

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I
COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I
ALEMANYA**



Der Schurke ist kein Schurke mehr.

Form und Rollenkonzeption in Robert Walsers *Schneewittchen*

Tesis doctoral presentada por:

Tania Ochoa Savic

Dirigida por:

Dra. Brigitte Jirku

Programa de Doctorado:

646 155E Estudios literarios
en Lengua inglesa y alemana

Valencia, 2015

Don Quijote soy, y mi profesión la de andante caballería. Son mis leyes, el deshacer entuertos, prodigar el bien y evitar el mal. Huyo de la vida regalada, de la ambición y la hipocresía, y busco para mi propia gloria la senda más angosta y difícil.

¿Es eso, de tonto y mentecato?

(Miguel de Cervantes)

Danksagung

Ganz besonders danken möchte ich Frau Prof. Dr. Brigitte Jirku, die mich bei dieser langjährigen Arbeit unterstützte und betreute.

Darüber hinaus möchte ich mich bei meiner Familie für die kontinuierliche Unterstützung bedanken.

Vor allem möchte ich Christian danken, für seine motivierenden Worte, die es mir ermöglicht haben, diese Arbeit fertig zu stellen.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	2
<u>Einleitung</u>	5
<u>Teil I. Das Kurzdrama als Ausdruck einer Krise</u>	12
I. 1. Die terminologische Problemstellung der dramatischen Kurzform	12
I. 2. Literaturgeschichtlicher Ursprung des Kurzdramas	14
I. 2.1. Das Kurzdrama im 19. Jahrhundert: Die dramatische Kurzform im Naturalismus.....	16
I. 2.1.1. August Strindberg <i>Der Einakter</i>	16
I. 2.1.2. Das naturalistische Kurzdrama: Einleitung	20
I. 2.2. Die dramatische Kurzform bei Maurice Maeterlinck	30
I. 2.2.1. Der Impressionismus als literarischer Begriff: Einleitung	33
I. 2.2.1.1. Der Impressionismus als Lebensphilosophie in der dramatischen Kurzform.....	37
I. 2.2.1.2. Einfluss von Nietzsches <i>Nihilismus</i> im Kurzdrama der Jahrhundertwende	40
I. 2.2.2. Kriterien der dramatischen Kurzform im Impressionismus	43
I. 2.2.3. Das lyrische Kurzdrama der Jahrhundertwende	44
I. 3. Das Kurzdrama als dramatische Gattung	50
I. 3.1. Die Reduktion der dramatischen Kurzform	50
I. 3.1.1. Die Reduktion bezogen auf die Situation	54
I. 3.1.2. Die Einheit des Ortes und der Zeit	59
I. 3.1.2.1. Die räumliche Einheit in der dramatischen Kurzform.....	59
I. 3.1.2.2. Die zeitliche Einheit in der dramatischen Kurzform	60
I. 3.1.3. Die Reduktion bezogen auf die Figuren	63
I. 3.1.4. Die Sprache in der dramatischen Kurzform.....	65
I. 3.2. Die Komödie: Das bevorzugte Genre des Kurzdramas	70
I. 3.3. Strukturelle Grundmuster und Varianten in der Typologie	72
I. 3.4. Das Metadrama als Form des Kurzdramas	75
I. 3.4.1. Definitionen des Metadramas	75
I. 3.4.2. Metadramatische Techniken	78

I. 3.4.3. Die Technik der Dekonstruktion beim Metadrama	80
I. 4. Das Märchen: Definitionen und Kriterien.....	82
I. 4.1. Das Märchendrama.....	82
I. 4.1.1. Das Märchen als Basis des Märchendramas	83
I. 4.1.2. Das Märchendrama: Definitionen.....	87
I. 4.2. Das Märchen als matrilineare und patriarchale Erzählung.....	88
I. 4.3. Rollenbilder im Märchen.....	95
I. 4.3.1. Das Frauenbild im Matriarchat	95
4.3.2. Das Frauenbild im Patriarchat	110
<u>Teil II. Robert Walsers <i>Schneewittchen</i></u>	116
II. 1. <i>Schneewittchen</i> als Metadrama der Jahrhundertwende.....	116
II. 1.1. Analyse der Reduktion: Situation, Zeit, Ort, Figuren und Sprache	117
II. 1.2. <i>Schneewittchen</i> , ein impressionistisches Kurzdrama?	125
II. 1.3. <i>Schneewittchen</i> ein lyrisches Kurzdrama der Jahrhundertwende	129
II. 2. <i>Schneewittchen</i> als Märchendrama	132
II. 3. Analyse der weiblichen Rollenerwartungen und des Rollenverhaltens in Walsers <i>Schneewittchen</i>	135
II. 4. Die Analyse der männlichen Rollen und Rollenerwartungen des Jägers, Königs und Prinzen bei Walsers <i>Schneewittchen</i>	158
II. 5. Walsers <i>Schneewittchen</i> als Dekonstruktion der traditionellen dramatischen Formen.....	177
<u>Fazit</u>.....	179
<u>Resumée der Arbeit auf Spanisch</u>	186
<u>Bibliographie</u>.....	198
Primärliteratur	198
Sekundärliteratur	198

Einleitung

Robert Walser (1878-1956) war Jahrzehnte lang für das Publikum und die Literaturkritik in Vergessenheit geraten. Als junger Mann versuchte er sein Glück als Schauspieler in Stuttgart, wo er um seinen Lebensunterhalt zu verdienen zusätzlich als Bürokrant arbeiten musste. Nach seinen erfolglosen Versuchen in der Schauspielerei kehrte er in die Schweiz zurück, wo er die meisten seiner Werke verfasste. Während einer Ausbildung als Diener in Berlin schrieb er seine bekanntesten Werke: *Der Gehülfe*, *Jakob von Guten* und *Geschwister Tanner*. Obwohl er in bekannten Zeitschriften wie *Die Insel* Stücke publizierte, erhielt er von der damaligen Rezension keine Anerkennung. Nachdem er 1913 wieder in die Schweiz zurückgekehrt war, verfasste er mehrere Theater- und Prosastücke wie *Der Spaziergang* und *Der Räuber*. Seine Versuche, als freier Schriftsteller zu arbeiten, scheiterten immer wieder, wodurch er sich gezwungen fühlte mehrere Arbeiten anzunehmen, wie zum Beispiel als Bibliothekar im Staatsarchiv in Bern. Obwohl er ab dem Jahre 1929 in mehreren Heilanstalten war, produzierte er weiterhin literarische Texte. Erst während einer dieser Aufenthalte in der Heilanstalt Herisau im Jahre 1933 gab er das Schreiben auf. Auch nachdem die Ärzte keine Anzeichen von einer psychischen Krankheit bei ihm erkannten, wollte der Schweizer Autor die Anstalt nicht verlassen. Schließlich verstarb er dort 1956 während eines Spazierganges im Schnee. Sein Freund und Vormund Carl Seeling bemühte sich vehement, den von der Literaturkritik vergessenen, Walser nach seinem Tod durch die Publikation seiner Werke am Leben zu halten. Erst in den 1960er Jahren wurden er und seine Werke dank den Publikationen von Jochen Greven wiederentdeckt. In den folgenden drei Jahrzehnten wurde hauptsächlich Walsers Prosa analysiert. Grundlegende Untersuchungen für die Walserforschung waren die Publikationen von Peter Utz und Dierk Rodewald. Nach und nach entdeckte man in Walsers Nachlass unveröffentlichte Werke, welche unter dem Begriff „Mikrogramme“ bekannt sind und mit denen sich die Walserforschung in den letzten Jahren beschäftigt hat. Kirsten Scheffler untersuchte in ihrer Publikation Walsers Mikropoetik, welche vom Autor mit Bleistift verfasst wurde. Seine dramatischen Werke wurden allerdings nicht sehr akribisch untersucht, obwohl sie Walsers Wesen am besten darstellten. In seinem Theater bearbeitet er triviale Mythen und Themen der Volksli-

teratur. Eines der Themen, die Walser neu bearbeitet, sind die Volksmärchen *Schneewittchen* (1901), *Aschenbrödel* (1901) und *Dornröschen* (1912), welche lange Zeit von der Walsenforschung als Fremdkörper in Walsers Gesamtwerk bezeichnet wurden. Dank der psychoanalytisch- poetologischen Untersuchung von Urs Herzog zu Walsers *Schneewittchen* erhielt dieses Kurzdrama die Aufmerksamkeit der Literaturkritik. Es folgten mehrere Untersuchungen, welche sich mit den oben genannten Märchendramen befassten. Literaturkritiker wie Ruth Huber, Katalin Horn und Sabine Eickenrodt untersuchten die Darstellung der Ambivalenz in Walsers Kurzdramen. Einige Publikationen, wie die von Karen Andersen, analysierten diese Werke hinsichtlich der christlichen und der sozialistischen Weltansicht. In der Analyse von Dieter Lamping wird Walsers Märchendramen sogar als eine Art Parodie betrachtet, was nicht Walsers Intention war.¹ Bislang gibt es keine ausführliche Untersuchung, welche die Destabilisierung der traditionellen Form und der Rollenkonzeption in *Schneewittchen*, als Walsers Versuch den Zeitgeist des *Fin de siècle* darzustellen, untersucht. *Schneewittchen* ist nicht nur das erste Kurzdrama, das Walser verfasste, sondern auch das Repräsentativste, was das Theater des *Fin de siècle* des Schweizer Autors betrifft. Laut Anna Fattori ist *Schneewittchen*, „ein Seelengemälde, dessen dem Anschein nach sehr eigene, schwindelerregende Zeitstruktur sich [...]als ausgesprochen zeittypisch erweist.“ (Fattori 2011:181) In dieser Hinsicht ist Walsers Märchendrama nicht als eine dramatische Inszenierung des Märchens der Gebrüder Grimm zu betrachten. Es wird eine konkrete Situation dargestellt, die einen der Momente des Märchens umfasst. Walsers *Schneewittchen* beginnt mit der Rückkehr von Schneewittchen und dem Prinzen zum Schloss, wo sie die Königin und der Jäger erwarten. Der Konflikt entsteht als Schneewittchen die Königin des Mordversuchs beschuldigt und die Königin dies abstreitet.

Charakteristisch für Walsers Märchendramen ist, dass sie nur eine Situation darstellen und dass sie im Vergleich zu einem mehraktigen Drama sehr kurz sind. Daher wird *Schneewittchen* auch als Kurzdrama definiert. Typisch für das Theater des *Fin de siècle* war die Suspension bzw. das Anhalten der Handlung im Drama, welches wie bei *Schneewittchen* die Schilderung einer einzigen Situation ermöglichte.

¹ Vgl. Fattori 2011: 179-180.

Das Kurzdrama entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und galt als Rettungsversuch das Drama aus der Krise zu befreien. Es unterscheidet sich von den anderen durch die Kürze, die auch in den anderen Merkmalen, wie zum Beispiel Situation, Ort, Zeit, und Sprache, vorhanden ist. Die Kürze bzw. Reduktion ermöglicht die Fusion mit anderen dramatischen Gattungen, wie man auch am Beispiel von Robert Walsers *Schneewittchen* erkennen kann.

Obwohl das Kurzdrama eine der beliebtesten Formen der Dramatiker des 20. und 21. Jahrhunderts ist, gibt es nur wenige Untersuchungen, die sich mit dem Kurzdrama befassen. Als Pionierarbeit u.a. kann man die Untersuchung von Brigitte Schultze bezeichnen, welche die Merkmale des Kurzdramas analysierte. Über die Fusion des Kurzdramas mit anderen dramatischen Gattungen gibt es zurzeit keine ausführlichen Untersuchungen.

Diese Studie ist die erste Arbeit, in der das Kurzdrama *Schneewittchen* von Walser als Beispiel für die Destabilisierung der traditionellen dramatischen Formen und der Rollenkonzeption untersucht wird. Wie zuvor erläutert, haben die bisherigen Untersuchungen sich ausschließlich mit inhaltlichen oder sprachlichen Aspekten auseinandergesetzt, ohne die Fusion der dramatischen Gattungen in *Schneewittchen* zu berücksichtigen, welche das typischste Merkmal des Theaters des *Fin de siècle* ist und am besten den Zeitgeist der Jahrhundertwende widerspiegelt. Hinzu kommt, dass es keine vergleichende Untersuchung bezüglich der männlichen und weiblichen Rollen und Rollenerwartungen des Märchens *Sneewittchen* in der Version der Brüder Grimm mit Walsers Märchen- bzw. Kurzdrama *Schneewittchen* gibt. Zusätzlich wird anhand des Vergleichs die Destabilisierung der Rollenkonzeption bei Walsers *Schneewittchen* untersucht, mit der die traditionelle Rollenerwartung und das Rollenverhalten in Frage gestellt werden. Robert Walser beschäftigte sich mit einem zeitgenössischen Konflikt, der bei den anderen Schriftstellern auf wenig Interesse stieß. Ziel dieser Untersuchung ist es zu analysieren und darzustellen, wie der Schweizer Autor die Auflösung fester Kategorien, wie die der dramatischen Form und der Zuordnung von Geschlechterrollen in seinem Kurzdrama *Schneewittchen* schildert.

Um dieses Vorhaben zu realisieren wird im ersten Teil dieser Dissertation eine theoretische Basis konzipiert, mit Hilfe derer im zweiten Teil die Form und Rollenkonzeption von Walsers *Schneewittchen* analysiert werden.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird zunächst das Kurzdrama als Ausdruck einer Krise untersucht. Zu Beginn der Arbeit wird die Problematik bezüglich der Terminologie des Kurzdramas geschildert; erst seit dem Ende des 20. Jahrhunderts wird, infolge der ausführlichen Untersuchung des Kurzdramas von Brigitte Schultze, der von ihr vorgeschlagene Begriff „Kurzdrama“ anstelle der Bezeichnung „Einakter“ für die dramatische Kurzform benutzt. In dieser Arbeit werden zusätzlich hierzu auch Synonyme wie Dramolett oder Märchendrama² u.a. für die Bezeichnung des Kurzdramas verwendet.

Anschließend wird der literaturgeschichtliche Ursprung des Kurzdramas erläutert. Die meisten Kritiker sind sich darüber einig, dass das Kurzdrama am Ende des 19. Jahrhunderts zur unabhängigen Gattung wurde. Obwohl die dramatische Kurzform bereits bei den Fastnachtsspielen, beim Jesuitentheater oder als Vorspiel und Nachspiel eines mehraktigen Dramas auftauchte, wurde sie erst während des Naturalismus zur dramatischen Gattung erhoben. Ein wichtiger Anhaltspunkt in der Literaturgeschichte des Kurzdramas als Gattung ist die Veröffentlichung von August Strindbergs Essay „Der Einakter“. Im Impressionismus wird das Kurzdrama zum Ausdruck der Inexistenz einer objektiven Realität und der Inexistenz eines einheitlichen Subjekts. Robert Walsers Kurzdramen gehören zu dieser Kategorie der Kurzdramen. In seinen dramatischen Kurzformen wird auf die Nicht-Existenz einer objektiven Wirklichkeit angespielt, da der inszenierte Augenblick aus verschiedenen subjektiven Empfindungen der Figuren besteht.

Im Anschluss werden die Kriterien des Kurzdramas analysiert, wobei die Reduktion das übergreifende Kriterium ist. Diese Reduktion bezieht sich auf die Situation, den Ort, die Zeit, die Figuren und die Sprache der dramatischen Kurzform. Die Existenz einer einzigen Situation bedingt auch die Einheit von Zeit und Ort. Die dramatische Spannung besteht aus zwei widersprüchlichen Bildern/Gliedern, die zum Höhepunkt

² Durch die Fusion des Kurzdramas mit anderen dramatischen Gattungen wird in dieser Arbeit auch den Terminus Märchendrama für Walsers *Schneewittchen* verwendet. Das Märchendrama als dramatische Gattung wird im ersten Teil dieser Arbeit eruiert.

führen, an dem es zu einer Entblößung oder Enttäuschung der verschiedenen Bilder/Glieder kommt. Die Konzentration schränkt auch die Entwicklung der Zeit im Kurzdrama ein. Wenn die Situation in der dramatischen Kurzform mit einer Momentaufnahme verglichen wird, muss das Inszenierte in einer kurzen Zeitspanne geschehen. Es kann durchaus vorkommen, dass der innerliche Zeitablauf des Kurzdramas mit dem der Bühnenaufführung übereinstimmt. Das Kurzdrama entwickelt sich normalerweise an einem einzigen Ort. Die Einheit bei dem Ort im Kurzdrama erlaubt dem Empfänger sich nur auf diese eine Situation zu konzentrieren. Strindberg deutete bereits auf die Unmöglichkeit hin, beim mehraktigen Drama die verschiedenen Intrigen und Orte einzuordnen. Durch die Reduktion des Spielraums auf einen einzigen Ort wird dies verhindert. Die Reduktion wird auch bei der Darstellung der Figuren in der dramatischen Kurzform deutlich. Es kommt nicht nur zu einer geringen Zahl von Charakteren, sondern es muss auch darauf verzichtet werden „runde Charaktere“ zu gestalten. Eine detaillierte Beschreibung der Figuren im Kurzdrama ist also nicht möglich.

Charakteristisch für die Sprache ist die Unpersönlichkeit, die man in den meisten Kurzdramen vorfinden kann. Wie die Zeit und der Ort beschreibt die Sprache eine allgemeine Situation auf eine unpersönliche Art. Während der Jahrhundertwende entwickelte sich ein Kurzdrama, das einen lyrischen Charakter besaß. Dies kann man bei dem Kurzdrama *Schneewittchen* deutlich erkennen. Daher werden in dieser Arbeit auch die Kriterien des lyrischen Dramas der Jahrhundertwende erläutert. Durch die Reduktion des Kurzdramas auf eine einzige Situation ist es für den Dramatiker möglich Sprachbilder zu kreieren, die metaphorisch oder lyrisch ausgestattet sind. Der Satzbau der dramatischen Kurzform, vor allem bei der lyrischen Variante kann als Parataxis beschrieben werden. Es kann daher zur Darstellung eines zwischenmenschlichen Dialogs kommen, in dem die Aussagen keine Verbindung haben und zum absurden Gespräch führen. Dies zeigt, dass sich die Dramatiker mit zeitgenössischen Konflikten beschäftigt haben, wie z.B. mit ästhetischen oder politischen Problemstellungen.

In den Kapiteln drei und vier wird die Fusion des Kurzdramas mit dem Märchen- und Metadrama untersucht. In diesem Teil der Arbeit wird zuerst das Märchen als

Basis des Märchendramas analysiert, da Walsers *Schneewittchen* auf dem Volksmärchen der Gebrüder Grimm basiert. Im Märchendrama wird eine Szene des Volksmärchens von den Figuren inszeniert, daher kann man auch von einem Metadrama sprechen. Die Form des Metadramas kann als Stilmittel eines Welterlebnisses verstanden werden. Charakteristisch hierfür ist die Entwirklichung der Wirklichkeit, die Dekonstruktion des Subjekts und dadurch die der Identität. Ein Beispiel hierfür ist die Infragestellung der Erfahrung. Daher ist das Erscheinen des Metadramas eng mit der Postmoderne verbunden und wird seit der Moderne mehr als künstlerischer Ausdruck benutzt. Das Metadrama kann man als ein im Drama vorhandenes soziologisches oder ästhetisches Rollenspiel verstehen, in dem die Fiktion durch ein „Spiel im Spiel“ thematisiert wird, wobei die Selbstreflexion zu einer grundlegenden Eigenschaft wird. Die Beschäftigung des Metadramas mit der Selbstreflexion schildert eine Problematik, die die Realität zu „entwirklichen“ versucht. Eine der wichtigsten Techniken des Metadramas ist die der Destabilisierung. Dadurch werden die sprachlichen Herrschaftsdiskurse oder geistesgeschichtlichen Sitten, die ein bestimmtes Normensystem enthalten, aufgedeckt und in Frage gestellt. Es wird untersucht, wie Robert Walser in seinen Kurzdramen Stoffe aus der Vergangenheit aufgreift, z.B. die Volksmärchen, um an diesen Stücken die Veränderung der Normen und Werte im Vergleich zur Gegenwart zu schildern. Dazu wird in dieser Arbeit die Definition und der Realitätsbezug des Märchens analysiert, da das Märchen gesellschaftliche Strukturen einer Zeit widerspiegelt. Hierbei entsteht die Frage nach dem Ursprung der Konzipierung der Rollenerwartungen und des Rollenverhaltens im Märchen. Laut der Untersuchung von Heide Göttner-Abendroth ist hierzu eine Analyse des Frauen- und Männerbildes in den Märchen des Matriarchats notwendig. In ihrer Untersuchung unterstreicht sie den vielseitigen Charakter sowohl der weiblichen wie auch der männlichen Figur im Märchen, der sich durch die Einführung des Patriarchats zu einer einseitigen Darstellung der Charaktere, wie zum Beispiel in „gut oder böse“ entwickelte. Dieser Aspekt der monosemischen Definition der Figuren bei den Gebrüder Grimm wird anschließend untersucht, was als Vergleiche zu Walsers Figuren dient.

Im zweiten Teil dieser Arbeit wird Robert Walsers *Schneewittchen* als Beispiel für die Destabilisierung der traditionellen Formen des Dramas analysiert, um eine Rede-

definition dieser Gattung zu präsentieren, indem es zu einer Fusion des Kurzdramas mit anderen dramatischen Gattungen zu Stande kommt. Dafür wird die theoretische Basis verwendet, die im ersten Teil der Arbeit analysiert und dargestellt werden. Danach werden die weiblichen und männlichen Rollen und Rollenerwartungen in *Schneewittchen* untersucht, als Beispiel für Walsers Destabilisierung der Rollendefinition bezüglich der patriarchalen Darstellung des typisch Weiblichen und Männlichen im Märchen. Dafür werden zuerst die weiblichen Figuren und anschließend die männlichen Figuren analysiert. Es wird nicht nur deren Darstellung eruiert, sondern auch deren Beziehungen und Positionen im Kurzdrama.

Teil I. Das Kurzdrama als Ausdruck einer Krise

I. 1. Die terminologische Problemstellung der dramatischen Kurzform

Im Rahmen der Forschung werden verschiedene Termini für die dramatische Kurzform verwendet. „Einakter“ ist der am meisten gebrauchte Begriff, obwohl man auch „Minidrama“, „Mikrodrama“, „Dramolett“, „Kurzschauspiel“, „Drama aus einem Auszug“ und „Kurzdrama“ finden kann. Im englisch-amerikanischen Sprachraum wurde am Anfang des letzten Jahrhunderts die dramatische Kurzform, ‚One-Act Play‘ genannt, wie es Gustav Plessow expliziert:

Unter einem Kurzschauspiel (englisch oder amerikanisch ‚One-actplay‘ mit Bindestrich) versteht man einen Einakter mit besonderem Aufbau. [...] Hier sei nur erwähnt, daß es kein kondensierter Mehrakter ist; ein solcher wäre ein „Miniatur“-Schauspiel (englisch oder amerikanisch oneactplay ohne Bindestrich). (Plessow 1933:1)

In Kosoks Untersuchung über das moderne englische Kurzdrama wird nicht mehr der von Plessow benutzte Terminus *One-actplay* verwendet sondern *shortplay*.³ Eine Tendenz, die sich in den neueren Untersuchungen nicht nur im anglo-amerikanischen Gebiet verbreitet hat.

Im deutschsprachigen Gebiet verwenden sowohl Schnetz, Pfister wie auch Pazarkaya in ihren Untersuchungen über die dramatische Kurzform den Terminus „Einakter“ ohne präzise terminologische Argumentation. Schnetz erläutert zum Terminus ‚Einakter‘ nur, dass es sich bei diesem Begriff, um einen Widerspruch handelt, denn ‚Akt‘ ist die Bezeichnung für „ein[en] äußeren Abschnitt im Drama“. Den Terminus ‚Einakter‘ erklärt sie als „ein Theaterstück, dessen Umfang der Länge eines Aktes entspricht“, welches aber unabhängig und daher kein Teil eines mehraktigen Dramas ist.⁴ Daraus kann man ableiten, dass die Kürze das Kurzdrama zu einer dramatischen Gattung werden lässt, da es ein Ganzes darstellt, welches von einem mehraktigen Drama unabhängig ist.

³ Vgl. Kosok 1979: 131.

⁴ Vgl. Schnetz 1967: 8-9.

Im Gegensatz zu Schnetz suchen Kosok, Schultze und Halbritter nach einer Lösung für die Problemstellung der Terminologie des ‚Einakters‘. Diese neueren Untersuchungen weisen mit Recht darauf hin, dass wenn man den „heterogene[n] Textcorpus“ der dramatischen Kurzform betrachtet, der „Terminus ‚Kurzdrama‘ angemessener als ‚Einakter‘ ist.⁵ Der Terminus ‚Einakter, bezieht sich auf eine dramatische Kurzform, welche in einem Akt geschrieben ist. Daher wird der ‚Einakter, mit dem Fünfakter und Dreiakter gleichgestellt, obwohl es sich bei der dramatischen Kurzform, um eine dramatische Gattung handelt, die andere Eigenschaften besitzt als die Mehrakter.⁶ Eine Tatsache ist, dass es in der literarischen Produktion, vor allem am Anfang des 20. Jahrhunderts dramatische Kurzformen gab, welche aus mehr als einem Akt bestanden, und die nicht länger als 20 Seiten waren. Halbritter definiert hierzu das Kurzdrama als „jene dramatische Formen [...], in deren Verlauf der Vorhang fällt, Ablendungen vorkommen, in denen es also eine Art Akteinteilung gibt, die aber trotzdem kurz sind“ (Halbritter 1976:16). Bei der dramatischen Kurzform kommt es, wie bereits am Anfang erwähnt wurde, nicht auf die Einaktigkeit, sondern auf das prinzipielle Charakteristikum, die Kürze des Textcorpus, an. Dementsprechend wird in dieser Arbeit der Terminus ‚Kurzdrama‘ verwendet, ohne die anderen Beziehungen wie ‚Minidrama‘, ‚Dramolett‘ oder Mikro drama auszuschließen.

⁵ Vgl. Schultze 1995: 6; Halbritter 1976:16; Kosok 1970: 131.

⁶ Vgl. Kosok 1970: 131.

I. 2. Literaturgeschichtlicher Ursprung des Kurzdramas

Die Krise des Dramas in Europa und konkret in Deutschland erreichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Die Dramatiker beschäftigten sich mit historischen Themen, welche nicht mit dem Lebensstil der damaligen Theaterbesucher übereinstimmte:

Es war alles historisch – und historisch bedeutete vornehm, schön, künstlerisch; der Begriff des Künstlerischen war nachgerade dem des Unwirklichen gleichgesetzt. Der vollauf verdienende Bürger der Gründerjahre erkannte Kunst nur als Sonntagsvergnügen, als Ablenkung, als Erholung vom Wirklichen an, und die Historie sicherte ihn vor der Natur. Es war schön, weil es nicht wahr, weil es nicht wirklich [...]war. (Bab 1925:653)

Die Handlung wurde an die Form des klassischen Dramas angepasst, welches eine mehrstündige Aufführung voll von Intrigen versprach. Aber durch die große Anzahl von Schauspielern und die Entwicklung der vielen verschiedenen Intrigen ging der zwischenmenschliche Dialog verloren. Laut Szondi ist dieser zwischenmenschliche Dialog jedoch der wichtigste Bestandteil des Dramas:

Die Ganzheit des Dramas schließlich ist dialektischen Ursprungs. Sie entsteht nicht dank dem ins Werk hineinragenden epischen Ich, sondern durch die je und je geleistete und wieder ihrerseits zerstörte Aufhebung der zwischenmenschlichen Dialektik, die im Dialog Sprache wird. Auch in dieser letzten Hinsicht also ist der Dialog Träger des Dramas. Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab. (Szondi 1956: 16)

Dies war einer der Gründe, welcher zur Krise des Dramas im 19. Jahrhundert beitrug. Neben dem Fehlen des zwischenmenschlichen Dialogs führten auch die Länge bzw. die Aufführungszeit, der Inhalt und die Form zur Vertiefung dieser Krise, für die die neuen Generationen von Dramatikern eine Lösung suchten.

Einer der ersten Ansätze das Drama zu verändern, entstand im 18. Jahrhundert. Bereits Schiller und Goethe sprachen in ihrem Briefwechsel von der Neuerschaffung des Dramas durch die Inszenierung einer einzigen Handlung, welche über einen tragischen Charakter verfügte und daher keiner weiteren Ausarbeitung benötigte. Schiller bezog sich auf *Oedipus Rex*, um die Notwendigkeit der Konzentration beim Drama zu schildern:

Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von Art des *Oedipus Rex* wäre und dem Dichter die nemlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der Tragische Form ganz widerstrebt, dabey zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehen, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht daß etwas geschehen seyn möchte, das Gemüth ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. – Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur her ausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so compliciert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten! – Aber ich fürchte, der Ödipus ist eine eigene Gattung und es giebt keine zweite Species davon [...].⁷

Auch Goethe machte sich Gedanken zur dramatischen Form und wie man sie verändern könnte, um dem Dramatiker die Arbeit beim komponieren eines Stückes erleichtern zu können. Dies kann laut ihm nur gelingen, wenn die Exposition bereits ein Teil der Entwicklung ist. Für Goethe wäre diese Exposition „der beste dramatische Stoff“ für das Gestalten eines neuen Dramas.⁸

Die Lösung zur Krise des Dramas fand man erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der neuen Generation von Dramatikern, welche einen Formwechsel des Dramas vollbrachten. Laut Szondi waren es die fünf Dramatiker Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck und Hauptmann, die – jeder auf seine Art – die klassische Form des Dramas zur Seite legten und nach einer neuen Form strebten. Alle fünf Dramatiker sahen in der dramatischen Kurzform die Lösung der Krise und die Kompatibilität der Form mit der neuen Denkart und dem neuem Zeitalter.⁹

Obwohl Szondi sich auf diese fünf Dramatiker – die vom Naturalismus beeinflusst waren – bezieht, wird in diesem Kapitel nur auf Strindberg und Maeterlinck eingegangen, da deren Essays von größerer Bedeutung für die Entwicklung des Kurzdramas waren.

⁷ Vgl. Schiller, Friedrich: o. T. (1797). In: Szondi 1956: 19.

⁸ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: o. T. (1797). In Szondi 1956:19.

⁹ Vgl. Szondi 1956: 18.

I. 2.1. Das Kurzdrama im 19. Jahrhundert: Die dramatische Kurzform im Naturalismus

I. 2.1.1. August Strindberg *Der Einakter*

Schnetz nennt das Jahr 1889 als Geburtsdatum des Kurzdramas als dramatische Gattung und zwar dank Strindbergs Essay *Der Einakter*. Der Essay umfasste Strindbergs Auseinandersetzung mit dem historischen Drama des 19. Jahrhunderts und seine Schlussfolgerung über die Notwendigkeit ein neues Drama zu schaffen. Schnetz erhebt Strindbergs Essay zum künstlerischen Programm, obwohl das nicht Strindbergs Absicht war.

Strindberg beschreibt das Drama als „zähe Vorstellungen des Volkes“, in dem „das Theater als ein Festlokal, eine Arena“ betrachtet wird, „wo fein gekleidete Krieger, Fürsten und Damen zu Hauf auftreten, und wo geheimnisvolle, am liebsten unerklärliche Ereignisse in Schloßsälen, Urwäldern oder Laufgräben passieren“ (Strindberg 1910:324).

Er erklärt auch, dass diese Art von Theater in den Köpfen der Menschen so fest gesetzt war, „dass [es] ein Kassenstück sehr oft von diesem Genre sein“ musste, um in einem Theater inszeniert werden zu können.¹⁰ Die „Volkskomödien“, wie Strindberg sie nannte, waren durch „unlösbare Räubergeschichten“ und Intrigen gekennzeichnet, in denen es für den Zuschauer nicht nur unmöglich war der Handlung zu folgen, sondern auch die zahlreichen Auftritte der Figuren zu unterscheiden. Die Form und der Inhalt des Dramas des 19. Jahrhunderts, mit seiner Unmöglichkeit für das Publikum der Handlung und dem Massenauftritt von Figuren zu folgen, waren nicht der einzige Grund, der zur Entartung führte. Ein weiterer Grund war die Inszenierung von nicht aktuellen Themen:

[U]nd noch sieht man die Massen zum Theater wandern mit der Forderung, ein Stück Weltgeschichte zu sehen, oder wenigstens Bilder aus der Geschichte des eigenen Landes, die große Erinnerung an bedeutende Ereignisse wieder aufleben lasse. (Strindberg 1910: 323-324)

¹⁰ Vgl. Strindberg 1910: 324.

Wie Nietzsche bereits formulierte, war die europäische Gesellschaft im 19. Jahrhundert vom Historismus besessen. Strindbergs Meinung nach waren die Romantiker für dieses Fieber verantwortlich, denn diese suchten in der Geschichte und in der Vergangenheit nach Stoffen für ihre künstlerischen Darstellungen. Strindberg schrieb ihnen auch zu, Urheber der Krise des Dramas zu sein, da keine psychologischen Verläufe im mehraktigen Drama vorhanden waren. Weil sich die Romantiker mehr auf die Intrigen konzentriert, vernachlässigten sie die Charaktere „bis sie hohl wurden“¹¹. Dies führte dann zur Krise des Dramas und zu seiner Entartung.

Für Strindberg war nicht nur im Bereich der Form und des Inhaltes das romantische Drama entartet, sondern auch in Bezug auf das Schauspielpersonal. Er deutet auf die Entstehung eines Theaterproletariats hin, in dem nur „drei oder vier Schauspieler von Rang“ erforderlich waren und „alle zwanzig anderen vielleicht für Lebenszeit zu zweiten und dritten Rollen verurteilt waren“ (Strindberg 1910: 328). Um seine Kritik zu begründen, begab er sich in die Rolle des Zuschauers und exponierte den Besuch in einem Theater, in dem ein solches Stück vorgeführt wurde. Schon am Anfang der Vorstellung deutete er auf die große Anzahl der Figuren des Stückes hin: „Der Zettel gab die Namen von vierundzwanzig Schauspielern an, woraus ich schloss, dass es ein recht handlungsreiches Stück werden würde“ (Strindberg 1910: 324). Aber schon nach dem ersten Akt war Strindberg verwirrt und konnte der Handlung nicht mehr folgen:

Nach einer Weile ist das ganze Theaterpersonal in einer Wolfgrube um einen Handkarren vereinigt; ein kleines Kind wird aus einer Seitenkulissee hervorgebracht, eine maskierte Person, die wie ich wusste der Schauspieler Herr So und so war – und also Herzog von Mantua – geht schleichend umher und verwickelt die Handlung, sodass ich mit dem Bleistift Protokoll über die Auftretenden führen muss, um nicht ganz irre zu werden, zumal ein Tumult entsteht, in welchem ich nicht Freund von Feind unterscheiden kann, und wenn einer von den Helden fällt, [...] und nach einer zuträglichen Lichtung des zahlreichen Personals fällt der Vorhang wieder. (Strindberg 1910: 324-325)

¹¹ Vgl. Strindberg 1910: 326.

Die Darstellung der Figuren mit den Kostümen und Masken, die Dekoration der Bühne, die Untreue gegenüber der Realität waren die Gründe, weshalb Strindberg das Theater verlies und das Stück nicht zu Ende sah.

Darum sah ich nie „Den Buckligen“ selbst, aber ich hatte genug gesehen, um aus dieser Vorstellung die Einsicht zu gewinnen, wie wenig ich für die Zukunft auf die Geneigtheit des großen Publikums zu rechnen hatte. (Strindberg 1910: 325)

Nach dem Theaterbesuch verwies Strindberg auf die Notwendigkeit ein neues Drama zu gestalten, denn das Drama des 19. Jahrhunderts war nicht für das bürgerliche Publikum geeignet, der Realität untreu und nicht aktuell. Die Ursache, weshalb das Drama des 19. Jahrhunderts nicht für das bürgerliche Publikum geeignet war, sah Strindberg in der technischen Komposition des „Volksstückes“. Durch die Akteinteilung kam es zu einer Ablenkung des Publikums, welches durch einen Mangel an Illusionsfähigkeit den roten Faden des Stückes verlor:

Was das Technische der Komposition angeht, so habe ich versuchsweise die Akteinteilung gestrichen. Das, weil ich zu finden geglaubt habe, dass unsere abnehmende Illusionsfähigkeit möglicherweise durch die Zwischenakte gestört wird, während derer der Zuschauer Zeit hat zum Reflektieren und durch dem suggestiven Einfluss des Verfassermagnetiseurs entzogen wird. (Strindberg 1910: 326)

Um das Drama der neuen Gesellschaft anzupassen und damit es seine Funktion als Bildungsmittel ausüben konnte, musste es modernisiert werden. Strindberg sprach von einem neuen Zeitalter, welches „schnelleilend“ und „hektisch“ war. Daher konnte man das Publikum nicht mit einem abendfüllenden Stück „quälen, das [er es] auf Dinge neugierig macht, die es [das Publikum] vorher kennt“ (Strindberg 1910: 340). Man müsse von der Vergangenheit und dem Historismus abweichen, um die verschiedenen Bereiche des Lebens psychologisch zu analysieren. Vor allem deutet er auf Motive hin, die sich um „beide Pole des Lebens“ drehen:

Leben und Tod, Geburtsakt und Todesakt, den Kampf um die Gattin, mit ihren Existenzmitteln, um die Ehre; alle diese Kämpfe, mit Schlachtfeldern, Jammer-schreie, Verwundeten und Toten, unter denen man die neue Weltanschauung von Leben als Kampf ihre befruchtenden Südwinde wehen hörte. (Strindberg 1910: 342)

Neben den neu inszenierten Motiven des modernisierten Dramas konnte Strindberg auch die Einheit von Zeit und Ort erkennen.¹² Dies ermöglicht, laut Strindberg, die Schilderung des psychologischen Verlaufs, welches wiederum das Hauptinteresse des Dramas im Naturalismus war.

Zolas *Therese Raquin* galt für Strindberg als Beginn des neuen Dramas. Zolas Drama wies eine größere Einheit des Ortes und der Zeit auf und auch der psychologische Denkprozess der Figuren war in diesem Stück dargestellt: „Mit *Therese Raquin* hatte der große Stil, das tiefe Graben in der Menschenseele für einen Augenblick die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt [...]“ (Strindberg 1910: 329).

Die überflüssigen Dekorationen der Bühne und die pompösen Kostüme und Masken der Schauspieler waren in Strindbergs Augen eine Verfälschung der Realität. Eine einfache Bühnendekoration war für das neue Drama angemessener, denn nur so konnte sich das Publikum auf die stärkeren Konflikte des Menschenlebens konzentrieren. Dank des neuen Dramas „konnten erst alle Entdeckungen der modernen Psychologie in populärer Verdünnung angewandt werden“ (Strindberg 1910: 341). Durch diese Art erfüllt das Drama wieder seine Bildungsfunktion, die nun auf den naturwissenschaftlichen Gesetzen basierte. Durch die Konzentration der Zeit, des Orts und der Figuren konnte man die Realität objektiv mit allen Details wiedergeben. Daher verglich Strindberg das neue Drama mit einer Photographie: „Das ist Photographie, die alles mitnimmt, sogar Staubkorn auf dem Glas der Kamera; das ist der Realismus, eine Arbeitsmethode, die zur Kunstform erhoben ist“ (Strindberg 1910: 330).

Die Konzentration des Dramas entspricht der neuen Zeit, die Strindberg als eine „schnelleilende, hektische Zeit“ beschreibt und evoziert die kurze Aufführungszeit des neuen Dramas: „Eine Szene, ein ‚Quart d’heure‘, scheint der Typ für das Theaterstück der heutigen Menschen zu werden“ (Strindberg 1910: 340-341). Die Kürze schien für Strindberg das bedeutendste Kriterium zu sein, denn schließlich benannte er das neue Genre ‚Quart d’heure‘: „Das Stück ist so kurz, dass es in fünfzehn Minu-

¹² Im modernen Drama wurden nicht nur neue Motive inszeniert, sondern Strindberg erkannte in den verschiedenen Stücken die Einheit von Zeit und Ort.

ten gespielt wird, und das Genre sofort den Namen, ‚Quart d’heure’ bekam“ (Strindberg 1910: 339).

I. 2.1.2. Das naturalistische Kurzdrama: Einleitung

Die Geschichte des Kurzdramas als dramatische Nebenform ist bis weit in die Vergangenheit verfolgbar. Man kann bei dem Jesuitentheater oder bei den Fastnachtspielen und Lustspielen schon von dramatischen Kurzformen sprechen, die aber als Nebenform galten und daher nur als Vorspiel oder Nachspiel eines mehraktigen Dramas dienten.

Das Kurzdrama entwickelte sich durch die Jahrhunderte weiter als Nebenform zum ans Ende des 19. Jahrhunderts, in dem die dramatische Kurzform dem mehraktigen Drama vorgezogen wurde. Immer mehr Dramatiker entschieden sich für das Mini-drama und gestalteten Kurzdramenabende. Ein klares Indiz dafür ist, dass um 1854/55 im Carltheater in Wien 24 Kurzdramen bzw. Einakter präsentiert wurden. Im Vergleich hierzu, im Jahre 1860, also nur fünf Jahre später, hatte sich die Zahl der inszenierten dramatischen Kurzformen auf über 152 im selben Theaterhaus erhöht.¹³

Die Frage die sich bei der Betrachtung dieser Fakten stellt ist, wie kann es sein, dass das Kurzdrama seit mehreren Jahrhunderten als Nebenform existierte und erst am Ende des 19. Jahrhunderts als dramatische Gattung betrachtet wurde?

Dies hat seinen Ursprung in der Krise in der sich das Drama des 19. Jahrhunderts befand. Wenn man das 19. Jahrhundert in Bezug auf die literarische Produktion betrachtet, fällt auf, dass vor allem Romane und Novellen veröffentlicht wurden. Die literarische Situation schien der Romanproduktion die entscheidende Stellung einzuräumen und das Drama trat in den Hintergrund.

Anfang des 19. Jahrhunderts stimmte das Drama nicht mit dem bürgerlichen Lebensstil überein, da dieser auf den Prinzipien des Positivismus und Materialismus basierte. Es handelte sich um ein historisches Drama, welches Themen exponierte, mit denen

¹³ Vgl. Apsler 1930: 31.

sich das Bürgertum nicht identifizieren konnte. In den Dramen *Hildebrand* von Saars und *Alkibiades* von Paul Heyses wurden z. B. szenische Mittel benutzt, wie prächtige Massenszenen, empfindsame Rührseligkeit und Versöhnung, um die tragische Ideen zurückzugewinnen. Ursprünglich war das Tragische eine ästhetische und religiöse Erfahrung, die ihren Ausdruck in der Tragödie fand. Durch Schopenhauers und Hegels Einfluss wurde das Tragische im Drama des 19. Jahrhunderts als eine Daseinsinterpretation verstanden. In diesem Zusammenhang weisen Jaspers und Martini auf die Trennung des Tragischen von der Tragödie hin. Laut Jaspers in *Von der Wahrheit*, ist das Tragische nicht mehr in der Tragödie zu finden:

Nicht nur die Zuschauer, auch die Dichter verlassen den ursprünglichen Ernst. Die neuen Tragödien im 19. Jahrhundert werden zum größten Teil aus Konstruktionen mit Hilfe des Denkens entstandene Virtuosenleitung der fesselnden Pathetik war eins die Erlösung um Tragischen eine Befreiung im Hindurchblicken durch das Tragische auf den ungesagten und unsagbaren Grund, so wird es jetzt ein Erkennen der philosophischen Theorien des Tragischen in der Verkleidung der Theaterfiguren. Hier ist eine in der Pracht ästhetischer Inszenierung gemachte Unwirklichkeit. Eine Diskrepanz zwischen Mensch und Werk läßt in dieser abgeleiteten Bildungswelt zumeist blutleere Gebilde entstehen, in denen die Heftigkeit der Gefühlserregung, die Dramatiker der Ereignisse, die Geschicklichkeit der Bühneneffekte nicht ersetzen können, was in der unendlichen Tiefe der griechischen Dramen und Shakespeare spricht. Jetzt bleibt das Gedachte, das Sentimentale, das Pathetische, oder auch vielleicht das wahrhaftig Eingesehene, aber nicht mehr Gestaltete. (Jasper 1947: 952)

Derselben Meinung war Buchner, der in *Tragödien und moderne Dichtung* auf das Ende der großen Tragödien im 19. Jahrhundert deutet: „Das Verständnis für große Tragödie haben wir in den letzten Jahrzehnten mehr oder weniger verloren“ (Buchner 1981: 114). Die Erklärung für das Scheitern der großen Tragödie begründet der Autor mit dem Bedarf des Publikums nach dem simplen Alltagsleben: „Es wuchs eine neue Liebe zum Einfachen, Alltäglichen, Typischen auf, die für die Pose und Festtagsstimmung der Tragödie kein Verständnis haben konnte“ (Buchner 1981: 114).

Diese Veränderung der bürgerlichen Denkweise hat ihren Ursprung nach der Revolution von 1848, in der man von einem Übergang im Bürgertum zur Passivität sprechen kann. Resignation, Beschaulichkeit und Innerlichkeit sind Substantive, welche

das Wesen des Bürgertums am Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland charakterisierten. Dies führte zum Ende des metaphysischen Bewusstseins in der bürgerlichen Gesellschaft. Die Konzeption des Tragischen im 19. Jahrhundert widersprach der Ideologie des Bürgertums. Diese setzte sich aus optimistischem Materialismus und metaphysischem Pessimismus zusammen. In den Grundprinzipien der bürgerlichen Welt hatte die metaphysische Problematik keinen Platz mehr. Dies bemerkte Martini und formulierte folgende Aussage über das Tragische im Drama des 19. Jahrhunderts: „Mit dem Zerfall des metaphysischen Bewusstseins, dem Relativismus im Sittlichen, Psychologischen und Historischen ging die Form der Tragödie verloren“ (Martini 1962: 192).

Das Ziel des historischen Dramas war, sich vom Alltäglichen abzuheben, indem „festliche Kulissen, historischer Prunk, verlogene Erhabenheit [...]“ (Roth 170: 48) auf die Bühne gebracht wurden. In *Techniken des Dramas* evozierte Gustav Freytag diese Prinzipien der klassischen dramatischen Konventionen. Er hoffte, das Drama aus der Krise erlösen zu können, indem er die Form verfeinerte und es vollkommener gestaltete. Diese Grundform des Dramas des 19. Jahrhunderts führte dazu, dass die Dramatiker, die durch den Naturalismus beeinflusst waren, nicht mit der Form und dem Gehalt des historischen Dramas übereinstimmen konnten und demzufolge nach Lösungen suchten, die den wahren Charakter der Zeit aufnahmen. Die Dichter der dramatischen Kunst fühlten, dass das historische Drama zu seinem Ende gekommen war: „Von den Gattungen der dramatischen Dichtkunst wird das historische Drama bald genug gänzlich verschwinden“ (Gumpfenberg 1981: 92) und fanden im Kurzdrama die adäquate Form für das dramatische Dichten. Strindberg verwies bereits 1889 auf den ‚Einakter‘ als vielleicht die kommende Formel des Dramas und setzte damit den ersten Stein für das Fundament des Kurzdramas als dramatische Gattung.

Durch das Kurzdrama erhofften sich die naturalistischen Dramatiker die Flucht von der belastenden „Formkonvention der traditionellen Dramatik“ des 19. Jahrhunderts. Der Widerspruch zur Dramatik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war somit ei-

ner der Gründe, weshalb das Kurzdrama seinen Platz unter den dramatischen Gattungen gefunden hat.¹⁴

I. 2.1.3. Das naturalistische Kurzdrama: Ursprung und Charakteristiken

Das Ziel der Dramatiker, die durch den Naturalismus beeinflusst wurden, war sich von den Traditionen und Konventionen des vorangehenden Dramas abzuwenden. Am Ende des 19. Jahrhunderts verbreitete sich im deutschsprachigen Gebiet Nietzsches These, dass die bürgerliche Gesellschaft an einem historischen Fieber litt, welches sich auf das Reich, die Bildung und das Christentum ausbreitete. Die neuen Dramatiker spürten den Drang sich von den klassischen Formen und Gehalten zu distanzieren. Die meisten Denker der Zeit waren auf Nietzsches Seite und teilten seine Ansicht, „dass das geistige und künstlerische Leben mit der allgemeinen Entwicklung“ nicht schrittgehalten hatte.¹⁵ Mehrere Theoretiker und Dramatiker versuchten die Literatur neu zu gestalten, was aber in den meisten Fällen scheiterte:

Man kann die bloß programmatischen Romane, den deklamatorischen Vortrag moderner Ideen in epigonenhaften Formen nicht als Beginn und auch kaum als Vorstufe einer neuen Dichtung ansehen. Von dieser Art waren die Versuche von Schriftstellern wie Carl Bleibtreu und Hermann Conradi, Michael Georg Konrad, Max Kretzer. (Rasch 1967: 3)

Neben Nietzsche übte der französische Autor Emile Zola einen großen Einfluss auf die deutschen Naturalisten aus, vor allem durch seinen Romanzyklus, der ein künstlerisches- naturwissenschaftliches Experiment sein sollte, in dem die Theorie des Milieus und der Determinismus eine wichtige Rolle spielten.¹⁶

In Bezug auf das Drama liegt für Schnetz und Roth u.a. der Neubeginn in den Jahren 1889 bis 1891, da ab diesem Zeitraum das neue Drama nicht nur in den literaturwissenschaftlichen Veröffentlichungen, sondern auch in den literarischen Produktionen zu finden war. Zu den wichtigsten Werken zählen *Papa Hamlet* von Holz, *Schlaf*,

¹⁴ Vgl. Roth 1970: 49.

¹⁵ Vgl. Rasch 1967: 1.

¹⁶ Vgl. Hoefert, Sigfrid: *Das Drama des Naturalismus*. Stuttgart: J.B Metzler, 1968: 3.

Fräulein Julie von Strindberg und Hauptmanns *Vor Sonnenuntergang*. Auch Walsers frühere Dramolette sind zum Neubeginn dieser dramatischen Gattung zu zählen.

Die Autoren der naturalistischen Strömung waren sich darüber einig, dass sie in ihren Werken den Geist ihres Zeitalter darstellen wollten, nicht wie die ältere Generation, die in der Geschichte den Stoff für ihren künstlerischen Ausdruck fanden. Laut den naturalistischen Ansichten waren Kunst und Natur identisch und deshalb war es das Ziel die objektive Wahrheit darzustellen:

Alle bedeutenderen Köpfe, so verschieden auch sonst ihre persönliche Physiognomie sei, vereinigen sich in Leben und Kunst zum Kampfe für das Natürliche, zum Kampfe gegen die Lügen der Kultur. So auch im Drama. In Zukunft kann nicht mehr ein schönes Gefühl der Liebe, der Ehre, der Pflicht oder Treue, der göttliche oder – poetischen Gerechtigkeit seine Seele sein, wenn es den Vorgeschnittenen der Zeit wahrhaft genügen soll: sondern die nach Vermögen mehr oder minder tief erkannte Naturnotwendigkeit, das unerbittliche, hoch über unserer kleinlichen „Sittlichen“ waltende Kausalgesetz. (Gumpenberg 1981: 92)

Viktor Žmegačs Meinung nach, forderten die Naturalisten von der Kunst Lebensnähe, wie auch die komplexe Darstellung des Lebens, „ohne die konventionellen Rücksichtnahme auf die Gewohnheiten des Leserpublikums“ (Žmegač 1984: 222). Die Literatur wurde zu einer wissenschaftlichen Tätigkeit, in der die Psychologie, die Soziologie und die Naturwissenschaften eine wichtige Rolle spielten.¹⁷ Die neue Generation von Autoren wollte mit ihren naturalistischen Programmen und Manifesten, den ihnen drohenden Misserfolg der älteren Generation vermeiden, indem sie sich einfach von ihr distanzieren.

Einer der programmatischen Ausgangspunkte des Naturalismus war die Darstellung der ‚realen Natur‘, die objektiv ‚bis an die Grenzen des Photographischen wiederzugeben sei, in betonter Opposition zum ‚schönen Schein‘ aufgestellt, mit den in der vergangenen Epoche, wie wir sahen, jedes Geschehen stilistisch überhöht wurde“ (Roth 1972: 82-83). Oder wie es Hermann Bahr in *Zur Überwindung des Naturalismus* formulierte: „Der deutsche Naturalismus will die Wirklichkeit, die unverfälschte

¹⁷ Vgl. Žmegač, Viktor: „Naturalismus und Anfänge des Ästhetizismus“. In: ders. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Scriptor, 1984²: 222.

und die ganze Wahrheit, ebenso die volle und entblößte Wirklichkeit“ (Bahr 1968:47). Das Drama durfte sich laut Gumpfenberg “nicht mehr wie früher damit begnügen, ein Spiegelbild des jeweiligen menschlichen Kulturzustandes zu geben”, sondern es musste den Naturgesetzen treu bleiben und den zeitlichen Kulturwandel inszenieren (Gumpfenberg 1981: 92).

Im Naturalismus gehört die Ästhetik zu den naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten. Laut Alberti regeln die Naturgesetze die mechanischen Vorgänge und Erscheinungen in der physischen Welt und daher muss auch die Kunst diesen Naturgesetzen folgen, denn „jenes ästhetische Gesetz [ist] nur dann gerechtfertigt, wenn es sich als die Anwendung eines allgemeinen Naturgesetzes auf die besonderen Bedingungen der Kunst darstellt“.¹⁸ Dies führte dazu, dass die Kunst ihre ursprüngliche Funktion als scheinhafte Gegenwelt verlor. Im Naturalismus mied man die Darstellung der scheinhaften Gegenwelt und setzte sich eine objektive Abbildung der Realität als Ziel. Die Kunst geriet in das Netz der Naturgesetze und der Künstler wurde dadurch zum „teilnahmslosen Instrument der darzustellenden Objekte“ (Alberti 1889: 3f.). Für Hamann und Hermand ist der Künstler im Naturalismus nicht mehr das schöpferische Ich, sondern eine neutrale Widerspiegelung der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen oder milieubedingten Situation.¹⁹

Weder der Adel noch die Helden hatten einen Platz im Drama des Naturalismus. Themen wie Krankheit, Armut, Alkoholismus und Gewalt wurden in den Stücken erfasst. Die Themenwahl der naturalistischen Autoren hatte nicht nur einen politischen oder sozialen Hintergrund, sie wollten bewusst auch das Hässliche und Gewalttätige darstellen, da es gleichfalls Teil des wirklichen Lebens und damit auch künstlerisch wertvoll war: „Die Naturalisten strebten ein umfassendes Bild des Lebens an, wobei sie jenen Seiten, die vorher zumindest verborgen blieben, weil sie ästhetisch oder ideologisch unerwünscht waren, nicht mehr aus dem Wege gingen“ (Žmegač 1984: 223). Die Nachahmung der Realität in dem Drama sollte sich nicht nur in der Themenwahl widerspiegeln, sondern auch in der Sprache:

¹⁸ Vgl. Alberti 1889: 3f.

¹⁹ Vgl. Hamann/Hermand 1972: 224.

Eine viel bedingungslosere Umwälzung steht der Sprache des Dramas vor. Der Vers wird selbstverständlich begraben. Ebenso die pathetisch bilderreiche Prosa. Aber auch die glatte Prosa unseres modernen Salonstücks wird fallen. Denn sie ist nicht die Sprache des wirklichen Lebens: und in der Sprache kann und muss der dramatische Dichter unserer Tage durchaus realistisch sein. (Gumpenberger 1981: 94)

Dies war für viele zeitgenössische Kritiker unverständlich, denn in ihren Augen war die Themenwahl der Naturalisten unpoetisch und nicht kunstwürdig.

Die Autoren des Naturalismus unterwarfen sich der Naturwissenschaft und der Psychologie, indem sie alle Vorgänge des Menschen und seiner Umwelt mit Hilfe dieser beiden Wissenschaften analysierten. Der Einfluss der Wissenschaft war so stark, dass man versuchte, Fähigkeiten, wie z. B. die dichterische Intuition durch die naturwissenschaftlichen und psychologischen Gesetze zu analysieren. Man war überzeugt davon, dass alle Vorgänge einen naturwissenschaftlichen und psychologischen Mechanismus besäßen.

Für Roth ist diese Bemühung des Naturalismus, eine genaue wissenschaftliche Erfassung des Menschen und seiner Psyche misslungen, da es dadurch zu „einer fortschreitende ‚Entseelung‘ und Entwürdigung des Menschen“²⁰ kam. Auch Hamann und Hermand deuten auf die Entmenschlichung in den Dramen des Naturalismus:

Bild und Szene werden nicht mehr durch das Übermenschliche und Außergewöhnliche beherrscht, sondern durch die Macht der Umstände, die den Menschen als Person so weit erniedrigt, dass er auf das Niveau seines Milieus herabsinkt und damit die Möglichkeit verliert, die ihn umgebende Welt der Dinge mit Hilfe seines Geistes subjektiv zu bewerten. (Hamann/Hermand 1972: 143)

Im Naturalismus und daher auch im Drama wird der Mensch als Produkt seiner Umstände dargestellt, der nicht nur abhängig von sozialen und wirtschaftlichen Faktoren war, sondern auch von seiner Psyche. Der Mensch wurde als machtloses Objekt dargestellt, welches der Umwelt und der Psyche ausgeliefert war. Das ist auch der Grund weshalb die Dramatiker eine neue dramatische Form benötigten, denn das klassische Drama inszenierte den „tragische[n] Kampf des Menschen gegen das

²⁰ Vgl. Roth 1970: 87.

Schicksal, dessen Objektivität er seine subjektive Freiheit“²¹ entgegensetzte. Zur Zeit des Naturalismus hingegen war der Mensch determiniert und verfügte über keine freie Entscheidungsmöglichkeit. Die Dramatiker suchten nach einer Form, die sich dem Zeitgeist anpasste und den neuen Mensch am besten darstellte. Nur das Kurz-drama war adäquat für die Grundprinzipien der Naturalisten. Das Kurz-drama besaß als Hauptmerkmal das Vorhandensein einer einzigen Situation und nur in dieser Art von dramatischer Struktur fand die naturalistische Thematik ihre genaue Entsprechung.²²

Die Situation ist im Kurz-drama schon zu Beginn festgelegt und deshalb verfügen die Figuren über keine Instrumente, die die Situation verändern könnten. Die einzige Möglichkeit, die ihnen bleibt, ist, wie Roth es definiert, „eine rein geistige: [S]ie haben keine Möglichkeit mehr, gegen die Situation zu kämpfen, sondern nur noch die Möglichkeit, die gleichbleibende Situation genau zu erkennen“ (Roth 1970: 94).

