, in dem die Stiefmutter Schneewittchen den Apfel überreicht (S. 59). Schneewittchen sitzt auf einem gelbbraunen Baumstumpf in der rechten Bildhälfte. Frisur, Kleidung und äußerliche Erscheinung haben sich nicht verändert. Ihr Körper ist nach rechts gedreht, den Kopf hat sie nach links gewandt. In dieser Illustration ist auch Schneewittchens Hals unnatürlich lang und gebogen. Ihr Gesichtsausdruck wirkt zaghaft und unsicher. Den Mund hat sie wie zum Protest geöffnet. Von der Begierde, von der im Schrifttext die Rede ist, ist in Garcias Inszenierung nichts zu sehen. Die linke Hand führt Schneewittchen Richtung Gesicht, mit der rechten nimmt sie der Stiefmutter den roten Apfel, von dem noch die schwarze Flüssigkeit tropft, aus der Hand. Links und rechts von Schneewittchen haben sich ein weißer Hase und ein gelbliches Eichhörnchen versammelt, die mit flehenden Gesten nach ihr greifen, um sie davon abzuhalten, den Apfel an sich zu nehmen.

Die Stiefmutter nimmt beinahe die gesamte linke Bildhälfte ein. Sie ist nach rechts gewandt und beugt sich zu Schneewittchens sitzender Figur hinab. Ihr Rücken ist stark gekrümmt. Sie tritt erneut in ihrer verwandelten Gestalt auf. Auch ihr Gesicht wird wieder von vier Augen beherrscht, die auf den Apfel in ihrer Hand hinabblicken. Die unteren Augenlider des unteren Augenpaares sind in dieser Inszenierung schwarz und grün eingefärbt, die anderen nur glänzend schwarz. Von ihren Augenlidern gehen lange Wimpern ab, die nicht mehr glatt abstehen, sondern einen zerknitterten Eindruck machen. Der Gesichtsausdruck der Stiefmutter ist verschlagen und die schwarzen Lippen sind zu einem breiten Zähne zeigenden Grinsen verzogen. Auf dem Kopf trägt sie wieder einen Hexenhut. Die Haare fallen ihr in langen Bahnen bis auf die Oberschenkel. Das Oberteil ihres bodenlangen Kleides ist in Grün und Violett gestaltet. Die Puffärmel sowie die Säume des Oberteils sind schwarz. Der Rock des Kleides ist von einem kräftigen blaugrün. Um die Hüfte trägt die Stiefmutter ein ausgefranstes schwarzes Tuch, das seitlich über den Rock verläuft. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf einen knorrigen schwarzen Stock, der in einem Huf endet;

mit der linken reicht sie Schneewittchen den giftigen Apfel, der das Zentrum der Illustration bildet.

Im Hintergrund sind die violetten Silhouetten des Waldes zu sehen, die sich schemenhaft vom gelben Himmel abheben. Der Boden ist ebenfalls gelb; violette Flecken deuten einzelne Steine an. Auf einem violetten Ast, der vom linken Bildrand über den Figuren ins Bild reicht, sitzen zwei kleine dunkelgelbe, rot umrandete Vögel. Ein dritter zwickt die Stiefmutter gerade in die Haare, was durch Bewegungslinien verdeutlicht wird. Von oben rechts ragt ein zweiter violetter Ast in die Szenerie. Auf diesem sitzt eine gelbe Eule, die die Geschehnisse unter sich beobachtet. Weiters finden sich im oberen Bildbereich vereinzelt violette Flechten, die herabhängen.

Insgesamt erzeugt die Illustration einen beängstigenden Eindruck. Schneewittchen kann sich der verschlagenen Stiefmutter nicht erwehren. Ihre Figur wirkt zusammengekauert und defensiv. Vor dem hellen Hintergrund verschwindet ihre ebenfalls sehr blasse Figur beinahe, nur der große Kopf mit den schwarzen Haaren sticht deutlich hervor. Dennoch dominiert die Stiefmutter trotz gebückter Haltung die Darstellung. Dies erreicht Garcia in erster Linie durch den Einsatz von kalten, kräftigen Farben.

Weiters inszeniert auch Garcia den Augenblick, in dem Schneewittchen einen Biss vom Apfel nimmt (S. 60). Mittig auf einer weißen Seite findet sich eine Nahaufnahme von Schneewittchens Kopf und Schultern. Ihre Figur ist nach rechts gerichtet. Den Kopf hat sie kaum merklich in den Nacken gebeugt. Ihre helle Hautfarbe hebt sich nur leicht vom weißen Hintergrund ab und die Augen bilden durch ihre dunkle Umrandung einen deutlichen Kontrast. Auch die schwarzen Haare, Wimpern und Lippen heben sich deutlich vom hellen Gesicht ab. Schneewittchens Blick ist auf den Apfel an ihrem weit geöffneten Mund gerichtet. Den Apfel hält sie fest mit der linken Hand umklammert. Von ihrer Kleidung sind nur ein gelbroter Puffärmel, der schwarze Ausschnitt und ein wenig des gelben Oberteils sichtbar. Auf dem Kopf trägt sie ihre rote Rüsenschleife. Die violette Feder ist nach links gebogen und steht in die goldene Umrandung, die die Illustration umrahmt. Auch die charakteristischen violetten Punkte sind erneut um die Darstellung verteilt.

Auf Seite 63 findet sich eine Nahaufnahme der verwandelten Stiefmutter. Die Illustration findet sich mittig in der oberen Seitenhälfte, unter ihr befindet sich ein Teil des Schrifttextes. Ihr Kopf ist nach links gedreht, sodass ihr Gesicht beinahe im Profil zu sehen ist. Die lange spitze Nase ragt deutlich hervor. Das unterste Augenpaar hat sie schockiert aufgerissen. Lange Wimpern stehen von diesem ab. Die oberen zwei Augenpaare sind zu dünnen Schlitzern zusammengekniffen. Jedes Augenpaar hat seine eigenen Augenbrauen, was bisher nicht der Fall war. Der Mund ist ebenfalls weit aufgerissen. Dadurch wirkt ihr Gesicht

zutiefst erschrocken und überrascht. Die schwarz-grünen Haare fallen zu beiden Seiten ihres Kopfes nach vorne. Am Hinterkopf liegen sie dicht an. Auf dem Kopf trägt sie immer noch den schwarzen Hexenhut, der ein hellgrünes Hutband hat. Der obere Teil ihrer Kleidung ist zu sehen und grau schattiert. Weiters sind beide Hände, nicht aber die Arme, abgebildet. Die rechte Hand hat sie weit nach oben gestreckt. In ihr hält sie eine schwarze Laterne mit Glaseinsatz, in der eine weiße Kerze brennt. Das Laternenglas ist mit Reflexionslinien durchzogen und außen herum sind weitere Linien vorhanden, die den Kerzenschein anzeigen. Die linke Hand ragt auf Brusthöhe in das Bild hinein. Die langen, dünnen Finger sind gespreizt und stehen in einem unnatürlichen Winkel zueinander. Der Hintergrund ist weiß; violette Punkte sind auch hier um die Figur verteilt.

Die folgende Doppelseite zeigt vorwiegend Schrifttext, in jeder Ecke ist eine eigenständige Illustration zu sehen (S. 64-65). Drei der Bilder beziehen sich auf den Inhalt, in dem von Schneewittchens Dahinscheiden berichtet wird.

Links oben findet sich eine schmutzig weiße Taube, die mit nach links gedrehtem Köpfchen auf einem schwarzen Ast sitzt. Um sie herum sind violette Punkte und Sterne angeordnet. Vom Ast hängen violette Flechten. Den Kopf hält sie zur Trauer gesenkt, der Schnabel ist leicht geöffnet. Anders als die anderen Tiere hat sie keine dunkel umrandeten Augen, sondern ihr ovaler Körper ist durchgehend von heller Farbe, was ihr ein unschuldiges Aussehen verleiht.

In der unteren linken Ecke steht ein grüner Kerzenteller mit ovalem Griff. Auf ihm ist eine weiße Kerze befestigt, die bereits weit herabgebrannt ist. Erstmals hat die Kerzenflamme eine orange Färbung. Von dieser gehen Linien ab, die ihr Leuchten verdeutlichen. Auch hier sind violette Punkte um die Darstellung verteilt. Der Untergrund ist grau schattiert.

Rechts oben sitzen auf einem schwarzen Ast zwei Eulen in gelben Farbtönen. Ihre Köpfe sind nach rechts geneigt. Auch ihre Blicke sind nach rechts unten gerichtet und beobachten die Geschehnisse, die auf der nächsten Seite stattfinden. Die halbrunden Augen der größeren Eule sind mit schwarzen rüschenartigen Umrandungen versehen. Die der kleineren linken sind nur dick umrandet. Auch von diesem Ast hängen Flechten; hier aber in schwarzer Farbe. Die Punkte um die Illustration sind erneut violett.

Die vierte Abbildung befindet sich in der unteren, rechten Ecke. Sie zeigt einen gelb-orangen Vogel, der nach links gewandt dasitzt. Er hat einen runden Kopf, aus dem seine großen, schwarz umrandeten Augen wirt hervorstechen. Die schlitzartigen Pupillen sind mittig angeordnet, die Augenbrauen hat er ängstlich nach oben gezogen. Ein weißer Schnabel ragt spitz aus seinem Gesicht. Die Flügel sind eng an den Körper gepresst und die Beine bestehen aus dünnen schwarzen Strichen. Auch hier ist der Untergrund grau schattiert und die Punkte rundherum sind violett.

Die brennende Kerze könnte die drei Tage symbolisieren, an denen die Zwerge um Schneewittchen trauern. Die drei Illustrationen mit den Tieren beziehen sich auf die Stelle des Märchens, an der eine Eule, ein Rabe und zuletzt eine Taube an Schneewittchens Sarg kommen, um diese zu beweinen.

Auf der nächsten Doppelseite ist Schneewittchen in ihrem gläsernen Sarg zu sehen (S. 66-67). Dieser bildet das horizontale Zentrum der Illustration. Schneewittchens Kopf ruht steil auf einem blassorangenen Kissen. Die Frisur ist unverändert, die rote Schleife sitzt immer noch auf ihrem Haar, nur die violette Feder ist verschwunden. Die Augen sind geschlossen, der Mund steht weit offen und die Augenlider sind grauviolett schraffiert. Von diesen stehen lange tropfenförmige Wimpern ab. Schneewittchens Hautfarbe ist cremeweiß, außer um die Augen ist keinerlei Farbe zu erkennen. Die Augenbrauen sind in die Höhe gezogen, wodurch ihr Gesicht einen traurigen, weinenden Ausdruck bekommt. Das Kleid hat, wie gehabt, gelb-rot gestreifte Puffärmel, ein gelbes Oberteil und einen gelb-roten Rock. Schneewittchens Hände sind über ihrem Bauch gefaltet und halten rote Blumen mit grünem Stiel.

Der Sarg an sich besteht aus einem rechteckigen Gestell mit vier kurzen gebogenen Beinen. Eine schwarze rüschenähnliche Leiste bildet den Abschluss, auf dem der spitz zulaufende Glasdeckel aufliegt. Auf der Spitze des Glasdeckels befinden sich drei übereinander gestapelte schwarze Kugeln und drei Fähnchen. Zwei davon sind blau, eines ist rot. Seitlich auf dem blassgelben Unterteil steht in großen roten Buchstaben „Snow White“. Das Fußende ist mit roten Rauten verziert. Am Kopfende des Sarges sitzen ein schwarzer Rabe, ein schmutzig weißes Häschen und zwei kleine graue Vögel auf dem Glasdeckel. Über Schneewittchens Füßen hat sich eine weiße Taube niedergelassen. Sie alle haben die Köpfe in Trauer gesenkt und die Augen geschlossen.

Im Vordergrund haben sich die sieben Zwerge und einige andere Tiere in einem Halbkreis um den Sarg versammelt. Die Zwerge am linken und rechten Rand sind den BetrachterInnen seitlich zugewandt, die anderen sind nur von hinten zu sehen. Der linke Zwerg hat den Kopf ebenfalls nach vorne gebeugt. Sein Gesicht ist in tiefe Trauer versunken und aus seinen Augen spritzen in weitem Bogen violette Tränen. Die rechte Hand hat er auf die Brust gelegt, in der linken hält er eine blassorangene Blume. Am rechten Rand befinden sich zwei Zwerge. Einer sitzt auf den Schultern des anderen. Der untere ist vor Gram gekrümmt und hat beide Hände vor der Brust zusammengepresst. Die Augen sind geschlossen und der Kopf ist zu Boden gerichtet. Der Zwerg auf seinen Schultern macht einen konträren Eindruck. Seine Augen sind weit aufgerissen, den Mund hat er zu einem Kreis geformt und die Augenbrauen sind noch oben gezogen, als wäre er gerade vor etwas erschrocken. Mit den Händen klammert er sich am Kopf des unteren Zwergs fest.

Rechts hinter diesen beiden Zwergen befindet sich ein weißer Schwan, auf dessen Kopf ein schwarzer, grün umrandeter Schmetterling sitzt. Auch der Vogel hat den Kopf gesenkt. Die schwarzen Augenlider sind geschlossen. Ihm schießen tropfenförmige violette Tränen aus den Augen. In der unteren Bildmitte ist ein Zwerg zu sehen, neben dem links ein weißes Reh und rechts ein weißes Häschen sitzen. Weiters hat sich auch ein graues Eichhörnchen zu der Trauergesellschaft eingefunden. Dieses befindet sich unten rechts neben dem weißen Hasen.

Im Vordergrund wachsen auf Bodenhöhe mehrere rote Blumen mit langen violetten Stielen, die die Szene von unten her halbkreisförmig einschließen. Am rechten Bildrand ist ein blauer Baum zu erkennen, dessen Äste sich weiter oben über die Trauernden beugen. Auf einem dieser Äste sitzt eine blassgelbe Eule. Sie hat die Augen ebenfalls geschlossen und weint bittere Tränen. Mit dem rechten Flügel wischt sie sich diese gerade aus dem Gesicht. Auch vom linken, oberen Bildrand ragt ein blauer Ast herein. Auf diesem hat sich ein zweiter schwarzer, grün umrandeter Schmetterling niedergelassen.

Im Hintergrund sind auf der rechten Seite mehrere schneebedeckte Berggipfel zu sehen, die grün umrandet sind. Links befindet sich der Eingang zu einer felsigen Höhle, vermutlich dem Bergwerk der Zwerge. Auch hier sind hinter dem Felsen hohe Bergspitzen zu erkennen. Der Hintergrund sowie der Boden im Vordergrund wurden in verschiedenen Gelb- und Orangetönen gestaltet, wodurch sich der helle Sarg und Schneewittchens helle Kleidung kaum vom Hintergrund abheben. Allein die blauen Umrandungen des Glasdeckels lassen diesen deutlicher hervortreten. Auch Schneewittchens schwarzes Haar und der schwarze Rabe stechen hervor. Oben und unten findet sich wieder die obligatorische Zierleiste, hier in roter Farbe. Insgesamt ist die Illustration aber in sehr monotonen Farbtönen gestaltet, was ihr einen harmonischen Ausdruck verleiht. Aufgrund der Licht- und Farbstimmung scheint es, als wäre gerade ein sommerlicher Abend angebrochen, an dem die Zwerge und Tiere Schneewittchen die letzte Ehre erweisen.

Die nächste Abbildung findet sich bereits auf Seite 68. Hier wird erstmals der Königssohn porträtiert. Mittig auf der Seite zeigt eine halbnaher Perspektive seine Figur bis zur Taille. Sein Körper ist nach rechts gerichtet, wodurch er auf den Textblock auf der rechten Seite blickt. Das Gesicht des Königssohns ist oben sehr breit und endet schließlich in einem schmalen, aber kantigen Kinn, an dem ein schwarzer Spitzbart wächst. Auch seine Haare sind schwarz und ordentlich gekämmt. In der Kopfmittle sitzt ein roter Spitzhut, aus dem links und rechts ein violettes Geweih ragt. Am Hutende biegt sich eine buschige weiße Feder nach links. Seine Augen sind glänzend schwarz umrandet. Auch von seinen unteren Augenlidern stehen Wimpern in langen Bögen ab. Die Augenbrauen sind buschig und am Ende nach oben geschwungen. Die Nase ist markanter als bei Schneewittchen, ragt aber

nicht aus seinem Gesicht hervor. Auch seine Lippen sind schwarz und eine Augenfarbe ist nicht zu erkennen.

Seine restliche Kleidung besteht aus einem taillenlangen unten leicht ausgefransten Cape mit hohem Stehkragen. Auf den Schultern des hell- und dunkelrot gestreiften Überwurfs befinden sich cremefarbene Epauletten. Der Stehkragen hat eine blasse dunkelrote Farbe. Unter dem Cape ist eine weiße Uniform zu erkennen, die auf der Brust von drei schwarzen Knöpfen verschlossen ist. Der Gürtel in der Taille und die Ärmelsäume sind von hellem Grau. Von der linken Schulter verläuft eine schwarze Schärpe quer über die Uniform. Den linken Arm hat der Königssohn wie zum Gruß erhoben, die rechte ist leicht abgewinkelt und zeigt nach unten.

Der Hintergrund ist weiß, um die Illustration befinden sich erneut violette Punkte. Eingerahmt wird die Darstellung von drei farblich unterschiedlichen Leisten. Die Innerste weist ein tropfen- oder blütenförmiges Muster in violetter Farbe auf. Der mittlere Rahmen ist golden und grenzt nahtlos an einen leuchtend roten an. Die rote Umrandung geht auf der rechten Seite weiter und bildet zugleich auch einen Teil Schrifttextgestaltung.

Die folgende Illustration erstreckt sich über eine Doppelseite (S. 70-71). Garcia hält auf dieser den Moment fest, in dem Schneewittchen das giftige Apfelstück ausspuckt. In der linken Bildhälfte ist der Glassarg zu sehen, der anstatt von Dienern von weißen Hasen einen Hügel hinuntergetragen wird. Durch den rasanten Abstieg wird der Glasdeckel vom Sarg geschleudert und fällt in hohem Bogen nach rechts davon. Schneewittchen wird ebenfalls nach vorne geworfen und durch den Schwung fliegt das abgebissene Apfelstück samt Stiel und Blatt aus ihrem offenen Mund. Diese schwingvolle Bewegung wird durch mehrere Linien verstärkt. Durch die Wucht der Abwärtsbewegung hebt Schneewittchen förmlich vom Sarg ab und befindet sich in sitzender Haltung über diesem in der Luft. Den Oberkörper hat sie beinahe parallel über die Füße gebeugt. Die Knie sind nach unten abgewinkelt. Den rechten Arm hat sie steil nach oben gerissen. Ihre Augen sind vor Schreck weit geöffnet und die Augenbrauen sind vor Überraschung nach oben gezogen. Kleidung und Frisur sind unverändert. In dieser Darstellung findet sich auch wieder die violette Feder in der roten Schleife. Hinter Schneewittchens Figur sind ebenfalls Bewegungslinien zu sehen, die ihre Vorwärtsbewegung signalisieren.

Der Sarg wurde um ein hohes schwarzes Kopfteil erweitert, hinter dem ein schwarz-violetter Schirm hervorragt. Im Sarg liegen ein hellgelber Polster mit blauen Umrandungen und ein cremefarbenes Tuch, das große Wellen schlägt. Im Vordergrund der linken Bildhälfte sitzen die gelbe Eule, der violett-schwarze Rabe und die weiße Taube, die auf Seite 66-67 bereits um Schneewittchen getrauert haben. Die Gesichter der Eule und des Raben sind

seitlich zu erkennen und zeigen deutlich einen überraschten Ausdruck. Neben den Tieren wachsen mehrere Blumen mit roten Blüten und violetten Stielen aus dem Boden.

Die rechte Bildhälfte wird von der Figur des Königssohns eingenommen. Dieser reitet auf einem überdimensional großen weißen Schwan mit zwei Köpfen. Beide Figuren sind nach rechts ausgerichtet, der Prinz hat den Kopf jedoch zu den Ereignissen hinter sich umgewandt. Die Schwanenköpfe sind gesenkt und auch ihre Blicke unter den gesenkten schwarzen Lidern sind nach links gerichtet. Der Königssohn trägt dieselbe Kleidung wie in der Abbildung auf Seite 68. Seine Haut ist beinahe weiß, wodurch die schwarzen Haare und der schwarze Bart einen starken Kontrast erzeugen. Auch die schwarzen Augenlider und Augenbrauen stechen deutlich aus dem hellen Gesicht hervor. Seine Mimik wirkt zugleich erschreckt und überrascht. Mit der linken Hand umklammert er einen der Schwanenhälse, die andere hält sich an einem leicht abgespreizten Flügel mit violetten Federn fest. In dieser Abbildung ist auch seine dunkelrote enge Hose zu erkennen, die in schwarze kniehohe Stiefel übergeht. Das rot gestreifte Cape weht in einer schwungvollen Bewegung um seine Schultern und verleiht seiner Figur eine dynamische Haltung. Dadurch wirkt es so, als hätte sich der Königssohn gerade aufgrund des Lärms zu Schneewittchen umgedreht. Am unteren Bildrand ist eine schwarze Pfütze mit blaugrünen Lichtreflexionen zu sehen, in der die orangen Füße des Schwans stehen. Über dem Kopf des Prinzen ragt vom rechten Bildrand ein langer violetter Ast in die Szenerie, von dem mehrere dunkelrosa Flechten hängen.

Im Hintergrund sind erneut hohe schneebedeckte Berggipfel zu erkennen. Der Himmel ist von blasser Gelb und die Berge sind in hellem Rosa gestaltet. Auch der Boden im Vordergrund ist von demselben Rosa und wird von einzelnen blauen Flecken durchzogen, die eventuell Steine darstellen sollen. Im Hintergrund hinter dem Schwan mit dem Prinzen ist eine grünliche Fläche zu sehen, die entweder eine weite Ebene oder eine Wasserfläche darstellen soll. Aufgrund der sehr blassen Farbgebung und den nur sehr schemenhaften Umrissen ist dies nicht genau festzustellen. Insgesamt wirkt die Illustration sehr farblos und monoton, nur die dargestellten Figuren erfahren eine farbkräftigere Hervorhebung. Vor allem die schwarzen Elemente stechen deutlich hervor und ziehen den Betrachtungsfokus auf sich. Wie bei den anderen doppelseitigen Abbildungen findet sich auch hier eine Zierleiste am oberen und unteren Bildrand; diese ist dunkelviolettblau gestaltet.

Die folgende Doppelseite weist zwei einzelne Illustrationen auf, die drei Hasen zeigen (S. 72-73). Den Hauptteil der Seiten macht ein großformatiger Schrifttext aus, der von mehreren geometrischen und floralen Verzierungen umgeben ist. Die Darstellungen finden sich links und rechts vom Schrifttext in den oberen Seitenecken. In der linken Ecke kauert ein gelbbraunes Häschen mit geschlossenen schwarz glänzenden Augenlidern. Der Körper ist nach links gerichtet, den Kopf hat es leicht gesenkt. Es wirkt, als würde er schlafen. Die

Oberseite des Kopfes und der Rücken sind mit schwarzen Rüschen dekoriert. Um und auf der Figur sind violette Punkte verteilt. Der Untergrund ist grau schattiert.

Die Illustration in der rechten Ecke zeigt zwei weitere Hasen, einen großen auf der linken Seite und einen kleinen rechts. Beide stehen auf ihren Hinterbeinen und haben den Bauch den BetrachterInnen zugewandt. Nur die Köpfe sind steil nach rechts gedreht. Sie haben die Augen schlitzzartig zusammengekniffen und blicken aus der Buchseite heraus. Ihre Gesichter machen einen schlaftrunkenen Eindruck, als wären sie gerade aufgewacht. Auch ihre Köpfe haben eine schwarze rüschenartige Umrandung. Weiters sind violette Punkte um und auf ihnen verteilt. Der Untergrund ist auch hier hellgrau schattiert.

Die letzte vollseitige Abbildung zeigt die Stiefmutter, die sich in glühenden Pantoffeln zu Tode tanzt (S. 77). Ihre Figur füllt fast die gesamte Seite. Ihr Körper ist in einer unnatürlichen Verrenkung abgebildet. Der Hals ist viel zu lange und halbkreisförmig nach links gebogen, wodurch ihr Kopf in einer waagrechten Position verharrt. Die Stiefmutter trägt wieder ihre übliche grün-schwarze Turmfrisur, von der an einigen Stellen schwarze Flechten herabhängen. Die schwarz-violette Krone fällt ihr bereits vom Kopf und im linken Ohr trägt sie lange tropfenförmige Ohringe in violetter Farbe. Die lange spitze Nase ragt steil nach unten aus ihrem Gesicht. Die Augen sind auf ihre Füße gerichtet, an denen schwarze mit Stacheln versehene Schuhe stecken. In dieser Darstellung hat die Stiefmutter nur noch ein Augenpaar, aber immer noch vier Augenbrauen. Die Mundwinkel hat sie panisch nach unten verzogen und in ihren Augen, von denen lange kaum sichtbare Wimpern abstehen, ist Furcht zu erkennen. Die Arme stehen ebenfalls in unnatürlichen Winkeln vom Körper ab. Mit der linken Hand hält sie den Saum des Kleides bis zu ihren Knien in die Höhe. Die andere Hand ist klauenartig zusammengekrampft.

Die Stiefmutter trägt ein langes rotes Kleid, das in der Taille von einem schwarzen Gürtel zusammengehalten wird. Aus dem tiefen Ausschnitt ragt ein hoher schwarzer Kragen und auch der Saum des Kleides ist mit einem schwarzen ausgefransten Rand eingefasst. Der rote Unterrock des Kleides ist aufgrund der springenden Bewegungen der Figur sichtbar. Überall auf dem Kleid sind bereits mehrere schwarze Flecken zu sehen, die durch die Hitze um die Stiefmutter herum entstanden sind. Unter ihren Füßen ist ein Haufen gelb glühender Kohlen aufgeschüttet. Von diesen steigen violette Dampf- und Rauchschwaden auf. Um die Kohlen herum züngeln rote und violette Flammen in die Höhe und machen den gesamten Boden zu einem leuchtend roten und orangen Feuermeer.

Der Hintergrund ist in einem leuchtenden Gelb gestaltet. Um die Stiefmutter sind violette Punkte verteilt. Vom oberen Bildrand hängen rote Flechten, die das Gegenstück zu den nach oben züngelnden Flammen bilden. Dadurch und aufgrund der verrenkten Figur der Stiefmutter wirkt die Abbildung gestaucht und beengend. Insgesamt macht die Komposition

einen sehr aggressiven Eindruck. Die leuchtend roten Farben des Kleides und der Flammen stechen deutlich hervor und verschlingen nicht nur die Stiefmutter, sondern auch den Fokus der BetrachterInnen. Die Aggressivität der Illustration wird noch durch den panischen Blick der Stiefmutter auf die mit Stacheln besetzten Pantoffeln verstärkt. Weiters trägt die farbkraftige Gestaltung des Schrifttextes auf der gegenüberliegenden Seite zur bedrohlichen Stimmung bei, wie aus der nachfolgenden Abbildung zu entnehmen ist.

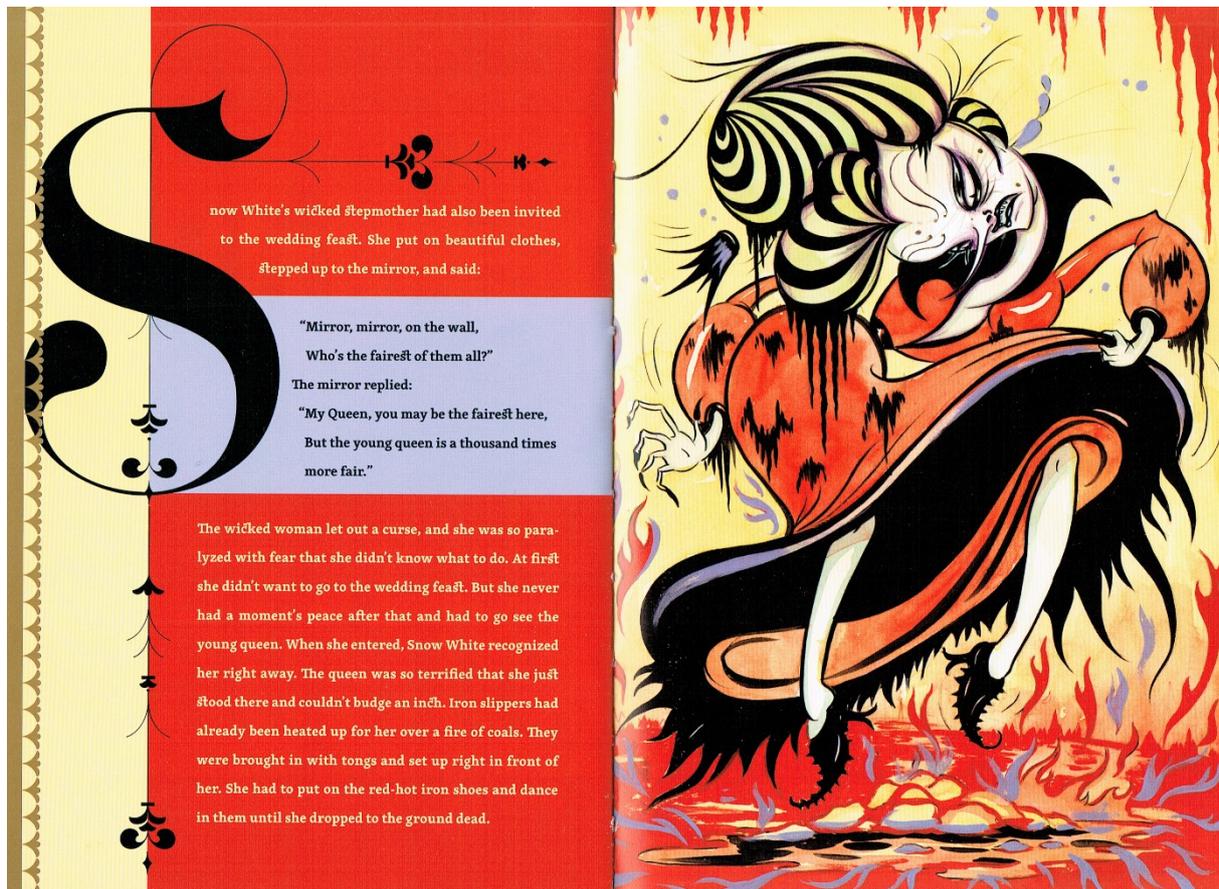


Abbildung 27: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 77.

Auf Seite 78 findet sich abschließend eine halbnaher Darstellung von Schneewittchen in der Seitenmitte. Diese hat den Kopf leicht nach rechts gedreht und blickt auf einen kleinen gelb-orangen Vogel, der auf ihrer erhobenen Hand sitzt und mit den Flügeln schlägt. Diese Bewegung wird erneut durch Linien angedeutet. Auch die andere Hand ist nach oben gestreckt und einem gelb-violetten Schmetterling zugewandt, der auf sie zugeflogen kommt. Links über Schneewittchens Kopf fliegt ein zweiter gelb-oranger Vogel. Um die Flügel beider Tiere sind ebenfalls Bewegungslinien zu sehen. Schneewittchens Gesichtsausdruck ist freudig. Sie lächelt breit und entblößt zwei kleine viereckige Zähne. Von ihren Augen stehen lange schwarze Wimpern tropfenförmig ab und auf ihren Wangen sind zwei leuchtend rote Kreise zu sehen, die ihr einen lebensfrohen Ausdruck verleihen. Ihre Frisur ist, wie gehabt,

am Kopf zu einer Tolle geformt, die Haare um die Schultern sind nach oben eingedreht. Links auf dem Scheitel sitzt die rote Schleife mit violetter Feder. Passend dazu trägt sie wie immer ihr gelb-oranges Oberteil mit den gelb-roten Puffärmeln. Ausschnitt und Ärmelsaum sind schwarz gehalten. Der Gürtel ist seitlich mit einer Masche verschlossen und ebenfalls schwarz. Um Schneewittchens Figur befinden sich die für Garcia typischen violetten Punkte. Einen Hintergrund gibt es nicht. Als Rahmen dienen geometrische Muster in türkiser Farbe, die um die Abbildung angeordnet sind.