Das modernisierte Kurz-drama erläutert den Weg, wie die Figuren zur Erkenntnis der wahren Situation gelangen. Am Anfang des Kurz-dramas scheinen die Figuren die wahre Situation nicht zu kennen oder zu erkennen. Erst als sie die Erkenntnis der wahren Situation erlangten, kam auch das Kurz-drama zu seinem Ende: „[...] der Vorhang fällt jeweils, wenn der Weg der Erkenntnis zu Ende gegangen ist“ (Szondi 1956: 93).

Im naturalistischen Kurz-drama steht die subjektiven Einschätzungen der Figuren im Widerspruch zur objektiven Darstellung der Situation, die zu einer Täuschung und Scheinhaftigkeit führt, die am Ende des Kurz-dramas entblößt wird und wodurch die objektive Wahrheit präsentiert wird.²³ Das Kurz-drama war dafür die geeignete Form, denn die dramatische Struktur ermöglichte es eine objektive Wahrheit bzw. Wirklichkeit und deren Mechanismus darzustellen und vor allem zu zeigen, wie der Mensch durch die Entlarvung zur wahren Erkenntnis gelangt.

Die Fragestellung nach einer naturalistischen Ästhetik des Kurz-dramas entstand nicht im Naturalismus. Das Streben nach einer neuen künstlerischen Form der vori-

²¹ Vgl. Szondi 1975: 92.

²² Vgl. Roth 1970: 91.

²³ Vgl. Schetz 1968: 44; Roth 1970: 96.

gen Generation von Dramatiker führte bei den jungen Autoren zur Ablehnung eine eigene zu gestalten. Die Schaffung einer neuen Ästhetik würde für die Naturalisten bedeuten, den Inhalt in eine Form zu pressen und dies würde nur eine Verfälschung der Wirklichkeit verursachen.

Man folgte dem Prinzip den Inhalt nicht in eine Form zu fügen, sondern ihn nur objektiv darzustellen, ohne sich formale oder inhaltliche Gedanken zu machen. Dies führte dazu, dass die Naturalisten jede mögliche Form ausschlossen, denn im objektiven Naturalismus wurde „die Natur so wiedergegeben, wie sie ist [...] ohne etwas an derselben zu arrangieren.“ (Martini 1989: 17). Wie wollten die jungen Autoren Kunstwerke schaffen, ohne inhaltliche oder formale Faktoren zu beachten, in denen sie nur den Inhalt darstellen wollten? Die durch den Naturalismus beeinflussten Autoren besaßen zwei Möglichkeiten ein Drama zu gestalten, welches der Wirklichkeit treu blieb. Zum einen stand ihnen die Möglichkeit zur Verfügung alle Details darzustellen, was aber ein Übergreifen ins Überdimensionale bedeutet hätte, zum anderen hatten sie die Möglichkeit einen konkreten Moment, einen Zeitausschnitt mit all den Details darzustellen.²⁴

Die erste Variante offenbarte sich als unmöglich, da es eine ausführliche Darstellung der Wirklichkeit wäre und den Künstler wie auch den Empfänger überfordert hätte. Daraus lässt sich ableiten, dass die einzige Möglichkeit für die Naturalisten die Wirklichkeit auf dramatische Weise zu inszenieren, das Kurzdrama war. Die Konsequenz, die daraus folgte, war, dass der Dramatiker im Naturalismus kein Interesse daran hatte, ein Bild darzustellen, welches mehrere Zusammenhänge besaß. Man fühlte eher den Drang einen Einzelvorgang genau wiederzugeben.

Die einzelnen Szenen und Akte fügen sich nicht in die unerbittliche Logik einer Gesamtarchitektur, sondern wachsen sich zu epischen Milieustudien aus. Es fehlt das Zielstrebige einer sich in bestimmten Etappen aufbauenden Steigerung, die mit geplanter Notwendigkeit auf die vorher geplante Katastrophe zu steuert, wie Hebbel und Freytag das Wesen der dramatischen Technik beschrieben. (Hamann/Hermand 1972: 313)

²⁴ Vgl. Roth 1970: 99.

Es kam zu einer generellen Ablehnung von Kompositionen, die ein Gesamtbild bildeten, welches durch die Abspiegelung einer Reihe von Handlungen gekennzeichnet war. „Das Drama soll keinen dynamischen sich entwickelnden äußeren Handlungsablauf mehr zeigen, es soll sich vielmehr auf die Darstellung des Zuständlichen konzentrieren“ (Roth 1970: 101). Nur durch die Konzentration, die die Darstellung einer Situation verlangte, konnte laut den Naturalisten eine objektive Wahrheit inszeniert werden.

Seinen neuen Inhalten entsprechend wird das Drama auch seine äussere Form verändern. Das Streben nach möglichst vollkommener Natürlichkeit wendet sich schon jetzt gegen jenen auf kräftigere Wirkung abzielenden Aufbau der Handlung, ja überhaupt gegen die Forderung der *Handlung* im strengen Sinne. In einem ganzen unwillkürlichen Lebensausschnitt sieht man das eigentliche Ideal. (Gumpfenberg 1981: 92)

Die Ablehnung, den Inhalt nach einer Form zu komponieren, wurde als Fälschung der Realität beurteilt und stand im Widerspruch zum naturalistischen Programm. Durch das naturalistische Grundprinzip, die Realität objektiv darzustellen, wurde das Kurzdrama anstelle des historischen Dramas bevorzugt, da es die Inszenierung eines Einzelvorganges ermöglichte. Dies führte zur Anerkennung des Kurzdramas als dramatische Gattung und dazu, dass es als die neue Form des modernen Dramas betrachtet wurde.

I. 2.2. Die dramatische Kurzform bei Maurice Maeterlinck

Wie Strindberg war Maeterlinck nach einem Theaterbesuch von der Notwendigkeit überzeugt, das Drama neu zu gestalten. Maeterlinck konnte sich mit dem historischen Drama nicht identifizieren, er fühlte sich „für einige Stunden wieder unter meinen Vorfahren versetzt, deren Lebensauffassung einfach, hart und brutal war, an die ich fast nie mehr denke und an der ich keinen Anteil mehr habe“ (Maeterlinck 1923: 97-98). Die Vergangenheit kam ihm verfremdet vor und er konnte sich als moderner Mensch nicht mehr mit den Helden der Geschichte identifizieren. Es lag nicht nur an der falschen Bearbeitung des Historismus, was zur Nicht-Identifikation des Publikums führte, sondern auch an der Themenwahl, welche in der neuen Zeit vom Publikum nicht mehr nachempfunden werden konnte:

Da sehe ich einen getäuschten Gatten, der seine Frau tötet, eine Frau, die ihren Liebhaber vergiftet, einen Sohn, der seine Vater rächt, einen Vater, der seine Kinder opfert, Kinder, die ihren Vater umbringen, ermordete Könige, geschändete Jungfrauen, eingekerkerte Bürger, und die ganze hergebrachte Erhabenheit, [...]. (Maeterlinck 1923: 98)

Der bürgerliche Theaterbesucher wollte laut Maeterlinck nicht mehr einen Kampf von Mensch gegen Mensch sehen und schon gar nicht den „ewige[n] Kampf von Pflicht und Leidenschaft“.²⁵ Maeterlinck bezeichnete das historische Drama als „anachronistisch“ nicht nur wegen dem gewaltsamen Charakter des Dramas, sondern auch weil es nicht mit der Denkweise und dem Lebensstil des damaligen Bürgertums übereinstimmte.

Fast alle unsere tragischen Dichter haben immer nur das gewaltsame und das verflossene Leben im Auge, und man kann behaupten, dass unser Theater anachronistisch und die Dramatik um so viele Jahre zurückgeblieben ist wie die Bildhauerkunst. (Maeterlinck 1923: 96)

Maeterlinck war sich mit den Naturalisten einig, was das Drama im Vergleich zu anderen Künsten betraf. Es war nicht nur in der Vergangenheit verankert, sondern auch in Komparation zur Musik und Malerei zurückgeblieben und musste daher modernisiert werden.

²⁵ Vgl. Maeterlinck, Maurice: „Die Tragik des Alltags“. In: *Der Schatz der Armen*. Jena: E. Diederichs, 1923:94.

Durch den Theaterbesuch erhoffte sich Maeterlinck „einen Augenblick die Schönheit, Grösse und Wichtigkeit [s]meines bescheidenen alltäglichen Lebens zu erblicken“ (Maeterlinck 1923:98). Stattdessen kam ihm das Drama entmenschlicht vor, weil er die Vorgehensweisen der Figuren, welche auf extremem Hass oder Leidenschaft basierten, nicht nachvollziehen und sich mit ihnen nicht identifizieren konnte.

Wie Strindberg verlangte Maeterlinck vom neuen Drama das Aufsuchen neuer Motive, welche mit dem zeitgenössischen Lebensstil übereinstimmten. Die Menschen des neuen Zeitalters wollten Motiven sehen, in denen sie sich reflektiert sahen und dies konnte nur die Darstellung des alltäglichen Lebens erfüllen. Der Stoff für das neue Drama sollte die alltägliche Tragik sein, „das Erstaunliche der einfachen Tatsache des Lebens [...] das Auf-sich-selbst-Beruhigen einer Seele inmitten einer stetig eingreifenden Unendlichkeit“ (Maeterlinck 1923: 94).

Für Maeterlinck befand sich mehr Wahrheit im Alltag als in irgendeiner Intrige von vergangenen Fürsten. Dies erläuterte er an einem Beispiel, in dem er eine dichterische Beschreibung eines alten Mannes machte, der abends auf einem Lehnstuhl einschlief. Maeterlinck behauptete mehr allgemeines Leben in solchen Situationen vorzufinden, auch wenn einige es als eine bewegungslose Situation betrachteten und es daher für nicht inszenierbar hielten:

es liegt mir nahe, zu glauben, dass dieser unbewegliche Greis in Wahrheit ein tieferes, menschlicheres und allgemeineres Leben lebt, als der Liebhaber, der seine Geliebte erdrosselt, der Führer, der einen Sieg erringt oder „der Gatte, der seine Ehre rächt. (Maeterlinck 1923: 99)

Seine Forderung nach einem Drama ‚ohne Bewegung‘ begründete er durch das Beispiel der griechischen Tragödien. Aeschylus’ Tragödien z.B. sind laut Maeterlinck „ohne Bewegung“ und deshalb wäre es nicht unmöglich, ein Drama zu erschaffen, welches sich durch die ‚Nicht-Bewegung‘ charakterisiert.

Das Fehlen einer Bewegung in Maeterlincks neuem Drama kann man als Inszenierung einer Situation verstehen, welche sich während des Stückes nicht verändert, weil sie schon zu Beginn festgesetzt ist. Obwohl Maeterlinck in seinem Essay das Kurzdrama nicht erwähnte, kann man die Beschreibung des Dramas ‚ohne Bewe-

gung' als einen Hinweis auf das Situationskurzdrama verstehen. Eines der bekanntesten Dramen Maeterlincks *Die Blinden* kann man als ein dramatisches Werk ohne Bewegung bezeichnen, da sich die Situation, die schon anfangs deutlich ist, während des Verlaufs der Inszenierung nicht verändert. Das Kurzdrama erzählt von einer Gruppe von Blinden, die mit einem Leiter einen Ausflug in die Natur machen. Die Blinden sind vom Leiter abhängig, da sie ohne ihn den Weg zurück in das Hospiz nicht mehr finden würden. Schon am Anfang des Minidramas warten die Blinden irgendwo außerhalb des Hospizes auf den Leiter. Dieser befindet sich schon unter ihnen, allerdings tot. Die Blinden scheinen dies zunächst nicht zu bemerken und warten während des ganzen Stückes auf ihn. Am Ende bleibt ihnen jedoch nur die Erkenntnis, dass der Leiter tot ist und, dass sie das gleiche Schicksal erleiden werden. Wie man an diesem Kurzdrama erkennen kann, ist die Situation schon zu Beginn festgelegt und verändert sich auch nicht weiter. Daher kann man es als ein Minidrama ‚ohne Bewegung‘ bezeichnen.

Maeterlinck begründete die Abwesenheit der Bewegung in den Dramen damit, dass „die Schönheit und Grösse der schönen und grossen Tragödien nicht in den Handlungen, sondern in den Worten“ (Maeterlinck, 1923: 102) liegt. Aus seiner Sicht müsste noch ein anderer Dialog neben dem äußerlichen vorhanden sein. Dieser andere Dialog besteht aus den Worten, die das Geschehen begleiten, es zum Ausdruck bringen und zur Seele sprechen, da diese Worte die Bedeutung des gesamten Werkes in sich tragen. Maeterlinck hat wie Strindberg das Bedürfnis nach der Wahrheit in den Dramen zu suchen und diese liegt für ihn in den Worten. Die Wahrheit befindet sich in diesem anderen nicht äußerlichen Dialog zum Menschen und seiner Seele und kann das wahre Leben inszenieren.

Den „Dialog zweiten Grades“, wie der Dramatiker ihn taufte, vermutete er auch in Ibsens Drama *Baumeister Solness* und zitierte es als Beispiel. Vor allem beschreibt Maeterlinck in seinem Essay, wie in Ibsens Drama das Erkennen des eigenen Lebens in einem konkreten Augenblick geschieht:

Es ist Zauberei in ihnen, wie in uns allen. Hilde und Solness sind meines Erachtens die ersten Helden, die einen Augenblick empfinden, dass sie im Dunstkreise, der Seele leben; und dieses wesentliche Leben, das sie jenseits ih-

res gewöhnlichen Lebens in sich entdeckt haben, entsetzt sie. Hilde und Solness sind zwei Seelen, die ihre Lage im wahren Leben erkannt haben. (Maeterlinck 1923: 105)

Maeterlinck deutete auf einen Begriff, der im späteren Impressionismus eine wichtige Rolle im Drama spielte. Das Empfinden eines Augenblicks wurde im Impressionismus zum Bezugspunkt im Drama, woran man den Einfluss von Maeterlinck auf die neue Generation von Dramatikern erkennen kann. Deshalb ist es von Bedeutung für den Impressionismus Maeterlincks „Dialog zweiten Grades“ zu erläutern, da dies der Grundsatz ist, in dem die Impressionisten von Strindberg und den Naturalisten abwichen. Sie wollten eine übersinnliche und unerklärliche Macht darstellen, welche das Leben steuerte und das Unterbewusstsein und die Seelen der Menschen ansprach. Trotzdem bleibt die Erkenntnis der Wirklichkeit das leitende Motiv sowohl für die Impressionisten wie auch für die Naturalisten.

I. 2.2.1. Der Impressionismus als literarischer Begriff: Einleitung

„Die Kunst will jetzt aus dem Naturalismus fort und sucht Neues“ (Bahr 1981: 170) lautet Bahrs erster Satz in seinem Essay *Symbolisten*. Damit erläutert er den Wunsch der jüngeren Künstler den Naturalismus zu überwinden. Die Überwindung des Naturalismus fand nicht zuerst in der Literatur statt, sondern in der Malerei, durch eine Gruppe von Künstler namens Monet, Pissarro, Sisley, Renoir und Degas, die 1874 ihre Gemälde in einer Ausstellung in Paris präsentierten und damit die Konzeption der Weltanschauung veränderten.²⁶

Erst im Jahre 1890 kann man im deutschsprachigen Gebiet von einer impressionistischen Dichtung sprechen. Einige Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen schätzen das Ende der impressionistischen Zeit auf das Jahr 1907, welches durch Richard Hamanns Veröffentlichung *Der Impressionismus in Leben und Kunst* gekennzeichnet war. Während dieser Zeit entstand eine Art Wettkampf zwischen den

²⁶ Vgl. Marhold, Hartmut: *Impressionismus in der deutschen Dichtung*. Frankfurt a.M., Bern u. New York: Peter Lang, 1985: 7.

Kritikern, wer am besten den Begriff des Impressionismus zusammenfassen könnte.²⁷

Einer der ersten Kritiker war Grottewitz, der 1890 nach der Analyse der damaligen Literatur zu dem Fazit kam, dass sich die Literatur vom Naturalismus zum Impressionismus weiterentwickelt hat. Für ihn bedeutete Naturalismus die Darstellung der Wirklichkeit, im Gegensatz zum Impressionismus, der die Subjektivität als Bezugspunkt hatte. Sowohl der Naturalismus wie auch der Impressionismus waren durch den Einfluss von Schopenhauer und einer pessimistische Verwirrung gezeichnet, die sich so vom idealistischen Realismus distanzierte.²⁸

Ein weiterer Kritiker war Michael Georg Conrad, der im Jahre 1891 den Impressionismus als einen literarischen Stil definierte, der mit einer Momentaufnahme vergleichbar sei. Franz Sevaes bezeichnete den Impressionismus als die Kunst für die der Bezugspunkt der Augenblick war. Dieser Kritiker deutete vor allem auf Nietzsches Einfluss auf die impressionistischen Dichter, die, ihm zu Folge, nach wissenschaftlicher Präzision strebten. Dies aber erwies sich in späteren Jahren als falsch, denn schließlich war die Inspiration der Impressionisten die subjektive Empfindung eines Augenblickes und nicht die Darstellung nach den Prinzipien der Naturwissenschaften. Der gleichen Meinung wie Sevaes war auch der Historiker Karl Lamprecht, der zwei verschiedene impressionistische Typen in der Dichtung vorfand, die stark unter dem Einfluss des Naturalismus und des Positivismus standen. Einerseits kann man von einer impressionistischen Dichtung sprechen, die einen psychologischen Vorgang schilderte und andererseits von einer physiologischen, die sich mit dem inneren Vorgang beschäftigte. Lamprecht beschrieb den psychologischen Impressionismus als eine Bewegung, die keinen Zusammenhang mit der objektiven Wirklichkeit zu haben suchte und sich ausschließlich mit den Empfindungen beschäftigte. Der physiologische Impressionismus war eine Darstellung, welche man als „instinktiv Geistlos, rein und bloß Anschaulich“ definieren kann.²⁹

²⁷ Vgl. Marhold, Hartmut 1985: 66.

²⁸ Vgl. Werner, Ralph Michael: *Impressionismus als literarischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers*. Frankfurt a.M., Bern: Peter Lang, 1981: 16-17.

²⁹ Vgl. Werner 1981:16-18.

Bahr war einer der bedeutsamsten Literaturkritiker der Jahrhundertwende. Seine Zeit als Naturalist nahm nach seinem Besuch in der französischen Hauptstadt um 1890 ein Ende. In Paris begegnete er den impressionistischen Malern und den Schriftstellern der „Décadence“. Nach seiner Rückkehr nach Berlin verkündigte er: „Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen“ (Bahr 1977: 121). Für ihn war das Streben nach der objektiven Wirklichkeit durch die impressionistische Weltanschauung ersetzt worden. Durch den Einfluss von Ernst Mach war er überzeugt, dass die Wirklichkeit ein Ausdruck der subjektiven Empfindungen sei und genau diese Weltanschauung war ein Teil des impressionistischen Programms. Bahr erklärte sie durch ein einfaches Beispiel:

Ein Kind sieht am Strande eine Dame in der Sonne gehen und ruft: Schau Papa, der Schatten ist blau! Der Papa sagt: Nein, der Schatten ist schwarz, es sieht nur so aus. Das Kind sieht die Mama im Garten am Gebüsch und lacht: Die Mama hat eine grüne Nase! Der Papa sagt: Die Mama hat keine grüne Nase, es scheint nur so. Das Kind ist eigentlich viel gescheiter: es hält sich an die unmittelbare Wahrheit, derer es gewiß ist; es glaubt seinen Augen; es sieht noch unverborgen. Es hat auch unbedingt recht: der Schatten dort ist blau, die Nase ist jetzt grün. Wenn der Papa sich beobachten würde, fände er, daß seine sinnliche Wahrnehmung völlig mit der des Kindes stimmt; nur wird sie bei ihm, bevor sie ihm noch bewußt wird, sogleich aus der Erfahrung umgeformt. Das Auge meldet: die Nase ist grün. Aber sogleich setzt die Erfahrung und die Reflexion ein: weil die Sonne auf den grünen Strauch daneben scheint [...] Das Sehen des Vaters ist durch Wissen getrübt. Er drückt das so aus: Die Nase sieht grün aus, ich weiß aber, daß sie nicht ‚wirklich‘ grün ist. Die Frage wäre nur, wie ist sie denn ‚wirklich‘? Bei der Lampe wird sie rot oder violett, bei einer Kerze gelb oder weiß sein. Wann ist sie also eigentlich ‚wirklich‘? In Wirklichkeit nie. (Bahr 1921: 165)

Für Bahr erkannte der Impressionismus das wahre Element des Lebens und das ist nicht die Wahrheit bzw. Wirklichkeit, sondern die Illusion. Vor allem deutete er auf die Bewegung bzw. Verwandlung als Bezugspunkt der impressionistischen Philosophie. Für Bahr sind alle Menschen Schauspieler, die ihre Identitäten in Frage stellen und sich daher verleugnen und zur Weiterverwandlung kehren, indem sie sich durch ihre Empfindungen treiben lassen. Daher war die Aufgabe der impressionistischen

Dichtung für den Literaturkritiker die Darstellung der subjektiven Empfindungen eines Augenblickes wiederzugeben.³⁰

Durch Bahrs zahlreiche Schriften über den Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus hatte er nicht nur einen bedeutsamen Einfluss während der Jahrhundertwende, sondern auch auf die spätere Literaturkritik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Literaturkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts definierte den Impressionismus als die Kunst des Eindrucks. Die Dichter inszenierten einen persönlich empfundenen Augenblick: „[A]us der Erfahrung, daß die Dinge, wie sie ‚wirklich‘ sind, künstlerisch nicht reproduziert werden können, greift der Impressionist subjektive Eindrücke von Weltausschnitten auf und gestaltet sie [...]“.³¹ Der Impressionismus wird nicht als literarischer Epochenbegriff empfunden und auch nicht als Stilbegriff, denn er definiert in der Dichtung eher eine Technik als eine Tendenz, welche man als eine Fortsetzung des Naturalismus versteht. Dies bezieht sich auf den Impressionismus, der detailhaft in seiner Darstellung ist und daher als Momentaufnahme eines konkreten Augenblickes gelten kann.

Wenn sich der Naturalismus durch die Wiedergabe der objektiven Realität charakterisierte, war das Ziel des Impressionismus die Darstellung der subjektiven Empfindungen der Realität:

Aber auch den naturalistischen wissenschaftlichen Ambitionen stehen sie fern. Die Impressionisten wollen wissenschaftliche Thesen weder dokumentieren noch untermauern, sie versenken sich vielmehr in die Welt der Erscheinungen und überlassen sich ihren Eindrücken, starken und unbedeutenden, leidvollen und heiteren. Der impressionistische Stil ist Ausdruck einer sehr ausgeprägten Sensibilität für alles, was spürbar ist, flüchtige Nuancen in der Menge der Farben, Düfte und Laute. (Žmegač 1984: 249)

Der Mensch wird nicht mehr als ein durch die Gesellschaft, Wirtschaft und Psyche determiniertes Wesen empfunden, sondern gilt als ein von der Umwelt freies Individuum. Eine wichtige Rolle im Impressionismus spielte das Individualitätsbewuss-

³⁰ Vgl. Diersch, Manfred: *Empirio-kritizismus und Impressionismus. Über Beziehung zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening, 1977: 75-76.

³¹ Karthaus, Ulrich: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart: Reclam, 1977: 10.

tsein, denn dies verwandelt den Menschen in ein ungebundenes und unabhängiges Individuum.

Die Entwicklung vom determinierten Menschen, der nur ein Teil der Masse ist, zu einem selbständigen und freien Geschöpf, ergab sich u.a. durch den Einfluss von Nietzsches Idee vom Übermenschen. Die Äußerungen über den determinierten und unfreien Menschen wurden verworfen. Der Mensch wird nicht mehr als Produkt seiner Umstände empfunden. So wurde beispielsweise auf die Verbindung zwischen den Menschen und der Politik, Religion, Familie Beruf usw. verzichtet, da all dies zusammen mit der Umwelt das Individuum nur beschränkte.³²

I. 2.2.1.1. Der Impressionismus als Lebensphilosophie in der dramatischen Kurzform

Hermann Gottschalk beschrieb in seinem Essay *Wie man Impressionist wird*, nach welchen Prinzipien sich der Mensch richten muss, wenn er nach einer impressionistischen Lebensart strebt.

Neues Leben aus direktem Sonnenimport. Eigenleben! Autonomie der Sinne. Nichts erleben, als was den Augenblick angeht. Nichts anderes als Ich und die tote Sache, die Umwelt heißt, die Ich erlebe. Ich, auf reinste Sinnlichkeit reduziert. Einzig unbestreitbares, unbeanspruchbares Ich. (Gottschalk 1981: 235)

Die Einstellung der Impressionisten wurde von einigen Kritiker als Egoismus bezeichnet, denn die neue Philosophie war, den persönlichen Neigungen freien Lauf zu lassen und sie auszuleben ohne sich ein konkretes Ziel zu setzen, da dies nur wieder zur Einschränkung des Individuums geführt hätte. Wie im Naturalismus galt auch hier der Mensch nicht als aktives Wesen, sondern war eher durch Passivität gekennzeichnet.

Die impressionistische Denkweise konnte man nur durch die Bewegung und den Wandel des freien Individuums vollbringen. Charakteristisch war die ziellose Bewegung, das Verzichten auf das Festlegen eines konkreten Zieles, dass die Unfreiheit

³² Vgl. Hamann/ Hermand 1960: 23.

des Menschen bedeuten würde. Diese Lebenseinstellung führte dazu, dass die Impressionisten jede Systematik ablehnten und zur Spontanität aufriefen. Das Leben besteht aus wechselhaften Empfindungen, welche man in keine festgelegte, rationale Gesamtstruktur einordnen kann. Diese Empfindungen bzw. Erscheinungen kann man daher nur spontan aufgreifen und wiedergeben.³³ Das Geschehen wird nicht durch das Individuum gelenkt, sondern es verändert sich auf eine automatische und anonyme Weise.

Daraus kann man zur Schlussfolgerung kommen, dass das Individuum sowohl im Naturalismus als auch im Impressionismus keinen Einfluss auf seine Umwelt hatte und sich nur von einem Augenblick in den anderen leiten ließ. Der Mensch war nicht durch die Gesellschaft, Wirtschaft oder Psyche determiniert, sondern durch die Aufnahme von Empfindungen, die auch irrational sein konnten. Die objektive Realität war für die Impressionisten nicht mehr der Ort ihrer künstlerischen Inszenierung. Die subjektive Empfindung, die sich von einem Augenblick zum anderen verändert, war nun der Stoff für die künstlerische Darstellung des Menschen und seiner Umwelt. Das Individuum nimmt eine Reihe von Empfindungen oder Eindrücke wahr, und lässt sich durch diese beeinflussen und leiten: „Somit ist der Eindruck, die Impression zum höchsten Prinzip erhoben“ (Sommerhalder 1961: 9). Dabei verliert der Mensch die Fähigkeit diese Empfindungen einzuordnen. Zu dieser Schlussfolgerung gelangte Ernst Machs in *Die Analyse der Empfindung und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, welche einen großen Einfluss auf die Impressionisten ausübte. Die Identität des Individuums ist, wie die Empfindung, veränderlich und kann daher nicht als konstant gelten:

Den ständigen wechselnden Erscheinungen der Außenwelt tritt, [...] kein statisches, in irgendeiner Form festgelegtes Ich entgegen, das Ich öffnet sich vielmehr, selbst ständig zum Wechsel bereit, den wechselnden Erscheinungen der Außenwelt und lässt sich von diesen bestimmen. (Roth 1970: 110)

³³ Vgl. Roth 1970: 110.

Das „Ich“ ist das Resultat aus den Verbindungen von Beobachtungen, Gefühlen und Erinnerungen, welche keine Differenzierung zwischen Realität bzw. Wirklichkeit und dem „Ich“ ermöglichen.³⁴

Neben der Empfindung war der Augenblick ein anderer wichtiger Begriff für den Impressionismus und galt als ein weiterer Bezugspunkt. Der Augenblick wird nicht als Teil eines in sich geschlossenem Ganzen verstanden, sondern er wird als eine selbständige Totalität konzeptualisiert. Die Notwendigkeit der Impressionisten die Empfindungen eines Augenblickes zu inszenieren, führte dazu, dass sie das Kurz-drama als die angemessene künstlerische Ausdrucksform sahen, da es ihnen durch die dramatische Kurzform gelang, die Intensität des sich ständig verändernden Augenblickes festzuhalten: „Das dramatische Spiel ist kurz, weil es nichts festzuhalten gibt als den schillernden Augenblick“ (Schnetz 1967: 22).

Das Ziel im Naturalismus war, wie bereits erläutert wurde, durch das Kurz-drama die objektive Wahrheit mit allen Details darzustellen. Im Impressionismus dagegen war die Aufgabe der Autoren die Intensität der Empfindung des Augenblickes wiederzugeben und das so beschränkt wie möglich:

Der Impressionist leugnet die Existenz einer festen Wirklichkeit, die gerade der Naturalist darzustellen sucht. Doch beide kehren ihre Suche nach innen; die Vielsichtigkeit der Psyche ist das gemeinsame, problembildende Thema; die Seele ist beiden unfrei und widersprüchlich. Der Naturalist aber sucht, die Seele zu analysieren – der Impressionist sucht sie widerzuspiegeln; dieser seziert – jener leidet mit. (Schnetz 1967: 22)

Bei beiden literarischen Strömungen war es eine Frage der künstlerischen bzw. dichterischen Qualität des Werkes und nicht dessen Quantität. Es kam also sowohl im Naturalismus wie auch im Impressionismus zu einer Ablehnung einer normativen Quantitätsforderung.³⁵ Schon die Autoren im Naturalismus waren gegen jegliche Komposition, da dies nur zur Verfälschung der objektiven Wirklichkeit geführt hätte. Die Impressionisten übernahmen dies von den Naturalisten und ermöglichten dadurch dem Kurz-drama die Hauptrolle unter den dramatischen Formen zu spielen.

³⁴ Vgl. Žmegač 1984: 249.

³⁵ Vgl. Roth 1970: 122.

Einer der Unterschiede zwischen den beiden literarischen Strömungen ist, dass sich im Impressionismus die Tendenz zur Gestaltung von Kurzdrama-Zyklen entwickelte. Die bekanntesten impressionistischen Kurzdrama-Zyklen waren von Artur Schnitzler, Hermann Sudermann, Max Dreyer und Henri Lavedaus. Die Kurzdrama-Zyklen waren nicht Teil eines Gesamtstücks. Sie erschienen meistens unter demselben Titel, hatten aber keine Verbindung oder Kontinuität untereinander. Meist teilten sie ein Symbol, welches in allen Minidramen erschien, jedoch immer unter anderen Umständen.

Walser schien auch einen Kurzdramazyklus gestalten zu wollen, der auf den Märchen der Gebrüder Grimm basierte, was als die Gemeinsamkeit zwischen den verschiedenen Minidramen gelten sollte. Der Schweizer Autor veröffentlichte zwei Kurzdramen *Schneewittchen* (1901) und *Aschenbrödel* (1901) in der Zeitschrift *Die Insel* und noch ein drittes, *Dornröschen*, das er 1912 geschrieben hatte.

Die Erklärung, warum es zur Erscheinung von Kurzdrama-Zyklen während des Impressionismus kam, gab Bierbaums Äußerung über die damaligen Menschen:

Der heutige Stadtmensch hat [...] nur noch selten die Fähigkeit, großen dramatischen Zusammenhängen zu folgen, sein Empfindungsleben für drei Theaterstunden auf einen Ton zu stimmen; er will Abwechslung. (Bierbaum 1901: XI f.)

Das Erschaffen des Kurzdrama-Zyklus entsteht laut Roth durch das impressionistische Lebensgefühl, da der „intensive Augenblick“ zum zentralen Bezugspunkt wird“ und im Vergleich zum Naturalismus mehr auf die dramatische Kurzform gezielt ist.³⁶

I. 2.2.1.2. Einfluss von Nietzsches *Nihilismus* im Kurzdrama der Jahrhundertwende

Der Verlust des Subjekts ist ein charakteristisches Merkmal des impressionistischen Kurzdramas, welches in einem späteren Kapitel noch ausführlich erläutert wird. Die Auflösung des Subjekts im impressionistischen Kurzdrama ist die Konsequenz von

³⁶ Vgl. Roth 1970: 124.

Nietzsches Rezeption über die Kritik an der Metaphysik. Nietzsches *Nihilismus* bestimmt die Denkweise der Figuren, welche sich zur charakteristischen Problemstellung in der dramatischen Kurzform entwickelte. Um die Ursache dieser Denkproblematik zu verstehen, wäre es angemessen Nietzsches Kritik an der Metaphysik und die sich daraus herleitende Kritik am Subjekt zu erläutern.

Nietzsche beschrieb die Metaphysik als Fiktion. Aus seiner Sicht ist sowohl die platonistische wie auch die cartesianische Metaphysik eine Weltanschauung, welche sich durch das Überwältigen der Gegebenheiten im Leben charakterisiert. Daher sind sie für ihn nur erdachte Abstraktionen. Durch seine in Fragestellung der Metaphysik kritisiert er Werte, wie Gott, Wahrheit, freier Wille, Sein, Substanz u.a. und stellt sie als eine Fiktion dar. Daher kommt es bei Nietzsche zu einer Entwertung der Werte, da sie nur Fiktionen sind. Die Erkenntnis der „Dinge an sich“ ist für Nietzsche ein rein interpretatorischer Denkmodus. Die Erkennung einer Substanz für den Menschen ist in Wirklichkeit nur ein Glauben an eine festgestellte und unwahre Welt. Daher ist die Wahrheit für den Philosophen und Schriftsteller nur eine erfundene Illusion. Eine Illusion, die aus interpretatorischen Irrtümern besteht. Ein transzendentaler Begriff in Nietzsches Philosophie ist der der Perspektive, welche das wahre Wissen darstellt. Die Inexistenz einer Wahrheit kann daher nur zu einer Erkenntnis führen, die rein interpretatorisch und von der Perspektive abhängig ist. Es ist zu fragen, was Nietzsche zum Nihilismus führte. Der Nihilismus erläutert die sinnlose Suche nach Werten, die es eigentlich gar nicht gibt. Für Nietzsche ist also die Welt wertlos geworden.³⁷

Wie bereits erläutert wurde, war die Bewegung bzw. der Trieb der Bezugspunkt des impressionistischen Denkens.

Das „sich treiben lassen“ hat auch seinen Ursprung in Nietzsches Philosophie. Für ihn ist das Denken auch nur ein Trieb. Die Innerlichkeit ist ein weiterer Punkt des Denkens. Die Selbstreflexion des Subjekts kann man mit einem Kreis vergleichen, denn das denkende Subjekt kehrt beim Erkennen oder Denken immer wieder in seine eigene Innerlichkeit zurück. Deshalb kann man sagen, dass es keine objektive Wahr-

³⁷ Vgl. Birger, Ludwig: *Das europäische Drama seit der Jahrhundertwende als Ausdruck moderner Denkproblematik*. Dortmund: Projekt, 1995: 48-43.

heit gibt, denn alles ist eine Frage der Perspektive und der Innerlichkeit des denkenden Subjekts. Dies ist in den meisten impressionistischen Kurzdramen zu erkennen. Die Figuren schildern ihre eigene Perspektive der Situation, was zur Enttäuschung führen kann, wenn die eigene Perspektive mit einer anderen Perspektive konfrontiert wird. In dieser Hinsicht, kommt es zu einem Verlust der Identität. Die Figuren werden durch das Auflösen ihrer Realität unsicher und zweifeln an ihrer eigenen Identität. Dadurch kann es zu einer Identitätsspaltung kommen. Wenn wir den traditionellen Begriff des Subjekts betrachten, so bildet das „Ich“ eine Einheit, die aus einem denkenden Ich und dessen Verbindung mit einer Substanz besteht. Dieser Subjekt-Begriff ist für Nietzsche fiktiv, weil es das Ergebnis eines Glaubens an ein Vorhandensein von etwas ist, das es gar nicht gibt. Die Identität „wir“ wird daher nicht als Einheit verstanden, sondern als ein plurales Subjekt, das aus Gedanken, Gefühlen, Interpretationen, Erfahrungen usw. besteht.³⁸

Nietzsches Sichtweise über das Subjekt wird von den Dramatikern des impressionistischen Kurzdramas aufgegriffen. Die gegebene Situation führt sie zur Auflösung ihrer eigenen Identität. Sie können die Realität von ihrer eigenen Subjektivität nicht mehr unterscheiden und schwanken wie ein Pendel hin und her. Dies geschieht aber nur durch die Spannung, welche aus den verschiedenen Perspektiven hervorgerufen wird. Das verweist auf Nietzsches Kritik an der Wahrheit und deutete mit Hilfe der Figuren und der gegebenen Situation auf die Inexistenz einer objektiven Wahrheit bzw. Wirklichkeit.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Nietzsches Kritik an der Metaphysik und die sich daraus ableitende Kritik an der Wahrheit und am Subjekt-Begriff zu einem wichtigen Bestandteil der impressionistischen Philosophie wurde, die sich in den Kurzdramen widerspiegelt. Daher gehört nicht nur der Verlust der Realität, sondern auch der Identität zu den Merkmalen, welche das impressionistische Kurzdrama von den anderen literarischen Strömungen differenzieren.

³⁸ Vgl. Birger 1995: 58-63.

I. 2.2.2. Kriterien der dramatischen Kurzform im Impressionismus

Das impressionistische Kurzdrama³⁹ lässt sich durch den Begriff der Situation erläutern. Die Situation besteht aus zwei sich widersprechenden Eigenschaften. Die Situation ist nicht nur zuständiglich, da die Konstellation eines Bildes festgesetzt ist, sondern auch momentan, da die Komponenten nicht konstant sind und so einer Veränderung unterzogen werden.⁴⁰ Man kann also zwischen der Situation und dem impressionistischen Programm einen Parallelismus erkennen. Das Kurzdrama war das perfekte Instrument, um ihre Lebensweise künstlerisch zu inszenieren und zu übermitteln. Der Augenblick ist der Bezugspunkt für die Impressionisten und dies konnten sie im mehraktigen Drama nicht zeigen, sondern nur im Situations-Kurzdrama zum Ausdruck bringen. Die zwei Eigenschaften, die die Konstellation einer Situation gestalten, sind im impressionistischen Drama die subjektiven Empfindungen der Figuren und die objektive Realität. Die ‚Pointe‘ ereignet sich, wenn die subjektive Empfindung durch die objektive Realität entlarvt wird. Es kann durchaus zu einer doppelten Pointierung im Kurzdrama kommen. Charakterisierend für die Pointe ist, dass sie plötzlich und für das Publikum meist unerwartet, passiert. ‚Täuschung und Enttäuschung‘, ‚Schein und Sein‘ waren im Impressionismus die zwei am häufigsten verwendeten widersprüchlichen Eigenschaften der Situation im Minidrama.

Die Autoren des Impressionismus wollten dem Zuschauer und dem Leser einen Deformationsprozess bzw. Dekonstruktionsprozess schildern. Dieser Prozess wird vor allem in der Sprache der dramatischen Kurzform deutlich. Da es im Kurzdrama nur eine gegebene und festgelegte Situation gibt, muss die Sprache nicht zu einer neuen Handlung führen. Es kommt zu einem Deformationsprozess in der Sprache, die sich in parataxischen Sätzen zeigt. Dadurch kann keine Hierarchie zwischen den Wörtern, Sätzen und Gedanken zustande kommen. Durch den parataxischen Charakter der Sprache und der festgelegten Situation ergibt sich die Möglichkeit für die Figuren eine detailhafte Beschreibung der Situation zu machen, wobei meistens Metaphern benutzt werden. Dies ermöglicht wiederum die Gestaltung eines lyrischen Kurzdramas, welches seinen Höhepunkt während der Jahrhundertwende besaß.

³⁹ Sowohl Schnetz wie auch Roth bezeichnen das Kurzdrama während der Jahrhundertwende als impressionistisches Kurzdrama, um es vom naturalistischen Kurzdrama zu unterscheiden.

⁴⁰ Vgl. Schnetz 1968: 25.

I. 2.2.3. Das lyrische Kurzdrama der Jahrhundertwende

Das lyrische Drama ist eine literarische Form, welche aus der Lyrik und dem Drama entstanden ist. Die Widersprüchlichkeit dieser Gattung ist ein prägnantes Charakteristikum. Vor allem wenn man die gattungsgeschichtlichen Aspekte in Betracht zieht.⁴¹ Daher kann man sagen, dass das lyrische Drama mit dem Kurzdrama des Impressionismus Gemeinsamkeiten teilt. Es kann durchaus eine Fusion zwischen den beiden Gattungen geben. Dafür sprechen die gemeinsamen Merkmale wie die Passivität der Figuren, die Zeitlosigkeit, die Entblößung oder Enttäuschung. Durch diese Übereinstimmungen sind während des Impressionismus auch lyrische Kurzdramen entstanden. Als im Impressionismus entstandene lyrische Kurzdramen zitieren die Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler Hugo von Hofmannsthal und Maurice Maeterlinck u.a.. *Der Tod des Tizian* von Hofmannsthal ist ein lyrisches Kurzdrama, weil es eine konkrete Situation inszeniert. Die beschriebene Situation befasst sich mit Tizians Verurteilung zum Tode. Das lyrische Kurzdramas des Impressionismus schildert auch die innerlichen Empfindungen der Figuren, vor allem deren Gefühle und Impressionen. Im Vergleich zum mehraktigen lyrischen Drama besteht die Sprache aus einer komplexen metaphorischen Struktur. Diese metaphorische Struktur wird nur Dank der Konzentration im Kurzdrama möglich, da die Sprache keine weitere Handlung zu entwickeln braucht. Das Beschreiben der gegebenen Details evoziert den metaphorischen und lyrischen Gebrauch der Sprache. Deshalb ist die dramatische Kurzform für einen lyrischen Dialog zwischen den Figuren geeignet und damit kompatibel.

Es ist zu fragen, wie es zu einem neuen Aufblühen des lyrischen Dramas während der Jahrhundertwende kam. Wenn man bedenkt, dass das lyrische Drama im 18. Jahrhundert auch die Oper, Singspiele, Oratorium, Kantate, Mono – Duodrama und Melodrama umfasste, wie kommt es, dass es sich am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem lyrischen Kurzdrama entwickelte? Die Antwort auf diese Frage führt zu einer gattungs- und sozialgeschichtlichen Erklärung. Wie bei der

⁴¹ Vgl. Schels, Evelyn: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*. Frankfurt a.M., Bern u. New York: Peter Lang, 1990: 11.

dramatischen Kurzform besteht in der dramatischen Lyrik keine kontinuierliche Entwicklung im Vergleich zu anderen dramatischen Gattungen wie dem Trauerspiel:

Lyrische Dramen entstehen immer in Epochen gesteigerter Empfindsamkeit, in denen der Irrationalismus des Gefühlskults die klassische Dramenform sprengt, in Deutschland im Sentimentalismus des 18. Jahrhunderts, im Sturm und Drang, in der Romantik, im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, im Symbolismus, Impressionismus und Expressionismus. (Kohlschmidt/Mohr 1965: 252)

Das lyrische Drama des 18. Jahrhunderts entsteht aus der Oper, aber das lyrische Drama des Impressionismus entwickelt sich als Widerspruch zum naturalistischen Drama und macht daher einen Rückgriff auf das lyrische Drama der europäischen Romantik.⁴² Das lyrische Drama bzw. Kurzdrama greift dieselben Themen wie die Dramatiker der Romantik auf, aber trotzdem kann man nicht behaupten, dass dieses Themenmotiv durch die geschichtliche Entwicklung der Gattung entsteht.

Doch selbst bei solcher Themengleichheit wird man sich fragen müssen, ob hier eine Tradition vorliegt und die Affinität einer Gattung zu einem bestimmten Motiv, oder ob nicht vielmehr die Konzeption des lyrischen Dramas als einer durch die Jahrhunderte hindurch bestehenden Gattung zu opfern wäre zugunsten einer Vorstellung, die in bestimmten Epochen eine lyrische Dramatik auf Grund jeweils anderer Voraussetzungen entstehen sieht, so daß die Werke, [...] nicht als historische Illustration einer vorgegebenen Gattung, sondern die Gattung als mit ihnen entstehenden zu begreifen wäre. (Szondi 1975: 21- 22)

Das lyrische Drama des 18. Jahrhunderts hat seinen Ursprung in der Oper, aber das lyrische Kurzdrama der Jahrhundertwende entsteht als Protest zum Naturalismus und greift deshalb zur Romantik, weil diese stark von den Naturalisten kritisiert worden ist. Man kann das lyrische Kurzdrama nicht als Nachkomme des lyrischen Dramas der Romantik betrachten, sondern als eine durch soziale und zeitliche Umstände entstandene Gattung.

Wie beim Kurzdrama entsteht bei dem lyrischen Drama ein Bruch mit dem traditionellen Illusionstheater. Die Dramatiker des lyrischen Dramas waren nicht mit den festen Regeln des Dramas einverstanden und hielten sich in ihren lyrischen Dramen

⁴² Vgl. Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975: 21.

nicht an diese festen dramatischen Formen. Durch die Präsenz von phantastischen Elementen kommt es im lyrischen Drama zur Gestaltung einer zweiten Bühnenwirklichkeit. Diese zweite inszenierte Realität steht in Verbindung zur Handlungs-, Zeit- und Ortslosigkeit.

Wie das Kurzdrama charakterisiert sich auch das lyrische Drama durch das Fehlen der Intrige und gewinnt dadurch einen handlungslosen Charakter. Man kann das lyrische Drama auch als eine Gattung „ohne Bewegung“ beschreiben. Die Bewegungslosigkeit des lyrischen Dramas entspricht also Maeterlincks Definition des neuen und modernen Dramas der Jahrhundertwende. Die Bewegungslosigkeit bezieht sich auch auf die Gestaltung von Zeit und Raum im lyrischen Drama, welche als imaginäre Einheiten betrachtet werden. Die Kontextualisierung einer historischen Realität ist im lyrischen Drama nicht vorhanden. Es handelt sich um imaginäre und märchenhafte Szenarien, welche eine Bühnenwirklichkeit schaffen. Deshalb kann es zu keiner Fixierung der Zeit und des Raumes kommen: „Raum und Zeit als nicht fixierbare Elemente des Phantastischen unterstreichen den Verzicht auf dramatische Illusion“ (Schels 1990: 210).

Die Figuren im lyrischen Drama werden so dargestellt, dass sich das Publikum nicht mit ihnen identifizieren kann. Die ‚dramatis personae‘ werden nicht als reale Menschen beschrieben, sondern als Repräsentanten einer Idee oder eines Symbols. Dies führt wiederum zum Verlust der Individualität der Figuren. Die Konzentration bei der Situation, Zeit und Raum beschränkt auch die Gestaltung von komplexen Figuren. Der dramatische Konflikt beruht nicht auf dem zwischenmenschlichen Dialog, sondern auf Konflikten, die in Zusammenhang mit den Gefühlen, Empfindungen und Ideen der ‚dramatis personae‘ stehen:

Der zwischenmenschliche Konflikt wandelt sich zu einem innermenschlichen Konflikt, der in der Nähe der lyrischen Konfession steht. Dieser dramatisierte Ideen- oder Gefühlskonflikt ersetzt eine fortschreitende, äußere Handlung, die also in den sprachlichen Ablauf selbst verlegt wird. (Schels 1990: 211)

Bei manchen Dramatikern der Jahrhundertwende führt dies zu einer Negierung der Handlung im lyrischen Drama. Es kommt daher zu einer Verschiebung der Handlung in der Sprache und zur Entwicklung von Metaphern. Dadurch wird die Innerlichkeit

der Figuren inszeniert.⁴³ Die Darstellung der Innerlichkeit bzw. der Gefühle und Emotionen der Figuren wird meistens von einer Entblößung bzw. Enttäuschung verursacht. Wie im impressionistischen Kurzdrama entsteht auch in der lyrischen Variante der dramatischen Kurzform ein Höhepunkt, welcher die subjektive Einschätzung der Situation durch die Entblößung darstellt. Die Passivität der Figuren ist nicht nur eine Charakteristik des impressionistischen Kurzdramas, sondern auch eine des lyrischen Kurzdramas der Jahrhundertwende. Durch dieses innerliche Verhalten der Figuren wird ein Rückzug in die innere Welt dargestellt, welche die Gestaltung von sprachlichen Bildern ermöglicht. Vor allem werden sprachliche Bilder evoziert, welche eine Art Bedrohung für die Figuren darstellen:

Die passiven Gestalten der Dramen sind der Präsenz einer vagen, nicht fixierbaren Bedrohung ausgesetzt, die sich der rationalen Verstehbarkeit entzieht. Das Drama, dominiert von der Atmosphäre des Unheimlichen, wird zum Zeichen des großen, allgegenwärtigen Mysteriums, in das der Mensch eingebunden ist. Es dient der symbolischen Darstellung des Unbewußten. (Schels 1990: 214)

Die symbolische Inszenierung des Unterbewussten diente dem Dramatiker der Jahrhundertwende dazu, zeitgenössische Konflikte dramatisch darzustellen. Die Konzentration auf eine einzige Situation und das Vorhandensein einer reduzierten Anzahl von Figuren ermöglichten die Auseinandersetzung mit einem bestimmten Konflikt. Auf diese Weise entwickelte sich das lyrische Drama zu einer Art Lehrstück. Dramatiker, welche lyrische Dramen als Lehrstücke präsentierten, waren u.a. Hugo von Hofmannsthal, Musset und Maeterlinck. Hofmannsthal benutzte das lyrische Drama, um seine Ideen in Bezug auf Dilettantismus und Ästhetizismus zu vermitteln. Vor allem war sein Ziel verschiedene, geistliche Einstellungen zu konkreten Fragen darzustellen. Dramatiker wie Musset und Maeterlinck inszenierten die Unveränderlichkeit bestimmter gegebener Situationen – wie die Unmöglichkeit dem Tod zu entgehen – in denen die Menschen sich dem Warten ausliefern mussten.⁴⁴ Bei den zuletzt genannten Dramatikern kann man auch eine Auseinandersetzung mit der strengen Form des mehraktigen Dramas erkennen, welche zur Krise der Gattung geführt hat. Die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Konflikt über den Ästhetizismus

⁴³ Vgl. Schels 1990: 211.

⁴⁴ Vgl. Schels 1990: 214-215.

zeigt sich in der Verwendung der dramatischen Kurzform, welche nicht nur als Kontrast zum historischen Drama dienen, sondern auch als Lösung für die Krise der dramatischen Gattung verstanden werden sollte.⁴⁵

Das grundlegende Modell des lyrischen Dramas war das französische. Mallarmé, welcher eher als Dichter bekannt ist, versuchte mehrmals seine Gedichte auf einer Bühne zu präsentieren. Die Formen des mehraktigen Dramas waren für seine komplexen und problematischen Kreationen jedoch nicht geeignet. Dies verursachte bei ihm eine Ablehnung gegenüber der traditionellen Form des mehraktigen Dramas. Er fand schließlich die adäquate Form für sein dichterisches Schaffen im lyrischen Kurzdrama. Wie Mallarmé befand sich auch Stefan George in derselben Situation. Auch er hatte mehrmals versucht, seine Gedichte an die Form des mehraktigen Dramas anzupassen und ist dabei gescheitert. Dies brachte ihn dazu, dem französischen Modell von Mallarmé und Maeterlinck zu folgen. Georges Werk *Manuel* ist ein Drama, welches aus mehreren Kurzdramen zusammengesetzt ist, welche aber unabhängig voneinander und ohne Verbindung untereinander stehen. Auch Rainer Maria Rilke versuchte es mit dem lyrischen Drama und schrieb um 1898 *Die weiße Fürstin*. In diesem lyrischen Kurzdrama werden charakteristische Motive wie das Warten und der Tod aufgegriffen. Die Gefühle und Empfindungen beschreiben die dargestellte innere Welt der Fürstin, die auf den geliebten Unbekannten wartet. Das Warten auf den unbekanntem Geliebten ist im Grunde das Warten auf den Tod, da sie von der Erscheinung der Frater der Misericordia vor Schrecken stirbt. Dies weist auf Maeterlincks Modell des lyrischen Kurzdramas des Wartens auf den Tod hin. Rilke nahm nicht nur Maeterlincks Motive auf, sondern auch andere typische Charakteristiken des lyrischen Dramas, wie z.B. die Schilderung der Traumwelt und der innersten Gefühlen, wie auch die Subjektive Einschätzung der Figur bezüglich der eigenen Situation.⁴⁶

Zusammenfassend über das lyrische Drama im Impressionismus während der Jahrhundertwende kann man sagen, dass die Übereinstimmungen dieser Gattung mit der dramatischen Kurzform deutlich zu erkennen ist. Als kennzeichnende Charakteristi-

⁴⁵ Vgl. Schels 1990: 215.

⁴⁶ Vgl. Schels 1990: 218-219.

ken für das lyrische Drama gelten, die Konzentration der Situation, Zeit, Ort und Figuren, sowie die Schilderung der subjektiven Wahrnehmung der Figuren, die meistens in Traumwelten flüchten und dadurch ihre innersten Gefühle und Emotionen ans Tageslicht bringen. Wie im Kurzdrama kommt es zur Enttäuschung oder Entblößung, was als Höhepunkt des lyrischen Dramas gilt.

Es ist zu fragen, ob es sich bei dem lyrischen Drama und dem Kurzdrama der Jahrhundertwende um eine einheitliche Gattung handelt. Grundsätzlich kann man nicht von einer dramatischen Gattung sprechen, die aus zwei Varianten besteht, da beide dramatischen Gattungen literaturgeschichtlich unterschiedliche Ursprünge haben. Das lyrische Drama der Jahrhundertwende wird von den Kritikern als Nachfolger des lyrischen Dramas des 18. Jahrhunderts gesehen, welches in Verbindung zur Oper und zum Melodrama stand. Das Kurzdrama der Jahrhundertwende wird erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als unabhängige Gattung verstanden und hat seinen literaturgeschichtlichen Ursprung in Vorspielen und Nachspielen zu mehraktigen Dramen. Außerdem haben nicht alle Kurzdramen der Jahrhundertwende einen lyrischen Charakter. In diesem Zusammenhang kann man eher von einer Fusion oder Kontamination des lyrischen Dramas mit dem Kurzdrama ausgehen. Durch die konzentrierte Form des Kurzdramas wird dem Dramatiker die Möglichkeit gegeben, sprachliche Bilder auf einer metaphorischen oder lyrischen Weise zu inszenieren.

Zum literaturgeschichtlichen Ursprung des Kurzdramas kann man sagen, dass die Entscheidung der Dramatiker der Jahrhundertwende das Kurzdrama als die bevorzugte dramatische Gattung zu wählen, laut Szondi der Beweis dafür war, dass „die überlieferte Form des Dramas ihnen problematisch wurde“. Also wurde von ihnen der Versuch gestartet den „dramatischen Stil als den aufs Futurische gerichteten Stil der Spannung aus dieser Krise zu retten“ (Szondi 1959: 76).

Die Spannung, wie Szondi sie nennt, ist eine der Charakteristiken des Kurzdramas, die man bereits im Naturalismus und Impressionismus erkennen konnte. Am Ende des 19. Jahrhunderts entsteht nicht nur das Kurzdrama als dramatische Gattung, sondern es entstehen auch die Grundformen der Merkmale des modernen Kurzdramas, welches sich im 20. Jahrhundert weiter entwickelte.

I. 3. Das Kurzdrama als dramatische Gattung

In diesem Kapitel werden die Merkmale analysiert, welche das Kurzdrama zur eigenständigen Gattung erhoben haben. Das wesentlichste Kriterium, welches das Kurzdrama von den anderen dramatischen Gattungen unterscheidet, ist die Kürze, die auch ‚Reduktion‘ genannt wird. Deshalb wird die Reduktion in diesem Kapitel auch an erster Stelle untersucht, da die anderen Charakteristiken wie Situation, Zeit, Ort, Figuren und Sprache von ihr beeinflusst sind. Im Kapitel über die dramatische Kurzform als Gattung werden nicht nur die wesentlichen Merkmale analysiert, sondern auch das Kurzdrama als Komödie und die Gestaltung der dramatischen Spannung. Im letzten Unterkapitel werden strukturelle Grundmuster und typologische Varianten des Kurzdramas geschildert.

Ziel dieses Kapitels ist es eine theoretische Basis zu erarbeiten, die in einem späteren Kapitel zur Analyse von Robert Walsers *Schneewittchen* dient. Um diesen theoretischen Teil zu erstellen, wird als Haupttheoretikerin Diemut Schnetz herangezogen, da in ihrer Untersuchung über den modernen Einakter die wesentlichsten Merkmale der dramatischen Kurzform ausführlich analysiert werden. Weitere Theoretiker von Bedeutung bei der Gestaltung dieses Kapitels sind Brigitte Schultze, welche sich in ihrem Artikel über die dramatischen Kurzformen kritisch mit Schnetz Untersuchung auseinandersetzt und zudem die typologischen Varianten des Kurzdramas untersucht hat. Schultzes Analyse der Merkmale ist präzise, aber eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Charakteristiken ist nicht vorhanden. Ebenso wie Schultze sind auch Kosoks und Höllers Untersuchungen über das Kurzdrama Artikel, die keine erweiterte und vertiefende Analyse anbieten.

I. 3.1. Die Reduktion der dramatischen Kurzform

Das Kurzdrama ist eine der jüngsten dramatischen Gattungen, da es zuvor als Vorspiel oder Nachspiel eines mehraktigen Dramas diente, ohne eine eigenständige Form zu bilden. Lustspiele, Karnevalsspiele, Fastnachtsspiele, Vaudevilles, Parodien waren die Vorläufer des unabhängigen modernen Kurzdramas. Erst im 19. Jahrhundert betrachtete man die Kurzform als dramatische Gattung und nicht mehr als Vor-

spiel oder Nachspiel eines mehraktigen Dramas. Die Autoren des Naturalismus bevorzugten als erste die dramatische Kurzform, da es in seiner konzentrierten Form mit dem naturalistischem Programm übereinstimmte.

Eine der Fragen, die man sich beim Erläutern der Merkmale des Kurzdramas stellt, ist, welche Charakteristiken es zu einer dramatischen Gattung erheben und es ihm erlauben, sich von den anderen Formen abzusetzen.

In den Untersuchungen über die dramatische Kurzform wurden bis heute keine einheitliche Definition und daher auch keine grundlegenden Kriterien für das Kurzdrama gefunden. Die verschiedenen Untersuchungen sind sich nicht einig, was die Definition und die Kriterien des Kurzdramas betrifft. Grund hierfür ist die Komplexität des Minidramas mit seiner Vielfalt an literarischen Produktionen, was auch zu der Schwierigkeit führt, eine poetologische Methodik zu gestalten, welche der Analyse der verschiedenen Kurzdramen gerecht werden soll. Man kann also nicht von einer eindeutigen poetologischen Methodik und Definition für die Gattung ausgehen, da dies die Ausschließung von einigen Kurzdramen bedeuten würde, so wie Kosok meint, „[j]ede stärker eingrenzende Definition würde die Gefahr in sich bringen, wichtige Werke auszuschließen“ (Kosok 1970: 133).

Schnetz hat dies versucht und wurde dafür stark kritisiert. Denn die Vielfalt an Kurzdramen macht es unmöglich eine eindeutige Definition zu finden, die alle Kurzdramen einschließt. Daher werden in dieser Arbeit die verschiedenen Charakteristiken des Kurzdramas, die in den verschiedenen Untersuchungen vorhanden sind, erläutern. Dieser Teil der Untersuchung wird keine Lösung für eine methodologische Vorgehensweise für die Analyse des Kurzdramas bieten, sondern es wird eine Darstellung der wesentlichen Merkmale des Kurzdramas erarbeitet, die zur Analyse von Walsers *Schneewittchen* beitragen soll.

Der erste Versuch, die dramatische Kurzform zu definieren und so eine poetologische Basis herzustellen, stammte von Strindberg mit seinem Essay *Der Einakter*. Der Dramatiker und Dramaturg sah im Kurzdrama die Rettung des Dramas aus seiner Krise, in der es sich im 19. Jahrhundert befand und sagte darüber, dass es „vielleicht die Formel des kommenden Dramas“ sein könnte. Diese Sichtweise übernahm Szon-

di in seinem Buch *Theorie des modernen Dramas* und ordnete es in dem Kapitel ‚Rettungsversuche‘ ein.⁴⁷

Laut Schnetz erhebt Strindberg das Kurzdrama zur dramatischen Gattung, weil er die Form des Kurzdramas anstelle des mehraktigen Dramas für seine naturalistischen Dramen bevorzugte. Damit verdeutlicht sie, dass das Entstehen des Kurzdramas als dramatische Gattung durch Strindberg im Naturalismus stattfand: „Die Kurzform wird zum künstlerischen Programm erhoben, sie allein wird für tauglich befunden, dem neuen Aussagewillen als Form zu dienen“ (Schnetz 1967: 20). Im Gegensatz zu Schnetz behauptet Roth, dass man im 19. Jahrhundert nicht von dem Entstehen des Kurzdramas als dramatische Gattung sprechen kann, sondern, dass es sich „um eine Dominanzverschiebung“ (Roth 1970: 152) handelt.

Im Gegensatz zu Schnetz teilt Pazarkaya Roths Sicht, bezüglich der Entstehung des Kurzdramas als Gattung. In Pazarkayas Untersuchung über die Dramaturgie des Kurzdramas im 18. Jahrhundert deutet er auf die Erscheinung der dramatischen Kurzform als Gattung schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts hin, allerdings wurde zu dieser Zeit noch der Terminus „Drama in einem Aufzug“⁴⁸ benutzt. Damals bezeichnete man sie als dramatische Kurzform und nennt bereits die Kürze als Hauptmerkmal. Aber eher als die Kürze als grundlegendes Merkmal empfinden die meisten neueren Untersuchungen den Begriff ‚Reduktion‘ als das angemessenere Kriterium, um das Minidrama als Gattung zu beschreiben.

Einer der ersten Versuche das Kurzdrama zu definieren, kam von Schnetz, welche mit ihrer Veröffentlichung die Debatte über die Kriterien und daher die Definition des Kurzdramas im deutschsprachigen Gebiet auslöste. Sie beschreibt die dramatische Kurzform als

eine selbständige, in sich schlüssige Ganzheit; er [der Einakter] ist unabhängig von einer externen gültigen Gesetzmäßigkeit. Alles Individuelle und Temporäre verliert sich im Überpersönlichen und Beispielhaften. Das szenische Vordergrundige ist in jedem Detail transparent und läßt das hintergründige Beziehungsfeld sichtbar werden. Das Bild wird zum Sinn-Bild. Die Inhalte sind formelhaft

⁴⁷ Vgl. Szondi, 1956: 77.

⁴⁸ Vgl. Pazarkaya, Yüksel: *Die Dramaturgie des Einakters. Der Einakter als eine besondere Erscheinungsform im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Kümmerle 1973: 1, 11-17.

knapp und zielen durch kontrastscharfe Gegenüberstellung auf eine bestimmte, erhellende Aussage. (Schnetz 1967: 184)

Durch diese Definition lässt sich schon feststellen, dass es sich beim Kurzdrama um eine eigene, vom mehraktigen Drama unabhängige Gattung handelt. Vor allem betont sie die „formelhafte“ Knappheit der dramatischen Kurzform. So wie Schnetz verwendet Pazarkaya den Terminus ‚Ein-akter‘ und deutet auch auf das Kriterium der Kürze des Textcorpus. Sie fügt jedoch einige interessante Merkmale hinzu, die das Kurzdrama ausführlicher beschreiben:

Der Einakter ist die geschlossenste Form innerhalb der dramatischen Dichtung. Er erscheint als die reinste Form des Dramas überhaupt. Die straffe Konzentration, die Beschränkung auf das unbedingt Notwendige, die äußerste Knappheit und Einfachheit, die auf diese Weise erreicht wird, machen ihn dazu. (Pazarkaya 1970: 9)

Pazarkaya erweitert Schnetz' Definition, indem er sich für seine Definition des Kurzdramas auf Haemmerling bezieht. Haemmerling's Beschreibung des Kurzdramas, die für Pazarkaya von den damaligen existierenden Definitionen den wahren Charakter des Kurzdramas erklärt, meint, dass es nicht die Kürze ist, welche die dramatische Kurzform zur Gattung erhebt, sondern, dass es eine „tiefere Berechtigung“ gibt.⁴⁹ Haemmerling zufolge liegt die dramatische Kurzform als Gattung in seiner Prägnanz und Konzentration des Dramatischen.⁵⁰ Durch Haemmerling's Definition kommt Pazarkaya ebenso wie Schultze zur Schlussfolgerung, dass die Kürze des Textcorpus nicht das grundlegende Kriterium ist, sondern, dass es die ‚Konzentration‘ und die ‚Prägnanz‘ sind, welche die Kurzform zur unabhängigen dramatischen Gattung erheben.⁵¹ Schultze deutet auf die ‚Konzentration‘ als ein weiteres Kriterium der Reduktion, welches man im Kurzdrama vorfinden kann.

⁴⁹ Vgl. Haemmerling, Konrad: *Über den Einakter*. In: *Welt und Wort* (1947): 313, in: Pazarkaya 1970: 9.

⁵⁰ Vgl. Pazarkaya 1970:9.

⁵¹ Vgl. Pazarkaya 1970: 10.

I. 3.1.1. Die Reduktion bezogen auf die Situation

Die meisten Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler sind sich bislang einig, dass sich die Kriterien und Methoden der Kürze des Kurzdramas untergeordnet haben. Schultze analysiert an erster Stelle eine der wichtigsten Eigenschaften der dramatischen Kurzform, die sogenannte ‚Reduktion‘. Im Vergleich zu anderen dramatischen Gattungen beträgt die Länge eines Kurzdramas in gedruckten Seiten zwischen 20 und 30 Seiten und die Aufführungszeit betrifft zwischen 30 und 60 Minuten.⁵² Auch Halbritter verweist auf die Kürze des Kurzdramas, indem er meint, „dass die dramatische Kurzform normalerweise eine Aufführungszeit von einer Stunde nicht wesentlich überschreitet“ (Halbritter 1977: 16).

Die Kürze bei der dramatischen Kurzform erklärt sich dadurch, dass sie nicht aus einer oder mehreren Handlungen bestehen, sondern aus einer einzigen ‚Situation‘. Eine der ersten Definitionen, die sich auf die Situation beim Kurzdrama bezieht, finden wir bei Schnetz:

Im landläufigen Sinne versteht man unter einer Situation jedes auftretende Verhältnis zwischen einer Person und ihrer Umwelt. Man denkt sich das Zusammenspiel zwischen Person und Umwelt in einer bestimmten Lage fixiert und nennt das Bild der Lage, das sich dem Betrachtenden darbietet, „Situation“. (Schnetz 1967: 25)

Schnetz beschreibt den Begriff weiter, indem sie die ‚Situation‘ durch zwei sich widersprüchliche ‚Eigenschaften‘ charakterisiert. Die widersprüchlichen Bilder der Situation führen zu einem Spannungsfeld, welches den Höhepunkt des Kurzdramas darstellt. In diesem Zusammenhang kann man den Höhepunkt auch als Krise oder Endsituation betrachten.⁵³ Für sie ist die Situation das Merkmal, welches das Kurzdrama zur Gattung erhebt. Die dramatische Situation ist gekennzeichnet durch Reduktion und Radikalisierung: „Die dramatische Potenz der Situation ist die dramatische Potenz des Einakters“. (Schnetz 1967: 27)

Die Literaturkritikerin vergleicht das mehraktige Drama mit dem Kurzdrama, um die Relevanz der Situation bei der dramatischen Kurzform zu demonstrieren. Das mehr-

⁵² Vgl. Schultze 1995: 23; Kosok 1970: 132.

⁵³ Vgl. Schnetz 1967: 24-26.

aktige Drama besteht aus einer Abfolge von Situationen, die geschlossen oder offen sein können. Das Kurzdrama besteht im Gegensatz dazu nur aus einer einzigen Situation, die in sich abgeschlossen ist und daher zur Selbständigkeit der dramatischen Kurzform führte:

Von der Variation zwischen geschlossenem und offenem Drama unterscheidet sich die Rolle der Situation im Einakter dennoch wesentlich. Was im Mehrakter nur Teil und Glied ist, verselbständigt sich zum eigenen Drama. Die Ausschließlichkeit, mit der eine einzige dramatische Situation dargeboten wird, befreit sie aus jeglicher Abhängigkeit und macht sie autonom. (Schnetz 1967: 28)

Für Schnetz ist die Situation mit einer Momentaufnahme vergleichbar, in der ein festes Bild aus zusammengestellten Faktoren dargestellt wird. Auch für Höllerer ist die Situation invariabel: „Der Einakter umkreist eine bestimmte Situation, die ganz zu Anfang schon feststeht, z.B. ‚Abreise‘, eine unausweichliche Lage, die sich nicht in einen anderen Akt transportieren läßt“ (Höllerer 1961: 549). Die Veränderung einer dieser Faktoren würde auch eine Situationsänderung bedeuten, wie es in den mehraktigen Dramen vorkommt. Im Kurzdrama aber kommt es zur Einheit der Situation, welche Schnetz folgenderweise definiert:

[D]ie tatsächlichen Gegebenheiten bleiben während des ganzen Stückes unverändert; ihre Konstanz gewährleistet die Einheit der Situation. Wenn der Vorhang aufgeht, liegt der objektive Sachverhalt eines Einakters unabänderlich fest. (Schnetz 1967: 28)

Pfister, Halbritter und auch Kosok betonten wegen der Existenz einer einzigen Situation im Kurzdrama, dass es in der dramatischen Kurzform zur Auflösung der Handlung kommt.⁵⁴ Denn „statt einer Handlung steht im Mittelpunkt des Kurzdramas fast immer deren Ergebnis, nämlich eine ‚Situation‘, die mit einem Minimum an Exposition vorbereitet und mit einem Maximum an Intensität dargeboten wird“ (Kosok 1970: 132).

⁵⁴ Schultze kritisiert die von Schnetz formulierte These der Handlungslosigkeit des Kurzdramas. Wenn Schnetz Argumentation über die Handlungslosigkeit des Kurzdramas stimmen würde, würde es laut Schultze „tausende von Stücken gar nicht geben“. Schultzes strukturelle Grundmuster und typologischen Varianten des Kurzdramas schlagen sogar einen Handlungstyp vor. Vgl. Schultze 1995: 11.

Unter ‚Situation‘ versteht Schultze „lediglich das letzte Stadium eines Geschehensablaufes, somit die Endstation [...]“ (Schultze 1995: 7). Auch Kosok meint, dass das Kurzdrama durch die „Zuspitzung auf eine Krise oder Endsituation“ zum Ausdruck kommt (Kosok 1970: 132). Diese „Krise oder Endsituation“ wird in Vorgängen dargestellt, welche durch ein konkretes Isotopiemuster charakterisiert sind.⁵⁵ Die Konzentration oder, wie es Halbritter bezeichnet, ‚Verdichtung‘ verlangt daher einen Zusammenhang zwischen Problemkomplexen, welche durch verschiedene Arten oder Möglichkeiten realisiert werden können. Schultze deutet vor allem auf (Wiederholungsstrukturen) Isotopiemuster, „die einen bestimmten Fragenkomplex buchstäblich einkreisen, um es dem Rezipienten aufzwingen usf.“ (Schultze 1955: 9).

Das Vorhandensein einer einzigen Situation im Kurzdrama, führt zur Prägnanz des Dargestellten, welches daher nicht näher erläutert werden muss. Dies könnte ein Grund sein, weshalb viele Dramatiker Situationen darstellen, welche dem Leser bzw. Zuschauer schon bekannt sind. Dadurch können konkrete Situationen ohne weitere Erklärungen inszeniert werden, welche den Höhepunkt des Stückes darstellen.

Die Empfänger füllen durch ihr Vorwissen die Lücken oder Leerstellen, die entstehen, „damit das Deutungsangebot seine Wirkung voll entfalten kann“ (Schultze 1995: 8). Deshalb kann es bei einigen Dramatikern vorkommen, dass die Figuren Persönlichkeiten sind, welche dem Publikum und dem Leser schon bekannt sind.

Das Geschehen wird nicht nur auf eine Krisen- oder Endsituation zugespitzt, in der der Empfänger zur „Imagination“ eingeladen wird, sondern es kann auch zu einer „Vergegenwärtigung“ kommen, was in manchen Kurzdramen zu einem teilweisen oder ganzen Verzicht der Bühnendekoration führt.⁵⁶ Schultze kommt daher zum Fazit, dass man die Leerstellen und Lücke als eine Eigenschaft mehr betrachten soll, welche der Reduktion des Kurzdramas unterworfen ist. Die Zuschauer bzw. Leser des Kurzdramas werden aus der Passivität herausgezogen, denn die Rezeption der dramatischen Kurzform verlangt ein aktives Mitdenken, um die semantischen wie

⁵⁵ Vgl. Schultze 1995: 9.

⁵⁶ Vgl. Kosok 1970: 132.

auch grammatikalischen Leerstellen im Textcorpus zu füllen. Außerdem wird von ihnen eine zweifache bzw. multiple Kontextualisierung verlangt.⁵⁷

Ein weiterer bedeutender Unterschied zwischen dem mehraktigen Drama und dem Kurzdrama ist der Ursprung des Konfliktes. Für Schnetz ist die Quelle des Konfliktes im Kurzdrama die dramatische Spannung, während es im mehraktigen Drama der Mensch ist. Die Spannung entsteht nicht mehr zwischen Individuen, „sondern zwischen Individuum und Situation“ (Schnetz 1967: 31). Die Situation bei der dramatischen Kurzform entsteht nicht durch Entwicklung oder Motivierung wie bei dem mehraktigen Drama, sondern sie ist von Anfang an festgelegt: „Durch ihre Ausschließlichkeit versagt sich die Situation im Einakter jeder kausalen Verknüpfung. Sie steht bedingungslos da, als eine Fügung, die sich aus keiner Summe von Umständen herleiten läßt“ (Schnetz 1967: 34).

Das mehraktige Drama charakterisiert sich durch eine Vielzahl von Spannungspunkten. Im Gegensatz dazu befindet sich in der dramatischen Kurzform ein einziger Spannungspunkt, welcher aus widersprüchlichen Faktoren besteht. Die widersprüchlichen Pole der Situation werden im Kurzdrama nicht erläutert und es wird auch nicht erklärt, wie es zu diesem Zustand gekommen ist. Durch die Reduktion des Kurzdramas entsteht eine Intensität, die laut Schnetz zum Extrem führen kann: „extreme Gegensätze finden sich auf kleinem Raum hart gegeneinandergesetzt“ (Schnetz 1967: 38).

Die „Urgespaltenheit der Welt“⁵⁸ wird im Kurzdrama durch die Widersprüchlichkeit dargestellt, während es im mehraktigen Drama der Konflikt ist. Dieser entwickelt sich in Situationen, in denen gleichberechtigte Größen aufeinanderstoßen. Beim Widerspruch kommt es zu einer Konfrontation von Faktoren, welche sich gegenseitig ausschließen.⁵⁹ Die widersprüchliche Situation des Kurzdramas kann man mit dem Paradoxon in Verbindung setzen. Daher kann man sagen, dass das Kurzdrama eine paradoxe Situation darstellt, welche zur Spannung bzw. zum Höhepunkt der dramati-

⁵⁷ Vgl. Schultze 1995: 9.

⁵⁸ Schnetz bezieht sich auf den von Robert Petsch geprägten Begriff der „Urgespaltenheit der Welt“ in „Von der Szene zum Akt“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 12 (1934): 210 ff.

⁵⁹ Vgl. Schnetz 1967: 41.

schen Kurzform führt. Die Situation charakterisiert sich nicht nur durch die paradoxen Faktoren, sondern auch durch die Scheinbarkeit. Diese erscheint meistens in der dramatischen Kurzform als Täuschung oder Enthüllung der Realität.

Die Situation besteht in den meisten Fällen aus zwei Wirklichkeiten, von denen sich am Ende eine von beiden als Täuschung entpuppt. Also kommt es von der Täuschung zu einer Enttäuschung, ohne dass sich die Ausgangssituation des Kurzdramas verändert hat. Dies ist der Grund weshalb die meisten Kurzdramen auf der Widersprüchlichkeit der Täuschung und Enttäuschung basieren. Substantive wie Irrtum, Wahn, Illusion, Blindheit, Selbstverleugnung u.a. sind verantwortlich für die Spannung im Kurzdrama, welche schließlich zur Entblößung, Desillusionierung oder Enttäuschung und dadurch zum Höhepunkt und Ende des Kurzdramas führt.⁶⁰

Nicht nur die Reduktion der Situation ist charakteristisch für das Kurzdrama. Elemente wie die Einheit von Zeit oder Ort oder der Mangel von „zeitlichen Einschnitten und Ortswechsel“ gehören zum Fundament, welches die Reduktion des Kurzdramas bildet.⁶¹ Wegen der Reduktion der dramatischen Kurzform konzentriert sich das Geschehen nur auf einen oder zwei Orte und die Zeitspannung entwickelt sich linear, ohne Vor- oder Rückwendungen. In manchen Stücken kann man auch von Zeitlosigkeit oder auch Ortslosigkeit sprechen.⁶² Laut Höllerer verwirklicht das Kurzdrama die ideale klassische Forderung nach Einheit von Zeit, Ort und Handlung: „er hat dabei die Ausweitmöglichkeit, verschiedene Zeit-, Ort-, Handlungsebenen zusammenzuziehen“ (Höllerer 1961: 550).

⁶⁰ Vgl. Schnetz 1967: 43-46.

⁶¹ Vgl. Kosok 1970: 132.

⁶² Vgl. Schultze 1995: 7.

I. 3.1.2. Die Einheit des Ortes und der Zeit

I. 3.1.2.1. Die räumliche Einheit in der dramatischen Kurzform

Das Geschehen beim Kurzdrama wird nicht nur inhaltlich beschränkt, sondern auch räumlich, indem sich die Entwicklung des Minidramas an einem einzigen Ort abspielt: „Einem einzigen Vorgang innerhalb einer einzigen gegebenen Situation entspricht ein einziger Spielort. Im Einakter verwirklicht sich die klassische Forderung nach dem Einort“ (Schnetz 1967: 120). Durch die pausenlose Aufführung des Stückes wird die Distanzierung und die Reflexion über das Gesehene verhindert. Die Spannung der Situation soll das Publikum oder den Leser und die Leserin bis zum Ende festhalten. Die Einheit bei dem Ort im Kurzdrama erlaubt, dem Empfänger sich nur auf diese eine Situation zu konzentrieren und ermöglicht dadurch das Mitdenken, welches vom Publikum oder Leser und Leserin verlangt wird. Strindberg deutete bereits auf die Unmöglichkeit beim mehraktigen Drama hin, die verschiedenen Intrigen und Orte einzuordnen. Durch die Reduktion des Spielraums auf einen einzigen Ort wird dies verhindert.

Das Kurzdrama hat keinerlei Beziehung zu irgendwelchen Dingen die außerhalb liegen.⁶³ Die Einheit des Ortes wird dargestellt als von anderen Orten isoliert und gilt wie die Situation als autonomes Faktum. Die Anweisungen des Dramatikers über den Ort bleiben allgemein. „Auf die allgemeine und nicht zu fixierende Lage des Ortes folgen meist eine sehr spezielle Beschreibung seiner Ausstattung“ (Schnetz 1967: 122). Durch die generelle Ortsbeschreibung wird eine räumliche Distanz gegenüber dem Empfänger vermieden. Dies wiederum erzeugt eine Unmittelbarkeit: „Nicht im fernen Schloß zu Fotheringhay spielt die Tragödie ab, sondern vor den Augen des Publikums, das den Ort, der vage ist, nicht vom eigenen Standort zu trennen vermag“ (Schnetz 1967: 121).

Wie schon erläutert wurde, ist die Beschreibung des Ortes allgemein, aber dies schließt nicht eine spezifischere Beschreibung der Ausstattung aus. Das Ziel dieser detailvollen Beschreibung der Ausstattung ist jedoch nicht das Publikum in eine räumliche Atmosphäre einzustimmen. Laut Schnetz hat es eine plakative Funktion,

⁶³ Vgl. Schnetz 1967: 120.

welche zur Dechiffrierung führen soll, d.h., dass man durch die künstliche, aufdringliche Ausstattung die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Inszenierte zu lenken versucht.⁶⁴

In einigen Kurzdramen kann es auch zum Ortswechsel kommen. Dies geschieht aber ohne, dass das Kurzdrama seine Einheit verliert und ohne, dass sich die Aufführungszeit verlängert. Außerdem wird eine Distanzierung des Empfängers durch den Ortswechsel vermieden, so dass die Spannung im Kurzdrama weiter vorhanden ist.⁶⁵

I. 3.1.2.2. Die zeitliche Einheit in der dramatischen Kurzform

Die Reduktion beschränkt auch die Entwicklung der Zeit im Kurzdrama. Wenn die Situation in der dramatischen Kurzform mit einer Momentaufnahme verglichen wird, muss das Inszenierte in einer geringen Zeitspanne geschehen. Es kann durchaus vorkommen, dass der innerliche Zeitablauf des Kurzdramas mit der Bühnenaufführung übereinstimmt: „In ihm fällt die zeitliche Erstreckung des dramatischen Stoffes und die Dauer der Aufführung zusammen: Spielzeit und gespielte Zeit werden identisch“ (Schnetz 1967: 135). Die Zeit des Einakter ist laut Schnetz achronologisch, „sie ist – wenn das Paradox erlaubt ist – zeit-los; oder mit einem Begriff, [...]: sie ist autonom“ (Schnetz 1967: 137). Die Zeit ist nicht nur autonom, sondern irrelevant, denn für Schnetz ist die Zeitabspielung bei den Kurzdramen nicht kontrollierbar.

Um die achronologische Zeit des Kurzdramas zu erläutern, bezieht sich Schnetz auf Junghans *Zeit im Drama*. Durch ein Koordinatensystem wird die Zeit im Drama gemessen. Eine der Koordinaten bezieht sich auf die Zeitstreckung, welche man nach Stunden und Tage im Drama messen kann. Da in der dramatischen Kurzform die Zeitstreckung und die Aufführungszeit des Stückes übereinstimmen, wäre eine Messung der Zeit nach der ersten Koordinate nicht möglich: „Die Zeitstreckung des Einakters ist nicht ‚nach Stunden und Tagen‘ meßbar, sie differiert nicht mit der empirischen Zeitebene des Zuschauers, sie ist gleich Null“ (Schnetz 1967: 135-136). Eine

⁶⁴ Vgl. Schnetz 1967: 122.

⁶⁵ Einige Beispiele von Kurzdramen, in denen einen Ortswechsel vorkommt sind *Die Frau mit dem Dolch* von Arthur Schnitzler, *Er treibt einen Teufel aus* von Bertolt Brecht und schließlich *Das Widerfahren* von Arthur Adamov.

weitere Koordinate bezieht sich auf die technischen Mittel, welche der Dramatiker benutzt, um Zeitdehnung oder Zeitraffung im Drama zu gestalten. Da die erste genannte Koordinate keine Zeit bei dem Kurzdrama messen kann, ist diese Koordinate unmöglich. Der Dramatiker kann keine technischen Mittel benutzen, um eine Zeitdehnung oder Zeitraffung in der dramatischen Gattung zu schaffen, weil das Kurzdrama durch die Reduktion bestimmt ist. Was Schnetz durch die Analyse der Zeit durch das Koordinatensystem von Ferdinand Junghans demonstrieren möchte, ist, dass kein Zeitverlauf in der dramatischen Kurzform stattfinden: „Die Zeit im Einakter ist gleich Null, weil sie an einer real gedachten dramatischen Handlung nicht meßbar ist“ (Schnetz 1967: 136). Die Frage nach einer Handlung in der dramatischen Kurzform ist umstritten.

Literaturwissenschaftler wie Schultze kritisieren die Behauptungen anderer Kritiker, wie die von Schnetz oder Kosok, dass es im Kurzdrama keine Handlung gibt. Schultzes Meinung nach gibt es mehrere Kurzdramen des 20. Jahrhunderts, die sogar mehr als eine Handlung umschließen. Daher ist auch eine Zeitmessung beim Kurzdrama möglich. Schließlich bestehen die Stunden aus Minuten und zeigen auch einen Zeitablauf. Dass die Zeit wie der Ort autonom und undefiniert im Kurzdrama ist und irgendwann passieren kann, bedeutet nicht, dass sie nicht zustande kommt.

Schnetz zufolge kann es in Kurzdrama zu zwei verschiedenen Zeitspannungen kommen: „Die Unendlichkeit“ und „das Jetzt“. Die Unendlichkeit wird durch die Passivität der Figuren im Kurzdrama evoziert. Die Figur wird als „untätig definiert, welche die Zeit „erleidet“ und die daher als unendlich empfunden wird. Im Vergleich zu einem handelnden Charakter, der durch seine Aktivität eine Zeitspanne ermöglicht, ist die Figur in der dramatischen Kurzform die wartende Passivität. Die Charaktere setzen sich keine Ziele und daher kann man auch kein Ende hervor sehen. Durch das Fehlen eines Endes kann es auch zu keiner Änderung kommen, daher erscheint die Zeit im Kurzdrama als unendlich.⁶⁶ Ein eindeutiges Beispiel für ein solches Kurzdrama wäre Maeterlincks *Die Blinden*. Die Zeit in diesem Kurzdrama scheint kein Ende zu nehmen, denn die Blinden warten bedingungslos auf ihren Tod.

⁶⁶ Vgl. Schnetz 1967: 138-139.

Das „Jetzt“ kann man als einen Versuch der Figuren verstehen, welche aus der Unendlichkeit durch eine präsente Gegenwart entkommen möchten:

Selbst eine sinnlose Beschäftigung erzeugt vorübergehend ein Gefühl der Beanspruchung und damit zugleich eine organische – lebendige Zeit, die durch das Tätig-Sein gleichsam körperlich ausgefüllt werden soll. (Schnetz 1967: 145)

In den Augenblicken, in denen die Figuren tätig sind, erzeugen sie ein Gefühl der Gegenwart. Diese Tätigkeit der Charaktere verwandelt sich in „das Jetzt“ und die Gesamtheit dieser Jetztmomente evozieren ein Gefühl der Gegenwart im Kurzdrama. Dadurch wird die Zeitqualität im Kurzdrama reduziert bzw. konzentriert. Die Intensivierung der Zeit verursacht einen Druck auf das „Jetzige“, welches durch die Tätigkeitsmomente der Charaktere entstanden ist und schildert dadurch die Diskrepanz „zwischen der unzulänglichen Gegenwart und der nicht zu übertönenden Leere“ (Schnetz 1967: 147).

Zusammenfassend ist die Zeit für Schnetz eine Art Pendel, welches zwischen der „Unendlichkeit“ oder „dem Jetzt“ schwankt. Die Unendlichkeit steht für das Endlose bzw. die ziellose Wartezeit der Figuren, welche man auch als Leere oder Zustand bezeichnen kann. Das „Jetzt“ entsteht durch die Angst der Figuren vor der Leere und bewegt sie zur Tätigkeit. Diese Handlungsmomente der Charaktere werden als Gegenwart empfunden. Der Höhepunkt entspringt der Steigerung der Tätigkeit der Figuren, was zu einer Art Spannung führt. Dieser Moment wird als maximale Gegenwartigkeit wahrgenommen und endet nach der Entladung des Spannungsmomentes, welcher wiederum in das Gefühl der Unendlichkeit führt.

I. 3.1.3. Die Reduktion bezogen auf die Figuren

Nachdem die Einheit von Situation, Zeit und Ort im Kurzdrama dargestellt ist, kommt nun der Zeitpunkt, die Konzeption der Figuren im Kurzdrama zu schildern. Die Reduktion wird auch bei der Darstellung der Figuren in der dramatischen Kurzform deutlich.⁶⁷ Es kommt nicht nur zu einer geringen Zahl von Charakteren, sondern es muss auch darauf verzichtet werden „runde Charaktere“ zu gestalten. Eine detaillierte Beschreibung der Figuren ist also nicht möglich.⁶⁸ Schnetz erläutert dies durch den Begriff der „Verhaltenstypik“. Die Charaktere verhalten sich wie einem Schema folgend, da alle Figuren im Kurzdrama der gleichen Situation unterworfen sind. Das Teilen einer gemeinsamen Äußerlichkeit löscht laut der Literaturwissenschaftlerin die individuellen Eigenschaften: „Ein Minimum an individuellen und ein Maximum an verhaltenstypischen Zügen geben den Gestalten ihr Gepräge“ (Schnetz 1967: 90). Das Kurzdrama schildert kein individuelles Verhalten der Figur, welches bis ins Detail beschrieben wird sondern eher das Verhalten eines ganzen Kollektivs. Daher kann man sagen, dass die dramatis personae in der dramatischen Kurzform für ein Kollektiv steht. Das erklärt auch, weshalb es im Kurzdrama keinen Protagonisten oder Protagonistin gibt, denn dies würde eine detaillierte Beschreibung der Figuren verlangen und die Darstellung der Entwicklung des Protagonisten oder der Protagonistin bedeuten. Da im Kurzdrama keine Entwicklung der Handlung vorkommen kann, wird dadurch auch gleichzeitig auf die Beschreibung von Individualität verzichtet. Wenn das Kurzdrama ein kollektives Verhalten schildert, wie kann es zu einer dramatischen Situation kommen, wobei die Träger des dramatischen Dialogs die Figuren sind? Schnetz zu folge ist die Spannung des Kurzdramas nur durch den Kontrast möglich:

Das Verhalten gegenüber in sich widersprüchlichen Umständen kann nicht unproblematisch bleiben. Es ist gezeigt worden, wie sich die Personen über den Sachverhalt ihrer Lage täuschen: so stellt sich ihr Benehmen auf das erhoffte Wunschbild ein. Dadurch aber entsteht Konflikt zu der tatsächlichen Lage: das Verhalten der Personen widerspricht den Gegebenheiten. Erst im Verlauf des Geschehens werden die Personen dazu gezwungen, ihr irrendes Verhalten nach

⁶⁷ Schultze weist schon darauf hin, dass es Kurzdramen gibt, wo durchaus über 10 Figuren erscheinen können. Vgl. Schultze 1995: 13.

⁶⁸ Vgl. Kosok 1970: 132.

der Wirklichkeit auszurichten. Das am subjektiven Wunschbild orientierte Gebaren wird am objektiven Bestand gemessen und daran korrigiert. (Schnetz 1967: 92)

Daher entsteht die Spannung nicht aus der Beschreibung einer einzigen Figur und deren Konflikt mit der Umwelt. Die Charaktere haben ein Wunsch-Verhalten, welches eine Art Schutz für sie darstellt, weil die festliegende Wirklichkeit der Situation das Entziehen der Existenzbasis für sie bedeuten würde. Schnetz bezeichnet dies als „einen paradoxen circulus vitiosus“, denn die Figuren werden gezwungen, wegen der festliegenden Situation im Kurzdrama, ihre eigene Vorstellung der Realität aufrechtzuerhalten. Zur Entblößung oder Enttäuschung gelangen die Figuren nur durch die Konfrontation mit der Realität und können erst dann die wahre Lage der Situation erkennen.⁶⁹

Der Moment der Desillusion oder der Enttäuschung ist die Zeitspanne im Leben der Figuren, die im Kurzdrama dargestellt wird, d.h. es wird „eine Krise eine Entscheidung, ein Wendepunkt ihres Lebens [dar]gestellt; das Interesse konzentriert sich ausschließlich auf ihr Verhalten in diesem einen Augenblick“ (Kosok 1970: 132). In manchen Kurzdramen erscheinen deswegen Figuren, die dem Publikum schon bekannt sind, denn dies erlaubt dem Dramatiker direkt den Höhepunkt darzustellen, ohne erklären zu müssen, wie es zu der Situation gekommen ist. Schließlich kennt das Publikum oder der Leser und Leserin die Geschichte der bekannten Figuren.⁷⁰

Die Charaktere werden nicht als Feinde oder Komplizen dargestellt. Schnetz beschreibt die Beziehung der Figuren in einem Kurzdrama als die von Konsorten:

Man teilt ein gleiches Geschick, das heißt: allen ist die gleiche Situation auferlegt. Das gleiche Los ersetzt den gemeinsamen Nenner, der im persönlichen Kontakt nicht mehr gefunden werden kann. (Schnetz 1967: 109)

Ein weiterer Faktor, welcher die Entwicklung der Figuren in der dramatischen Kurzform beeinflusst, ist das „Schicksal“. Im Vergleich zum mehraktigen Drama hat das Schicksal in dem Kurzdrama eine andere Bedeutung. Das Schicksal ist Synonym für die Desillusionierung oder Enttäuschung im Kurzdrama. Es ist die Anerkennung der

⁶⁹ Vgl. Schnetz 1967: 90-93.

⁷⁰ Vgl. Schultze 1995: 19.

Realität und die damit verbundene Kapitulation der Figur. Dies zeigt, dass es im Kurzdrama nur Konsorten geben kann, obwohl die Erscheinung von Gegenspielern oder Vertrauten nicht auszuschließen ist. Die Charaktere sind in der gemeinsamen Situation gefangen, weil sie keine Alternative zustande bringen können.⁷¹

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Einheit von Ort, Zeit und Situation eines der wesentlichen Merkmale der dramatischen Kurzform ist. Der moderne Dramatiker des 19. Jahrhunderts wollte mit Hilfe dieser klassischen Einleitung, die Distanzierung des Lesers bzw. Publikums verhindern, so dass es nicht zu einer Reflexion und Entspannung während des Lesens oder der Vorführung kommen kann

I. 3.1.4. Die Sprache in der dramatischen Kurzform

Eine genauere Untersuchung der Sprache, wie auch der Zeit und des Ortes im Kurzdrama wird nur in Schnetz's *Der moderne Einakter* unternommen. In den meisten Untersuchungen über die dramatische Kurzform wird die Sprache ausgeschlossen. Daher wird dieses Unterkapitel auf Schnetz's poetologischer Untersuchung der Sprache im Kurzdrama basieren.

Die Sprache im Kurzdrama lässt sich durch ihren zeitlosen und verwirrenden Stil beschreiben. Vor allem kann man Satzfrakturen, Interjektionen, Ellipsen, Anakoluthe, Perspektivenwechsel, Assoziationen von Details usw. in der dramatischen Kurzform vorfinden.

Während des zwischenmenschlichen Dialogs bleiben die szenische Gegenwart und die Erinnerungen (Rückwendungen) voneinander getrennt und auf verschiedenen Niveaus. Durch die Inexistenz einer Verbindung der beiden Niveaus stellen sie sich, aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit, gegenseitig in Frage. Am Ende des Kurzdramas entwickelt sich die Widersprüchlichkeit in die Wirklichkeit.

Charakteristisch für die Sprache ist die Unpersönlichkeit, welche man in den meisten Kurzdramen vorfinden kann. Wie Zeit und Ort beschreibt die Sprache eine allgemei-

⁷¹ Vgl. Schnetz 1967: 110–111.

ne Situation auf eine unpersönliche Art. Vor allem werden Verben benutzt, welche die Aktionen der Figuren als passiv und vage beschreiben. Wie bereits erklärt wurde, sind die Figuren der Situation ausgeliefert und daher ist ihre Einstellung gegenüber der Lage passiv. Durch die geringe Anzahl an Charakteren fehlt in den meisten Fällen ein Protagonist, der den zwischenmenschlichen Dialog leitet und dadurch zur führenden Autorität wird, welche die Entwicklung der Situation ermöglicht: „Muß der Dialog aus einer Situation entstehen, so muß er in eine Situation führen, in eine andere freilich. Der dramatische Dialog bewirkt: ein Handeln, ein Erleiden, eine neue Situation, aus der ein neuer Dialog entsteht usw.“ (Dürrematt 1955: 34). Dies ist aber in den Kurzdramen, in denen der Dialog eine andere Funktion hat nicht der Fall. Der zwischenmenschliche Dialog entsteht nämlich aus der Situation, in der sich die verschiedenen Charaktere der dramatischen Kurzform befinden: „Sie [die Situation] bietet den Gesprächsstoff, dessen motivische Impulse die Dialogpartner aufgreifen. Immer wieder füllt sich die Wechselrede mit den Inhalten der vorhandenen Lage“ (Schnetz 1967: 161). Der Dialog ist eingeschränkt und bezieht sich nur auf die Situation selbst und fordert keine Tätigkeit, die zu einer neuen Situation führen könnte: „Die Grundsituation ist überschaubar, also kann der Dialog kreiseln, kann auf der Stelle treten, muß nicht auf die Lösung der Handlung zulaufen“ (Höllerer 1961: 549).

Die Passivität ist ein Merkmal, welches man bei den Figuren im Kurzdrama auch durch die Sprache bzw. den Dialog erkennen kann. Den Dialog der Charaktere kann man als ziellos beschreiben, da es ein unabsichtliches Gespräch ist, welches der Lage entspringt. Das Konversationsthema zwischen den Figuren kann man als themenlos beschreiben. Während des Dialogs kommt es zu keiner gegenseitigen Beziehung der Gesprächspartner und dadurch kann es zu einem unverbindlichen Gespräch kommen. Das grundsätzliche Ziel des Dialogs zwischen den Gesprächspartner ist das Kommentieren der Zufälligkeit.

Ein weiteres Merkmal ist, dass in den Gesprächen Wörter bzw. Stichwörter auftauchen, welche auf den ersten Blick sinnlos wirken, aber eine polysemische Bedeutung besitzen. Durch dieses Manöver wird versucht, die wirkliche Stellungnahme zu verbergen:

Der Dialog beschreibt den Fluchtweg vor einer verbindlichen Aussage. Die Personen bedienen sich der Sprache als einer Möglichkeit, das Heikle, das Entscheidende zu umgehen. Die Verdrehung und Umdeutung zufälliger Stichworte ist wie das Hakenschlagen bei der Flucht vor Gefahr. (Schnetz 1967: 165)

Durch den Versuch eine gewisse Aussage zu umgehen, kommt es im Kurzdrama meistens zu einer Reihung von Wörtern und Sätzen, die einen unorganisierten Eindruck beim Empfänger hinterlassen. Der parataxische Charakter der Sprache, macht es dem Publikum und dem Leser unmöglich, einen klaren Überblick und eine Distanzierung im Bezug auf die Handlung und die Sprache zu erhalten.

Die Funktion der Sprache im mehraktigen Drama ist neue Situationen und Handlungen zu schaffen. Im Kurzdrama besteht kein Bedürfnis durch die Sprache eine neue Situation zu erschaffen, daher kann man den Details mehr sprachlichen Ausdruck verleihen. Schnetz definiert die Sprache in der dramatischen Kurzform als „zweckfrei“ und „stofflos“:

Ihre Freiheit wird zu ihrem Reichtum; denn eine Sprache, die aus dem Detail lebt, sichert der Einzelheit einen Nachhall, der sie gleichsam anschwellen läßt und vielsagend macht. Eine Metapher, eine Sprachgebärde, ein Versuch zu Innigkeit, eine Andeutung, alles was Phantasie und Unterbewußtsein den Sprechenden auf die Zunge legen, erhält den Nimbus des Bedeutenden. Es wird wichtig. (Schnetz 1967: 166)

Die metaphorische Sprachverwendung der Figuren ermöglicht die Gestaltung eines lyrischen Kurzdramas. Der Höhepunkt dieser Art von Kurzdramen war während der Jahrhundertwende und wurde vor allem von Dramatikern verwendet, wie Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, T. S. Eliot, Nelly Sachs und Robert Walser u.a.⁷²

Durch das Fehlen einer gedanklichen und syntaktischen Rangordnung in der Sprache der dramatischen Kurzform ereignet sich eine Entfremdung, welche vor allem zwischen dem Dialogsaustausch der Figuren stattfindet. Der Dialog der Charaktere findet keinen Zuhörer bzw. Gesprächspartner und tendiert zum Monolog:

So weit bleibt der Einakter jedoch dramatisch, daß er stets auf den Gegenspieler, und sei es auf einen unsichtbaren oder nicht antwortenden, rechnet. [...]

⁷² Vgl. Schnetz 1967: 167.

Wo die Gegenspieler stumm bleiben, tritt der Monolog an einen angedeuteten oder fiktiven Gegner heran und charakterisiert den Schatten, der von Sprechenden verblieben ist. (Höllerer 1961: 550-555)

Der Verlust des Empfängers des Gesprächs führt die sprechende Figur während dem Monolog zu einer Selbstreflexion, in der die eigene Identität in Frage gestellt wird. Der Verlust der Identität ist ein Thema des impressionistischen Kurzdramas, welches durch das Spiel des Scheins und Seins die Figuren zur Selbstreflexion des sprechenden Ichs und durch die unmittelbare Umwelt führt. Die Konsequenz der Selbst-Infragestellung der Figuren führt in den Monologen zu einem mechanischen Sprechen, welches die Reihung von unverbindlichen Sätzen oder Gedanken widerspiegelt.⁷³ Dies zeigt nicht nur die Auflösung des sprechenden Subjekts, sondern auch der Sprache. Daher kann man im Kurzdrama bereits die Beschäftigung mit der Funktion der Sprache und die dadurch entstandene Sprachkrise am Anfang des 20. Jahrhunderts erkennen. Durch die konzentrierte Form des Kurzdramas wird das Versagen der Sprache als Kommunikationsmittel explizierter. Die Sprache hat ihre Funktion verloren und das wird durch den ziellosen Dialog und durch den Monolog der Figuren deutlich:

Die Sprache dieses „Dialogs“ hat ihre wesentlichen Eigenschaften, nämlich Bezüglich herzustellen, verloren. Sie ist sinnlos, weil sie nichts mehr leistet. Die Wörter gruppieren sich nicht mehr in einer Weise, die Inhalt hervorbringt. Hier ist die Entfremdung so weit getrieben, daß sich Sprache in ihr Gegenteil verkehrt: sie stiftet nicht Ordnung und Deutung auf Grund ihrer immanenten Gesetzmäßigkeit, sondern in ihrer trennenden Widersetzlichkeit stiftet sie Chaos und Sinnlosigkeit. (Schnetz 1967: 176)

Im Zusammenhang der Entfremdung deutet Schnetz auf den zerstörerischen Charakter der Sprache. In einigen Kurzdramen kann es durch die Sprache zu einem Dekonstruktionsprozess oder einer Entartung des Stückes kommen und dies geschieht durch den Inhalt.

Zusammenfassend ist die Sprache in dem Kurzdrama auch durch die Reduktion bestimmt. Durch die Unverbindlichkeit der Aussagen der Figuren und den Verlust sowohl des Empfängers wie des sprechenden Subjekts wird die Sprache als Kommuni-

⁷³ Vgl. Schnetz 1967: 172-176.

kationsmittel in Frage gestellt. Daher kann man sagen, dass das Kurzdrama durch die Reduktion das Scheitern der Identitätssuche des Subjekts durch die Nichtkommunikationsmöglichkeit der Sprache prägnanter inszenieren kann.

I. 3.2. Die Komödie: Das bevorzugte Genre des Kurzdramas

Im Zusammenhang mit den dramatischen Genres kann man das Kurzdrama der Komödie zuordnen. Dies hat eine historische Begründung, denn das Kurzdrama hat seinen Ursprung in Fastnachtsspielen, Lustspielen und als Vor- oder Nachspiel einer mehraktigen Komödie oder Trauerspiel. Vor allem die Ironisierung und das Absurde sind Merkmale des Kurzdramas, denn wie Höllerer meint, kann ‚der Einakter‘ „Revolution und Entwicklung nicht vorführen; er kann sie kritisieren“ (Höllerer 1970: 556). Einige Kurzdramen werden der gesellschaftlichen Parodie oder Satire zugeschrieben, da sie das Absurde der bürgerlichen Welt darstellen.

Wie bereits erwähnt wurde, ist eines der wichtigsten Kriterien des Kurzdramas die Spannung zwischen zwei widersprüchlichen Gliedern, aber weil dies in der Komödie nicht häufig vorkommt, benötigt das Kurzdrama auch den dramatischen Dialog. Wie schon zuvor erläutert wurde, sind die meisten Kurzdramen durch eine einzige Situation bestimmt. Aber wie kann es in der dramatischen Kurzform zur dramatischen Situation kommen, wenn keine Handlung vorhanden ist?

In *Theorie des modernen Dramas* behauptet Szondi, dass der Dialog zur dramatischen Situation verhilft: „Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab“ (Szondi 1956: 19). Im ‚Handlungsdrama‘ entsteht durch die Entwicklung der Handlungen eine neue Situation und daher kann es durch diesen ständigen Ablauf zu einer dramatischen Situation kommen. Aber wie ist das bei dem Kurzdrama, in dem meistens nur eine einzige Situation vorhanden ist, die konstant und von kurzer Dauer ist?

Das folgende Beispiel von Dürrenmatt erläutert, wie es in einem Kurzdrama zu einer dramatischen Situation kommen könnte:

Wenn ich zwei Menschen zeige, die zusammen Kaffee trinken und über das Wetter, über Politik oder über die Modre reden, sie können dies noch so geistreich tun, so ist dies noch keine dramatische Situation und noch keine dramatischer Dialog. Es muss etwas dazukommen, das ihre Rede besonders, dramatisch, doppelbödig macht. Wenn der Zuschauer etwa weiß, dass in der einen Kaffeetasse Gift vorhanden ist, oder gar in beiden, sodass ein Gespräch zweier Giftmischer herauskommt, wird durch diesen Kunstgriff das Kaffeetrinken zu

einer dramatischen Situation, aus der heraus, auf deren Boden sich die Möglichkeit des dramatischen Dialogs ergibt. (Dürrenmatt 1955: 33)

Roth zufolge ist die dramatische Situation eine Einheit, welche das primäre Charakteristikum des Dramatischen widerspiegelt: „die Spannung durch Kontrast.“ (Roth 1970: 147).

I. 3.3. Strukturelle Grundmuster und Varianten in der Typologie

Die meisten Arbeiten versuchen ein strukturelles Grundmuster zu finden, um ein System aufzustellen, in das man die verschiedenen Kurzdramen einordnen kann. Da im letzten Jahrhundert die Zahl der geschriebenen Kurzdramen sehr gestiegen ist, steht man vor einem Panorama der verschiedensten Varianten und Typen. Deswegen ist es für die meisten Kritiker eine große Herausforderung ein strukturelles Grundmuster anzubieten, welches alle Kurzdramen umfasst.

Einer der ersten Ordnungsversuche stammt von Schnetz, sie schlägt die Situation als strukturelles Modell des ‚Einakters‘ vor. Wie schon bei der ‚Reduktion‘ verdeutlicht worden ist, besteht laut Schnetz die Situation aus in sich widersprüchlichen Bildern. Durch die Analyse dieser Bilder kann man die Kurzdramen in die verschiedenen existierenden Situationsmodelle einordnen.

Kosoks wählte als strukturelles Grundmuster die Einordnung der Kurzdramen nach der Darstellung ihrer unterschiedlichen Krisen- oder Endsituationen. Dieses strukturelle Grundmuster basiert auf Schnetz's typologischen Varianten des Kurzdramas, da die Krisen- oder Endsituationen aus zwei widersprüchlichen Bildern bestehen und so das Geschehen zu einem Höhepunkt treiben.

Im Gegensatz zu Schnetz, Kosoks und anderen Einordnungsmustern für das Kurz-drama teilt Schultzes strukturelles Grundmuster die Kurzdramen in drei typologische Varianten; Situations-, Handlungs-, und Zustandskurzdrama. Sie erläutert, dass sie durch dieses strukturelle Grundmuster ein hermeneutisches Instrument anbieten möchte, aber dass die Einordnung des analysierten Kurzdramas in die verschiedenen Kategorien unabhängig von den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten ist.

An erster Stelle der typologischen Varianten des Kurzdramas befindet sich das ‚gesellschaftliche-Zustandsbild-Kurz-drama‘. Diese Art von Kurz-drama entstand vor allem zur Zeit des Realismus und Naturalismus, da der beschriebene Kontext in dieser dramatischen Kurzform eine realistische-mimetische Situation darstellte. In solchen Kurz-dramen wurden meisten Alltagssituationen sowohl im privaten wie auch im institutionellen Bereich präsentiert. Die bedeutsamste Charakteristik dieser Art

von Kurzdramen ist „[d]as Fehlen einer festgelegten Folge von Sequenzen und das Fehlen von markanten Zäsuren“ (Schultze 1995: 15).

An zweiter Stelle befindet sich das Handlungstyp-Kurzdrama, welches durch eine strenge Reihe von Sequenzen und ausführlichen Zäsuren charakterisiert ist. Bei dieser Art von Kurzdrama kommt es meistens zu einer radikalen Veränderung oder einer Wende in der vorhandenen Handlung. Diese Charakteristik bezieht sich meist auf die Rollenfiguren, die während des Kurzdramas Veränderungen durchmachen, die von einer neuen Situation gefordert wurden.

Schließlich an dritter Stelle in Schultzes strukturellem Grundmuster kommt das Situations-Kurzdrama, welches sich in drei weitere Varianten unterteilen lässt. In der ersten Variante des Situations-Kurzdramas ereignet sich die Erfüllung einer Situation. Es wird bereits zu Beginn des Kurzdramas die Situation dargestellt, welche sich dann am Ende nach einigen Hindernissen oder Kontroversen auch erfüllt. Die zweite Variante ist im Gegensatz zur ersten die Enthüllung einer unbekanntem Situation. Die ungeklärte oder meistens auch mysteriöse Anfangssituation wird dann zum Ende hin aufgeklärt. Man kann in diesem Kontext hinzufügen, dass eine implizite und auch explizite Mitteilung in der Kommunikation vorhanden ist, welche vor allem durch die Aussagen der Figuren zum Ausdruck kommt. Die letzte Variante des Situations-Kurzdramas ist die ‚Entblößung‘ einer Situation des schönen Scheins:

Es gibt viele Fallbeispiele bei denen Rollenfiguren den schönen Schein oder irgendeine scheinhafte Situation nach einer –erzwungenen oder gewollten – Entblößung wiedererrichten, weil das Dasein anders nicht zu ertragen wäre. (Schultze 1955: 19)

Zusammengefasst kann man sagen, dass sich das Kurzdrama von den anderen dramatischen Gattungen vor allem durch die Kürze bzw. Reduktion unterscheidet. Auf Grund der Reduktion wird im Kurzdrama eine von Anfang an festgelegte Situation geschildert, die auf zwei widersprüchlichen Gliedern, Polen oder Bildern basiert. Durch die Reduktion kommt es auch zu der Einheit des Ortes und der Zeit. In der dramatischen Kurzform ist in den meisten Fällen nur eine geringe Anzahl Figuren vorhanden, welche keine runden Charaktere darstellen, sondern eher prototypisch sind. Durch den parataxischen Charakter der Sprache des Kurzdramas ist die Gestal-

tung von metaphorischen Bildern und einer lyrischen Sprachverwendung möglich. Die Dominanz des komödiantischen Charakters des Kurzdramas hat mit dem literaturgeschichtlichen Ursprung dieser Gattung zu tun. Die dramatische Kurzform hat ihren Ursprung in Lustspielen, Karnevalsspielen, Vaudevilles und Parodien. Durch die Kürze dieser Gattung kann man schnell eine absurde oder burleske Situation zum Höhepunkt bringen, ohne dass eine ausführliche Erläuterung nötig ist. Die dramatische Spannung entsteht durch Kontrast d.h., dass der Höhepunkt des Kurzdramas durch die Konfrontation der widersprüchlichen Glieder entsteht. In Bezug auf die typologischen Varianten benutzten die Kritiker verschiedene Vorgehensweisen, um die Kategorien zu gestalten. Schnetz stellt die Grundmuster durch die Analyse der verschiedenen Bilder, welche eine Situation darstellen, fest. Kosok hingegen beachtet auch die Art der Situation, Krise- oder Endsituation des Kurzdramas, um typologische Varianten zu erkennen. Das typologische Grundmuster von Schultze unterscheidet drei Arten von Kurzdramen: Das Situations-, Handlungs- oder Zustandskurzdrama.

I. 3.4. Das Metadrama als Form des Kurzdramas

In diesem Unterkapitel über das Metadrama als Technik der Dekonstruktion wird zunächst eine Definition des Metadramas als Gattung formuliert, die als Erläuterung der metadramatischen Techniken dienen soll. Anhand der Beschreibung der verschiedenen metadramatischen Techniken und vor allem der Dekonstruktion soll gezeigt werden, wie Robert Walser im Kurzdrama *Schneewittchen* die Destabilisierung der dramatischen Form und der Rollenkonzeption erreicht.

I. 3.4.1. Definitionen des Metadramas

Die literaturgeschichtliche Entwicklung des Metadramas lässt sich bis auf Pedro Calderón de la Barca und William Shakespeare zurück verfolgen. In den verschiedenen literarischen Epochen wurde dem Metadrama eine konkrete Funktion zugeordnet, welche sich ebenfalls mit der Entwicklung der Gattung verändert hat. Dieser Exkurs soll zur Erläuterung des Metadramas als Technik der Dekonstruktion dienen, damit eine ausführliche Analyse von Walsers *Schneewittchen* möglich ist. Beim Kurzdrama *Schneewittchen* ist die Dekonstruktion bzw. Destabilisierung bezogen auf „das Spiel im Spiel“, welches die patriarchale Rollenerwartung und das Rollenverhalten sowie die Form selbst infrage stellt, so dass eine einheitliche Realität bzw. Wahrheit nicht existieren kann. Walser verwendete in seinem Kurzdrama metadramatische Techniken, um die traditionelle Form des Dramas und des Märchens in Frage zu stellen. Um eine genauere Beschreibung der Techniken des Metadramas darzustellen, ist es nötig das Metadrama zu definieren. Dafür soll an erster Stelle auf Brigit Büsters Definition des Metadramas hingewiesen werden. Für Büster ist das Metadrama die Ausdrucksform, welche eine „lebensweltliche - soziokulturelle Entwicklung historisch plausibel macht“ (Büster 1993: 11). Die Form des Metadramas kann als Stilmittel eines Welterlebnisses verstanden werden, welches sich durch die Entwirklichung der Wirklichkeit, die Dekonstruktion des Subjekts und der Identität und auch durch die Infragestellung der Erfahrung charakterisiert. Daher ist das Er-

scheinen des Metadramas eng mit der Postmoderne verbunden und es wird seit der Moderne immer mehr als künstlerischer Ausdruck in Anspruch genommen.⁷⁴

Eine der ersten und bedeutendsten literaturwissenschaftlichen Arbeiten in Bezug auf das Metadrama nach Lionel Abel ist Richard Hornbys *Drama, Metadrama and Perception*. Hornby betrachtet das Metadrama nicht als künstlerischen Ausdruck der Postmoderne wie Büster. Seine Definition des Metadramas kann man als generell und ahistorisch beschreiben, die als Hilfe bei der Identifikation des Metadramas in den verschiedenen dramatischen Texten dienen soll. Da es sich bei Hornbys Analyse nur um eine Festlegung der Typologie der metadramatischen Techniken handelt, basieren spätere Forschungsarbeiten, wie die von Vieweg-Marks und Büster auf dieser Untersuchung. Daher soll Hornbys Definition und seine metadramatischen Techniken Erwähnung finden:

Briefly, metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself. There are many ways in which this can occur. In one sense, as I argued in the last chapter, *all* drama is metadramatic, since its subject is always, willy-nilly, the drama/culture complex. A playwright is constantly drawing on his knowledge of drama as a whole (and, ultimately, culture as a whole) as his “vocabulary” or his “subject matter”. At the same time, his audience is always relating what it sees and hears to the play as a whole, and beyond that, to other plays it has already seen and heard, so that a dramatic work is always experienced at least secondarily as metadramatic. (Hornby 1986: 31)

Bei seiner Untersuchung des Metadramas unterscheidet er fünf mögliche Variationen der dramatischen Gattung, welche er in einzelnen Kapiteln ausführlicher mit Beispiel erläutert:

1. The play within the play
2. The ceremony within the play
3. Roleplaying within the role
4. Literary and real-life reference
5. Self reference⁷⁵

⁷⁴ Vgl. Büster, Birgit: *Das Finale der Agonie: Funktion des „Metadramas“ im deutschsprachigen Dramen der 80er Jahre*. Frankfurt a.M. Berlin, Bern u.a.: Peter Lang, 1993: 11.

⁷⁵ Vgl. Hornby 1986: 31.

Bei Hornbys Definition und Aufzählung der metadramatischen Techniken lässt sich feststellen, dass seine Analyse nicht richtig den Charakter des Metadramas umschließt.