Die letzte Abbildung findet sich im Impressum auf Seite 80. Dabei handelt es sich allerdings um die Darstellung eines Eichhörnchens, die bereits auf Seite 48 verwendet wurde und hier nur als Text gestaltendes Element zum Tragen kommt.

8.3.2.3. Typografie

Aufgrund Roberto de Vicq de Cumpitchs expressiver Gestaltung des Schrifttextes kann bei *Snow White* von inszenierendem, aber auch von linearem Lesen gesprochen werden. Die Mischung aus gebrochener Schrift und Serifenschrift durchzieht das gesamte Bilderbuch. Jene Stellen in gebrochener Schrift variieren dabei in Farbe, Größe sowie Satz und heben somit bestimmte Stellen des Schrifttextes hervor oder lenken die Aufmerksamkeit der LeserInnen in besonderem Maße auf die eine oder andere Passage, die in einem anderen *Schneewittchen*-Bilderbuch mit herkömmlicher Typografie keine derartige Beachtung erfahren würden. Die farbliche Markierung einzelner Wörter kann durchaus mit deren inhaltlicher Bedeutung in Verbindung gebracht werden. So wird etwa auf den Seiten 38 und 39 das Wort „horrified“ (dt. entsetzt) über die Doppelseite ausgedehnt und in leuchtendem Rot dargestellt, was den Signalcharakter des Wortes unterstreicht. Solche Hervorhebungen lassen sich im gesamten Bilderbuch finden.

Im Gegensatz dazu haben die Absätze in Serifenschrift eine einheitliche Größe und sind im Blocksatz formatiert. Hier verändert sich lediglich die Farbe. Bei ihnen entsteht der Eindruck eines ruhigen Schriftbildes mit gutem Grauwert.

8.3.2.4. Bild-Text-Interdependenz

Wie bei Lacombe findet auch bei Garcia eine Parallelität von Bild und Text statt. Die Illustrationen ergänzen und untermalen den Grimm'schen Text, orientieren sich bei der Szenenwahl aber teilweise an Walt Disneys Klassiker *Schneewittchen und die sieben Zwerge* von 1937. Trotz der Vorlagen inszeniert die Illustratorin das Märchen durchgehend auf ihre eigene, düstere Art, die sich v.a. in der Figurengestaltung und Farbwahl widerspiegelt. Dadurch entstehen stellenweise künstlerische Abweichungen, die den Bildern einen unverwechselbaren Stil geben.

Die erste bildnerische Abweichung vom Schrifttext findet sich auf Seite 16. Hier ist im Text folgende Stelle zu lesen: „*Just then, a young boar ran by him, and the huntsman stabbed it to death.*“³⁷⁸ Anstelle eines Frischlings wird in der Illustration jedoch ein Ferkel abgebildet.

Auch auf der nächsten Doppelseite (S. 18-19) sind künstlerische Freiheiten anzutreffen. Garcia inszeniert Schneewittchens Flucht durch den Wald durchaus dynamisch. Die Tiere des Waldes springen aber nicht an ihr vorbei, sondern stehen beinahe wie in Trauer am Bildrand und leuchten dem flüchtenden Kind mit ihren Kerzen den Weg. Auch die Darstellung eines Löwen passt nicht in die Szenerie und findet im Schrifttext kein Gegenstück.

Ähnlich der Gestaltung bei Lacombe sind die Zwerge bei Garcia ebenfalls alte, kleinwüchsige Männlein, obwohl es dafür im Text keine Anzeichen gibt. Allerdings erinnern Aussehen und Auftreten von Garcias Zwergen stark an jene im Disney-Film.

Eine weitere Auffälligkeit ist, dass auch bei Garcia jene Illustrationen, die die verkleidete Stiefmutter zeigen, einen hohen Grad an Abstraktion aufweisen. Mehrere Augenpaare (S. 41), abstrakte Gesichtsformen (S.59) und unnatürliche Körperhaltungen (S. 54-55) sind nur einige der besonders hervorstechenden Eigenheiten.

Einer der deutlichsten Unterschiede zum Schrifttext findet sich gegen Ende des Märchens, wenn Schneewittchen aus ihrem Todesschlaf erwacht. Bei Garcia tragen nicht Diener den Sarg fort, sondern mehrere weiße Hasen (S. 70-71). Auch stolpern diese nicht über einen Strauch, sondern laufen so rasant einen kleinen Hügel hinab, dass Schneewittchen aus dem Sarg geschleudert wird und so das Apfelstück ausstößt. Weiters ist im Grimm'schen Text auch von einem zweiköpfigen Schwan keine Spur zu finden.

Dass die Stiefmutter bei Garcia nicht nur in glühenden Pantoffeln tanzen muss, sondern direkt auf brennenden Kohlen, ist als Steigerung des Schrifttextes zu verstehen und kann daher als künstlerische Überzeichnung gedeutet werden.

Deutlicher als die künstlerischen Abweichungen von Bild und Text sticht allerdings die Textgestaltung an sich heraus. Roberto de Vicq de Cumpitch inszeniert den Schrifttext beinahe wie ein eigenständiges Kunstwerk. Es gibt keine Textseite, auf der nicht mit mehreren Farben, Formen, Größen oder Schriftarten gearbeitet wurde. Bei einigen kommen sogar alle Gestaltungsmittel gleichzeitig zum Einsatz. In manchen Fällen dienen die Illustrationen mehr der Gestaltung des Textes und weniger der des Inhalts. Ist dies der Fall, interagieren die Darstellungen oft mit dem Text bzw. mit Textteilen. Dies ist beispielsweise auf Seite 12, 44 und 48 zu sehen.

³⁷⁸ Grimm / Garcia: Snow White. S. 16.

Es gibt allerdings auch Textseiten, auf denen gar keine Illustrationen abgebildet sind. Hier inszeniert sich der Text selbst als dekoratives Objekt und wird um Muster, Verzierungen oder farbige Felder erweitert. Im Gegenzug kann aber auch die Textgestaltung die Illustrationen unterstreichen, wie dies etwa auf den Seiten 39, 47, 61, 62, 68 und 77 der Fall ist. Hier greifen einzelne Wörter oder Sätze die Farbgestaltung der Abbildung auf und duplizieren so deren Aussage.

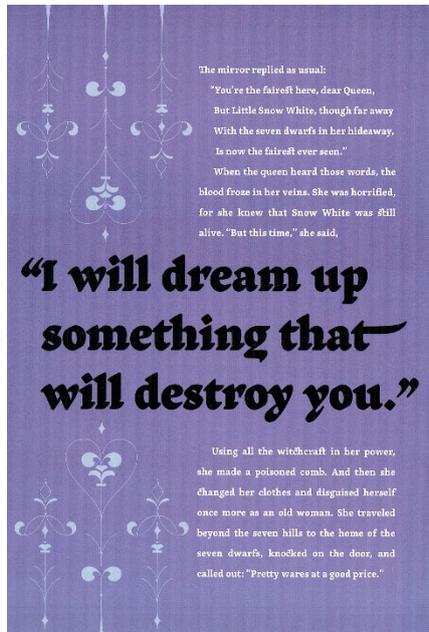


Abbildung 28: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 47.

Die Farben des Kamms werden in die Text- und Seitengestaltung übernommen.

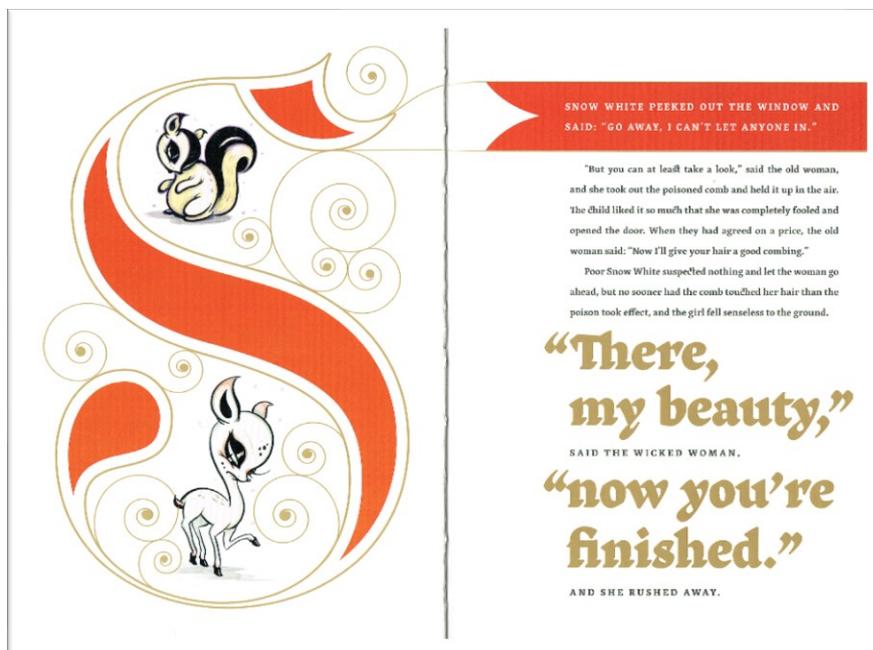


Abbildung 29: Grimm / Garcia: *Snow White*. S. 47.

Die Illustrationen dienen nicht der inhaltlichen, sondern der textlichen Gestaltung.

8.3.2.5. Intermediale Einflüsse

Bei Garcias Illustrationen kommt es zu einer deutlichen Systemerwähnung des Mediums Comic. Diese findet v.a. durch die häufige Nutzung von Bewegungs-, Reflexions- und Lichtlinien statt.

Als Systemkontaminierung wären die Verweise auf den Disney-Film *Schneewittchen und die sieben Zwerge* zu verstehen. Hier entnimmt Garcia keine 1:1-Ausschnitte, sondern referenziert Figuren und deren filmische Darstellungen. Weiters ist ein gestalterischer Einfluss durch die klassischen Fleischer-Cartoons sichtbar. Garcias Figuren weisen eine starke Taillierung auf, wie dies auch bei der fiktiven Figur *Betty Boop* der Fall ist.

Im Allgemeinen haben Garcias Illustrationen aber einen sehr speziellen Stil, der sich nur in Ansätzen an anderen Medien orientiert oder Elemente aus diesen entlehnt.

9. Momo Takano *Schneewittchen*

9.1. Zur Illustratorin

Über Momo Takano ist wenig bekannt. Sie wurde 1983 in Japan geboren und besuchte eine Wirtschaftsschule für Frauen. Ihre Liebe gehört allerdings der Buchillustration. Ihre künstlerischen Fähigkeiten hat sie sich autodidaktisch angeeignet.³⁷⁹

Mit *Momos Wünsche* wurde 2009 ihr erstes Werk veröffentlicht. Für ihre Illustrationen nutzt Takano eine ornament- und symbolhafte Gestaltung, die Anleihen an der asiatischen, im Speziellen der japanischen Kultur nimmt.³⁸⁰

9.2. Makroanalyse

9.2.1. Produktion

Schneewittchen von Momo Takano (Illustrationen) wurde 2011 in der minedition (**Michael Neugebauer Edition**) veröffentlicht. Der weltweit ansässige Verlag ist auf Bilderbücher mit „*einem hohen künstlerischen Niveau*“³⁸¹ spezialisiert. Takanos *Schneewittchen* erschien ursprünglich in deutscher Sprache, wurde aber auch ins Französische übersetzt. Als Vorlage für den Märchentext diente die Ausgabe letzter Hand von 1857. Der Text wurde jedoch stark

³⁷⁹ minedition: Autor/Illustrator: Takano, Momo. online unter:

http://www.minedition.com/authors/detail/293?country_id=1 [letzter Zugriff: 24.07.2018].

³⁸⁰ Janowsky-Winkler, Susanne: Brüder Grimm und Momo Takano: Schneewittchen. online unter:

<https://www.kulturwoche.at/literatur/3162-brueder-grimm-und-momo-takano-schneewittchen> [letzter Zugriff: 24.07.2018].

³⁸¹ minedition: Über uns. online unter: http://www.minedition.com/page/submenu/100?country_id=1 [letzter Zugriff: 25.07.2018].

bearbeitet und orientiert sich teilweise inhaltlich, nicht aber sprachlich an der Grimm'schen Fassung.

Wie bei Lacombe und Garcia liegt auch bei Takano eine Neuillustration des Märchens vor. Momo Takano verbindet durch ihre Illustrationen die europäische Märchentradition mit der Symbolsprache Japans und schafft so in gewisser Weise auch eine Neuinszenierung bzw. Neuinterpretation. Ihre Bilder zeichnen sich durch große proportionale Unterschiede, voluminöse Körper und oft sehr dunkle Farben aus. Die Hintergründe weisen einen hohen Grad an Detailliertheit auf, der jedoch aufgrund der ähnlichen Farbwahl erst durch nähere Betrachtung zu Bewusstsein kommt. Einen konkreten Lichteinfall gibt es bei Takano nicht; ihre Illustrationen wirken immer gleichmäßig ausgeleuchtet.

9.2.2. Distribution

Takanos *Schneewittchen* lässt sich laut Onlinesuche nur in einigen österreichischen Buchhandlungen erwerben. Mit Sicherheit kann es aber direkt im Geschäft bestellt werden. Über den Online-Versandhändler Amazon und direkt beim Verlag minedition ist es ebenfalls zu bekommen. Erneut konnten in den Suchkatalogen der größeren österreichischen Bibliotheken keine Exemplare gefunden werden. Möglicherweise liegen aber in regionalen bzw. kommunalen Bibliotheken oder Büchereien welche auf.

9.2.3. Rezeption

Takanos *Schneewittchen* ist laut Hersteller bereits für Kleinkinder ab 36 Monaten geeignet. Die obere Altersgrenze wird bei 6 Jahren veranschlagt. Als Bilderbuch fällt Takanos Werk demnach in die für Bilderbücher vorgeschlagene Kategorie der Kinderliteratur. Aufgrund der freundlichen Gestaltung der Illustrationen und der Vereinfachung des Märchentextes ist die Empfehlung des Herstellers durchaus sinnvoll. Die detailreichen Bilder laden die RezipientInnen aber immer wieder zu einem neuerlichen Erkunden und Entdecken ein, sodass auch bei wiederholtem Lesen eine Motivation hervorgerufen wird, sich die Illustrationen genauer anzusehen. Aufgrund des einfach gehaltenen Schrifttextes ist eine mehrfache Lektüre für jugendliche und erwachsene LeserInnen wenig reizvoll, die hochwertige künstlerische Umsetzung kann aber durchaus zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit Takanos Werk führen.

9.3. Mikroanalyse

9.3.1. Textexterne Aspekte

Das vorliegende Bilderbuch von Takano ist ein Hardcover-Bilderbuch ohne Schutzumschlag. Es ist 29,5 cm hoch und 24 cm breit, wodurch es annähernd DIN A4-Format hat. Mit seinen 36 Seiten hat es einen eher geringen Umfang und liegt somit beim Medium Bilderbuch im

guten Mittelfeld. Der Hardcover-Einband verleiht dem Bilderbuch einen hochwertigen Eindruck, die Einbandgestaltung ist wesentlich schlichter gehalten als bei Lacombe. Es gibt keine hervorgehobenen Elemente. Der Titel ist in weißen serifenlosen Großbuchstaben am oberen Bildrand zu finden. Unmittelbar darunter auf der linken Seite sind die Brüder Grimm angegeben, darunter auf der rechten Seite steht Momo Takano. Die Namen der Autoren und der Illustratorin sind in Groß- und Kleinbuchstaben formatiert, als Schrift wurde ebenfalls die weiße serifenlose Papyrus-Schrift gewählt. Am linken unteren Bildrand findet sich horizontal der Name des Verlags. Das „e“ in Minedition ist gelb eingefärbt. Der Rest des Namens ist in weißer Papyrus-Schrift gesetzt. Ein Signet hat der Verlag nicht.

Die Vorderseite des Einbands zeigt eine nicht im Bilderbuchinhalt enthaltene Illustration. Schneewittchen sitzt umringt von den sieben Zwergen auf einer Wiese. Sie hält ein blau eingebundenes Buch in den Händen, aus dem sie anscheinend vorliest. Im Hintergrund ist ein dichter Laubwald zu sehen. Schneewittchens schmales Gesicht wird von fülligen, leicht abstehenden schwarzen Haaren umrahmt. Die Augenlider sind niedergeschlagen, dadurch wirkt sie, als würde sie schlafen. Der strichförmige Mund ist zu einem sanften Lächeln verzogen. Ihre Gesichtsfarbe ist sehr kräftig und geht ein bisschen ins Bräunliche. Auf dem Kopf trägt sie einen weißen Kranz aus kleinen Blättern. Den Kopf hat sie leicht nach rechts geneigt. Ihr Kleid besteht aus einem hellen Oberteil mit violett-blauem Schimmer, auf dem weiße Ranken und Rüschen zu sehen sind. Der Rock weist mehrere Blau-, Weiß-, Grün- und Violettöne auf. Um die Schultern trägt sie ein rosa-oranges Tuch mit weißen Tupfen, das wie Ärmel um ihre Arme fällt. Links und rechts von Schneewittchen befinden sich sieben kleine Figuren mit kindlichem Aussehen. Jedes Männlein trägt einen Ganzkörperanzug mit einer anderen Farbe und Form. Vier Zwerglein links und zwei rechts von Schneewittchen wirken als hätten sie sich hinter ihrem ausladenden Rock vor den BetrachterInnen versteckt und blicken mit erschrockenen Mienen aus dem Bild. Nur ein Zwerg auf der rechten Seite liegt bäuchlings auf dem Kleidersaum und lächelt dem Betrachter/der Betrachterin zu. Auf der rechten Seite liegt auch noch eine schwarze Katze zusammengerollt auf Schneewittchens Kleid und lässt sich von einem der Zwerge am Rücken kraulen. Im Vordergrund befinden sich am unteren Bildrand hellgrüne Pflanzen, die bis an den Saum von Schneewittchens Kleid ragen. Im Hintergrund sind dicht stehende Laubbäume mit dunkeln Stämmen zu sehen. Die Baumkronen sind bunt und weisen viele kleine Blätter auf. Die Wiese, auf der Schneewittchen mit den Zwergen sitzt, besteht aus unzähligen kleinen grünen Strichen auf einem dunklen Untergrund, was den Eindruck einer einheitlichen Rasenfläche vermittelt.

Der Buchrücken ist mit einem Teil derselben Illustration geschmückt. Auf ihm sind von oben nach unten in weißer Papyrus-Schrift die Namen der Autoren und der Illustratorin, der Buchtitel in Großbuchstaben und der Verlagsname zu sehen. Auch hier ist das „e“ des Verlagsnamens gelb eingefärbt.

Die Rückseite ziert eine Illustration aus dem Buchinneren. Auf dem grau melierten Hintergrund ist der Klappentext des Bilderbuchs vertikal in schwarzer Serifenschrift in der rechten Bildhälfte zu finden. Im rechten unteren Eck des Bucheinbands steht der vollständige Name des Verlags in schwarzer Antiqua mit Serifen. Die ersten zwei Buchstaben des Vor- und Nachnamens sowie das Wort „edition“ sind in roter Farbe hervorgehoben. Darunter befindet sich die ISBN. Der Strichcode ist mit einem rechteckigen weißen Feld hinterlegt und darunter sind die Preisangaben für Österreich und Deutschland in schwarzer Farbe zu lesen. In der linken Bildhälfte befinden sich die sieben Zwerge, die einen Turm bilden, um aus Schneewittchens Haar einen weißen Kamm zu ziehen. Schneewittchens Figur ragt von oben kopfüber in das Bild. Ihre Augen sind geschlossen, die der Zwerge hingegen sind in wacher Panik aufgerissen. Eine nähere Beschreibung der Abbildung findet sich in Kapitel 9.3.2.2.

Das hintere und vordere Vorsatzblatt sind identisch gestaltet. Beide zeigen einen grau-blaumelierten Hintergrund, auf dem weiße Punkte zu sehen sind. Auf der jeweils rechten Seite ist ein mit Grün bewaldeter Hügel abgebildet, der in der unteren Bildhälfte halbrund in die Höhe ragt. Auf dem höchsten Punkt der Erhebung steht ein weißes Schloss. Dieses hat drei mit Zinnen bewährte Mauerringe, die je höher sie sich befinden, immer kleiner werden. Links und rechts werden die Mauern von Türmen mit roten Dächern eingefasst. Der höchste Turm des Schlosses befindet sich oben in der Mitte. Auch er hat ein rotes Dach, das spitz in den Himmel ragt. Weiters sind kleine dunkle Tür- und Fensteröffnungen in den Schlossmauern zu erkennen.

Einen Schmutztitel gibt es nicht. Frontispiz und Buchtitel bilden die Titelei. Auf dem Frontispiz findet sich das Impressum in schwarzer Goudy Old Style-Serifenschrift. Der Verlagsname ist in Hellgrau abgedruckt, das „e“ in Schwarz. Auf dem beige marmorierten Hintergrund ist der Verlagsname bis auf das „e“ kaum zu sehen. Der Buchtitel befindet sich auf der gegenüberliegenden Seite in weißer Serifenschrift. Über dem Titel stehen die Brüder Grimm als Autoren; unter dem Titel befindet sich in zwei Zeilen die Angabe „mit Bildern von Momo Takano“³⁸². Als Hintergrund der Titelseite dient ein offenes Fenster. Der braune Fensterrahmen steht links und rechts weit offen. Die Titelangaben

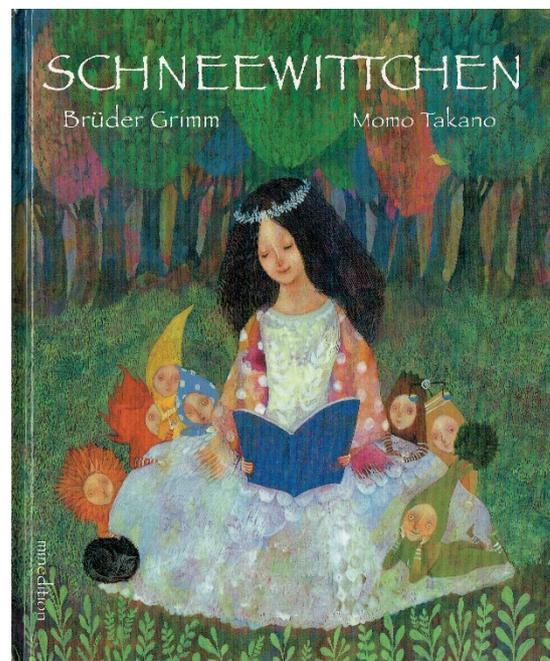


Abbildung 30: Grimm / Takano: *Schneewittchen*. Einband Vorderseite

³⁸² Grimm, Jacob und Wilhelm / Takano, Momo: *Schneewittchen*. Bargteheide: minedition 2011. S. 3.

befinden sich in der Fensteröffnung, die auf einen graublauen Himmel blickt. Rechts unten auf dem hellgrauen Fensterbrett ist in schwarzer Schrift der Verlagsname mit rotem „e“ zu lesen. Über diesem sitzt ein winzig kleiner schwarzer Rabe mit zerzaustem Federkleid. Die beige Wandfarbe erstreckt sich sowohl über Buchtitel als auch Frontispiz. Somit bildet die Illustration den Hintergrund für beide Seiten. Auf der Rückseite des Buchtitels befindet sich bereits die erste Seite des Märcheninhalts.

Im Allgemeinen ist zu sagen, dass das Bilderbuch aus glatten, glänzenden Seiten besteht. Das Papier macht einen reißfesten, hochwertigen Eindruck. Seitenzahlen gibt es keine, lediglich die Illustrationen des Märchens weisen eine durchgängige Nummerierung auf. Die Paginierung des Bilderbuchs beginnt mit dem fliegenden Blatt des vorderen Vorsatzblattes. Über die Maltechniken und Entstehungsprozesse findet sich im Bilderbuch selbst nichts. Auch online konnten keine Informationen über Takanos Vorgehen gefunden werden, da die Illustratorin sehr zurückgezogen lebt.

9.3.2. Textinterne Aspekte

9.3.2.1. Schrifttext

Eine Trennung von Bild und Text gibt es bei Takanos *Schneewittchen* nicht. Der gesamte Schrifttext ist in den Bildtext integriert. Gesetzt ist der Schrifttext in schwarzer Goudy Old Style, wie aus dem Impressum zu entnehmen ist. Aufgrund der konstanten Schriftfarbe ist diese bei einigen Hintergründen schwerer zu lesen. Die einzelnen Textblöcke variieren in Länge und Zeilenanzahl. Je nach Illustration sind sie anders auf der Seite eingepasst. Auf der Doppelseite 12-13 findet sich sogar eine gebogene Schriftzeile. Zeileneinzüge gibt es nicht, dafür aber immer wieder deutliche Absätze. Anrufung und Antwort des Zauberspiegels sind in kursiver Schrift gehalten.

Inhaltlich unterscheidet sich die Märchenfassung in Takanos Bilderbuch stellenweise deutlich von der Grimm'schen Variante. Beispielsweise verlangt die Stiefmutter nicht nach Leber und Lunge, sondern nach Schneewittchens Herz. Der Jäger tötet ein junges Reh und keinen Frischling und die erste Gabe der Stiefmutter ist kein Schnürriemen, sondern eine Halskette. Schneewittchen wird durch den Kuss des Königssohns wieder lebendig und die Stiefmutter erleidet am Ende des Märchens einen tödlichen Schock und muss sich nicht in glühenden Pantoffeln zu Tode tanzen. Neben diesen inhaltlichen Veränderungen wurde der Text auch sprachlich angepasst. Komplexe Stellen wurden vereinfacht und einige Abschnitte wurden gekürzt. Ob der Text aufgrund der Illustrationen verändert wurde oder ob sich die Illustrationen an den Text anpassen, geht aus dem Bilderbuch nicht hervor.

9.3.2.2. Bildtext

Welche Materialien Momo Takano für ihre Illustrationen verwendet, konnte im Zuge dieser Arbeit nicht eruiert werden. Charakteristisch für die Bilder in *Schneewittchen* ist, dass sich die wenigen Figuren immer in einer Bildhälfte befinden, wodurch große, leere Flächen entstehen. Diese Flächen haben oft sehr detailreiche Verzierungen, die dem Anschein von Leere entgegenwirken. Weiters werden ungenutzte Bildbereiche oft für Textblöcke genutzt, die sich so in die Abbildungen integrieren. Eine Paginierung ist nicht vorhanden, die einzelnen, doppelseitigen Illustrationen sind aber von 1 bis 16 nummeriert.

Die erste Illustration zeigt die Königin in der rechten Bildhälfte auf einem Stuhl sitzend (S. 4-5). Ihr kleiner Kopf sitzt auf einem großen dreieckigen Körper. Der Kopf und der gesamte Oberkörper sind von einer Flut aus langen braunen Haaren umgeben. In den Haaren sind dunkle und helle Umrisse von Ranken zu erkennen. Außerdem schwimmt vom rechten Bildrand ein dunkelblauer Fisch in das Bild. Dadurch wirken ihre Haare wie ein Gewässer. Der Körper der Königin ist nach links gerichtet. Ihr Gesicht ist im Profil zu sehen und sie hat eine bräunliche Hautfarbe. Der Mund besteht lediglich aus einem Einschnitt im Gesicht und das kreisrunde Auge ist schwarz ausgefüllt. Das Augenlid ist leicht gesenkt. Auf dem Kopf trägt sie eine hohe gezackte Krone in verschiedenen Weißtönen. Auch ihr Kleid besteht aus mehreren Grau- und Weißtönen. Die Vorderseite des Oberteils weist eine lange Reihe aus kleinen weißen Knöpfen aus, die von einem halbrunden Rüschenkreis eingefasst sind. Der Rock des Kleides zeigt mehrere Muster in grau-weißer Farbe. Im Bauchbereich klafft ein offenes Fenster im Kleid der Königin. Die braunen Fensterflügel hält sie mit ihren dünnen Armen weit geöffnet, dahinter ist ein blauer Himmel mit weißen, tupfenartigen Schneeflocken zu sehen. Unter dem Rock ragen kleine weiße, spitz zulaufende Schuhe hervor. Der Boden besteht durchgängig aus schmutzig grau-schwarz karierten Platten oder Fliesen.

Der Sessel, auf dem die Königin sitzt, ist aus dunkelbraunem Holz, das mit dunkelrotem Polster bespannt ist. Die hohe Sessellehne verschwindet hinter den üppigen Haaren. Im Gegensatz zur Figur der Königin wirkt der Sessel winzig und ungenügend. Links von der sitzenden Figur befindet sich ein kleines braunes Tischchen mit vier spitzen Beinen. Auf diesem liegen ein weißes Stück Stoff mit einem kleinen roten Blutfleck und ein rot-oranges Nadelkissen mit zwei Nadeln. Weiters steht ein runder, kleiner beiger Turm mit braunem Spitzdach auf dem Tisch.

Im Hintergrund ist eine mit Zinnen bewährte, cremefarbene Mauer zu sehen. Links auf der Mauer befinden sich drei nach rechts wehende Fahnen, die von eins bis drei nummeriert sind. Oben in der Mauermitte stehen zwei grüne Laubbäume. In der Mauer selbst sind drei schwarze, halbrunde Fensteröffnungen zu sehen und in der rechten Bildhälfte findet sich eine braune „1“, die die Nummerierung der ersten Illustration darstellt. In der linken unteren

Mauerecke ist die vordere Hälfte eines schwarzen Raben zu erkennen. Dieser blickt nach rechts Richtung Königin. Der Hintergrund bzw. Himmel hinter der Mauer ist in blassen Weiß- und Violetttönen gestaltet. Vor der Mauer ziehen auf verschiedenen Höhen einzelne weiße Wölkchen vorbei. Der Schrifttext befindet sich in der linken Bildhälfte im oberen Mauerbereich.

Der erste Eindruck der Illustration ist ein beruhigender. Die Figur der Königin wirkt statisch und ruhig. Die Hände ruhen beinahe schützend auf den Fensterflügeln, als würde sie ihren gewölbten Bauch umfassen. Erst bei genauerer Betrachtung kommen die perspektivischen Unstimmigkeiten des Hintergrunds in den Betrachtungsfokus. Auch der Fisch und das kleine Tischchen rücken erst nach und nach ins Bewusstsein.

Die nächste Abbildung lässt sich inhaltlich in eine linke und eine rechte Hälfte trennen (S. 6-7). Auf der linken Seite sind erstmals Schneewittchen und die Stiefmutter zu sehen. Schneewittchens Figur ist nach links gerichtet und im Profil abgebildet. Sie hat gräuliche Haut, eine kleine Nase und kleine runde schwarze Augen. Ihre buschigen schwarzen Haare stehen hinter ihr in die Höhe. Sie enden in einem dunkelgrauen Rabenkopf und bilden somit einen Teil seines Körpers und seiner Flügel. Auf dem Kopf trägt Schneewittchen eine kleine runde blauweiße Krone mit drei Zacken. Um den Hals hängt eine weiße Perlenkette. Ihr Kleid hat ein rotes Oberteil mit dunkelblauen Schraffierungen und der Rock besteht aus einem rot-weißen Karomuster. Den sichtbaren Arm hält sie leicht abgewinkelt nach unten gerichtet.

Vor Schneewittchens Figur ragt die Stiefmutter vom unteren Bildrand in die Szene. Ihr Körper ist frontal zum Betrachter/zur Betrachterin ausgerichtet, nur ihr Gesicht ist leicht nach links gewandt. Weiters wird ihr Gesicht von einer fischschwanzartigen Kopfbedeckung umrahmt. Diese ist von blauer Farbe und weist unzählige kleine Schuppen auf, bevor sie am Schwanzende in eine Fischflosse übergeht. Die Kopfbedeckung reicht der Stiefmutter bis auf die Brust, wo sie in ein hellblau-schwarz gestreiftes Kleid übergeht. Den linken Arm hat sie hinter dem Rock verborgen, die rechte ist vor ihrer Hüfte abgewinkelt. Um ihren Hals liegt ein schwarzes schuppiges Tier, das an eine Echse erinnert. Auf der rechten Seite ihres Rockes sitzt ein grauer Vogel mit dem Rücken zu den BetrachterInnen. Seinen Kopf hat er der Stiefmutter zugewandt.