Im Gegensatz zu Hornby versteht man in den neueren Untersuchungen das Metadrama als ein im Drama vorhandenes soziologisches oder ästhetisches Rollenspiel, in dem die Fiktion durch ein „Spiel im Spiel“ thematisiert wird, wobei die Selbstreflexion zu einer grundlegenden Charakteristik wird. Die Selbstreflexion kann man auf die Autothematizierung des Dramas beziehen. Dies zeigt die Identitätsspaltung des Menschen und den daraus resultierenden Verlust der Einheit des Subjekts und der Identität. Das Metadrama ist die geeignete Ausdrucksform dafür und erscheint in Zeiten, in denen ein sozio-kultureller Hintergrund gegeben ist.⁷⁶

In Vieweg-Marks Untersuchung *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama* wird das Metadrama folgendermaßen definiert:

Denn Drama, das sich durch Selbst-Bewußtheit seiner selbst als Kunstform auszeichnet, muß konsequenterweise auch immer seine Künstlichkeit seinen ontologischen Status als Schein reflektieren. Das bedeutet, daß umgekehrt auch alle jene dramatische Mittel, die den Illusionscharakter des Dramas verdeutlichen – zumindest potentiell – zu dem metadramatischen Formen gezählt werden. (Vieweg-Mark 1989: 14)

Sowohl Vieweg-Mark wie auch Büster deuten auf den autothematizierenden Charakter des Metadramas, der zu einer pluralen Darstellung der Realität führt. Dadurch wird in der postmodernen Literatur versucht die Wirklichkeit zu ‚entwirklichen‘. Walser tut dies, indem er im Kurzdrama *Schneewittchen* eine Realität schafft, die aus vielen verschiedenen Versionen der Realität besteht. Die Unmöglichkeit der Figuren sich in Bezug auf das Geschehen in Vergangenheit und Gegenwart zu einigen, wird im Kurzdrama durch die metadramatischen Mittel vollbracht, welche zur Dekonstruktion der traditionellen Form des Märchens führen und so die Gestaltung einer undefinierbaren Realität erlauben. Diese metadramatischen Mittel sind es, welche die Autothematizierung des Dramas ermöglichen. Das macht sie zu den wichtigsten Bestandteilen dieser dramatischen Gattung. Damit eine genauere Definition des Meta-

⁷⁶ Vgl. Büster 1993: 13-14.

dramas formuliert werden kann, muss man zuerst die verschiedenen Techniken und Formen dieser dramatischen Gattung erläutern. Sowohl Vieweg-Mark wie auch Büster analysieren die verschiedenen Variationen des Metadramas durch die Systematisierung von Techniken.

I. 3.4.2. Metadramatische Techniken

Erst durch die Mittel bzw. die Techniken wird im Metadrama die Autothematisierung möglich. Die Struktur der Techniken des Metadramas, die Vieweg-Marks vorschlägt sind folgende:

1. Thematisches „Metadrama“: Theater als Schauplatz von Theater
2. Fiktionales „Metadrama“: Die Potenzierung der Fiktion
3. Episierendes „Metadrama“: Die Kommentierung der Fiktion
4. Diskursives „Metadrama“: Sprachliche Formen der dramatischen Selbstbewußtheit
5. Figurales „Metadrama“: Reflexion der dramatischen Rolle
6. Adaptives „Metadrama“: Die zitierte Fiktion⁷⁷

Vieweg-Marks versucht in ihrer Untersuchung ein typologisches – systematisches – Muster zu erstellen, welches zur Analyse der Potenzierung der Fiktionalität dienen soll. Sie unterscheidet neun Mechanismen, welche die Potenzierung der Fiktionalität im Metadrama bewirken sollen.

1. Quellen des Spiels im Spiel
2. Gattung
3. Raum
4. Zeit
5. Personal
6. Wandlung
7. Publikum
8. Fiktionalität: Fiktionspotenzierung im Spiel im Spiel
9. Funktionen: dramenimmanent oder transzendent⁷⁸

Büsters Systematisierung der Techniken des Metadramas basiert auf der von Vieweg-Marks, nur dass sie den sozio-kulturellen Hintergrund der Postmoderne miteinbezieht. Im Gegensatz zu den sechs vorgeschlagenen Techniken von Vieweg-Marks

⁷⁷ Vgl. Vieweg-Marks 1989: 1.

⁷⁸ Vgl. Vieweg-Marks 1989: 1.

ist Büsters Struktur auf drei Techniken reduziert. Büster zufolge wird die Selbstreflexivität im Drama durch folgende metadramatischen Techniken evoziert:

1. Als Darstellung des soziologischen oder ästhetischen Rollenspiels (figurales „Metadrama“)
2. Als Potenzierung der Fiktion durch Formen des „Spiel-im-Spiel“ (fiktionales „Metadrama“)
3. Als Rückgriff auf eine historische literarische Vorlage, als zitierte Fiktion (adaptives „Metadrama“)⁷⁹

Den Unterschied bei der Darstellung des soziologischen oder ästhetischen Rollenspiels erläutert Büster, indem sie das soziologische Rollenspiel als einen innendramatischen Rollenwechsel oder als das Vorhandensein einer determinierten Rolle bezeichnet. Das ästhetische Rollenspiel charakterisiert sich durch das Erscheinen einer Schauspielerfigur oder wenn es zu einer Namensidentität zwischen der dramatischen Figur und dem Schauspieler kommt. Die Mechanismen, welche die Fiktionalität im Drama potenzieren, fallen laut Büster unter den Oberbegriff des fiktionalen Dramas. Hierbei handelt es sich um ein Drama, welches aus verschachtelten Spielen besteht, in denen es eine größere Anzahl von Spielen und Fiktionsebenen gibt. Durch diese metadramatische Technik kommt es zu einer Auflösung der Grenze zwischen Sein und Schein. Es kann sogar zu Fällen kommen, in denen man die verschiedenen Fiktionsebenen von der ersten Fiktionsebene unterscheiden kann. In Bezug auf das adaptive Metadrama kann man es als die Technik bezeichnen, welche auf einer historischen Dramenvorlage basiert, d.h. „auf ein[em] Verfahren der Intertextualität“ (Büster 1993: 31). Man soll es nicht als Bezug auf eine äußerliche Realität verstehen, sondern als Bezug auf die eigene dramatische Gattung. Durch die Auseinandersetzung mit dramatischen Texten der Vergangenheit wird eine Selbstreflexion erzeugt, welche zur Infragestellung der ästhetischen oder poetologischen Gegebenheiten des bezogenen Textes führt. Daher ist diese Technik eng mit der Dekonstruktion verbunden, welche von den aktuellen Dramatikern und Dramatikerinnen als metadramatische Technik verwendet wird.⁸⁰

⁷⁹ Vgl. Büster 1993: 29.

⁸⁰ Vgl. Büster 1993: 30-32.

I. 3.4.3. Die Technik der Dekonstruktion beim Metadrama

Die Selbstreflexivität des Metadramas kann durch die Technik der Dekonstruktion, die in Zusammenhang mit der adaptiven Technik steht, erläutert werden. Die Definition der Dekonstruktion kann man aus drei verschiedenen Ansätzen beschreiben: Aus einer philosophischen oder politischen Perspektive und auch als eine intellektuelle Strategie. In Bezug auf die Literatur ist die Definition der Dekonstruktion aus der philosophischen Sicht am angebrachtesten. Jacques Derrida definiert die Dekonstruktion aus philosophischer Sicht folgendermaßen:

Die Philosophie „dekonstruieren“ hieße demnach, die strukturierte Genealogie ihrer Begriffe auf die getreueste und immanenteste Weise zu denken, aber zugleich von der Position eines gewissen Außen her, das sie selbst weder bestimmen noch benennen kann, festzustellen, was diese gerade durch diese war, als Geschichte konstruierte. (Derrida 1986: 38)

Hiermit kann man die Dekonstruktion als eine Identifikation und eine Bekämpfung von Formen verstehen. Die Übertragung der philosophischen Definition der Dekonstruktion auf das Metadrama würde bedeuten, dass „das Spiel im Spiel“ bzw. der Subtext im Text identifiziert und dekonstruiert wird, damit man das Werte- und Normensystem inszenieren kann. Büster definiert den Terminus der Dekonstruktion in Bezug auf die Literatur folgendermaßen:

Das Verfahren der Dekonstruktion in literarischen Texten ist ähnlich: Hier geht es um die Aufdeckung sprachlicher Traditionen, die ein bestimmtes Normensystem beinhalten. Die Adaption einer literarischen Vorlage ist meistens verknüpft mit dem Dekonstruktionsverfahren – wodurch die Korrelation zwischen „Metadrama“ und Dekonstruktionsbegriff gegeben ist. „Adaption“ bedeutet mit größter Wahrscheinlichkeit, daß der Autor oder die Autorin deshalb auf die Texte anderer Epochen zurückgreift, weil an ihnen die Veränderungen der Normen und Werte im Vergleich zur Gegenwart verdeutlicht werden sollen. (Büster 1993: 35)

Die Dramatiker beziehen sich auf Dramen aus vergangenen Epochen, um den totalitären patriarchalischen Diskurs sowohl in der Vergangenheit wie auch in der Gegenwart zu dekonstruieren. Vor allem die Dramatikerinnen stellen das Rollenspiel der Frau in der patriarchalen Gesellschaft in den Vordergrund. Durch die Selbstreflexion der Figuren kommt es zu einer Auflösung des Subjekts, die in der Dekonstruk-

tion endet. Dadurch wird versucht den patriarchalischen Diskurs in der Literatur und konkret im Drama aufzudecken. Denn wie bereits Derrida formulierte, muss es zuerst zur Identifikation kommen, damit eine Dekonstruktion des Normen- und Wertesystems möglich ist. Da sich die Technik der Dekonstruktion des Metadramas auf einen Diskurs bezieht, welcher in verschiedenen Epochen durch soziale und kulturelle Verhältnisse entstanden ist, muss bei der Analyse des Metadramas auch der soziale-kulturelle Hintergrund in Betracht gezogen werden.⁸¹

Wie bereits angedeutet wurde, steht die Technik der Dekonstruktion des Metadramas in Verbindung mit der Postmoderne. Die Beschäftigung mit der Autothematization des Dramas begann bereits zur Zeit der Moderne, jedoch erst in der Postmoderne beschäftigte man sich intensiver mit ihr und entwickelte das Thema weiter.

⁸¹ Vgl. Büster 1993: 33-36.

I. 4. Das Märchen: Definitionen und Kriterien

Um Walsers *Schneewittchen* als Beispiel der Fusion des Kurzdramas mit anderen dramatischen Gattungen wie dem Märchen zu analysieren, sollen in einem ersten Schritt Definitionen und Kriterien des Märchens dargelegt werden. Die Untersuchung soll zeigen, dass Robert Walser im Kurzdrama die traditionellen Formen des Märchens mit metadramatischen Techniken dekonstruierte. Deshalb ist eine Darstellung der Definitionen und Kriterien des Märchendramas nötig, um in einem späteren Kapitel ausführlich auf *Schneewittchen* einzugehen. An erster Stelle werden die Definition und Kriterien des Märchens dargestellt, da man sie als Basis des Märchendramas betrachten kann. Anschließend wird die Definition des Märchendramas präsentiert zusammen mit einer kurzen Auseinandersetzung mit Kobers Aussage über die Unmöglichkeit der Inszenierung des Märchens.

I. 4.1. Das Märchendrama

Der Titel *Schneewittchen* deutet bereits daraufhin, dass es sich bei Walsers Kurzdrama um ein Märchendrama handelt, da der Stoff aus einem der Märchen der Gebrüder Grimm stammt. Um die Dekonstruktion der traditionellen Form des Märchens bei Walsers *Schneewittchen* zu erkennen, werden in diesem Kapitel die Definitionen und Merkmale des Märchens und des Märchendramas analysiert. Das deutsche Märchendrama wurde bislang in der Literaturwissenschaft kaum untersucht, obwohl es eine große Anzahl von Märchendramen gibt. Margarete Kobers Untersuchung *Das deutsche Märchendrama* bietet eine ausführliche Beschreibung der literaturgeschichtlichen Entwicklung des Märchendramas, enthält aber keine klaren Kriterien des Märchendramas. Im Gegensatz zum Märchendrama gibt es mehrere literaturwissenschaftlichen Untersuchungen über das Märchen. Daher soll die Darstellung der Kriterien des Märchens für die Analyse von *Schneewittchen* dienen.

I. 4.1.1. Das Märchen als Basis des Märchendramas

Wie man bei der Untersuchung der literaturgeschichtlichen Entwicklung des Märchendramas feststellte, basieren die meisten Märchendramen auf volkstümlichen Märchen.

Obwohl Kober in ihrer Untersuchung *Das deutsche Märchendrama* mehrere Märchendramen analysiert, behauptet sie im Fazit, dass es sich nicht um richtige Märchendramen handelt. Dies begründet sie mit der Aussage, dass bei den analysierten Märchendramen keine märchenhaften und wunderbaren Kriterien wie im Märchen vorhanden sind. Laut Kober kam es zu keiner ausführlichen Inszenierung des Märchendramas, weil es nicht mit dem Märchen übereinstimmt. In ihrer Untersuchung expliziert Kober nicht, was sie unter einem Märchendrama versteht und es werden auch keine Kriterien des Märchendramas genannt. Kobers Vorstellung nach muss das Märchendrama die Inszenierung eines Märchens sein. Obgleich keine Definition über das Märchendrama vorhanden ist, beschreibt sie in ihrer Untersuchung das Märchen folgendermaßen:

Es gibt eine Welt, in der Wunder und Wirklichkeit eines werden, die von aller irdischen Bedingtheit losgelöst allem unerklärlich zauberhaften Raum gibt und doch die strahlende Buntheit des irdischen Lebens enthält. Es ist die Erde mit Wald und Feld, Dorf und Stadt, Wasser und Land: sie ist erfüllt von Tun und Treiben der Menschen und Tiere, aber auch der Riesen und Zwerge, der Feen und Hexen. Gottheiten spenden Segen, Teufel säen Fluch, der Tod geht um – sichtbar! Es fallen die Schranken zwischen arm und reich, hoch und niedrig, Mensch und Tier, zwischen Erde und Himmel und Unterwelt; unüberwindbar sind die Grenzen zwischen gut und böse. Es gibt kein Schwanken zwischen recht und unrecht, alles Tun ist einfach und eindeutig; Lohn und Strafe sind die Folgen. Weiß ist die Unschuld, schwarz die Bosheit, süß ist die Liebe, bitter der Haß. Die Menschen sind gut und schön, oder sie sind böse und häßlich – es gibt keine Halbheit; sie lieben oder sie hassen – es gibt keine Gefühlslauern riesengroß; der Schöne und Starke wird König, der Böse kommt um. Du kannst alles sehen, alles verstehen, alles Glück ergreifen, wenn du wünschliche Augen und Ohren hast, und glauben mußt du, fest glauben: denn das Wunderbare ist Wahrheit, klare, reine Wahrheit, und wer an Wahrheit und Reinheit nicht glaubt, ist böse. Das ist das Märchen. (Kober 1925: 2-3)

Es existieren neben Kobers Märchendefinition in der Literaturwissenschaft noch zahlreiche weitere Definitionen von Märchen, aber nur wenige beschreiben die

grundsätzlichen Züge dieser Gattung. Kurt Ranke definiert das Märchen als „eine von den Bedingungen der Wirklichkeit [...] unabhängige Erzählung wunderbaren Inhalts, die keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erhebt“ (Ranke 2006: 251).

Vladimir Propp in seiner Untersuchung *Morphologie des Märchens* bezeichnet das Märchen folgendermaßen:

Morphologisch gesehen kann als Zaubermärchen jede Erzählung bezeichnet werden, die sich aus einer Schädigung (A) oder einem Fehlelement (α) über entsprechende Zwischenfunktionen zur Hochzeit (H*) oder anderen konfliktlösenden Funktionen entwickelt. Den Abschluß bilden manchmal auch Funktionen wie: Belohnung (Z), Erbeutung des gesuchten Objektes oder Liquidierung des Unglückes allgemein (L), Rettung vor den Verfolgern (R) usw. (Propp 1972: 91)

Die grundsätzlichen Kriterien des Märchens sind das Fehlen eines namentlichen Autors, da das Märchen einer mündlichen Tradition entspricht. Daher gibt es in den verschiedenen Regionen mehrere Varianten eines Märchens. Im stilistischen Aspekt ist der parataktische Satzbau des Märchens zu betonen. Vorhanden sind auch formelhafte Redewendungen und die direkte Rede. Ein typisches Kriterium ist das glückliche Ende für die Protagonisten des Märchens und dies setzt diese Gattung in enge Verbindung zur Trivilliteratur. Das Märchen lässt sich in Tiermärchen, Lügenmärchen, ätiologisches Märchen und in Legendenmärchen einteilen. In Bezug auf die formalen Kriterien gibt es die sogenannten Kettenmärchen, in denen die Wiederholung von demselben Motiv vorhanden ist, die Konglomeratenmärchen und die Novellen- bzw. Parabelmärchen.⁸²

Die Schilderung der grundsätzlichen Kriterien des Märchens dient dazu, um eine grobe Kontur des Wesens des Märchens darzustellen. Um eine präzisere Beschreibung der Kriterien des Volksmärchens anzubieten, werden kurz zwei Untersuchungen von Märchenforschern zusammengefasst. Sowohl Propp wie auch Max Lüthi sind zwei der einflussreichsten Märchenforscher des 20. Jahrhunderts und ihre Untersuchungen nehmen einen wichtigen Platz in der heutigen Märchenforschung ein. Die kurze Beschreibung dieser zwei Untersuchungen soll zur Erweiterung der Defi-

⁸² Vgl. Petzoldt, Leander: „Märchen“. In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. (Hrsg.) Horst Brunner und Moritz Rainer. Berlin: Erich Schmidt, 2006²: 252-253.

nition des Märchens dienen, um dann im Anhang die Kriterien des Märchendramas ausführlicher zu ergänzen.

Propps Untersuchung beschäftigt sich mit dem Märchen aus der Perspektive der Morphologie. Er analysiert die verschiedenen Bestandteile, die ein Märchen ausmachen und kommt zur Schlussfolgerung, dass das wichtigste Kriterium des Märchens die Funktionen der handelnden Personen sind, denn diese bestimmen die Entwicklung dieser Art von Erzählungen:

Die konstanten und unveränderlichen Elemente des Märchens sind die Funktion der handelnden Personen unabhängig davon, von wem oder wie sie ausgeführt werden. Sie bilden die wesentlichen Bestandteile des Märchens. (Propp 1972: 27)

Hierzu definiert er die Funktion der handelnden Personen als eine Aktion, „die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird“ (Propp 1972: 27). Propp stellt bei seiner Untersuchung des Märchens einunddreißig Funktionen fest, welche in den verschiedenen Märchen vorkommen können. Auf diesen Funktionen basieren die Handlung und die Entwicklung des Märchens. Er kommt zum Fazit, dass in der Ausgangsposition der meisten Märchen die Familiengliederung oder die Herkunft des Helden oder der Heldin beschrieben wird. Das Ende des Märchens ereignet sich durch den Triumph des Helden oder Heldin und durch die anschließende Verlobung oder Hochzeit.⁸³

Für den Schweizer Volksmärchenforscher Lüthi ist das Märchen ein spezifischer Bestandteil der weltlichen Kultur der Menschheit und gehört daher zur Hochliteratur. Lüthi macht eine ausführliche Untersuchung des europäischen Volksmärchens. Die Erläuterung der Merkmale des Märchens wird durch Beispiele aus bekannten Märchen geschildert. Für den Volksmärchenforscher ignoriert das Märchen die Zeit, denn es kommt zu keiner Schilderung des Alterns während der Erzählung. Als Beispiel gilt Dornröschen, welche nach einem hundertjährigen Schlaf, so jung und hübsch wie vor hundert Jahren war. Daher wird im Märchen eine unvergängliche Welt dargestellt. Ein weiterer wichtiger Bestandteil des Märchens ist das Wunder. In dieser Art von Erzählung ist das Wunder etwas Selbstverständliches. Die Charaktere

⁸³ Vgl. Propp 1972: 27.

sind durch die Erscheinung eines Wunders nicht traumatisiert oder geschockt wie in den Sagen oder Legenden. Eine grundsätzliche Charakteristik des Märchens ist der Verzicht auf eine individualisierte Darstellung der Figuren. Es kommt zu keiner detaillierten Beschreibung des Äußeren wie auch des Inneren der Charaktere, sie werden nur in groben Zügen dargestellt. Stilistisch betrachtet enthält das Märchen eine Eingangsformel „Es war einmal“ wie auch eine Ausgangsformel „So leben sie noch heute“ oder „Wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“. Durch die Ausgangsformel ist ein glückliches Ende für die Hauptfiguren nicht auszuschließen, welches ein weiteres Merkmal des Märchens ist. Ein weiterer Bestandteil ist die Signalisierung des Geschehens, denn die Erzählung „verliert sich nicht in der Darstellung der Schauplätze und der Träger dieses [des] Geschehens“ (Lüthi 1998: 41). Eines der am meisten behandelten Themen bei den Volksmärchen ist der Reifeprozess, welchen die verschiedenen Märchenfiguren durchmachen müssen, um sich hemmungslos in der Welt der Erwachsenen weiterentwickeln zu können.⁸⁴ Lüthi findet vor allem die Tatsache interessant, dass es eine Mehrzahl an Heldinnen gibt, die diesen Reifeprozess durchmachen im Vergleich zu den männlichen Protagonisten:

Nicht nur die gesellschaftliche Sitte weist der Frau einen bevorzugten Platz an; auch in der Kunst nimmt sie seit dem Minnesang und dem Marienkult des späten Mittelalters eine zentrale Stellung ein. Malerei und Roman haben sich ihrer mit Liebe und Ausdauer angenommen. Da kann es nicht verwundern, dass sie auch im Märchen eine bedeutsame Rolle spielt. Es ist, als ob im Bereich der Kunst und also auch des Märchens, flussreichsten Kunstäußerungen der europäischen Menschheit war. Das Weibliche, der der Natur nähere Teil der Menschheit wie von selber in den Vordergrund gelangen müsste, im Ausgleich zu der von männlichen Geist geschaffenen Technik und Wirtschaftsorganisation, welche die äußere Wirklichkeit beherrschen. (Lüthi 1998: 108)

Auch das Märchendrama greift die Thematik des Reifungsprozesses einer weiblichen Figur auf. Beispiele dafür sind Walsers Märchendramen *Schneewittchen*, *Aschenbrödel* und *Dornröschen*.

⁸⁴ Vgl. Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998: 108.

I. 4.1.2. Das Märchendrama: Definitionen

Wie bereits erwähnt wurde, dient die Schilderung der Kriterien des Märchens dazu, die Darstellung der Merkmale und die Definition des Märchendramas zu erläutern: „Der Märchendramatiker nimmt einem Inhalt die gewohnte Form und gießt ihn in eine fremde; denn das Märchen ist ein schon geformter Stoff“ (Kober 1925:1). Laut Kobers Aussage kann man davon ausgehen, dass im Märchendrama die Kriterien des Märchens vorhanden sein können. Eine weitere Definition des Märchendramas kann man im *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensemble* finden:

Bühnenstück, dessen Handlung und Dramaturgie konsequent einer Märchenwelt zugeordnet ist. Dabei kann die ganze Handlung erfunden, einzelne Motive bekannten Märchen, Legenden oder Sagen entnommen sein oder das ganze Stück auf Volks- oder Kunstmärchen beruhen. [...] Die Darstellung der Märchenwelt kann dabei ihren Sinn in sich selbst tragen, sie kann zur Gegenwelt der Realität stilisiert werden oder parodisch zur Gesellschaft und Literaturkritik dienen.⁸⁵

Kobers Schlussfolgerung ist, dass das Märchen als dramatische Form in seiner Ganzheit nicht erschienen ist. Diese Aussage kann man widerlegen, denn die dramatische Inszenierung eines Stoffes, der einer Märchenwelt untergeordnet ist, kann durchaus als Märchendrama bezeichnet werden. Das Märchendrama muss nicht, wie Kober behauptet, die dramatische Inszenierung eines Volksmärchens sein und muss auch nicht nur für die exakte Widerspiegelung eines solchen bewertet werden.

Wie bereits die Definition des Theaterlexikons sagt, kann man ein dramatisches Stück als Märchendrama bezeichnen, wenn der Inhalt einem Märchen, einer Sagen- oder Legendenwelt untergeordnet ist. Daher können bei dem Märchendrama die gleichen Merkmale vorhanden sein wie bei dem Märchen. Dies macht eine präzise Schilderung der Merkmale des Märchendramas zu einer fast unmöglichen Aufgabe, da eine ausführliche Analyse der zahlreichen Märchendramen nötig wäre, um gemeinsame Merkmale zu erkennen. Dies ist aber nicht die Absicht dieser Arbeit.

⁸⁵ „Märchendrama“. In: *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensemble*. Hrsg. Manfred Brauneck, und Gerard Schneilin. Rowohlt's Enzyklopädie, 1992: 75.

I. 4.2. Das Märchen als matrilineare und patriarchale Erzählung

Das große Publikum versteht unter einem Märchen eine erfundene Erzählung, die keine reale Welt darstellt. Aber nicht nur die breite Masse der Bevölkerung sieht das Märchen als Lügengeschichte, sondern auch Märchenforscher wie Lutz Röhrlich, der das Märchen folgendermaßen definiert: „Unter einem Märchen verstehen wir eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte“ (Röhrlich 1974: 1). Für Chong-Chol Kim sind die wichtigsten Elemente des Märchens „Zauber, Wunder und Übernatürliches [...], die beim Verstehen des Begriffes Märchen unentbehrlich sind“ (Chong-Chol 1998: 14).

Anders als Röhrlich und Chong-Chol beschäftigt sich Elisabeth Müller in ihrer Untersuchung ausführlich mit dem Begriff des Märchens. Für sie kommen in den verschiedenen Definitionen des Märchens drei Aspekte zum Vorschein. Der erste Aspekt, den sie nennt, ist die ebenfalls zuvor erwähnte Unglaubwürdigkeit des Märchens. Die etymologische Herkunft des Terminus Märchen ist für Müller der zweite Aspekt, den sie bei vielen Forschern erkennen konnte. Das Wort Märchen leitet sich vom Begriff „Mär“ oder „Märe“ ab und bedeutet Nachricht, Kunde oder Erzählung. Erst seit ca. 1450, als die Verkleinerung „Mär-chen“ zum ersten Mal erschienen ist, wird dieser Terminus als vom Volk erfundene Erzählung betrachtet. Man kann also davon ausgehen, dass Märchen früher als etwas Wahres und nicht Erfundenes galten: „Märchen nennt man heute eine poetische, kleine, ungläubhafte Erzählung, früher aber vor 1500 war es eine wichtige und ernst zu nehmende Nachricht“ (Müller 1986: 16). Für Müller ist der dritte Aspekt die Assoziation des Begriffes Märchen mit den Gebrüdern Grimm. Um dies zu beweisen, zitiert die Autorin J. Mendelsohn, der sich über die Prägung des Märchens durch die Gebrüder Grimm und deren Sammlung äußert.⁸⁶ Die Verbindung zwischen dem Märchen und Jakob und Wilhelm Grimm ist für das Lesepublikum eindeutig, weil sie den Terminus geprägt haben, den wir wie heute so verstehen:

⁸⁶ Vgl. Müller, Elisabeth: *Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen*. München: Profil Verlag, 1989: 16-17.

Der Begriff Märchen ist in seiner heutigen Verwendung tatsächlich durch die Brüder Grimm konzipiert worden. [...] Der Wille, in den gesammelten Geschichten typisch deutsche Volkspoesie zu finden, führte wohl die Brüder Grimm und ihren Kreis dazu, auch ein typisch deutsches Wort zu finden für diese Geschichten, eben das Wort Märchen. (Müller 1989: 17)

Bereits die Gebrüder Grimm befassten sich mit dem Begriff des Märchens und, um es besser beschreiben zu können, verglichen sie es mit der Sage. Das Märchen besitzt einen poetischen Charakter, während die Sage auf historischen Ereignissen basiert.⁸⁷ Auch Ulrike Bastian argumentiert in dieser Hinsicht, denn für sie strebt das Märchen nicht nach Glaubhaftigkeit, da es im Vergleich zur Sage nicht die Funktion besitzt Wahres zu übermitteln:

Die Sage verlangt ihrem Wesen nach, daß sie geglaubt werde, vom Erzähler wie vom Hörer; sie will Wirklichkeit geben, Dinge erzählen, die wirklich geschehen sind. Das Märchen erhebt diesen Anspruch nicht, es verlangt keinen Glauben, wenigstens keinen anderen Glauben als jedes andere Erzeugnis bewußter Dichtung.⁸⁸

Auch in dieser Aussage wird auf das Märchen als erfundene, von einem Dichter erschaffene Erzählung hingewiesen. Das Märchen wird aber nicht nur mit der Sage verglichen, sondern auch mit dem Mythos. Mit dieser Aufgabe befasst sich Claude Lévi-Strauss. Für den französischen Ethnologen sind Märchen und Mythen verwandte Gattungen:

Erstens sind die Märchen auf schwächeren Gegensätzen aufgebaut als die Mythen: es sind nicht kosmologische, metaphysische und natürliche wie in den letzteren, sondern öfter lokale, soziale oder moralische. Zweitens, und gerade weil das Märchen in einer abgeschwächten Übertragung das Merkmal des Mythos ist, unterliegt das erstere weniger streng als der zweite der dreifachen Beziehung der logischen Kohärenz, der religiösen Beziehung und des kollektiven Drucks.⁸⁹

Lévi-Strauss deutet hier auf eine Tatsache, die einige Märchenforscher im Märchen nicht erkennen konnten und sie deswegen für eine erfundene und nicht an die Wirklichkeit gebundene Erzählung hielten. Das Märchen wie Lévi-Strauss argumentiert,

⁸⁷ Vgl. Chong-Chol, Kim: *Die weiblichen Figuren im Grimmschen und Koreanischen Märchen*. Hrsg. Karl Richter, Gerhard Sauder, Gerhard Schmidt-Henkel. St. Ingbert: Röhrig, 1998: 14.

⁸⁸ Ranke, Friedrich: „Sage und Märchen“. In: ders.: *Volkssagenforschung Breslau*: 1935: 73.

⁸⁹ Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, Bd. II: 149.

enthält soziale und lokale Gegensätze, d. h. das Märchen spiegelt reale Zustände wider. Trotz dieser Ansicht geht man davon aus, dass das Erzählte im Märchen eine vom Volke erfundene Geschichte ist. Hierzu äußert sich auch Röhrich, der behauptet, dass Erzählungen mit genauen Orts-, Zeit- und Personenangaben eher geglaubt werden als solche, bei denen diese Angaben fehlen.⁹⁰ Heide Göttner-Abendroth wirft den Gebrüdern Grimm sogar vor, das Märchen als eine erfundene Erzählung darzustellen:

Diese Fiktionalisierung der Märchen setzte mit der Romantik – insbesondere den Brüdern Grimm – ein, was die Gattung „Märchen“ überhaupt erst schuf. Denn was die romantischen Sammler bei ihrer Tätigkeit vorfanden, waren größtenteils keine „Märchen“, sondern Reste einer viel älteren Weltanschauung als der patriarchalen.⁹¹

Auch wenn das Märchen nicht Ort-, Zeit- oder Personen-gebunden ist, bedeutet es nicht, dass es in dieser Gattung keinen Realitätsbezug gibt. Ein klares Beispiel für die Darstellung realer Umstände im Märchen sind die verschiedenen Variationen desselben Märchens in den unterschiedlichen Kulturen:

Beispiel für die lokale Färbung von Märchen bietet das jede Sammlung, und solche ortsgebundenen oder zeitbedingten Anknüpfungen sind nicht etwa unwesentlich (weil meist nur dekorative) Züge, sondern sie sind oft sehr bezeichnend für das Wirklichkeitsbild der Erzählung und des Erzählers. (Röhrich 1974:200)

Elke Fahl vertritt auch die Meinung, dass sich das Märchen von einer Gesellschaft zur anderen verändert. In dieser Hinsicht vergleicht sie die Funktion des Märchen mit der des Mythos und sagt folgendes: „Es muß dabei flexibel bleiben und kann und soll folglich nie dem Anspruch wie der Mythos, etwas Gegebenes zu erklären, genügen, d. h. es ist seiner Gesellschaft nicht in dieser Weise verpflichtet, sondern ledig-

⁹⁰ Vgl. Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Steiner, 1974: 200.

⁹¹ Göttner-Abendroth, Heide: „Tochter der Göttin, Schwester des Mannes. Matriachale Muster in den Zaubermärchen.“ In: *Mann und Frau im Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Hrsg.: Harlinda Lox, Sigirid Früh und Wolfgang Schultze. München: Heinrich Hugendubel Verlag, 2002: 108.

lich den Strukturen, die es als solches erkennbar machen“.⁹² Märchenforscher Peter Wolfersdorf ist auch der Ansicht, dass die Märchen die Wirklichkeit widerspiegeln:

Auch ethnische Unterschiede sind zu betrachten, und spätestens seit Röhrich wissen wir, wie stark unsere Wirklichkeit das Märchenvortragen beeinflusst hat. Die Wirklichkeit hat die Zaubermärchen aber nur im Milieu beeinflusst, doch kaum die Konstituenten verändert; der Erzähler paßt sie lediglich seiner Umwelt an. Man darf sogar davon absehen, daß es nationale oder regionale Interessenverschiebungen gibt, die einen Unhold hier schrecklicher, dort harmloser erscheinen lassen, an einem Ort mehr das Abenteuerlich - Heroisch, am anderen mehr das Sich-Bescheiden herausstellen.⁹³

Ebenso betrachtet Lüthi das Märchen „als Träger von Wirklichkeit“. Er meint, dass die Forscher dies erkannten, als sie die Verwandtschaft von konkreten Themen in den Märchen aus verschiedenen Naturvölkern feststellten: „Seit die vergleichende Völkerkunde sich mit dem Märchen beschäftigte, ist man auf die Verwandtschaft gewisser Märchentemen mit Vorstellungen, Riten und Sitten mancher Naturvölker, aber auch mit Bräuchen der Kulturvölker aufmerksam geworden.“⁹⁴ Das Märchen ist für Lüthi, da wo es noch als mündliche Tradition weiter existiert, mit dem Ort und der Zeit des Erzählers verbunden: „[F]erner hat man die Beobachtung gemacht, daß das Märchen dort, wo es noch lebendiges mündliches Volksgut ist, sich in seinem Gewande bis zu einem bestimmten Grad dem Ort und der Zeit des Erzählers anpaßt.“(Lüthi 2004: 115) Nicht nur Zeit- und Ortsangaben kommen in dieser Gattung vor, sondern das Märchen ist auch Träger von Vergangenen: „Man darf es als einen Träger gleichzeitig von vergangener und gegenwärtiger Wirklichkeit bezeichnen“(Lüthi 2004: 115).

So wie Lüthi ist auch Göttner-Abendroth von der Idee des Märchens als Kulturträger überzeugt. Die Erzählungen sind für sie keine erfundenen, zeitlosen Geschichten:

Denn sie sind, wie alle kulturellen Erscheinungen, keine frei flottierenden Gebilde oder zeitlos im Raum schwebenden Entitäten. Leider werden sie in manchen Strömungen der Märchen-Interpretation so gehandhabt, was sie vollends aus ihrem sozialen und geschichtlichen Kontext herauslöst und den Erkenn-

⁹² Vgl. Fahl, Elke: *Die weiblichen Gestalten im italienischen Märchen: Bedeutung, Struktur und Funktion*. Rheinfelden: Schäuble, 1990: 12.

⁹³ Wolfersdorf, Peter: „Die Suche nach dem „Matriarchat“ im Märchen.“ In: *Die Frau im Märchen*. Hrsg.: Sigfrid Früh und Rainer Wehse. Kassel: Erich Röth, 1985: 157-158.

⁹⁴ Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart, Weimar: J.B Metzler, 2004: 115.

tnisgewinn, den sie bieten können, untergräbt. Dabei sind Märchen eine überaus wichtige Quelle für soziale und weltanschauliche Muster aus einer frühen Menschheitsepoche, ein kostbarer Kulturschatz, den es sorgsam zu hüten und zu verstehen gilt, wie es mit anderen kulturellen Gütern auch geschieht. (Götner-Abendroth 2002: 108)

Dass das Märchen seine zeitliche, örtliche und persönliche Verbundenheit zur Realität verloren hat und dadurch als Träger einer fiktiven Wirklichkeit etabliert wurde, ist laut Müller der schriftlichen Überlieferung zu verdanken. Diese volkseigentümliche Erzählweise wurde sowohl förmlich wie auch inhaltlich an die „große Tradition angepasst“. Um diesen Vorgang zu erläutern, unterscheidet Müller in ihrer Untersuchung zwei Arten von Traditionen; die *kleine* und die *große Tradition*. In einer patriarchal strukturierten Gesellschaft, versteht man unter großer Tradition „eine Kultur von Männern für Männer“ (Müller 1989: 28). Die kleine im Gegensatz zur großen Tradition ist die Kultur der breiten Masse. Während des Mittelalters konnte man die kleine Tradition auch als heidnische Kultur betrachten, da die große Tradition auf der christlichen Kultur basierte: „Der *kleinen Tradition* gehören all die Elemente, die zur Kultur der breiten Masse gehören. Sie sind im mittelalterlichen Europa weitgehend identisch mit sogenannt heidnischer Kultur“ (Müller 1989: 28). Die kleine Tradition wurde von den Romantikern als Volkspoesie bezeichnet und sie nahmen sich vor diese Kultur zu sammeln, um sie schriftlich festhalten zu können, da sie nach einer nationalen Identität strebten. Wie in der Märchenforschung bekannt, haben die Gebrüder Grimm die mündliche Überlieferung der Geschichten nicht exakt in der vorgetragenen Weise schriftlich niedergelegt, sondern viele und konkrete Änderungen durchgeführt: „man muß sich darüber klar sein, daß Wilhelm [Grimm] vieles verfälscht hat“ (Wolfersdorf 1985: 157). Dadurch wurden die Märchen an die Vorschriften der großen Tradition präzise angepasst. Alles, was nicht mit der patriarchalen Denkweise übereinstimmte, wurde weggelassen oder verändert. Dies kann man vor allem bei den weiblichen Figuren erkennen. Die verschiedenen Auflagen der *Kinder- und Hausmärchen* schildern dies sogar mit Anmerkungen von den Verfassern.⁹⁵

Heinz Rölleke untersuchte das Frauenbild in den *Kinder- und Hausmärchen* und beschäftigte sich mit der Frage, inwiefern die Biografie der Brüder Grimm die Ge-

⁹⁵ Konkrete Beispiele werden bei der genauen Analyse der Märchenfiguren dargestellt.

staltung der Märchen beeinflusste. Das Idealbild der Frau für die Grimms war, wie Rölleke erklärt, das der bürgerlichen Frau: „Das Bild, das sich die damals Zwanzigjährigen bei Beginn ihrer Märchensammlung von der Frau machten, die Idealvorstellungen, die sie entwickelt haben mögen, waren – wenn ich das so salopp formulieren darf – bestenfalls durch Mutter, Tante und Schwester bestimmt“.⁹⁶ Das Frauenbild, das die Brüder Grimm damals hatten, stimmte mit der Idealvorstellung der bürgerlichen Frau ihrer Zeit überein.⁹⁷ Daher kann man davon ausgehen, dass bei der Verschriftlichung der Märchen die Brüder Grimm sowohl die weiblichen, als auch die männlichen Figuren an ihre Idealvorstellung anpassten.

In diesem Sinn ist das Märchen ein Wirklichkeitsträger, welcher konkrete Informationen über eine gewisse Zeit oder Situation überliefert, auch wenn dies durch fantastische Elemente verschleiert wird, die die Rezipienten entziffern müssen, um die Mitteilung des Märchens zu verstehen. Das Märchen als erfunden und unglaubwürdig zu definieren, ist daher also falsch. Sowohl die mündliche als auch die schriftliche Überlieferung der Märchen enthalten eine konkrete Darstellung der sozio-gesellschaftlichen Struktur einer gewissen zeitlichen Periode.

Durch die Verschriftlichung der Märchen im 19. Jahrhundert gingen Elemente, wie der Orts-, Zeit- und Personenbezug der mündlich überlieferten Märchen verloren, weil das Märchen an die Vorstellung von Werten und Normen der damaligen Zeit angepasst wurden. Vor allem die Spuren der heidnischen oder sogar vorpatriarchalen Kultur wurden durch die Verschriftlichung verwischt, da sie durch die patriarchalen – christlichen Strukturen ersetzt werden mussten. Dadurch bleiben uns nur wenige Zeugnisse von einem Frauenbild im Matriarchat.

Um den Ursprung und die Entwicklung der weiblichen und männlichen Figuren im Märchen präzise zu untersuchen, wird in dem folgenden Kapitel das Frauenbild in der vorpatriarchalen Kultur dargestellt, um im Weiteren darauf zurückzugreifen. Märchenforscher wie Wolfersdorf behaupten, dass es nie ein Matriarchat gab, und dass man deshalb in den Märchen keine Indizien dafür finden wird. Aber es gäbe in

⁹⁶ Rölleke, Heinz: „Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm.“ In: *Die Frau im Märchen*. Hrsg. Sigrid Früh und Rainer Wehse. Kassel: Erich Röth 1985: 74.

⁹⁷ Vgl. Rölleke 1985: 76.

den Märchen durchaus Motive der Matrilinearität oder Matrilokalität.⁹⁸ Anderer Meinung sind Elisabeth Müller und Heide Göttner-Abendroth, die in ihren Untersuchungen Indizien des Matriarchats in Märchen analysierten.

⁹⁸ Vgl. Wolfersdorf 1985: 156.

I. 4.3. Rollenbilder im Märchen

I. 4.3.1. Das Frauenbild im Matriarchat

Das Matriarchat ist ein umstrittener Begriff. Laut Duden ist das Matriarchat eine „Gesellschaftsordnung, bei der die Frau eine bevorzugte Stellung in Staat u. Familie inne hat u. bei der in Erbfolge u. sozialer Stellung die weibliche Linie ausschlaggebend ist“.⁹⁹ Ein weiterer Terminus wäre *Mutterrecht*, *Frauenherrschaft*, der kongruent mit *Gynäkokratie* ist.¹⁰⁰ In einer Gesellschaft, die matrilinear strukturiert ist, wird der Besitz mütterlicherseits vererbt: „Matrilinear meint, daß ein Mensch seine Herkunft ausschließlich von der Mutter und deren Vorfahrin her ableitet; es ist also eine einlinige (agnatische) Abstammung, in der man in diesem Falle nur die Mütter als Verwandte betrachtet“ (Wolfersdorf 1985: 156). Matrilocalität hingegen bedeutet, dass bei einer Eheschließung, der Bräutigam zur Braut und deren Familie zieht. Diese beiden Termini sind Charakteristiken, die man einer matriarchalen Gesellschaft zuordnet und nach denen man in Märchen sucht.

Wolfersdorf ist davon überzeugt, dass eine solche Zeit nie in der Menschengeschichte existierte. Auch wenn viele diese matriarchale Gesellschaft auf der Insel Kreta oder generell an den ostmittelmeer-vorderasiatischen Raum ausfindig machen. Eine Suche nach dem Matriarchat wird daher nur scheitern, „weil es – nach den Erkenntnissen der Ethnologie und Kulturanthropologie der letzten zwanzig Jahren – ein Matriarchat als Frauenherrschaft niemals und nirgendwo gegeben hat und gibt“ (Wolfersdorf 1985: 163).

Aufgrund dessen rät Wolfersdorf ab, nach dem Matriarchat im Märchen zu suchen, denn die „Betrachter [...] werden enttäuscht aufgeben müssen“ (Wolfersdorf 1985: 162). Man solle besser nach Motiven des „Matriarchats“ in den Märchen suchen, wie z. B., matrilineare oder matrilocale Motive: „Ein Matriarchat gab es nicht, wohl aber eine anfänglich matrilineare und matrilocale Ordnung, in der die Frauen genauso wie in dem mit Kreta kulturell und wirtschaftlich eng verbundenen Ägypten den Männern gleichgestellt und frei waren“ (Wolfersdorf 1985: 163-164). Wenn man trotz-

⁹⁹ Duden: *Deutsches Universalwörterbuch*, 6. Aufl. Mannheim 2006 [CD-ROM].

¹⁰⁰ Andere Termini wie Matrilinearität oder Matrilocalität werden auch der Frauenherrschaft zugeschrieben.

dem Märchen bezüglich einer matrifokalistischen Gesellschaft analysieren möchte, muss man laut Wolfersdorf in den Texten nach matrilinearen und matrilokalen Indizien suchen.¹⁰¹ Es ist gewiss, dass in den heutzutage überlieferten Märchen eine detaillierte Darstellung einer matriarchalen Gesellschaft nicht zu finden ist. Zu behaupten, dass es kein Matriarchat gab, weil man in den Texten nur noch Motive findet, schließt per se nicht die matriarchale Linie des Märchens aus.

Göttner-Abendroth und Müller haben in den verschiedenen Märchen Spuren einer matriarchal orientierten Gesellschaft nachweisen können. Elisabeth Müller versuchte durch ihre Untersuchung *Darstellungen matrinstischer Frauen und Zustände aufzuspüren* (Müller 1986:20). Vor allem analysiert sie keltische Märchen, aber auch die Grimm'schen Märchen werden untersucht. Dabei stellt sie fest, dass durchaus „starke und kluge Frauen“ dargestellt werden, aber nur um sie zu bestrafen und zu demütigen, wie es in *König Drosselbart* der Fall ist. Ziel ihrer Untersuchung ist „die Geschichte der märchenartigen Erzählung zu skizzieren und den Realitätsbezug der Märchen und ihrer gesellschaftliche Verknüpfung genau zu beleuchten“ (Müller 1986:20). Daher definiert sie an erster Stelle den Terminus „matristisch“. Mit diesem Begriff versucht sie, die Verwendung der Begriffe Matriarchat oder Mutterrecht zu umgehen. Der Terminus Matriarchat kommt für sie nicht in Frage, weil ein Teil dieser und verwandter Begriffe seinen Ursprung im Altgriechischen haben. Sie bedeuten Herrschaft, also würde man *Matriarchat* als „Mutterherrschaft“ übersetzen müssen. Dies würde aber mit Müllers Vorstellung von einer matristisch orientierten Gesellschaft nicht übereinstimmen. Der Terminus „mutterrechtlich“ ist auch ausgeschlossen, da es zu dieser Zeit kein rechtliches System gab, wie wir es in der patriarchalen Gesellschaft kennen.¹⁰²

Für Müller kommt nur der Begriff „matristisch“ infrage, denn mit diesem Termini meint sie „mutterbetont“ und „mutterzentriert“ (Müller 1986:21). In einer matristischen Gesellschaft steht eine Mutterbezogene Blutsverwandtschaft im Mittelpunkt. Die Familie reduziert sich auf die Verwandtschaft mütterlicherseits, d. h. die Männer

¹⁰¹ Vgl. Wolfersdorf 1985: 164.

¹⁰² Vgl. Müller 1986: 20-21.

sind entweder Söhne, Brüder oder Onkel (mütterlicherseits). Der Mann als Gatte ist in einer solchen Gesellschaft unbedeutsam.¹⁰³

Müller beschreibt diese matristische Gesellschaft als „ökonomisch strukturiert über die Frau. Die Frauen produzieren alles Lebensnotwendige (Substanz) gemeinsam und verteilen es in ihrer Regie“ (Müller 1986: 21).

Im religiösen Aspekt ist die Frau die Trägerin des Kultes. Ebenso steht sie als Lebensspenderin oder als Hebamme, Heilerin u.a. im Mittelpunkt des Kults. Dadurch ist sie auch verantwortlich für den Totenkult, denn während der matristischen Zeit gab es keine Dualität. Die Göttin ist zugleich die Reichtumsspenderin, wie auch die zerstörende Kraft. Es gibt keinen Unterschied zwischen Gut und Böse. Diese Charakteristik der Göttinnen und der Frauen wird im Patriarchat durch die Wertverschiebung verändert. Die Ambivalenz bei der Frau wird in der patriarchalen Gesellschaft nicht geduldet.¹⁰⁴ Entweder ist sie die gute, treue, liebevolle Prinzessin oder die böse, gierige Hexe. Diese Aufspaltung des weiblichen Charakters in zwei Figuren kann man in Märchen klar erkennen. Aber nicht nur dieser Aspekt wurde durch die Wertverschiebung verändert. Alles, was während der matristischen Zeit geschätzt wurde, hat man in der patriarchalen Gesellschaft degradiert. Ein Beispiel, das Müller nennt, ist das Menstruationsblut, das man für verschiedene Zeremonien benutzte und auch als Symbol der Fruchtbarkeit sah. Nach der Wertverschiebung wurde die Menstruation

zum Träger von verderbenden oder gar todbringenden Kräften. Es galt als schmutzig und gefährlich, und deshalb durften menstruierende Frauen z. B. keine Pflanzen anfassen, da diese sonst verderben würden, keine Kirche betreten, da sie den Ort sonst entweihen würden und dergleichen mehr. (Müller 1986 : 24)

Auch die Sexualität wurde durch die Wertverschiebung im Patriarchat eingeschränkt und tabuisiert. Vor allem den Kindern wird in frühen Jahren der eingegrenzte Umgang mit dem eigenen Körper und den Geschlechtsorganen beigebracht. Als Erwachsener wird die Beziehung zur Sexualität im Patriarchat nur in einem „beschränkten

¹⁰³ Vgl. Müller 1986: 21.

¹⁰⁴ Vgl. Müller 1986: 22-23.

gesellschaftlichen Rahmen“ erlaubt.¹⁰⁵ Ebenso die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau ist in dieser gesellschaftlichen Ordnung klar definiert. Der Frau wird in der sexuellen Beziehung die passive Rolle zugeteilt. Das Idealbild der Frau in der Literatur des Patriarchats basiert auf einer weiblichen Person, die nicht die Initiative zum Sexualverkehr ergreifen darf, die alle Bedürfnisse des Mannes befriedigen soll und während des Aktes keine Gefühle äußern darf.¹⁰⁶ Müller kommt in seiner Untersuchung über die Rollenverteilung im Sexualverkehr in Bezug auf die verschiedenen gesellschaftlichen Ordnungen zu folgendem Fazit:

Je aktiver die Frauen einer Gesellschaft sind, desto größeren Spielraum in der Koitussexualität kennt sie. Oder anderes formuliert: Je mehr der Mann herrscht (die Frau passiv ist), desto beschränkter ist die Koitussexualität. (Müller 1986: 26)

Der Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat hat zu Wertveränderungen geführt, vor allem in Bezug auf die Charakterisierung von Mann und Frau. Eigenschaften, die während der matristischen Zeit als wertvoll galten, wurden durch die patriarchale Wertverschiebung degradiert. Vor allem typische weibliche Berufe wie Hebamme oder Heilerin bekamen eine negative Konnotation. Dagegen wurden der Frau neue Eigenschaften zugeordnet wie „Keuschheit, Treue, Mutterschaft in der Ehe, Naivität und Schönheit“ (Müller 1986: 27). Die Eigenschaften der Frau wurden in zwei verschiedene Typen von Frauen aufgeteilt:

Die einen Eigenschaften wurden durch die Hexen und Huren, die bösen Weiber verkörpert; die anderen durch die liebliche Jungfrau und heilige Mütter, die lieben Frauen. Maria hieß in der mittelalterlichen Kirche bezeichnenderweise ‚unsere liebe Frau‘. Es gibt nun zwei Kategorien von Frau. Die Frau ist entweder nur gut oder nur schlecht. Polarität, Doppelgeschlechtigkeit (Ambivalenz) wie sie in der alten Welt bestand, wird nicht mehr akzeptiert. (Müller 1986: 27)

Sowie Müller untersucht Karen Hausen in ihrer Forschung die Bedeutung und die Definition der Geschlechtscharaktere und deren Einfluss in die Konzeption und Assoziation der Rollen sowohl des Mannes wie auch der Frau der westlichen Gesellschaft. Ihre Untersuchung basiert vor allem auf Lexika und wissenschaftlichen Studien aus dem 18. Jahrhundert, welche die weibliche und männliche Rolle und deren

¹⁰⁵ Vgl. Müller 1986: 25.

¹⁰⁶ Vgl. Müller 1986: 25.

Funktionen klar definierten und die noch bis zur Hälfte des 20. Jahrhunderts die Geschlechterbilder prägten. Das Resultat ihrer Untersuchung über die Polarisierung der Geschlechtscharaktere wird in der folgenden Tabelle zusammengefasst¹⁰⁷:

Mann	Frau
<i>Bestimmung für</i>	
Außen Weite Öffentliches Leben	Innen Nähe Häusliches Leben
<i>Aktivität</i> Energie, Kraft, Willenskraft Festigkeit Tapferkeit, Kühnheit	<i>Passivität</i> Schwäche, Ergebung, Hingebung Wankelmut Bescheidenheit
<i>Tun</i> selbstständig strebend, zielgerichtet, wirksam erwerbend gebend Durchsetzungsvermögen Gewalt Antagonismus	<i>Sein</i> Abhängig betriebsam, emsig bewahrend empfangend Selbstverleugnung, Anpassung Liebe, Güte Sympathie
<i>Rationalität</i> Geist Vernunft Verstand Denken Wissen Abstrahieren, Urtheilen	<i>Emotionalität</i> Gefühl, Gemüt Empfindung Empfänglichkeit Rezeptivität Religiösität Verstehen
<i>Tugend</i>	<i>Tugenden</i> Schamhaftigkeit, Keuschheit Schicklichkeit Liebenswürdigkeit Taktgefühl Verschönerungsgabe Anmut, Schönheit
Würde	

¹⁰⁷Hausen, Karen: „Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“. In: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Hrsg. Werner Conze, Stuttgart: Klett-Cotta 1976: 363-393 (mit Auslassungen*). In: *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. Lehrbuch zur Sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung*. Hrsg.: Hark, Sabine. Wiesbaden: VS-Verlag, 2007²: 177.

Wie bereits Müller feststellen konnte, wird durch Hausens Untersuchung deutlich, dass die Definition und die Rolle der Frau einseitig dargestellt werden. Das Bild entspricht der lieben und bürgerlichen Hausfrau, die dem Manne intellektuell unterlegen und durch ihre Passivität gekennzeichnet wird. Ihre Tugend ist es keusch und schön zu sein, was mit dem Bild und der Rolle der Frau im Matriarchat deutlich kontrastiert. Der ambivalente Charakter der Frau und ihrer Rolle ist in den Nachschlagwerken und wissenschaftlichen Arbeit des 18. Jahrhunderts nicht existent. Quellen der Rollenerwartung der Frau waren einerseits wissenschaftliche Studien der damaligen Zeit, die das weibliche Geschlecht in ihrer biologischen Kondition definierten und andererseits Hausväterliteratur und Predigten, die ihre soziale Position etablierten.¹⁰⁸ Domänen, die überwiegend von Männern geführt wurden. Die Definitionen der Geschlechtscharaktere, die in der obigen Tabelle präsentiert werden, gelten als Referenz für die männliche und weibliche Rollenerwartung der westlichen Gesellschaft. Diese Konzeption des Weiblichen und Männlichen wurde laut Hausen „im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts *entwickelt*. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts bleiben die einmal eingeführten Zuordnungsprinzipien konstant und werden nicht zuletzt durch Medizin, Anthropologie, Psychologie und schließlich Psychoanalyse *wissenschaftlich fundiert*“ (Hausen 2007: 178).

Diese Zuordnungsprinzipien für die Geschlechter werden von der Literatur im 18. Jahrhundert aufgegriffen und liefern eine Spiegelung des damaligen Bildes der weiblichen und männlichen Rollenverteilung. Die Ansichtswise der Geschlechtscharaktere beeinflusst und dient als Referenz für die bürgerliche Gesellschaft, die nach diesen Rollenerwartungen handelt. Dieser Zeitgeist widerspiegelt sich selbstverständlich auch in der Literatur und vor allem in den *Kinder- und Hausmärchen*, die von den Gebrüder Grimm nicht nur gesammelt wurden, sondern auch an die damaligen Definitionen der weiblichen und männlichen Rollenerwartung angepasst wurde. Das Märchen wird durch seinen „erzieherischen Charakter“ daher zum idealen Träger der Wertverschiebung und Konsolidierung der patriarchalen Weltansicht in der westlichen Gesellschaft. Vor allem wird das weibliche Bild von den Gebrüder Grimm modifiziert. Diese gezielte Veränderung bzw. Wandlung der Rollenerwartungen in

¹⁰⁸ Vgl. Hausen 2007: 178.

den *Kinder- und Hausmärchen* durch die Gebrüder Grimm wurde bereits von Müller nicht nur untersucht, sondern auch verifiziert.

Die Frage, die man sich nun stellt, ist, inwiefern und wie oft wurden Märchen an die zu der Zeit gültige Definition des Mannes und der Frau angepasst. Wo liegen der Ursprung und die Funktion der weiblichen und männlichen Rolle im Märchen? Göttner-Abendroth verweist auf einen präpatriarchalen Ursprung des Märchens und ist anhand ihrer Forschungen von einer klaren matriarchalen Struktur im Märchen überzeugt.

Göttner-Abendroth schildert in ihrer umfangreichen Studie *Die Göttin und ihr Heros* die Charakteristiken des Matriarchats in den verschiedenen Kulturen. In einem Kapitel ihrer Studie analysiert sie die matriarchalen Mythen in den Märchen. Für sie sind die Märchen, die einzige wissenschaftliche Quelle, mit der man einen genaueren Einblick in die matriarchale Gesellschaft erlangen kann.¹⁰⁹ Die Autorin sucht in den Märchen nach der Göttin-Heros Struktur, die sowohl die matriarchale Mythologie und dadurch die derzeitige Gesellschaft kennzeichnete. Diese Struktur der matriarchalen Mythologie basiert nicht auf dem binären Oppositions-Schema, wie wir es von Lévi-Strauss kennen, sondern es handelt sich hier um eine trinäre Einteilung. Diese Struktur ist zusätzlich durch eine doppelte Struktur gekennzeichnet, denn sie beschreibt nicht nur die Funktionen und Charakteristiken der Dreifaltigkeit der Mondgöttin, sondern auch die des Heros.¹¹⁰ Um dieses Dreierschema darzustellen, beschreibt Göttner-Abendroth das matriarchale Weltbild durch das „Dreistockwerk-Weltbild der antiken Völker“:

Der Himmel ist die oberste, lichte Region, Wohnung der göttlichen Gestirne; Land und Meer sind die mittlere Region, die Welt der Menschen; die Unterwelt ist die Region unter der Erde oder unter dem Meer und anderen Gewässern, aus der die geheimnisvollen Kräfte des Todes und der Wiederkehr kommen. (Göttner-Abendroth 1993: 32)

Die oberste Region des Dreistockwerk-Weltbilds wird von der jugendlichen Göttin bewohnt, die als Jägermädchen dargestellt wird. In der mittleren Region ist die

¹⁰⁹ Vgl. Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythen, Dichtung*. München: Frauenoffensive 1993: 146.

¹¹⁰ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 31-32.

frucht-bare „Frauengöttin“ zu finden, während in der Unterwelt die „Greisengöttin“ zuhause ist, die auch als Todesgöttin bekannt ist und durch die Gestalt einer alten Frau dargestellt wird. Diese drei Gestalten personifizieren die „Große Göttin“ in ihrer Dreifaltigkeit, daher sind sie nicht als getrennt zu betrachten, sondern als Einheit.¹¹¹ Symbolisiert wird sie durch den Mond auch in seiner Dreifaltigkeit:

Ihr Symbol ist der Mond als Einheit mit drei Phasen: als weißer Sichelmond Symbol der Mädchengöttin mit dem kultischen Jagdbogen; als roter Vollmond am Horizont Symbol des purpuren Welt-Eies, Attribut der Frauengöttin; als unsichtbarer Neumond, scheinbar nicht vorhanden aber doch präsent, Symbol der dunklen, paradoxen Unterweltgöttin, der Göttin der Wende vom Licht zur Dunkelheit und von der Dunkelheit zum Licht. (Göttner-Abendroth 1993: 32)

Die Dreifaltigkeit der „Großen Göttin“ wird von Göttner-Abendroth durch die Tabelle der „Göttinnenstruktur (Triade)“ illustriert, die die Funktionen, Attribute und Symbole u.a dieser Triade darstellt:

<i>Gestalten</i>	Mädchen/ Junge Frau	Frau	Greisin
<i>Funktionen</i>	<i>Jagd und Kampf, himmlische Herrin</i>	<i>Liebe, Fruchtbarkeit, irdische Herrin</i>	<i>Herrin übers Jenseits: Tod und Wiedergeburt, Magie, Orakel, Kunst und Wissenschaft</i>
<i>Attribute:</i>			
a) Mondphasen:	Sichelmond	Vollmond	Neumond
b) symbolische Mondfarben:	weiß	rot	schwarz
c) Jahreszeiten	Frühling	Sommer	Herbst und Winter

¹¹¹ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 32.

d) Region im Stockwerk-Weltbild	Himmel	Land und Meer	Unterwelt als unterirdische und untermeerische Jenseitswelt
e) Tiersymbole (evtl. Totemtiere)	Kämpferische Tiere: bes. Löwe, Panther, Katze; Jagdtiere: weiße Hirsche, Falken	Ernährende Tiere: bes. Kuh, Ziege, Schaf, Hündin; Liebes- und Fruchtbarkeitssymbole: Tauben, Bienen	Unterirdische Tiere: bes. Schlange, Drachen, schwarze Tiere oder Nachttiere: Eule, Rabe, Krähe, schwarz/weiße Hunde oder Pferde
f) symbolische Gegenstände	Pfeil und Bogen, Waage mit Löwen oder Hirschen davor	Magische Zauber-gürtel und -ringe; das Welt-Ei (=Vollmond), der Liebesapfel, das Obstgarten-Paradies	Der Todesapfel; die Schicksalswaage, der Schicksalsfaden oder die Spindel; das Obstgarten-Paradies als Jenseitswelt

(Göttner-Abendroth 1993: 33)

Im Vergleich zur „Göttinstruktur“ ist die des Heros nicht so markant geordnet, da der Mann nicht den Kosmos darstellt, sondern eher das Menschliche repräsentiert. Daher wird er nur durch seine Relation zu der Göttin geschildert. Nur durch die Dreifaltigkeit der Göttin kann er seine Funktion auf der Welt vollbringen. Deshalb wird er im Vergleich zur Triade nur durch eine Gestalt repräsentiert und war die des sakralen Königs oder Heros. Dank der Mädchengöttin beginnt der Heros seine Initiation, die sich in der zweiten Phase durch die Heirat (heilige Hochzeit) mit der „Frauengöttin“ widerspiegelt, und endet in der dritten Phase mit dem Tod und dem Aufenthalt in der Unterwelt mit der Greisengöttin, wo der Heros auf seine Wiedergeburt wartet.¹¹² Man kann also sagen, dass der Heros nur durch die Beziehung zur „Großen Göttin“ seine Funktion ausführen kann: „Der sakrale König oder Heros ist dagegen der Ver-

¹¹² Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 32-35.

treter der Menschen, mit dem sich die Göttin in Gestalt der Priesterin verbindet, um ihrem Volk neues Leben zu schenken.“ (Göttner-Abendroth 1993: 35)

Göttner-Abendroth benutzt diese „Göttinstruktur“ und die daraus resultierende Beziehung zum Heros, um die matriachale Herkunft der Märchen zu beweisen. Für sie sind Märchen keine Repräsentationen von „Ur-Ideen der Menschheit“ und schon gar nicht „seelische Archetypen“, sondern eine wichtige Quelle für kulturhistorische Fundamente.

Wie Müller glaubt auch Göttner-Abendroth, dass die Bezeichnung des Märchens als Lüge oder simpler als Mythos der „großen Tradition“ zu verdanken ist:

Diese Gattungsunterschiede entstanden nicht, weil das „Volk“ unfähig war, das komplexe Gefüge der Mythos und die mythologischen Namen im Gedächtnis zu behalten und deshalb angeblich den Aufbau versimpelte und die Gestalten typisierte, sondern weil der namentlich erzählte matriachale Mythos in patriarchalen Gesellschaften mit ihren dogmatischen Großreligionen als „feindlich“ oder „heidnisch“ galt und sich deshalb für Uneingeweihte nicht zu erkennen geben durften. (Göttner-Abendroth 1993: 146)

Als Beispiel nennt sie das europäische Mittelalter, wo sich der christliche Glaube mühsam durchsetzen musste. Dieser christliche Glaube schaffte es nicht sich überall zu etablieren, denn die heidnische Religion, die auf einer matriachalen Struktur basierte, lebte in den „sozialen Unterschichten“ und vor allem in „geografischen Randgruppen“. Weil aber diese heidnische Religion von der „großen Tradition“ verboten und verfolgt wurde, wurde der Name der verfolgten Religion aus Angst verändert: „Statt namentlich von der Muttergöttin zu reden, wird nur noch von „der Mutter“ gesprochen, statt von einer namentlichen Tochtergöttin oder Hohepriesterin oder Erbprinzessin nur von *der Prinzessin*, statt von einem namentlichen Heros nur von *dem Helden*“ (Göttner-Abendroth 1993: 146). Dadurch konnte ohne Furcht auf Repression der Kult an die alte heidnische Religion weitergeführt und vermittelt werden. Die Vermittlung des alten Glaubens wurde mündlich an die zukünftigen Generationen überliefert. Auf diese Weise bewahren die Märchen noch Motive einer matriachal strukturierten Gesellschaft, obwohl sich die Erzählung mit der Zeit verändert hat. Deswegen stützt sich Göttner-Abendroth in ihrer Untersuchung nur auf die *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm, da sie alle möglichen Varianten von

Märchen beinhalten. Die Einschränkung des untersuchten Materials begründet sie durch die „ungeheuere[n] Materialfülle“, die es in den Märchensammlungen gibt. Sie unterscheidet drei verschiedene Gruppen, in denen sich die matriarchale Strukturen widerspiegeln: „Es sind drei exemplarische Gruppen, wobei die ersten beiden („die Reichstumspenderin im Jenseits“/ „die schenkende Frau im totenähnlichen Zustand“) die Symbolik der Göttinstruktur enthalten, während die dritte Gruppe („Heilbringer-märchen“) das Muster der Herostruktur besitzt“ (Göttner-Abendroth 1993: 147).

In der ersten Gruppe „Die Reichtumspenderin im Jenseits“ analysiert sie *Frau Holle*, *Hänsel und Gretel*, *Aschenputtel*, *Einäuglein*, *Zweiäuglein*, *Dreiäuglein*. All diese Märchen und die verschiedenen Varianten weisen auf eine konkrete Struktur, die man dem Matriarchat zu ordnen kann. Matriarchale Merkmale sind besonders bei dem Märchen *Frau Holle* festzustellen. Frau Holle wird als Unterweltgöttin bezeichnet, die sowohl im Himmel als auch in der Unterwelt lebt. Sie sorgt für die Jahreszeiten auf der Erde und wird dadurch auch zur spendenden „Muttermuttergöttin“, die Goldmarias Fleiß mit Reichtum segnet. In dieser Gruppe finden wir daher Spenderinnen aus dem Jenseits, die die Hauptfiguren mit Reichtum beschenken.¹¹³

In der zweiten Gruppe werden Märchen analysiert, in denen „die schenkende Frau im totenähnlichen Zustand“ dargestellt wird. Göttner-Abendroth untersucht Märchen wie *Dornröschen*, *Schneewittchen*, *die zwölf Brüder* und *Brüderchen und Schwesterchen* u.a.¹¹⁴

Diese Gruppe charakterisiert sich durch eine Reichtumsspenderin, die nicht mehr die Göttin im Jenseits ist, sondern die Heldin selbst. Sie entwickelt sich zur Reichtumsspenderin, indem sie in einen totenähnlichen Zustand gerät. Eine weitere wichtige Charakteristik in dieser Gruppe ist, dass die Mutter-Tochter Beziehung nicht im Vordergrund steht. Dadurch wird mehr die Entfaltung der Heldin geschildert. In einigen Fällen hat die Heldin eine doppelte Funktion, denn sie ist zugleich Mutter und Tochter: „Die Mutter-Tochter-Beziehung tritt zurück, dafür zeigt sich die Entwicklung der Heldin vollständig, denn sie ist nun beides: Tochter und Mutter“ (Göttner-Abendroth

¹¹³ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 148.

¹¹⁴ Das Ziel dieser Arbeit ist die Untersuchung der männlichen und weiblichen Rollen bei Robert Walsers *Schneewittchen*, deshalb werde ich hier nur die Analyse über dieses Märchen von Göttner-Abendroth zusammenfassen.

1993: 155). Die Struktur, die man in den Märchen dieser Gruppe finden kann, beginnt mit einer bedrohten Heldin. Diese charakterisiert sich dadurch, dass sie am Anfang nur als Tochter dargestellt wird, sich aber später zu Erbprinzessin entwickelt. An diesem Punkt angelangt, fällt die Erbprinzessin in „Abwesenheitszustände wie Schlaf, Stummheit, *Tod*“ (Göttner-Abendroth 1993: 155). Erst wenn sie sich in diesem Zustand befindet, wird sie Mutter¹¹⁵ und dadurch zu reichtumsspendende Göttin, die sich in einer Art Jenseits aufhält.¹¹⁶

Das erste Märchen, das in dieser Gruppe analysiert wird, ist *Dornröschen*. Für die Autorin hat Dornröschen die gleichen Eigenschaften wie die Fruchtbarkeitsgöttin. Die junge Heldin wird mit goldblondem Haar und der Rose als ihr Symbol beschrieben. Durch den Stich mit der Spindel begibt sie sich in die Unterwelt, die im Märchen als Jahrhundert langer Schlaf dargestellt wird. Laut Göttner-Abendroth repräsentiert in der keltischen Mythologie der Schlaf eine Reise durch das Jenseits, das dem Paradies gleichgestellt wird. In diesem Paradies leben fabelhafte Wesen und Göttinnen, die dem Helden oder der Heldin besondere Gaben verleihen, die diese dann auf die Heimreise mitnehmen. Auch Dornröschen, zusammen mit ihrem ganzen Schloss, macht diese Reise ins Jenseits. Die Gaben, die Dornröschen besitzt, werden in der Grimm'schen Verfassung nicht erwähnt. Göttner-Abendroth zitiert deswegen Variationen vom Märchen aus anderen Ländern. Eine Variante erzählt von der Geburt zweier Kinder Dornröschens, die sie während des Schlafes auf die Welt bringt. Dadurch symbolisiert sie die Fruchtbarkeitsgöttin, die neues Leben hervorbringt. Die Heldin wird nicht durch den Kuss des Prinzen erlöst, sondern von ihren beiden Kindern, die durch das Saugen am Finger der Mutter die giftige Spindel entfernen. Diese Variante des Grimm'schen Dornröschens setzt Göttner-Abendroth in Verbindung zu der in Indien und Europa verbreiteten Idee von der „winterlichen schlafenden Fruchtbarkeitsgöttin“ (Göttner-Abendroth 1993: 157). Diese Göttin erwacht und bringt dadurch den Frühling mit sich, das Erwachen der Natur, die während des Winters

¹¹⁵ Göttner-Abendroth bezieht sich in dieser Gruppe auf Märchen, in denen die Erbprinzessinnen während des bewusstlosen Zustandes Mütter werden und Kinder zur Welt bringen. Durch die Geburt der Kinder werden die Heldinnen vom Zauber befreit und erwachen erneut zum Leben.

¹¹⁶ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 155.

schlief.¹¹⁷ Daran kann man bei *Dornröschen* das matriachale Schema deutlich erkennen:

Dornröschens Schicksal selbst zeigt den vollendeten Kreislauf von Initiation, Hochzeit, Tod und Wiederkehr, dessen Durchgang der matriachalen Frau alle magischen Kräfte zukommen ließ, die auch ihre Mütter besaßen. (Göttner-Abendroth 1993: 157)

Auch der Heros erfüllt in diesem Märchen seine Funktion. Diese aber ist von der Prinzessin abhängig und dadurch sekundär. Die Hauptfunktion der männlichen Rolle in diesem Märchen ist die des Ehemannes, die notwendig für die „Heilige Hochzeit“ ist.¹¹⁸ Die Erlösung der Prinzessin durch den Kuss des Prinzen ist laut Göttner-Abendroth nur eine Erfindung des Patriarchats: „Daß er die schlafende Göttin *erlösen* könnte, ist eine patriarchale Blasphemie – eher erlöst sie ihn“ (Göttner-Abendroth 1993: 158).

Sneewittchen weist die selbe Struktur wie *Dornröschen* auf. Schon bevor Sneewittchen auf die Welt kommt, wünscht sich die Mutter ein Kind, das „so weiß wie Schnee, so rot wie Blut, so schwarz wie Ebenholz“ ist.¹¹⁹ Dadurch finden wir schon am Anfang die Farben des Matriarchats; weiß – rot – schwarz. Dies ist eine deutliche Anspielung auf die Dreifaltigkeit der matriachalen Göttin.¹²⁰

Wie bei *Dornröschen* bezieht sich Göttner-Abendroth bei der Analyse auf eine Variante des Grimm'schen Märchens. In dieser Variante wird Schneewittchen während ihres Schlafes schwanger und gebiert zwei Kinder. Bei den Kinder- und Hausmärchen heißt es, dass sie in einem Glassarg schläft, aber dies ist die verkleinerte Variante vom Glasberg oder Glasschloss aus der keltischen Mythologie.¹²¹

Sneewittchen wurde in ihrer Reise durch das Jenseits von elfischen Kreaturen begleitet, die später durch die sieben Zwerge ersetzt wurden, was für Göttner-Abendroth eine Degradierung im Grimm'schen *Sneewittchen* darstellt:

¹¹⁷ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 156-157.

¹¹⁸ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 157-158.

¹¹⁹ Brüder Grimm: *Kinder und Hausmärchen*. Gesamtausgabe mit Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Stuttgart: Reclam, Band I 2008: 269.

¹²⁰ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 158.

¹²¹ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 158.

In der keltischen Mythologie sind sie, mit Anmut und wunderbaren Fähigkeiten ausgestattet, stets als Feenkönige Begleiter, Wächter und Verteidiger der göttlichen Feen. Niedliche oder lächerliche Gestalt haben sie hier nie, sondern sind den eindringenden Helden furchtbare Gegner. In *Schneewittchen* sind sie zu jammernden Liliputanern geschrumpft, was den Prinzen umso wirkungsvoller in Szene setzt. (Göttner-Abendroth 1993: 159)

Wie bei der Variante von *Dornröschen* wird auch Schneewittchen von ihren eigenen Kindern geweckt und nicht durch den Prinzen. Durch das Erwachen von Schneewittchen wird das Leben in der Natur wieder zum Aufblühen gebracht. Infolgedessen finden wir auch in diesem Märchen die matriachale Struktur der „Heiligen Hochzeit – Tod – Wiedergeburt“.¹²²

Die analysierten Märchen der dritten und letzten Gruppe weisen eine Heros-Struktur vor und sind Märchen wie *Der Froschkönig*, *Die vier kunstreichen Brüder* und *Das tapfere Schneiderlein*.¹²³ In dieser Gruppe gibt es zwei verschiedene Varianten. Wie schon erwähnt, besitzen die Märchen dieser Gruppe die Heros-Struktur, d. h., dass die männliche Rolle als Gatte im Vordergrund steht. Die erste Variante dieser Struktur beschreibt ein Märchen mit einer aktiven weiblichen Rolle und einer passiven männlichen Rolle. Bei dieser Art von Märchen kann man noch deutlich den matriachalen Ursprung erkennen, während bei dem zweiten Typus der Heros aktiv ist und die Frau passiv dargestellt wird. Der letzte Typus widerspiegelt den Wandel zu einer patriarchal orientierten Gesellschaft. Daher könnte man laut Göttner-Abendroth an diesen Märchen „die Regeln der Transformation“ am besten deuten.¹²⁴

Durch die Transformation der Märchen oder die Werteverchiebung wurden die alten matristischen Werte durch die neuen patriarchalen Werte ersetzt. Ein deutliches Beispiel ist die Funktion der weiblichen Rolle, die durch die Einführung der patriarchalen Ordnung, dualisiert wurde. Die weibliche Rolle teilte sich in zwei verschiedene Rollen auf: die schöne, liebevolle und treue Frau und die böse, gierige und hässliche Hexe. Im nächsten Kapitel werden die unterschiedlichen Funktionen der weiblichen

¹²² Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 158-159.

¹²³ Da sich in dieser Gruppe kein Märchen befindet, das von Bedeutung für die spätere Untersuchung über Robert Walsers *Schneewittchen* ist, wird hier nur auf die prinzipielle Struktur dieses Märchen eingegangen.

¹²⁴ Vgl. Göttner-Abendroth 1993: 166.

und männlichen Rollen an Beispielen der *Kinder und Hausmärchen* von den Brüdern Grimm analysiert.

4.3.2. Das Frauenbild im Patriarchat

Wie bereits festgestellt wurde, hat sich das Märchen durch die Jahrhunderte verändert und dadurch auch die Funktion und dessen Frauen- und Männerbild. Während des Matriarchats war das Bild der Frau durch den ambivalenten Charakter gekennzeichnet. Die Frauenrolle tendiert zur Passivität mit der Einführung einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur, da der Mann zur handlungsleitenden Figur wird. Die männliche Rolle steht im Zentrum des Geschehens, während die weibliche Rolle als Gewinn oder Belohnung für den Helden dargestellt wird. Die Göttinnen des Matriarchats verschwindet im Schatten der patriarchalen Sonne so sehr, dass Rainer Wehse im Vorwort zu *Die Frau im Märchen* von einer nicht Existenz der Frau im Märchen spricht:

Die Frau im Märchen gibt es nicht; selbst wenn derzeit herrschende Moden suggerieren, sie sei eine wenig emanzipierte, geduldige leidende, inaktive, sich der alles bestimmenden Männerwelt unterordnende, aheldisch passiv verhaltende blasse Figur und daraus folgern, die Frauenrolle im Märchen müsse von Grund auf neugeschrieben werden. Als Prototyp der angeblich vorherrschenden Figur wird z. B. Aschenputtel hingestellt. Aber schon in diesem zunächst eindeutig erscheinenden Fall ist eine solche Deutung problematisch. [...] Aschenputtel sitzt im Schmutz vor dem Herd und macht sich ohne zu mucken an die scheinbar unlösbare Aufgabe des Erbsensortierens. Und sie sitzt auch noch passiv wartend, als der Prinz auf der Suche nach der rechten Braut durch die Lande zieht.¹²⁵

Die Geschlechterrollen im Grimm'schen Märchen müssen nicht nur eine gewisse Erwartung erfüllen, sie sind außerdem festgelegt.¹²⁶ Vor allem bei Brauterwerbungsmärchen wird von der männlichen Figur erwartet, dass er die schlafende oder gefangene Prinzessin befreit. Schließlich ist die weibliche Figur ein Gewinn, der dem Prinzen oder dem Freier Anerkennung, Ehre und Reichtum verschafft. Durch die Heirat wird das Abenteuer der männlichen Figur besiegelt, ob die gerettete Prinzessin mit dem Retter als Ehepartner einverstanden ist, wird im Märchen nicht thematisiert. Die Hochzeit ist das Ende des Märchens, was danach mit den Hautfiguren pas-

¹²⁵ Wehse, Rainer: *Die Frau im Märchen*. Hrsg. Früh Sigrid u. Wehse Rainer. Kassel: Röth, 1985: 5.

¹²⁶ Vgl. Röhrich, Lutz: „Mann und Frau im Märchen“, in: *Mann und Frau im Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Hrsg. Harlinda Lox, Sigrid Früh und Wolfgang Schultze. München: Diederichs, 2002: 11.

siert, erfährt der Rezipient nicht, denn das Grimm'sche Märchen thematisiert nur Situationen, die nicht von der Norm abweichen. Laut Röhrich gilt als Norm „die patriarchalisch geordnete Ehe, bei der zuvörderst ehewidriges Verhalten der Frau gerügt wird, wie Ungehorsam, d. h. mangelnde Unterordnung unter der Herrschaft des Mannes, Unzufriedenheit, Undankbarkeit, Widerspenstigkeit, Eigensinn, Streitlust, Neugierde oder Schwatzhaftigkeit“.¹²⁷ Ein Beispiel hierfür ist die Prinzessin des Märchen von *König Drosselbart*, die nicht nur von ihrem Ehepartner, sondern auch von ihrem eigenen Vater bestraft und gedemütigt wird, weil sie dem Partnervorschlag des Vaters widersprach. Das Märchen stellt eine Welt dar, in der männliche Figuren weibliche Figuren durch Gewalt dominieren:

Männlichkeit bedeutet, die Frau zu beherrschen – verbal oder mit brachialer Gewalt. Dass ein Mann seiner törichten Frau Prügel androht, wird als ganz normaler Ehealltag hingenommen: „Aber das sage ich dir, machst du dummes Zeug, so streiche ich dir den Rücken blau an und das ohne Farbe, bloß mit dem Stock, den ich da in der Hand habe, und der Anstrich soll ein ganzes Jahr halten, darauf kannst du dich verlassen“ (Röhrich 2002:13)

Hierbei ist noch zu ergänzen, dass generell ein Fehlverhalten eher mit Frauen verbunden wird als mit Männern. Wenn eine weibliche Figur von der vorgegebenen patriarchalischen Norm abweicht und bestraft wird, stellt das Märchen dies als gerecht und verdient dar, so dass es als erzieherische Maßnahme konzipiert wird. Im Gegensatz dazu wird eine männliche Figur, die von einer weiblichen Figur misshandelt wird, als ungerecht behandelt und unschuldig beschrieben.¹²⁸

Die gewalttätige und männliche Dominanz im Grimm'schen Märchen wird erneut im Märchen *König Drosselbart* deutlich. Die Prinzessin wird am Ende des Märchens gezwungen, nach der Entwürdigung sowohl durch den Vater als auch durch den Ehemann, sich wegen ihres freien Geistes zu entschuldigen und Reue zu zeigen. „Sie wird mit Gewalt gezwungen, sich in das Schema der tugendsamen und dienenden Frau zu fügen und sich total zu unterwerfen, wodurch ihr Selbstwertgefühl völlig gebrochen wird“ (Röhrich 2002: 14). Durch die Ablehnung des vom Vater vorgeschlagenen Ehepartners hat die Prinzessin den männlichen Herrschaftsanspruch nicht

¹²⁷ Vgl. Röhrich 2002: 12.

¹²⁸ Vgl. Röhrich 2002: 14.

anerkannt, wodurch der Vater wie auch der Ehemann sie bestrafen und erniedrigen mussten, damit die männliche Vorherrschaft nicht erneut destabilisiert werden kann (Röhrich 2002: 14).

Röhrich unterstreicht den zynischen Charakter, das Schicksal der Prinzessin als glückliches Ende zu definieren, denn

[d]er Weg zur Ehe ist für sie eine einzige Demütigung, die nicht zum Glück führt, sondern zu Erschütterung des Selbstbewusstseins und zu Gefühlen der Wertlosigkeit. Die Frau wird so lange gedemütigt, bis sie reuig dankt für die Lehre und mit Tränen und Minderwertigkeitsgefühl als Mitgift nun bereit ist zu einer patriarchalen Ehe. (Röhrich 2002: 14-15)

Durch dieses Märchen kann man deutlich erkennen, dass das Abweichen von den patriarchalen Normen und Werten für die weibliche Figur erniedrigende Konsequenzen mit sich trägt. Bereits Wehse deutet darauf hin, dass das Märchen „krasse Exponente“ braucht. Einerseits wären dies die Vertreter des Bösen, die hässlich und von der patriarchalen Gesellschaft ausgewiesen sind, wie zum Beispiel Hexen, Stiefmütter usw. Andererseits favorisiert das Märchen die Figur der Prinzessin, die die Vertreterin des Guten und Schönen ist, weil sie die Werte der Frau in der patriarchalen Gesellschaft verkörpert.¹²⁹

Wehse beschreibt mit Genauigkeit dieses Bild der Frau im Grimm'schen Märchen als Vertreterin des Guten und Schönen. Er befasst sich ausschließlich mit der Figur der Prinzessin, denn

denkt man unbefangen an Frauen im Märchen, so wird einem als erstes spontan und unreflektiert wohl die Prinzessin einfallen, als zu begehrende Schönheit, als eine aus der Gewalt des Unholds oder Drachens zu befreiende Jungfrau, als hartherzige Rätselstellerin Turandot.¹³⁰

Es sind Prinzessinnen wie Schneewittchen und Dornröschen, schlafende Schönheiten, die auf den männlichen Erlöser warten. Bei den Grimm'schen Prinzessinnen

¹²⁹ Vgl. Wehse 1985: 10.

¹³⁰ Wehse, Rainer: „Die Prinzessin.“ In: *Die Frau im Märchen*. Hrsg. Sigrid Früh und Rainer Wehse. Kassel: Röth, 1985: 9-10.

handelt es sich um stereotypische Charaktere, deren Hauptmerkmal ihre Schönheit ist. Die Grimm'schen Prinzessinnen werden folgendermaßen beschrieben:

Wunderschön; schön, zart, und fein; scheu und schier von Angesicht; e feinet Prinzefreilein; das strahlend schöne Mädchen; sie ist so schön, daß ihr Name nicht nur über viele Königreiche hinweg bekannt ist und daß viele Freier um sie anhalten, sondern daß die Eltern darüber ihre anderen Kinder fast vergessen und arg vernachlässigen; so schön, daßsoch ihresgleichen nicht auf der Erde findet; scheen von Angesicht und ok von Gestalt, wie sonstens kein Menschichwaar; so schön daß sie keinen Maler so schön, daß es nicht zu sagen oder zu beschreiben ist [...].¹³¹

Diese äußerliche Schönheit wird mit der Güte und Tugendhaftigkeit verbunden. Ipso facto sind die Prinzessinnen nicht nur bildhaft schön, sondern auch nach patriarchalischen Maßstäben gut. In den meisten Fällen entfacht die Schönheit der Prinzessin das Verlangen eines jungen Prinzen oder Freier, der sich als Ziel gesetzt hat, diese als Ehefrau zu erringen. Während die Prinzessin in ihrer Tätigkeit passiv dargestellt wird, schläft oder eingesperrt ist, ist der Prinz die aktive Figur, der die Handlung durch seine Suche nach der Königstochter zum Fortschreiten bringt. Demzufolge kann man die Prinzessin im Grimm'schen Märchen als „zu keinem Zeitpunkt ein selbstbestimmtes Wesen“¹³² definieren. Sowohl die Rollenverteilung wie auch die Rollenerwartung sind im Märchen genau definiert. Abweichungen von dieser Rollenerwartung werden hart bestraft, wie wir bereits beim Märchen *König Drosselbart* erkennen konnten.

Zipes verweist in seinem Artikel auf Kay Stones Untersuchung „Things Walt Disney Never Told Us“, in der die Passivität und die Unterwürfigkeit der weiblichen Figuren in den Walt Disney Filmen, die auf den Grimm'schen Märchen basieren, analysiert werden. Stone definiert die Königstochter folgendermaßen:

¹³¹ Matthes, Ziegler in: Wehse, Rainer: „Die Prinzessin.“ In: *Die Frau im Märchen*. Hrsg. Sigrid Früh und Rainer. Wehse. Kassel: Röth Verlag 1985: 10.

¹³² Müller, Harald: „Kampf der Geschlechter? Der Mädchenkönig im isländischen Märchen und in der isländischen Märchensaga.“ In: *Mann und Frau im Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Hrsg. Harlinda Lox, Sigrid Früh und Wolfgang Schultze. München: Diederichs 2002: 63.

Insgesamt sind die populistischen Heldinnen von Grimm und Disney nicht nur passiv und hübsch, sondern geduldig, gehorsam, fleißig und ruhig. Eine Frau, die diese Eigenschaften nicht vorweisen kann, darf keine Heldin werden.¹³³

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Grimm'sche Heldin passiv auf ihr glückliches Ende wartet und dieses ohne zu protestieren hinnimmt. Ob die Prinzessin überhaupt gefallen am Prinzen findet oder heiraten will, wird im Märchen nicht thematisiert.

Im Gegensatz zu den Prinzessinnen gibt es im Märchen auch weibliche Figuren, die durch ihre Aktivität gekennzeichnet sind. Es sind die Antagonistinnen, wie Hexen, Stiefmütter oder Rivalinnen, die versuchen die Vorstellung des patriarchalischen Glücks der Heldin zu verhindern. Wie bereits am Anfang erwähnt wurde, entstanden aus der ambivalenten Heldin des Matriarchat die zwei Gegensätze der weiblichen Figur im patriarchalen Märchen: Die Prinzessin, die die Werte der patriarchalen Gesellschaft verkörpert, und andererseits die Antagonistin, die in allen Maßen das Gegenteil der patriarchalen Prinzessin repräsentiert. In den meisten Fällen wird diese Antagonistin als böse und hässliche Hexe oder Stiefmutter porträtiert. Die Heldin von *König Drosselbart* ist beispielhaft für die Degradierung der aktiven und unabhängigen weiblichen Rolle im Märchen. Die Prinzessin kommt noch mit einem blauen Auge davon, aber die Antagonistin muss für das Auflehnen gegen die patriarchale Idealvorstellung mit ihrem Leben bezahlen. Nicht nur für die böse Königin von *Sneewittchen*, die auf der Hochzeit ihrer Stieftochter mit eisernen Pantoffeln, die über Kohlenfeuer gestellt wurden, damit „sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen [muss], bis sie tot zur Erde fiel“ (Brüder Grimm 2008: 278), sondern auch für die Stiefmutter von Aschenputtel und für alle anderen „bösen Weiber“ bedeutet das glückliche Ende der Prinzessin ihren eigenen Tod.

Zipes deutet den durch den Mann erzeugten Konflikt zwischen der Antagonistin und der Prinzessin als Überlebenskampf. Er erläutert den Grund dieses Kampfes als Überlebensstrategie der Hexe anhand des Beispiels der Stiefmutter in *Sneewittchen*,

¹³³ Zipes, Jack: „Der Prinz wird nicht kommen: Feministische Märchen und Kulturkritik in den USA und in England.“ In: *Die Frau im Märchen*. Hrsg. Sigrid Früh und Rainer Wehse. Kassel: Erich Röth, 1985: 180.

die ein aktives Leben führen will, wobei die untertänige, unschuldige und passive Stieftochter eine Bedrohung darstellt, weil sie noch nicht vom männlichen Spiegel eingefangen ist und die Welt akzeptiert, wie sie sie findet. Im Gegensatz dazu hat die Stiefmutter als Schwarzkünstlerin in einer männlichen beherrschten Welt keine Chance mehr, zur Unabhängigkeit zu gelangen. (Zipes 1985: 183-184)

Demzufolge schließt in der patriarchalen Gesellschaft die eine weibliche Figur die andere aus, wodurch nur die Existenz der patriarchalen Heldin geduldet und akzeptiert wird. Die tugendhafte Heldin besiegt ihre Antagonistin und bezahlt einen hohen Preis, denn schließlich gehört eine aktive und unabhängige Tätigkeit nicht zur Rolle der patriarchalen Ehefrau.¹³⁴

Diese Rollenverteilung, wie wir sie in *Sneewittchen* u.a. vorfinden, gilt als Grundmuster des Frauenbildes für viele Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts, die in ihren Werken versuchen diesen Frauenkonflikt zu bearbeiten, da diese Märchenmotivik immer wieder in den Werken auftauchen. Zipes interpretiert diese Auseinandersetzung der Schriftstellerinnen mit „stereotypischen Märchenrollen“ als eine Art Befreiung, „um sich selber und ihre Bedürfnisse zu definieren“ (Zipes 1985: 184). Die Frage, die sich stellt, ist, welche Interessen verfolgte Robert Walser mit der Thematisierung dieses Frauenbildes bzw. Frauenkonfliktes in seinem Dramolett *Schneewittchen*.¹³⁵ Wollte er sich, wie die Schriftstellerinnen aus dem 19. Jahrhundert, von der patriarchale Rollenerwartung befreien? bzw. diese hinterfragen, da sie den Zeitgeist des 20. Jahrhunderts nicht mehr widerspiegelte?

¹³⁴ Vgl. Zipes 1985: 184.

¹³⁵ Damit es nicht zu Verwechslungen zwischen dem Märchen der Brüder Grimm, dem Märchen-Dramolett von Robert Walser und den Figuren, werden diese folgendermaßen differenziert: Das Grimm'sche Märchen wird ihr wie im Originaltitel mit *Sneewittchen* (Kursiv) zitiert, während Walsers Dramolett auch wie im Originaltitel mit *Schneewittchen* (Kursiv) zitiert wird. Dadurch beziehe ich mich auf die weibliche Heldin des Märchens als Sneewittchen und die Heldin aus Walsers Dramolett mit Schneewittchen.

Teil II. Robert Walsers *Schneewittchen*

Im Vergleich zu den anderen Dramoletten von Walser ist *Schneewittchen* sein erstes Kurzdrama, welches am deutlichsten den Zeitgeist des Theaters des *Fin de siècle* widerspiegelt. *Schneewittchen* zeigt wie kein anderes Dramolett von Walser die Veränderung der Konzeption der traditionellen Form und der Rollenerwartung und des Rollenverhaltens der Figuren. Die Literaturkritikerin Anna Fattori definiert *Schneewittchen* als ein Meisterwerk der Jahrhundertwende, welches „das letzte große Wort der Literatur über die Welt“ ausspricht, „indem sie [Verskomödie] die herkömmlichen Formen epischer Totalität erst in dem Moment durchscheinen“ lässt, „in dem sie [Verskomödie] kurz vor dem endgültigen Verschwinden stehen“ (Fattori 2011: 182). Diese Suche einer anderen Realitätsdarstellung gelingt Walser anhand der Techniken des Metadramas, welche die Wahrheit des Märchens als Repräsentation des patriarchalen Normen- und Wertesystems in Frage stellt.

II. 1. *Schneewittchen* als Metadrama der Jahrhundertwende

Robert Walser wählt für sein Kurzdrama das für jeden bekannte Märchen *Schneewittchen*. Der Dramatiker muss also nicht erklären, wer Schneewittchen oder die Königin ist und wie sie aussieht, weil alle das Märchen von *Sneewittchen* von der Gebrüder Grimm kennen. Es handelt sich um eines der bekanntesten Märchen, welches es ihm erlaubt, direkt mit dem Höhepunkt zu beginnen. Wie auch schon Kosok beschrieb, wird bei *Schneewittchen* eine Krise oder ein Wendepunkt im Leben der Hauptcharaktere dargestellt: Das Erwachen von Schneewittchen mithilfe des Prinzen, der damit verbundene Triumph Schneewittchens und ihre anschließende Hochzeit mit dem Prinzen. Auf diese Weise endet das Märchen der Gebrüder Grimm, bei Walser aber ist genau diese Endsituation der Anfang des Kurzdramas.

Schneewittchen wurde 1901 in der Zeitschrift *Die Insel* veröffentlicht, obwohl die Walserforschung davon ausgeht, dass die zwei ersten Märchenspiele *Schneewittchen* und *Aschenbrödel* um 1898 entstanden. Daher kann man dieses Kurzdrama zu den literarischen Strömungen der Jahrhundertwende zählen. Wie bereits erläutert wurde, benutzten die Autoren des Naturalismus und des Impressionismus zur Zeit der Jahrhundertwende das Kurzdrama um sich künstlerisch auszudrücken. Der Bezugspunkt

bei der Gestaltung der dramatischen Kurzform war die Darstellung der objektiven Realität. Bei Walsers *Schneewittchen* ist dies jedoch nicht der Fall, denn die Realität, die im Kurzdrama das Märchen ist, wird infrage gestellt. Daher kann man sagen, dass bei *Schneewittchen* impressionistische Züge vorhanden sind.

II. 1.1. Analyse der Reduktion: Situation, Zeit, Ort, Figuren und Sprache

Die Reduktion ist das Kriterium, welches das Kurzdrama von den anderen dramatischen Gattungen unterscheidet. Die Kürze des Textes führt zu einer Reduktion bei den anderen Kriterien, welche man im Kurzdrama vorfinden kann. Auch bei *Schneewittchen* ist die Reduktion bei der Situation, Zeit, Ort, Figuren und Sprache vorhanden.

Die inszenierte Situation bei *Schneewittchen* charakterisiert sich durch widersprüchliche Glieder, welche zum Höhepunkt des Kurzdramas führen. Bei *Schneewittchen* kann man also nicht von einer fortschreitenden Handlung sprechen, denn es wird nur der Konflikt zwischen Schneewittchen und der Königin inszeniert. Es verändert sich die Perspektive der Figuren bezogen auf das Märchen als die reale Vergangenheit, aber beide Figuren beziehen sich immer auf den gleichen Konflikt, der bereits zu Beginn des Kurzdramas festgelegt wurde. Die Hauptproblematik ist die Konfrontation zwischen Schneewittchen und der Königin nach deren Rückkehr. Die Prinzessin beruft sich auf das Märchen als wahrhaftige Vergangenheit und klagt die Königin des Mordversuches an. Die Königin bestreitet dies und bezeichnet das Märchen als Lüge. Das Kurzdrama beginnt mit dem Dialog zwischen der Königin und Schneewittchen.

Königin:

Sag', bist du krank?

Schneewittchen:

Was mögt Ihr fragen, da Ihr doch
Den Tod wünscht der, die als zu schön
Euch immer in die Augen stach.
(Walser 1986: 74)

Während des Gesprächs stellt sich heraus, dass die Königin den Jägern durch körperliche Zuneigung vom Versuch Schneewittchen zu töten, überzeugen konnte. Das

Ende des Kurzdramas schildert die gleiche Situation nur auf die Inverse. Dieses Mal ist es die Königin, die befürchtet, dass Schneewittchen sie töten möchte, nachdem der Prinz verschwunden ist. Schneewittchen nimmt die Stelle der Königin ein und befiehlt dem Jäger nach dem Prinzen zu suchen:

Schneewittchen:

Ich weiß nicht, ob er feig ist.
Doch dies Gebarn war schlecht von ihm.
Geh, Jäger, bring ihn wieder her.

Der Jäger geht ab

Ich will ihn schelten, wenn er kommt,
und er kommt sicher; er will nur,
daß man sich bang um ihn bemüht.

(Walser 1986: 114)

Die Königin sieht darin ihren Tod, denn das Volksmärchen endet durch die Rückkehr von Schneewittchen und dem Prinz zum Schloss und dem anschließenden Tod der Königin auf der Hochzeitsfeier.

Königin:

Dann wird er sicher noch dein Schatz.
Und dann – dann sag' ich, muß ja wohl
Daran erinnert werden, sag' -
Was sag ich? Ach ja, sag' dann,
so wie der Zufall etwa sagt:
„Du feuertest mit Küssen ihn
Zu dem“ - - -

(Walser 1986: 114)

Das Ende des Kurzdramas ist genau wie die Anfangssituation, nur dass sich die Perspektiven des Konflikts verändert haben. Dieses Mal ist es die Königin, die das Märchen als wahrhaftige Vergangenheit verteidigt, während Schneewittchen dies in Frage stellt. Wenn am Anfang des Kurzdramas Schneewittchen an das Märchen als reale Vergangenheit glaubte und die Königin das abstritt, ist es jetzt umgekehrt:

Schneewittchen:

Schweigt doch, o schweigt. Das Märchen nur
Sagt so, nicht Ihr und niemals ich.
Ich sagte einmal, einmal so –
Das ist vorüber. Vater kommt.

Begleitet alle uns hinein.

Alle gehen gegen das Schloß.

(Walser 1986: 115)

Die räumliche Gestaltung, welche im Kurzdrama stattfindet, hat keine Beziehung zu einer äußeren Welt. Der Ort wird im Kurzdrama als autonomes und isoliertes Faktum dargestellt. Walsers Anweisungen in Bezug auf den Ort bleiben allgemein: „Ein Garten. Rechts Eingang in das Schloß. Im Hintergrund wellige Berge. Die Königin, Schneewittchen, der fremde Prinz, der Jäger“ (Walser 1986: 74). Eine generelle Ortsbeschreibung vermeidet nicht nur das Empfinden einer räumlichen Distanzierung bei den Empfängern, sondern auch eine Unmittelbarkeit. Ziel der allgemeinen Beschreibung ist, dass sich das Publikum und die Leser auf die Situation konzentrieren. Daher finden wir bei Walsers *Schneewittchen* keine große räumliche Veränderung. Nach der ersten Auseinandersetzung zwischen Schneewittchen und der Königin kommt es zu einer Art Ortswechsel. Walsers Anweisungen über die Umgestaltung des Raumes sind folgendermaßen: „Verwandlung. Ein Zimmer im Schloß. Der Prinz und Schneewittchen“ (Walser 1986: 80). Grundsätzlich kann man im Kurzdrama nicht von einem Ortswechsel sprechen, denn vom Zimmer her, in dem sich die zwei Figuren befinden, kann man den Garten des Schlosses sehen. Während der Entwicklung des Dialogs in der zweiten Szene des Kurzdramas stellt sich heraus, dass der Prinz den Garten vom Fenster her sehen kann und er das Liebesspiel der Königin mit dem Jäger beobachtet. Nachdem der Prinz abgeht, kommt es zur erneuten Auseinandersetzung zwischen Schneewittchen und der Königin, was zur Inszenierung des Augenblickes des Mordsversuchs an Schneewittchen führt. Die letzte Szene des Kurzdramas entwickelt sich am selben Ort wie die Anfangsszene: „Verwandlung. Garten wie in der ersten Szene. Königin und Schneewittchen treten auf“ (Walser 1986: 100). Der Ort ist bei Ausgangs- und Endsituation der gleiche.

In Bezug auf das Kriterium der Zeit erfahren das Publikum und die Leserschaft, dass das Geschehen eine Stunde dauert:

König:

Ein Wunder, in der Tat, dann ging

In dieser kurzen Stund' hier vor.

(Walser 1986: 111)

Man kann davon ausgehen, dass die Aufführungszeit mit dem Zeitablauf des Kurzdramas übereinstimmt. Der Zeitablauf im Kurzdrama ist genau definiert, d.h. dass das Geschehen nicht irgendwann passiert, sondern in der Beschreibung prägnant ist. Man kann daher Schnetz' Aussage über die Irrelevanz der Zeit im Kurzdrama bezüglich dieses Stückes nicht zustimmen. Durch die Vorgeschichte des Märchenspiels wissen die Empfänger, zu welchem Zeitpunkt des Märchens sich das Stück abspielt. Es ist der Zeitpunkt zwischen Schneewittchens Erwachen durch den Kuss des Prinzen und der Hochzeit auf dem Schloss und dem damit verbundenen Tod der Königin. Die von Schnetz erwähnte Zeitlosigkeit kommt im Kurzdrama *Schneewittchen* also nicht vor. Schnetz beschreibt den Ablauf der Kurzdramen nicht nur als zeitlos, sondern auch als linear. Auch dieses zweite Kriterium der Zeit kann man in Walsers *Schneewittchen* nicht finden. Dadurch dass Schneewittchen und die Königin bezüglich der Wahrhaftigkeit des Märchens eifrig diskutieren, entsteht beim Rezipienten das Gefühl einer Gegenwart. Die Figuren sind aktiv und entwickeln dadurch die Handlung. Dies führt dazu, dass es zu einem „Spiel im Spiel“:

Königin [zum Jäger]:

Spiel' uns als ob es wirklich sei,
die Szene mit Schneewittchen Not,
die sie im Wald gehabt, hier vor.
Tu so, als ob du töten wolltest.
Du, Mädchen, flehe wie im Ernst.
Ich und der Prinz, wir sehen zu
Und tadeln euch, wenn ihr zu sanft
Die Rollen spielt. Wohlan, fangt an!

(Walser 1986: 97)

Obwohl es ein „Spiel im Spiel“ ist, kann man es als Rückwendung betrachten, denn der Konflikt zwischen Mutter und Tochter basiert auf der gemeinsamen Vergangenheit. Das Infragestellen des Märchens als ihre Vergangenheit führt dazu, dass die Königin einen Teil dieses Märchens vorspielen lässt, damit sich Schneewittchen an das vergangene Geschehen wieder erinnert. Daher kann man bei diesem Kurzdrama nicht von einem linearen Spielablauf sprechen. Die Figuren des Kurzdramas kann man als Metafiguren bezeichnen, da sie das Märchen und die Entwicklung ihrer Rollen bereits in der Anfangssituation kennen. Auch die Empfänger des Kurzdramas kennen das Märchen von den Gebrütern Grimm und können dadurch die „Leerstel-

len“¹³⁶, welche sich im Dramolett befinden durch ihr Vorwissen füllen. Daher sind dem Publikum alle vier Figuren die auftreten bekannt: Schneewittchen, der Prinz, die Königin, der Jäger. Im Kurzdrama erscheint noch eine weitere Figur, welche bei den Gebrüdern Grimm am Ende des Märchens nicht erscheint. Der König tritt am Ende der dritten Szene zusammen mit dem Prinzen sowie weiteren Hofdamen und Edelleuten auf. Der Vaters scheint nichts von der Auseinandersetzung zwischen der Königin und Schneewittchen zu wissen. Er selbst fragt Schneewittchen nach dem Streit:

König:

Ich glaube immer friedlich Euch
Was für ein Streit, mein holdes Kind?

(Walser 1986: 110)

Die Figur des nicht wissenden Vaters erscheint in Walsers Fassung als der Friedensbote, welcher am Ende des Stückes Schneewittchen zum Schloss begleitet, in dem die Hochzeit zwischen ihr und dem verschwundenen Prinzen stattfinden wird:

Schneewittchen:

O gut'ger Vater, drückt auf den
Noch immer nicht erstrickten Streit
Zwei so entbrannter Herzen Eur
erhabnes Siegel. Nehmt den Kuß,
und tretet als ein Friedensbot'
mißgünst'gem Streit den Boden aus.

[...] Vater kommt.

Begleitet alle uns hinein.

(Walser 1986: 110, 115)

Im Gegensatz zum Grimm'schen Märchen werden die aktiven Rollen den weiblichen Figuren zugeteilt. Schneewittchen befreit sich von der Abhängigkeit des Prinzen und ergreift selbst die Initiative, schließlich ist sie es, die sich mit der Königin auseinandersetzt. Sie spielt auch eine aktive Rolle beim „Spiel im Spiel“, während die Königin nur als Zuschauerin beteiligt ist. Schneewittchens Aktivität und Unabhängigkeit wird durch das Verschwinden des Prinzen am Ende des Kurzdramas betont. Die Flucht des Prinzen symbolisiert einerseits den Verlust der traditionellen Werte, die

¹³⁶ Die Leerstellen beziehen sich auf die Vorgeschichte des Kurzdramas, welche am Anfang nicht erläutert wird, da Walser davon ausgeht, dass die Empfänger das bekannte Märchen kennen. Deshalb beginnt das Kurzdrama mit dem Höhepunkt, der die Auseinandersetzung der beiden weiblichen Figuren ist und auch die Infragestellung des Märchens als gemeinsame, objektive Vergangenheit.

der Prinz vertrat. Andererseits wird eine neue Situation dargestellt, in der Schneewittchen die leitende Figur der Szene wird. Dadurch wird eine Referenz an eine neue Epoche gemacht, in der die Emanzipation der Frau geschildert wird. Schließlich ist es Schneewittchen, welche die restlichen Figuren zum Schloss führt und nach dem Prinzen suchen lässt. Dies deutet nicht nur auf den Reifeprozess, den sie durchgemacht hat, sondern es wird auch ihre Entwicklung dargestellt, die sie zur Unabhängigkeit des Prinzen am Ende des Kurzdramas geführt hat.¹³⁷ Die Rollen und Rollenerwartungen der Figuren werden im Folgenden dieser Dissertation ausführlicher untersucht.

Bezüglich der Sprache des Kurzdramas, welche auch durch die Reduktion beeinflusst ist, lässt sich feststellen, dass sie eine Widersprüchlichkeit aufzeigt. Dies wird durch zwei Ebenen dargestellt, die verschiedenen Realitäten schildern und sich gegenseitig in Frage stellen. Im Kurzdrama *Schneewittchen* wird dies durch die Gegenwart – die dargestellte Situation der Auseinandersetzung zwischen Schneewittchen und der Königin – und der Vergangenheit – das Märchen von den Gebrüder Grimm, das abwechselnd von einer der Figuren als objektive und gemeinsame Vergangenheit in Frage gestellt wird – dargestellt. Zusammenfassend wird im Kurzdrama die Widersprüchlichkeit der Sprache durch die Infragestellung der Vergangenheit und der Gegenwart des Kurzdramas präsentiert.

Die Sprache reflektiert nicht nur die Widersprüchlichkeit, sondern beschreibt auch das passive Verhalten der Figuren im Kurzdrama der Jahrhundertwende. Dies ist in Walsers *Schneewittchen* nicht der Fall. Beide weibliche Figuren haben im Kurzdrama eine aktive Rolle. Sowohl Schneewittchen als auch die Königin sind die prinzipiellen Leiterinnen des Konflikts. Der Prinz und der Jäger führen nur die Befehle aus, welche sie von den beiden weiblichen Figuren erteilt bekommen. Auch die Rolle des Königs ist durch die Passivität gekennzeichnet, schließlich ist es Schneewittchen, die befiehlt nach dem Prinzen zu suchen und den Rest zum Schloss führt.

Obwohl das Stück den Titel *Schneewittchen* trägt, haben sowohl Schneewittchen als auch die Königin eine bedeutende Rolle im Kurzdrama, denn schließlich sind beide

¹³⁷ Vgl. Hübner, Andrea: *Ei' welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur*. Tübingen: Stauffenburg, 1995: 68-69.

Teil des Konflikts. Man kann also davon ausgehen, dass es in *Schneewittchen* mehrere Protagonisten gibt. Das Fehlen einer von Anfang an leitenden Hauptfigur verweist auf den nicht autoritären Charakter der Sprache des Kurzdramas. Der Satzbau charakterisiert sich nicht durch die Erscheinung von hypotaxischen Sätzen, sondern es werden eher parataxische Sätze im Dialog verwendet. Der Dialog ist durch kurze Sätze oder durch Sätze, die durch Konjunktionen wie „und“ verbunden sind, gekennzeichnet:

Schneewittchen:

Ich fühle nur! Gefühl denkt scharf.
Ich weiß von dieser Sach' genau
die Punkte alle. Doch, verzeiht,
weit edler als Gedanken denkt
Gefühl sich eine Sache aus.
Sein Urteil, allen Urteils bar,
urteilt viel schärfer, schlichter auch.
So mag ich von dem Denken nichts.
Es grübelt nur so hin und her,
hochwicht'ger Mien' und Meinung voll,
sagt, dies ging so zu, und besteht
aus kleinlichem Verdammungsspruch.

(Walser 1986: 91)

Eine weitere Charakteristik ist, dass sich der Dialog nur auf die vorhandene Situation bezieht. Die Situation, welche im Kurzdrama dargestellt wird, basiert auf dem Konflikt zwischen der Königin und Schneewittchen bezüglich des Märchens als ihrer Vergangenheit oder als Vorgeschichte der szenischen Gegenwart. Das Gespräch zwischen den Figuren bezieht sich nicht auf eine äußere Welt, sondern immer nur auf die dargestellte Situation. Dies ermöglicht eine detaillierte Beschreibung der Lage und die Verwendung einer metaphorischen oder lyrischen Sprache.

Die geringe Zahl an Figuren kann im Kurzdrama der Jahrhundertwende zu einem Monolog führen. Dies ist auch bei Walsers *Schneewittchen* vorzufinden. Nach der ersten Auseinandersetzung befinden sich Schneewittchen und der Prinz in der zweiten Szene in einem Zimmer im Schloss. Während des Dialogs stellt sich heraus, dass der Prinz in Wirklichkeit in die Königin verliebt ist und deshalb seine Beziehung mit Schneewittchen auflösen möchte. Schneewittchen ist dadurch schockiert und beginnt das Märchen der Gebrüder Grimm als objektive Vorgeschichte in Frage zu stellen.

Nach einer kurzen Überlegung sieht Schneewittchen ein, dass sie die Königin ungerichterweise angeklagt hat. Sie fordert den Prinzen auf, in ihrem Namen bei der Königin um Verzeihung zu bitten. Der Prinz macht dies und lässt Schneewittchen alleine, welche durch einen Monolog ihre Gefühle dem Empfänger äußert.

Schneewittchen:

Er ist voll Unruh' und empfiehlt
Die Ruh' mir, die in reichrem Maß
als sein, sich mein bemächtigt hat.
Geh alles, wie es gehen muß.
Des Prinzen Untreu' tut mir weh.
Doch wein' ich nicht, gerade wie
ich auch nicht jubeln würde, hätt'
Beweis ich seiner innigen Lieb'.
Erregter, als Erregung tut,
mag ich nicht tun, und die schweigt still,
würgt ihre Angst hinunter, so
tu ja auch ich. Aha, da kommt
die Mutter selbst und ganz allein.

Zur Königin, welche auftritt.

O gute Mutter, o verzeiht.

(Walser 1986: 89- 90)

Schneewittchens Monolog endet, als sie die Königin kommen sieht. Die Funktion des Monologs ist der Ausdruck der inneren Gefühle, welche sie zu neuen Erkenntnissen in Bezug auf das Märchen führen. Der Rezipient erfährt dadurch Schneewittchens Gefühle, welche ihre kritische Betrachtung über die Wahrhaftigkeit des Märchens zum Ausdruck verhelfen. Ihr wird bewusst, dass es keine einheitliche, objektive Realität gibt. Schneewittchens Gefühle beschreiben ihre Enttäuschung in Bezug auf das Märchen als Vorgeschichte. Als Metafigur weiß sie, dass das Märchen in einer Hochzeit mit dem Prinzen und ihr endet, aber die Situation, welche im Kurzdrama dargestellt wird, enthüllt dies als Lüge. Sowohl der Dialog wie auch der Monolog stellen die Auflösung einer einheitlichen, wahrhaften Realität dar, welche durch die Gefühle und Äußerungen der Figuren variabel dargestellt werden. Dadurch wird auch die Reduktion bei der Sprache des Kurzdramas deutlich, denn sie wird als autonomes Faktum dargestellt, in dem kein Bezug auf eine äußerliche Welt gemacht wird.

II. 1.2. *Schneewittchen*, ein impressionistisches Kurzdrama?

Der Impressionismus kennzeichnet sich durch den Glauben an eine nicht existierende objektive Realität. Die Wirklichkeit entsteht durch die Abfolge von subjektiv empfundenen Augenblicken. Das Kurzdrama des Impressionismus charakterisiert sich durch zwei gegensätzliche Positionen, welche die subjektiven Empfindungen der Figuren darstellen. Bei *Schneewittchen* ist diese impressionistische Charakteristik präsent, denn die entgegengesetzten Perspektiven werden durch die Figuren von Schneewittchen und der Königin inszeniert. Durch die subjektiven Eindrücke dieser beiden Figuren ist es im Kurzdrama unmöglich, eine rechtfertigende und verbundene Version der Realität darzustellen. Schneewittchens Perspektive besteht aus dem Glauben an das Märchen, welches nicht nur die Vergangenheit bestimmt hat, sondern auch ihre Gegenwart. Daher befindet Schneewittchen zu Beginn des Kurzdramas das Märchen als gültig und als wahr.

Schneewittchen:

Was mögt Ihr fragen, da Ihr doch
Den Tod wünscht der, die als zu schön
Euch immer in die Augen stach.
Was seht Ihr mich so mild an.
Die Güte, die so liebeich sieht
Aus Eurem Aug' ,ist nur gemacht,
Haß wohnt in Eurem Herzen ja.
Ihr schicktet doch den Jäger mir
und hießt ihn zücken seinen Dolch
auf dies verhaßte Angesicht.

(Walser 1986: 74)

Die Königin hingegen sieht das Märchen, da es in ihren Augen der Vergangenheit angehört, nicht mehr als Wahrheit. Da sie sich nicht mehr daran erinnern kann, leugnet sie den Mordversuch. Durch die Aussage der Königin wird deutlich, dass sie an Schneewittchens Aussage nicht glaubt, denn das Märchen entspricht für sie nicht mehr der Realität:

Königin:

Hold Kind, du irrst dich. Du bist krank,
ja ernstlich, wirklich ernstlich krank.
Dir tut die frische Gartenluft

Ohn' Zweifel wohl. Ich bitte dich,
gib den Gedanken nur nicht hin
dein schwaches Köpfchen. Sei ganz still.
Sinn lieber nicht so hin und her,
Schaff' dir Bewegung, spring und lauf.
Schild auf die Luft, daß sie nicht warm
Genug noch sei. Sei Kind, und du
Wirst bald verlieren diese Farb',
die wie ein blasses Leichentuch
dein rosig Antlitz überdeckt.
Denk keine Sünd'. Die Sünde soll
vergessen sein. Ich sündigte
vielleicht vor langen Jahr'n an dir.
Wer mag sich des erinnern noch?
Unangehemes ja vergißt
man leicht, wenn man zu denken hat
Lieb's in der Näh'. Du weinst doch nicht?
(Walser 1989: 75)

Durch die Aussage der Königin wird deutlich, dass sie sich an das Vergangene nicht erinnert und, dass nur der jetzige Moment zählt. Dies deutet auf eine weitere Eigenschaft des Impressionismus hin, denn, wie bereits erläutert wurde, ist der Bezugspunkt im Impressionismus der Augenblick. Das Vergangene hat keinen Wert, sondern nur das, was das Jetzt bestimmt – d.h., was als Impressionismus definiert wird, wird zur endgültigen Referenz erklärt. Es wird auch auf die Bewegung gedeutet, welche ein weiterer Bestandteil der impressionistischen Philosophie ist. Die Königin deutet auf die Notwendigkeit der Veränderung bei Schneewittchen hin, die sich durch die Eindrücke des jetzigen Momentes treiben lassen soll. Die Vergangenheit wird von der Königin als „blasses Leichentuch“, welches Schneewittchen die Lebensfreude raubt, bezeichnet. Deshalb bittet sie Schneewittchen wie ein Kind zu sein, das keine Vergangenheit kennt und nur in der Gegenwart lebt. Auch die Königin scheint dieser Philosophie zu folgen, denn sie kann sich an die vergangenen Sünden nicht mehr erinnern. Dies ist nicht der einzige Punkt im Kurzdrama, welcher das Märchen als Realität in Frage stellt. In der zweiten Szene des Märchenspiels kommt es zu einem Rollentausch zwischen den beiden Hauptfiguren. Dieses Mal ist es Schneewittchen, welche aufhört an das Märchen zu glauben:

Schneewittchen:
[...]
Verlegene Entschuld'gung fleht

So bange um Verzeihung nicht,
wie ich Euch hier. Vergeßt, verzeiht.
Seid meine gnädige Mutter doch.
Laßt Eurer Güte Kind mich sein,
das bang an Euren Leib, sich schmiegt.
O süße Hand, ich dacht' von dir,
du stelltest meinem Leben nach,
botest mir den Apfel's ist nicht wahr.
Sünd' ist so fein erfunden nur
Von der Gedanken Vielerlei.
Das Denken ist die einz'ge Sünd',
die es hier gibt. O sprecht mich frei
vom Argwohn, der Euch so verletzt.
Ich will nur lieben, lieben Euch.