Der Hintergrund zieht sich über die gesamte Doppelseite und besteht aus pflanzen- und rankenartigen Verzierungen in verschiedenen Blau- und Schwarztönen. Zu den Bildrändern und zur Bildmitte hin wird er immer dunkler. Schneewittchens Haare und die Figur der Stiefmutter sind auf dem dunklen eintönigen Hintergrund kaum auszunehmen. Die Illustration wirkt kühl und abweisend, nur Schneewittchens helles Kleid sticht aus der Komposition

hervor und lenkt den Betrachtungsfokus auf sich. Alle anderen Details erschließen sich erst durch genaue Beobachtung.

Die rechte Bildhälfte wird durch den gemeinsamen Hintergrund mit der linken verbunden. Im Zentrum der Seite befindet sich ein großer Spiegel, dessen Rahmen aus schwarzen Bögen besteht. Diese sind durch graublau-pflanzliche Formen vom dunklen Hintergrund abgehoben. Links über dem Spiegel befindet sich in Weiß eine „2“, die die Illustration nummeriert. Das Spiegelglas ist weiß mit blauen Sprenkeln. In dieser Fläche ist der Schrifttext eingebettet.

In der rechten unteren Ecke befindet sich erneut Schneewittchen. Ihr gegenüber steht der Jäger. Die beiden Figuren sind einander zugewandt und nur bis zur Körpermitte zu sehen. Schneewittchen hat das Gesicht in ihren Händen vergraben. In ihrem abstehenden Haar hat es sich ein schwarzer Rabe gemütlich gemacht, der nach links blickt. In dieser Darstellung wurde für ihr Kleid ein dunkleres Rot gewählt, das zweifarbige Muster des Rocks ist kaum noch auszumachen.

Die Figur des Jägers ist ebenfalls im Profil abgebildet. Er hat eine Hand ratlos zum Gesicht erhoben, in der anderen hält er ein braunes Gewehr, das er über die Schulter gelegt hat. Der Kolben ist schwarz ausgelegt und mit einem hellgrauen „B“ gekennzeichnet. Sein Gesichtsausdruck wirkt erschrocken, die gelben Augen hat er weit aufgerissen und die Mundwinkel sind steil nach unten gezogen. Auf dem Kopf trägt er eine dunkelblaue Strickmütze, unter der dunkelbraune, beinahe schwarze schulterlange Haare zu sehen sind. Die Kleidung des Jägers besteht aus einem Gilet aus braunem Fell. Die daraus herausragenden Ärmel sind gelb-weiß gestreift.

Die rechte Bildhälfte wird vom Spiegel dominiert. Der Text und die hellere Spiegelfläche ziehen den Blick auf sich. Erst beim zweiten Hinsehen treten Schneewittchen und der Jäger hervor und werden Teil des Betrachtungsradius.

Die dritte Illustration kann ebenfalls in zwei Hälften geteilt werden (S. 8-9). Auf der linken Seite ist der übergroße Körper der Stiefmutter bis zu den Schultern zu sehen. Ihr Gesicht wird im Profil dargestellt. Kinn und Nase ragen spitz hervor. Der Mund ist leicht geöffnet und das Auge scheint die BetrachterInnen anzustarren. Um das Auge herum befindet sich eine blaue Schattierung. Die Augenfarbe weist dasselbe dunkle Blau wie die Umrandung auf. Das Weiß des Augapfels ist kaum zu sehen und erscheint grau. Die Hautfarbe ist hell und an den Wangen mit bläulichen Flecken gesprenkelt. Augenbrauen und Wimpern sind nicht auszunehmen. Kopf und Schultern sind erneut mit einem schuppigen blauen Fischeschwanz bedeckt. Das Ende der Kopfbedeckung reicht beinahe bis zum rechten Bildrand und verbindet die beiden Hälften.

Vom unteren Bildrand ragen links vom Körper der Stiefmutter deren Unterarme und Hände ins Bild. Hier ist zu erkennen, dass sie immer noch ein schwarz-blau gestreiftes Kleid

trägt. In den Händen hält sie Messer und Gabel in schwarzer Farbe. Hinter ihr ist ein runder Tisch mit hellblauem Tischtuch zu sehen. Auf diesem stehen zwei Teller. Der größere linke ist mit dem in Scheiben geschnittenen Herz des Rehs und etwas Gemüse bestückt. Auf dem kleineren Teller hinten rechts ist ein roter Tintenfisch auszunehmen. Links von den Tellern befindet sich eine metallisch graue Obstschale mit Fuß. Diese ist reichlich mit Früchten gefüllt. Rechts vom Körper der Stiefmutter ist ebenfalls noch ein Teil des Tisches zu sehen. Hier stehen eine dunkle Weinflasche mit weißem Etikett und ein leeres Weinglas.

Links hinter dem Tisch wartet ein Koch. Dieser trägt weiße Kochkleidung und einen dazu passenden hohen weißen Hut. Die Hände hat er vor dem Bauch gefaltet. Über einem Unterarm hängt ein rotes Tuch. Das Gesicht des Kochs wirkt angewidert. Seine Augen sind zusammengekniffen und der Mund bildet eine gerade Linie. Die Mundwinkel sind durch tiefe Falten gekennzeichnet.

Im Hintergrund ist ein runder Boden mit rot-schwarzem Karomuster zu erkennen. Die Wand ist in schmutzigem Graubeige gehalten und nimmt um den Kopf der Stiefmutter einen bläulichen Farbton an. Mittig vom oberen Bildrand hängt ein rot-schwarzer Lampenschirm mit weißer Glühbirne. Links und rechts davon fallen rot-schwarze Vorhänge halbrund zur Seite und rahmen die Szene von oben ein. In der cremefarbenen Fläche zwischen den Vorhängen findet sich ein kurzer Textblock. Aufgrund der dunklen Vorhänge und der übergroßen kalten Figur der Stiefmutter wirkt das Bild drückend und gefühllos. Die Stiefmutter verspeist ohne äußerliche Regung das vermeintliche Herz Schneewittchens.

In der Bildmitte geht die Räumlichkeit des Zimmers in einen Wald über. Grüne Pflanzen und Bäume übernehmen den Hintergrund. Es herrscht tiefschwarze Nacht. Am Himmel prangt am rechten oberen Bildrand ein gelblicher Vollmond. In der linken oberen Ecke der rechten Seite befindet sich die Illustrationsnummerierung in Form einer hellgrauen „3“. Der große Fischeschwanz der Stiefmutter ragt von links in den Wald hinein. Er fungiert als Ast, auf dem sich zwei riesige graue Vögel niedergelassen haben. Beide tragen Perlen auf der Brust. Der linke blickt nach rechts; seine goldenen Augen starren ins Leere. Der rechte beugt sich steil nach unten und beobachtet Schneewittchen, die ängstlich durch den Wald läuft.

Schneewittchen befindet sich in der unteren Bildmitte. Sie bewegt sich weg von der Figur der Stiefmutter auf den rechten Bildrand zu. Ihre langen schwarzen Haare wehen buschig hinter ihr her. Die kleine weiße Krone befindet sich hinter ihr in der Luft und ist im Begriff auf den Boden zu fallen. Auch Schneewittchen ist im Profil abgebildet. Die schwarzen Augen sind aufgerissen und der Mund ist vor Schreck weit geöffnet. Die Arme hat sie im Laufen leicht von sich gestreckt. Sie trägt immer noch das Kleid mit rotem Oberteil und rot-weiß kariertem Rock.

Die rechte Bildhälfte wirkt düster und unruhig. Schneewittchen bildet mit ihren leuchtenden Farben den Blickfang. Durch den Fischeschwanz ist immer die anhaltende

Bedrohung durch die Stiefmutter gegeben, deren Vögel Schneewittchen ständig im Blick haben. Der dunkle Hintergrund erzeugt einen wilden natürlichen Eindruck. Die Pflanzen und Bäume wachsen kreuz und quer durch das Bild, streben aber alle dem Himmel zu. Auch die Lichtung, die Schneewittchen gerade überquert, ist mit hohen Gräsern und Sträuchern überwuchert. Diese erinnern stark an wogende Wasserpflanzen, was das Fischmotiv der Stiefmutter fortsetzt.



Abbildung 31: Grimm / Takano: *Schneewittchen*. S. 8-9.

Die nachfolgende Darstellung zeigt das Haus der Zwerge, das links und rechts von hohen Bäumen umgeben ist (S. 10-11). Den Mittelpunkt der Illustration bildet das beige Haus. Dieses ist aus einer seitlichen und frontalen Perspektive zu sehen, was der Abbildung etwas Surreales verleiht. Das Dach ist mit Dachziegeln in verschiedenen Rottönen gedeckt. Auf der rechten Seite befindet sich der Eingangsbereich mit einer großen halbrunden Türe und zwei kleinen halbrunden schwarzen Fensteröffnungen. Auf der linken ist eine seitliche Wand des Hauses, ebenfalls in Frontalansicht, abgebildet. Auch hier befindet sich ein Fenster. Weiters bietet diese Hauswand Platz für den Schrifttext. Die dunkle Holztüre auf der Vorderseite steht nach links offen. Als Versteifung dienen ihr zwei hellbraune Holzbretter, die waagrecht an der Türe fixiert sind. Mittig über dem Eingang hängt eine beige Lampe mit Glühbirne. Rechts neben der Tür ist eine schwarze „4“ zu finden, die die Illustration nummeriert. Die Türöffnung ist schwarz. Zu sehen sind lediglich Schneewittchens rot-schwarz kariertes Rock und ihre Beine, die in weiß-grau gemusterten Strümpfen stecken und nach links ausgerichtet sind. Ihre roten Schuhe liegen in der linken Bildhälfte vor dem Haus. Der Boden besteht aus

grünem Gras und einigen höheren Ranken auf schwarzem Untergrund. Neben und hinter dem Haus stehen hohe grün-blaue Bäume, die vom Stamm bis zur Krone mit einzelnen Blättern dekoriert sind. Auf einem der Bäume am linken Bildrand sitzt ein schwarzer Vogel mit grünem Auge. Er ist nach rechts gerichtet und hat den Hauseingang im Visier.

Insgesamt macht das Bild einen sehr idyllischen Eindruck. Das Häuschen wirkt aufgrund der hohen dichten Bäume, die wie riesige Schlingpflanzen aussehen, winzig klein. Es ist kein Himmel im Hintergrund auszumachen, nur dichter dunkler Wald. Der Eindruck, dass das Haus sehr klein ist, wird noch von Schneewittchens verhältnismäßig großer Figur verstärkt. Immerhin reicht ihr die Türhöhe nur maximal bis zur Hüfte.

Die nächste Darstellung zeigt erstmals die sieben Zwerge (S. 12-13). Diese untersuchen gerade einen großen runden Tisch, der sich in der Bildmitte befindet. Erstmals werden Zwerge abgebildet, die ein kindliches Aussehen aufweisen und somit dem zweiten Zwergentyp nach Lütjens zuzuordnen sind. Auf dem Tisch liegt ein blassgelbes Tischtuch und der Boden ist ein marmoriertes Dunkelbraun. Sieben Teller, Bestecke und Becher sind auf dem Tisch verteilt. Auf den Tellern befinden sich jeweils eine Portion Essen, rechts davon liegen Gabel und Löffel. Die Becher sind von eins bis sieben nummeriert und stehen links von den Tellern. Vor jedem Gedeck steht ein kleiner Hocker auf dem Boden. In der oberen Biegung der Tischplatte ist der Satz *„Als es ganz dunkel geworden war, kamen die Bewohner des Häusleins. Es waren die sieben Zwerge, die in den Bergen nach Erz gruben.“*³⁸³ zu lesen. Neben jedem Gedeck befindet sich die zum jeweiligen Zwerg gehörige Frage, wer etwas genommen hätte.

Um den Tisch herum stehen die sieben Männlein verteilt; vier links und drei rechts. Jeder Zwerg hat seinen eigenen Ganzkörperanzug, auf dessen Oberteil sich eine Nummer von eins bis sieben befindet. Das erste Zwerglein steht in der linken unteren Bildecke und ist nach rechts gerichtet. Es trägt einen gelben Anzug, der um den im Profil abgebildeten Kopf einen sichelförmigen Mond bildet. Auf der Brust prangt eine weiße „1“ und auf den Knien sind braune Flecken zu sehen. Über die Schulter hat es eine Heugabel mit braunem Stiel und grauem Aufsatz gelegt. Die linke Hand ist zum Mondkinn erhoben und der Mund steht leicht offen. Die gelblichen Augen sind auf den Betrachter/die Betrachterin gerichtet.

Der zweite Zwerg trägt orange Kleider, die um den Kopf wie eine Flamme geformt sind. Um die Arme und Beine ist der Anzug weiß gestreift. Er hat die Nummer „2“ auf dem Oberteil und er ist ebenfalls dem Tisch zugewandt. Mit den Händen stützt er sich auf demselben ab. Auch sein Gesicht ist den BetrachterInnen zugewandt und zeugt von Überraschung.

Das dritte Männlein ist frontal abgebildet. Es trägt einen hellblauen Anzug mit spitzer, weiß gepunkteter Kapuze. Um die Arme und Beine ist auch dieser weiß gestreift und eine

³⁸³ Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 12-13.

„3“ sitzt schief auf seiner Brust. In der einen Hand hält der Zwerg ein braunes Seil, an dem ein grauer Enterhaken baumelt. In der anderen ist ein Stück Brot zu sehen, von dem ein Stück fehlt. Auch er hat Mund und Augen aufgerissen und blickt verwundert.

Der Vierte hat sich hinter dem Tisch versteckt. Von ihm sind nur das grüne brokkoliförmige Kopfteil und das halbe Gesicht zu sehen. In der Brokkolispitze sitzt ein kleiner hellgrüner nach links blickender Vogel. Auch seine gelben Augen sind weit aufgerissen und den BetrachterInnen entgegengerichtet. Mit den kleinen Händen klammert er sich an der Tischkante fest.

Der fünfte Zwerg hat einen senffarbenen Anzug. Auf der Spitze seiner Kapuze ist eine Waage zu finden. Diese hat blaue Waagschalen, die mit kleinen goldgelben Körnern gefüllt sind. Die Zunge der Waage ist rund geformt und mit einer „5“ beschriftet. Um die Arme, die Beine und den Kapuzenspitze befinden sich weiße Streifen. Auf der Brust prangt ebenfalls eine weiße „5“. Sein Gesicht ist nach links zum Tisch gerichtet. Er wirkt eher erfreut als überrascht. In den Händen hält er Gabel und Löffel.

Nummer Sechs steckt in einem dunkelbraunen Strampler, dessen Kopfteil einer grünen Bergspitze ähnelt. Arme und Beine sind auch bei diesem Kleidungsstück weiß gestreift. Über die Schulter hat er eine Spitzhacke gelegt. Mit der rechten Hand hält er seine Tasse fest. Sein Gesicht ist im Profil zu sehen. Den Kopf hat er nach links zum Tisch gedreht. Auch er hat Augen und Mund weit geöffnet und blickt voller Überraschung.

Das letzte Zwerglein befindet sich in der rechten unteren Bildecke. Es trägt einen orangen Anzug, der wie eine Löwenmähne sein Gesicht umrahmt. Arme und Beine sind weiß gestreift und er hat ebenfalls eine Nummer auf der Brust. Er blickt als Einziger nicht zum Tisch, sondern zum rechten Bildrand. Eine Hand führt er zum erschrockenen Gesicht, die andere ist nach hinten abgewinkelt. Auch sein Kopf ist im Profil zu sehen.

Im Hintergrund findet sich eine hellgraue Wand, in der die geschlossene Eingangstüre zu sehen ist. Rechts neben der Türe gibt es ein kleines viereckiges Fenster mit vier blauen Glasscheiben. Hinter dem vierten Zwerg, der sich hinter dem Tisch versteckt, ragt eine hellbraune Sprossenleiter hervor. In der linken oberen Ecke der rechten Seite befindet sich die Illustrationsnummerierung als dunkelbraune „5“.

Die Darstellung wirkt aufgrund der bunten vielfältigen Zwergenkleidung sehr verspielt und kindlich. Außerdem bekommt jeder Zwerg durch seine individuelle Kleidung eine eigene Persönlichkeit, die sich jedoch nicht im Märchentext widerspiegelt. Auch die kleinen Essensportionen sind liebevoll angeordnet, sodass jeder Zwerg die gleichen Speisen erhält. Weiters trägt die Anordnung der Textpassagen dazu bei, dass jedes Männlein zu Wort kommt.

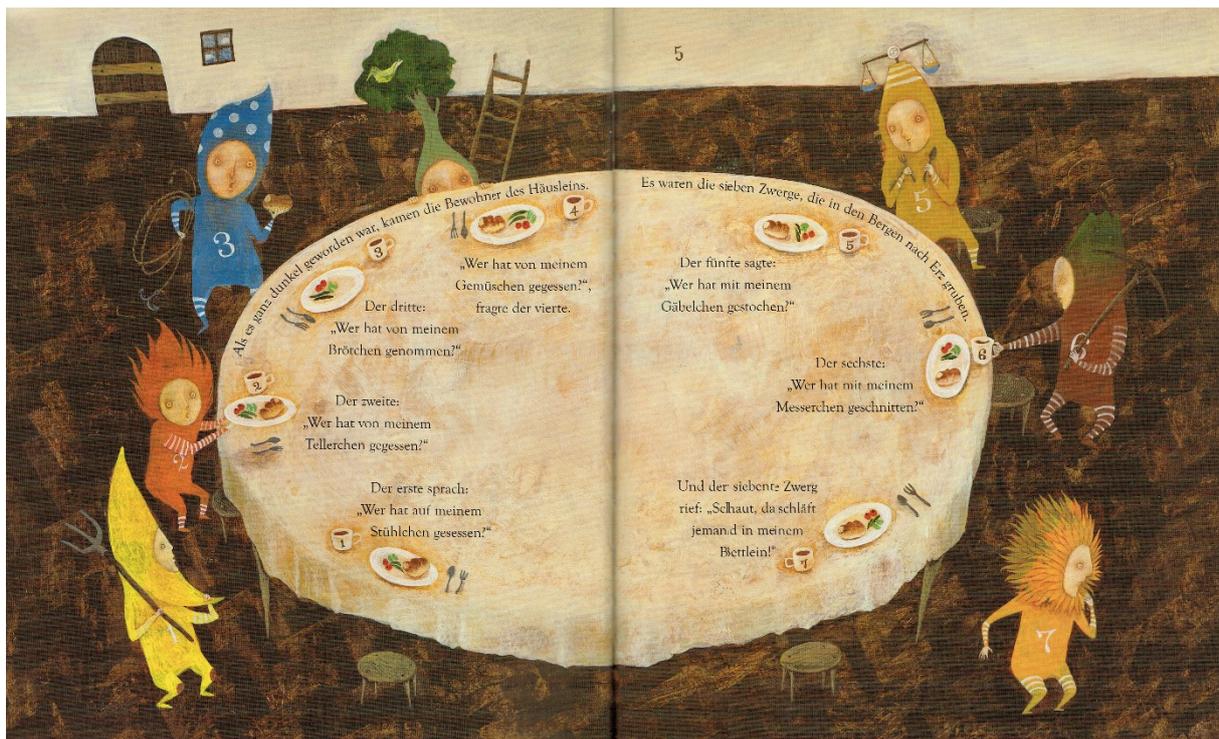


Abbildung 32: Grimm / Takano: *Schneewittchen*. S. 12-13.

Auf der folgenden Doppelseite bestaunen die Zwerge gerade das schlafende Schneewittchen (S. 14-15). Dieses liegt unter weiß-grauen Decken vergraben quer über mehrere Betten und nimmt die gesamte rechte Bildhälfte sowie den unteren Teil der linken ein. Aus den Decken schaut nur ihr Gesicht hervor, das von dichtem, schwarzem Haar umgeben ist. Im unteren Bettbereich der rechten Seite ist der Schrifttext zu finden. Schneewittchens geschlossene Augen sind von zarten braunen Wimpern umgeben. Ihr Gesicht macht einen friedlichen Eindruck. Schneewittchens Kopf ruht auf einem Berg von weiß-grauen Kissen, die an die Wand dahinter gelehnt sind. Als Abgrenzung zu den Zwergen auf der linken Bildhälfte dient ein schwarzes Gitter. Dieses entsteht durch die Fußenden der zusammengeschobenen Betten. Durch diese räumliche Separierung wird Schneewittchens Figur zu etwas, das hinter Gittern bestaunt werden kann. Wie ein seltenes Tier wird sie von den sieben Männlein mit Faszination und Ehrfurcht angestarrt.

Die Zwerge befinden sich in der linken Bildhälfte. Sie tragen dieselbe Kleidung wie auf der vorergehenden Illustration und sind alle nach rechts zum Bett gerichtet. Zwerg Nummer Vier ist am unteren Bildrand zu finden. Er klammert sich an das Gitter und macht einen verwirrten Eindruck. Der Zwerg rechts neben ihm trägt die Nummer Drei und ist vor Überschwang bereits auf das Bettgestell geklettert. Er winkt den BetrachterInnen freudig lächelnd zu. Zwerg „6“ blickt nach rechts oben. Sein Gesichtsausdruck ist eher schockiert. Mit beiden Händen fasst er durch das Gitter zu den Bettdecken. Rechts neben ihm steht der siebente Zwerg. Dieser hält mit einer Hand einen grauen Kerzenteller mit brennender Kerze

über das Gitter, um Schneewittchens Gestalt besser sehen zu können. Mit der anderen hält er sich am Gitter fest. Seine aufgerissenen Augen und die nach unten verzogenen Mundwinkel machen einen ängstlichen Eindruck. In einer zweiten Reihe stehen von links nach rechts der zweite, fünfte und erste Zwerg. Das Männlein mit der Nummer Zwei ist als einziges im Profil zu sehen. Es dreht sich nach rechts zu Zwerg Fünf und deutet mit den Händen Richtung Bett. Sein Gesicht wirkt immer noch überrascht. Der Zwerg neben ihm hat beide Hände ans Kinn gehoben und reist den Mund weit auf, als wäre er von Schneewittchens Schönheit überwältigt. Das Gesicht des ersten Zwergs zeigt einen ähnlichen Ausdruck. Auch er hat eine Hand zum Kinn erhoben und betrachtet Schneewittchen staunend.

Hinter den Zwergen ist ein brauner Boden zu erkennen. Dieser besteht aus hell- und dunkelbraun gestreiften Brettern, die plattenweise einmal waagrecht und einmal senkrecht angeordnet sind. In der linken unteren Bildecke ist eine weiße „6“ als Bildnummerierung auf dem Boden zu finden. Die Wand des Schlafzimmers ist von schmutzigem Gelb und weist geschwungene grüne Muster auf. Links in der Wand befindet sich eine halbrunde Türöffnung, durch die der gedeckte Esstisch mit den Hockern, die Eingangstür, ein langes Fensterband und ein Hängeregal zu sehen sind. Auch diese Illustration wirkt aufgrund der hellen, bunten Farben sehr freundlich. Die Figuren der meisten Zwerge machen einen hingerissenen Eindruck. Ihre Jugendlichkeit lässt sie wie kleine, unschuldige Kinder wirken, die sich vor Übermut und Freude kaum beherrschen können.

Illustration Nummer „7“ zeigt einen Tisch in der unteren Bildhälfte, an dem sich die sieben Zwerge und Schneewittchen versammelt haben (S. 16-17). Im oberen Bildbereich befindet sich auf beiden Seiten der Schrifttext auf grau-weißem Hintergrund, der eine Innenwand des Hauses darstellt. Die Gegenstände im Haus und das Haus selbst verändern auf jeder Abbildung ihr Aussehen und ihre Form, daher handelt es sich bei dem lang gestreckten, ovalen Tisch um denselben Tisch wie in Illustration 5 (S. 12-13). Das Tischtuch hat hier eine hellgelbe Farbe und die Zwerge sitzen nicht um den Tisch herum, sondern nur auf der hinteren Längsseite, sodass sie den BetrachterInnen zugewandt sind. Schneewittchen hat am rechten Kopfende des Tisches auf einer braunen Holzkiste Platz genommen. Am linken Rand der Kiste ist in Dunkelbraun die Nummerierung „7“ zu erkennen. Schneewittchens Kleid steht weit nach hinten ab, wodurch ihre Figur so wirkt, als würde sie an der Kiste lehnen und nicht auf dieser sitzen. Unter dem knielangen rot-weiß karierten Rock sind ihre grau-weißen Stümpfe zu sehen. Das Oberteil ist leuchtend rot und um den Hals trägt sie eine weiße Perlenkette. Ihr Gesicht ist nach links zum Tisch gedreht und im Profil abgebildet. Sie überragt die sitzenden Zwerge trotz deren hoher Kopfbedeckungen um ein gutes Stück, was die Männlein kleiner als auf den vorhergehenden Bildern wirken lässt.

Vier der sieben Zwerge blicken aus dem Bild heraus Richtung BetrachterInnen. Der Zwerg am linken Tischende ist links gewandt und im Profil zu sehen. Der am rechten Ende sitzende Zwerg schaut zu Schneewittchen und reicht ihr zwei kleine, rote Schlüssel. Zwerg Nummer 3 steht und ist ebenfalls zu Schneewittchen gedreht. Die Gesichtsausdrücke der Männlein sind durchgehend verträumt, alle weisen ein leichtes Lächeln auf. Vor ihnen auf dem Tisch stehen weiße Tassen, die mit einer braunen Flüssigkeit gefüllt sind. Auf jeder Tasse ist in Schwarz eine Ziffer zu sehen, die die Nummern der Zwerge widerspiegelt.

Im Hintergrund auf der rechten Bildhälfte ist erneut die bogenförmige Eingangstüre zu sehen. Rechts von dieser befindet sich ein winziges quadratisches Fenster mit vier Glasscheiben. Innerhalb und außerhalb des Raumes sind kleine weiße Wolkenfetzen zu erkennen, die durch die untere Bildhälfte ziehen. Deren Bewegung ist nach links gerichtet. Der Boden besteht aus einem hell- und dunkelbraun gezackten Muster, das den Eindruck eines Parkettbodens erzeugt.

Insgesamt wirkt die Darstellung sehr klein. Dies liegt in erster Linie an der hohen Zimmerwand, die den Textfeldern ausreichend Platz lässt. Auch die Weitläufigkeit des Raumes trägt dazu bei, dass der Tisch mit den Zwergen winzig wirkt. Dazu kommt noch Schneewittchens Figur, die die Männlein überragt und sie dadurch ebenfalls kleiner erscheinen lässt. Im Vergleich zur Raumgröße und -höhe wirkt jedoch auch Schneewittchen etwas verloren. Vor allem der deutliche Kontrast zwischen heller Wand und dunklem Boden staucht den unteren Bildbereich stark. Das Dargestellte ist auf eine minimale Fläche der Doppelseite reduziert und wird somit optisch verkleinert.

Die nächste Abbildung lässt sich wiederum in eine linke und eine rechte Hälfte teilen, die in der Seitenmitte ineinander übergehen (S. 18-19). Auf der linken Seite ist eine detaillierte Darstellung des Spiegels zu sehen. Das weiße Spiegelglas wird von blauen Schlieren durchzogen, was ihr einen matten Ausdruck verleiht. In besagter Fläche findet sich der Schrifttext in das Bild integriert. Um das ovale Spiegelglas herum sind bogenförmige Verzierungen in vier Reihen angeordnet. Die erste Reihe weist am meisten Detail auf. Die einzelnen graublauen Bögen beinhalten einen zweiten Bogen. Beide sind weiß umrandet und zwischen den zwei Bögen befinden sich weiße Tupfen. Die restlichen drei Reihen sind grauweiß schraffiert. In der linken unteren Ecke blickt zwischen der ersten und zweiten Bogenreihe ein schwarzer Rabe hervor. Er ist kopfüber abgebildet und wird links und rechts von weißen Ranken eingerahmt. Den Kopf hat er nach rechts gedreht. Der Hintergrund am linken Bildrand ist beinahe schwarz und wird vereinzelt von dunkelblauen Elementen durchzogen. In der Bildmitte geht das Schwarze in ein dunkles Rot über, durchzieht dieses aber weiterhin schlierenartig.

Die rechte Bildhälfte zeigt die Figur der Stiefmutter, deren überdimensionale Fischschwanz-Kopfbedeckung bis nach links in den Spiegelrahmen reicht. Sie sitzt im unteren Bildbereich in einem mit blauem Wasser gefüllten Kessel. Dessen goldgelbe Farbe sticht deutlich aus dem dunklen Hintergrund hervor. In der rechten Ecke des Kessels ist eine weiße „8“ zu sehen, die die Illustration nummeriert. Unter dem Gefäß lodern blaue Flammen vom unteren Bildrand aufwärts. Die Stiefmutter hat die Knie zur Brust gezogen und eine Hand auf diesen abgelegt. Mit der anderen fasst sie sich nachdenklich an das spitze Kinn. Auffällig ist, dass sie ihre Kleidung während des Bades trägt. Anstatt des gestreiften Kleides hat sie hier jedoch ein blaues Oberteil und blaue Hosen an. Ihr Gesicht weist um die Augen erneut eine bläuliche Färbung auf. Insgesamt wirkt ihr Gesichtsausdruck nachdenklich und traurig, was durch die nach unten gezogenen Augenwinkel und die nach unten zeigende Nasenspitze verstärkt wird. Links vom Kessel steht der Koch von Illustration 3 (S. 8-9) auf einer hohen dunkelbraunen Leiter. Er trägt wie zuvor weiße Kochkleidung und eine hohe weiße Mütze. Mit beiden Händen hält er eine Art Paddel und rührt damit das Badewasser im Kessel um. Auch der Koch wirkt nachdenklich und in seine Tätigkeit versunken.

Der Hintergrund der rechten Bildseite ist im oberen Bereich, wie bereits erwähnt, dunkelrot. Die rote Wand wird rechts hinter der Stiefmutter von drei schwarzen bogenförmigen Fenstern durchbrochen. Außerdem hängt rechts vom oberen Bildrand eine nackte Glühbirne von einem schwarzen Kabel. Der Boden besteht aus schwarzen und grauen Fliesen, die schachbrettartig verlegt sind.

Trotz des lodernden Feuers und der roten Wand strahlt die Illustration auf der rechten Seite eine eisige Kälte aus. Die Stiefmutter kann sich nicht einmal im kochenden Badewasser erwärmen; weder innerlich noch äußerlich. Ihre überdimensionale Größe füllt den Bildbereich gut aus. Die Figur des Kochs rückt neben ihr in den Hintergrund. Dieser Größenunterschied wird von der Leiter verstärkt, die auf dem dunklen Fußboden jedoch kaum zu sehen ist und erst bei genauerer Betrachtung auffällt.

Auf den Seiten 20 und 21 ist die erste Begegnung der Stiefmutter mit Schneewittchen im Zwergenhaus abgebildet. In der rechten Bildhälfte ist Schneewittchen zu sehen, die in hockender Haltung aus der Türöffnung herauschaut. Sie trägt immer noch das Kleid mit rotem Oberteil und kariertem Rock. Mit einer Hand hält sie sich am oberen Türrahmen fest, die andere befindet sich leicht angewinkelt neben ihrem Körper. Ihr Gesicht macht einen arglosen, abwartenden Eindruck. Erstmals sind ihre Augen genauer dargestellt und weisen Pupillen und Iris auf. Die Nasenspitze und die Wangen sind mit etwas rotbrauner Farbe überzogen, was der Figur einen kindlichen Ausdruck verleiht. Schneewittchens schwarzes Haar fällt buschig um ihren Kopf, vom schwarzen Hauseingang ist es jedoch kaum zu unterscheiden.