(Walser 1986: 90)

Das Märchen stellte für Schneewittchen die rationale Wahrheit dar, an die sie jetzt nicht mehr glaubt. Die Veränderung ihrer Empfindung lässt sich durch ihre Definition der Sünde erkennen, da diese jetzt für sie das Denken an die Vergangenheit bedeutet, welche es nicht mehr gibt. Sie bezeichnet sich selber als das „gütige Kind“ und folgt daher dem Ratschlag der Königin und lässt ihren Trieben freies Spiel. Im Gegensatz zu Schneewittchen ist es jetzt die Königin, welche sich wieder an das Märchen als wahre Vergangenheit wendet:

Königin:

Wie? Schickt' ich dir den Jäger nicht?
Trieb ich mit Küssen ihn nicht an,
zu tun die große, große Sünd'?
Bedenk, daß du nicht richtig denkst.

(Walser 1986: 91)

Das Märchen als Vorgeschichte des Dramas ist als objektive Situation des Geschehens nicht einzuschätzen, da sich die subjektiven Empfindungen der Figuren ständig verändern. Die Inexistenz einer objektiven Realität kann man in diesem Kurzdrama als Kritik am Naturalismus verstehen, der als Bezugspunkt die Darstellung der Wirklichkeit hatte. Hierin kann man im Kurzdrama deutliche impressionistische Züge erkennen. Eine weitere Charakteristik des Impressionismus, welche man im Kurzdrama *Schneewittchen* erkennen kann, ist die Kritik am rationalen Denken, welches für den Naturalismus als ein weiterer Bezugspunkt galt. Schneewittchen sieht das Denken als etwas Negatives und beschreibt es als die einzige Sünde. Die impressio-

nistische Philosophie kann man bei Schneewittchen erkennen, dadurch dass sie das rationale Denken durch das Fühlen ersetzt:

Schneewittchen:

Ich fühle nur! Gefühl denkt scharf.
Ich weiß von dieser Sach' genau
die Punkte alle. Doch, verzeiht,
weit edler als Gedanken denkt
Gefühl sich eine Sache aus.
Sein Urteil, allen Urteils bar,
urteilt viel schärfer, schlichter auch.
So mag ich von dem Denken nichts.

(Walser 1986: 91)

Für Schneewittchen ist die Vergangenheit wie ein Richter, der durch Details die Situation beschreibt und dadurch entscheidet, wie sie war. Diese Vergangenheit bedeutet für sie wiederum nur Schmerzen und somit nur Unangenehmes:

Schneewittchen:

Es grübelt nur so hin und her,
hochwicht' ger Mien' und Meinung voll,
sagt, dies ging so zu, und besteht
auf kleinlichem Verdammungsspruch.
Weg mit dem Richter, der nur denkt!
Fühlt er nicht, denkt er winzig klein.
Sein Urteil hat das Magenweh,
ist blaß und macht den Kläger toll
spricht erst recht von der Sünde frei
den Sünder, hebt die Klage auf
in einem Atem.[...]

(Walser 1986: 91)

Der Verzicht auf das rationale Denken, das für Schneewittchen Synonym von Kränkung ist, kann man als eine Anspielung an die Romantik bzw. Neuromantik der Jahrhundertwende verstehen. Die Romantik wie auch die Neuromantik entstanden als Reaktion auf den Rationalismus vorheriger literarischer Strömungen. Walser schildert in seinem Kurzdrama die Bevorzugung der Gefühle anstelle des Denkens nicht nur als Lebensphilosophie, sondern auch als künstlerischen Ausdruck.

Eine weitere impressionistische Eigenschaft, welche man bei dem Kurzdrama erkennen kann, ist die ‚Pointe‘. Dieses Merkmal bezieht sich auf die Entblößung oder Enttäuschung der „objektiven Situation“. Bei *Schneewittchen* kann man von einer Ent-

blößung sprechen, aber es handelt sich nicht um Enttäuschung in Bezug auf die Erkenntnis der tatsächlichen Wahrheit, sondern um eine nicht erwartete Wandlung bezüglich der Empfindungen der Situation. Für Schneewittchen ist das Märchen zu Beginn die Wirklichkeit, aber die Königin glaubt nicht an das Märchen als Vergangenheit. Obwohl Schneewittchen die Königin mit der Wirklichkeit konfrontieren will und des versuchten Mordes beschuldigt, kommt es bei der Königin zu keiner Entblößung. Man kann daher sagen, dass die Pointe in diesem Kurzdrama die Funktion des Wandels anstatt der Entblößung oder Enttäuschung übernimmt. Man kann sogar von einer doppelten Pointierung sprechen, denn die Konfrontation zwischen den beiden Hauptfiguren in Bezug auf das Märchen als gemeinsame Vergangenheit erscheint zweimal. Die doppelte Pointierung hat als Ziel, den Dekonstruktionsprozess des Märchens zu schildern. Das Märchen als Realität wird in Frage gestellt. Dies wird deutlich durch die Pointierung, die jedes Mal zu einer Veränderung des Wahrnehmens der Vergangenheit führt.

II. 1.3. *Schneewittchen* ein lyrisches Kurzdrama der Jahrhundertwende

Die Reduktion auf eine einzige Situation ermöglicht Walser den Konflikt zwischen Schneewittchen und der Königin lyrisch zu gestalten. Das lyrische Drama der Jahrhundertwende eignete sich besonders für impressionistische Autoren wie Robert Walser, da sie anhand der lyrisch angehauchten Sprache die subjektiven Eindrücke der Figuren schildern konnten. Daher erwies sich die Fusion des impressionistischen mit dem lyrischen Kurzdrama als sehr reizend für Robert Walser. Als Subgenre des Kurzdramas charakterisiert sich das lyrische Kurzdrama durch die Reduktion von Situation, Zeit und Raum.

Charakteristisch für das lyrische Drama ist die komplexe metaphorische Struktur, welche aber nicht unbedingt in der dramatischen Form vorhanden sein muss. Die Inszenierung der Auseinandersetzung zwischen Schneewittchen und der Königin bezüglich des Märchens als Vergangenheit, geschieht mit Hilfe von Sprachbildern, die durch paradoxe Metaphern gekennzeichnet sind:

Königin:

Haß unter deinen Zwergen gab
es also nicht? Dann vielleicht auch
war ihnen Liebe gänzlich fremd.
Denn Haß nährt Liebe, wie du weißt,
und Liebe liebt am liebsten doch,
du weißt ja, kalten, bitteren Haß.

(Walser 1986: 101-102)

Schneewittchen:

[...]
Die Mutter ist die Mutter nicht.
Die Welt ist nicht die süße Welt,
Lieb' ist argwöhnscher, stummer Haß.
Prinz ist ein Jäger, Leben Tod.

(Walser 1986: 103)

Jäger:

Die Königin schickte nicht nach dir
Mit Gift zu deinen Zwergen aus.
Der gift'ge Apfel ist nicht wahr.
Die Lüg' ist giftig, die das sagt.

(Walser 1986: 109)

Die Auseinandersetzung zwischen Schneewittchen und der Königin zeigt sich im widersprüchlichen Sprachgebrauch. Die sprachliche Darstellung der verschiedenen Pole wie Hass und Liebe, Fiktion und Realität usw. reflektieren den Konflikt, den es zwischen den beiden Hauptfiguren gibt, die für zwei unterschiedlichen Perspektiven stehen.

Die Auflösung der Einheit der Vergangenheit verursacht bei Schneewittchen Unsicherheit. Das Infragestellen des Märchens als Vorgeschichte der jetzigen Situation führt sie zu ihrem Unterbewusstsein bzw. ihrer Innerlichkeit zurück, da sie ihrer äußeren Welt nicht mehr vertrauen kann. Dies ist eine weitere Charakteristik des lyrischen Dramas der Jahrhundertwende. Schneewittchen möchte nicht mehr über die Außenwelt nachdenken, sondern sich ihren Gefühlen und ihrer Innerlichkeit hingeben:

Schneewittchen:

Ich fühle nur! Gefühl denkt scharf.
Ich weiß von dieser Sach' genau
die Punkte alle. Doch, verzeiht,
weit edler als Gedanken denkt

Gefühl sich eine Sache aus.
Sein Urteil, allen Urteils bar,
urteilt viel schärfer, schlichter auch.
So mag ich von dem Denken nichts.

(Walser 1986: 91)

Der dargestellte Konflikt ist nicht von der Außenwelt bzw. Realität abhängig. Er entsteht eigentlich durch die Empfindungen und Gefühle der Figuren. Der Glaube an das Märchen als gemeinsame und wahre Vergangenheit variiert bei den Figuren und führt zum Konflikt zwischen den verschiedenen Empfindungen der unterschiedlichen Figuren.

Ein anderes Charakteristikum des lyrischen Dramas in *Schneewittchen* ist, dass es zu keiner historischen Kontextualisierung während der Inszenierung kommt. Die Vorgeschichte des Kurzdramas ist das Märchen der Gebrüder Grimm. Eine historische Kontextualisierung ist also nicht nötig, da das Publikum und die Leser bereits durch den Titel einen märchenhaften oder phantastischen Inhalt erwarten. Durch die Abstinenz einer historischen Kontextualisierung kommt es bei *Schneewittchen* zu dem Gefühl der Zeit- und Ortslosigkeit. Diese zwei Kriterien zusammen mit der Situation werden im Kurzdrama durch die Reduktion bestimmt, welche sowohl eine Charakteristik des lyrischen Dramas wie auch des Kurzdramas ist. Zu klären wäre nun, in welchem Maße sich die Reduktion auf Situation, Ort, Zeit und Figuren in Walsers *Schneewittchen* auswirkt.

II. 2. *Schneewittchen* als Märchendrama

In diesem Abschnitt wird das Märchendrama *Schneewittchen* von Robert Walser bezüglich der Suche des Autors nach einer neuen Darstellung der Realität für die Konzeption der Rollenerwartungen und des Rollenverhaltens untersucht. Wie bereits erläutert wurde, basiert *Schneewittchen* auf dem Märchen der Gebrüder Grimm. Daher ist es für meine Untersuchung fundamental, die weiblichen und männlichen Figuren beider Werke zu vergleichen, damit die Progression der Entwicklung vor allem bei der weiblichen Rolle deutlich wird. Hinzu kommt, dass die Figuren das Grimm'sche Märchen kennen und es als die eigene Vergangenheit, von der sie nicht mehr loskommen, wahrnehmen:

Die mörderischen Anschläge der Mutter, Schneewittchens Tod und Erweckung: soweit ist das Grimmsche Märchen den Figuren des Walserschen Spiels als ihre irreversible Vergangenheit mitgegeben; der ausstehende Schluß des Märchens ist die Potentialität von Gegenwart und Zukunft im Spiel der Reflexion über das Vergangene.¹³⁸

Ganz im Gegenteil zu den Walser'schen Figuren müssen sich die Grimm'schen Figuren nach klaren Strukturen richten, die auf patriarchalen Normen und Werten basieren. Die Grimm'sche Stiefmutter bzw. Königin wird zwar als „schöne Frau“ beschrieben, soll aber „stolz und übermütig und konnte nicht leiden, daß sie von Schönheit von jemanden [...]übertroffen werden“ (Brüder Grimm 2008: 269) sollte. Diese Beschreibung entspricht in der patriarchalen Weltansicht der „des boshafte Weibes“, da dieses übermütig und oberflächlich ist. Im Gegensatz dazu steht Sneewittchen, die zwar „schöner als die Königin selbst“ war, jedoch zudem als unterwürfig charakterisiert werden kann. Schließlich fleht diese den Jäger an, ihr Leben zu verschonen. Sie vertritt eindeutig die Figur des unschuldigen, reinen Mädchens, welches nach den patriarchalen Normen handelt. Sie wird von den sieben Zwergen aufgenommen und ist dort die Hausfrau, während die Zwerge ihrer Arbeit nachgehen. „Das boshafte Weib“ erfährt selbstverständlich, dass Sneewittchen noch lebt und, so wie es von ihrer Rolle erwartet wird, versucht sie erneut die schöne und unschuldige Prinzessin zu töten.¹³⁹ Wie in den meisten Brauterwerbsmärchen der Gebrüder

¹³⁸ Herzog, Urs: *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*. Tübingen: Niemeyer, 1974: 5.

¹³⁹ Vgl. Brüder Grimm 2008: 269-278.

Grimm ist es der Prinz, der das Abenteuer durch die Eroberung Sneewittchens beendet. Er erlangt nicht nur Anerkennung und eine schöne Frau, sondern auch Reichtum, denn nach dem Tod der Königin, wird das frisch vermählte Paar zu König und Königin des Reiches gekrönt. Die Rollenerwartung weicht nicht von der patriarchalen Weltansicht von Gut und Böse ab, welche bei Walsers *Schneewittchen* nicht nur hinterfragt, sondern sogar ins Lächerliche gezogen wird. Bei Walsers *Schneewittchen* kommt es nicht zu der patriarchal geordneten Ehe. Das „boshafte Weib“ wird nicht wegen ihrer Sünden und ihrer fehlenden Unterordnung am Ende getötet. Die Figuren des Walser'schen Märchenspiels kennen die Rollenerwartungen aus dem Grimm'schen Märchen und hinterfragen diese. Man kann die Rollen nicht nach „Gut und Böse“ einordnen, wie bei dem Grimm'schen *Sneewittchen*. Ganz im Gegenteil die Figuren reflektieren ihr Handeln im ursprünglichem Märchen und bemerken, dass dieses nicht klar definierbar ist.

Um dies ausführlich darstellen zu können, werde ich an erste Stelle die weiblichen Rollen der Königin und Schneewittchen mit den Grimm'schen Figuren vergleichen und analysieren. Obwohl es mehrere Studien zu Walsers weiblichen Figuren in seinen Prosastücken¹⁴⁰ und auch zu dem Dramolett *Schneewittchen* gibt, wird dieser Aspekt der Rollenkonzeption nur ansatzweise untersucht. Hierbei handelt es sich um Artikel, die als Schwerpunkt hauptsächlich die Analyse der dichterischen Sprache haben und die Konzeption von Wahrheit und Lüge der Figuren darstellen. Urs Herzogs Studie untersucht Walsers *Schneewittchen* hinsichtlich autobiographischer Ansätze.¹⁴¹ Eine ähnliche Intention verfolgt die Untersuchung von Feng Weiping, welche die Auseinandersetzung der Figuren bezüglich der Wahrhaftigkeit der Vergangenheit darstellt. Diese verbindet sie wie Herzog mit autobiographischen Gegebenheiten des Schweizer Autors.¹⁴²

¹⁴⁰ Vgl. Kaufman, Herbert L.: „Die Darstellung der Frau zwischen Phantasie und Wirklichkeit bei Robert Walser.“ In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 8. Struve Verlag: München 1974: 211-222.

¹⁴¹ Vgl. Herzog, Urs: *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*. Tübingen: Niemeyer, 1974.

¹⁴² Vgl. Weiping, Feng: „Imaginäre Bühne. Zu Robert Walsers Dramoletten Aschenbrödel und Schneewittchen“. In: *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur* 13 (2012): 235-247.

Um die Untersuchung der Rollen und Rollenerwartungen zu unterstützen, werden u.a. die Studien von Anna Fattori, Katalin Horn, Sabine Eickenrodt, Dieter Borchmeyer und Andrea Hübner herangezogen.

Nach der Analyse der weiblichen Rollenkonzeption, werden die männlichen Figuren auf ihre Rollenerwartungen und ihr Rollenverhalten untersucht. Hierzu werden der Jäger und der Prinz, wie zuvor die beiden weiblichen Rollen, mit den Figuren des Grimm'schen *Sneewittchens* verglichen. Dies soll als Grundlage für die Untersuchung dienen, die die Destabilisierung der Rollenerwartung und des Rollenverhaltens der Figuren in Walsers *Schneewittchen* darstellt.

Zuletzt wird anhand der metadramatischen Techniken des „Spiel im Spiels“ analysiert, wie Walser die Suche einer neuen Darstellung der Realität schildert, welche das patriarchale Werte- und Normensystem destabilisiert.

II. 3. Analyse der weiblichen Rollenerwartungen und des Rollenverhaltens in Walsers *Schneewittchen*

Bei dem Dramolet *Schneewittchen* sind die weiblichen Figuren im Vergleich zu den männlichen Figuren in Unterzahl. Nichtsdestotrotz sind die weiblichen Figuren diejenigen, die die Handlung des Dramoletts bestimmen. Dadurch werden sie auch zu den Protagonistinnen des Kurzdramas. Schließlich baut die Hauptproblematik auf der Beziehung zwischen Mutter und Tochter auf. Beide Figuren kennen das Grimm'sche Märchen, obwohl die Königin anfangs dieses als Lüge definiert. Sie distanzieren sich eindeutig von den Rollenerwartungen des Grimm'schen Märchens, obgleich Schneewittchen zu Beginn des Dramoletts den Mordversuch der Königin nicht vergessen kann und diese mit Vorwürfen konfrontiert.

Als deutlicher Unterschied zwischen der Königin des Märchens von den Gebrüdern Grimm und Walsers Königin ist an erster Stelle die familiäre Beziehung zu Schneewittchen zu nennen. Bei dem Grimm'schen Märchen ist die Königin die zweite Ehefrau des Königs und dadurch die Stiefmutter von Schneewittchen. Dies wurde von den Gebrüdern Grimm bewusst so geändert, denn bei der ersten Verfassung von Ferdinand Grimm (1808) war die böse Königin Sneewittchens leibliche Mutter.¹⁴³

Bei den Grimm'schen Märchen ist die Rolle der Stiefmutter klar definiert. Sie repräsentiert das Gegenteil ihrer Stieftochter Sneewittchen. Die Königin besitzt zwar eine außergewöhnliche Schönheit, ist aber charakterlich gesehen der Gegenpol des bürgerlichen Idealbildes des 19. Jahrhunderts. Die Stiefmutter „ist *stolz und übermütig*, voller *Neid und Hochmut*, *boshaft*, lacht *überlaut* – bis hin zur extremen Feststellung“, dass sie „gottlos“ (Uther 2013: 125) ist.

Robert Walsers Königin wird von Anfang an von Schneewittchen als „Mutter“ bezeichnet.¹⁴⁴ Das Wort Stiefmutter erscheint in diesem Dramolet nicht als Definition der Königin. Obwohl Schneewittchen in der ersten Szene das Bild der bösen Stiefmutter von den Brüdern Grimm heraufbeschwört, indem sie ihre Mutter mit den

¹⁴³ Vgl. Uther, Hans-Jörg: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013: 123.

¹⁴⁴ Vgl. Walser 1986: 75.

Mordversuchen konfrontiert. Auch der Prinz teilt dieses Bild von der neidischen Königin, welche die Prinzessin töten wollte.¹⁴⁵

Die Königin scheint die Charakterisierung der bösen Stiefmutter aus *Sneewittchen* ebenfalls zu kennen und verhöhnt dies, indem sie das Märchen als Lüge darstellt:

Königin:

[...]Glaub' rechtem und nicht linkem Ohr,
ich meine falschem, das dir sagt,
daß ich die böse Mutter sei,
neidisch auf Schönheit. Ach, glaub' doch
solch aberwitzigem Märchen nicht,
das in der Welt begierig Ohr
die Nachricht schüttet, ich sei toll
aus Eifersucht, bös von Natur,
was alles ein Geschwätz nur ist.

(Walser 1986: 78)

Sneewittchen wird von der Königin aufgefordert nicht dem „Geschwätz“ zu glauben. Sie soll sich nicht von Erzählungen beeinflussen lassen und sich ihr eigenes Urteil bilden. Sie äußert auf eine direkte Art ihre mütterlichen Gefühle und zeigt wie Stolz sie auf die Schönheit der eigenen Tochter ist:

Königin:

[...]Daß du schön bist, freut mich nur.
Schönheit am eigenen Kinde ist
Balsam für müde Mutterlust,
nicht Trieb zu so abscheul'cher Tat,
wie Märchen sie zugrunde legt
hier dieser Handlung, diesem Spiel.

(Walser 1986: 78)

Die Königin möchte Sneewittchen erläutern, dass sie keinen Grund hatte, sie töten zu lassen. Sie war auch nicht durch Neid getrieben, so wie es im Grimm'schen Märchen dargestellt wird. Sie sehnt sich nach Versöhnung mit der eigenen Tochter und reagiert wütend als der Prinz dies anzweifelt:

Königin:

¹⁴⁵ Vgl. Walser 1986: 80.

Müßt Ihr noch helfen, kleiner Prinz,
zu Flammen Flammen tragen, wo
heilsame Flut so nötig wäre?

(Walser 1986: 79)

Wie im Märchen der Brüder Grimm ist auch bei Walsers Dramolett die Königin eine sehr aktive Figur. Sie ist die Figur, die das Gespräch in der ersten Szene initiiert, indem sie ganz geschickt Schneewittchens kränkliches Erscheinen erkennt und diese fragt, ob sie krank sei.¹⁴⁶ Obwohl der von ihr beauftragte Mordversuch im Mittelpunkt der Auseinandersetzung steht, versucht die Königin die Vorwürfe von Schneewittchen und dem Prinzen zu demontieren. Dadurch distanziert sich die Königin von der Stiefmutter aus *Sneewittchen*, die mehrmals versuchte Sneewittchen zu töten. Bei Walsers *Schneewittchen* ist die Aktivität der Königin, was die Versöhnungsversuche angeht, als nicht körperlich zu definieren, sondern als verbal. Wie erwähnt, versucht sie, anhand von Argumenten Schneewittchen von ihrer Unschuld bezüglich des Mordversuches zu überzeugen. Dies gelingt ihr zunächst nicht. Erst nachdem der Prinz Schneewittchen seine Zuneigung zur Königin gesteht, beginnt sie ihr eigenes Konzept von der Realität zu hinterfragen. Schließlich wirft sich Schneewittchen zu Füßen der Königin und bittet sie um Verzeihung, weil sie anfängt an deren Schuld zu zweifeln.¹⁴⁷ Nun versucht wiederum die Königin Schneewittchen vehement durch ihre Argumentation davon zu überzeugen, dass sie doch versucht hat sie zu töten, so wie dies das Märchen schildert:

Königin:

Den gift'gen Apfel schickt' ich dir;
Du aßest ja davon und starbst.
Dich trugen Zwerge in den Sarg,
dem gläsernen, bis auf den Kuß
des Prinzen du lebendig wardst.
Es ist doch alles so, nicht wahr?

(Walser 1986: 92)

Schneewittchen bestätigt dies sogar, nur die Frage nach dem Kuss verneint sie, den sie nicht vom Prinzen erhalten haben will. Trotzdem scheint die Prinzessin sich selbst als Sünderin zu sehen, weil sie nicht den Worten der Mutter geglaubt hat, son-

¹⁴⁶ Vgl. Walser 1986: 74.

¹⁴⁷ Vgl. Walser 1986: 90.

dem dem Märchen und bittet deswegen vehement um Verzeihung. Die Königin versucht weiterhin Schneewittchen vom Gegenteil zu überzeugen, nennt sie Lügnerin und zitiert das Märchen, welches sie als „schlimme Königin“ definiert.¹⁴⁸ Die Königin versucht verzweifelt Schneewittchen von ihrer bösen Absicht zu überzeugen, indem sie die verschiedenen Mordversuche präzise schildert:

Königin:

Ich sandte, dich zu töten, aus.
Liebkosungen und Küssen nicht
Spart'ich an dem, der nach dir ging,
der wie das Wild durch Wälder dich
und Wiesen jagte, bis du sankst.

(Walser 1986: 93)

Sie scheint keine Skrupel zu haben und gesteht offen, dass sie den Jäger verführte, damit dieser für sie den Mord begeht. Auch dieses Argument scheint die eher prüde Prinzessin nicht zu beachten. Schließlich bringt die Unwilligkeit der Prinzessin, dem Märchen zu glauben, die Königin zur Verzweiflung, was dazu führt, dass sie die Attitüde ihrer Tochter nur noch als Spott ihr gegenüber interpretiert. Es scheint ihr, als würde Schneewittchen, alles nur vorspielt um sie zu provozieren. Schließlich war Schneewittchen zu Beginn der Konfrontation von der Wahrhaftigkeit des Märchens überzeugt und wollte die Königin zur Rede stellen.

Dadurch wird die Zwiespältigkeit der Figur der Königin deutlich. Einerseits versucht sie die Funktion der fürsorglichen Mutter zu spielen, welche um das Wohlergehen ihrer Tochter besorgt ist. Sie folgt den Konventionen der Rollenerwartung einer Mutter in einer patriarchal gegliederten Gesellschaft. Sie fordert Schneewittchen auf, traumatische Begebenheiten aus der Vergangenheit zu vergessen und stattdessen fröhlich und still zu sein. Die Königin verlangt sogar, dass sie nicht mehr nachdenkt.¹⁴⁹ Diese mütterlichen Ratschläge sind deutlich von dem patriarchalen Werte- und Normensystem gekennzeichnet. Schließlich soll ja Schneewittchen fröhlich, schön und still sein, sonst entspricht sie nicht den patriarchalen Idealvorstellungen und kann nicht ihrer Rollenerwartung als heiratswillige Prinzessin gerecht werden.

¹⁴⁸ Vgl. Walser 1986: 92.

¹⁴⁹ Vgl. Walser 1986: 75.

Die Königin scheint zu ahnen, dass der Prinz, durch das zerstörte Bild der Prinzessin, das Interesse an Schneewittchen verlieren könnte und sie nicht mehr heiraten möchte. Damit hätte dann die Königin in ihrer Rolle als Mutter in der patriarchalen konzipierten Gesellschaft versagt.

Andererseits spielt sie die Rolle der bösen Stiefmutter, also die Rolle, die ihr das Grimm'sche Märchen vorgeschrieben hat. Obwohl sie immer noch einen besorgten Ton bezüglich Schneewittchens Befinden zeigt, versucht sie vehement ihre Tochter davon zu überzeugen, dass sie doch das „böse Weib“ ist, welches mehrmals versucht hat die Königstochter zu töten. Die Königin zitiert mehrere Stellen des Märchens der Brüder Grimm und möchte ihr so beweisen, dass sie tatsächlich böse Absichten hatte.

In ihrer Rolle als fürsorgliche Mutter hat sie ganz wagemutig erwähnt, dass sie in der Vergangenheit eine „Sünde“ begangen hat, die Schneewittchen schnell wieder vergessen sollte.¹⁵⁰ Sie bezeichnet es in dem Moment als Sünde, weil nach den patriarchalen und christlichen Richtlinien ein Mord an den eigenen Kindern ein sehr gravierendes und unmoralisches Vergehen ist. Aber wenn sie in die Rolle der bösen Stiefmutter schlüpft, scheint ihr die Moral bezüglich der Sündhaftigkeit unbedeutend zu sein. Sogar ihr unmoralisches Verhältnis zum Jäger deklariert sie öffentlich und sie betrachtet es nicht als unsittlich. Auch dieser Aspekt ist ein Verstoß gegen das Normen- und Wertesystem des Patriarchats, denn schließlich ist die Königin verheiratet, wodurch ihr Verhalten treu, fromm und tugendhaft und dem Idealbild der Haus- und Ehefrau in einer patriarchalen Gesellschaft gleich sein sollte. Dadurch dass sie nicht nur ihre Untreue, sondern auch den Mordversuch offen eingesteht, wird sie zur Antagonistin des patriarchal geprägten Idealbildes der Frau. Obwohl sie bezüglich der Liebe freizügig ist, lehnt sie die Liebesbekundungen des Prinzen ab. Ihn toleriert sie nur als Verlobten ihrer Tochter. In dem Sinne bleibt sie ihrer Liebe zum Jäger und Schneewittchen treu und erfüllt dadurch nicht alle Charakterzüge der Rolle einer Grimm'schen Antagonistin.

¹⁵⁰ Vgl. Walser 1986: 71.

Die Königin ist sich ihrer Machtposition bewusst und nutzt diese auch aus, als sie den Jäger und Schneewittchen auffordert, ihr die Szene des Mordversuches vorzuspielen. Ziel dieses Spiels im Spiel ist es Schneewittchen zu überzeugen, dass das Märchen doch wahrhaftig ist und sie sich täuscht, dadurch dass sie es hinterfragt. Sie gibt sowohl dem Jäger wie auch Schneewittchen klare Anweisungen, wie sie die Szene nachspielen sollen:

Königin [zum Jäger]:

Spiel' uns, als ob es wirklich sei,
die Szene mit Schneewittchens Not,
die sie im Wald gehabt, hier vor.
Tu so, als ob du töten wolltst.
Du, Mädchen, flehe wie im Ernst.
Ich und der Prinz sehen zu
Und tadeln euch, wenn ihr zu sanft
Die Rolle spielt, Wohlan, fangt an!

(Walser 1986: 97)

Als während dem „Spiel im Spiel“ Schneewittchen sie indirekt als herzlos bezeichnet, fühlt sich die Königin in ihrer Ehre als Mutter gekränkt und fordert auch in dieser Szene den Jäger auf, aus seiner Rolle zu treten und Schneewittchen wirklich zu töten. Der Jäger folgt dem Befehl blind und möchte die Tat vollbringen, es ist aber wieder die Königin, die diese unterbricht, indem sie es „nur als Spiel“ definiert. Dieses hin und her zeigt deutlich die Stärke ihrer Position. Sie kann die anderen Figuren wie Puppen tanzen lassen. Auch als Schneewittchen wieder misstrauisch ist und ihrer Mutter offen gesteht, dass nicht mehr weiß, welche Absichten sie verfolgt, ruft sie den Jäger, der für sie sprechen soll, um Schneewittchen zu beruhigen.¹⁵¹ Es ist schlussendlich der Jäger, der die Königin charakterisiert und auf ihre zwiespältige Persönlichkeit deutet. Einerseits beschreibt er, dass die Königin in ihrer Wut nicht nur sich selbst schadet, sondern auch den Menschen, die sie eigentlich liebt. Dass ihre Wut sie zu Sachen treibt, die sie eigentlich nicht tun möchte.¹⁵² Außerdem betont er noch einmal die Schönheit der Königin und überzeugt Schneewittchen davon, dass die Königin sie deswegen nicht zu beneiden braucht.

¹⁵¹ Vgl. Walser 1986: 104.

¹⁵² Vgl. Walser 1986: 105-106.

Jäger:

Daß sie dich haßt, der Natter gleich,
um deiner süßen Schönheit will'n
ist eine Lüg'. Sie ist ja selbst
schön wie der sprang'nde Sommerbaum.
Sieh sie dir an und nenn sie schön.

(Walser 1986: 107)

Dies scheint für Schneewittchen ein überzeugendes Argument zu sein. Schließlich hat der Prinz sich auch von der Schönheit und Lebendigkeit der Königin bezaubern lassen und wollte ihr gegenüber offen seine Gefühle äußern. Schneewittchen lässt sich von dem Jäger überzeugen und glaubt ihm jedes Wort. Ganz geschickt appelliert er moralisch, als er Schneewittchen fragt, wer denn frei von „Schuld und Schande“ (Walser 1986: 107) sei.

Schuld an dem Streit zwischen Mutter und Tochter ist das „Märchen“, welches eine Lüge ist. Der Jäger wiederholt dies mehrmals in seinem Diskurs und widerlegt die bösen Taten, die laut dem Märchen die Königin begangen hat.

Jäger:

Die Königin schickte nicht nach dir
Mit Gift zu deinen Zwergen aus.
Der gift'ge Apfel ist nicht wahr.
Die Lüg' ist giftig, die das sagt.

(Walser 1986: 109)

Der Jäger benutzt einen Vergleich mit biblischem Charakter, um darzustellen, dass das Märchen die Sünde sei, die eine täuschende Realität darstellt, wodurch falsche Bilder und Vorstellungen entstehen:

Jäger:

Sie [die Lüge bzw. das Märchen] selbst, die das behauptet, ist
Geschwoll'n wie eine schöne Frucht,
verlockend und voll Schmeichelpracht,
doch innen so, daß krank wird, wer
davon zu kosten sich erkühnt.

(Walser 1986: 109)

Das Märchen ist laut dem Jäger verlockend, weil es eine Geschichte erzählt, die die Idealwerte des Patriarchats von dem Sieg des „Guten“ über das „Böse“ schildert und dies dementsprechend auch schmückt. Der Jäger meint damit, dass das Märchen die Königin einseitig als „hässliches und böses Weib“ darstellt. Durch die Konfrontation mit dem wahren Wesen und Aussehen der Königin wird Schneewittchen dann in den „Wahnsinn“ getrieben, sodass sie selbst nicht mehr weiß, wem oder was sie glauben soll. Deswegen meint auch der Jäger, dass das Märchen bzw. die Lüge denjenigen, der ihm bzw. ihr glaubt, von „innen krank“ macht.

Schneewittchen durchschaut das Märchen und definiert es nun selbst als eine Lüge, die „schwarz und toll“ ist und die dazu dient, Kindern Angst zu machen. Deshalb möchte sie es nun aus ihrem Leben verbannen.¹⁵³

Erst als das Märchen als Lüge entlarvt wird, dekonstruiert sich das negative Bild der Königin, und Schneewittchen will wieder Frieden mit ihrer Mutter schließen. Dies wird symbolisch durch einen Kuss des Kindes auf die Wange der Mutter präsentiert.¹⁵⁴ Erst nach dieser Geste meldet sich die Königin wieder zu Wort. Sie stand die ganze Zeit als passive Zuhörerin da, um schlussendlich das Ende des Streites zu deklarieren, wie ein Richter, der sein Urteil gesprochen hat. Sie fordert Schneewittchen wieder anhand einer Frage auf, nicht mehr müde, sondern munter und fröhlich zu sein. Die Königin ist sogar überzeugt, dass der Prinz, der zuvor vor der neuen Situation geflohen ist, nach seiner Rückkehr wieder der „Schatz“ von Schneewittchen sein wird. Obwohl die Königin das Verhalten des Prinzen als feige bezeichnet, hofft sie auf ein „Happy End“ für ihre Tochter.

Die Königin kennt das Ende des Grimm'schen Märchens und weiß, dass die Hochzeit von Schneewittchen mit dem Prinzen ihren Tod bedeuten würde. Sie überlegt sich also schon im Vorhinein, was sie dann bei der Ankunft des Prinzen zu Schneewittchen sagt. Sie vergleicht das nach-dem-Prinzen-Schicken damit, dass sie den Jäger aussandte, um Schneewittchen zu töten. Dies tut sie, indem sie die Worte Schneewittchens vom Beginn des Dramoletts zitiert, mit denen sie von ihr angeklagt wurde:

¹⁵³ Vgl. Walser 1986: 109.

¹⁵⁴ Vgl. Walser 1986: 109.

Was sag ich? Ach ja, sag' dann,
so wie der Zufall etwa sagt:
„Du feuertest mit Küssen ihn
Zu dem“ - - -

(Walser 1986: 114)

Schneewittchen behauptete am Anfang des Dramoletts, dass die Königin den Jäger mit Küssen zum Töten motivierte. Die Königin wird hierbei jedoch von Schneewittchen unterbrochen und lässt sie den Satz nicht zu Ende sprechen:

Schneewittchen:

Schweigt doch, o schweigt. Das Märchen nur
Sagt so, nicht Ihr und niemals ich.
Ich sagte einmal, einmal so –
Das ist vorüber. [...]

(Walser 1986: 115)

Dadurch dass das Märchen als wahrhaftige Wahrheit für Schneewittchen passé ist, ist der Tod der Königin am Ende des Dramoletts ausgeschlossen, anders als bei dem Grimm'schen Märchen, wo anhand der Rückkehr des Liebespaares auf das Schloss die Königin wegen ihrer Taten hingerichtet wird.

Bezüglich der Figur der Königin in Walsers *Schneewittchen* kann man sagen, dass die Rolle des „bösen Weibes“ in diesem Dramolett dekonstruiert wird. Die Figur der Königin wird nicht einseitig wie im Märchen der Brüder Grimm dargestellt. Sie erinnert eher an die Dreifaltigkeit der Göttin der Märchen aus dem Matriarchat, so wie sie Göttner-Abendroth in ihrer Untersuchung dargestellt hat. Walsers Königin besitzt sowohl gute wie auch schlechte Züge, obwohl man das nicht mit diesen Adjektiven beschreiben kann. Es ist ein konstanter Wechsel erkennbar, der nicht klar definiert werden kann. Sie ist sowohl das „böse Weib“ wie auch die fürsorgliche Mutter oder auch beides gleichzeitig. Dadurch wird Walsers Distanzierung zur Konzeption der Rollen und Rollenerwartungen in den traditionellen Märchen deutlich. Er stellt sie nicht nur infrage, sondern dekonstruiert sie auch, wie man deutlich am Beispiel der Königin erkennen kann.

Die Rolle und Rollenerwartung zeigt bei Schneewittchen einen ähnlichen Prozess wie bei der Königin. Schneewittchen, wie der Titel des Dramoletts verrät, ist die Pro-

tagonistin, wie auch im Märchen der Gebrüder Grimm. Am Anfang des Dramoletts ist sie von der Wahrhaftigkeit des Märchens überzeugt und möchte die Königin zur Rede stellen, da diese sie mehrmals versucht hat, zu töten.

Ihre äußere Erscheinung wird im Gegensatz zur Königin¹⁵⁵ mit dem Winter und dem Tode assoziiert. Schließlich ist sie, wie das Märchen berichtet, dank der Hilfe des Prinzen von den Toten wiederauferstanden. Bei dem ersten Zusammentreffen deutet die Königin anhand einer Frage auf Schneewittchens kränkliches Erscheinungsbild hin. Ihr Teint wird mit der Farbe eines blassen Leichentuches verglichen. Die Prinzessin findet schnell den Verantwortlichen für ihr Empfinden. Sie weint und ist wütend auf die Königin, da diese sich nicht mehr an die vergangenen Geschehnisse erinnern kann, die sie sehr gekränkt haben.

Erst durch die Intervention des Jägers und die Erläuterungen der Königin zu dem „Mordversuch“ entwickelt sich Schneewittchens Tristesse zur Wut, die sich durch die Argumentation des Prinzen weiter steigert. Während der Diskussion des Prinzen mit der Königin, scheint Schneewittchen verstummt zu sein. Sie ist eine passive ZuhörerIn, die den Prinzen für sich gegen die Königin argumentieren lässt. Um einer Eskalation der Konfrontation aus dem Weg zu gehen, ergreift der Prinz die Initiative und nimmt Schneewittchen mit ins Schloss, mit der Ausrede der Königin eine Gedankenpause zu geben. Er scheint die Betroffenheit von Schneewittchen zu bemerken und deutet auf ihre Zerbrechlichkeit:

[...] Holdes Kind,
gehen wir ein wenig jetzt hinauf
und sinnen diesem Kummer nach.
Wenn du zu schwach bist, stütze dich
Hier auf die treue Schulter nur,
die gern empfindet solche Last.

(Walser 1986: 80)

Der Prinz verhält sich so wie es seine Rolle als patriarchaler Held verlangt. Er ist stark, beschützt Schneewittchen vor der Königin und bringt sie in Sicherheit, wäh-

¹⁵⁵ Sowohl der Jäger wie auch der Prinz verbinden die Schönheit der Königin mit den Jahreszeiten des Frühlings und des Sommers. Beide Figuren betonen ihre Lebensfreude und Lebendigkeit. Dadurch entspricht die Rolle der Königin laut Göttner-Abendroth bezüglich der Dreifaltigkeit der Heldin die der fruchtbaren „Frauengöttin“.

rend sie schwach und passiv ist. Sie wird hier vom Prinzen bevormundet, der für sie nicht nur das Wort ergreift, sondern sie von der Diskussion wegführt.

Sowohl der Prinz als auch Schneewittchen erfüllen ihre Rollenerwartung als Held und Prinzessin, die vom Prinzen gerettet wird.

Erst in einem Zimmer im Schloss kommt es zu einem Rollenwechsel. Zuerst scheint Schneewittchen die passive Rolle der Zuhörerin einzunehmen, während der Prinz mit „vornehmer Prinzensprache“ versucht sie zu umwerben. Wie bereits erläutert wurde, kommt es in dieser Szene zu einem Rollenwechsel zwischen dem Prinzen und Schneewittchen. Der Prinz spricht ununterbrochen über die Bedeutung der Liebe und zeigt dadurch einen typischen weiblichen Charakterzug, nämlich die Geschwätzigkeit. Schneewittchen hingegen scheint eine gewisse Distanz zur Emotionalität des Prinzen zu haben und reflektiert dessen Diskurs über Gefühle. Eine Eigenschaft, die laut Hausen eher dem männlichen Geschlecht zugeschrieben wird.¹⁵⁶ Als Schneewittchen darauf hindeutet, dass die Aussagen und sein Verhalten widersprüchlich sind, ist dieser direkt beleidigt und möchte nicht mehr über das Thema sprechen.

Schneewittchen:

Du redest immer und versprachst
Ja Schweigen doch. Was redest du
So hastig stets in einem fort?
Zutraun hat nicht so schnelle Sprach',
und liebe liebt die weiche Ruh'.
O wenn du meiner Wonne nicht
Ergeben bist in jedem Sinn,
so sag'es doch. Sag's, da du sagst,
Untreue spräch' so eifrig fort,
nur sie sei so geschwätzig schnell.

(Walser 1986: 82)

Auch in dieser Hinsicht ist das Handeln des Prinzen von Emotionalität geprägt, während Schneewittchen eher rational argumentiert. Schneewittchen erkennt, dass der Prinz durch ihre Aussage gekränkt ist und möchte nun „plaudern und „lustig sein“ (Walser 1986: 83). Sie hat bemerkt, dass der Prinz durch ihre rationale Vorgehensweise seine Rollenerwartung als Held in Frage stellt. Deshalb möchte sie wieder ihre

¹⁵⁶ Vgl. Hausen 2007: 177.

typisch weibliche Rollenerwartung einnehmen und sich deutlich weiblichen Aktivitäten zuwenden:

Schneewittchen:

Ja, laß uns plaudern, lustig sein.
Schwermut und niedern Kummer laß
Verbannen aus der Liebe Reich.
Laß schmerzen, tanzen schreien uns.
Was kümmert uns das Weh der Zeit,
die uns zu schweigen anbefiehlt!

(Walser 1986: 83)

Dass Schneewittchen ihre Rollenerwartung nicht erfüllt, hatte auch der Prinz erkannt. Den Sinneswandel von Schneewittchen bemerkt der Prinz nicht mehr, da er nun von der Liebesszene zwischen der Königin und dem Jäger, die er durch das Fenster beobachtet, verzaubert ist. Schneewittchen scheint ihm eindeutig zu rational und kühl zu sein, hingegen erscheint ihm die Königin emotional. Die Königin wird für ihn zu einem Kunstobjekt, was in ihm Gefühle erweckt. Schneewittchen hingegen distanziiert sich erneut von diesem Bild der Frau als Lustobjekt und bittet den Prinzen, sich von solchen Gefühlen zu distanzieren. Aber der Prinz reagiert nicht auf ihren Appell und sie muss sich eingestehen, dass sie diese Rollenerwartung als begehrtes Lustobjekt nicht erfüllt. Sie äußert ihre Unfähigkeit emotional zu sein, Gefühle zu haben, welche sie sich aber wünscht. Um ihre Kühle und Emotionslosigkeit zu beschreiben, verwendet sie die ihr zugeschriebenen Eigenschaften aus dem Grimm'schen Märchen.

Schneewittchen:

O, ich verlange ja nichts mehr,
als daß ich lächelnd tot bin, tot.
Das bin ich auch und war es stets. –
Nie fühlt' ich heißen Lebenssturm.
Ich bin so still wie weicher Schnee,
der für den Strahl der Sonne liegt,
daß sie ihn nimmt. Schnee bin ich so –
und fließe bei dem warmen Hauch,
der mir nicht, der dem Frühling gilt.

(Walser 1986: 85)

Sie erkennt, dass sie die Zuneigung des Prinzen an die Königin verloren hat, und versucht nun dessen Aufmerksamkeit für sich wieder zu gewinnen, was ihr aber nicht gelingt. Sie deutet auch von ihrem Erwachen, auf ihre Lebendigkeit, aber der Prinz scheint dies nicht beachten zu wollen. Schließlich kommt sie zu dem Fazit, dass der Prinz die Rollenerwartung des Grimm'schen Märchens nicht erfüllt.

Schneewittchen:

Schau, schau! Nun ich lebendig bin,
wirst du mich wie die Tote weg!
Wie seltsam seid ihr Männer doch.

(Walser 1986: 86)

Sogar der Prinz scheint seine eigene Rolle zu reflektieren und kommt zu dem Entschluss, dass er seine Rollenerwartung als Held des Märchens, der die Prinzessin rettet, nicht erfüllt:

Prinz:

Ei, weil ich solch ein Schurke bin,
der wegen von dir zur anderen läuft,
die seinen Sinn nun höher reizt.

(Walser 1986: 87)

Ab diesem Zeitpunkt distanziert sich Schneewittchen von ihrer Rolle als schlafende Schönheit, die auf Erlösung wartet. Sie erkennt, dass das Märchen sie belogen hat, da der Prinz nicht mehr von ihr verzaubert ist, sondern den Wunsch äußert der Geliebte der „bösen Königin“ zu sein. Ihr Wandel wird auch vom Prinzen deutlich erkannt, nachdem Schneewittchen ihn bittet zu gehen und sie der Königin zu empfehlen:

Prinz:

Empfehlen dich der Königin?
Wie? Träum' ich?

(Walser 1986: 88)

Sie möchte mit der Königin Frieden schließen, ihr verzeihen, aber der Prinz scheint ihren Wandel nicht vollkommen zu akzeptieren und äußert seine Verwirrtheit.

Prinz:

Schneewittchen, ich versteh' dich nicht.

(Walser 1986: 88)

Es wird deutlich, dass Schneewittchen sich von ihrer Rollenerwartung distanziert hat, da der Prinz ihr Verhalten und ihre Aussagen nicht mehr als typisch für ihre Rolle einordnen kann. Schlussendlich akzeptiert er diesen Wandel und folgt Schneewittchens Aufforderung mit der Königin zu sprechen. Dies ist ein weiteres Indiz für einen Rollenwechsel. Nun ist Schneewittchen diejenige, die die Befehle erteilt, im Gegensatz zum Anfang der Szene, wo der Prinz die Initiative ergreift und Schneewittchen in das Schloss führt. Schneewittchen hat sich von ihrer passiven Heldinnen-Rolle entfernt und möchte den Hauptkonflikt, welcher das Märchen darstellt, friedlich lösen. Anders als beim Märchen wird nicht die Hinrichtung der Königin geplant, sondern Schneewittchen möchte diesen Konflikt anhand eines Gesprächs mit der Königin aus der Welt schaffen. Sie befiehlt dem Prinzen zu gehen und ihren Sinneswandel nicht mehr zu hinterfragen. Er sollte schweigen, da jetzt ans Licht gekommen ist, dass sie nicht mehr ein Liebespaar sein werden, wie das Märchen der Gebrüder Grimm prophezeite.

Als sie sich alleine befindet, fängt sie an über die Ereignisse zu reflektieren. Sie äußert ihre Gefühle und gesteht sich selbst, dass das Verhalten des Prinzen sie verletzt hat. Sie stellt auch eine gewisse Emotionslosigkeit an sich fest, da sie über das Geschehene weder weinen noch jubeln kann. Sie möchte ihre Angst über die neue Situation und das, was sie erwartet, verdrängen.

Im Vergleich zu der Rolle von Sneewittchen bei den Gebrüdern Grimm findet hier eine Eigenreflektion der weiblichen Heldin statt. Die einzige Frage, die sie stellt, nachdem sie erwacht, ist, wo sie sich befindet. Es ist der Prinz, der ihr die Situation erläutert und ihr sagt, dass sie nun seine Braut sein wird. Hierzu äußert sich Sneewittchen nicht. Der Erzähler ergänzt nur noch, dass auch die „gottlose Stiefmutter“ zur Hochzeit eingeladen wird.¹⁵⁷

Anders als im Märchen der Brüder Grimm begegnen sich Schneewittchen und die Königin, um ein zweites Gespräch zu initiieren. Dieses Mal ist es die Tochter, die reumütig die Königin um Verzeihung anfleht. Sie wirft sich der Königin zu Füßen. Im Märchen der Brüder Grimm erstarrt die Königin vor dem Antlitz Sneewitt-

¹⁵⁷ Vgl. Brüder Grimm 2008: 277.

chens.¹⁵⁸ Keine der Figuren äußert sich, nur die Königin wird damit bestraft, die rotglühenden Pantoffeln anzuziehen und zu tanzen, bis sie tot umfällt. Sneewittchen zeigt kein Zeichen von Aktivität, im Gegensatz zu Walsers Heldin, die das Märchen als Lüge bezeichnet und sich deutlich davon distanzieren möchte. Sie lehnt das Rationale ab und möchte ihren Gefühlen freien Lauf lassen. Obwohl sie behauptet nicht mehr nachdenken zu wollen, hat sie ihre Argumente gut durchdacht und greift die Glaubwürdigkeit des Märchens an:

Sneewittchen:

[...]Es grübelt nur so hin und her,
hochwicht'gerMien' und
Meinung voll,
sagt, dies ging so zu, und besteht
auf kleinlichem Verdammungsspruch.
Weg mit dem Richter, der nur denkt!

(Walser 1986: 91)

Sie nimmt die ganze Schuld auf sich und bittet kniend um Verzeihung. Wie bereits erläutert wurde, ist es nun die Königin die ihr Verhalten wieder verändert. Sie definiert nun das Märchen als wahre Vorgeschichte und besteht darauf, dass sie Schneewittchen töten wollte. Schneewittchen möchte die Königin nicht als „Sünderin“ sehen und versucht ihre Mutter von ihrer Meinung zu überzeugen, dass das Märchen eine Lüge ist, indem sie ihre Schönheit und ihren Charakter durch Adjektive wie „mild“, „schön“, „fleckelos“ und „rein“ beschreibt. Aber auch diese Argumente ändern die Position der Königin nicht. Die Prinzessin versucht mit allen Maßen den Konflikt zu schlichten und bemerkt die Sturheit der Königin. Schlussendlich bittet sie die Königin die Angelegenheit zu vergessen und hebt zum wiederholten Male ihre Zuneigung hervor.

Sneewittchens Rolle differenziert sich erneut von der Rollenerwartung einer Grimm'schen Heldin. Sie akzeptiert die dargestellte Situation ihres Gegenüber nicht und hinterfragt diese, indem sie ihre eigene Position, Gefühle und Gedanken deutlich darlegt. Sie geht strategisch vor und argumentiert auf eine persistente Art und Weise und versucht so ihr Gegenüber zu überzeugen. Das Ende des Dramoletts schildert kei-

¹⁵⁸ Vgl. Brüder Grimm 2008: 287.

ne Lösung für die Konfrontation zwischen Tochter und Mutter, wodurch die vehemente Intention Schneewittchens scheitert, da sie die Königin nicht überzeugen kann.

Im Gegensatz zum Vorgehen von Walsers *Schneewittchen*, lässt sich Sneewittchen im Märchen mehrfach von der „bösen Hexe“ verführen und wirkt dadurch sehr naiv. Sie lässt sich das Kleid so fest schnüren, bis sie ohnmächtig wird, kämmt sich die Haare mit einem giftigen Kamm und isst einen giftigen Apfel, obwohl die Zwerge sie jedes Mal davor gewarnt haben.¹⁵⁹

Robert Walsers Schneewittchen distanziert sich von ihrer eigenen Rollenerwartung, die das Märchen der Gebrüder Grimm vorgibt und hinterfragt die Grimm'sche Rolle der „bösen Stiefmutter“. Sie bittet die Königin diese „Geschichte“ zu vergessen, da sie selbst nicht mehr an die Darstellung der Grimm'schen Hexe glaubt.

Schneewittchen:

Vergeßt es, liebe Königin.

Ich bitte Euch, denkt nicht daran.

(Walser 1986: 94)

Schneewittchen geht analytisch vor, bemerkt, dass die Königin durch ihre Argumente nicht zu überzeugen ist und verändert ihre Strategie, indem sie von der Rationalität abweicht und an die emotionale Seite der Königin appelliert. Sie äußert ihre Ungeschicklichkeit beim Argumentieren, da sie merkt, dass sie die Königin nicht überzeugen kann. Sie vergleicht sich mit der Liebe, um ihre Gefühle und ihr Handeln bildlich darzustellen. Sie springt von dem einen Extrem zum anderen, indem sie die Königin auffordert sie zu hassen, damit sie lieben kann.¹⁶⁰

Emotionalität wird man bei der Grimm'schen Königstochter nicht finden. Der Jäger lässt sie am Leben „weil [Sneewittchen] so schön war“ (Brüder Grimm 2008: 270), nicht wegen ihrer Bitte sie am Leben zu lassen.

¹⁵⁹ Vgl. Brüder Grimm 2008: 273-275.

¹⁶⁰ Vgl. Walser 1986: 94.

Als die Königin Schneewittchen und den Jäger bittet die Szene mit dem Mordversuch noch einmal nachzuspielen, äußert sie dem Jäger gegenüber deutlich ihr Empfinden, indem sie seine Intention hinterfragt:

Schneewittchen:

[...]Weshalb erwürgen wolltet Ihr
hier dieses Leben, das Euch nie
beleidigt und wehgetan?

(Walser 1986: 96)

Sneewittchen hingegen fleht den Jäger an sie am Leben zu lassen und verspricht fern zu bleiben: „Ach, lieber Jäger, laß mir mein Leben; ich will in den wilden Wald laufen und nimmermehr wieder heimkommen“ (Grimm 2008: 270). Sneewittchen schlüpft in die Opferrolle und stellt sich machtlos dar, im Gegensatz zu Walsers Schneewittchen, die sich ihrem Gegner stellt und diesen verbal herausfordert. Ironisch fragt sie sogar den Jäger, ob sie sich vor dem Mordversuch wehren darf:

Schneewittchen:

Soll ich nicht wehren dürfen, wenn
der freche Tod am Hals mich packt?

(Walser 1986: 98)

Durch diese Frage verspottet sie ihren Angreifer und entmachtet ihn dadurch, dass sie in der Situation Selbstbewusstsein zeigt.

Als sie im Sarg erwacht und der Prinz ihr die Situation erläutert, definiert das Märchen Sneewittchens Gefühle gegenüber dem Prinzen als „gut“ (Brüder Grimm 2008: 277). Von Liebe und Hass ist bei Sneewittchen am Ende des Märchens auch nichts zu finden. Die einzige Emotion scheint bei der Königin präsent zu sein, die „vor Angst und Schrecken“ (Brüder Grimm 2008: 228) da stand und sich nicht mehr bewegen konnte.

Das Leitmotiv von Sneewittchen im Märchen der Brüder Grimm ist das, eines emotionslosen Wesens, welches seine Gefühle in keiner Hinsicht schildern kann. Sneewittchen folgt der Rollenerwartung einer weiblichen Heldin in einer patriarchal orientierten Gesellschaft. Ihre Tätigkeiten beschränken sich auf die einer Mutter und Hausfrau, die naiv und meinungslos dargestellt wird. Sie unterwirft sich nicht nur

dem Jäger, den sie um Gnade anfleht, sondern auch dem Prinzen, den sie ohne Widerworte als Ehemann akzeptiert und seine Anweisungen befolgt. Sie stellt auch nicht ihrer Stiefmutter auf der Hochzeit zur Rede. Die Hinrichtung der Königin am Ende wird auch nicht von Sneewittchen initiiert, die ja schließlich einen Grund zur Rache hätte. Es ist eine anonyme Person, die die heißen Pantoffeln vor die Stiefmutter hinlegt.¹⁶¹ Ein emotionales Handeln wird nur den weiblichen Antagonistinnen zugeschrieben, die immer aus Wut, Neid und Hass handeln. Die Grimm'sche Heldin charakterisiert sich eher durch gut christlich-bürgerliche Eigenschaften, wie die der Geduld, Güte, Aufopferung und Demut u.a.. Sie stellt keine Fragen und befolgt die vorgegebenen Regeln der männlichen Figuren, wie das deutlich an dem Beispiel von Sneewittchen der Brüder Grimm zu erkennen ist. Es entspricht einer facettenarmen Figur, die ein sehr einseitiges abschätzbare Verhalten vorweist. Typisch für die Darstellung einer weiblichen Figur in einer patriarchalen geprägten Gesellschaft.

Walters Schneewittchen bricht mit diesem Schema der „toten Braut“, die keine Gefühle und Meinung äußert. Das Handeln von Schneewittchen ist variabel und nicht vorhersagbar. Ihr Empfinden ist nicht konstant und sie äußert offen ihre Gedanken und Sorgen:

Schneewittchen:

Ach, den Gedanken, daß Ihr mich
haßt und verfolgt, bring' ich nicht los.

(Walser 1986: 100)

Die Königin nimmt diesen Gemütswechsel von Schneewittchen auch wahr und fragt sie nach der Ursache ihrer Veränderung. Schneewittchen zweifelt an ihrer neuen Vorgehensweise und wünscht sich zurück in ihr „ursprüngliches“ Muster:

Schneewittchen:

Wär' ich bei meinen Zwergen doch,
dort hätt' ich Ruh' und Ihr vor mir.

(Walser 1986: 100)

Die Königin deutet anhand einer rhetorischen Frage auf die dargestellte Scheinwelt im Märchen:

¹⁶¹ Vgl. Brüder Grimm 2008: 278.

Königin:

Wie war's dort? War es still und schön?

(Walser 1986: 101)

Dadurch beschreibt sie die weibliche Heldin der Brüder Grimm, denn Sneewittchen war schön und still. Schneewittchen ergänzt das Bild, indem sie vor allem den Frieden und die Reinheit wie im patriarchalen Werte- und Normensystem hervorhebt, wo es keine Konfrontationen bzw. Emotionen gab:

Schneewittchen:

Still wie der Schnee lag Ruhe, dort.

Wär' ich bei ihnen, die so gut

wie Brüder zu mir waren; dort

glänzt es von munter Sauberkeit.

Schmerz, als ein garst'ger Speiserest,

dem feinen Sinn unangenehm,

war fremd des Lebens blankem Tisch.

Lust, wie ein Bettuch, war so rein,

daß man in Schlummer drauf versank,

ins Reich der bunten Träumerein.