Die Stiefmutter steht halb verdeckt hinter der geöffneten Eingangstüre in der Seitenmitte und präsentiert dem Mädchen eine zweireihige Kette aus weißen Perlen. Ihr Kopf ist leicht geneigt, die Augenlider sind gesenkt und der Mund steht etwas offen, als würde sie gerade mit Schneewittchen sprechen. Auf dem Kopf trägt sie erneut einen blauen, schuppigen Fischschwanz. Dieser biegt sich nach links über den Schrifttext und wird nach rechts zum Kopf hin immer dunkler, bevor er schließlich in ein schwarzes Kleid übergeht. Dieses ragt rechts hinter der Tür hervor und macht einen sackartigen Eindruck. Kurz über dem Boden befindet sich links vom Kleid der Stiefmutter eine graue „9“ als Illustrationsnummerierung. Unter der Kopfbedeckung schauen kurz geschnittene blonde Haare hervor, die das Gesicht der Stiefmutter einrahmen. Beide Hände sind über die Eingangstür gestreckt und halten die Perlenkette fest.

Den Hintergrund der Darstellung bildet das Zwergenhaus. Dessen Wand ist jedoch in einer Mischung aus Grün-, Weiß- und Brauntönen marmoriert, die sich wie Wasserfarben miteinander vermischen. Um die Türöffnung und am linken Bildrand sind pflanzenähnliche Umrisse in der Hauswand zu erkennen, die von unten nach oben wachsen. Über dem Hauseingang sitzt ein schwarzer Vogel in diesen Ranken und blickt nach links zur Stiefmutter. Auf dem Boden vor dem Zwergenhaus wächst dunkelgrünes Gras auf dunklem Grund und im Vordergrund wird die Illustration am unteren Bildrand von detaillierten Pflanzen abgeschlossen.

Die Bildkomposition wirkt idyllisch, was zu einem Großteil an den sanft ineinander übergehenden Farben des Hintergrunds liegt. Sowohl die Stiefmutter als auch Schneewittchen machen ruhige und zufriedene Gesichter. Mit der farblichen Konnotation kontrastiert Takano die beiden Figuren jedoch deutlich. Der Stiefmutter werden kalte, dunkle Farben zugeschrieben, wohingegen Schneewittchen warme, helle Farben trägt. Außerdem wirkt Schneewittchens Figur aufgrund der hockenden Haltung kleiner als die der Stiefmutter und nimmt eine Defensivposition ein. Die äußerlichen Veränderungen der Stiefmutter hingegen werden durch ihre Stellung hinter der Tür versteckt, wodurch auch sie eine Art Abwehrhaltung einnimmt, um sich Schneewittchen nicht gänzlich zu offenbaren.

Mit der folgenden Illustration findet sich erstmals eine Darstellung, die horizontal ausgerichtet ist (S. 22-23). In Form einer Draufsicht wird Schneewittchen abgebildet, die auf dem Boden liegt oder schwebt. Eine genaue Perspektive kann für diese Illustration nicht festgelegt werden. Schneewittchens Gesicht hat eine aschfahle Färbung angenommen. Augen und Mund sind geschlossen. Ansonsten wirkt sie schlafend. Ihre schwarzen Haare breiten sich flächig neben ihrem Gesicht aus und auf dem Kopf sitzt ein weiß-grauer Vogel, der sich über Schneewittchen zu beugen scheint. Um den Hals hat sie mehrere Reihen der Perlenkette geschlungen, deren Länge bis zur Mitte des Rockes reicht. Sie trägt wie bisher das Kleid mit

rotem Oberteil und kariertem Rock, wobei der weiß-grau gemusterte Rock die gesamte rechte Bildhälfte einnimmt und den Hintergrund für den Schrifttext bildet.

Auf beiden Seiten von Schneewittchens Figur tummeln sich die sieben Zwerge, die eine überdimensionale Schere bedienen, um die Kette um Schneewittchens Hals zu zerschneiden. Die Schere bildet ein großes „X“, das auf der rechten Bildseite den Schrifttext oben und unten einrahmt bzw. trennt. Auf der linken Seite teilt es die Abbildung in drei Bereiche. Den mittleren bilden Schneewittchens Gesicht und Oberkörper, den oberen und unteren nehmen die verzweifelten Zwerge ein. Jedes Männlein ist in seinem typischen Gewand abgebildet und einige tragen Bergbauwerkzeuge bei sich. Auf Höhe von Schneewittchens Oberkörper befinden sich zwei weitere Vögel; ein weißer und ein schwarzer. Beide sitzen auf dem unteren Griff der Schere. Der schwarze Vogel links blickt Richtung Schneewittchens Gesicht, der weiße Vogel rechts ist nach unten geneigt und hat einen Teil der Perlenkette im Schnabel. Um und hinter Schneewittchen und den Zwergen wuchern weiße Ranken, die einen deutlichen Kontrast zum dunkelbraunen Boden bilden und der Szene etwas Surreales verleihen. In der oberen Bildmitte befindet sich auf der linken Seite die Illustrationsnummerierung in Form einer weißen „10“.

Wie bereits erwähnt hat die Illustration keine einheitliche Perspektive. Je nach Betrachtungspunkt scheint die Darstellung vertikal oder horizontal ausgerichtet zu sein. Einige Figuren scheinen zu schweben, wohingegen andere so wirken, als würden sie fest auf dem Boden stehen. Dadurch und durch die verschiedenen Dimensionen der Figuren und Gegenstände erhält die Darstellung einen unwirklichen Ausdruck.



Abbildung 33: Grimm / Takano: *Schneewittchen*. S. 22-23.

Auf Seite 24 ist erstmals eine Illustration zu sehen, die unabhängig von der benachbarten Seite betrachtet werden kann. Auf einem dunkelblauen Hintergrund ist mittig ein großer weißer Kamm zu sehen. Auf diesem sitzen am linken Rand ein weißer und ein roter Vogel. Der weiße beugt sich nach unten und hat den Kopf nach rechts gedreht. Der rote sitzt aufrecht, blickt aber auch nach rechts. Beide beobachten eine blaue Flüssigkeit, die sich aus einer graublauen Glasflasche über den Kamm ergießt. Auf dem weißen Etikett des Fläschchens ist ein blauer Fliegenpilz zu erkennen. Neben diesem befindet sich eine ebenfalls blaue „11“, die die Illustrationen beider Seiten nummeriert. Rechts vor dem Kamm und der Flasche schwebt ein grau-gelber Schmetterling oder Falter, der den BetrachterInnen frontal zugewandt ist. Von links oben hängt ein weißer Lampenschirm mit gelber Verzierung an einem weißen Kabel ins Bild. Links davon am Bildrand wachsen ab der Mitte weiß-graue Pflanzenranken empor.

Die untere Bildhälfte wird von den Figuren der Stiefmutter und Schneewittchens eingenommen. Die beiden sind einander zugewandt und verhandeln über den Kamm. Die Stiefmutter ist erneut in dunkles Blau gekleidet. Der Fischeschwanz steht dieses Mal nicht weit ab, sondern hängt schlaff hinter ihr hinab. Unter der Kopfbedeckung blicken braune Stirnfransen hervor. Die Augen hat sie zu schmalen Schlitzen zusammengekniffen, der Mund ist zu einem zähnefletschenden Lächeln geöffnet. Um die Taille trägt die Stiefmutter eine weiße Schürze mit Rüschen und in den Händen hält sie eine kleine Version des weißen Kamms, die sie Schneewittchen zeigt.

Auf der rechten Seite steht Schneewittchen. Eine Hand hat sie zögernd an das Kinn gelegt, mit der anderen deutet sie auf den Kamm. Die Augen sind weit geöffnet und auch der Mund steht begehrlieh offen. Die schwarzen Haare sind auf dem dunklen Hintergrund erneut kaum auszumachen, heben sich aber von den weißen Zacken des Kamms deutlich ab.

Weiß und Blau bilden die Hauptfarben der Darstellung, nur Schneewittchens rotes Kleid und der rote Vogel stechen bunt hervor. Der Blickfokus liegt bei der erstmaligen Betrachtung jedoch auf dem überdimensionalen Kamm, der im Moment der Vergiftung abgebildet wird. Erst nach und nach erschließen sich die restlichen Details der Szenerie.

Auf Seite 25 befindet sich jene Illustration, die für die Rückseite des Einbandes verwendet wurde. Den Großteil der Gestaltung macht ein grau-weißer Hintergrund aus, auf dem der lange Textblock eingefügt ist. Am rechten Rand stapeln sich die Zwerge bis an das obere Seitenende, von dem Schneewittchen kopfüber herabreicht. Erneut lässt sich keine eindeutige Perspektive festlegen, da sich die Zwerge vertikal von unten nach oben bewegen, Schneewittchen hingegen aber scheinbar von oben nach unten ausgerichtet ist, da ihre Haare nicht über ihrem Kopf nach unten fallen, sondern neben ihrem Gesicht bleiben.

Schneewittchen trägt ihr rotes Oberteil, mehr ist von ihrer Kleidung nicht zu sehen. Ihre Haare sind in dieser Darstellung braun und nicht schwarz und umrahmen ihr schlafend wirkendes Gesicht. Auf ihrem Kopf steckt der weiße Kamm, den Zwerg Nummer 1 gerade aus ihren Haaren zieht. Er steht auf den Schultern des zweiten Zwergs, der wiederum auf den Schultern von Zwerg Drei steht, usw. Erneut tragen die Männlein einen überraschten und schockierten Gesichtsausdruck zur Schau, was an ihren weit aufgerissenen Augen und Mündern zu erkennen ist. Erneut trägt jeder Zwerg seine typische Bekleidung, die vom tristen Hintergrund bunt hervorsticht.

Trotz der großen weiß-grauen Fläche wirkt die Seitengestaltung aufgrund der sieben Zwerge und Schneewittchen sehr farbenfroh und lebendig. Für die Errettung Schneewittchens wird wieder keine eindeutige Perspektive gewählt, vielmehr befinden sich die Figuren bei dieser Tätigkeit in einer Art Schwerelosigkeit, die einen Stillstand der Zeit erzeugt und so diesen bestimmten Moment dauerhaft konserviert.

Mit der nächsten Illustration wird wieder eine Doppelseite befüllt (S. 26-27). Den Mittelpunkt der Darstellung nimmt ein überdimensional großer roter Apfel ein, der zugleich den Hintergrund für den beidseitigen Schrifttext bildet. Am oberen Ende der Frucht ragt ein kurzer, brauner Apfelstiel hervor. In der rechten unteren Apfelhälfte befindet sich ein rechteckiges Fenster mit vier Glasscheiben, hinter denen ein grauer Himmel mit weißen Wolken zu sehen ist. Unter dem Fenster ist in Weiß die Zahl „12“ als Nummerierung zu finden. Den Hintergrund der gesamten Illustration bildet eine schwarze Fläche, die von gelben Mustern durchzogen ist. In der rechten oberen Ecke befindet sich ein kleiner brauner Schlüssel, in der linken oberen Ecke sind zwei kleine weiße Wolken dargestellt. Die beiden unteren Ecken werden von den Figuren Schneewittchens und der Stiefmutter eingenommen.

Links befindet sich die Stiefmutter, die sich lachend an den Apfel drängt. Sie blickt nach rechts Richtung Schneewittchen. In ihrem weit geöffneten Mund sind einige wenige Zähne zu erkennen. Die Augen hat sie vergnügt zusammengekniffen. Ihre Kleidung geht auf dem Kopf erneut in einen Fischschwanz über. Allerdings trägt sie in dieser Darstellung ein rotes Kleid, das an den Unterarmen von weißen Streifen durchzogen wird. Weiters befindet sich auf Hüfthöhe ein gelber Fleck, der eine Tasche darstellen könnte. Eine Hand hat sie vor den lachenden Mund gelegt, mit der anderen greift sie nach dem Apfel.

Schneewittchen nimmt den rechten unteren Seitenbereich ein. Sie hat den Rücken zur Stiefmutter gewandt und ist im Profil abgebildet. Ihre langen Haare vermischen sich mit dem Apfel und weisen beinahe durchgehend eine rote Färbung auf. Ihr Gesichtsausdruck wirkt schläfrig. Den Mund hat sie kaum merklich geöffnet. Wieder trägt sie ein Kleid mit kariertem Rock. Dieser ist hier hell- und dunkelrot gemustert. Die Hände hat sie vor dem Körper zusammengeführt und die Finger wirken verkrampft.

Insgesamt macht diese Illustration einen sehr aggressiven Eindruck. Erstmals ist auch die Stiefmutter von warmen, hellen Farben gekennzeichnet. Diese wirken bei ihr jedoch nicht freundlich und friedvoll, sondern erzeugen einen Ausdruck von Bedrohung. Schneewittchen wird quasi vom Apfel verschlungen, während sich die Stiefmutter freudig lachend hinter diesem versteckt und dem Tod Schneewittchens entgegenfiebert. Auch hier lassen die Wolken, das Fenster und der Schlüssel, die in keiner konkreten Beziehung zu den Figuren stehen, eine surreale Ebene entstehen, die von der überdimensionalen Größe des Apfels ergänzt wird.

Illustration Nummer 13 zeigt erneut eine horizontale Darstellung (S. 28-29). Zu sehen ist eine Draufsicht von Schneewittchen im Glassarg, um den die trauernden Zwerge versammelt sind. Auch hier ist keine eindeutige Perspektive festzustellen. Schneewittchen liegt in einem viereckigen Sarg, dessen Glas im Kopfbereich von Blumen und Pflanzen durchzogen ist. Auch die Köpfe eines weißen und schwarzen Raben lassen sich bei genauerer Betrachtung entdecken. Im Fußbereich wird der Glassarg immer undurchsichtiger, um als blau-weißer Untergrund für den Schrifttext zu fungieren. Am Kopfende bleibt nur ein kleiner Abschnitt durchsichtig, der Kopf und Oberkörper Schneewittchens freigibt. Die langen schwarzen Haare sind buschig um ihr Gesicht ausgebreitet. Dieses wirkt sehr blass und weist nur noch um Augen und Nase einen leichten Brauntönen auf. Auch ihr Oberteil ist nicht mehr leuchtend rot, sondern von schwarzen Flecken durchzogen. Augen und Mund sind geschlossen, aufgrund der hellen Hautfarbe wirkt Schneewittchen tot und nicht wie bisher schlafend.

Vom oberen und unteren Bildrand ragen die Figuren der Zwerge ins Bild. Die Darstellung erzeugt so den Eindruck, als würden die vier Zwerge von oben nach unten baumeln, dabei befinden sich die Zwerge wohl eher links und rechts neben dem Sarg. Bis auf ein Männlein sind alle frontal zu den BetrachterInnen ausgerichtet, was den Eindruck einer verschobenen Perspektive noch weiter ausreizt. Allen Zwergen laufen dicke, weiße oder hellblaue Tränen aus zugekniffenen Augen über die Wangen. Die Zwerge 2, 3 und 4 haben die Münder vor Trauer weit aufgerissen. Zwerg 7 blickt als Einziger die BetrachterInnen an. Sein Gesicht ist in einer Schockstarre festgehalten. Die Zwerge 5 und 6 versuchen mit den Händen die Tränenströme aus ihren Gesichtern zu wischen, was ihnen nicht gelingt. Nur Zwerg 1 ist im Profil dargestellt. Er ist ebenfalls als Einziger nach rechts Richtung Schneewittchens Gesicht ausgerichtet. Aber auch er hat den Mund in einem Schrei weit aufgerissen und ist tränenüberströmt.

Der Hintergrund der Darstellung setzt sich aus Blättern, Blumen und anderen Pflanzen in dunklen Blautönen zusammen. Auf der rechten Bildseite sitzt ein blauer Vogel auf dem Sarg, was wiederum eine dritte Perspektive eröffnet. Ebenfalls auf der rechten Seite, aber im unteren Bildbereich befindet sich ein zweiter blauer Rabe. Dieser scheint aber auf dem

Boden zu sitzen. Beide Vögel sind im Profil abgebildet, was weder mit der Perspektive des Sarges noch der des Bodens übereinstimmt. Rechts vom unteren Raben befindet sich in Weiß die Nummerierung der Illustration. Am rechten Bildrand entlang verlaufen die Blautöne des Hintergrunds ineinander und bilden fleckenähnliche Muster.

Der Glassarg wirkt wie mit einer Schicht aus Eis und Eisblumen überzogen, was der Illustration einen kalten, endgültigen Ausdruck verleiht. Die Gesichter der Zwerge zeugen von tiefer Trauer und großem Schmerz. Ihre Trauer um Schneewittchen wird herzergreifend dargestellt. Beinahe wirkt es, als hätten die kleinen kindlichen Wesen ihre Schwester oder Mutter verloren und wären am Boden zerstört. Erneut sind auch die beiden Raben der Stiefmutter zugegen, die die Bedrohung und Beobachtung durch diese noch nach Schneewittchens Tod verkörpern.



Abbildung 34: Grimm / Takano: *Schneewittchen*. S. 28-29.

Auf der folgenden Doppelseite ist erstmals der Königssohn zu sehen (S. 30-31). Dieser reitet auf einem grau-weißen Pferd. Die rechte Bildhälfte wird von einem roten wehenden Umhang eingenommen, den der Königssohn um die Schultern trägt. Diese Fläche bildet zugleich den Untergrund für den Schrifttext. Weiters finden sich am unteren Rand der rechten Seite weiße Pflanzen, die ins Bild wachsen. Auf einer der Ranken sitzt ein kleiner schwarzer Rabe, der nach rechts gewandt ist. Im rechten unteren Eck ist in Schwarz die Zahl „14“ als Illustrationsnummerierung zu sehen.

Pferd und Reiter nehmen den Großteil der linken Bildhälfte ein. Deren Bewegungsrichtung verläuft eigentlich nach links, beide haben den Kopf jedoch nach rechts

gedreht, wodurch ein Hindeuten auf die Ereignisse der nächsten Doppelseite stattfindet. Der Königssohn hat eine kräftige Gesichtsfarbe. Nase und Augen sind mit Brauntönen hervorgehoben. Seine Augenfarbe ist ein dunkles Braun. Augenbrauen hat er wie auch die anderen Figuren in Takanos Illustrationen nicht. Den Mund hat er leicht geöffnet, wodurch sein Gesicht einen Ausdruck von sanfter Verwunderung annimmt. Auf dem Kopf trägt er eine große gelbe Krone mit drei Zacken und seine Kleidung besteht ähnlich der der Zwerge aus einem Ganzkörperanzug. Dieser ist weiß und weist auf der Vorderseite mehrere kleine dunkelbraune Knöpfe auf. Mit einer Hand stützt er sich auf dem Hals des Pferdes ab, die andere hat er leicht angewinkelt. Seine Füße stecken in roten Stiefeln, die an der Krempe mit weißen Perlen verziert sind und eine braune Sohle haben. Um die Schultern trägt der Königssohn, wie bereits erwähnt, einen roten Umhang, der im Brustbereich von einer zweireihigen orangen Kordel zusammengehalten wird. Um den Nackenbereich des Umhangs verläuft eine Zierleiste aus kleinen weißen Tropfen.

Vom Pferd sind lediglich der Kopf und ein Teil der Vorderbeine zu sehen. Es hat eine lange wallende Mähne, aus der am Kopf zwei wachsam aufragende Ohren aufragen. Den Kopf hat es wie der Königssohn nach rechts gewandt. Sein Kopf ist seitlich abgebildet. Das große weiße Auge ist rund und verleiht dem Tier einen schockierten Gesichtsausdruck. Nüstern und Maul sind mit schwarzen Elementen angedeutet.

Im Hintergrund sind undeutlich einige Bäume und Sträucher zu erkennen, die in mehreren dunklen Blautönen eine nächtliche Stimmung verbreiten. Die Bildkomposition wirkt aufgrund der Bewegungsrichtungen sehr dynamisch. Vor allem der wehende Umhang trägt stark zu dieser Dynamisierung bei. Aber auch Pferd und Reiter wirken durch ihre Gestaltung lebendig.

Auf der nächsten Doppelseite wird den BetrachterInnen das Ereignis offenbart, auf das die Figuren der Vorseiten durch ihre Blickrichtung hingedeutet haben (S. 32-33). Es handelt sich dabei um die Erweckung Schneewittchens durch den Prinzen. Erneut wird Schneewittchen in einer horizontalen Position dargestellt. Die Perspektive findet hier aber zurück zur Normalität, was mit der Ordnung der Verhältnisse im Schrifttext einhergeht.

Schneewittchen liegt in einem grauen kistenartigen Sarg, ein Glasdeckel ist in dieser Abbildung nicht zu sehen. Im Sarg wird Schneewittchens Figur von unzähligen grau-weißen Blumen umgeben, die sie von der Hüfte abwärts gänzlich bedecken. Schneewittchen ist im Profil dargestellt. Sie öffnet gerade die Augen und auch der Mund steht leicht offen. Mit einer Hand greift sie sich vor Verwunderung an denselben. Die andere wird vom Königssohn festgehalten. Auch bei Takano findet keine äußerliche Veränderung Schneewittchens statt. Sie trägt immer noch dasselbe Kleid wie auf den vorherigen Illustrationen.

Das Gesicht des Königssohns ist ebenfalls im Profil abgebildet; der Rest seines Körpers in seitlicher Perspektive. Er beugt sich gerade sanft über Schneewittchen bzw. kommt gerade aus einer Abwärtsbewegung wieder nach oben. Seine Augenlider sind tief gesenkt, der Blick ist auf Schneewittchen gerichtet und sein Mund ist leicht geöffnet. Ähnlich wie Schneewittchens Gesichtsausdruck scheint auch er über das Erwachen der Prinzessin verwundert zu sein. Auf dem Kopf trägt er weiterhin eine große gelbe Krone und auch der Umhang befindet sich noch um seine Schultern, wo er von einer goldbraunen Kordel gehalten wird. Der Umhang ist nach links über das Fußende des Sargs gebreitet und reicht von der rechten bis zum Ende der linken Bildhälfte. Weiters steckt der Königssohn immer noch in einem weißen Ganzkörperanzug mit kleinen Knöpfen auf der Vorderseite. Über seinem gebeugten Rücken findet sich eine „15“ in weißer Farbe, die auch hier als Illustrationsnummerierung dient.

Hinter der langen Fläche des Umhangs schauen die Köpfe der Zwerge hervor. Diese halten sich mit kleinen Händen an diesem fest, um besser sehen zu können. Von links unten nach rechts oben stehen die Zwerge von eins bis sieben aufgereiht, was an ihrer individuellen Kleidung ersichtlich ist. Fünf der Männlein (Zwerge 1-4 und Zwerg 7) blicken direkt zum Betrachter/der Betrachterin und tragen freudig strahlende Gesichter zur Schau. Die Zwerge 5 und 6 haben sich einander zugewandt und tuscheln aufgeregt miteinander, was an Gestik und Mimik abzulesen ist.

Der Hintergrund der Illustration teilt sich in eine rechte und eine linke Hälfte, deren Trennung in der Mitte durch einen hohen zapfenförmigen Baum gekennzeichnet ist. Auf der rechten Bildhälfte besteht der Hintergrund aus dunklen Grüntönen, die dicke Baumstämme und dunklen Wald darstellen sollen. Auf der linken Hälfte ist eine helle Lichtung zu sehen, deren grünes Gras von der Sonne beleuchtet wird. Diese Fläche dient als Untergrund des Schrifttextes. Am linken und oberen Bildrand sind ebenfalls dunkelgrüne Bäume zu erkennen, die die Illustration seitlich und nach oben hin einrahmen.

Die Darstellung macht sowohl einen fröhlichen und glücklichen Eindruck (linke Hälfte) als auch einen sinnlich, überraschten (rechte Hälfte). Die Emotionen der Zwerge werden durch ihre freudigen Gesichter, die den BetrachterInnen zugewandt sind, direkt an diese transportiert. Aufgrund des dunkleren Hintergrunds auf der rechten Hälfte, der sich deutlich vom linken unterscheidet, erhält die Szene zwischen Königssohn und Schneewittchen etwas Vertrautes und Abgeschiedenes. Auch der Umhang dient als eine Art Trennwand zwischen der kindlichen Freude der Männlein und dem intimen Kuss der beiden rechten Figuren.

Die letzte Illustration lässt sich erneut in eine linke und rechte Hälfte unterteilen (S. 34-35). In der linken ist ein großes Oval zu sehen, das einen mit drei Bogenreihen verzierten Rand hat. Anhand dieser Merkmale kann es als Zauberspiegel identifiziert werden. In der linken

unteren Ecke ist seitlich ein weißer Vogel zu finden, der sich farblich kaum vom Spiegelrahmen unterscheidet. Immer wieder sind auch kleine weißliche Ranken zwischen den Bögen des Rahmens zu erkennen und erzeugen einen verwunschenen Eindruck. Anders als bei den vorhergehenden Illustrationen zeigt der Spiegel jedoch keine blanke Fläche, sondern ein Hochzeitsbild von Königssohn und Schneewittchen.

Die beiden Figuren stehen nahe beisammen und halten sich an den Händen. Der Königssohn steht links, leicht hinter Schneewittchen, und ist nach rechts gewandt. Sein Gesicht wirkt glücklich und entspannt. Die Augen sind geschlossen und der Mund ist zu einem leichten Lächeln verzogen. Auf dem Kopf trägt er erneut eine große gelbe Krone. Diese ist jedoch zusätzlich am Reif mit weißen Punkten dekoriert und in der Mitte befindet sich ein weißes „K“, was andeuten könnte, dass der Königssohn inzwischen König ist. Er trägt weiterhin seinen weißen Ganzkörperanzug und auch der rote Umhang ist wiederzufinden. Allerdings weist er in dieser Darstellung einen leichten Stehkragen auf. Um die Brust wird er von einer goldenen zweireihigen Kordel zusammengehalten.

Schneewittchen steht frontal zum Betrachter/zur Betrachterin. Ihr Gesicht weist wieder eine gesunde, kräftige Farbe auf, die sich v.a. in den dunklen Wangen zeigt. Ihre Augenlider sind leicht gesenkt und den Mund hat sie zu einem kaum merklichen Lächeln geformt. Im Gegensatz zum Königssohn wirkt ihr Gesichtsausdruck eher erschöpft und müde. Die langen schwarzen Haare sind mit einem weißen Schleier bedeckt, der ihr bis zur Taille reicht. Auf dem Kopf sitzt eine kleine beige Krone mit drei Zacken, die jeweils in einer weißen Perle enden. Weiters trägt sie ein grau-weißes Kleid, das um die Unterarme kleine Punkte als Verzierung aufweist. Außerdem ist auf der rechten Seite des Rockes eine Spitzenverzierung zu sehen. Über den Schultern trägt Schneewittchen einen passenden weiß-grauen Umhang, der über einer Schulter von einer weißen Blume zusammengehalten wird. Der obere Teil des Überwurfs ist mit großen Schuppen dekoriert, die ähnlich dem Schleier in ein fein geripptes Muster übergehen. In einer Hand hält sie einen Strauß aus rot-orangen Blumen und die andere hat sie dem Königssohn gereicht.

Hinter dem Brautpaar ist ein Dickicht aus Blättern und Pflanzen in verschiedenen Grüntönen zu sehen. Über Schneewittchens Kopf lassen sich erneut ein weißer und ein schwarzer Rabe erkennen, die einander zugewandt im Gebüsch sitzen und erneut auf die Präsenz der Stiefmutter hinweisen.

Der Hintergrund der Doppelseite besteht aus einem verwaschenen Grau-Blau, das zugleich die Verbindung zwischen den Bildhälften herstellt und auf der rechten Seite als Untergrund des Schrifttextes dient. Quer über dem Schrifttext ragt ein blauer Fischeschwanz in die Illustration. Die Schuppen und die Flossen sind mit schwarzen Details versehen, die der Darstellung mehr Tiefe verleihen. Mehr ist von der Stiefmutter nicht zu sehen. Der

Fischschwanz wirkt so, als würde er sich aus dem Bild und somit aus der Handlung bewegen. Was passend zum Schrifttext den Tod der Stiefmutter unterstreicht.

In der linken unteren Ecke der rechten Seite befindet sich die kleine Abbildung eines Schlosses auf einem grünen Hügel. Das Schloss ist ähnlich, wie jenes auf den Vorsatzblättern gestaltet, weist aber nur drei Türme und zwei Mauerringe auf. Links und rechts neben dem Schloss befinden sich zwei grüne Laubbäume auf dem Hügel. Um das Schloss herum ziehen einige weiße Wolken durch den Himmel und erzeugen eine idyllische Szenerie. Außerdem wehen zwei rote Fahnen auf den Zinnen, was einen feierlichen Eindruck vermittelt. Diese wird noch durch violette und gelbe Schnipsel verstärkt, die v.a. in der linken Hälfte durch das Bild fliegen. Den Abschluss macht eine schwarze „16“ in der rechten unteren Ecke, die die Illustration nummeriert.

Obwohl das linke Bild ein Happy-End verdeutlichen soll, passt der melancholische Gesichtsausdruck Schneewittchens nicht recht zu der fröhlichen Darstellung. Auch die immer noch vorhandene Bedrohung durch die Stiefmutter in Gestalt der zwei Raben dämpft den Eindruck vollkommenen Glücks. Weiters erzeugt der großflächige graue Hintergrund eine ernüchternde Haltung gegenüber dem bunten Spiegelbild des Braupaars und relativiert dessen zufriedene Ausstrahlung. Der Tod der Stiefmutter ist mit dem abgeschnittenen Fischschwanz elegant gelöst und erschließt sich den BetrachterInnen erst bei genauerer Analyse.

9.3.2.3. Typografie

Bei Takanos *Schneewittchen* ist die Typografie auf lineares Lesen ausgelegt. Es gibt keine Hervorhebungen durch unterschiedliche Größen, Schriftarten oder Farben. Lediglich die Dialoge der Stiefmutter mit dem Zauberspiegel sind kursiv gesetzt. Die einzelnen Textblöcke variieren jedoch stark in Länge und Ausmaß. Auf manchen Seiten sind nur einige wenige Zeilen zu finden, wohingegen andere mit einer wahren Textfülle aufwarten. Da sich der Schrifttext in seiner Formatierung den Illustrationen anpasst, gibt es keinen einheitlichen Schriftsatz. Auf der Doppelseite 12-13 ist ein Teil des Schrifttextes sogar gebogen angeordnet, um sich dem Verlauf des Tisches anzupassen. Ansonsten erzeugen die Textblöcke aber einen gleichmäßigen Eindruck und weisen einen guten Grauwert auf. Aufgrund der wechselnden Hintergrundfarben ist der Text jedoch einmal besser und einmal schlechter lesbar.

9.3.2.4. Bild-Text-Interdependenz

Wie eingangs bereits erwähnt, erfuhr der Schrifttext in Takanos Bilderbuch eine deutliche Veränderung im Vergleich zum Original. Bei den Illustrationen kann zwar von einer Parallelität von Bild und Text die Rede sein, Takano nimmt aber weitgehende künstlerische

Veränderungen vor, die sich jedoch am abgeänderten Schrifttext orientieren. Dennoch finden auch einige Abweichungen von Bild und Text statt, die hier näher erläutert werden sollen. So heißt es im Schrifttext gleich auf der ersten Seite des Märchens: *„Es war einmal mitten im Winter, da saß eine Königin an einem Fenster in ihrem Schloss und nähte.“*³⁸⁴ In der bildlichen Umsetzung Takanos sitzt die Königin jedoch nicht an einem Fenster, sondern das Fenster wird Teil ihrer Kleidung bzw. Teil ihres Körpers, was wiederum durch die Positionierung auf Bauchhöhe als sinnbildliches Fenster zum Inneren der Königin gesehen werden kann.

Eine Abweichung von Grimm`schen Originaltext findet sich auch auf Seite 7. Hier ist zu lesen, dass die Stiefmutter nach Schneewittchens Herzen verlangt und nicht nach Lunge und Leber. Bildlich wird der vorhandene Text umgesetzt, wie in der Illustration auf Seite 8 zu sehen ist. Hier verspeist die Stiefmutter ein in Scheiben geschnittenes Herz, das jedoch nicht von einem Frischling, sondern von einem Reh stammt, wie es im Schrifttext zu lesen ist.

Auch das im Text *„weiß gedeckte Tischlein“*³⁸⁵ im Zwergenhaus wird bei Takanos Darstellung in ein blass gelbes umgestaltet. Gleich darauf findet sich ein weiterer Gegensatz zum Schrifttext. In Takanos Abbildung hat sich Schneewittchen nicht in ein Bettchen gelegt, sondern quer über alle. Auf Seite 15 widerspricht sich der Schrifttext daher insofern, als die Zwerge die Nacht über auf dem Boden schliefen, was sie eigentlich nicht müssten, wenn Schneewittchen sich nur in ein Bett gelegt hätte. Dafür passt der Text jedoch zu Takanos bildnerischer Umsetzung, in der alle Betten besetzt sind.

Weiters heißt es im Schrifttext:

*„Gute Ware, schöne Ware zu verkaufen“, sagte die Krämerin. „Einen hübschen Halsschmuck für ein hübsches Mädchen!“ [...] Als sie Schneewittchen den Schmuck um den Nacken legte, schnürte er sich so eng um den Hals, dass es nicht mehr atmen konnte und zu Boden fiel.“*³⁸⁶

Auch diese Abweichung vom Grimm`schen Original findet sich in der bildlichen Gestaltung wieder. Die Stiefmutter bietet Schneewittchen keinen Schnürriemen, sondern eine lange Perlenkette an. Diese wird im Anschluss auch sogleich von den Zwergen mit einer überdimensionalen Schere durchtrennt.

Mit Einsetzten von Schneewittchens Flucht wird die perspektivische Realität der Illustrationen immer weiter aufgelöst. Vor allem in den Darstellungen, in denen Schneewittchen von der Stiefmutter aufgesucht und von den Zwergen gerettet wird, ist eine

³⁸⁴ Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 4.

³⁸⁵ Ebd. S. 10.

³⁸⁶ Ebd. S. 20.

deutliche Abweichung der realen Darstellungsformen zu erkennen, wodurch die magischen Elemente des Märchens auf einer bildlichen Ebene hervorgehoben und transportiert werden. Im abgewandelten Schrifttext findet sich die Anmerkung, dass die Stiefmutter „*drei Tage und drei Nächte*“³⁸⁷ nachdachte, wie sie Schneewittchen zum dritten Mal töten könnte. Hier wurde die Zahl Drei, die nicht nur die Farbtrias des Märchens, sondern auch die Anzahl der Mordversuche festlegt, zusätzlich auf die Zeitdauer der Vergiftung des Apfels ausgedehnt.

Eine weitere Abänderung des Originals findet sich mit Auftreten des Königssohns. In Takanos Bilderbuch will dieser Schneewittchen nicht aufgrund ihrer Schönheit mit sich nehmen, sondern aus dem Wunsch heraus ihr in seinem Königreich eine Totenfeier zukommen zu lassen. Die Zwerge sind ob dieses Ansinnens zwar überrascht, stimmen aber zu.³⁸⁸ Dennoch lässt sich der Königssohn dazu hinreißen Schneewittchen zu küssen, da sie wie schlafend wirkt. Als Folge davon fällt die giftige Apfelhälfte aus Schneewittchens Mund und sie erwacht zu neuem Leben. Wie genau eine ganze Apfelhälfte in ihren Hals gelangt ist, geht aus dem Schrifttext nicht hervor, da auf Seite 26 zu lesen steht: „*Sobald der Apfel Schneewittchens Lippen berührte, fiel es tot um.*“³⁸⁹

Ein letzter Unterschied zum Grimm'schen Text findet sich am Ende des Märchens. Hier muss sich die Stiefmutter nicht in glühenden Pantoffeln zu Tode tanzen, sondern erleidet beim Anblick des lebendigen Schneewittchens einen tödlichen Schock. Interessant ist jedoch, dass in Takanos Version auch Schneewittchens Vater zur Hochzeit eingeladen und übergücklich über das Wiedersehen ist. Eine bildliche Umsetzung desselben findet aber nicht statt.³⁹⁰

9.3.2.5. Intermediale Einflüsse

Takanos Stil charakterisiert sich zu einem Großteil durch die abstrakte Anordnung von Bildelementen ohne perspektivische Realität. Daher lassen sich intermediale Einflüsse aus dem Bereich der impressionistischen Malerei erkennen. Takanos Illustrationen weisen teilweise Ähnlichkeiten zu Vincent van Goghs Werken auf, daher kann von einer Systemkontaminierung gesprochen werden. Deutlich werden die Anleihen bei einem direkten Vergleich, wie aus den folgenden Abbildungen ersichtlich ist.

³⁸⁷ Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 25.

³⁸⁸ Ebd. S. 31.

³⁸⁹ Ebd. S. 26.

³⁹⁰ Ebd. S. 35.

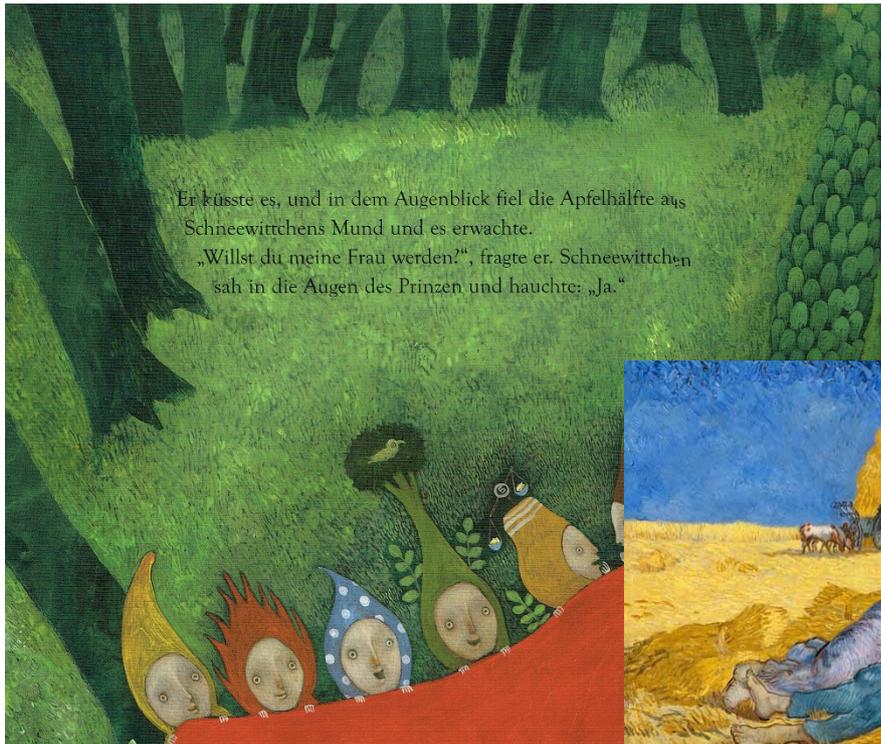


Abbildung 36: Grimm / Takano: *Schneewittchen*. S. 32-33.



Abbildung 35: Vincent van Gogh: *Mittagsrast* (1890). Ölmalerei.

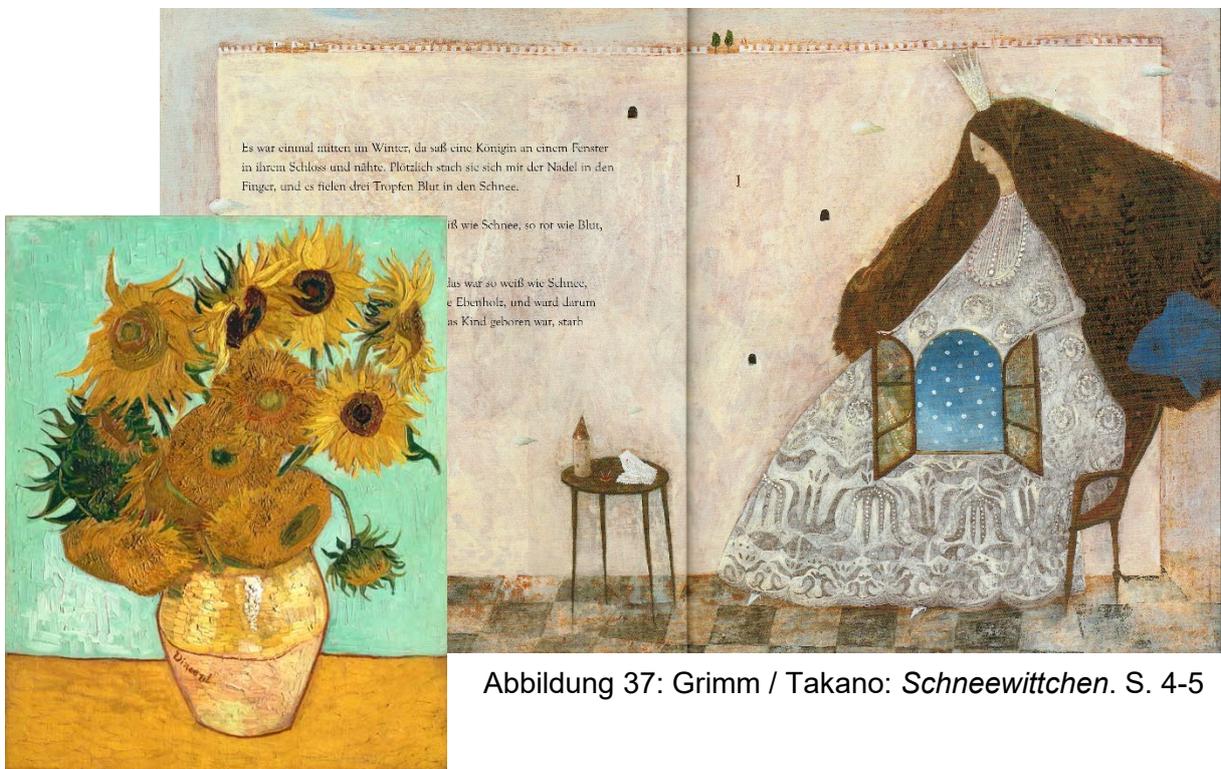


Abbildung 37: Grimm / Takano: *Schneewittchen*. S. 4-5

Abbildung 38: Vincent van Gogh: *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase mit grünem Hintergrund* (1888). Öl auf Leinwand.

10. Ergebnisse und Vergleich der drei Bilderbücher

10.1. Lacombe

Im *Schneewittchen*-Bilderbuch von Benjamin Lacombe spielt die ästhetische Darstellung der Figuren eine zentrale Rolle. Diese rücken umso mehr in den Fokus als die Hintergründe der einzelnen Illustrationen detaillos und monoton gestaltet sind. Lacombes Bilder erzeugen durch die Inszenierung der Figuren eine sinnliche, stellenweise sogar erotische Ausstrahlung, die in Verbindung mit dem kindlichen Schneewittchen etwas Verbotenes erzeugt. Die BetrachterInnen beziehen bei einigen Illustrationen die Position eines Voyeurs/einer Voyeurin und beobachten beispielsweise ein Schneewittchen mit roten Lippen, traurigem Blick und langen fließenden Haaren, das unbekleidet badet (S. 11) oder sie können ihre Blicke über den leblosen Körper Schneewittchens gleiten lassen, der erst im vermeintlichen Tod seine volle Schönheit entfaltet (S. 36-37).

Werden Lacombes Illustrationen genauer betrachtet, wird deutlich, dass der Darstellungsfokus auf Schneewittchen und der Stiefmutter liegt. Die Figur der Königin wird lediglich für die Einleitung des Märchens benötigt und erfüllt ihre Rolle als passive, empfangende Mutterfigur, die wie die Natur um sie in ihrer Bewegung erstarrt ist (s. 5.2.1.). Auch in Lacombes Darstellung Schneewittchens spiegeln sich die psychoanalytischen Muster wider, die bereits in Kapitel 5.2.2. angeführt wurden. Bereits bei ihrem ersten Erscheinen (S.11) hat sich Schneewittchen die Natur in gewisser Weise untertan gemacht. Auf und vor ihr sitzen zwei weiße Tauben, die sich durch ihre Menschlichkeit nicht im Geringsten bedroht fühlen. Die Darstellung verdeutlicht zum einen die kindliche Unschuld der Figur, macht sie zugleich aber auch zu etwas Unnatürlichem. Lacombe verkehrt die natürliche Ordnung in der Fluchtszene (S. 19) noch weiter, in dem die Tiere in dieser nicht an Schneewittchen vorbeispringen, sondern sie regelrecht wie ein schützender Mantel umfassen. Im weitesten Sinne kann auch die Aufbahrung und Verehrung von Schneewittchens vermeintlichem Leichnam durch die sieben Zwerge und die Tiere des Waldes als kultische Handlung verstanden werden, die eigentlich nur göttlichen Wesen zu Teil wird. Ein weiterer psychoanalytischer Aspekt offenbart sich bei Lacombes Inszenierung der dritten „Todesszene“. Er lässt neben Schneewittchens Figur auch die Natur erstarren, indem er die Ereignisse in eine Winterlandschaft integriert. Damit wird Seiferts Theorie, dass in Schneewittchens Namen ein winterliches Todesbild (s. 5.2.2.) eingeschrieben ist in die bildliche Ebene übernommen. Auch die Figur der Stiefmutter erfährt eine besondere Form der Darstellung. Diese orientiert sich allerdings am Erfahrungswissen der BetrachterInnen. So werden im europäischen Raum u.a. Schlangenhaare mit der Figur der Medusa in Verbindung gebracht. Der Verweis auf Medusa lässt sich wiederum mit deren früherer

Schönheit assoziieren. Aber auch die Inszenierung der Stiefmutter als männlicher Pfau, dessen buntes, prachtvolles Gefieder weitläufig als Schönheitssymbol gilt, lässt auf eine wohl kalkulierte Darstellung der Figur schließen.

Je näher das Märchen seinem Höhepunkt kommt, desto abstrakter und surrealer werden Lacombes Illustrationen. Die Darstellung Schneewittchens, v.a. aber jene der Stiefmutter werden einer körperlichen Verwandlung unterzogen. Kann bei der Stiefmutter anfänglich noch von einer Verkleidung zur Veränderung ihres Äußeren ausgegangen werden, wird spätestens bei der Überreichung des Apfels (S. 33) deutlich, dass die BetrachterInnen eine verwandelte, anthropomorphe Gestalt vor sich haben.

Allgemein lässt sich zu Lacombes Neuillustrierung des *Schneewittchen*-Märchens sagen, dass es kein konkretes Farbschema gibt, das sich durch das gesamte Bilderbuch zieht. Nur Schneewittchens Figur wird durch die Kombination der Farben Rot, Weiß und Schwarz gekennzeichnet und die Farbe Rot erhält einen besonderen Stellenwert, indem sie aus den einzelnen Darstellungen hervorsticht. Der Grundton der Illustrationen ist ansonsten eher in dunklen Erdfarben gehalten. Dennoch lassen sich einige Ausnahmen finden, die jedoch nur in Verbindung mit der Königin oder Schneewittchen anzutreffen sind. Zum einen die erste Abbildung (S. 7). Die Königin wird in freundlichen Farben dargestellt und auch der Hintergrund weist helle Akzente auf. Auch Schneewittchens erstes Auftreten (S. 11) wird von hellen Farben begleitet, deren Inszenierung vermittelt jedoch einen kalten Eindruck. Zwei weitere Ausnahmen von der dunklen Bildgestaltung bilden die Doppelseiten 36-37 und 38-39. Diese stellen eine winterliche Landschaft dar und weisen somit eine helle, dennoch bedrohliche Gestaltung auf. Die insgesamt sechs Schwarz-Weiß-Zeichnungen sind insofern von der farblichen Analyse auszunehmen, da sie einen anderen Fertigungsstil aufweisen. Bei diesem wird Stimmung durch Licht und Schatten bzw. helle und dunkle Elemente erzeugt ohne auf Farben zurückzugreifen. Eine konkrete Verortung, warum genau diese Stellen des Märchens schwarz-weiß gestaltet sind, lässt sich nicht erkennen.

10.2. Garcia

Im Gegensatz zu Lacombes Inszenierung setzt Camille Rose Garcia auf einen durchgehend surrealen Stil, der sich durch Figurengestaltung und Farbwahl ausdrückt. Ihre Illustrationen erzeugen einen morbiden, abschreckenden Eindruck, der sich im gesamten Bilderbuch finden lässt. Dieser steht in starkem Kontrast zur freundlichen Gestaltung des Disney-Films *Schneewittchen und die sieben Zwerge* auf dessen szenische Darstellungen stellenweise Bezug genommen wird. Bei Garcias Neuillustrierung finden sich die BetrachterInnen einem Werk gegenüber, das den Fokus auf eine schaurig-schöne Inszenierung des Grimm'schen Märchens legt. Denn trotz der surrealen Farbgebung und Darstellung der Figuren und

Gegenstände schafft es das Bilderbuch, durch seine Gesamtpräsentation einen ästhetischen Eindruck zu erzeugen.

Psychoanalytisch betrachtet lassen sich bei Garcias *Snow White* einige Aspekte festhalten. Auch sie gestaltet die Königin als passive Mutterfigur. Von einer Schwangerschaft ist in ihrer Illustration jedoch nichts zu sehen. Dafür kommt dem aktiven Gegenstand der Nadel eine größere Bedeutung zu, die mittels comichafter Linien verdeutlicht wird, und somit auch den männlichen Einfluss in die Illustration mit einschreibt (s. 5.2.1.). Schneewittchens Figur wirkt wesentlich dynamischer als bei Lacombe. Eine überirdische Stilisierung findet jedoch nicht statt. Vielmehr machen Schneewittchen und die Tiere in ihrer Interaktion einen natürlicheren Eindruck. Diese Annahme lässt sich durch eine genauere Analyse jedoch nur teilweise halten, da den Tieren größtenteils eine Art menschliche Persönlichkeit zugrunde gelegt wird. Beispielsweise halten sie Kerzen und Regenschirme in den Pfoten oder weisen einen deutlich menschlichen Gesichtsausdruck auf, der etwa Mitleid, Angst oder Trauer verdeutlicht. Die Gestaltung der Stiefmutter als nefaste Todesmutter tritt bei Garcia deutlich hervor. Auf Seite 17 wird sie beim Verzehr von Schneewittchens vermeintlichen Innereien dargestellt. Auch der hexenartige Aspekt der Stiefmutter kommt in Garcias Inszenierung stärker zum Tragen. Bereits seit der ersten Begegnung mit Schneewittchen im Zwergenhaus wird die Stiefmutter in verwandelter Form dargestellt. Dafür weisen diese Darstellungen eine Konstanz in ihrer Gestaltung auf. Die Stiefmutter wird immer mit denselben körperlichen Merkmalen abgebildet. Zwischendurch ist aber auch ihre unverwandelte Gestalt zu sehen, was dezidiert auf eine absichtliche, kurzzeitige Verwandlung deutet. Auch dem Aspekt des Giftes (5.2.3.) wird eine hohe Bedeutung beigemessen. So findet sich unter den Illustrationen die Abbildung einer Gift-Flasche (S. 57), was erneut auf den Archetyp der Todesmutter verweist. Weiters kommt dem Spiegel in Garcias Bilderbuch eine wesentlich zentralere Stellung zu. Dieser wird in mehreren Illustrationen abgebildet, zeigt aber nie das Spiegelbild der Stiefmutter, sondern wird von einem wandelbaren „Geist“ beseelt, was sowohl eine optische als auch psychische Reflexion unmöglich macht.

Für die Gesamtheit des Bilderbuchs lässt sich eine Kontinuität festhalten. Die Figuren treten immer in denselben Kleidungsstücken auf, deren farbliche Konnotation nur minimal variiert. Einzige Ausnahme hiervon ist die Figur der Stiefmutter. Sie wechselt im Verlauf der Handlung mehrmals die Kleidung. Farblich lässt sich jedoch ein Wandel von hellen Tönen zu dunklen feststellen. Weiters ist eine farbliche Trennung zwischen Schneewittchen und der Stiefmutter auszumachen. Während Schneewittchen warme Farben (rot, gelb) trägt, sind der Stiefmutter kalte Töne (grün, blau, schwarz) zuzuordnen. Die Farbgebung spiegelt demnach auch ihre emotionalen Standpunkte wider und lässt eine eindeutige Kategorisierung in „Gut“ und „Böse“ zu. Eine konstante Farbgebung lässt sich daher auch in Garcias *Snow White* nicht finden. Dafür kann aber eine starke Tendenz zu Violett- und Grüntönen

festgehalten werden, die das gesamte Bilderbuch sowohl im Schrift- als auch im Bildtext beherrscht.

10.3. Takano

Momo Takanos Gestaltung des *Schneewittchen*-Märchens bedient sich einer harmonischen, kinderfreundlichen Darstellung. Diese wird durch surreale Elemente ergänzt und zu einem oft perspektivenlosen Ensemble arrangiert. Aufgrund des Detailreichtums und der Fülle an dargestellten Ereignissen innerhalb einer Illustration kommt es dazu, dass die Figuren in manchen Fällen in den Hintergrund treten. Aber auch in diesen Darstellungen sind deutlich psychoanalytische Muster zu erkennen.

Die überdimensionale Figur der Königin (S. 3-4) nimmt ebenso eine passive Stellung ein, wie dies bei Lacombe und Garcia der Fall ist. Takano verweist aber in spezieller Weise auf die Schwangerschaft der Königin, indem sie diese mittels eines Fensters im Unterleib derselben andeutet. Die BetrachterInnen können demnach quasi einen Blick ins Innere der Königin werfen, wenngleich dieser nicht die Sicht auf ein Kind freigibt, sondern auf herabfallende Schneeflocken, die im übertragenen Sinne bereits auf Schneewittchen hindeuten. Bei Takano wird der Verweis auf den aktiven Vorgang des Stiches nur marginal und wesentlich kleiner als die Mutterfigur dargestellt. Zugleich wird der männliche Einfluss durch einen größeren phallusartigen Turm neben dem Nadelkissen ergänzt und verstärkt (s. 5.2.1.). Auch bei Takano steht die Figur Schneewittchens in Verbindung mit den Farben Rot, Weiß und Schwarz. Anders als bei Lacombe und Garcia findet sich das Rot jedoch nicht an Schneewittchen selbst, sondern wird durch ihre rote Kleidung symbolisiert. Somit entspricht Takanos Inszenierung der Figur Schneewittchens in konkreter Weise Seiferts Theorie (s. 5.2.2.). Eine überirdische Konnotation Schneewittchens mit der Natur bzw. im Speziellen mit den Tieren findet nicht statt. Sie flüchtet allein und unbehelligt durch den Wald (S. 8-9) und auch später tritt sie nur in Verbindung mit den Raben der Stiefmutter auf. Auf eine Darstellung der Tiere im Wald oder der trauernden Tiere am Sarg wird gänzlich verzichtet. Vielmehr erfährt Schneewittchen eine Inszenierung als Familienmitglied der Zwerge und nicht als übernatürlich schönes Wesen, von dem sie sich angezogen fühlen. Eine nefaste Darstellung erfährt die Stiefmutter auch in Takanos Neuinszenierung. Erneut werden die BetrachterInnen Zeuginnen vom Verspeisen der Organe. Allerdings handelt es sich um das angebliche Herz Schneewittchens. Weiters wird die Stiefmutter als Todesmutter charakterisiert, indem konkret die Verwendung von Gift abgebildet wird (S. 24); allerdings nur in Verbindung mit dem Kamm. Dass auch der Apfel vergiftet ist, wird nur aus dem Schrifttext ersichtlich. Am Höhepunkt der Handlung kommt es bei Takano ebenfalls zu einer vermehrten Auflösung der Realität. Hier lässt sich jedoch nicht feststellen, ob sich die Stiefmutter lediglich verkleidet oder immer wieder auf magische Weise eine andere Gestalt annimmt.

Dafür kann aber deutlich auf eine perspektivische Vernachlässigung verwiesen werden. Je näher die Handlung ihrer Klimax kommt, desto mehr perspektivische Möglichkeiten werden in die einzelnen Illustrationen eingeschrieben, ohne diese voneinander zu trennen.

Auch bei Takano ist der farbliche Grundton des Bilderbuchs ein sehr dunkler. Ausgenommen davon sind jene Abbildungen, die die Königin, Schneewittchen und die sieben Zwerge darstellen. Sobald sich die Figur der Stiefmutter in einer Illustration findet, wird das Bild von dunklen, kalten oder auch aggressiven Farben beherrscht. Die BetrachterInnen erhalten demnach bereits durch die Farbwahl eine unterschwellige Botschaft. Diese wird noch durch das ähnlich, wie bei Garcia zweigeteilte Farbschema von Stiefmutter und Schneewittchen verstärkt. Auch hier charakterisiert sich Schneewittchens Figur durch warme, helle Töne, die Stiefmutter hingegen durch dunkle, kalte oder aggressive Farben. Nur in einer einzigen Abbildung (S. 26-27) tritt die Stiefmutter nicht in dunklen Blautönen auf, sondern wird in destruktivem Rot (s. 5.2.3.) dargestellt. Im Vergleich zu dieser sehr konkreten Farbtrennung von Stiefmutter und Schneewittchen wirkt die letzte Abbildung (S. 34-35), auf der Schneewittchen mit ihrem Prinzen zu sehen ist; irritierend neutral. Diese Neutralität des Gemütszustandes setzt sich in Schneewittchens Mimik fort und verleiht dem Bilderbuch am Ende eine ernüchternde Wirkung, die dem Happy-End des Schrifttextes diametral gegenübersteht.

10.4. Vergleich

Wie bereits angedeutet, lassen sich die Bilderbücher von Lacombe, Garcia und Takano in einigen Punkten durchaus miteinander vergleichen und weisen Parallelen auf. In anderen Bereichen unterscheiden sie sich jedoch grundlegend.

Allen drei Bilderbüchern ist eine Trennung in Schloss (Beginn) und Wald bzw. Zwergenhaus (Hauptteil/Schluss) sowohl im Schrift- als auch im Bildtext eigen. Dabei fällt auf, dass die erste Illustration in jedem der Bilderbücher die Königin darstellt, die in direkter Verbindung mit dem Schloss bzw. einem Teil des Schlosses abgebildet wird. Erst mit Auftreten der Stiefmutter geht der Raum des Schlosses auf diese über. Allerdings wählen nur Garcia und Takano Darstellungen, in denen die Stiefmutter eindeutig in diesem Raum verortet werden kann. Bei Lacombe bleibt der Bereich „Schloss“ der Königin vorbehalten und kommt im Verlauf des Bildtextes kein weiteres Mal vor. Im Gegensatz dazu tritt Schneewittchen in keinem der Bildtexte als Element des Schlosses auf. Ihr wird der Raum des Waldes und des Zwergenhauses zugewiesen. Und auch am Ende des Märchens finden sich keine Illustrationen, die Schneewittchen als Herrin eines Schlosses zeigen. Lediglich Takano liefert eine Darstellung Schneewittchens als Königin (S. 34). Aufgrund des waldartigen Hintergrunds bleibt sie aber dennoch dem natürlichen Raum verhaftet.

Allgemein lässt sich festhalten, dass alle drei Bilderbücher den Darstellungsfokus auf Schneewittchen und die Stiefmutter legen. Dem Jäger, dessen Figur eigentlich eine zentrale Rolle für die Handlung einnimmt, wird nur wenig Beachtung geschenkt. Bei Lacombe tritt er nicht einmal physisch in Erscheinung, sondern wird lediglich durch einen Schattenwurf angedeutet. Bei Takano findet der Jäger nur eine marginale Erwähnung im Bildtext und Garcia misst seiner Figur im Bildtext ebenfalls kaum Bedeutung zu. Dafür findet er sich jedoch auf dem Schutzumschlag gemeinsam mit der Stiefmutter und wird somit zum reuigen Bindeglied zwischen den beiden Parteien.

Auch die Zwerge finden vergleichsweise nur wenig Aktionsfläche. Bei Lacombe treten sie bei 48 Seiten nur drei Mal auf und bei Garcias 80-seitigem Bilderbuch sogar nur vier Mal. Mit sieben Darstellungen der Zwerge bei 36 Seiten hat Takano den höchsten Anteil.

Eine weitere Parallele zwischen den Bilderbüchern findet sich bei der Auswahl der dargestellten Szenen. Wie bereits erwähnt, wählten alle drei IllustratorInnen als Eingangsszene eine Abbildung der Königin. Weiters wird die Stiefmutter bei ihrem erstmaligen Erscheinen bei allen drei Werken in Verbindung mit dem Zauberspiegel dargestellt. Lacombe (S. 17) und Garcia (S. 14-15) entschieden sich für die Begegnung Schneewittchens mit dem Jäger beide für eine Bildanordnung, bei der Schneewittchen vor einem Baum auf dem Boden kauert und die Hände schützend erhoben hat. Bei Takano (S. 7) findet sich stattdessen eine stehende Konfrontation der beiden Figuren. Auch die Flucht durch den Wald hat in alle drei Bilderbücher Eingang gefunden; wird aber drei Mal unterschiedlich inszeniert, wobei sich bei Takano und Garcia eindeutig dynamischere Darstellungen finden als bei Lacombe. Eine weitere Ähnlichkeit in der Szenenwahl lässt sich bei der Darstellung des gedeckten Tisches im Zwergenhaus feststellen. Alle Drei haben diesen abgebildet. Garcia jedoch ohne die Anwesenheit der Zwerge, diese werden aber durch sieben Mützen indirekt in den Bildtext eingeschrieben (S. 23). Bei Lacombe (S. 22-23) und Takano (S. 14-15) findet sich jeweils eine Szene, in der die Zwerge das schlafende Schneewittchen entdecken. Garcia hingegen inszeniert jenen Moment, in dem Schneewittchen von den Zwergen umringt erwacht (S. 29). Die nächste Parallele folgt in Form eines Schneewittchens, das mithilfe eines Reisigbesens den Boden fegt. Diese Darstellung wird sowohl von Lacombe (S. 24) als auch von Garcia (S. 32) umgesetzt. Bei Takano entfällt diese Szene gänzlich und wird durch die Überreichung des Schlüsselbundes an Schneewittchen ersetzt (S. 16-17). Auch der Moment, in dem die Stiefmutter Schneewittchens Mieder zuschnürt, wird bei Lacombe (S. 27) und Garcia (S. 41) bildlich ausgeführt. Bei Takano sind lediglich die Begegnungen zwischen den beiden Figuren dargestellt, eine Szene, bei der die Stiefmutter Hand an Schneewittchen anlegt, gibt es im gesamten Bilderbuch nicht. Lacombe (S. 30-31) und Garcia (S. 54-55) teilen sich ebenfalls die Szene, in der der Apfel vergiftet wird. Beide lassen die Frucht dabei an einem Faden in

eine giftige Flüssigkeit herabhängen. Dies stellt eine szenische Parallele zu Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* von 1937 dar (s. 8.3.2.2.). Die Darreichung des giftigen Apfels findet sich in allen drei Bilderbüchern. Eine ähnliche Inszenierung weisen aber erneut lediglich Lacombe (S. 33) und Garcia (S. 59) auf. Auch der Moment, in dem Schneewittchen vom Apfel abbeißt, ist nur bei diesen beiden IllustratorInnen gestalterisch umgesetzt (B.L. S. 34-35 / C.R.G. S. 60). Eine Darstellung des im Sarg liegenden Schneewittchens ist wieder bei allen drei Bilderbüchern zu finden; unterscheidet sich in der Gestaltung aber von Werk zu Werk. Lacombe (S. 42-43) und Takano (S. 32-33) teilen sich die Szene, in der Schneewittchen aus ihrem Schlaf erwacht. Bei beiden beugt sich der Königssohn erwartungsvoll über die Figur Schneewittchens.