(Walser 1986: 101)

Doch in ihrer eigenen Reflexion gesteht sie ihren Wandel und die Unmöglichkeit in dieser Scheinwelt zu bleiben ein und kehrt zur „realen Welt“ zurück. Schneewittchen beschreibt es wie ein böses Erwachen, da die Erkenntnis der Realität ihr emotional geschadet hat:

Schneewittchen:

Wär' ich noch dort. Doch trieb es mich

ja weinend wieder her zu Euch,

zur Welt zurück, in der ein Herz

hinsterben und verwelken muß.

(Walser 1986: 101)

In ihrer Funktion als Mutter erläutert die Königin Schneewittchen, dass es in einer Scheinwelt, in der sie sich mit den Zwergen befand, keine Gefühle geben kann, denn schließlich existiert Liebe nicht ohne Hass. Damit deutet sie auf die Unechtheit einer, in solchen Maßstäben konzipierten Welt, wie sie in den Märchen dargestellt wird. Schneewittchen lenkt ein und wiederholt die Worte der Königin:

Schneewittchen:

Haß macht die Liebe spürbar erst.
Dort wußt' ich nicht, was Liebe war.

(Walser 1986: 103)

Sie hat nun eingesehen, dass dieses Geschehen der Vergangenheit angehört. Diese Passage deutet deutlich auf den Reifeprozess von Schneewittchen hin, die sich zu einer selbstständigen und denkenden Frau entwickelt hat. Sie kann nun die Konsequenzen ihrer Handlungen akzeptieren und sich mit den Gegebenheiten der ihr neu präsentierten Welt arrangieren. Sie muss akzeptieren, dass die Königin ihren Tod gewünscht hat und dann aber dennoch behauptet, dass es nur eine Inszenierung war. Eine einheitliche, einseitige Wahrheit wie sie im Märchen dargestellt wird, existiert nicht und deshalb wünschte sie sich vorher in diese Welt zurück, in der alles deutlich definiert war: Wo die Königin nicht die liebende Mutter ist, sondern das „böse Weib“, der Prinz, der sie als Ehefrau will und sich nicht in die eigene Mutter verliebt, der Jäger, der Prinzipien hat und sich nicht durch Lust und Laune treiben lässt. Ihre Erkenntnis verdankt sie dem Prinzen, der ihr durch sein Geständnis ihre Vorstellungen zerstört hat. Sie kommt zum Entschluss, dass doch alles anders gekommen ist, wie sie sich es in ihrer Scheinwelt erdacht hatte:

Schneewittchen:

[...] die Mutter ist die Mutter nicht.
Die Welt ist nicht die süße Welt.
Lieb' ist argwöhn'scher, stummer Haß.
Prinz ist ein Jäger, Leben Tod.

(Walser 1986: 103)

Ihre Scheinwelt, ihr Märchen ist zerbrochen und sie erkennt, dass sie in einer Welt lebt, die ganz anders als bei den Zwergen ist. Dass man durch verbale Äußerungen der Emotionen die Mitmenschen verletzen kann, dass es ohne Hass keine Liebe geben kann. Nun befürchtet Schneewittchen, dass sie, dadurch dass sie ihre Empfindung bezüglich der Situation geäußert hat, die Königin verletzt hat. Deren Antwort, ihre Taten doch der ganzen Welt kundzutun, zeigt, dass Schneewittchen mit ihrer Befürchtung richtig lag, was noch durch den beleidigten bzw. verletzten Ton der Königin unterstrichen wird. Die Königin versucht anhand ihrer Wortwahl die para-

doxe Situation darzustellen, die einen deutlichen Kontrast zu der harmonischen Welt des Märchens hervorheben soll.

Auch Schneewittchen scheint nun endlich das Paradoxe ihrer neu entdeckten Welt zu akzeptieren und bedauert die Märchenwelt vor der Königin verherrlicht zu haben, da sie nun die Bekümmernung der Königin diesbezüglich erkannt hat:

Schneewittchen:

Hätt' ich die gift'ge Wunde doch
nicht mehr berührt. Nun blutet sie
frisch wieder und wird nimmer heil.
Wenn Ihr verzeihtet, Königin.

(Walser 1986: 104)

Ihre Bitterkeit legt sie beiseite und entgegnet dem Jäger mit Offenheit, als dieser ihr noch einmal das Märchen erläutern möchte, um den Streit zwischen Mutter und Tochter zu schlichten. Der Jäger wiederholt, dass das Märchen nur eine „giftige Lüge“ sei und Schneewittchen widerspricht keiner einzigen Aussage, ganz im Gegenteil, sie unterstreicht seine Aussagen mit weiteren Argumenten und Beispielen. Die Distanzierung zum Märchen, an welches sie geglaubt hat, wird sehr deutlich, da sie es nun als Lüge beschreibt, deren Verbreitung untersagt werden sollte:

Schneewittchen:

's ist eine Lüge schwarz und toll,
widrig zum Anhörn. Kindern macht
man bang damit. Fort mit der Lüg'.
Was sagst du noch? Ich bitte dich,
dreh' einer andern dummen Lüg'
noch so geschickt den Hals um.

(Walser 1986: 109)

Schneewittchen sieht ein, dass sogar die dargestellte Welt im Märchen eine Gefahr für die Kinder ist, die diese, wie sie zuvor, von der realen Welt fernhält und was zu Missverständnissen und Frustration führt. Am liebsten wäre ihr, wenn man alle Märchen aus der Welt schaffen würde. Sie möchte sich nur noch mit ihrer Mutter versöhnen, küsst sie und möchte ihr mit ihren Gedanken kein Kummer mehr bereiten. Als dann der König zusammen mit dem Prinzen auftaucht, fordert sie ihren Vater auf im Streit zu vermitteln.

Deutlicher wird Schneewittchens Distanzierung zum Märchen als der Prinz den Jäger beschuldigt. Schneewittchen ergreift das Wort und lobt die Taten des Jägers, die sie als ehrenvoll und rein beschreibt. Auch als der Prinz erneut versucht den Streit zu initiieren, argumentiert Schneewittchen dagegen und bemüht sich den König vom Ende der Konfrontation zwischen ihr und der Königin zu überzeugen:

Schneewittchen:

O, es gibt keine Sünde mehr.
Sie starb in diesem Kreise aus,
floh von uns weg.[...]

(Walser 1986: 112)

Der Prinz, der noch gedanklich in der Märchenwelt gefangen zu sein scheint, ist durch Schneewittchens Aussagen fassungslos. Er erkennt Schneewittchens Wandel bezüglich des Märchens und flieht vor der Situation. Sie scheint nicht betrübt über das Entfernen des Prinzen zu sein. Sie stellt eher seine Würde als Prinz in Frage, der vor Konfrontationen flieht und sich diesen, im Gegensatz zu ihr, nicht stellt. Das Handeln des Prinzen bezeichnet sie sogar als mutlos und lässt den Jäger nach ihm suchen, damit sie ihn zur Rede stellen kann.¹⁶²

Als die Königin am Ende behauptet, dass sie den Prinzen noch als Ehemann haben kann, fordert Schneewittchen die Königin auf zu schweigen, denn dies würde die Erfüllung des Märchens bedeuten. Sie sieht auch ein, dass ihre Meinung dennoch veränderbar ist und deutet darauf hin, dass das Märchen zur Vergangenheit gehört. Sie ist auch die Figur, die das letzte Wort im Dramolett hat, wodurch deutlich wird, dass sie sich von dem Grimm'schen Märchen definitiv distanziert, ihre Selbstständigkeit erkennt und souverän über ihr Leben entscheidet. Schließlich ist sie es, die allen befiehlt ins Schloss zu gehen, ganz anders als Sneewittchen, die nach ihrem Erwachen ihr Leben in die Hände der männlichen Hauptfigur gelegt hat.

Durch die Analyse wird deutlich, dass Schneewittchen nicht eine einseitige Figur ist, wie die weiblichen Figuren der Brüder Grimm, die entweder die positiven oder die negativen Eigenschaften besitzen. Der Charakter und das Handeln der Figuren in Walsers Dramolett sind vielseitig und variabel. Sie erinnern an die Konzeption der

¹⁶² Vgl. Walser 1986: 114.

Figuren im Matriarchat, so wie Göttner-Abendroth sie in ihrer Untersuchung darstellt. Sie erfüllen nicht die Rollenerwartung einer Gesellschaft, die durch ein patriarchales Normen- und Wertesystem regiert wird, obwohl sie Kenner dieser Ideale sind. Es sind vor allem die weiblichen Figuren, die diese Darstellung und Funktion des weiblichen Bildes in der patriarchalen Gesellschaft in Frage stellen. Sie deuten durch ihr Handeln auf die Dualität bzw. Vielfalt des Charakters und des Empfindens, welche man nicht einfach und schlicht in gut und böse kategorisieren kann, wie in einer patriarchal regierten Gesellschaft. Diese in den Märchen dargestellte Gesellschaft gehört, wie Schneewittchen bereits gesagt hat, der Vergangenheit an.

Robert Walser erkannte diese Veränderung bzw. Wiederentdeckung der ursprünglichen Werte. Er erfasste die Veränderung, welche am Ende des 19. Jahrhunderts aufkam und schilderte in seinem Werk die Suche nach einer neuen Konzeption der Realität. Diese neue Realität entstand durch die Suche neuer Werte und Normen, in denen das patriarchale Werte- und Normensystem zwar noch vorhanden war, aber ständig in Frage gestellt und mit Alternativen konfrontiert wurde. Durch die Abweichung der Rollenerwartung sowohl bei den weiblichen wie auch den männlichen Figuren wird das Normen- und Wertesystem einer patriarchalen Gesellschaft nicht nur hinterfragt und kritisiert, sondern auch destabilisiert, da es zu einer neuen Gestaltung der Rollenkonzeption kommt. Denn die Rollenkonzeption des Grimm'schen Märchens prägt nicht nur Generationen, sondern werden auch zu einem Referenzrahmen bezüglich ihrer Erwartungen und ihres Handelns. Von klein auf erfahren die jüngsten Rezipienten, was das patriarchale Normen- und Wertesystem als richtig und falsch definiert und selbstverständlich erfahren sie auch, was mit den Figuren passiert, die von diesen Vorstellungen abweichen. Schneewittchen kennt das Märchen und richtet ihre Vorstellungen nach diesen Prinzipien. Aber als der Prinz sich nicht nach dem patriarchalen Muster verhält, ist sie zutiefst entrüstet und weiß nicht mehr, woran sie glauben soll. Sie wird mit einer neuen Realität konfrontiert, die ihr Alternativen anbietet. Sie scheint zu begreifen, dass es eben nicht nur diese einheitliche, absolute Wahrheit existiert, sondern dass diese aus vielseitigen Facetten bestehen kann, wodurch eine Definition einer einzigen Vergangenheit wie sie das Märchen darstellt, nicht möglich sein kann.

II. 4. Die Analyse der männlichen Rollen und Rollenerwartungen des Jägers, Königs und Prinzen bei Walsers *Schneewittchen*

Der Jäger spielt eine fundamentale Rolle für die Entwicklung des Dramoletts, aber nur wegen seiner Abhängigkeit von der Königin, welche ihn in seinem Handeln dirigiert. Deshalb ist eine Analyse dieser Figur grundlegend für die Schilderung der Destabilisierung der männlichen Rollenerwartung und des Rollenverhaltens.

In dem Grimm'schen Märchen spielt der Jäger eine von Mitleid geprägte Rolle; er kann es nicht über das Herz bringen, die unschuldige und schöne Königstochter zu töten. Die Königin lässt nach einem Jäger rufen, um die grausame Tat für sie zu erledigen. Es besteht keinerlei persönliche Beziehung zwischen der Königin und dem Jäger. Standesgemäß ist er der Königin untergeordnet und muss ihre Wünsche erfüllen, ohne zu widersprechen. Anders als „das böse Weib“ ist der Jäger ein gutmütiger Mensch, der wegen Sneewittchens Schönheit Mitleid verspürt und die vom ihm geforderte Tat nicht erledigen kann:

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. (Brüder Grimm 2008: 270)

Statt Lunge und Leber von Sneewittchen erhält die Königin die Organe eines Hirsches, als Wahrzeichen für die realisierte Tötung der Königstochter. Der Jäger täuscht die Königin, da er sich nicht traut ihr die Wahrheit zu gestehen. Die Figur des Jägers verschwindet als heimlicher Retter von Sneewittchen aus dem Grimm'schen Märchen.

Eine wichtigere Rolle spielt jedoch der Jäger bei Walsers *Schneewittchen*, denn er ist nicht nur „ein Jäger“, sondern auch der Geliebte der Königin. Wie bereits dargestellt, geht der Grimm'sche Jäger dem Befehl der Königin nach. Es wird nichts über ein Motiv oder eine Belohnung geschildert, die der Jäger erhalten sollte. Ganz im Gegenteil zu dem Walser'schen Jäger, der den Befehl beflügelt durch die Liebe der Königin realisieren wollte:

Jäger:

Die Kön'ginhaßt dich; sie befahl,
hier dich zu töten, heftig trieb
sie mich mit süßen Küssen an.

(Walser 1986: 97)

Der Jäger bei Walsers *Schneewittchen* spielt auch die Rolle des Liebhabers der Königin. Der Prinz ist Zeuge der Liebesszene zwischen dem Jäger und der Königin:

Prinz:

[...]O, wie sie liegt, die Königin,
erdrückt in seinem starken Arm.
Wie sie nun schreit vor Lust und wie
Der Kerl sie nun mit Küssen deckt.

(Walser 1986: 84)

Anders wie im ursprünglichen Märchen ist der Jäger an der Seite der Königin und nicht der König, der am Ende des Spieles erscheint und, nichts von dem Verhältnis seiner Gattin mit dem Jäger zu wissen scheint. Der einzige, der den Jäger als „Schurke“ bezeichnet, ist der Prinz: „Was soll der Schurke?“ (Walser 1986: 96). Er ist eifersüchtig auf die Position des Jägers, denn er ist nicht nur der Liebhaber der Königin, sondern er folgt all ihren Befehlen, wodurch ein Rollentausch, wenn man das patriarchale Werte- und Normensystems in Erwägung zieht, zwischen dem Jäger und der Königin zu Stande kommt. Die Königin spielt die patriarchale Rolle des Mannes, während der Jäger die patriarchale Rolle der Frau verkörpert. Der Jäger charakterisiert sich durch Gehorsam und Liebe, unterwirft sich und ist von der Gunst der Königin abhängig. Während die Königin ein selbstständiges, zielgerichtetes Auftreten zeigt, Eigenschaften, die in einer patriarchalen orientierten Gesellschaft der männlichen Rollenerwartung zugeteilt sind.¹⁶³ Die Königin schätzt seine Treue und seine Unterwerfung, wodurch ihre Machtposition noch deutlicher zum Vorschein kommt:

Königin:

Er ist kein Schurk'. Im Jägerkleid
Wiegt er zehntausend Prinzen auf.
Seid nicht so hitzig, denkt, wem Ihr
Mit Eurem Sturm zu nahe tut.

Zum Jäger, welcher erscheint.

Aha, da bist du.

¹⁶³ Vgl. Hausen 2007: 177.

Jäger:

Was befiehlt Ihr?

(Walser 1986: 96-97)

Wie bei *Sneewittchen* möchte auch bei Walser die Königin, dass der Jäger Schneewittchen tötet, aber er soll „als ob es wirklich sei die Szene mit Schneewittchens Not“ (Walser 1986: 97) spielen.

Bei dem Grimm'schen Märchen verspürt der Jäger Mitleid mit Sneewittchen und trotz der Königin, indem er ihr eine Leber und eine Lunge von einem Tier bringt. Bei Walsers *Schneewittchen* zögert der Jäger nicht den Dolch auf Schneewittchen zu richten.

Jäger:

Schneewittchen, komm, ich töte dich.

[...]

Die Kön'ginhaßt dich; sie befahl,

hier dich zu töten, heftig trieb

sie mich mit süßen Küssen an.

(Walser 1986: 97)

Anhand dieses Beispiels erkennt man die Unterwürfigkeit des Jägers. Er ist ihr nicht nur standesgemäß untergeordnet, sondern auch in sexueller Hinsicht. Er tut für die Zuneigung und Anerkennung der Königin alles, was sie von ihm verlangt. Durch seine Unterwürfigkeit präsentiert der Jäger ein neues Rollenverhalten, welches mit der Konzeption der patriarchalen männlichen Rollenerwartung im Widerspruch steht. Ein Jäger, der nach traditionellen Mustern durch Aggressivität und Rationalität charakterisiert ist,¹⁶⁴ erhält bei Walsers *Schneewittchen* die Eigenschaften von Schwäche und Emotionalität, wodurch ein neues Bild dieser Figur entsteht. Er ist der Königin ergeben und teilt Schneewittchen mit, dass sie für die Königin ein „Sand im Aug“ ist und deshalb „fort von dieser schönen Welt“ (Walser 1986: 98) muss. Der Jäger spielt seine Rolle wie verlangt, aber auch als die Königin in bittet aus der Rolle herauszutreten und Schneewittchen tatsächlich zu töten, folgt er diesem Befehl, ohne Mitleid gegenüber Schneewittchen zu zeigen. Sein Handeln wird von der Königin

¹⁶⁴ Die Figur des Jägers bei den Gebrüder Grimm ist durch sein selbstständiges und mutiges Handeln charakterisiert. Als Beispiel gelten die Jägerfiguren von *Sneewittchen* und *Rotkäppchen*, die die weibliche Figur aus ihrer Notlage befreien und dadurch eine heldenhafte Konnotation erlangen.

gesteuert, denn sie ist es, die die Tötung von Schneewittchen verhindert, „indem sie lachend dem Jäger den Arm hält“ (Walser 1986: 99), bevor dieser Schneewittchen etwas antun kann. Es ist die Königin, die über Schneewittchens Leben entschieden hat und nicht der Jäger, wie beim Grimm'schen Märchen. Der Jäger ist dadurch keine eigenständige Figur, sondern von der Königin abhängig, ein Charakterzug, den man in der patriarchalen Literatur eher der weiblichen Rolle zuordnet.

Der Jäger muss nicht nur für die Königin „das Spiel mit Schneewittchens Not“ präsentieren, sondern auch für sie im Streit mit Schneewittchen vermitteln. Die Königin befiehlt ihm das Wort zu ergreifen, was der Jäger ohne zu widersprechen tut: „Schneewittchen, komm doch her zu mir“ (Walser 1986: 105). Er persuadiert Schneewittchen, indem er mit sanftem Ton das Märchen als Lügner und Ursprung von Missverständnissen bezeichnet.¹⁶⁵ Er argumentiert anhand von Beispielen aus dem Märchen, die er widerlegt:

Jäger:

Daß sie dich haßt, der Natter gleich,
um deiner süßen Schönheit will'n,
ist eine Lüg'. Sie ist ja selbst
schön wie der prang'nde Sommerbaum.
Sieh sie dir an und nenn sie schön.

(Walser 1986: 107)

Schneewittchen ist von der Argumentation des Jägers so überzeugt, dass sie sogar seine Argumentation erweitert

Schneewittchen:

Schön, o wie schön. Die üppige Pracht
des Frühlings ist so köstlich nicht
sie übertrifft an Herrlichkeit
geschliffnen Marmor, wenn zum Bild
der echte Künstler ihn geformt.

(Walser 1986: 107-108)

Als der Jäger sich auf ein weiteres Beispiel aus dem Märchen bezieht, welche die Intention der Königin, Schneewittchen zu töten, herauskristallisiert, widerspricht sie ihm sogar, indem sie es als eine weitere Bekräftigung für die „Geschichte“ nennt.

¹⁶⁵ Vgl. Walser 1986: 107.

Jäger:

[...] Ich senkte Dolch und Arm zugleich
Und hob dich, Süße, zu mir auf.
Das Reh, das in die Quer uns sprang,
erstach ich mir. Ist es nicht so?

Schneewittchen:

Fast kaum der Müh' wert acht ich die
Geschichte zu bekräft'gen. Ja,
natürlich ja, So ist's. Ei, ja.

(Walser 1986: 108-109)

Schneewittchen definiert selbst schon das Märchen als Lüge, die den Kindern „bang damit“ macht. Mit Schneewittchens Aussage, dass die Lüge „verschwinden“ soll, hat der Jäger sein Ziel der Persuasion von Schneewittchen erreicht.¹⁶⁶

Auch als Schneewittchen das Schweigen der Königin bemerkt, ergreift der Jäger sofort das Wort für die Königin und erläutert subtil den Grund ihres Verstummens, was wiederum die Abhängigkeit und Sympathie zur Königin noch einmal deutlich unterstreicht.¹⁶⁷

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Figur des Jägers nicht der Rollenerwartung des Grimm'schen Jägers entspricht und eine eindeutig passivere und bedeutendere Rolle spielt. Er ist sozusagen, die rechte Hand der Königin, die alle unangenehmen Situationen für die Königin löst. Ein weiterer Unterschied zum Grimm'schen Jäger ist, dass der Jäger außerdem der Liebhaber der Königin ist, ohne dass der König darüber Bescheid weiß. Diese Tatsache erweckt die Eifersucht des Prinzen.

Nicht nur beim Jäger wird eine Variation der Rolle in Bezug auf das Grimm'schen Märchen deutlich, auch bei dem Prinzen kann man ein klares Abschweifen von der traditionellen Rollenerwartung erkennen. Anders als bei *Sneewittchen* ist die Definierung des Prinzen als Held nicht so eindeutig. Er ist von dem Märchen als Realität überzeugt und weiß, dass er Schneewittchen gerettet hat. Bei seinem ersten Auftritt bemitleidet er sie wegen den Ungerechtigkeiten, die ihr widerfahren sind: „Schneewittchen, o wie übel hat liebloser Haß mit dir gespielt“ (Walser 1986: 77). Er posi-

¹⁶⁶ Vgl. Walser 1986: 109.

¹⁶⁷ Vgl. Walser 1986: 109.

tioniert sich eindeutig auf der Seite von Schneewittchen, als diese die Königin zur Rede stellen möchte, wegen des versuchten Mords an ihrer Person. Der Prinz macht sich sogar über das Märchen lustig, denn für ihn ist es unfassbar, dass Schneewittchen nach all den Mordversuchen der Königin noch am Leben ist:

Ein Wunder, daß du lebend bist.
Du hieltest Gift und Dolche aus.
Aus welchem Stoff bist du gemacht,
da tot du bist, und doch so hold
lebendig, ja so wenig tot,
daß Leben sich in dich verliebt?

(Walser 1986: 77)

Er scheint auch nicht Schneewittchens Vorgeschichte zu kennen, denn er fragt sie, ob der Jäger sie erstach. Der Prinz scheint sich durch seine Frage zu widersprechen, denn schließlich erwähnt er Schneewittchens Resistenz bezüglich des Giftes und des Dolches. Die Intention, die der Prinz bei dieser Äußerung verfolgt ist rein provokativ, denn schließlich hält er die Königin für die Initiatorin der Mordversuche an Schneewittchen. Die Königin, die dies bestreitet, fühlt sich verletzt und fordert den Prinzen bewusst heraus, indem sie sich herab wertend zu ihm äußert, schließlich beschimpft sie ihn als einen nicht willkommenen, kleinen und fremden Provokateur.

Königin:

Müßt Ihr noch helfen, kleiner Prinz,
zu Flammen Flammen tragen, wo
heilsame Flut so nötig wär'?
Buntscheck'ger Fremdling, tretet nicht
zu nahe einer Königin.

(Walser 1986: 79)

Der Prinz wird von der Königin als Unruhestifter bezeichnet und ermahnt, aber dieser scheint sich nicht einschüchtern zu lassen. Obwohl er sich selbst als „klein und schwach“ sieht, fühlt er sich mutig genug die Königin für ihre Verbrechen zur Rede zu stellen.¹⁶⁸ Er vergleicht den Versuch Schneewittchen zu vergiften mit dem Töten eines Hundes und fragt herausfordernd nach dem Motiv der Königin ihr eigenes Kind töten zu wollen, denn wie bereits erläutert wurde, wird bei Walsers *Schneewitt-*

¹⁶⁸ Vgl. Walser 1986: 80.

chen die Königin nicht als Stiefmutter betrachtet. Die Überlegenheit des Prinzen in dieser Szene wird dadurch deutlich, dass Schneewittchen sich sehr emotional über den Mordversuch äußert. Im Gegensatz dazu ist der Prinz in seinen Aussagen emotional distanziert und denunziert mit einem gewissen humorvollen Ton das Handeln der Königin. Schlussendlich beendet er die Diskussion mit der Königin, indem er Schneewittchen am Arm nimmt und in das Schloss führt. Im Vergleich zum Jäger erfüllt der Prinz in dieser Szene seine Rolle als „tapferer Held“, der Schneewittchen vor dem „bösen Weib“ beschützt und dieses klar für seine Taten zur Rede stellt. Er gesteht zwar seine körperliche Unterlegenheit – „Jawohl, und schein’ ich klein und schwach“ (Walser 1986: 80) – , aber trotzdem kann man sein Handeln und Denken als selbstständig definieren. Trotzdem entspricht der Prinz nicht der Rollenbeschreibung des Grimm’schen Helden, schließlich verkörpert der patriarchale Held sowohl physische Größe bzw. Stärke wie auch Durchsetzungskraft, was bei Walsers Prinzen nicht vollständig vorhanden ist. Wie bei der Figur des Jägers entsteht dadurch eine neue Konzeption der Rolle des Prinzen, welche nicht mehr dem patriarchalen Muster entspricht, sondern eine alternative Darstellung der Figur präsentiert.

Er fordert die Königin auf ihre Mordversuche einzugestehen und zu erläutern. Schließlich ergreift er die Initiative Schneewittchen in das Schloss zu bringen, die am Ende der Diskussion verstummt zu sein scheint. Sie lässt sich von dem Prinzen führen, der in dieser Szene die aktivere Rolle übernimmt und dadurch die Auseinandersetzung mit der Königin beendet: „Er führt sie [Schneewittchen] ab in das Schloß“ (Walser 1986: 80). Der Prinz ist eindeutig der Sieger dieser Auseinandersetzung, denn erst als das Brautpaar im Schloss verschwunden ist, traut sich die Königin ihre wahren Gefühle zu äußern. Durch eine Anapher signalisiert sie zuerst in einem traurigen Ton, dass Schneewittchen sich einfach von der Diskussion entfernt hat und deutlich gekränkt ist:

Geh nur, zerrissen Takelwerk.
Geh Brautpaar, mit dem Tod vermählt.
Geh Kummer, führe Schwachheit an;

(Walser 1986: 80)

Der Ton der Königin wird aggressiver, was eine zusätzliche polysemische Bedeutung hat. Einerseits deutet die Königin darauf hin, dass Schneewittchen laut dem

Märchen von den Toten auferstanden ist, dank der Intervention des Prinzen. Andererseits deutet sie auf eine Beziehung, die nicht auf einer lebenden Liebe basiert, denn wie das Märchen der Gebrüder Grimm schildert, fand der Prinz Zuneigung zu Sneewittchens Leiche, was auf nekrophiler Misogynie deutet: „So schenkt mir ihn [den Sarg], denn ich kann nicht leben, ohne Sneewittchen zu sehen, ich will es ehren und hochachten wie mein Liebstes“ (Brüder Grimm 2008: 277). Dadurch antizipiert die Königin die Probleme zwischen dem Prinzen und Schneewittchen, denn schließlich verliebte er sich in eine Leiche, deren einzige Funktion war, schön zu sein und zu schweigen. Der Prinz kennt dadurch nicht den wahren Charakter der Königstochter.

In einem Zimmer im Schloss kommt es dann zum tatsächlichen Kennenlernen vom Prinzen mit Schneewittchen. Der nekrophile Prinz scheint amüsiert zu sein. Er „wollte so den ganzen Tag // verplaudern Arm in Arm“ mit Schneewittchen (Walser 1987: 81).

Der Prinz versucht anhand mehrerer Metaphern Schneewittchens Sprache zu beschreiben und betont seine Zuneigung, indem er sich selbst als „gefangener der Liebe“ bezeichnet, der „gefesselt“ ist, aber trotzdem freier als ein „Freier“. Dieses Wortspiel zeigt, dass der Prinz sprachgewand ist und diese Fähigkeiten verwenden möchte, um Schneewittchen zu verführen. Er schlägt einen Rollentausch vor; er möchte die passivere Rolle einnehmen und Schneewittchen beim Sprechen zu hören und dabei treu sein. Es sind Charakterzüge, die laut Hausen der weiblichen Rolle zugeteilt werden. Sein zu anfangs rationales Vorgehen, lässt er beiseite, um über die Definition von Treue und Untreue zu philosophieren. Der Prinz selbst beschreibt den Ursprung der Untreue in den Worten:

[...] sie [Untreue] spricht so rasch
wie'n Quell im Winde, der ihn peitscht,
und übersprudelt im Geschwätz.

(Walser 1986: 81)

Er definiert zwar das „Geschwätz“ als Untreue, findet aber kein Ende für seinen Vortrag, obwohl er sich selbst zum Schweigen auffordert: „Nein, laß mich schweigen, treu dir sein“ (Walser 1987: 81). Der Prinz redefiniert bzw. destabilisiert auf eine indirekte Weise sowohl das männliche wie auch das weibliche Bild. Die Geschwät-

zigkeit ist ein Charakterzug, der in den meisten Fällen den Frauen zugeschrieben wird. Außerdem wird der weibliche Charakter in der patriarchalen Weltansicht oft mit der Untreue verbunden, da das weibliche Geschlecht zum Wankelmut und emotionaler Schwäche tendiert. Da nun der Prinz als geschwätzig dargestellt wird, zeigt er eine Eigenschaft, die in der hausväterlichen Literatur der weiblichen Rolle zugeschrieben wird. Offen spricht er über seine Gefühle bezüglich Schneewittchen und wirkt dabei stets sehr emotional und der Unterhaltung hingegeben. Er bemüht sich anhand einer bildhaften Sprache seine Liebe zu beschreiben. Er äußert seinen Wunsch nach Nähe bzw. Innigkeit und Geborgenheit. Der Prinz hofft, dass die Leidenschaft zwischen dem Liebespaar nie erlischt: „Feucht sei die Liebe wie die Nacht, daß nie ein trockener Staub sie trübt.“ (Walser 1987: 82)

In dieser Szene weist der Prinz deutlich Merkmale auf, die Hausen einem weiblichen Charakter zuordnet: Er sucht die Nähe zu Schneewittchen, zeigt eine gewisse Abhängigkeit, da er sie mehrmals auffordert am Gespräch mitzuwirken. Er äußert Emotionalität, indem er seine Empfindungen und Gefühle schildert. Durch seine bildhafte Sprache demonstriert er eine Verschönerungsgabe, die sogar Schneewittchen kommentiert: „Ihr sprecht vornehme Prinzensprache“ (Walser 1986: 81). Insgesamt kann man sagen, dass sich die Haltung des Prinzen, die man in der ersten Szene als rational beschreiben kann, in der Zimmerszene zu einem eher emotionalen Handeln verwandelt. Der Rollentausch zwischen Schneewittchen und dem Prinzen wird durch den Wechsel zwischen dem typisch weiblichen und männlichen Verhalten deutlich dargestellt. Während des Monologs des Prinzen scheint Schneewittchen distanziert und reflektierend gegenüber den Worten des Königssohnes zu sein. Sie zeigt dadurch Eigenschaften, die laut Hausen eher dem männlichen Geschlecht zugeschrieben werden. Ihre Bemerkungen sind stets rational und urteilend: „Ihr sprecht ja wie ein Wasserfall // vom Schweigen, und doch schweigt Ihr nicht“ (Walser 1986: 82). Auch Schneewittchen ist sich der Veränderung bezüglich des Rollenverhaltens des Prinzen bewusst geworden und unterstreicht mit ihrer Aussage den Rollentausch zwischen ihr und dem Prinzen. Wie bei der Königin und dem Jäger, ist es Schneewittchen, die ein Rollenverhalten einnimmt, welches, nach den patriarchalen Idealvorstellungen, der männlichen Figur zuteilt wird. Dementsprechend nimmt der Prinz durch seine Emotionalität die Rollenerwartung der weiblichen Figur an.

Auf Schneewittchens Worte reagiert der Prinz betrübt und beleidigt, er fordert sie auf, mit ihm über ihre Sorgen zu sprechen, ihre Gefühle mit ihm zu teilen. Schneewittchens Argumentationslinie ist im Vergleich zum Prinzen reflektierend und distanziert. Die hastige Sprache des Königssohnes irritiert sie und sie fordert ihn auf, seinen eigenen Rat zu folgen:

Du redest immer und sprachst
ja Schweigen doch. Was redest du
so hastig stets in einem fort?
Zutraun hat nicht so schnelle Sprach',
und Liebe liebt die weiche Ruh'

(Walser 1987: 82)

Sie hinterfragt sogar des Prinzen Zuneigung ihr gegenüber, wodurch der Prinz gekränkt mit den Worten „Laß das doch sein“ (Walser 1986: 83) versucht dieses Thema abzuschließen.

Die Entwicklung des Charakters des Prinzen während der Konversation variiert von einem sehr emotionalen Sprecher, der seine Gefühle und Stimmung frei äußert bis zu einem gekränkten und beleidigten Prinzen, der abrupt das Gespräch beenden möchte. Diese emotionalen Höhen und Tiefen wie auch die „Geschwätzigkeit“ sind Charakterzüge, die eher dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden. Vor allem das Bedürfnis nach Liebe und Nähe werden bei den Äußerungen des Prinzen deutlich. Ihm scheint es, dass Schneewittchen sehr reserviert ist und seine Gefühle nicht erwidert. Als die Königstochter dann bereit scheint über belanglose Sachen zu sprechen, ist der Prinz mit dem Beobachten der Königin und des Jägers im Garten beschäftigt und hört ihr gar nicht mehr zu.

Er betrachtet voller Neugier die Liebesszene der Königin und des Jägers im Garten des Schlosses. In ihrem Artikel schreibt Sabine Eickenrodt dem Prinzen sogar die "Macht des Sehens" zu,¹⁶⁹ welche beispielsweise Schneewittchen nicht besitzt, da diese Übel empfindet, im Gegensatz zum Prinzen, der von dem Anblick, der sich ihm bietet, fasziniert ist. Der Prinz nimmt die Position eines Voyeurs an, was in der pat-

¹⁶⁹ Vgl. Eickenrodt, Sabine: ‚Ja und doch nein‘. Vergessen und Dementieren in Robert Walsers Schneewittchen-Dramolett“. In: *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Bewusstseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen*. Hrsg. Irmela von der Lühe und Anita Runge. Wallstein: Göttingen, 1997: 210.

riarchalen Gesellschaft als ein typisches männliches Verhalten betrachtet wird. Also findet bei Walser *Schneewittchen* nicht nur ein simpler Rollentausch statt, sondern den Figuren werden zusätzlich auch Eigenschaften zugeteilt, die typisch für ihr Geschlecht sind. Ein Teil der traditionellen Muster ist dadurch auch in der Konzeption der Walser'schen Figuren vorhanden, von denen diese nicht loskommen, obwohl sie diese hinterfragen und nach neuen Mustern agieren.

Die Liebesszene wird mit einem Bild verglichen, das den Prinzen verzaubert und ihn nicht mehr loslässt. Der leidenschaftliche Anblick der Königin während der Liebesszene macht den Prinzen „rasend“. Er ist eifersüchtig auf den Jäger, den er erneut als Schurken beschimpft, denn schließlich wünscht er sich, er wäre an seiner Stelle bei der Königin: „Ach dieses süße, süße Weib. – Könnt ich den Sinn verlieren doch, der das gesehn. Nun bin ich hin“ (Walser 1986: 85).

Der Prinz hat sich in die Königin verliebt und dementsprechend sind seine Gefühle für Schneewittchen verblasst:

Sturm wütet über alles weg,
was Liebe hieß, noch heißen möcht'
doch nicht mehr heißt. Geh alles fort.

(Walser 1986: 85)

Die Liebe des Prinzen zu Schneewittchen vergleicht er mit einem Wetterphänomen, welches sehr intensiv, aber auch schnell vorbei ist. Er scheint emotional sehr labil zu sein, vor allem was seine Gefühle angeht. Auch an diesem Beispiel kann man deutlich die emotionalen Schwankungen erkennen, die eher eine Eigenschaft des weiblichen Geschlechts sind. Wankelmut ist laut Hausen ein Geschlechtsspezifika, das der Frau zugeordnet wird¹⁷⁰, aber in diesem Falle dem Prinzen zuzuschreiben ist.

Durch die Beobachtung der Liebesszene zwischen der Königin und dem Jäger ist der Prinz unsterblich in das „böse Weib“ verliebt. Durch die Eifersucht getrieben möchte er „die holde Königin suchen gehen, die aus unwürd'ger Liebe [ich] er befreien will“ (Walser 1986: 87). Wie bereits erläutert, besitzt der Prinz noch einige Eigenschaften, die für die hausväterliche Literatur typisch männlich sind. Er fühlt sich in seiner

¹⁷⁰ Vgl. Hausen 2007: 177.

Würde angegriffen, da er von einem höheren und edleren Rang als der Jäger ist. Der Prinz ist daher verpflichtet als Mann und Held seine Position gegenüber seinem Rivalen zu verteidigen. Wenn er zuvor Schneewittchen gerettet hat, möchte er nun dies auch bei der Königin vollbringen, da sie sich nun, nach dem Empfinden des Prinzen, in einer Notlage befindet.

Andererseits verlangt er von Schneewittchen, dass sie „recht böse, ja recht ergrimmt auf“ (Walser 1986: 87) ihn ist und bereut es die schöne Leiche, das „liebe[s] Winterbild“ (Walser 1986: 86) aus dem Sarg erweckt zu haben.

Schneewittchen ist fassungslos und versteht die Welt nicht mehr. Sie fordert ihn auf sie anzuschauen und betont als Kontrast zu seinen Worten ihre Lebendigkeit: „Schau, schau! Nun ich lebendig bin, wirfst du mich wie die Tote weg!“ (Walser 1986: 86)

Die paradoxen Empfindungen des Prinzen zu Schneewittchen kristallisieren sich heraus, als er sie um ihren Hass bittet, dann wird sie wieder seine Zuneigung erhalten.¹⁷¹ Er selbst definiert sich als Schurke, der sie für eine andere verlässt. Der Prinz sowie die anderen Figuren im Dramolett suchen vehement nach einer neuen Definition der eigenen Rolle. Der Prinz fühlt sich einerseits der patriarchalen Rollenerwartung verpflichtet, andererseits möchte er andere Möglichkeiten bzw. Realitäten nicht ausschließen. Sein Empfinden wird durch die Beziehung zwischen ihm, Schneewittchen und der Königin bestimmt. Laut der patriarchalen Idealvorstellung heiratet der Prinz die gerettete Prinzessin, was er zunächst auch vorhatte. Aber die neu dargestellte Situation in Walsers *Schneewittchen*, in der von ihm nicht nur erwartet wird, dass er Tapferkeit und Durchsetzungsvermögen demonstriert, gibt ihm die Möglichkeit, sich von dieser prädestinierten Rolle als Held zu befreien, und sein wahres Wesen zu offenbaren. Dies ist für ihn paradox, denn er kennt die Werte- und Normen einer patriarchalen Gesellschaft und weiß, dass sein Rollenverhalten nicht heldenhaft ist. Trotzdem folgt er seinem Verlangen nach der Königin.

Ganz im Gegensatz zu Schneewittchen, die weiterhin in dieser Situation rational bleibt und das Verhalten des Prinzen untersucht. Am Ende ihrer Reflexion fordert,

¹⁷¹ Vgl. Walser 1986: 86.

beziehungsweise befiehlt sie dem Prinzen, von ihr fort zur Königin zu gehen und die „Mama“ von ihr zu grüßen.¹⁷² Der Prinz scheint für einen kurzen Moment sein Gefühlschaos beiseite zu legen und ist über Schneewittchens „Befehl“ nachdenklich geworden und scheint sich wieder an die Handlung des Märchens zu erinnern. Nachdem er deutlich auf seine Verwirrung bezüglich ihrer Aussage hinweist – „Schneewittchen, ich versteh’ dich nicht“ (Walser 1987: 86) – verspricht er Schneewittchen als Schlichter zwischen ihr und ihrer Mutter zu agieren.¹⁷³

Erst nachdem die Königin und Schneewittchen ein aufklärendes und versöhnendes Gespräch geführt haben, taucht der Prinz wieder auf und möchte der Königin seine Gefühle schildern. Diese aber ist total über die Offenbarung des Prinzen empört und stellt klar, dass sie ihn nur als Verlobten ihrer Tochter akzeptiert. Der Königssohn erläutert daraufhin, dass es Schneewittchen war, die die Veränderung seiner Zuneigung erkannt hat und ihn deshalb nicht mehr als Ehemann haben möchte:

Schneewittchen will nicht Braut mir sein.
Sie sagt, ich hätte andern Sinn,
als da ich aus dem Sarge sie
gehoben und hierher geführt.
Und hat sie recht, so seid Ihr schuld.
Euch, Königin, geb’ ich ganz mich hin
(Walser 1987: 96)

Er übergibt die Verantwortung und Entscheidung für seine Gefühle an Schneewittchen. Er zeigt dadurch seine Passivität und seinen Wankelmut, Eigenschaften, die auch eher den weiblichen Charakteren zugeordnet werden.¹⁷⁴ Sogar die Königin deutet auf die Labilität seiner Gefühlslage hin:

Königin:
Woher die schwache Sinnesart,
die wie ein Schilfrohr hin und her,
wenn Wind es schüttelt, sich bewegt?
(Walser 1986: 96)

¹⁷² Vgl. Walser 1986: 88.

¹⁷³ Vgl. Walser 1986: 89.

¹⁷⁴ Vgl. Hausen 2007: 177.

Anhand dieser bildhaften Beschreibung der Handlungen des Prinzen, kommt seine Passivität zur Geltung. Die Königin empfindet das Verhalten des Prinzen als unreif und verlangt von ihm Geduld, denn sie ist überzeugt, dass der Königssohn seine Gefühle schnell wieder ändern wird.

Dafür bittet sie den Jäger um Hilfe, der „kein Schurk“ ist, sondern „im Jägerkleid“ mehr wiegt, als „zehntausend Prinzen“ (Walser 1986: 96). Mit dieser Aussage unterstreicht die Königin die neue Konzeption der Rollenerwartung und des Rollenverhaltens der männlichen Figuren, die in diesem Stück eindeutig als Gegenspieler dargestellt werden und die um die Zuneigung der Königin kämpfen. Es wird dadurch eine neue Situation dargestellt, die sich von der patriarchalen Idealvorstellung distanziert. Erstens, weil nun die "Stiefmutter" zur begehrten Frau wird, obwohl sie schon mit dem König verheiratet ist. Zweitens wurde die antagonistische Figur, die im Grimm'schen Märchen die Stiefmutter verkörperte, bei Walser *Schneewittchen* beseitigt, wodurch der Prinz seine heldenhafte Tat nicht komplementieren konnte. Schließlich tritt das glückliche Ende nur dann ein, wenn die Antagonistin getötet wird. Der Prinz wird dadurch mit einer neuen Realität konfrontiert und fühlt sich verpflichtet seiner Berufung als Held des Märchens nachzugehen. Da er nun nicht mehr die Königin besiegen muss, ist der Jäger der Rivale, der seine Position gefährdet. Auch der Jäger ist sich dieses Machtkampfes um die Gunst der Königin bewusst und ist bemüht, jede Anweisung der Königin ohne Widerworte auszuführen.

Die Königin fordert den Jäger auf, die Szene des Mordversuches an Schneewittchen noch einmal vorzuspielen. Der Jäger befolgt die Anweisungen der Königin, worauf der Prinz ihn als „Schurke“ definiert, der eine „Schurkenrolle“ spielt. Noch empfindet er Eifersucht gegenüber dem Jäger, schließlich ist er der Liebhaber der Königin und wird von ihr bevorzugt. Erst als der Jäger den Dolch zieht, interveniert der Prinz geschockt und fordert Schneewittchen auf wegzulaufen. Er scheint seine ursprüngliche Haltung gegenüber der Königin wieder einzunehmen und bezeichnet diese als „Schlange“.

Prinz:

Was? Was? Schneewittchen lauf davon.
Schurke, halt ein. O Königin,

welch eine Schlange seid Ihr doch.

(Walser 1987: 99)

Die Königin definiert den Mordversuch als „nur ein Spiel“ (Walser 1987: 99), aber der Prinz scheint ihr nicht mehr zu vertrauen und seine gerade noch vorhandenen Liebesgefühle sind nun wieder verschwunden. Die Königin spürt die Unsicherheit und Angst des Prinzen, der von der ganzen Situation überfordert zu sein scheint und wie versteinert da steht. Es ist die Königin, die ihn auffordert, mit ihnen den Raum zu verlassen: „Kommt, Hasenprinzchen! Jäger komm. Gelächter so begleite uns“ (Walser 1987: 99). Durch die Bezeichnung „Hasenprinzchen“ wird die Inferiorität des Prinzen deutlich dargestellt. Zum einen durch den Diminutiv „-prinzchen“ und zum anderen durch die Assoziation mit dem Tier, welches im Volksmund als ängstlich bezeichnet wird. Der Prinz scheint so sehr mit der Situation überfordert zu sein, dass er von der Bühne verschwindet. Erst am Ende des Dramoletts, nach dem klärenden Gespräch zwischen Schneewittchen, der Königin und dem Jäger, erscheint der Königssohn zusammen mit dem König, den Hofdamen und Edelleuten wieder. Dabei scheint es als würde er sich nicht trauen, alleine mit Schneewittchen, der Königin und dem Jäger zu sein. Er hält sich auch im Hintergrund und wird nicht als Retter der Situation gesehen.¹⁷⁵

Im Vergleich zum Märchen der Gebrüder Grimm erscheint der König nur am Anfang der Erzählung. Nach der Heirat mit dem „bösen Weib“ verschwindet er spurlos und wird nicht mehr erwähnt. Dies ist der Grund, weshalb der Walser'sche König nichts von einem Streit zu wissen scheint. Einerseits ist seine Rolle durch Abwesenheit, Passivität und Ignoranz gekennzeichnet, Eigenschaften, die dem weiblichen Geschlecht zugeteilt werden. Andererseits weist er durch sein Verhalten typische männliche Charakterzüge auf, da er sich nicht um die häusliche Situation der Familie kümmert und sich nur für das öffentliche Leben interessiert. Das einzige, wofür er sich interessiert, sind die Anklagen des Prinzen gegen den Jäger: „Ist dieser Jäger ohne Schuld? Der Prinz hier klagt ihn bitter an.“ (Walser 1986: 110)

Als die Königin den Streit als „nur noch lächelnd Wort“ (Walser 1986: 111) definiert, ist es dann Schneewittchen, die den Jäger in Schutz nimmt. Sie erläutert dem

¹⁷⁵ Vgl. Walser, 1986: 110.

König durch einen Vergleich, dass der Jäger mehr Reinheit zeigt, als der Himmel selbst.

Erst als der König die Situation als „Wunder“ bezeichnet, traut sich der Prinz sich zu äußern und demonstriert dabei seine Verwirrtheit, indem er seine Erkenntnis als „Der Schurke ist kein Schurke mehr“ (Walser 1986: 111) formuliert. Durch die Aussage des Prinzen schildert Walser die Destabilisierung der Rollenerwartung und des Rollenverhaltens in *Schneewittchen*. Sowohl die weiblichen wie auch die männliche Figuren sind sich zwar des patriarchalen Werte- und Normensystems bewusst, erkennen aber dass dieses in ihrer derzeitigen Situation nicht mehr vorhanden ist. Deswegen erwägen sie die neuen Möglichkeiten, die zuvor Tabu für sie waren und streben nach neuen Identitäten, welche sich nicht wie in der patriarchalen Idealvorstellung einseitig darstellen. Dadurch wird die traditionelle Konzeption von Gut und Böse destabilisiert.

Das Märchen, an welches der Prinz geglaubte bzw. seine eigene Realität, wird als eine Lüge dargestellt und existiert dementsprechend nicht mehr. Er kann es nicht fassen, dass Schneewittchen nun leugnet, dass der Jäger kurz zuvor ihr Leben bedrohte. Nun preist und verehrt sie ihn, als wäre er ihr Retter gewesen. Die Königin fordert ihn auf zu schweigen und definiert sein Verhalten als unedel. Dadurch wird ihm bewusst, dass seine Rolle und Position als eigentlicher Held und Prinz in diesem „Märchen“ nicht mehr existent ist. Er wurde degradiert und bringt dies auch zum Ausdruck mit den Worten: „Macht mich vergessen, daß ich ein gesalbter Prinz und Herrscher bin“ (Walser 1986: 112). Als der König ihn auf seine immer noch ernste Minne aufmerksam macht und daran erinnert, dass er sich sicherlich nicht weiter entfremden will, äußert sich der Prinz zum letzten Male. Er fühlt sich tatsächlich wie ein Fremdling in seinem „eigenen Märchen“ und ist mit dieser Wendung der Rollen in allen Bereichen überfordert. Er ist apathisch und bezeichnet sich selbst „[N]icht böse, und doch auch nicht lieb“ (Walser 1986: 114). Als wäre er eben ein Fremdling, ein Betrachter dieses Stücks, der es nicht versteht oder nicht verstehen möchte: „Ich weiß nicht, was ich sagen soll.“ (Walser 1986: 144).

Dies sind auch die letzten Worte des Prinzen, der wortwörtlich aus der Szene flieht, als würde er ihr entkommen wollen.

Schneewittchen:

[...]Läuft der Prinz
Von unserem Jubel furchtsam weg?
Schickt das sich für so edlen Mann?

(Walser 1986: 114)

Sie fordert den Jäger auf, dem Prinzen wieder zurückzubringen, obwohl sie sein Verhalten als „schlechtes Gebarn“ (Walser 1986: 114) empfindet.

Sogar die Königin beschreibt sein Handeln als feige und ist davon überzeugt, dass der Prinz zurückkehren wird. Schließlich meint sie, „er will nur, daß man sich bang um ihn bemüht“ (Walser 1986: 114). Außerdem äußert sie ihre Überzeugung, dass nach seiner Rückkehr Schneewittchen und der Prinz wieder ein Liebespaar werden: „Dann wird er sicher noch dein Schatz“ (Walser 1986: 114).

Die Entwicklung des Prinzen entspricht nicht der Rollenerwartung der männlichen Hauptfigur in einem Brauterwerbsmärchen. Am Anfang des Dramoletts scheint er noch in einer überlegenen Position zu sein, da er sich traut, die Königin mehrmals herauszufordern. Er fühlt sich mit der Königin wenigstens auf gleicher Ebene oder sogar noch höher gestellt. Bereits in der zweiten Szene ändert der Prinz seine Rolle und übernimmt die, die eher einer weiblichen Person, bzw. Schneewittchen zugeschrieben wird. Sein Charakter und seine Gefühle sind labil, er ist sehr emotional. Er unterwirft sich der Königin hemmungslos bis zum Wendepunkt, als er seine eigene Rolle im Märchen nicht mehr versteht. Schlussendlich verschwindet er.

Damit durchlebt er im Vergleich zu dem Prinzen aus den Märchen der Gebrüder Grimm eine ganz andere Progression, bezogen sowohl auf die Rollenerwartung wie auch auf die Rolle des Prinzen selbst, als Retter und Sieger.

Bei *Sneewittchen* war die Rolle des Prinzen klar definiert. Er sah Sneewittchen im Sarg, erlöste und heiratete sie, wodurch „das böse Weib“ auf der Hochzeit starb. Er triumphierte in allen Bereichen, ganz im Gegenteil zu dem Prinzen von *Schneewittchen*, wo es die Prinzessin ist, die ihn suchen lässt, um ihn wieder in die Gesellschaft zu integrieren. Bezüglich der Endsituation des Dramoletts kann man feststellen, dass es in Walsers *Schneewittchen* zu einem Rollentausch zwischen dem Prinzen und Schneewittchen kommt. Sie ist die triumphierende Figur, die die neue Realität ak-

zeptiert und deren Möglichkeiten in Anspruch nimmt. Außerdem steht sie einer Versöhnung mit dem Prinzen offen gegenüber, wobei deutlich wird, dass sie die patriarchale Rollenerwartung einer heiratswilligen Prinzessin nicht vollkommen ausschließt. Anna Fattori beschreibt die Figuren im Dramolett als verunsicherte Individuen, welche „zwischen den zwei Gliedern einer sprachlichen Option“ oszillieren, „ohne sich mit dem einen oder dem anderen Element zu identifizieren.“ (Fattori 2011: 183).

Die Wahrheit des Märchens wird zwar im Dramolett durch die Figuren in Frage gestellt, aber

eine neue, sich durch feste Umrisse auszeichnende Welt wird jedoch nicht gekennzeichnet, denn ‚Gegenwart‘, welche durch „allzu verfeinerte“ der Zeit der Grimmschen Märchen fremde „Probleme“ (GWJ XII, 420) gekennzeichnet ist, erlaubt es nicht den traditionellen Wertschemata neue, ein für allemal festgelegte Kategorie entgegenzusetzen. (Fattori 2011: 183)

Für Katalin Horn befinden sich die Walserschen Figuren zwischen einem "Märchenzwang" und einem „Lebenszwang“, welche sich aber trotzdem verbinden. Sie erläutert ihre Aussage mit einem Zitat von Günter Werner, der sich fragt, wie „die Menschen an das Märchen glauben“ sollen, „das sie in trügerischer Eindeutigkeit behaften will - aber wie sollen sie andererseits an das Leben glauben, in dem sie ratlos stehen?“¹⁷⁶

Dadurch bleibt das Ende des Dramoletts offen, schließlich können die Figuren ihre endgültige Wahrheit nicht konkretisieren, da sie sich auf der Schwelle zu mehreren Wahrheiten befinden.

Durch die Analyse der Figuren von Walsers *Schneewittchen* hat sich herauskristallisiert, dass erst anhand der metadramatischen Techniken die Destabilisierung der patriarchalen Rollenerwartung und des Rollenverhaltens möglich ist, wodurch der Autor die Suche nach der neuen Realität darstellen kann.

¹⁷⁶ Horn, Katalin: „Der Prinz kommt ungelegen . . .“: Robert Walsers Märchendramolette“. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 20.1 (1989): 46.

Brochmeyer definiert Walsers Dramolett als „eine Art Metatheater“, in dem die Figuren sich über ihre „theatralen Fiktionalität“ bewusst sind. Sie „verbalisierten und hinterfragten ständig das, was sie tun“.¹⁷⁷

Durch die Intertextualität und das „Spiel im Spiel“ werden die Figuren bei Walsers *Schneewittchen* zur Selbstreflexion aufgefordert, welche als Konsequenz die Suche einer neuen Realitätsdarstellung hat. Anhand der metadramatischen Technik der Dekonstruktion bzw. Destabilisierung werden im „Text“ die patriarchalen Werte- und Normensysteme identifiziert und dekonstruiert. Robert Walser setzt sich bewusst mit einem für die meisten bekanntem Märchen auseinander, um es mit den Werten und Normen seiner Zeit zu vergleichen. Dies erreicht er nicht nur durch die Technik der Destabilisierung der dramatischen Form, indem er sie mit anderen Gattungen fusioniert, sondern auch durch die Dekonstruktion der Rollenerwartung und des Rollenverhaltens der Figuren im Dramolet., was zur Auflösung des dominierenden Diskurses führt.

¹⁷⁷ Borchmeyer, Dieter: „Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und die szenischen Prosastücke“. In: Hrsg. Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. *„Immer dichter vor dem Sturze . . .“ Zum Werk Robert Walsers*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987: 129-135.

II. 5. Walsers *Schneewittchen* als Dekonstruktion der traditionellen dramatischen Formen

Das Grimm'schen Märchen reflektiert den Zeitgeist einer patriarchal dominierten Gesellschaft, die von konkreten Mustern gekennzeichnet war. Dies wird vor allem anhand der manichäischen Rollenerwartungen und des Rollenverhaltens der Figuren deutlich.

Da das Märchen nicht nur eine erfundene Erzählung ist, sondern auch sozio-gesellschaftliche Strukturen widerspiegelt, wollte Walser mit seinem Kurzdrama die Veränderungen, die er selbst erlebte, aufgreifen und widerspiegeln. Er thematisiert durch die Figuren die Emanzipation von den Normen- und Wertevorstellung einer patriarchal regierten Gesellschaft, indem er die Pluralität des Individuums schildert, welches mit der neuen Situation überfordert zu sein scheint. Dies wird durch das Ende von *Schneewittchen* deutlich, denn es kommt zu keiner Lösung des Konflikts.

Die Intention Walsers war es nicht nur, wie Thomas Horst in seinem Artikel behauptet, den alleinherrschenden kulturellen Diskurs zu parodieren,¹⁷⁸ sondern auch den Existenzwandel und die ewige Identitätssuche,¹⁷⁹ welche er selbst durchlebte, anhand seiner Figuren im Dramolett darzustellen.

In seiner Verskomödie weiß Walser die Übergangszeit der Umwertung aller Werte auf poetologisch, sprachlich und sprachphilosophisch einprägsame Weise festzuhalten, so dass diese Texte als poetisches Manifest der Infragestellung von Gattungsnormen gelten könnte, ohne doch dabei endgültig von den tradierten Formen Abschied zu nehmen. Zwar geraten die literarischen Normen, auf die sie sich beziehen, „ins Schwanken“, aber es handelt sich um keine Liquidierung, sondern um eine dichterische Auseinandersetzung, in der das schmerzvolle Bewusstsein der Leere, die bevorsteht, sich mit der Sehnsucht nach der untergegangenen alten Welt vermischt und jene altertümlich-postmodern anmutende, zwischen Schwermut und Subversion oszillierende *fin de siècle*-Stimmung hervorruft, die in Walsers Œuvre ein Unikum bildet. (Factori 2011:183-184)

¹⁷⁸ Vgl. Horst, Thomas: „Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walser“. In: *Robert Walser und die moderne Poetik*. Hrsg. Dieter Borchmeyer. Suhrkamp: Stuttgart, 1999: 79.

¹⁷⁹ Vgl. Vollmer, Hartmut: „Die erschriebene Kindheit. Erzähllust, Sprachzauber und Rollenspiel im Werk Robert Walser“. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 93.1(1999): 77.

Dies vollbringt er, indem die Figuren ihre eigene Rollenerwartung als „Grimm’sche“ Figuren nicht nur nicht erfüllen, sondern diese auch destabilisieren. Deswegen löst Walser die strikte traditionelle dramatische Form auf und fusioniert sie mit anderen dramatischen Gattungen. Nur durch die im Kurzdrama vorhandene Technik der Reduktion kann er das Wesentlichste des Individuums darstellen und zwar die Erkenntnis, dass es keine einheitliche Realität gibt. Die Pluralität zeigt sich im Subjekt selbst, wie man am Beispiel der Figuren von Schneewittchen und der Königin erkennen kann, die mehrmals ihre Position bezüglich der Wahrhaftigkeit des Märchens ändern. Diese können anders als die Figuren im Grimm’schen Märchen auch nicht einfach in "Gut und Böse" kategorisiert werden.