Eine allgemeine Parallele zwischen dem Bilderbuch von Lacombe und Takano findet sich in der Inszenierung von Raben als Begleiter der Stiefmutter. Diese dienen in beiden als ihre Boten und treten oft stellvertretend für ihre Herrin auf. Vor allem bei Takano erinnert die Dualität der beiden Vögel an Odins Raben, Huginn und Muninn, die ihm als seine Boten und Ratgeber dienen³⁹¹. Eine solche Konnotation findet sich bei Garcia nicht. Dafür lässt sich für alle drei Bilderbücher festhalten, dass die Darstellungen mit Beginn des ersten Aufeinandertreffens von Schneewittchen und der Stiefmutter im Zwerghaus an Surrealität gewinnen. Die Stiefmutter tritt in immer bizarreren Verkleidungen bzw. Verwandlungen auf, und bei Takano beginnt sich die Perspektivität der Illustrationen zunehmend aufzulösen. Erst mit der Errettung Schneewittchens finden alle drei Bilderbücher wieder zu einer realistischen Darstellungsweise. Ebenfalls auffällig verhält sich die Tatsache, dass bei allen drei Bilderbüchern laut Schrifttext eine lange Zeitspanne zwischen Schneewittchens vermeintlichem Tod und ihrer Rettung vergeht. Keiner der Bildtexte setzt diese zeitliche Veränderung jedoch um. Schneewittchen behält konstant ihr kindlich-jugendliches Aussehen. Auch die anderen Figuren, sofern sie einen bildlich umgesetzten Auftritt am Ende des Märchens haben, weisen keinerlei Alterungserscheinungen auf. Auffallend ist auch, dass Garcia die einzige IllustratorIn ist, die den Todestanz der Stiefmutter in glühenden Pantoffeln darstellt (S. 77). Lacombe und Takano deuten den Tod der Stiefmutter nur durch indirekte Bildverweise an. Bezüglich des äußerlichen Erscheinungsbildes der Bilderbücher lässt sich festhalten, dass alle drei Schneewittchen zur Cover-Gestaltung verwenden. Takano und Garcia haben dafür zusätzliche Illustrationen angefertigt, die nicht im Bildtext der Handlung zu finden sind. Bei Lacombe findet sich auf dem Hardcover-Einband dagegen eine Szene aus dem Inhalt des Bilderbuchs.

Einen dezidierten Unterschied machen Umfang und Format aus. Während Lacombe und Takanos Bilderbücher zu den Großformaten zählen und sich gemäß der Seitenzahl im Standardbereich befinden, ist Garcias Werk im knappen A5-Format recht klein, weist jedoch

³⁹¹ Christensen, Tom: A silver figurine from Lejre. In: Danish Journal of Archaeology (2013), Heft 2/1. S. 68.

mit 80 Seiten das eindeutig umfangreichste Ausmaß auf. Bezogen auf die Adäquatheit für Kinder und Jugendliche lassen sich drei sehr unterschiedliche Urteile fällen. Lacombe's Neuillustrierung des *Schneewittchen*-Märchens besticht durch seine ästhetisch schönen Darstellungen, die das Bilderbuch für Kinder, Jugendliche und Erwachsene zu einer lesens- und sehenswerten Lektüre machen. Diese gewinnt v.a. durch die nähere Auseinandersetzung mit dem Bildtext an Tiefe. Mit Takanos Bilderbuch findet sich eine Inszenierung, die in erster Linie für kindliche LeserInnen und BetrachterInnen zu empfehlen ist. Die Darstellungen kristallisieren durch die zweigeteilte Farbgebung und die fantastischen Elemente eine konkrete Trennung in Gut und Böse heraus, die den Märchencharakter der Handlung unterstreicht. In deutlichem Gegensatz dazu finden sich Garcias Illustrationen. Diese versetzen den märchenhaften Inhalt in einen surrealen, alpträumenhaften Kontext und spielen mit dem Schaurig-Schönen, das sich Anleihen aus dem Disney-Schneewittchen-Film und den amerikanischen 50er Jahren nimmt. Eine Lektüre empfiehlt sich daher und aufgrund der rein englischen Fassung nur für Jugendliche und Erwachsene.

11. Bedeutung von Märchenbilderbüchern für die Kinder- und Jugendliteratur

Die vorliegende Diplomarbeit hat sich mit drei *Schneewittchen*-Bilderbüchern befasst und soll durch deren eingehende Analyse einen Beitrag zur gegenwärtigen Bilderbuchforschung leisten. Dabei lag der Schwerpunkt auf der Frage, ob und wenn ja, in welchem Ausmaß die psychoanalytische Deutung des Märchens *Schneewittchen* in den Bildtexten der drei IllustratorInnen, die aus unterschiedlichen Kulturkreisen stammen, wiederzufinden ist. Überraschenderweise fanden sich, abgesehen von den unterschiedlichen Kunststilen, zahlreiche Parallelen zwischen den drei Bilderbüchern, die sowohl in der Szenenwahl als auch in der Darstellungsweise des Höhepunkts deutliche Ähnlichkeiten aufweisen. Es kann also festgehalten werden, dass der unterschwellige Inhalt des *Schneewittchen*-Märchens unabhängig von der kulturellen Zugehörigkeit der IllustratorInnen seinen Weg in den Bildtext des jeweiligen Bilderbuchs gefunden hat. Somit kann dem Märcheninhalt und dessen psychoanalytischer Bedeutung für diese drei Bilderbücher eine allgemein verständliche Gültigkeit beigemessen werden, die sich auch im Bildtext ausdrückt.

Dass gerade diese unbewussten Botschaften und Inhalte für Märchen von besonderer Bedeutung sind, stellte Bruno Bettelheim bereits 1975 fest. Er schrieb dazu:

„[...] indem es [das Kind] als Reaktion auf unbewußte Spannungen über entsprechende Elemente aus Geschichten nachgrübelt, sie neu zusammensetzt und darüber phantasiert. Dabei formt das Kind unbewußte Inhalte zu bewußten Phantasien, die es ihm dann ermöglichen, sich mit diesen Inhalten auseinanderzusetzen. In dieser Hinsicht haben die Märchen einen unschätzbaren Wert, weil sie der Phantasie des Kindes neue Dimensionen eröffnen, die es selbst nicht erschließen könnte.“³⁹²

Märchen im Allgemeinen wird also die Aufgabe einer unbewussten Problembewältigung zugesprochen, die sich durch deren inhaltliche Vielfalt auszeichnet und so elementare kindliche Ängste und Befürchtungen anspricht und überwindet. Sie bieten demnach einen Lösungsweg, der die Ängste der Kinder aufgreift und sie zur eigenständigen Persönlichkeitsentwicklung motiviert, indem die komplexe Wirklichkeit in ein für Kinder verständliches Schema von Gut und Böse relativiert wird. Diese vereinfachte Situation hilft dem Kind sich mit dem Wesentlichen eines Problems auseinanderzusetzen oder Hoffnung aus einer im Märchen überwundenen Notlage zu schöpfen.³⁹³ Den idealen Zeitpunkt für eine solche Märchenlektüre verortet Bettelheim im Alter von vier oder fünf Jahren. Psychoanalytisch gesehen können Märchen aber noch weit über die Kindheit hinaus einen Beitrag zur Angst- und Problembewältigung leisten.³⁹⁴

Ähnliches gilt, wie die Ergebnisse der Bilderbuchanalysen zeigen, auch für Märchenbilderbücher. Hier finden unbewusste Elemente ihren Weg in den Bildtext und werden somit auf der schriftlichen und bildlichen Ebene für die LeserInnen und BetrachterInnen zugänglich. Dieser duale Zugang zum Märcheninhalt kann einen wertvollen Beitrag zur Erziehung von Kindern und Jugendlichen leisten und sollte daher in der Kinder- und Jugendliteratur sowie der Bilderbuchforschung vermehrt Beachtung finden. Mit der vorliegenden Arbeit wurde versucht, mittels dreier *Schneewittchen*-Bilderbücher auf diesen Zusammenhang hinzuweisen. Aus den Ergebnissen der Analyse geht hervor, dass die bildliche Umsetzung der unbewussten Elemente deutlich zu erkennen ist und nicht nur indirekt aus dem Schrifttext hervorgeht. Unabhängig von ihrer kulturellen Zugehörigkeit haben alle drei IllustratorInnen ähnliche Ansätze und Zugänge für ihre Bilder gewählt. Innerhalb der Illustrationen sind deutliche Bezüge zu den psychoanalytischen Deutungen (s. 5.2.) zu finden; angefangen von der passiven Darstellung der Königin bis zur nefasten Stiefmutter. Diese unbewussten Inhalte finden ihren Weg, losgelöst vom jeweiligen Kunststil, in den Bildtext des Bilderbuchs und werden auf eine individuelle Art umgesetzt, ohne dabei

³⁹² Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. (ungekürzte Ausgabe). München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999. S. 13.

³⁹³ Ebd. S. 15.

³⁹⁴ Ebd. S. 22.

ihre Gültigkeit einzubüßen. Somit dienen die Illustrationen nicht allein als Untermalung des Schrifttextes, sondern leisten einen eigenständigen Impuls nicht nur den gelesenen Text, sondern auch die künstlerischen Umsetzungen als Quellen für unbewusste Probleme heranzuziehen. Märchenbilderbücher können daher ähnlich den Märchentexten den Ausgangspunkt einer Problembewältigung liefern. Dabei dient den ZuhörerInnen und/oder LeserInnen nicht nur der gehörte bzw. gelesene Text als Unterstützung, sondern zusätzlich auch der Bildtext, der die BetrachterInnen auf einer weiteren Ebene anspricht. Dabei kann ein und dasselbe Bilderbuch je nach Alter und Problem der RezipientInnen unterschiedliche Lösungsansätze bieten, die auf anderen Wegen vielleicht nicht bis ins Bewusstsein vorgedrungen wären. Weiters geht aus der Analyse hervor, dass die einzelnen Bilderbücher durchaus nicht exklusiv für ein kindliches Publikum gedacht sind. Im Gegenteil, v.a. bei Camille Rose Garcias Neuillustration ist von einer Empfehlung für kindliche LeserInnen sogar abzuraten und auch Benjamin Lacombes Werk geht aufgrund seiner künstlerisch hochwertigen Illustrationen deutlich über den kindlichen Gestaltungshorizont hinaus. Märchen an sich und Märchenbilderbücher im Speziellen sollten daher nicht nur im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur mehr Beachtung finden, sondern auch in den Bildungs- und Erziehungswissenschaften, wo sie nicht nur als Grundlage zur Bewältigung unbewusster Problem fungieren können, sondern zugleich auch als Mittel zur medialen Bildung, deren Bedeutung in unserer heutigen Konsum- und Massengesellschaft immer stärker zunimmt.

12. Anhang

❖ Handschriftliche Urfassung von Jacob Grimm mit Anmerkungen (1810)

Schneeweißchen.

Schneewitchen. Unglückskind.

Es war einmal Winter u. schneiete vom Himmel herunter, da saß eine Königin am Fenster von Ebenholz (*nachträglich arR³⁹⁵*) u. nähte, die hätte gar zu gern ein Kind gehabt. Und während sie darüber dachte, stach sie sich ungefähr mit der Nadel in den Finger, so daß drei (*aus: ein Paar*) Tropfen Blut in den Schnee fielen. Da wünschte sie u. sprach: ach hätte ich doch ein Kind, so weiß wie diesen Schnee, so rotbackigt wie dies rothe Blut und so schwarzaugig wie diesen Fensterrahm!

Bald darnach bekam sie ein wunderschönes Töchterlein, so weiß wie Schnee, so roth wie Blut, so schwarz wie Eben u. das Töchterlein wurde Schneeweißchen genannt. Die Frau Königin war die allerschönste Frau im Land, aber Schneeweißchen war noch hunderttausendmal schöner u. als die Frau Königin ihren Spiegel fragte:

Spieglein Spieglein an der Wand

wer ist die schönste Frau in ganz Engelland?

so antwortete das Spieglein: die Frau Königin ist die schönste, aber Schneeweißchen ist noch hunderttausendmal viel schöner.

Darüber konnte es die Frau Königin nicht mehr leiden, weil sie die schönste im Reich wollte seyn. Wie nun der Herr König einmal in den Krieg verreist war, so ließ sie ihren Wagen an- <S.2> spannen u. befahl in einen weiten dunkeln Wald zu fahren, u. nahm das Schneeweißchen mit. In dem selben Wald standen viel gar schöne rothe Rosen. Als sie nun mit ihrem Töchterlein daselbst angekommen war, so sprach sie zu ihm: ach Schneeweißchen steig doch aus u. brich mir von den schönen Rosen ab! Und sobald es diesem Befehl zu gehorchen aus dem Wagen gegangen war, fuhren die Räder (*aus: fuhr dieser*) in größter Schnelligkeit fort, aber die Frau Königin hatte [es] alles so befohlen. weil sie hoffte, daß es die wilden Thiere bald verzehren sollten. (*nachträglich alR³⁹⁶*).

Da nun Schneeweißchen in dem großen Wald mutterallein war, so weinte es gar sehr und ging immer weiter fort u. immer fort u. wurde sehr müd, bis es endlich vor ein kleines Häuschen kam. In dem Häuschen wohnten sieben Zwerge, die waren aber gerade nicht zu Haus, sondern ins Bergwerk gegangen. Wie das Schneeweißchen in die Wohnung trat, so stand da ein Tisch, u. auf dem Tisch sieben Teller, u. dabei sieben Löffel, 7 Gabeln, 7. Meßer u. 7 Gläser, u. ferner waren in dem Zimmer sieben Bettchen. Und Schneeweißchen aß von jedem Teller etwas Gemüß u. Brot, u. trank dazu aus jedem Gläschen einen Tropfen,

³⁹⁵ arR = am rechten Rand

³⁹⁶ alR = am linken Rand

u. wollte sich endlich aus Müdigkeit schlafen legen. Es probierte aber alle Bettchen u. fand ihm keines gerecht, bis auf das letzte, da blieb es liegen.

<S.3> Als nun die sieben Zwerge von ihrer Tagesarbeit nach Hause kehrten, so sprachen sie, jedweder:

wer hat von meinem Tellerchen gezeßen?

wer hat mir von meinem Brötchen genommen?

wer hat mit meinem Gäbelchen gezeßen?

wer hat mit meinem Meßerchen geschnitten?

wer hat aus meinem Becherchen getrunken?

u. darauf sagte das erste Zwerglein:

wer hat mir nur in mein Bettchen getreten?

u. das zweite sprach [e] ei, in meinem hat auch jemand gelegen. Und das dritte auch u. das vierte ebenfalls u. so weiter, bis sie endlich im siebenten Bett Schneeweißchen liegen fanden. Es gefiel ihnen aber so wohl, daß sie es aus Erbarmung liegen ließen, u. das siebente Zwerglein mußte sich mit dem sechsten behelfen, so gut es konnte.

Als nun Schneeweißchen am andern Morgen ausgeschlafen hatte, so fragten sie es: wie es hierher gekommen? u. es erzählte ihnen alles, u. daß es die Frau Königin Mutter im Wald allein gelaßen hätte u. fortgefahren wäre. Die Zwerge hatten Mitleiden mit ihm u. ersuchten es, bei ihnen zu bleiben, u. ihnen das Eßen zu kochen, wann sie ins Bergwerk ausgingen, doch möchte es sich vor der Frau Königin hüten u. ja niemand ins Haus einlaßen.

<S.4> Als nun die Frau Königin hörte, dass Schneeweißchen bei den 7. Zwergen wäre, u. nicht im Wald umgekommen, so zog sie die Kleider von einer alten Krämerin an, u. ging vor das Haus u. begehrte Einlaß mit ihren Waaren. Schneeweißchen aber erkannte sie gar nicht u. sprach am Fenster: ich darf niemand hereinlaßen. Da sagte die Krämersfrau: ach sieh liebes Kind, was ich da für schöne Schnürriemen hab u. ich laß dir sie gar wohl feil! Schneeweißchen gedachte aber: die Schnüre thun mir gerade sehr nöthig, es wird ja nichts schaden, ob ich die Frau hereinlaße, ich kann da einen guten Kauf thun, u. machte ihr die Thür auf u. kaufte Schnüre. Und wie es solche gekauft hatte, so fing die Krämerin an zu sprechen: aber ei, wie bist du so schlampisch geschnürt, wie steht dir das an, komm ich will dich einmal beßer einschnüren. Darauf nahm die alte Frau, welches aber die Frau Königin war, den Schnürriemen u. schnürte das Schneeweißchen all so hart, daß es für todt hinfiel, worauf sie fortging.

Als die Zwerglein nach Hause kamen u. Schneeweißchen da liegen sahen, so gedachten sie all so bald, wer da gewesen wäre, u. schnürten es schnell auf, so daß es wieder zu sich kam. Sie ermahnten es aber hinfüro zu beßerer Vorsicht.

Nachdem die Frau Königin erfuhr, daß ihr Töchterlein wieder lebendig geworden wäre, so konnte <S.5> sie doch nicht ruhen u. kam wieder in verstellter Kleidung vor das Häuschen

u. wollte dem Schneeweißchen einen prächtigen Kamm verkaufen. Da ihm nun der selbe Kamm gar wohl gefiel, so ließ es sich verleiten u. schloß die Thüre auf, und die Alte trat herein u. fing an, in seinen gelben Haaren zu kämmen u. ließ den Kamm stecken, bis es wie todt hinsank. Als die 7 Zwerge nach Haus kamen, so fanden sie die Pforte offen stehen, u. Schneeweißchen auf der Erde liegen, wußten auch gleich, wer das Unheil gemacht hätte. Indeßen zogen sie den Kamm sogleich aus den Haaren heraus, u. Schneeweißchen kam wieder ins Leben. Sie sagten ihm aber, dass wenn es sich noch einmal bethören ließe, sie ihm nicht mehr helfen könnten.

Die Frau Königin war aber sehr böß, da sie erfuhr, daß Schneeweißchen wieder lebendig geworden wäre u. verkleidete sich zum dritten mal, in eine Bauersfrau, u. nahm einen Apfel mit, der halb vergiftet war u. zwar auf der rothen Hälfte. Schneeweißchen hütete sich wohl, der Frau aufzumachen, sie reichte ihm aber den Apfel zum Fenster hinein, u. konnte sich so wohl stellen, daß man gar nichts merkte. Schneeweißchen biß in den schönen Apfel, da wo er roth war, u. sank todt zu Boden.

<S.6> Als die sieben Zwerge aber heim kehrten, so konnten sie nicht mehr helfen, u. waren sehr traurig und führten auch ein großes Leid. Sie legten aber Schneeweißchen in einen gläsernen Sarg, worin es seine vorige Gestalt ganz behielt, schrieben seinen Namen u. seine Abstammung darauf, und bewachten es sorgfältig Tag und Nacht.

Eines Tags kehrte der König, Schneeweißchens Vater, in sein Reich zurück u. mußte durch denselben Wald gehen, wo die 7 Zwerge wohnten. Als er nun den Sarg u. deßen Inschrift wahrnahm, so empfing er große Traurigkeit über den Tod seiner geliebten Tochter. Er hatte aber in seinem Gefolge sehr erfahrene Ärzte bei sich, die baten sich den Leichnam von den Zwergen aus, nahmen ihn u. machten ein Seil an 4 Ecken des Zimmers fest u. Schneeweißchen wurde wieder lebendig. Darauf zogen sie alle nach Haus, Schneew. wurde an einen schönen Prinzen vermählt, u. auf der Hochzeit wurde ein Paar Pantoffeln im Feuer geglüht, welche die Königin anziehen u. sich darin zu todt tanzen mußte.

nach andern klopfen die Zwerge mit kleinen Zauberhämmerchen 32 mal an u. machen da durch Schneeweißchen wieder lebendig.

<S.7> Anderer Anfang

Es war einmal ein Graf u. eine Gräfin, die fuhren zusammen, u. fuhren an drei Haufen weißem Schnee vorbei, da sprach der Graf: ich wünsche mir ein Mägdlein, so weiß wie diesen Schnee. Sie fuhren weiter u. kamen an drei Gruben voll rothes Blutes, da wünschte der Graf u. sprach: hätte ich ein Mädchen, mit so rothen Wangen als dieses Blut! Bald darnach flogen drei kohlschwarze Raben vorüber u. der Graf wünschte wiederum ein

Mädchen von so schwarzem Haar, wie diese Raben. Zu allerletzt aber begegnete ihnen ein Mädchen, so weiß wie Schnee, so roth wie Blut u. schwarz wie Raben, u. dies war Schneeweißchen. Der Graf ließ es sogleich in die Kutsche sitzen, aber die Gräfin hatte es nicht gern. Und die Gräfin wußte sich nicht zu helfen und ließ endl. ihren Handschuh zum Schlag hinaus fallen u. befahl dem Schneeweißchen ihm solchen aufzuheben. Wie es nun ausgestiegen war, so rollte der Wagen in größter Geschwindigkeit fort pp³⁹⁷

❖ 1. Auflage, 1. Band (1812)

SNEEWITTCHEN (SCHNEEWEISSCHEN)

Es war einmal mitten im Winter, und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel, da saß eine schöne Königin an einem Fenster, das hatte einen Rahmen von schwarzem Ebenholz, und nähte. Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger, und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Rothe in dem Weißen so schön aussah, so dachte sie: hätt ich doch ein Kind so weiß wie Schnee, so roth wie Blut und so schwarz wie dieser Rahmen. Und bald darauf bekam sie ein Töchterlein, so weiß wie Schnee, so roth wie Blut und so schwarz wie Ebenholz, und darum ward es das Sneewittchen genannt.

Die Königin war die schönste im ganzen Land, und gar stolz auf ihre Schönheit. Sie hatte auch einen Spiegel, vor den trat sie alle Morgen und fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:

wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?“

da sprach das Spieglein allzeit:

„Ihr, Frau Königin, seyd die schönste Frau im Land.“

Und da wußte sie gewiß, daß niemand schöner auf der Welt war. Sneewittchen aber wuchs heran, und als es sieben Jahr alt war, war es so schön, daß es selbst die Königin an Schönheit übertraf, und als diese ihren Spiegel fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:

wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?“

sagte der Spiegel:

„Frau Königin, Ihr seyd die schönste hier,

aber Sneewittchen ist noch tausendmal schöner als Ihr!“

Wie die Königin den Spiegel so sprechen hörte, ward sie blaß vor Neid, und von Stund an haßte sie das Sneewittchen, und wenn sie es ansah, und gedacht, daß durch seine Schuld sie nicht mehr die Schönste auf der Welt sey, kehrte sich ihr das Herz herum. Da ließ ihr der

³⁹⁷ Grimm, Jacob und Wilhelm / Rölleke, Heinz (Hg.): Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. Köln / Genf: Fondation Martin Bodmer Cologny-Genève 1975, S. 244, 246, 248, 250, 252.

Neid keine Ruhe, und sie rief einen Jäger und sagte ihm: „führ das Sneewittchen hinaus in den Wald an einen weiten abgelegenen Ort, da stichs todt, und zum Wahrzeichen bring mir seine Lunge und seine Leber mit, die will ich mit Salz kochen und essen.“ Der Jäger nahm das Sneewittchen und führte es hinaus, wie er aber den Hirschfänger gezogen hatte und eben zustechen wollte, da fing es an zu weinen, und bat so sehr, er mögt ihm sein Leben lassen, es wollt nimmermehr zurückkommen, sondern in den Wald fortlaufen. Den Jäger erbarmte es, weil es so schön war und gedachte: die wilden Thiere werden es doch bald gefressen haben, ich bin froh, daß ich es nicht zu tödten brauche, und weil gerade ein junger Frischling angelaufen kam, stach er den nieder, nahm Lunge und Leber heraus und brachte sie als Wahrzeichen der Königin mit, die kochte sie mit Salz und aß sie auf, und meinte sie hätte Sneewittchens Lunge und Leber gegessen.

Sneewittchen aber war in dem großen Wald mutterseelig allein, so daß ihm recht Angst ward und fing an zu laufen und zu laufen über die spitzen Steine, und durch die Dornen den ganzen Tag: endlich, als die Sonne untergehen wollte, kam es zu einem kleinen Häuschen. Das Häuschen gehörte sieben Zwergen, die waren aber nicht zu Hause, sondern in das Bergwerk gegangen. Sneewittchen ging hinein und fand alles klein, aber niedlich und reinlich: da stand ein Tischlein mit sieben kleinen Tellern, dabei sieben Löfflein, sieben Messerlein und Gäblein, sieben Becherlein, und an der Wand standen sieben Bettlein neben einander frisch gedeckt. Sneewittchen war hungrig und durstig, aß von jedem Tellerlein ein wenig Gemüs und Brod, trank aus jedem Gläschen einen Tropfen Wein, und weil es so müd war, wollte es sich schlafen legen. Da probierte es die sieben Bettlein nach einander, keins war ihm aber recht, bis auf das siebente, in das legte es sich und schlief ein.

Wie es Nacht war, kamen die sieben Zwerge von ihrer Arbeit heim, und steckten ihre sieben Lichtlein an, da sahen sie, daß jemand in ihrem Haus gewesen war. Der erste sprach: „wer hat auf meinem Stühlchen gesessen?“ Der zweite: „wer hat von meinem Tellerchen gegessen?“ Der dritte: „wer hat von meinem Brödchen genommen?“ Der vierte: „wer hat von meinem Gemüschen gegessen?“ Der fünfte: „wer hat mit meinem Gäbelchen gestochen?“ Der sechste: „wer hat mit meinem Messerchen geschnitten?“ Der siebente: „wer hat aus meinem Becherlein getrunken?“ Darnach sah der erste sich um und sagte: „wer hat in mein Bettchen getreten?“ Der zweite: „ei, in meinem hat auch jemand gelegen?“ und so alle weiter bis zum siebenten, wie der nach seinem Bettchen sah, da fand er das Sneewittchen darin liegen und schlafen. Da kamen die Zwerge alle gelaufen, und schrieten vor Verwunderung, und holten ihre sieben Lichtlein herbei, und betrachteten das Sneewittchen, „ei du mein Gott! ei du mein Gott! riefen sie, was ist das schön!“ Sie hatten große Freude an ihm, weckten es auch nicht auf und ließen es in dem Bettlein liegen; der siebente Zwerg aber schlief bei seinen Gesellen, bei jedem eine Stunde, da war die Nacht herum. Als nun Sneewittchen aufwachte, fragten sie es, wer es sey und wie es in ihr Haus

gekommen wäre, da erzählte es ihnen, wie seine Mutter es habe wollen umbringen, der Jäger ihm aber das Leben geschenkt, und wie es den ganzen Tag gelaufen, und endlich zu ihrem Häuslein gekommen sey. Da hatten die Zwerge Mitleiden und sagten: „wenn du unseren Haushalt versehen, und kochen, nähen, betten, waschen und stricken willst, auch alles ordentlich und reinlich halten, sollst du bei uns bleiben und soll dir an nichts fehlen; Abends kommen wir nach Haus, da muß das Essen fertig seyn, am Tag aber sind wir im Bergwerk und graben Gold, da bist du allein; hüt dich vor der Königin und laß niemand herein.“

Die Königin aber glaubte, sie sey wieder die allerschönste im Land, trat Morgens vor den Spiegel und fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:

wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?

da antwortete der Spiegel aber wieder:

„Frau Königin, Ihr seyd die schönste hier,
aber Sneewittchen, über den sieben Bergen
ist noch tausendmal schöner als Ihr!“

Wie die Königin das hörte erschrock sie und sah wohl, daß sie betrogen worden und der Jäger Sneewittchen nicht getödtet hatte. Weil aber niemand, als die sieben Zerglein in den sieben Bergen war, da wußte sie gleich, daß es sich zu diesen gerettet hatte, und nun sann sie von neuem nach, wie sie es umbringen könnte, denn so lang der Spiegel nicht sagte, sie wär die schönste Frau im ganzen Land, hatte sie keine Ruh. Da war ihr alles nicht sicher und gewiß genug, und sie verkleidete sich selber in eine alte Krämerin, färbte ihr Gesicht, daß sie auch kein Mensch erkannte, und ging hinaus vor das Zwergenhaus. Sie klopfte an die Thür und rief: „macht auf, macht auf, ich bin die alte Krämerin, die gute Ware feil hat.“ Sneewittchen guckte aus dem Fenster: „was habt ihr denn?“ – „Schnürriemen, liebes Kind“, sagte die Alte, und holte einen hervor, der war von gelber, rother und blauer Seide geflochten: „willst du den haben?“ – Ei ja, sprach Sneewittchen, und dachte die gute alte Frau kann ich wohl hereinlassen, die meints redlich; riegelte also die Thüre auf und handelte sich den Schnürriemen. „Aber wie bist du so schlampisch geschnürt, sagte die Alte, komm ich will dich einmal besser schnüren.“ Sneewittchen stellte sich vor sie, da nahm sie den Schnürriemen und schnürte und schnürte es so fest, daß ihm der Athem verging und es für todt hinfiel. Darnach war sie zufrieden und ging fort.

Bals darauf ward es Nacht, da kamen die sieben Zwerge nach Haus, die erschracken recht, als sie ihr liebes Sneewittchen auf der Erde liegen fanden, als wär es todt. Sie hoben es in die Höhe, da sahen sie, daß es so fest geschürt war, schnitten den Schnürriemen entzwei, da athmete es erst, und dann ward es wieder lebendig. „Das ist niemand, als die Königin,

sprachen sie, die hat dir das Leben nehmen wollen, hüte dich und laß keinen Menschen mehr herein.“

Die Königin aber fragte ihren Spiegel:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:
wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?“

der Spiegel antwortete:

„Frau Königin, Ihr seyd die schönste hier,
aber Sneewittchen bei den sieben Zwergelchen
ist tausendmal schöner als Ihr.“

Sie erschreck, daß das Blut ihr all zum Herzen lief, da sie sah, daß Sneewittchen wieder lebendig geworden war. Darnach sann sie den ganzen Tag und die Nacht, wie sie es doch noch fangen wollte, und machte einen giftigen Kamm, verkleidete sich in eine ganz andere Gestalt, und ging wieder hinaus. Sie klopfte an die Thür, Sneewittchen aber rief: „ich darf niemand hereinlassen“; da zog sie den Kamm hervor, und als Sneewittchen den blinken sah und es auch jemand ganz fremdes war, so machte es doch auf, und kaufte ihr den Kamm ab. „Komm ich will dich auch kämmen“, sagte die Krämerin, kaum aber stack der Kamm dem Sneewittchen in den Haaren, da fiel es nieder und war todt. „Nun wirst du liegen bleiben“, sagte die Königin, und ihr Herz war ihr leichter geworden, und sie ging heim. Die Zwerge aber kamen zu rechter Zeit, sahen was geschehen, und zogen den giftigen Kamm aus den Haaren, da schlug Sneewittchen die Augen auf, und war wieder lebendig, und versprach den Zwergen, es wollte gewiß niemand mehr einlassen.

Die Königin aber stellte sich vor ihren Spiegel:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:
wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?“

der Spiegel antwortete:

„Frau Königin, Ihr seyd die schönste hier,
aber Sneewittchen bei den sieben Zwergelchen
ist tausendmal schöner als Ihr!“

Wie das die Königin wieder hörte, zitterte und bebte sie vor Zorn: „so soll das Sneewittchen noch sterben, und wenn es mein Leben kostet!“ Dann ging sie in ihre heimlichste Stube, und niemand durfte vor sie kommen, und da machte sie einen giftigen, giftigen Apfel, äußerlich war er schön und rothbäckig, und jeder der ihn sah, bekam Lust dazu. Darauf verkleidete sie sich als Bauernfrau, ging vor das Zwergenhaus und klopfte an. Sneewittchen guckte und sagte: „ich darf keinen Menschen einlassen, die Zwerge haben mirs bei Leibe verboten.“ „Nun, wenn Ihr nicht wollt, sagte die Bäuerin, kann ich euch nicht zwingen, meine Äpfel will ich schon los werden, da einen will ich euch zur Probe schenken.“ – „Nein, ich darf auch nichts geschenkt nehmen, die Zwerge wollens nicht haben.“ – „Ihr mögt Euch wohl

fürchten, da ich will den Apfel entzwei schneiden und die Hälfte essen, da den schönen rothen Backen sollt Ihr haben!“ Der Apfel war aber so künstlich gemacht, daß nur die rothe Hälfte vergiftet war. Da sah Sneewittchen, daß die Bäuerin selbst davon aß, und sein Gelüsten darnach ward immer größer, da ließ es sich endlich die andere Hälfte durchs Fenster reichen, und biß hinein, kaum aber hatte es einen Bissen im Mund, so fiel es todt zur Erde.

Die Königin aber freute sich, ging nach Haus und fragte den Spiegel:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:

wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?“

da antwortete er:

„Ihr, Frau Königin, seyd die schönste im Land.“

„Nun hab ich Ruhe, sprach sie, da ich wieder die schönste im Lande bin, und Sneewittchen wird diesmal wohl todt bleiben.

Die Zwerglein kamen Abends aus den Bergwerken nach Haus, da lag das liebe Sneewittchen auf dem Boden und war todt. Sie schnürten es auf und sahen, ob sie nichts giftiges in seinen Haaren fänden, es half aber alles nichts, sie konnten es nicht wieder lebendig machen. Sie legten es auf eine Bahre, setzten sich alle sieben daran, weinten und weinten drei Tage lang, dann wollten sie es begraben, da sahen sie aber daß es noch frisch und gar nicht wie ein Todter aussah, und daß es auch seine schönen rothen Backen noch hatte. Da ließen sie einen Sarg von Glas machen, legten es hinein, daß man es recht sehen konnte, schrieben auch mit goldenen Buchstaben seinen Namen darauf und seine Abstammung, und einer blieb jeden Tag zu Haus und bewachte es.

So lag Sneewittchen lange, lange Zeit in dem Sarg und verweste nicht, war noch so weiß als Schnee und so roth als Blut, und wens die Aeuglein hätte können aufthun, wären sie si schwarz gewesen wie Ebenholz, denn es lag da, als wenn es schlief. Einmal kam ein junger Prinz zu dem Zwergenhaus und wollte darin übernachten, und wie er in die Stube kam und Sneewittchen in den Glassarg liegen sah, auf da die sieben Lichtlein so recht ihren Schein warfen, konnte er sich nicht satt an seiner Schönheit sehen, und las die goldene Inschrift und sah, daß es eine Königstochter war. Da bat er die Zwerglein, sie sollten ihm den Sarg mit dem todten Sneewittchen verkaufen, die wollten aber um alles Gold nicht; da bat er sie, sie mögen es ihm schenken, er könne nicht leben ohne es zu sehen, und er wolle es so hoch halten und ehren, wie sein Liebstes auf der Welt. Da waren die Zwerglein mitleidig und gaben ihm den Sarg, der Prinz aber ließ ihn in sein Schloß tragen, und ließ ihn in seine Stube setzten, er selber saß den ganzen Tag dabei, und konnte die Augen nicht abwenden; und wenn er aus mußte gehen und konnte Sneewittchen nicht sehen, ward er traurig, und er konnte auch keinen Bissen essen, wenn der Sarg nicht neben ihm stand. Die Diener aber, die beständig den Sarg herumtragen mußten, waren böß darüber, und einer machte einmal

den Sarg auf, hob Sneewittchen in die Höh und sagte: „um so eines todten Mädchen willen werden wir den ganzen Tag geplagt“, und gab ihm mit der Hand einen Stumpf in den Rücken. Da fuhr ihm der garstige Apfelgrütz, den es abgebissen hatte, aus dem Hals, und da war Sneewittchen wieder lebendig. Da ging es hin zu dem Prinzen, der wußte gar nicht, was er vor Freude thun sollte, als sein liebes Sneewittchen lebendig war, und sie setzten sich zusammen an die Tafel und aßen in Freuden.

Auf den andern Tag ward die Hochzeit bestellt, und Sneewittchens gottlose Mutter auch eingeladen. Wie sie nun am Morgen vor den Spiegel trat und sprach:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:
wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?“

da antwortete er:

„Frau Königin, Ihr seid die schönste hier,
aber die junge Königin ist tausendmal schöner als Ihr!“

Als sie das hörte, erschrack sie, und es war ihr so Angst, so Angst, daß sie es nicht sagen konnte. Doch trieb sie der Neid, daß sie auf der Hochzeit die junge Königin sehen wollte, und wie sie ankam, sah sie, daß es Sneewittchen war; da waren eiserne Pantoffeln im Feuer glühend gemacht, die mußte sie anziehen und darin tanzen, und ihre Füße wurden jämmerlich verbrannt, und sie durfte nicht aufhören bis sie sich zu todt getanzt hatte.³⁹⁸

❖ 2. Auflage, 1. Band (1819)

Sneewittchen.

Es war einmal mitten im Winter und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab, da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte, und nähte. Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Roth im weißen Schnee so schön aussah, dachte sie bei sich: „hätt` ich ein Kind so weiß wie Schnee, so roth wie Blut und so schwarz wie der Rahmen!“ Bald darauf bekam sie ein Töchterlein, das war so weiß wie Schnee, so roth wie Blut, und so schwarzhaarig wie Ebenholz und wurde darum das Sneewittchen (Schneeweißchen) genannt. Und wie das Kind geboren war, starb die Königin.

Ueber ein Jahr nahm sich der König eine andere Gemahlin, sie war eine schöne Frau, aber stolz auf ihre Schönheit, und konnte nicht leiden, daß sie von jemand darin sollte übertroffen werden. Sie hatte einen wunderbaren Spiegel, wenn sie vor den trat und sich darin beschaute, sprach sie:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:

³⁹⁸ Grimm, Jacob und Wilhelm / Dettmering, Peter (Hg.): Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Urfassung 1812-1814. Eschborn bei Frankfurt/Main: Verlag Dietmar Klotz GmbH 1997. S. 196-203.

wer ist die schönste im ganzen Land?“

so antwortete er:

„Ihr, Frau Königin, seyd die schönste im Land.“

Da war sie zufrieden, den sie wußte, daß der Spiegel die Wahrheit sagte.

Sneewittchen aber wuchs heran und wurde immer schöner, und als es sieben Jahre alt war, war es so schön, wie der klare Tag und schöner als die Königin selbst. Wie diese nun ihren Spiegel wieder fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

antwortete er:

„Frau Königin, ihr seyd die schönste hier,
aber Sneewittchen ist tausendmal schöner als ihr.“

Als die Königin das hörte, erschrak sie und ward blaß vor Zorn und Neid. Von Stund an, wenn sie Sneewittchen erblickte, kehrte sich ihr das Herz im Leibe herum, so haßte sie es. Und der Neid und Hochmuth wuchsen und wurden so groß in ihr, daß sie ihr Tag und Nacht keine Ruh mehr ließen. Da rief sie einen Jäger und sprach: „führ das Kind hinaus in den wilden Wald, ich wills nicht mehr vor meinen Augen sehen. Dort sollst du`s tödten, und mir Lung und Leber zum Wahrzeichen mitbringen.“ Der Jäger gehorchte und führte Sneewittchen hinaus, als er nun den Hirschfänger gezogen hatte und ihm sein unschuldiges Herz durchstoßen wollte, fing es an zu weinen und sprach: „ach, lieber Jäger, schenk mir mein Leben; ich will in den Wald laufen und nimmermehr wieder heim kommen.“ Und weil es so schön war, hatte der Jäger Mitleiden und sprach: „so lauf hin, du armes Kind.“ Die wilden Thiere werden dich bald gefressen haben, dachte er, und doch wars ihm, als wär ein Stein von seinem Herzen gewälzt, weil er es nicht zu tödten brauchte. Und weil gerade ein junger Frischling daher gesprungen kam, stach er ihn ab, nahm Lung und Leber heraus, und brachte sie als Wahrzeichen der Königin mit. Sie ließ sie in ihrer Gier gleich in Salz kochen, aß sie auf und meinte, sie hätte Sneewittchens Lunge und Leber gegessen.

Nun war das arme Sneewittchen in dem großen Wald mutterseelig allein und ward ihm so Angst, daß es alle Blättchen an den Bäumen ansah und dachte, wie es sich helfen und retten sollte. Da fing es an zu laufen und lief über die spitzen Steine und durch die Dornen, und die wilden Thiere sprangen an ihm vorbei, aber sie thaten ihm nichts. Es lief, so lang nur die Füße noch fort konnten, bis es bald Abend werden wollte, da sah es ein kleines Häuschen und ging hinein sich zu ruhen. In dem Häuschen war alles klein, aber so zierlich und reinlich, daß es nicht zu sagen war. Da stand ein weiß gedecktes Tischlein mit sieben kleinen Tellern, jedes Tellerlein mit seinem Löffelein, ferner sieben Messerlein und Gäblein und sieben Becherlein. An der Wand waren sieben Bettlein neben einander aufgestellt und schneeweiße Laken darüber. Sneewittchen, weil es so hungrig und durstig war, aß von

jedem Tellerlein ein wenig Gemüs und Brot und trank aus jedem Becherlein einen Tropfen Wein; denn es wollte nicht einem allein alles wegnehmen. Hernach weil es so müde war, legte es es [sic!] sich in ein Bettchen, aber keins paßte für es, das eine war zu lang das andere zu kurz, bis endlich das siebente recht war und darin blieb es liegen, befahl sich Gott und schlief ein.

Als es nun ganz dunkel war, kamen die Herrn von dem Häuslein, das waren sieben Zwerge, die in den Bergen nach Erz hackten und gruben. Sie zündeten ihre sieben Lichtlein an und wie es nun hell im Häuslein ward, sahen sie, daß jemand darin gewesen, den es stand nicht so alles in der Ordnung, wie sie es verlassen hatten. Der erste sprach: „wer hat auf meinem Stühlchen gegessen?“ der zweite: „wer hat von meinem Tellerchen gegessen?“ der dritte: „wer hat von meinem Brötchen genommen?“ Der vierte: „wer hat von meinem Gemüschen gegessen?“ Der fünfte: wer hat mit meinem Gäbelchen gestochen?“ Der sechste: „wer hat mit meinem Messerchen geschnitten?“ Der siebente „wer hat aus meinem Becherlein getrunken?“ Dann sah sich der erste um und sah, daß auf seinem Bett eine kleine Dälle war, da sprach er: „wer hat in mein Bettchen getreten?“ Die anderen kamen gelaufen und riefen: „ei in meinem hat auch jemand gelegen!“ Der siebente aber, als der sein Bett sah, erblickte er Sneewittchen, das lag darin und schlief. Nun rief er die andern, die kamen herbeigelaufen und schrien vor Verwunderung, holten ihre sieben Lichtlein und beleuchteten das Sneewittchen. „Ei du mein Gott! ei du mein Gott“ riefen sie, was ist das Kind schön!“ und hatten so große Freude, daß sie es nicht aufweckten, sondern im Bettlein fortschlafen ließen. Der siebente Zwerg aber schlief bei seinen Gesellen, bei jedem eine Stunde, da war die Nacht herum.

Als es nun Morgen war, erwachte Sneewittchen und wie es die sieben Zwerge sah, erschrak es. Sie waren aber freundlich und fragten: „wie heißt du?“ „ich heiße Sneewittchen,“ antwortete es. „Wie bist du in unser Haus gekommen?“ sprachen weiter die Zwerge. Da erzählte es ihnen, wie es seine Stiefmutter hätte wollen umbringen, der Jäger ihm aber das Leben geschenkt, und da wär es gelaufen den ganzen Tag bis es endlich ihr Häuslein gefunden. Die Zwerge sprachen: „willst du unsern Haushalt versehen: kochen, betten, waschen, nähen und stricken, und willst du alles ordentlich und reinlich halten, so kannst du bei uns bleiben und es soll dir an nichts fehlen.“ Das versprach ihnen Sneewittchen. Da hielt es ihnen Haus, Morgens gingen sie in die Berge und sichten Erz und Gold, Abends kamen sie nach Haus und da mußte ihr Essen bereitet seyn. Den Tag über war das Mädchen allein, da warnten es die guten Zwerglein und sprachen: „hüt sich vor deiner Stiefmutter, die wird bald wissen daß du hier bist, und laß niemand herein.“

Die Königin aber, nachdem sie Sneewittchens Lunge und Leber glaubte gegessen zu haben, dachte nicht anders, als wieder die erste und allerschönste zu seyn, und trat vor ihren Spiegel und sprach:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

da antwortete der Spiegel:

„Frau Königin, ihr seyd die schönste hier;
aber Sneewittchen über den Bergen
bei den sieben Zwergen
ist noch tausendmal schöner als ihr!“

Da erschrak sie, denn sie wußte, daß der Spiegel keine Unwahrheit sprach und merkte, daß der Jäger sie betrogen und Sneewittchen noch im Leben war. Und da sie hörte, daß es über den sieben Bergen bei den sieben Zwergen war, da sann sie aufs neue, wie sie es umbringen wollte, denn so lange sie nicht die schönste war im ganzen Land, ließ ihr der Neid keine Ruhe. und als sie lange nachgedacht hatte, färbte sie sich das Gesicht und kleidete sich eine alte Krämerin an und war ganz unkenntlich. In dieser Gestalt ging sie über die sieben Berge hinaus zu dem Zwergenhaus, klopfte an die Thüre und rief: „gute Waare feil! feil!“ Sneewittchen guckte zum Fenster heraus und rief: „Guten Tag, liebe Frau, was habt ihr denn zu verkaufen?“ „Gute Waare, schöne Waare, antwortete sie, Schnürriemen von allen Farben,“ dabei holte sie einen buntigen von Seide hervor und zeigte ihn. Die gute Frau kann ich herein lassen, dachte Sneewittchen, die meints redlich: riegelte die Thüre auf und kaufte sich den bunten Schnürriemen. „Wart, Kind, sprach die Alte, wie bist du geschnürt! komm, ich will dich einmal ordentlich schnüren.“ Sneewittchen dachte an nichts böses, stellte sich vor sie und ließ sich mit dem neuen Schnürriemen schnüren; aber die Alte schnürte mit schnellen Fingern und schnürte so fest, daß dem Sneewittchen der Athem verging und es für todt niederfiel. „Nun ists aus mit deiner Schönheit,“ sprach das böse Weib und ging fort.

Nicht lange darauf, zur Abendzeit, kamen die sieben Zwerge nach Hause, aber wie erschranken sie, als sie ihr liebes Sneewittchen auf der Erde liegen fanden, das sich nicht regte und nicht bewegte, als wär es todt! Sie hoben es in die Höhe, da sahen sie, daß es zu fest geschnürt war und schnitten den Schnürriemen entzwei: da fing es an ein wenig zu athmen und ward nach und nach wieder lebendig. Als die Zwerge von ihm hörten, was geschehen war, sprachen sie: „die alte Krämerfrau war niemand als die Königin, hüt dich und laß keinen Menschen herein, wenn wir nicht bei dir sind.“

Das böse Weib aber, als es nach Haus gekommen war, ging vor den Spiegel und fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
Wer ist die schönste im ganzen Land?“

Da antwortete er:

„Frau Königin, ihr seyd die schönste hier;
aber Sneewittchen über den Bergen

bei den sieben Zwergen
ist noch tausendmal schöner als ihr.“

Als sie das hörte, lief ihr das Blut all zum Herzen, so erschrak sie, denn sie sah, daß Sneewittchen doch wieder lebendig geworden war. Nun sann sie aufs neue, was sie anfangen wollte, um es zu tödten, und machte einen giftigen Kamm. Dann verkleidete sie sich und nahm wieder die Gestalt einer armen Frau, aber einer ganz anderen, an. So ging sie hinaus über die sieben Berge zum Zwergenhaus, klopfte an die Thüre und rief: „gute Waare feil! feil!“ Sneewittchen schaute heraus und sprach: „ich darf niemand hereinlassen.“ Die Alte aber rief: „sieh einmal die schönen Kämmen,“ zog den giftigen heraus und zeigte ihn. Der gefiel dem Kind so gut, daß es sich bethören ließ und die Thür öffnete. Als es den Kamm gekauft hatte, sprach die Alte: „nun will ich dich auch kämmen.“ Sneewittchen dachte an nichts böses, aber die Alte steckte ihm den Kamm in die Haare, alsbald wirkte das Gift darin so heftig, daß es todt niederfiel. „Nun wirst du liegen bleiben“ sprach sie und ging fort. Zum Glück aber war es bald Abend, wo die sieben Zwerglein nach Haus kamen; als sie das Sneewittchen wie todt auf der Erde liegen sahen, dachten sie gleich, die böse Stiefmutter hätte es wieder umbringen wollen, suchten und fanden den giftigen Kamm; und wie sie ihn herausgezogen, kam es wieder zu sich und erzählte ihnen, was vorgegangen war. Da warnten sie es noch einmal auf der Hut zu seyn und niemand die Thüre zu öffnen.

Die Königin aber stellte sich daheim vor den Spiegel und sprach:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
Wer ist die schönste im ganzen Land?“

Da antwortete er, wie vorher:

„Frau Königin, ihr seyd die schönste hier;
aber Sneewittchen über den Bergen
bei den sieben Zwergen
ist noch tausendmal schöner als ihr.“

Bei diesen Worten zitterte und bebte sie vor Zorn und sprach: „so soll das Sneewittchen noch sterben und wenn es mein Leben kostet!“ Darauf ging sie in eine ganz verborgene einsame Kammer, wo niemand hinkam, und machte da einen giftigen, giftigen Apfel. Aeußerlich sah er schön aus mit rothen Backen, daß jeder, der ihn erblickte, eine Lust darnach bekam, aber wer ein Stückchen davon aß, der mußte sterben. Als der Apfel fertig war, färbte sie sich das Gesicht und verkleidete sich in eine Bauersfrau und so ging sie über die sieben Berge zu dem Zwergenhaus und klopfte an. Sneewittchen streckte den Kopf zum Fenster heraus und sprach: „ich darf keinen Menschen einlassen, die Zwerge haben mir's verboten.“ „Nun wenn du nichts willst, antwortete die Bäuerin, so ists auch gut; meine Aepfel will ich schon los werden. Da, einen will ich dir schenken.“ „Nein, sprach Sneewittchen, ich

darf nichts annehmen.“ „Ei, du fürchtest dich wohl vor Gift; da, den rothen Backen beiß du ab, ich will den weißen essen,“ sprach die Alte. Der Apfel war aber so künstlich gemacht, daß der rothe Backen nur vergiftet war. Sneewittchen lusterete den schönen Apfel an und als es sah, daß die Bäuerin davon aß, so konnte es nicht länger widerstehen, streckte die Hand hinaus und ließ ihn sich geben. Kaum aber hatte es einen Bissen davon im Mund, so fiel es todt zur Erde nieder, Da sprach die Königin: „diesmal wird dich niemand erwecken,“ ging heim und fragte den Spiegel:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

Da antwortete der Spiegel endlich:

„Ihr, Frau Königin, seyd die schönste im Land.“

und ihr neidisches Herz hatte Ruhe, so gut es Ruhe haben konnte.

Die Zwerglein, wie sie Abends nach Haus kamen, fanden sie das Sneewittchen auf der Erde liegen, und regte sich kein Athem mehr und es war todt. Sie hoben es auf, suchten ob sie was giftiges fänden, schnürten es auf, kämmten die Haare, wuschen es mit Wasser und Wein, aber es half alles nichts, das liebe Kind war todt und blieb todt. Sie legten es darauf in eine Bahre und setzten sich alle sieben heran und beweinten es und weinten drei Tage lang. Da wollten sie es begraben, aber es sah noch frisch aus wie ein lebender Mensch und hatte noch seine schönen rothen Backen und sie sprachen: „das können wir nicht in die schwarze Erde versenken.“ Sie ließen einen Sarg von Glas machen, daß man es recht sehen könnte, legten es hinein und schrieben mit goldenen Buchstaben seinen Namen darauf und daß es eine Königstochter wäre. Dann setzten sie den Sarg hinaus auf den Berg und einer von ihnen blieb immer dabei und bewachte ihn. Und die Thiere kamen auch und beweinten das Sneewittchen, erst eine Eule, dann eine [sic!] Rabe, zuletzt ein Täubchen.

Nun lag Sneewittchen lange, lange Zeit in dem Sarg und verweste nicht, sondern sah noch so aus als wenn es lebte und da schlief, denn es war noch so weiß als Schnee, so roth als Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz. Es geschah aber, daß ein Königssohn in den Wald gerieth und zu dem Zwergenhaus kam, da zu übernachten. Der sah auf dem Berg den Sarg und Sneewittchen darin und las, was mit goldenen Buchstaben darauf geschrieben war. Da sprach er zu den Zwergen: „laßt mir den Sarg, ich will euch geben, was ihr dafür wollt.“ Aber die Zwerge antworteten: „wir geben ihn nicht um alles Gold in der Welt.“ Da sprach er: „so schenkt mir ihn, denn ich kann nicht leben, ohne Sneewittchen zu sehen, ich will es ehren und hochhalten, wie mein Liebstes.“ Wie er so sprach, empfanden die die [sic!] guten Zwerglein Mitleiden mit ihm und gaben ihm den Sarg. Der Königssohn ließ ihn nun von seinen Dienern auf den Schultern forttragen. Da geschah es, daß sie über einen Strauch stolperten und von dem Schüttern fuhr der giftige Apfelgrütz, den das Sneewittchen abgebissen hatte, aus dem Hals und es ward wieder lebendig und richtete sich auf. Da

sprach es: „ach Gott! wo bin ich?“ Aber der Königssohn sagte voll Freude: „du bist bei mir“ und erzählte ihm, was sich zugetragen hatte und sprach: „ich habe dich lieber, als alles auf der Welt, komm mit mir in meines Vaters Schloß, du sollst meine Gemahlin werden.“ Da war ihm das Sneewittchen gut und ging mit ihm und zu ihrer Hochzeit ward alles mit großer Pracht und Herrlichkeit angeordnet.

Zu dem Fest war aber auch Sneewittchens gottlose Stiefmutter eingeladen. Wie sie sich nun mit schönen Kleidern angethan hatte, trat sie vor den Spiegel und sprach:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Landß“

Da antwortete der Spiegel:

„Frau Königin, ihr seyd die schönste hier,
aber die junge Königin ist tausendmal schöner als ihr!“

Wie das böse Weib das hörte, erschrak sie und ward ihr so angst, so angst, daß sie es nicht sagen konnte. Sie wollte gar nicht auf die Hochzeit kommen und doch trieb sie der Neid, daß sie die junge Königin sehen wollte. Und wie sie hineintrat, sah sie, daß es niemand anders, als Sneewittchen war und vor Schrecken konnte sie sich nicht regen. Aber es standen schon eiserne Pantoffeln über Kohlenfeuer, und wie sie glühten, wurden sie hereingebracht und sie mußte die feuerrothen Schuhe anziehen und darin tanzen, daß ihr die Füße jämmerlich verbrannt wurden, und ehr durfte sie nicht aufhören, als bis sie sich zu todt getanzt hatte.³⁹⁹

❖ 7. Auflage, Ausgabe letzter Hand, 1. Band (1857)

Sneewittchen

Es war einmal mitten im Winter, und Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab, da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte, und nähte. Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger, und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Rote im weißen Schnee so schön aussah, dachte sie bei sich: „Hätt ich ein Kind so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen.“ Bald darauf bekam sie ein Töchterlein, das war so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz, und ward darum das Sneewittchen (Schneeweißchen) genannt. Und wie das Kind geboren war, starb die Königin.

Über ein Jahr nahm sich der König eine andere Gemahlin. Es war eine schöne Frau, aber sie war stolz und übermütig und konnte nicht leiden, daß sie an Schönheit von jemand sollte

³⁹⁹ Grimm, Jacob und Wilhelm / Schmitt, Ludwig Erich (Hg.) / Uther, Hans-Jörg (Hg.): Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. 1819/1822. Erster Band. Hildesheim u.a.: Olms-Weidmann 2004. S. 262-274.

übertroffen werden. Sie hatte einen wunderbaren Spiegel, wenn sie vor den trat und sich darin beschaute, sprach sie:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

So antwortete der Spiegel:

„Frau Königin, Ihr seid die Schönste im Land.“

Da war sie zufrieden, denn sie wußte, daß der Spiegel die Wahrheit sagte.

Sneewittchen aber wuchs heran und wurde immer schöner, und als es sieben Jahre alt war, war es so schön wie der klare Tag und schöner als die Königin selbst. Als diese einmal ihren Spiegel fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

so antwortete er:

„Frau Königin, Ihr seid die schönste hier,
aber Sneewittchen ist tausendmal schöner als Ihr.“

Da erschrak die Königin und ward gelb und grün vor Neid. Von Stund an, wenn sie Sneewittchen erblickte, kehrte sich ihr das Herz im Leibe herum, so haßte sie das Mädchen. Und der Neid und Hochmut wuchsen wie ein Unkraut in ihrem Herzen immer höher, daß sie Tag und Nacht keine Ruhe mehr hatte. Da rief sie einen Jäger und sprach: „Bring das Kind hinaus in den Wald, ich will's nicht mehr vor meinen Augen sehen. Du sollst es töten und mir Lunge und Leber zum Wahrzeichen mitbringen.“ Der Jäger gehorchte und führte es hinaus, und als er den Hirschfänger gezogen hatte und Sneewittchens unschuldiges Herz durchbohren wollte, fing es an zu weinen und sprach: „Ach, lieber Jäger, laß mir mein Leben; ich will in den wilden Wald laufen und nimmermehr wieder heimkommen.“ Und weil es so schön war, hatte der Jäger Mitleiden und sprach: „So lauf hin, du armes Kind.“ „Die wilden Tiere werden dich bald gefressen haben“, dachte er, und doch war's ihm, als wär ein Stein von seinem Herzen gewälzt, weil er es nicht zu töten brauchte. Und als gerade ein junger Frischling dahergesprungen kam, stach er ihn ab, nahm Lunge und Leber heraus und brachte sie als Wahrzeichen der Königin mit. Der Koch mußte sie in Salz kochen, und das boshafte Weib aß sie auf und meinte, sie hätte Sneewittchens Lunge und Leber gegessen.

Nun war das arme Kind in dem großen Wald mutterselig allein, und ward ihm so angst, daß es alle Blätter an den Bäumen ansah und nicht wußte, wie es sich helfen sollte. Da fing es an zu laufen und lief über die spitzen Steine und durch die Dornen, und die wilden Tiere sprangen an ihm vorbei, aber sie taten ihm nichts. Es lief, so lange nur die Füße noch fort konnten, bis es bald Abend werden wollte, da sah es ein kleines Häuschen und ging hinein, sich zu ruhen. In dem Häuschen war alles klein, aber so zierlich und reinlich, daß es nicht zu sagen ist. Da stand ein weiß gedecktes Tischlein mit sieben kleinen Tellern, jedes Tellerlein

mit seinem Löfflein, ferner sieben Messerlein und Gäblein und sieben Becherlein. An der Wand waren sieben Bettlein nebeneinander aufgestellt und schneeweiße Laken darübergedeckt. Sneewittchen, weil es so hungrig und durstig war, aß von jedem Tellerlein ein wenig Gemüs und Brot und trank aus jedem Becherlein einen Tropfen Wein; denn es wollte nicht einem allein alles wegnehmen. Hernach, weil es so müde war, legte es sich in ein Bettchen, aber keins paßte; das eine war zu lang, das andere zu kurz, bis endlich das siebente recht war: und darin blieb es liegen, befahl sich Gott und schlief ein.

Als es ganz dunkel geworden war, kamen die Herren von dem Häuslein, das waren die sieben Zwerge, die in den Bergen nach Erz hackten und gruben. Sie zündeten ihre sieben Lichtlein an, und wie es nun hell im Häuslein ward, sahen sie, daß jemand darin gewesen war, denn es stand nicht alles so in der Ordnung, wie sie es verlassen hatten. Der erste sprach: „Wer hat auf meinem Stühlchen gesessen?“ Der zweite: „Wer hat von meinem Tellerchen gegessen?“ Der dritte: „Wer hat von meinem Brötchen genommen?“ Der vierte: „Wer hat von meinem Gemüschen gegessen?“ Der fünfte: »Wer hat mit meinem Gäbelchen gestochen?“ Der sechste: „Wer hat mit meinem Messerchen geschnitten?“ Der siebente: „Wer hat aus meinem Becherlein getrunken?“ Dann sah sich der erste um und sah, daß auf seinem Bett eine kleine Dälle war, da sprach er: „Wer hat in mein Bettchen getreten?“ Die anderen kamen gelaufen und riefen: „In meinem hat auch jemand gelegen.“ Der siebente aber, als er in sein Bett sah, erblickte Sneewittchen, das lag darin und schlief. Nun rief er die andern, die kamen herbeigelaufen und schrien vor Verwunderung, holten ihre sieben Lichtlein und beleuchteten Sneewittchen. „Ei, du mein Gott! Ei, du mein Gott!“ riefen sie, „Was ist das Kind so schön!“ Und hatten so große Freude, daß sie es nicht aufweckten, sondern im Bettlein fortschlafen ließen. Der siebente Zwerg aber schlief bei seinen Gesellen, bei jedem eine Stunde, da war die Nacht herum.

Als es Morgen war, erwachte Sneewittchen, und wie es die sieben Zwerge sah, erschrak es. Sie waren aber freundlich und fragten: „Wie heißt du?“ „Ich heiße Sneewittchen“, antwortete es. „Wie bist du in unser Haus gekommen?“ sprachen weiter die Zwerge. Da erzählte es ihnen, daß seine Stiefmutter es hätte wollen umbringen lassen, der Jäger hätte ihm aber das Leben geschenkt, und da wär es gelaufen den ganzen Tag, bis es endlich ihr Häuslein gefunden hätte. Die Zwerge sprachen: „Willst du unsern Haushalt versehen, kochen, betten, waschen, nähen und stricken, und willst du alles ordentlich und reinlich halten, so kannst du bei uns bleiben, und es soll dir an nichts fehlen.“ „Ja“, sagte Sneewittchen, „von Herzen gern“, und blieb bei ihnen. Es hielt ihnen das Haus in Ordnung; morgens gingen sie in die Berge und suchten Erz und Gold, abends kamen sie wieder, und da mußte ihr Essen bereit sein. Den Tag über war das Mädchen allein, da warnten es die guten Zwerglein und sprachen: „Hüte dich vor deiner Stiefmutter, die wird bald wissen, daß du hier bist; laß ja niemand herein.“

Die Königin aber, nachdem sie Sneewittchens Lunge und Leber glaubte gegessen zu haben, dachte nicht anders, als sie wäre wieder die erste und allerschönste, trat vor ihren Spiegel und sprach:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

Da antwortete der Spiegel:

„Frau Königin, Ihr seid die schönste hier,
aber Sneewittchen über den Bergen
bei den sieben Zwergen
ist noch tausendmal schöner als Ihr.“

Da erschrak sie, denn sie wußte, daß der Spiegel keine Unwahrheit sprach, und merkte, daß der Jäger sie betrogen hatte und Sneewittchen noch am Leben war. Und da sann und sann sie aufs neue, wie sie es umbringen wollte; denn so lange sie nicht die schönste war im ganzen Land, ließ ihr der Neid keine Ruhe. Und als sie sich endlich etwas ausgedacht hatte, färbte sie sich das Gesicht und kleidete sich wie eine alte Krämerin, und war ganz unkenntlich. In dieser Gestalt ging sie über die sieben Berge zu den sieben Zwergen, klopfte an die Türe und rief: „Schöne Ware feil! feil!“ Sneewittchen guckte zum Fenster hinaus und rief: „Guten Tag, liebe Frau, was habt Ihr zu verkaufen?“ „Gute Ware, schöne Ware“, antwortete sie, „Schnürriemen von allen Farben“, und holte einen hervor, der aus bunter Seide geflochten war. „Die ehrliche Frau kann ich hereinlassen“, dachte Sneewittchen, riegelte die Türe auf und kaufte sich den hübschen Schnürriemen. „Kind“, sprach die Alte, „wie du aussiehst! Komm, ich will dich einmal ordentlich schnüren.“ Sneewittchen hatte kein Arg, stellte sich vor sie und ließ sich mit dem neuen Schnürriemen schnüren; aber die Alte schnürte geschwind und schnürte so fest, daß dem Sneewittchen der Atem verging und es für tot hinfiel. „Nun bist du die schönste gewesen“, sprach sie und eilte hinaus.