Die Emanzipation der Figuren ist eine symbolische Darstellung von Walsers Distanzierung von einer hausväterlich dominierten Literatur, in deren Werken die Figuren in konkrete Handlungsmuster gezwungen werden, um den patriarchalen Idealvorstellungen zu entsprechen:

Die Figuren des Schneewittchen-Dramoletts lassen sich somit nicht auf negative oder positive Eigenschaften festlegen und können keinem eindeutigen Handlungsmuster zugeordnet werden. In der Negierung des manichäischen Weltbildes, das den Handlungsverlauf eines jeden Märchens motiviert, präsentiert sich bereits die Figurenkonstellation als betonte Vorenthaltung eines märchentypischen Elements. (Hübner 1995:68)

Hiermit versucht Robert Walser nicht nur den Zeitgeist des *Fin de siècle* aufzugreifen, sondern bereitet die Wege für eine postmodern konzipierte Literatur vor.

Fazit

Das Kurzdrama ist eine junge dramatische Gattung, die das Drama im 19. Jahrhundert aus der Krise befreite. Die Kürze dieser dramatischen Gattung ermöglicht die Fusion mit anderen Gattungen wie z. B. dem lyrischen Drama der Jahrhundertwende, dem Märchen- oder dem Metadrama. Die Reduktion ermöglicht die Darstellung einer einzigen Situation, die auf einer Widersprüchlichkeit zweier Glieder basiert. Diese Widersprüchlichkeit, die sich vor allem in der Sprache des Kurzdramas wieder spiegelt, macht es für den Empfänger unmöglich eine einheitliche und objektive Realität zu erkennen. Die Auflösung der Grenzen zwischen den verschiedenen Ebenen der Fiktion und der Realität sind nicht nur ein Beweis für den impressionistischen Charakter Walsers, sondern auch das Vorhandensein von postmodernen Zügen. Viele Literaturwissenschaftler wie Dieter Borchmeyer definieren Walsers Poetik als modern.¹⁸⁰ Tatsächlich unterscheidet er sich von den anderen zeitgenössischen Autoren der Moderne, weil er seinem Werk keine sinnstiftende Funktion mehr erteilte. Diesen Unterschied erkennt auch Andrea Hübner, die in ihrer Untersuchung „Robert Walser Umgang mit Märchen und Trivilliteratur“ Walsers Werke mit Werken von Hugo von Hofmannsthal bezüglich der Sinnbildungskapazitäten traditioneller Erzählweise vergleicht. Sie deutet darauf hin, dass Hofmannsthal die Funktion des *Märchen[s] der 672. Nacht* gewiss „als einheitsstiftende Literaturform verworfen“ hat, „ohne aber in ein radikal antiillusionistisches Erzählverfahren zu münden“ (Hübner 1995:61). Im Gegensatz dazu definiert sie Walsers Märchen-Dramolette als Werke, „die sich keineswegs in der Verdeutlichung spezifisch ethnischer Inhalte“ erschöpfen,

sondern ihr Hauptaugenmerk liegt auf der verweigerten Genese von Sinnbildung, wodurch das Prinzip einer verbindlichen raum-zeitlichen Ordnung generell und unabhängig von inhaltlichen Gesichtspunkten in Frage gestellt wird. (Hübner 1995: 195)

Obwohl Hübner diese Differenzen zwischen Hugo von Hofmannsthal und Robert Walser deutlich erkennt, schreibt sie beide Autoren der Modernität zu.

¹⁸⁰ Borchmeyer, Dieter: *Robert Walser und die moderne Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999: 7.

Die Moderne und Postmoderne kann man als Begriffe für eine Gesellschaft verstehen, die durch die Subjektauflösung und das Vorhandensein mehrere Identitäten gekennzeichnet ist. Die Moderne bzw. ästhetische Moderne entstand während der Jahrhundertwende. Die Postmoderne war besonders in den 1980er und 1990er Jahren ein sehr umstrittener Begriff und auch wenn die Diskussion zurzeit abgeklungen ist, so ist sie nicht unbedingt überwunden oder passé. Obwohl sich die Kritiker über eine genaue Definition der Postmoderne nicht einig sind, kann man sagen, dass die Postmoderne eng mit der Moderne verknüpft ist. Um das Phänomen der Postmoderne besser zu erläutern, soll die Definition von Wolfgang Iser bei der Kennzeichnung dieses Begriffes weiter helfen:

Postmoderne Phänomene liegen dort vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen und Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk. „Postmoderne“ hat in der Literaturdebatte die Konturen eines veritablen Begriffs gewonnen und ist dabei von einer Negativ-Vokabel, die Erschlafensphänomene registriert, zu einer Positiv-Vokabel aufgestiegen, die gegenwärtig und künftige Aufgaben benennt und einen entschiedenen Pluralismus zum Inhalt hat. (Iser 1988: 10)

Der Unterschied zwischen Moderne und Postmoderne kann also so definiert werden, dass man in der Moderne durch das Fehlen sinnhafter Erfahrungen den Kunstwerken durch die Selbstreflexion die Funktion der Sinnstiftung erteilt hat. In der Postmoderne wird dem Kunstwerk bzw. der Literatur nicht mehr die Funktion der Sinnstiftung zugeschrieben. Zu fragen ist, wie sich dies in der Literatur äußert. Jean François Lyotards Theorie der Pluralität geht von der Idee aus, dass Ganzheitsvisionen nicht mehr möglich sind, dass es keine einheitliche Realität gibt, sondern dass diese aus mehreren und verschiedenen Teilen besteht. Wie bereits erwähnt wurde, dient die Selbstreflexion zur Entwirklichung der Realität. Dies wird von Jean Baudrillard folgendermaßen definiert:

Die wirkliche Definition des Realen lautet: das, *wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann*[...] Am Ende dieses Entwirklichungsprozesses der Reproduzierbarkeit ist das Reale nicht nur das, was reproduziert werden kann, sondern das, *was immer schon reproduziert ist*. Hyperreal [...] überall leben wir in der „ästhetischen“ Halluzination der Realität. Es gibt keine Fiktion

mehr, der sich das Leben noch dazu siegreich entgegenstellen könnte – die gesamte Realität ist zum Spiel der Realität übergegangen.¹⁸¹

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Entwirklichung der Realität eine Charakteristik der postmodernen Gesellschaft ist. Diese Entwirklichung wird im Drama allgemein durch die Autothematisierung erlangt. Durch die verschiedenen metadramatischen Techniken kommt es zu einer Selbstreflexion der Figuren, die eine Pluralität an Identitäten zur Folge hat und dies führt wiederum zur Entwirklichung der Realität.

Jenseits oder vielleicht gar zum Ersatz einer affektiven gesicherten Identität sieht sich das Individuum auf eine Vielzahl von Rollenidentitäten [...] verwiesen, mit denen es sich nicht mehr identifiziert und die es auch nicht mehr affektiv besetzen kann. Die objektiven institutionellen Rahmen- und Rollenstrukturen werden dann zwar noch als einzige Wirklichkeit erfahren, durch die sich auch das Individuum erst begegnen kann, doch zugleich wird durch diese mangelnde affektive und triebdynamische Besetzung diese einzige Wirklichkeit zunehmend unwirklich. (Schwanitz 1977:183)

Wie bereits Hübner in ihrer Analyse darstellt, hat *Schneewittchen* keine sinnstiftende Funktion, denn am Ende des Dramoletts wird keine Lösung geboten, weil es wegen der Opposition der „Rivalinnen“ keine geben kann:

Das Schneewittchen-Dramolett negiert die Annahme einer sinnstiftenden, widersprüchliche vernichtenden Teleologie, indem es die propredierende, auf einen glücklichen zulaufende Entwicklung des Märchens boykottiert und dessen logischen begründetes Ende nicht eintreten lässt. (Hübner 1995: 75)

Aber nicht nur in dieser Hinsicht lässt sich bei Robert Walsers *Schneewittchen* der postmoderne Charakter erkennen. Walser wählt bewusst ein Märchen für sein Kurzdrama, welches für den Empfänger bekannt ist, um durch die metadramatischen Techniken die traditionellen Formen des Märchens zu destabilisieren und das vorhandene patriarchale Normen- und Wertesystem bloß zustellen. Robert Walser schafft ein neues Märchen, welches nicht nur eine strukturelle und stilistische Entwicklung widerspiegelt, sondern auch die Redefinition der weiblichen und männlichen Rollen im Werk darstellt. Diese Redefinition der Figuren in Walsers Kurzdrama

¹⁸¹ Baudrillard, Jean: „Die Simulation“. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. Wolfgang Welsch. Berlin: Akademie Verlag, 1988: 159.

kann man als eine Kritik an der patriarchalen Gesellschaft betrachten, da Walser im Drama ein Frauen- und Männerbild beschreibt, welches sich nicht an der patriarchalen Rollenerwartung orientiert.¹⁸²

Nur durch die Fusion des Kurzdramas mit anderen dramatischen Gattungen gelingt Robert Walser die Dekonstruktion der traditionellen Formen des Märchens und des mehraktigen Dramas. Dadurch dass die Figuren ihre eigenen Rollen in Frage stellen, entsteht bei *Schneewittchen* auch eine Dekonstruktion bei der Rollenerwartung, wie z.B. beim Verhältnis zwischen Schneewittchen und den anderen Figuren. Hiermit soll eine Gesellschaft dargestellt werden, die sich von den patriarchalen Prinzipien von „Gut und Böse“ befreit hat. So wie die Märchen der Brüder Grimm einst ein Abbild des Normen- und Wertesystems der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts darstellten, zeigt das *Schneewittchen*-Dramolett die Veränderung der weiblichen und männlichen Rollen und Rollenerwartungen im 20. Jahrhundert. Es wird anhand der unterschiedlichen Elemente, aus denen sich das Kurzdrama herauskristallisiert, eine vielseitige Realität dargestellt, die keine klaren Konturen besitzt. Dieser Paradigmenwechsel im Kurzdrama lässt sich der postmodernen Weltansicht zuordnen. Der postmoderne Charakter von *Schneewittchen* wird vor allem durch die weibliche Heldin deutlich, da diese aus ihrem „Pseudotod“ erwacht und beginnt über das Vorgefallene zu reflektieren, wodurch sie dank der Emotionen zum Leben zurück findet. Durch Schneewittchens Überwindung der „stillen Schönheit“ wird sie, laut dem postmodernen Diktum, zur Sprecherin: „Ich spreche, also bin ich“, welches Brigitte Jirku folgendermaßen definiert:

Sprechen und Handeln sind nicht länger individuell geprägt, sie spielen keine individuelle Besonderheit vor, illustrieren Konventionen und Repräsentationsformen, die im selbstreflexiven und ironischen Umgang als Aussage erfahrbar werden. (Jirku 2010: 58)

Die Intention des Autors ist es nicht anhand des Stückes eine Alternative zu dem Grimm'schen Märchen zu präsentieren. Vielmehr möchte Robert Walser auf die Auflösung der Suche nach einer sinnstiftenden universellen Wahrheit bzw. Realität

¹⁸² Ganz im Gegensatz zu seiner Prosa, in welcher nicht nur ein Mangel an weiblichen Figuren erkennbar ist, sondern in der auch ein passives und abhängiges Frauenbild präsentiert wird.

deuten.¹⁸³ Das Ende von *Schneewittchen* zeigt, dass es nicht nur ein mögliches Ende gibt, sondern ein Infinitum an Realitäten, die wiederum ein Infinitum an Möglichkeiten darstellen.

Die Analyse der Form und der weiblichen und männlichen Rollen bei *Schneewittchen* von Robert Walser hat erwiesen, dass das Märchendrama den Zeitgeist des *Fin de siècle* widerspiegelt, da darin die traditionellen Normen und Werte der bürgerlichen Gesellschaft durch die neue Identitätssuche destabilisiert werden. Walser schildert die Emanzipation sowohl der traditionellen Formen wie auch der Rollenkonzeption, dadurch dass er das Märchendrama *Schneewittchen* von den festgelegten Form befreit. Ebenso lässt er die Figuren nicht mehr nach determinierten Mustern handeln. Des Weiteren präsentiert der Schweizer Autor in seinem Dramolett die neu initiierte Weltansicht und deren Zeitgeist, indem er sein Kurzdrama an der Stelle beginnen lässt, wo das traditionelle Märchen der Brüder Grimm endet. Dadurch möchte er verdeutlichen, dass es auch alternative Möglichkeiten gibt als die bereits in der patriarchalen Gesellschaft etablierten. Das Leben der Menschen der Moderne hat sich verändert und dies stellt er im Dramolett dar. Seine Figuren werden mit dem Dissens konfrontiert, was zu Beginn des Kurzdramas zu Verwirrung und Empörung bei Schneewittchen und bei den anderen Figuren führt. Als sie die Vielfalt an möglichen Wahrheiten erfasst, fühlt sie sich überfordert und möchte zurück zu den sieben Zwergen, die ein Symbol für ihr vergangenes, determiniertes Leben darstellen. Hiermit greift Walser die Stimmung der Menschen der Jahrhundertwende auf. Die neuen Gegebenheiten der modernen Welt versetzen die Menschen in ein pessimistisch und melancholisch Gemütszustand. Während einige den Fortschritt und die Innovation in den unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft kritisieren, wünschen sich andere in die Vergangenheit zurück versetzt, wo die Welt sich nach vorgegebenen Normen richtete. Auch andere Autoren der Jahrhundertwende wie Hofmannsthal, Musil Broch u.a. beschrieben in ihren Werken diesen Pessimismus oder die Melancholie des modernen Menschen, welcher mit der modernen Welt konfrontiert wurde. Deshalb kann man sagen, dass *Schneewittchen* als Beispiel für das Theater des *Fin de siècle* fungiert. Anders als die zeitgenössischen Autoren geht Walser

¹⁸³ Wie zum Beispiel die der patriarchalen Gesellschaft, in der die weiblichen und männlichen Rollen durch Emotionen und Handeln klar vorgegeben sind und in der keine Alternative toleriert wird.

mit seinem Kurzdrama einen Schritt weiter. Obwohl sich Schneewittchen zu Beginn zurück in die Vergangenheit wünscht, stellt sie sich erneut der Konfrontation mit der Königin und schafft es, sich von der Vergangenheit zu befreien. Durch die Destabilisierung der alten Handlungsweise, erlangt sie eine Autonomie, welche sie zuvor nicht besaß. Sie akzeptiert die dargestellte Pluralität, welche sie als Befreiung begrüßt. Der Pessimismus bzw. die Melancholie aus ihrer Stimmung verschwindet, dadurch dass sie die Determiniertheit der Vergangenheit hinter sich lässt. Das offene Ende des Kurzdramas deutet auf die Auflösung eines vorgegebenen Endes und bietet dadurch ein Infinitum an Möglichkeiten an. Das Dramolett *Schneewittchen* zeigt, dass eine Ganzheitsvision nicht mehr möglich ist und dies nicht pessimistisch oder melancholisch konnotiert wird, wodurch Walser den zeitgenössischen Autoren einen Schritt voraus war. Hierdurch symbolisiert *Schneewittchen* einen Brückenschlag zwischen der Moderne und der Postmoderne. *Schneewittchen* ist ein Kurzdrama dessen Besonderheit darin liegt, dass es in seinem Ganzen nicht nur die Fusion von unterschiedlichen dramatischen Gattungen und die Pluralität des Subjekts darstellt, sondern den Wandel der Moderne zur Postmoderne umfasst. Es werden darin die einst klar strukturierten Linien in allen Hinsichten aufgelöst und es entsteht ein hybrides Werk, mit einer Vielfalt von Möglichkeiten.

Resumée der Arbeit auf Spanisch

Robert Walser (1878-1956) fue un escritor suizo que permaneció en el olvido durante décadas tanto para los lectores como para la crítica literaria. Siendo aún joven publicó varias obras como *Schneewittchen* (1901) y *Aschenbrödel* (1901) en revistas renombradas como *Die Insel*, pero sin llegar a alcanzar la fama literaria. Por otro lado, también intentó, durante su estancia en Stuttgart, probar suerte en el mundo del teatro como actor, mientras trabajaba como oficinista para poder sobrevivir. Tras una estancia en Biel, decidió regresar a Berlín para emprender una formación como mayordomo que le sirvió como inspiración para sus novelas más famosas: *Der Gehülfe*, *Geschwister Tannery Jakob von Gunten*. Tras regresar a Suiza realizó diferentes trabajos como bibliotecario para poder subvencionar su vida como escritor, ya que sus publicaciones apenas le aportaban ingresos. En el año 1929 ingresó en varios centros psiquiátricos, ya que decía oír voces. Durante su estancia en el centro psiquiátrico de Herisau (Suiza) los médicos le dieron el alta, pero él prefirió quedarse en el centro y seguir con su producción literaria. En esa época, Walser produjo extensas obras literarias como relatos breves, poesías y novelas, las cuales se caracterizan por su minuciosa caligrafía, realizada con lápiz y denominada *microgramas*. Finalmente dejó de escribir en 1933 y permaneció hasta 1957 en el centro de Herisau donde murió el día de Navidad mientras paseaba por la nieve. Su tutor y amigo Carl Seelig fue quien le visitó en sus últimos años de vida y quien intentó por todos los medios mantener viva su obra literaria tras su muerte. Tras varias décadas en el olvido literario fue redescubierto gracias a la labor realizada por Jochen Greven, quien reeditó su obra y analizó algunas de las obras literarias de Walser. Es a partir de ese momento cuando la crítica literaria empieza a mostrar interés por el autor y su obra, haciendo que sea sumamente investigado, y ejerciendo gran influencia en autores actuales como al Premio Nobel de Literatura Elfriede Jelinek.

La problemática del dualismo sujeto-objeto abarcó las primeras investigaciones que se llevaron a cabo acerca del escritor suizo a finales de los años sesenta. En cambio, el foco de interés durante la siguiente década recayó en el psicoanálisis del autor y sus obras, pero también se debatía, por otra parte, el aspecto religioso que la producción literaria de Robert Walser podía contener. En los años ochenta predominó la

tendencia de la clasificación temática y de motivos, como por ejemplo el motivo walseriano del servidor incondicional, cuyo único fin era el de someterse y servir al superior sin fines lucrativos, tal como se refleja en sus novelas berlinesas de *Der Gehülfe*.

Fue tal el interés suscitado por tal motivo que algunos investigadores vieron en Walser un autor sociocrítico que incitaba con su estilo irónico a la lucha de clases, aunque realmente esa no fuera la intención de Walser. Durante tres décadas las investigaciones llevadas a cabo estuvieron centradas en su prosa berlinesa temprana y descartaban asimismo la producción posterior del autor debido a su estado mental en el momento de elaboración de dichas obras, lo que condujo a un escaso reconocimiento de las mismas. Fue esa última época, antes de su ingreso en el centro psiquiátrico de Herisau, la más productiva del escritor, de la cual incluso hoy se siguen descubriendo textos. Por todo eso, la crítica literaria actual se centra en recolectar y analizar esta clase de textos.

En cuanto al teatro innovador y moderno, con el cual se adelantó en décadas a autores coetáneos, es apenas investigado. Una de las obras más representativas de su primera etapa como escritor es *Schneewittchen (Blancanieves)* que junto con *Aschenbrödel (Lacenicienta)* y *Dornröschen (La bella durmiente, 1912)* se caracterizan por ser dramas breves que tematizan un momento concreto de los cuentos populares de los hermanos Grimm.

A diferencia de autores coetáneos, los dramas breves de Robert Walser se caracterizan por su estructura y lenguaje sencillo. El autor recurre a temas populares y mitos cotidianos, por lo tanto, conocidos para el gran público. Esto le causó ser marginado de las sociedades poéticas, ya que su literatura no fue considerada lo suficientemente elitista. Su decisión de seguir tratando temas populares o cotidianos en sus dramas breves puede considerarse como su particular manera de realizar una crítica a autores considerados elitistas y a la literatura escrita igualmente en un lenguaje elevado, pero de mensaje o contenido vacío.

Pese a que estos tres dramas tienen un carácter relevante y representativo para el teatro del siglo XX y XXI son apenas tenidos en cuenta por las investigaciones llevadas

a cabo por la crítica literaria walseriana. No solo son dramas innovadores a nivel estilístico y estructural, sino que también reflejan aspectos que autores coetáneos trataran décadas más tarde. Además de lo anteriormente descrito, Walser desmonta el cuento popular para crear uno nuevo, donde se muestra una evolución estructural y temática, la cual se ve reflejada en los personajes femeninos y masculinos de la obra. A través de ellos, Walser critica a la sociedad patriarcal, ante la cual muestra a personajes emancipados que rompen con el rol tradicional impuesto por la sociedad.

Robert Walser muestra, a través de la deconstrucción de la forma dramática tradicional y de los personajes femeninos y masculinos, el cambio y la evolución que se ha producido en la sociedad de finales del siglo XIX. Es una obra dramática típica de la corriente artística denominada *fin de siècle*, que muestra cómo los personajes se encuentran en un umbral entre la tradición y la modernidad. Cuestionan su pasado para poder concebir una realidad nueva, que se ve liberada de los valores y de las normas de una sociedad patriarcal, una sociedad marcada por roles que están claramente definidos por cánones.

El objetivo de la presente investigación es definir y analizar el drama breve *Schneewittchen* de Robert Walser, que es el más representativo de su producción teatral del *fin de siècle*. A parte de eso, no existe ningún estudio anterior que investigue en conjunto la deconstrucción o desestabilización tanto de la estructura dramática tradicional como la de los roles de los personajes femeninos y masculinos en el drama breve de *Schneewittchen*.

Para poder realizar mi investigación sobre *Schneewittchen* según los criterios anteriormente descritos, analizo en la primera parte de la tesis el drama breve como género dramático y su origen, ya que surge a mediados del siglo XIX como medida a la crisis teatral iniciada por obras dramáticas históricas.

Las obras históricas se caracterizaban por su exceso de actos, contenido temático como de personajes lo que solo produjeron confusión e incomprensión para los espectadores que no lograban seguir todas las intrigas presentes en la obra teatral. Así también se sintió el dramaturgo August Strindberg tras una visita al teatro, por lo que tomó la decisión de declararle la guerra a las obras teatrales de carácter histórico,

típicas de principio del siglo XIX. En su ensayo *Der Einakter* critica severamente al teatro de carácter histórico y exige la creación de un nuevo teatro moderno libre del patetismo histórico que tanto le gustaba a la sociedad burguesa del siglo XIX. A través de su manifiesto quería convencer al lector de dejar a un lado el pasado o el historicismo y concentrarse más en los motivos cotidianos que caracterizaban la vida, como por ejemplo la lucha entre la vida y la muerte. La reducción a un único tema en la obra teatral, permite al lector reconocer la unidad entre el tiempo y el lugar y seguir de ese modo la trama presentada. Tras la publicación del ensayo de Strindberg, se inició una nueva época en el arte dramático, ya que los dramaturgos dejaron el historicismo a un lado y se concentraron en mostrar al público motivos que reflejaban la vida cotidiana del siglo XIX. Para ello siguieron el consejo de Strindberg y redujeron a un acto la obra dramática garantizando así la unidad entre tiempo y lugar. Era una obra dramática que se caracterizaba por su brevedad e intensidad, donde se presentaba la problemática que definía la sociedad del siglo XIX. Así surgió el drama breve naturalista que relevó al drama histórico a finales del siglo XIX. La intención de los naturalistas era mostrar tal cual era la vida de las personas sin ningún tipo de censura ni maquillaje. Mostrar la realidad tal como se le presentaba al espectador. Su meta era presentar a través del drama breve una instantánea de un momento concreto tal como se daba en el mundo real y objetivo.

Los dramas breves no solían sobrepasar el cuarto de hora, por lo que se redujo drásticamente el número de personajes que desarrollaban la acción y que mayoritariamente simbolizaban polos opuestos enfrentados. Los personajes ya no eran héroes o nobles del pasado, sino campesinos, trabajadores o burgueses que se enfrentaban diariamente a los problemas cotidianos.

Los autores naturalistas eran seguidores de las corrientes científicas y psicológicas que surgieron a finales del siglo XIX e intentaron reflejar su afinidad con ese pensamiento en sus dramas breves. Por lo tanto, mostraron la psique humana en sus obras teatrales tal como se reflejaba en la realidad. Los personajes se caracterizaban por realizar un proceso psicológico que les llevaba a ver la realidad de los hechos. El clímax en el drama breve siempre era el momento en el cual el personaje descubre o se percata de la realidad y la falsedad de la apariencia.

La corriente naturalista llegó a su fin con la aparición de una nueva corriente artística, se inició en las artes visuales. A través de la influencia de los artistas impresionistas los dramaturgos quisieron alejarse del manifiesto naturalista. La intención de los dramaturgos impresionistas ya no era mostrar en los dramas breves una instantánea de una realidad objetiva, sino las impresiones de los personajes con respecto a las situaciones expuestas. Su meta es superar al Naturalismo intentando reflejar la ilusión percibida y no la realidad objetiva. La esencia que mejor reflejaba la vida era la subjetividad de cada individuo, ya que la concepción de la realidad varía según las personas. Por lo tanto, según los impresionistas no existe una realidad o verdad objetiva. Al igual que los dramaturgos naturalistas, los autores influidos por el impresionismo utilizaron el drama breve para mostrar su percepción de la realidad. Los personajes ya no se enfrentaban a la aceptación de la realidad objetiva, sino que se presentaba la diferente percepción de la realidad de los personajes enfrentados. Por lo tanto, el final del drama breve no presentaba una solución única, ya que no existe una única realidad, por lo que hay diferentes soluciones posibles. Los personajes ya no eran determinados por la sociedad y esclavos de la psique humana. Eran libres de comunicar sus pensamientos y sentimientos, lo que les llevaba a cuestionar los hechos pasados o establecidos por la sociedad tradicional, tal como se refleja en el drama breve *Schneewittchen* de Robert Walser.

Tras analizar el origen del drama breve, es fundamental para la investigación sobre *Schneewittchen* de Walser examinar las características del drama breve. Para ello es necesario establecer una base teórica que se fundamenta en los estudios teóricos sobre este género dramático. De antemano hay que decir que no existen apenas estudios excesivos sobre el drama breve, incluso sigue habiendo una discusión con respecto al término, ya que existen diferentes denominaciones.¹⁸⁴ Uno de los trabajos pioneros sobre el drama breve es el de Brigitte Schultze. A través de los estudios de numerosos dramas breves logra componer una base teórica que intenta definir a este género dramático. La principal característica del drama breve es la reducción de la acción, del tiempo, del número de personajes y del lugar escénico. A través de la reducción, el lenguaje cobra más significado y da la oportunidad a los dramaturgos de hacerlo más poético, por lo que surge un nuevo subgénero: el drama breve lírico.

¹⁸⁴ Algunos de los diferentes terminos utilizados en alemán son *Dramolett*, *Kurzdrama*, *Minidrama*.

Como ya se ha explicado anteriormente la reducción permite presentar un único conflicto o enfrentamiento que puede llevar a uno o varios clímax, ya que las posiciones presentadas por los personajes pueden variar.

Otra característica del drama breve es que, a través de la reducción, este género dramático puede fusionarse con otros géneros dramáticos como se muestra claramente el drama breve *Schneewittchen*, que es un drama que se autocuestiona, por lo tanto, también se puede hablar de un metadrama breve. A consecuencia de la reducción en el drama breve, los dramaturgos emplean técnicas metadramáticas no solo para desestabilizar la estructura dramática, sino también para deconstruir la concepción de los personajes que autocuestionan su propio papel en la acción.

A continuación se estudian las características del cuento popular y del drama corto analizando *Schneewittchen* de Robert Walser. Para ello se hace referencia a varios estudios como el de Vladimir Propp y Max Lüthi entre otros, para definir las características del cuento de hadas como portador de información sobre valores y estructuras sociales en las diferentes épocas. Por lo cual, no se puede considerar el cuento popular como una expresión artística sino como portadora de acontecimientos reales que reflejan, por ejemplo, la concepción de los roles femeninos y masculinos en las diferentes sociedades. Por lo tanto, para completar la investigación se hace referencia al estudio de HeideGöttner-Abendroth que analiza el cuento de hadas según su origen matriarcal. A través de su estudio se demuestra que la concepción de los roles femeninos y masculinos muestran diferentes matices. El ejemplo fundamental es el personaje femenino que se caracteriza por su independencia con respecto al personaje masculino. El personaje femenino no se divide en el de bruja mala y la de la princesa inocente. Es más bien un personaje ambivalente que incluye ambos lados, por lo que no es polarizado tal como se refleja en los cuentos populares en una sociedad patriarcal. Por consiguiente, para complementar la base teórica se analiza la concepción de los roles femeninos y masculinos en los cuentos populares de los hermanos Grimm. Varios estudios, como el de Elisabeth Müller, demuestran que los hermanos Grimm adaptaron los roles femeninos y masculinos a las normas y valores patriarcales que eran los regentes en su época. Polarizaron sobre todo a los personajes femeninos dividiéndolos en personajes malévolos o benévolos. Los personajes benévolos

representaban a una mujer sumisa al hombre y que se dedicaba exclusivamente a las tareas domésticas, mientras que los personajes femeninos con carácter más independiente que no se sometían a las reglas establecidas por el patriarcado eran etiquetadas como brujas o malas y, por lo tanto, castigadas con la muerte. En cuanto a los personajes masculinos gozaban de la libertad de experimentar aventuras, las cuales les permitían iniciar un proceso de desarrollo como individuos.

Tras finalizar el análisis de la concepción de los roles en los cuentos populares de diferentes estructuras sociales, la investigación se centra en analizar, según la base teórica establecida en la primera parte, el drama breve *Schneewittchen* de Robert Walser.

En la segunda parte de la tesis se analiza *Schneewittchende* Robert Walsers según las características del drama breve, que reduce la acción al enfrentamiento entre Schneewittchen y la reina.

El drama breve *Schneewittchen* empieza con el regreso de Schneewittchen (Blancanieves) y el príncipe al castillo, donde les espera la reina y el cazador. Schneewittchen acusa a la reina de intentar asesinarla, ya que mandó al cazador a matarla. La reina en cambio niega ese hecho e intenta convencer a Schneewittchen de la falsedad del cuento de hadas. Schneewittchen insiste en que el cuento de hadas dice la verdad con respecto al pasado. Al no poder ponerse de acuerdo, Schneewittchen se dirige con el príncipe al interior del castillo, donde él inicia la conversación y acaba confesando que está enamorado de la reina. Schneewittchen atónita empieza a cuestionar la credibilidad del cuento de hadas y quiere pedirle disculpas a la reina por haberla acusado de intento de asesinato. Esta vez se produce un cambio de roles y es la reina la que considera el cuento popular como verdadero, mientras que Schneewittchen intenta convencerla de lo contrario. La reina le pide al cazador y a Schneewittchen recrear la escena del cuento de hadas, en la que el cazador intenta matar a Schneewittchen. En el preciso instante, donde el cazador alza la daga, la reina interrumpe la actuación. El príncipe no comprende la situación y desaparece del escenario, mientras que la reina y Schneewittchen discuten nuevamente sobre la veracidad del cuento de hadas con respecto al intento de asesinato a Schneewittchen por parte de la reina. El drama breve finaliza con el regreso del príncipe, que informa al rey sobre lo

sucedido. El rey, que ignoraba el conflicto, intenta reconciliar a Schneewittchen y a la reina, pero la princesa le dice que no hay ningún enfrentamiento entre ellas y que todo está en paz. El príncipe atónito ante la declaración de Schneewittchen se aleja del escenario y no vuelve más. Finalmente es Schneewittchen, quien llevando al rey de la mano, ordena a los demás seguirla al interior del castillo y manda buscar al príncipe.

El análisis demuestra que *Schneewittchen* es un típico drama breve, ya Robert Walser reduce la acción presentada al enfrentamiento entre la reina y Schneewittchen. La reducción también se da en el lugar escénico, ya que la acción se desarrolla en los jardines del castillo y en su interior, por lo que no se producen varios cambios escénicos. Walser también comprime el tiempo, ya que su drama breve no es una presentación teatral del cuento popular de los hermanos Grimm. Además elige una situación que no se da en el cuento original, ya que al final de la narración popular la madrastra muere en la boda de Schneewittchen y el príncipe.

Walser se centra exclusivamente en el enfrentamiento entre Schneewittchen y la reina, lo que le permite utilizar técnicas metadramáticas, como las del teatro dentro del teatro, que conducen a los personajes no solo a poner en duda la veracidad del cuento originario, sino también su propio rol dentro de la acción. Esto a su vez lleva a la redefinición tanto del cuento, ya que los personajes no saben con certeza si la reina realmente intentó asesinar a Schneewittchen, como a la redefinición de la concepción de los roles femeninos y masculinos.

En la segunda parte de la tesis se demuestra que los personajes se enfrentan al rol impuesto por la sociedad patriarcal. La reina se convierte en una madre preocupada por el amor y la salud de su hija, pero, por otro lado, sigue diciendo que ordenó al cazador matar a Schneewittchen. El personaje de la reina se distancia así del rol de la madrastra y bruja mala del cuento de los hermanos Grimm. El papel de la reina en el drama breve de Walser es ambiguo, igual que el personaje de Schneewittchen que se emancipa de su rol de princesa pasiva y sumisa. Aunque al principio Schneewittchen actúa tal como le dicta el canon patriarcal, despierta simbólicamente al percatarse de que el príncipe no es tal como dicta el cuento de los hermanos Grimm, ya que él le confiesa que se ha enamorado de la reina. Esa declaración rompe por completo la

creencia vehemente en el cuento original Schneewittchen cuestiona no solo la veracidad del cuento original sino que también duda de la concepción que ella tenía sobre la reina influenciada por el canon patriarcal. La reina deja de ser para Schneewittchen la madrastra y pasa a ser la madre querida. A diferencia de la princesa en el cuento de hadas de los hermanos Grimm, Schneewittchen se convierte en un personaje activo y avisado. Ya no es ese personaje mudo que asiente y hace lo que le dice el príncipe. Por otro lado, también expresa sus sentimientos, ya no es ese cadáver frío y bonito del que se enamora el príncipe. Schneewittchen es muy emocional y utiliza varias técnicas argumentativas para convencer a la reina de su punto de vista. Por lo tanto, se puede decir que el personaje de Schneewittchen, igual que el de la reina, se enfrenta a su rol tradicional cuestionándolo, por lo que logra redefinirlo y emanciparse del personaje de princesa ingenua y bonita que simplemente es la recompensa para el héroe del cuento popular.

Al igual que los personajes femeninos, los personajes masculinos también muestran una evolución con respecto a los roles tradicionales establecidos por los cánones patriarcales. Sobre todo el rol del príncipe es desmontado, ya que no aparece más como el héroe del cuento, sino más bien como un personaje cobarde que huye del lugar en vez de enfrentarse a los hechos tal y como hace Schneewittchen. Por otro lado, no se le puede atribuir únicamente esa característica, ya que también muestra una cierta apertura ante la nueva situación presentada al confesar su amor por la reina. Por lo que cuestiona el canon establecido por la sociedad patriarcal sobre el matrimonio. Ya no desea tener como esposa a la princesa virgen e ingenua, más bien quiere comprometerse con una mujer más madura y mayor que él. La reina lo rechaza, ya que para ella el príncipe es el novio de su hija. Su escepticismo con respecto a la nueva situación dada, la cual lo supera emocionalmente ya que no sabe como reaccionar, le lleva a tomar la iniciativa de huir del escenario.

En cuanto al otro personaje masculino, también muestra una evolución en su rol en el cuento original de los hermanos Grimm. En el cuento popular, el cazador en un primer lugar sigue las órdenes de la madrastra y pretende matar a Schneewittchen, pero al pedir ésta clemencia por su vida, la deja irse. Por lo tanto, no se deja corromper por el mal que es simbolizado por la madrastra. Desafía a la madrastra dándole el

corazón de un ciervo en vez el de Schneewittchen. La reina piensa que ha seguido sus órdenes y ha matado a la princesa. En el drama breve de Walser el cazador no desafía de esa manera a la reina, sino que es completamente sumiso. Cumple todas las órdenes sin cuestionarlas. Incluso habla por ella como un abogado para convencer a Schneewittchen, cuando la reina se lo ordena. Es su amante incondicional y la apoya durante el enfrentamiento con la princesa.

Concluyendo se puede decir que los personajes se enfrentan a sus roles tradicionales regidos por el canon patriarcal e intentan redefinir su rol ante la nueva situación que se les presenta en el drama breve.

Los personajes reflejan el sentimiento de las personas durante la época del *fin de siècle*. A finales del siglo XIX las personas se enfrentaban a situaciones que cuestionaban lo establecido por lo tradicional. La modernidad ya se había iniciado y las personas se sentían atrapadas entre dos mundos, tal como se refleja en el drama breve *Schneewittchen* de Robert Walser. *Schneewittchen* es la obra de Walser más representativa del teatro creado durante el *fin de siècle*, ya que quiso atrapar el espíritu de la época mostrando el desmoronamiento de las formas dramáticas y roles tradicionales y presentando a su vez la búsqueda de una realidad o identidad nueva.

Se puede decir, concluyendo, que en el presente estudio se demuestra que *Schneewittchen* es una obra característica de la época de *fin de siècle* que enseña por un lado la deconstrucción tanto de la forma dramática tradicional como la de los roles regidos por un sistema de valores y normas patriarcales, y por otro también redefine la concepción tanto de la forma dramática como la de los personajes. Presenta su definición del género dramático creando un drama breve que es la fusión a su vez de diferentes géneros dramáticos como el lírico, el metadramático y el cuento popular dramatizado.¹⁸⁵ Esa ambivalencia también se muestra en la concepción de los personajes, que ya no pueden ser encasillados como anteriormente en roles buenos o malos, y cuyo objetivo es la búsqueda de una nueva identidad.

El presente estudio además revela que Robert Walser se adelantó a los autores coetáneos de principios del siglo XX. El autor suizo tematizó la búsqueda de una nueva

¹⁸⁵ En alemán denominado *Märchenspiel*.

realidad o identidad, mostrando así la desaparición de normas y valores firmes y definidos, permitiendo la presentación de múltiples posibilidades tal y como se refleja en el drama breve de *Schneewittchen*. No existe una única verdad o identidad como lo presenta el cuento popular tradicional como representante del discurso predominante, sino que existe una concepción de la realidad ambivalente que no es definible y por lo que permite una infinidad de identidades, como lo demuestran por ejemplo los personajes femeninos del drama breve. Por lo tanto, el drama breve *Schneewittchen* de Robert Walser es innovador para su época, ya que no solo presenta características típicas de la posmodernidad, sino que ha influido con su redefinición de los cuentos populares a otros autores tanto coetáneos como actuales.

Finalmente se puede decir que el presente estudio contribuye a estudios de las formas dramáticas modernas y posmodernas, gracias al análisis realizado de la obra tanto a nivel de contenido como de forma.

Bibliographie

Primärliteratur

Brüder Grimm: *Kinder und Hausmärchen*. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Reclam: Stuttgart, Band I, 2008.

Maeterlinck, Maurice: „Die Blinden“. In: *Spiele in einem Akt*. Hrsg. Walter Höllerer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961, S. 48-63.

Walser, Robert: „Schneewittchen“. In: *Komödien. Märchenspiele und szenische Dichtung*. Hrsg. Jochen Greven. Zürich: Suhrkamp, 1989, S. 74-118.

Sekundärliteratur

Alberti, Conrad: „Der moderne Realismus in der deutschen Litteratur und die Grenzen seiner Berechtigung. Vortrag, gehalten im deutschen Literaturverein zu Leipzig“. In: *Deutsche Zeit- und Streitfragen* 52 (1889), S. 1-36.

Amann, Jürg: *Verirren oder Das plötzliche Schweigen des Robert Walser*. Zürich, Hamburg: Arche, 2003.

—. *Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern*. Zürich: Diogenes, 2006.

Amrein, Ursula: „Eine andere Geschichte der Moderne. Walter Benjamin liest Robert Walser und Gottfried Keller.“ In: *Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser* Hrsg. Ursula Amrein; Wolfram Groddeck und Karl Wagner. Zürich: Chronos, 2012, S. 47-70.

Antonowicz, Kaja: „Der Mann mit der eisernen Maske - Rollen und Masken in der Kurzprosa von Robert Walser.“ In: *Colloquia germanica*, 28:1, 1995, S. 55-71.

Apsler, Alfred: *Der Einakterzyklus*. Wien: Dissertation 1930.

Bab, Julius: „Die Lebenden“. In: *Das deutsche Drama*. Hrsg. Robert Franz Arnold. München: Beck, 1925, S. 653-811.

Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. Weimar: Kromsdorf-VDG, 2004.

—. „Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904“. In: *Sprache und Literatur*. Hrsg. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.

Baudrillard, Jean: „Die Simulation“. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. Wolfgang Welsch, 1988, S. 153-163.

- Benjamin Walter: „Robert Walser“. In: *Gesammelte Schriften II.I.* Hrsg. Rolf von Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 324-328.
- Bierbaum, Otto Julius: „*Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede*“. In: ders. *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1900.
- Birger, Ludwig: *Das europäische Drama seit der Jahrhundertwende als Ausdruck moderner Denkproblematik*. Dortmund: Projekt, 1995.
- Bleckmann, Ulf: „... ein Meinungslabyrinth, in welchem alle, alle herumirren...“. *„Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne*. Frankfurt a. M.: Lang, 1994.
- Brändle, Maximilian: „Zum Jugendstil in Robert Walsers Prosa“. In: *Gedankenspa-ziergänge mit Robert Walser*. Hrsg. C. Noble und M. Arthur. Bern: Peter Lang, 2002, S. 121-134.
- Borchmeyer, Dieter: „Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szeni-sche Prosastücke“. In: *Immer dicht vor dem Sturze... Zum Werk Robert Wal-sers*. Hrsg. Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987, S.129-143.
- . *Robert Walser und die moderne Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Brauneck, Manfred und Schneilin, Gerard, Hrsg.: *Theaterlexikon: Begriffe und Epo-chen, Bühnen und Ensemble*. Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie, 1992.
- Brunner Horst und Rainer Moritz, Hrsg. *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt, 2006².
- Brüster, Birgit: *Das Finale der Agonie: Funktion des „Metadramas“ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1993.
- Buchner, Eberhard: „Tragödie und moderne Dichtung“. In: *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910*. Hrsg. Erich Bänsch und Dieter Ruprecht. Stuttgart: Metzler 1981, S. 114-115.
- Chong-Chol, Kim: *Die weiblichen Figuren im Grimmschen und Koreanischen Mär-chen*. Hrsg. Karl Richter, Gerhard Sauder, Gerhard Schmidt-Henkel. St. Ing-bergt: Röhrig, 1998.
- Derrida, Jacques: *Positionen*. Graz: Böhlau, 1986.
- Diersch, Manfred: *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehung zwi-schen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening, 1977.

- Duden: *Deutsches Universalwörterbuch*, 6. Aufl. Mannheim 2006 [CD-ROM].
- Dürrenmatt, Friedrich: *Theaterprobleme*. Zürich: Die Arche, 1955.
- Eckbauer, Horst: *Monologisches Spiel. Erklärungsversuch zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers*. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1978.
- Eickenrodt, Sabine: „'Ja und doch nein'. Vergessen und Dementieren in Robert Walsers Schneewittchen-Dramolett.“ In: *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Bewusstseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen*. Hrsg. Irmela von der Lühe und Anita Runge. Wallstein: Göttingen, 1997, S. 205-217.
- Fahl, Elke: *„Die weiblichen Gestalten im italienischen Märchen: Bedeutung, Struktur und Funktion*. Rheinfelden: Schäuble, 1990.
- Fattori, Anna: „Interpretieren und Übersetzen: Robert Walsers Schneewittchen-Dramolett.“ In: *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch*. Hrsg. Petter von Utz. Bern: Lang, 1994. S. 127-141.
- , „Robert Walsers *Schneewittchen*-Dramolett und die Grimmsche Vorlage. Zum Prozess der inneren Aneignung eines Märchens.“ In: *Gedankenspaziergänge mit Robert Walser*. Hrsg. C. Noble und M. Arthur. Bern: Peter Lang, 2002, S. 189-206.
- , „*Dieses Ungeheuer liebt mich, [...] du aber, Befreier, liebst mich nicht*. Robert Walser und das Märchen.“ In *„Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“*. *Robert Walser als Grenzgänger der Gattung*. Hrsg. Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, S. 177-198.
- Freytag, Gustav: *Die Techniken des Dramas*. Hrsg. Manfred Plinke. Berlin: Autorenhaus, 2003.
- Gees, Marion: *Schauspiel auf Papier - Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- , „Robert Walsers galante Damen Fragmente einer Sprache der höfischen Geste.“ In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz von Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 12/12a, 2004, S. 142-154.
- Giménez Calpe, Ana. „El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede Jelinek.“ In: *Extravío: revista electrónica de literatura comparada* 6 (2011), S. 82-96.

- Gräfin von Schwerin, Kerstin: *Minima Aesthetica. Die Kunst des Verschwindens. Robert Walsers Mikrographische Entwürfe „Aus dem Bleistiftgebiet“*. Frankfurt a. M.: Lang, 2001.
- Greven, Jochen: *Robert Walser - Ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung*. Lengwil: Libelle, 2003.
- Groddeck, Wolfram: „Weiß das Blatt, wie schön es ist?. Prosastück, Schriftbild und Poesie bei Robert Walser.“ In: *TEXT. Kritische Beiträge*, 3, 1997, S. 23-41.
- , „Schreib-Zeit. Reflexionen zu Robert Walsers Mikrogrammen.“ In: *Zeit für Zeit, Natürliche Rhythmen und kulturelle Zeitordnung*. Hrsg. Jenni von Leo und Onori Piero Basel: Verlag des Kanton Basel-Landschaft, 199., S. 89-100.
- , „Schrift und Textkritik. Vorläufige Überlegungen zu einem Editionsproblem in Robert Walsers Mikrogrammen am Modell der *Bleistiftskizze*“. In: *Textkritik / Editing Literature. MLN, German Issue*, 117, 3 (2002), S. 544-559.
- Gronau, Peter: „*Ich schreibe hier dekorativ.*“ *Essays zu Robert Walser*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.
- Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythen, Dichtung*. München: Frauenoffensive, 1993.
- Göttner-Abendroth, Heide: "Tochter der Göttin, Schwester des Mannes. Matriachale Muster in den Zaubermärchen." In: *Mann und Frau im Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Hrsg.: Harlinda Lox, Sigirid Früh und Wolfgang Schultze. München: Heinrich Hugendubel Verlag, 2002.
- Gottschalk, Hermann: „Wie man Impressionist wird“. In: *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910*. Hrsg. Erich Bänsch und Dieter Ruprecht. Stuttgart: Metzler 1981, S. 234-235.
- Gumpfenberg, Hanns von: „Wohin mit dem Drama“. In: *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910*. Hrsg. Erich Bänsch und Dieter Ruprecht. Stuttgart: Metzler, 1981, S. 92-94.
- Halbritter, Rudolf: *Konzeptionsformen des modernen angloamerikanischen Kurzdramas. Dargestellt an Stücken von W.B Yeats, Th. Wilder and H. Pinter*. Göttingen: Uni. Dissertation, 1975.
- Hamann, Richard und Hermand, Jost: „Impressionismus“. In: *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. Hrsg. Richard Hamann. Band 3. Berlin: Akad. Verlag, 1960.

- , „Naturalismus“. In: *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. Hrsg. Richard Hamann. Band 2. München: Nymphenburger Verlag, 1972.
- Hamm, Peter: „*Liebe entbehren, ja, das heißt lieben* – oder: Robert Walsers entrückte Frauen.“ In: ders.: *Aus der Gegengeschichte. Lobreden und Liebeserklärungen*. München: Hanser 1997, S. 165-199.
- Hausen, Karen: „Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“. In: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Hrsg.: Werner Conze, Stuttgart: Klett-Cotta 1976: 363-393 (mit Auslassungen*). In: *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. Lehrbuch zur Sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung*. Hrsg. Hark, Sabine. Wiesbaden: VS-Verlag, 2007², S. 173-196.
- Heffernan, Valerie: *Provocation from the periphery. Robert Walser re-examined*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Herzog, Urs: *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*. Tübingen: Niemeyer, 1974.
- Hillebrand, Harold: *Writing The One-Act Play*. New York, 1925.
- Hobus, Jens: *Poetik der Umschreibung : Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- , „*Einbildung ist selbst die Macht*. Macht und Ohnmacht im Werk Robert Walsers.“ In: *Macht in der Deutschschweizer Literatur*. Hrsg. Teresa de Oliveira de Martin, und Gonçalo Vilas-Boas. Berlin: Frank & Timme, 2012, S. 143-161.
- Hoefert, Sigfrid: *Das Drama des Naturalismus*. Stuttgart: J.B Metzler, 1968.
- Höllerer, Walter: „Warum dieses Buch gemacht worden ist. Nachwort“. In: *Spiele in einem Akt*. Hrsg. Walter Höllerer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961, S. 545-560.
- Hong, Kil-Pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Horn, Katalin: „*Der Prinz kommt ungelegen* . . .“: Robert Walsers Märchendramolette“. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 20.1 (1989), S. 45-50.
- Horst, Thomas: „Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walser.“ In: *Robert Walser und die moderne Poetik*. Hrsg. Dieter Borchmeyer. Suhrkamp: Stuttgart, 1999, S. 66-82.

- Hornby, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*. London und Toronto: Bucknell University Press, 1989.
- Hübner, Andrea: *Ei' welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivalliteratur*. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- Huber, Ruth: „Zur Ambivalenz in Robert Walsers Dramolett Schneewittchen“. In: *Runa*, 9-10, 1990, S. 109-127.
- Jaspers, Karl: „Von der Wahrheit“. In: ders. *Philosophische Logik*. Band 1. München: Piper, 1947.
- Jirku Brigitte: „Von den Brüdern Grimm bis zu Elfriede Jelinek: Schneewittchen als universales Frauenbild?“. In: *Literatur – Universalie und Kulturspezifikum* Hrsg. Andreas Kramer und Jan Röhnert. Göttingen: Universitätsverlag, 2010, 50-59.
- Joas, Hans: Einleitung. „In: *Vielfalt der Moderne*. Hrsg. Hans Joas. Frankfurt a. M: Fischer Verlag, 2012, S. 21-39.
- Jürgens, Martin: „Die Aufgabe der Identität. Robert Walsers Helden.“ In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 12/12a (2004), S. 69-82.
- Kammer, Stephan: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 2003.
- Karthaus, Ulrich: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Kaufman, Herbert L.: *Die Stellung der Frau zwischen Phantasie und Wirklichkeit bei Robert Walser*, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 8 (1974), S. 211-222.
- Klinger, Kurt: „Lyrisches Drama, lyrisches Lebensgefühl zur Theaterkunst der Wiener Jahrhundertwende.“ In: *Fin de siècle Vienna*. Hrsg. G. J. Carr. Dublin: Trinity College, 1985, S. 7-25.
- Kober, Margarete: *Das deutsche Märchen*. Dissertation, Wilhelmshaven, 1925.
- Köhler, Horst: „Geleitwort: Vielfalt der Moderne - Ansichten der Moderne.“ In: *Vielfalt der Moderne*. Hrsg. Hans Joas. Frankfurt a. M: Fischer Verlag, 2012, S. 13-20.
- Kohlschmidt, Werner, Hrsg. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: de Gruyter, 1965.

- Kosok, Heinz: „Das moderne englische Kurzdrama“. In: *Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis*, 23. 3 (1970), S. 131-141.
- Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Band II, 1992.
- Lieberman, Marcia R.: „Some Day My Prince Will Come“. In: *College English* 34. 3 (1972), S. 383-395.
- Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1998.
- Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart, Weimar: J.B Metzler, 2004.
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindung und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena: Fischer, 1918.
- Mächler, Robert: *Robert Walser, der Unenträtselte: Aufsätze aus vier Jahrzehnten*. Hrsg. Werner Morlang. Zürich, München: Pendo, 1999.
- Maeterlinck, Maurice: „Die Tragik des Alltags“. In: ders. *Der Schatz der Armen*. Jena: E. Diederichs 1923. S. 94-107.
- Marhold, Hartmut: *Impressionismus in der deutschen Dichtung*. Frankfurt a.M, Bern u. New York: Peter Lang, 1985.
- Martini, Fritz: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*. Stuttgart: Metzler, 1962.
- Mayr, Siegfried: *Robert Walser und die neue Zeit. Politische Kurzdramen der zwanziger Jahre*. Berlin: Technische Universität Berlin, 2006.
- Mohr, Daniela: *Das nomadische Subjekt. Ich – Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers*. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1994.
- Müller, Elisabeth: *Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen*. München: Profil Verlag 1989, S. 16-17.
- Müller, Harald: „Kampf der Geschlechter? Der Mädchenkönig im isländischen Märchen und in der isländischen Märchensaga.“ In: *Mann und Frau im Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Hrsg. Harlinda Lox, Sigfrid Früh und Wolfgang Schultze. München: Diederichs 2002, S. 62-79.
- Nietzsche, Friedrich: „Ecce Homo“. In: *Werke in drei Bänden*. München: Hanser, 1960-1965.

- Pazarkaya, Yüksel: *Die Dramaturgie des Einakters. der Einakter als eine besondere Erscheinungsform im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts.* Göppingen: Kümmerle, 1973.
- Petsch, Robert., „Von der Szene zum Akt“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 12, 1934, S. 210 - 244.
- Pizer, John David: „The disenchantment of Snow White: Robert Walser, Donald Barthelme and modern/postmodern Anti-Fairy Tale.“ In: *Canadian Review of Comparative Literature*, 17 (1990), S. 330-347
- Plessow, Gustav Louis: *Das amerikanische Kurzschauspiel zwischen 1910 und 1930.* Halle (Saale): Niemeyer, 1933.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse.* München: Fink, 1973.
- Prokop, Ulrike: „Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums.“ In: *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983.* Hrsg. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument Verlag, 1984, S. 15-22.
- Propp, Valdimir: *Morphologie des Märchens.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.
- Ranke, Friedrich: "Sage und Märchen." In: ders.: *Volkssagenforschung* Breslau, 1935.
- Rasch, Wolfdietrich: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze.* Stuttgart: Metzler, 1967.
- Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit.* Wiesbaden: Steiner 1974.
- . „Mann und Frau im Märchen“, in: *Mann und Frau im Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen.* Hrsg. Harlinda Lox, Sigrid Früh, und Wolfgang Schultz. München: Diederichs, 2002, S. 10 - 28.
- Rölleke, Heinz: "Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm." In: *Die Frau im Märchen.* Hrsg. Sigrid Früh und Rainer Wehse. Kassel: Erich Röth 1985, S. 72-88.
- Roth, Heidemarie: *Der Einakter um die Jahrhundertwende und seine literaturgeschichtliche Voraussetzungen.* Wien: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien, 1970.
- Saar, Ferdinand von: *Sämtliche Werke in 12 Bänden,* Hrsg. Jakob Minor. Band 5. Leipzig: Hesse, 1909.

- Schaak, Martina: *„Das Theater, ein Traum“*. Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 1999.
- Schels, Evelyn: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1990.
- Schnetz, Diemut: *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*. Bern und München: Francke, 1969.
- Schultze, Brigitte: „Vielfalt von Funktionen und Modelle in Geschichte und Gegenwart: Einakter und andere Kurzdramen“. In: *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*. Hrsg. Herget Winfried und Brigitte Schultze. Tübingen: Francke, 1996, S. 1-30.
- Schwahl, Markus: *Die Wirklichkeit und ihre Schwestern. Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethische Implikationen im Werk Robert Walsers*. Frankfurt a. M.: Lang, 2001.
- Schwanitz, Dietrich: *Die Inszenierung der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Inszenierung. Untersuchung zur Dramaturgie der Lebenswelt und zur Tiefenstruktur des Dramas*. Meisenheim a. Glan: Hain, 1977.
- Schweiger, Susane: *Die ästhetische Verwertung des Frauenkörpers. Robert Walsers Mikrogramme*. Wien: WW – Universitätsverlag, 1996.
- Sommerhalder, Hugo: „Zum Begriff des literarischen Impressionismus“. In: *Kultur und Staatswissenschaftliche Schriften* 113, 1961.
- Stephan, Inge: „*Bilder und immer wieder Bilder*. . . . „Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in der männlicher Literatur.“ In: *Das Argument*. 96 (1983), S. 15-34.
- Strelis, Joachim: *Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*. Frankfurt a. M.: Lang, 1990.
- Strindberg, August: „Der Einakter“. In: *Elf Einakter*. Hrsg. Emil Schering. München: Müller, 1910, S. 323-342.
- Suter, Martin: *Die Lebensquelle. Lebensphilosophie und persönlicher Mythos im Spätwerk Robert Walsers*. Frankfurt a. M. u. a: Lang, 1984.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1956.
- *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.
- Uther, Hans-Jörg: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013.

- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil.“*. Frankfurt .a.M.: Suhrkamp, 1998.
- Vieweg-Marks, Karin: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt a. M.: Dissertation, 1989.
- Vollmer, Hartmut: „Die erschriebene Kindheit. Erzähllust, Sprachzauber und Rollenspiel im Werk Robert Walsers“. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 93.1(1999), S. 75-97.
- Wehse, Rainer: *Die Frau im Märchen*. Hrsg. Früh Sigrid u. Wehse Rainer. Kassel: Röth, 1985:
- , „Die Prinzessin.“ In: *Die Frau im Märchen*. Hrsg. Sigrid Früh und Rainer Wehse. Kassel: Röth ,1985, S. 9-16.
- Welsch, Wolfgang: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, 1988.
- , *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Weigel, Sigrid: „Frau und Weiblichkeit“. In: *Das Argument* 120 (1990), S. 103-113.
- Weiping, Feng: „Imaginäre Bühne. Zu Robert Walsers Dramoletten Aschenbrödel und Schneewittchen.“ In: *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur* 13 (2012), S.235-247.
- Werner, Ralph Michael: *Impressionismus als literarischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers*. Frankfurt a.M., Bern: Peter Lang, 1981.
- Whalen, Tom. „The Masks of Robert Walser.“ In: *Essays in Literature*. 17 -18 (1990), S. 289-293.
- Wolfersdorf, Peter: "Die Suche nach dem „Matriarchat“ im Märchen". In: *Die Frau im Märchen*. Hrsg.: Sigfrid Früh und Rainer Wehse. Kassel: Erich Röth, 1985, S. 153-163.
- Žmegač, Viktor: „Naturalismus und Anfänge des Ästhetizismus“. In: ders. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Scriptor, 1984, S. 220-248.
- Ziolkowski, Theodore: „Rezension zu D. Schnetz *Der moderne Einakter*“. In: *Journal of English and Germanic Philology* 67 (1968), S. 505-507.
- Zipes, Jack: „Der Prinz wird nicht kommen: Feministische Märchen und Kulturkritik in den USA und in England“. In: *Die Frau im Märchen*. Hrsg.: Sigrid Früh und Wehse, Rainer. Kassel: Erich Röth, 1985, S. 174-191.