Nicht lange darauf, zur Abendzeit, kamen die sieben Zwerge nach Haus, aber wie erschranken sie, als sie ihr liebes Sneewittchen auf der Erde liegen sahen; und es regte und bewegte sich nicht, als wäre es tot. Sie hoben es in die Höhe, und weil sie sahen, daß es zu fest geschnürt war, schnitten sie den Schnürriemen entzwei: da fing es an, ein wenig zu atmen, und ward nach und nach wieder lebendig. Als die Zwerge hörten, was geschehen war, sprachen sie: „Die alte Krämerfrau war niemand als die gottlose Königin: hüte dich und laß keinen Menschen herein, wenn wir nicht bei dir sind.“

Das böse Weib aber, als es nach Haus gekommen war, ging vor den Spiegel und fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

Da antwortete er wie sonst:

„Frau Königin, Ihr seid die schönste hier,

aber Sneewittchen über den Bergen
bei den sieben Zwergen
ist noch tausendmal schöner als Ihr.“

Als sie das hörte, lief ihr alles Blut zum Herzen, so erschrak sie, denn sie sah wohl, daß Sneewittchen wieder lebendig geworden war. „Nun aber“, sprach sie, „will ich etwas aussinnen, das dich zugrunde richten soll“, und mit Hexenkünsten, die sie verstand, machte sie einen giftigen Kamm. Dann verkleidete sie sich und nahm die Gestalt eines andern alten Weibes an. So ging sie hin über die sieben Berge zu den sieben Zwergen, klopfte an die Türe und rief: „Gute Ware feil! feil!“ Sneewittchen schaute heraus und sprach: „Geht nur weiter, ich darf niemand hereinlassen.“ „Das Ansehen wird dir doch erlaubt sein“, sprach die Alte, zog den giftigen Kamm heraus und hielt ihn in die Höhe. Da gefiel er dem Kinde so gut, daß es sich betören ließ und die Türe öffnete. Als sie des Kaufs einig waren, sprach die Alte: „Nun will ich dich einmal ordentlich kämmen.“ Das arme Sneewittchen dachte an nichts und ließ die Alte gewähren, aber kaum hatte sie den Kamm in die Haare gesteckt, als das Gift darin wirkte und das Mädchen ohne Besinnung niederfiel. „Du Ausbund von Schönheit“, sprach das boshafte Weib, „jetzt ist's um dich geschehen“, und ging fort. Zum Glück aber war es bald Abend, wo die sieben Zwerglein nach Haus kamen. Als sie Sneewittchen wie tot auf der Erde liegen sahen, hatten sie gleich die Stiefmutter in Verdacht, suchten nach und fanden den giftigen Kamm, und kaum hatten sie ihn herausgezogen, so kam Sneewittchen wieder zu sich und erzählte, was vorgegangen war. Da warnten sie es noch einmal, auf seiner Hut zu sein und niemand die Türe zu öffnen.

Die Königin stellte sich daheim vor den Spiegel und sprach:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

Da antwortete er wie vorher:

„Frau Königin, Ihr seid die schönste hier,
aber Sneewittchen über den Bergen
bei den sieben Zwergen
ist noch tausendmal schöner als Ihr.“

Als sie den Spiegel so reden hörte, zitterte und bebte sie vor Zorn. „Sneewittchen soll sterben“, rief sie, „und wenn es mein eigenes Leben kostet.“ Darauf ging sie in eine ganz verborgene einsame Kammer, wo niemand hinkam, und machte da einen giftigen, giftigen Apfel. Äußerlich sah er schön aus, weiß mit roten Backen, daß jeder, der ihn erblickte, Lust danach bekam, aber wer ein Stückchen davon aß, der mußte sterben. Als der Apfel fertig war, färbte sie sich das Gesicht und verkleidete sich in eine Bauersfrau, und so ging sie über die sieben Berge zu den sieben Zwergen. Sie klopfte an, Sneewittchen streckte den Kopf zum Fenster heraus und sprach: „Ich darf keinen Menschen einlassen, die sieben Zwerge

haben mir's verboten.“ „Mir auch recht“, antwortete die Bäuerin, „meine Äpfel will ich schon loswerden. Da, einen will ich dir schenken.“ „Nein“, sprach Sneewittchen, „ich darf nichts annehmen.“ „Fürchtest du dich vor Gift?“ sprach die Alte. „Siehst du, da schneide ich den Apfel in zwei Teile; den roten Backen iß du, den weißen will ich essen.“ Der Apfel war aber so künstlich gemacht, daß der rote Backen allein vergiftet war. Sneewittchen lusterte den schönen Apfel an, und als es sah, daß die Bäuerin davon aß, so konnte es nicht länger widerstehen, streckte die Hand hinaus und nahm die giftige Hälfte. Kaum aber hatte es einen Bissen davon im Mund, so fiel es tot zur Erde nieder. Da betrachtete es die Königin mit grausigen Blicken und lachte überlaut und sprach: „Weiß wie Schnee, rot wie Blut, schwarz wie Ebenholz! Diesmal können dich die Zwerge nicht wieder erwecken.“ Und als sie daheim den Spiegel befragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

so antwortete er endlich:

„Frau Königin, Ihr seid die schönste im Land.“

Da hatte ihr neidisches Herz Ruhe, so gut ein neidisches Herz Ruhe haben kann.

Die Zwerglein, wie sie abends nach Haus kamen, fanden Sneewittchen auf der Erde liegen, und es ging kein Atem mehr aus seinem Mund, und es war tot. Sie hoben es auf, suchten, ob sie was Giftiges fänden, schnürten es auf, kämmten ihm die Haare, wuschen es mit Wasser und Wein, aber es half alles nichts; das liebe Kind war tot und blieb tot. Sie legten es auf eine Bahre und setzten sich alle sieben daneben und beweinten es, und weinten drei Tage lang. Da wollten sie es begraben, aber es sah noch so frisch aus wie ein lebender Mensch und hatte noch seine schönen roten Backen. Sie sprachen: „Das können wir nicht in die schwarze Erde versenken“, und ließen einen durchsichtigen Sarg von Glas machen, daß man es von allen Seiten sehen konnte, legten es hinein und schrieben mit goldenen Buchstaben seinen Namen darauf, und daß es eine Königstochter wäre. Dann setzten sie den Sarg hinaus auf den Berg, und einer von ihnen blieb immer dabei und bewachte ihn. Und die Tiere kamen auch und beweinten Sneewittchen, erst eine Eule dann ein Rabe, zuletzt ein Täubchen.

Nun lag Sneewittchen lange, lange Zeit in dem Sarg und verwesete nicht, sondern sah aus, als wenn es schlief, denn es war noch so weiß wie Schnee, so rot als Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz. Es geschah aber, daß ein Königssohn in den Wald geriet und zu dem Zwergenhaus kam, da zu übernachten. Er sah auf dem Berg den Sarg, und das schöne Sneewittchen darin, und las, was mit goldenen Buchstaben darauf geschrieben war. Da sprach er zu den Zwergen: „Laßt mir den Sarg, ich will euch geben, was ihr dafür haben wollt.“ Aber die Zwerge antworteten: „Wir geben ihn nicht um alles Gold in der Welt.“ Da sprach er: „So schenkt mir ihn, denn ich kann nicht leben, ohne Sneewittchen zu sehen, ich

will es ehren und hochachten wie mein Liebstes.“ Wie er so sprach, empfanden die guten Zwerglein Mitleiden mit ihm und gaben ihm den Sarg. Der Königssohn ließ ihn nun von seinen Dienern auf den Schultern forttragen. Da geschah es, daß sie über einen Strauch stolperten, und von dem Schüttern fuhr der giftige Apfelgrütz, den Sneewittchen abgebissen hatte, aus dem Hals. Und nicht lange, so öffnete es die Augen, hob den Deckel vom Sarg in die Höhe und richtete sich auf, und war wieder lebendig. „Ach Gott, wo bin ich?“ rief es. Der Königssohn sagte voll Freude: „Du bist bei mir“, und erzählte, was sich zugetragen hatte, und sprach: „Ich habe dich lieber als alles auf der Welt; komm mit mir in meines Vaters Schloß, du sollst meine Gemahlin werden.“ Da war ihm Sneewittchen gut und ging mit ihm, und ihre Hochzeit ward mit großer Pracht und Herrlichkeit angeordnet.

Zu dem Feste wurde aber auch Sneewittchens gottlose Stiefmutter eingeladen. Wie sie sich nun mit schönen Kleidern angetan hatte, trat sie vor den Spiegel und sprach:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste im ganzen Land?“

Der Spiegel antwortete:

„Frau Königin, Ihr seid die schönste hier,
aber die junge Königin ist tausendmal schöner als Ihr.“

Da stieß das böse Weib einen Fluch aus, und ward ihr so angst, so angst, daß sie sich nicht zu lassen wußte. Sie wollte zuerst gar nicht auf die Hochzeit kommen; doch ließ es ihr keine Ruhe, sie mußte fort und die junge Königin sehen. Und wie sie hineintrat, erkannte sie Sneewittchen, und vor Angst und Schrecken stand sie da und konnte sich nicht regen. Aber es waren schon eiserne Pantoffeln über Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen hereingetragen und vor sie hingestellt. Da mußte sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel.⁴⁰⁰

❖ **Transkript des Interviewausschnitts: Benjamin Lacombe at Boesner Vienna⁴⁰¹ (00:03:10-00:06:28)**

Benjamin Lacombe: The material I use is *** gouache⁴⁰² and oil and *** for most of the time. Like this work. This is an original one. So I used to keep with a lot of sort of layers and varnish of gouache. And then I put the oil and on this particular piece, in this particular original, I use also collage because it was a sort of very childish story for this one. Sometimes I use a technique that looks like, you know, old pictures, you know, old Daguerre-

⁴⁰⁰ Grimm, Jacob und Wilhem / Rölleke, Heinz (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1984. 269-278.

⁴⁰¹ iOnArt: Benjamin Lacombe at Boesner Vienna. (00:06:28), online unter:

<https://www.youtube.com/watch?v=3cefUXyNUck> [letzter Zugriff 03.07.2018]. siehe 00:03:10-00:06:28.

⁴⁰² Anmerkung: Kursiv und fett markierte Stellen sowie *-Symbole konnten nicht zweifelsfrei transkribiert werden.

o-type photography. So here I use also gouache and oil but with charcoal and sometimes to, you know, to the original to look a little old and broken, I use some cutter here, you know, that... I if you see the back of the original you can actually see how, you know, I made it. And, you know, this color of yellow is the oil. Knows that merge to the... to the paper. Sometimes also I can use other techniques like this one. This is watercolor and dark stone. So the name on French is *Pierre noir*. I think it's dark stone in English and with some **brush Rio** and with little oil at the end. And have some examples here. I have this two also here. It's some watercolor and ink on paper and the paper has been make look like it is old with simply coffee like this one. That I put. You know, paper is white but when... when you put coffee in it on it you and you have a look that look more old because the story of ... this illustration was about an old scientist about 19th century. So I had to do, you know, some very precise rows that looks like it has been done, you know, on a late 19th century. I think so I think when you are doing something there is not just one interpretation, there is not just one way to see. Everybody can see it on a different way and even when you created it you have your own way of think about it. It's not the only way of think about it.

Interviewer: Thanks for the interview.

Benjamin Lacombe: Thank you very much.

❖ **Transkript des Videoausschnitts: Camille Rose Garcia zu *Alice in Wonderland*⁴⁰³ (00:00:00-00:01:00)**

Camille Rose Garcia: In 2009 I was invited to illustrate a new *Alice in Wonderland* book to be published by HarperCollins. The biggest challenge with this project was reinterpreting such an iconic story. I've seen it done a million times but never really as good as the original illustrations. I start with a ton of sketches and pick the best ideas from there. Not everything makes the cut. The illustrations are done in watercolor and acrylic. This was the first time I've done watercolor to any extent so it took a while to get the hang of it. I'm inspired a lot by the things I collect. Little bits of my life are always making their way into the work. [...]

⁴⁰³ Camille Rose Garcia: *Alice in Wonderland*. (00:01:49), online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4g6MFCvjDt4> [letzter Zugriff: 14.07.2018]. siehe 00:00:00-00:01:00.

13. Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Grimm, Jacob und Wilhelm: Altdeutsche Wälder. Band 1 In: Ehrismann, Otfried / Schmitt, Ludwig Erich (Hg.): Jacob und Wilhelm Grimm Werke. Abt. 3. Gemeinsame Werke Band 37. Altdeutsche Wälder 1. Hildesheim u.a.: Olms-Weidmann 1999.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Dettmering, Peter (Hg.): Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Urfassung 1812-1814. Eschborn bei Frankfurt/Main: Verlag Dietmar Klotz GmbH 1997.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Garcia, Camille Rose: Snow White. New York: Harper Design 2012.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Grabianski, Janusz: Schneewittchen. In: Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Wien: Buchgemeinschaft Jung-Donauland 1962, S. 48-61.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Lacombe, Benjamin: Schneewittchen. Berlin: Verlagshaus Jacoby & Stuart 2011.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Rölleke, Heinz (Hg.): Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. Köln / Genf: Fondation Martin Bodmer Cologny-Genève 1975.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Rölleke, Heinz (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1984.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Rölleke, Heinz (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 3. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1984.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Schmitt, Ludwig Erich (Hg.) / Uther, Hans-Jörg (Hg.): Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. 1819/1822. Erster Band. Hildesheim u.a.: Olms-Weidmann 2004.

Grimm, Jacob und Wilhelm / Takano, Momo: Schneewittchen. Bargteheide: minedition 2011.

Sekundärliteratur

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. (ungekürzte Ausgabe). München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.

Birkhäuser-Oeri, Sibylle / von Franz, Marie-Louise (Hg.): Die Mutter im Märchen. Deutung der Problematik des Mütterlichen und des Mutterkomplexes am Beispiel bekannter Märchen. (vollständig überarbeitete Neuauflage). Küssnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie 2003.

Christensen, Tom: A silver figurine from Lejre. In: Danish Journal of Archaeology (2013), Heft 2/1. S. 65-78.

de Rachewiltz, Siegfried: Kamm, kämmen. In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 7. Berlin / New York: de Gruyter 1993. S. 915-919.

Drewermann, Eugen: Schneewittchen. Die zwei Brüder. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. München Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.

Duff, J.F. Grant: Schneewittchen. Versuch einer psychoanalytischen Deutung. In: Laiblin, Wilhelm (Hg.): Märchenforschung und Tiefenpsychologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ⁵1995. S. 88-99.

Endres, Franz Carl / Schimmel, Annemarie: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich. München: Diederichs Verlag 1995 (Sonderausgabe).

Hoffmann, E.T.A.: Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2012.

Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006.

Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1987.

Kurwinkel, Tobias: Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2017.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht über den 16. Internationalen Kongreß für

Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Haas, Norbert (Hg.): Schriften. Band 1. Berlin: Quadriga ³1991. S. 61-70.

Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 3. revidierte und erweiterte Auflage 1994.

Lüthi, Max: Drei, Dreizahl. In: In: Ranke, Kurt (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 3. Berlin / New York: de Gruyter 1981. S. 851-868.

Lüthi, Max: Märchen. Stuttgart: Metzler ¹⁰2004, aktualisierte und bearbeitete Auflage von Heinz Rölleke.

Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Verlag C.H. Beck oHG, 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage 2016.

Niedner, Felix (Hg.): Snorris Königsbuch. Heimskringla. Erster Band. Jena: Eugen Diederichs Verlag 1922.

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: A. Francke Verlag ²2017.

Pöge-Alder, Kathrin: Sieben. In: : In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 12. Berlin / New York: de Gruyter 2006. S. 646-649.

Pöge-Alder, Kathrin: Spiegel. In: In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 12. Berlin / New York: de Gruyter 2007. S. 1.015-1.021.

Riedel, Ingrid: Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. (Buchreihe Symbole). Stuttgart: Kreuz Verlag 1983.

Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004.

Rölleke, Heinz: Weiß – Rot – Schwarz: „Die drei Farben der Poesie“. Zu Farbspielen in Grimms „Sneewittchen“-Märchen und anderwärts. In: Fabula 54 (2013), Heft 3/4. S. 214-234.

Ruf, Theodor: Die Schöne aus dem Glassarg. Schneewittchens märchenhaftes und unwirkliches Leben. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

Shojaei Kawan, Christine: Schneewittchen. In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 12. Berlin / New York: de Gruyter 2005. S. 129-140.

Seifert, Theodor: Schneewittchen. Das fast verlorene Leben. (Weisheit im Märchen). Zürich: Kreuz Verlag 1983.

Spengler, W. Eckehart: Apfel, Apfelbaum. In: Kurt, Ranke (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 1. Berlin / New York: de Gruyter 1977. S. 622-625.

Steinbauer, Bernd: Zwerg. In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 14. Berlin / Boston: de Gruyter 2013. S. 1.437-1.445.

Takenaka, Nanae: The realization of absolute beauty: an interpretation of the fairytale Snow White. In: The Journal of Analytical Psychology 61 (2016), Heft 4. S. 497-514.

Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Oldenburg: Isensee Verlag 2003.

Tucker, Elizabeth: Farben, Farbsymbolik. In: Ranke, Kurt (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 4. Berlin / New York: de Gruyter 1984. S. 840-853.

Wehse, Rainer: Prinz, Prinzessin. In: Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u.a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 10. Berlin / New York: de Gruyter 2002. S. 1.311-1.319.

Witthöft, Heide: Die Verbürgerlichung Schneewittchens. In: Fabula 47 (2006), Heft 1/2. S. 90-102.

Onlinequellen

Basile, Giambattista: Das Pentamerone. Leipzig: Philipp Reclam Jun. 1979. online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-pentameron-4884/20> [letzter Zugriff: 29.03.2018].

Bittel, Johannes: „Sterben, Schlafen – Schlafen, Träumen vielleicht.“ Zum Spiegelstadium bei Lacan. In: Grimsen, Germar (Hg.): Der Salmoxisbote. Dreimonatsschrift Jahrgang 3 (1995), Nr. 8. online unter: <http://www.salmoxisbote.de/Bote08/Bittel.htm> [letzter Zugriff: 25.05.2018].

Camille Rose Garcia: Alice in Wonderland. (00:01:49), online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4g6MFCvjDt4> [letzter Zugriff: 14.07.2018].

Duden: Schute, die. online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schute> [letzter Zugriff: 10.07.2018].

Focus online: Der Maler Ludwig Emil Grimm – im Schatten der Brüder. (08.04.2013). online unter: https://www.focus.de/kultur/kunst/kunst-der-maler-ludwig-emil-grimm-im-schatten-der-brueder_aid_951874.html [letzter Zugriff: 20.08.2018].

Garcia, Camille Rose: About. online unter: <http://www.camillerosegarcia.com/about.html> [letzter Zugriff: 13.07.2018].

Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Zweiter Band. Berlin: Realschulbuchhandlung 1815. online unter: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/grimm_maerchen02_1815?p=11 [letzter Zugriff: 21.12.2017].

iOnArt: Benjamin Lacombe at Boesner Vienna. (00:06:28), online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=3cefUXyNUck> [letzter Zugriff 03.07.2018].

Janowsky-Winkler, Susanne: Brüder Grimm und Momo Takano: Schneewittchen. online unter: <https://www.kulturwoche.at/literatur/3162-brueder-grimm-und-momo-takano-schneewittchen> [letzter Zugriff: 24.07.2018].

Lacombe, Benjamin: Info. online unter: http://www.benjaminlacombe.com/info_e.html [letzter Zugriff: 29.06.2018].

Lippert, Karin: Richilde. online unter: <http://www.maerchenatlas.de/illustrationen/richter/richilde/> [letzter Zugriff: 21.12.2017].

minedition: Autor/Illustrator: Takano, Momo. online unter: http://www.minedition.com/authors/detail/293?country_id=1 [letzter Zugriff: 24.07.2018].

minedition: Über uns. online unter: http://www.minedition.com/page/submenu/100?country_id=1 [letzter Zugriff: 25.07.2018].

Musäus, Johann Karl August: Richilde. In: Musäus, Johann Karl August: Volksmärchen der Deutschen. München: Winkler Verlag 1976. online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/volksmaerchen-der-deutschen-4374/6> [letzter Zugriff: 21.12.2017].

14. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ludwig Emil Grimm: Jacob und Wilhelm Grimm	6
Abbildung 2: Ludwig Emil Grimm: Dorothea Viehmann (nach 1815).....	6
Abbildung 3: Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Volks- und Kunstmärchen.....	10
Abbildung 4: Abfolge von comichaften Einzelbildern im Bilderbuch Strandgut von David Wiesner (2013).....	30
Abbildung 5: Möglichkeiten der Figurencharakterisierung	39
Abbildung 6: Übersicht und Aufbau: narratoästhetische Bilderbuchanalyse.....	52
Abbildung 7: Grimm / Lacombe: Schneewittchen. Einband Vorderseite	80
Abbildung 8: Madonna der Wundertätigen Medaille, Italien	82
Abbildung 9: Grimm / Lacombe: Schneewittchen. S. 7	82
Abbildung 10: Benjamin Lacombe mit seinem Hund	89
Abbildung 11: Grimm / Lacombe: Schneewittchen. S. 19.....	89
Abbildung 12: Grimm / Lacombe: Schneewittchen S. 24.....	101
Abbildung 13: Grimm /Garcia: Snow White. Buchtitel S. 3	110
Abbildung 14: Grimm / Garcia: Snow White. Einband Vorderseite.....	110
Abbildung 15: Grimm / Garcia: Snow White. Schutzumschlag Vorderseite	110
Abbildung 16: Grimm / Garcia: Snow White. S. 4-5.....	111
Abbildung 17: Grimm / Garcia: Snow White. S. 26-27.	111
Abbildung 18: Grimm / Garcia: Snow White. S. 12.	116
Abbildung 19: Walt Disneys Schneewittchen und die sieben Zwerge (1937). (Min. 47:28) .	116
Abbildung 20: Grimm / Garcia: Snow White. S. 21.	120
Abbildung 21: Grimm / Garcia: Snow White. S. 39.	125
Abbildung 22: Grimm / Garcia: Snow White. S. 44	127
Abbildung 23: Grimm / Garcia: Snow White. S. 48.	128
Abbildung 24: Walt Disneys Schneewittchen und die sieben Zwerge (1937). (Min. 01:00:33). In der linken oberen Ecke ist die Nase der Stiefmutter bereits im Ansatz zu sehen.	130
Abbildung 25: Walt Disneys Schneewittchen und die sieben Zwerge (1937). (Min. 47:17).	130
Abbildung 26: Grimm / Garcia: Snow White. S. 54-55.	130
Abbildung 27: Grimm / Garcia: Snow White. S. 77.	139
Abbildung 28: Grimm / Garcia: Snow White. S. 47.	142
Abbildung 29: Grimm / Garcia: Snow White. S. 47.	142
Abbildung 30: Grimm / Takano: Schneewittchen. Einband Vorderseite	146
Abbildung 31: Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 8-9.	152
Abbildung 32: Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 12-13.....	155
Abbildung 33: Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 22-23.....	160
Abbildung 34: Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 28-29.....	164
Abbildung 35: Vincent van Gogh: Mittagsrast (1890). Ölmalerei.....	171
Abbildung 36: Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 32-33.....	171
Abbildung 37: Grimm / Takano: Schneewittchen. S. 4-5.....	171
Abbildung 38: Vincent van Gogh: Zwölf Sonnenblumen in einer Vase mit grünem Hintergrund (1888). Öl auf Leinwand.	171

Quellenverweise der Abbildungen⁴⁰⁴

Abbildung 1: Ludwig Emil Grimm: *Dorothea Viehmann* (nach 1815).

Lauer, Bernhard: Dorothea Viehmann und die Brüder Grimm. Märchen und Wirklichkeit. In: Chronik der Stadt Baunatal. Kassel: Brüder Grimm Gesellschaft 1997. S. 341.

Abbildung 2: Ludwig Emil Grimm: *Jacob und Wilhelm Grimm*.

Rölleke, Heinz: Jacob und Wilhelm Grimm. In: Deutsche Dichter. Romantik, Biedermeier und Vormärz. Band 5. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co 1989. S. 231.

Abbildung 3: Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Volks- und Kunstmärchen.

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: A. Francke Verlag 2017. S. 12.

Abbildung 4: Abfolge von comichaften Einzelbildern im Bilderbuch *Strandgut* von David Wiesner (2013).

Kurwinkel, Tobias: Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2017. S. 22.

Abbildung 5: Möglichkeiten der Figurencharakterisierung.
eigene Grafik.

Abbildung 6: Übersicht und Aufbau: narratoästhetische Bilderbuchanalyse.

Kurwinkel, Tobias: Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2017. S. 51.

Abbildung 9: Madonna der Wundertätigen Medaille, Italien.

<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/6314734/Bottega+gardenese+seconda+met%C3%A0+sec.+XIX%2C+Madonna+della+medaglia+miracolosa> [letzter Zugriff: 23.08.2018].

Abbildung 11: Benjamin Lacombe mit seinem Hund.

Lacombe, Benjamin: Info. online unter: http://www.benjaminlacombe.com/info_e.html [letzter Zugriff: 23.08.2018].

Abbildung 19: Walt Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937). (Min. 47:28).

Dominik 003: Walt Disney Schneewittchen ganzer Film Deutsch. (01:20:07). online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkkypR0dUXo&t=1657s> [letzter Zugriff: 23.08.2018].

Abbildung 24: Walt Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937). (Min. 47:17).

⁴⁰⁴ Anmerkung: Bei den Abbildungen aus den Bilderbüchern von Lacombe, Garcia und Takano handelt es sich um selbstgemachte Scans aus dem jeweiligen Bilderbuch. Die dazugehörigen bibliografische Angaben sind im Literatur- und Quellenverzeichnis einzusehen.

Dominik 003: Walt Disney Schneewittchen ganzer Film Deutsch. (01:20:07). online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkkypR0dUXo&t=1657s> [letzter Zugriff: 23.08.2018].

Abbildung 25: Walt Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937). (Min. 01:00:33). In der linken Ecke ist die Nase der Stiefmutter bereits im Ansatz zu sehen.

Dominik 003: Walt Disney Schneewittchen ganzer Film Deutsch. (01:20:07). online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkkypR0dUXo&t=1657s> [letzter Zugriff: 23.08.2018].

Abbildung 35: Vincent van Gogh: *Mittagsrast* (1890). Ölmalerei.

<https://www.kunstkopie.de/a/vincent-van-gogh/mittagsrast.html> [letzter Zugriff: 23.08.2018].

Abbildung 38: Vincent van Gogh: *Zwölf Sonnenblumen in einer Vase mit grünem Hintergrund* (1888). Öl auf Leinwand.

<https://www.kunstkopie.de/a/vincent-van-gogh/zwoelf-sonnenblumen-in-ei.html> [letzter Zugriff: 23.08.2018].

15. Zusammenfassung und Abstract

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit den Themenbereichen Märchen sowie Kinder- und Jugendliteratur aus Sicht der Bilderbuchforschung. Ziel der Arbeit war es sowohl das Märchen *Schneewittchen* als auch drei *Schneewittchen*-Bilderbücher näher zu analysieren. Im Speziellen geht es um die bildliche Ausgestaltung und psychoanalytische Deutung der *Schneewittchen*-Bilderbücher von Benjamin Lacombe, Camille Rose Garcia und Momo Takano, die ein breites kulturelles und künstlerisches Spektrum abdecken. Hauptaugenmerk liegt auf der narratoästhetischen Bilderbuchanalyse dieser drei Werke. Anschließend wurden die Ergebnisse der Einzelanalysen mit Blick auf die psychoanalytischen Deutungsweisen untersucht und miteinander verglichen. Den Abschluss bildet ein Plädoyer für die Bedeutung von Märchenbilderbüchern für die Kinder- und Jugendliteratur.

Zu Beginn der Diplomarbeit findet sich eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Gattung Märchen und konkret mit dem Märchen *Schneewittchen*. Hier steht in erster Linie der Werdegang *Schneewittchens* von seiner Urfassung 1812 bis zur heute bekannten und beliebten Fassung von 1857 im Vordergrund. Damit verbunden ist die Frage nach Parallelen zu anderen Texten und der gesellschaftlichen Komponente des Märchens sowie dessen psychoanalytischer Deutung. Den zweiten Schwerpunkt des Theorieteils bildet die Eingrenzung und Festlegung der verwendeten Analysemethoden für die Bilderbücher. Dabei fiel die Wahl auf die von Tobias Kurwinkel präsentierte narratoästhetische Bilderbuchanalyse. Ergänzend dazu findet sich eine ausführliche Figuren- sowie Motiv- und Symbolanalyse, die die psychoanalytischen Aspekte des Märchens weiter vertieft und ausführt.

Der praktische Teil besteht aus der genauen Analyse der *Schneewittchen*-Bilderbücher von Lacombe, Garcia und Takano in Bezug auf deren textexterne und -interne Aspekte. Jedem Bilderbuch ist ein eigenes Kapitel gewidmet, das sich eingehend mit dessen Schrift- und Bildtext sowie deren Interdependenz, Typografie und Intermedialität auseinandersetzt. Dem Bildtext kommt dabei eine hervorgehobene Stellung zu, da dessen Analyse für die Auseinandersetzung und Kontextualisierung mit den psychoanalytischen Deutungen unabdingbar ist und den zentralen Aspekt der Arbeit ausmacht. Dabei steht die Frage nach der inhaltlichen Angemessenheit für Kinder und Jugendliche ebenso im Zentrum wie eben jene nach der Umsetzung psychoanalytischer Elemente im Bildtext. Die Ergebnisse hierzu werden in einem eigenen Kapitel rekapituliert und miteinander verglichen.

In der vorliegenden Diplomarbeit konnte festgestellt werden, dass das Bilderbuch von Benjamin Lacombe aufgrund der eleganten und hochwertigen Gestaltung durchaus auch für ein jugendliches und erwachsenes Publikum geeignet ist. Camille Rose Garcias Werk

hingegen eignet sich wegen des rein englischen Textes und aufgrund der bizarren und verstörenden Bilder ausschließlich für ältere LeserInnen. Den Gegenpol dazu bildet Momo Takanos Neuillustrierung. Ihre Darstellungen sind in erster Linie für kindliche RezipientInnen ansprechend, was ein jugendliches oder erwachsenes Publikum jedoch nicht ausschließt. Ähnliche psychoanalytische Inhalte lassen sich in allen drei Bilderbüchern unabhängig von deren kultureller Verortung ausmachen und können somit für diese drei Werke als allgemeingültig angenommen werden.

Abstract

The diploma thesis at hand discusses the topics fairy tales as well as literature for children and young adults as seen from the perspective of storybook research. The purpose of this thesis was to analyze the fairy tale *Snow White* and three *Snow White*-storybooks. It deals with the visual design and psychoanalytical interpretation of the *Snow White*-storybooks by Benjamin Lacombe, Camille Rose Garcia and Momo Takano, which represent a broad cultural and artistic spectrum. The main focus lies on the narratoesthetic storybook-analysis of these three works. Subsequently, the results of the individual analyzes are examined concerning the psychoanalytic interpretations and are compared with another. Finally, a plea for the importance of fairytale-storybooks for the literature for children and youth adults is made.

The diploma thesis begins with a detailed examination of the literary genre “fairy tale” in general and the fairy tale *Snow White* in particular. Further on, the thesis focuses on the development of the fairy tale *Snow White* from its original version in 1812 to the known and popular version of today, which originates from the edition of 1857. Related to this development is the question of parallels between *Snow White* and other texts. Furthermore the social component of the fairy tale and its psychoanalytic interpretation are of importance. The second focus of the theoretical part is about the limitation and definition of the analysis method used for the storybooks. The choice fell on the narratoesthetic storybook-analysis presented by Tobias Kurwinkel. In addition, there is a detailed analysis of figures as well as motives and symbols, which enlarge upon and explain the psychoanalytic aspects of the fairy tale further.

The practical part consists of a precise analysis of the *Snow White*-storybooks by Lacombe, Garcia and Takano in regard to their text external and text internal aspects. Each storybook is analyzed in a separate chapter that focuses on the book’s writing and image text as well as their interdependence, typography and intermediality. The pictorial text owns a prominent position, because its analysis is indispensable for the discussion and contextualization of the psychoanalytic interpretations and therefore constitutes the central aspect of this thesis. At the same time, the question concerning the appropriateness of

content for children and young adults is essential as well as the question of the implementation of psychoanalytic elements in the image text. The results therefore are recapitulated in a separate chapter to be set in comparison with each other.

The diploma thesis at hand illustrates that the storybook by Benjamin Lacombe is quite suitable for an adolescent and adult audience due to the elegant and high-quality design. Camille Rose Garcia's work, on the other hand, is only recommendable for older readers due to the English text and the bizarre and disturbing images. Contrary to this is Momo Takano's re-illustration of the fairy tale. Her pictures are primarily appealing to childlike recipients, which on the other hand, does not exclude an adolescent or adult audience. Similar psychoanalytic contents can be found in all three storybooks regardless of the cultural origins of the illustrators and therefore, can be accepted as universally valid for these three works.