



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Aschenputtel‘ - Verfilmungen als zeitlose
Zeitdokumente“

Verfasserin

Marion Mannsberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung

Ich bedanke mich bei meiner Familie,
für die mentale und finanzielle Unterstützung, das Korrekturlesen und die vielen
Märchen, die sie mir jeden Abend, als ich noch ein Kind war, vorgelesen haben.
Bei meinen Freundinnen Susi und Doris,
für das Zuhören und, dass sie immer an meiner Seite stehen.
Bei meinem Lebensgefährten Vlad,
für den ewigen Optimismus und dafür, dass er mir stets ein Lächeln ins Gesicht zaubert.
Und bei meinem Diplomarbeitbetreuer Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer,
für die Hilfestellung zur Findung meines Diplomarbeitsthemas und das Feedback.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	- 1 -
1 Das Märchen	- 3 -
1.1 Geschichte des Märchens.....	- 3 -
1.2 Begriff: Märchen.....	- 5 -
1.3 Form und Wesen des Märchens	- 7 -
1.4 Struktur des Märchens	- 11 -
1.5 Bedeutung des Märchens	- 13 -
2 Das Märchen „Aschenputtel“	- 19 -
2.1 Die Geschichte des Märchens „Aschenputtel“	- 19 -
2.2 Form und Wesen des Märchens „Aschenputtel“	- 20 -
2.3 Struktur des Märchens „Aschenputtel“	- 22 -
2.4 Bedeutung des Märchens „Aschenputtel“	- 25 -
3 Der Märchenfilm	- 29 -
3.1 Begriff: Märchenfilm	- 29 -
3.2 Stil, Struktur und Bedeutung des Märchenfilms.....	- 31 -
4 „Aschenputtel“- Verfilmungen	- 35 -
4.1 „Cinderella“, 1922, Regie: Lotte Reiniger	- 35 -
4.1.1 Filmanalyse	- 36 -
4.1.2 Elemente aus dem Märchen, die erhalten bleiben und fehlen	- 40 -
4.1.3 Bedeutung des Films: Die Kultur und die Zeit der Entstehung	- 43 -
4.2 „Cinderella“, 1950, Walt Disney Produktion	- 48 -
4.2.1 Filmanalyse	- 51 -
4.2.2 Elemente aus dem Märchen, die erhalten bleiben und fehlen	- 54 -
4.2.3 Bedeutung des Films: Die Kultur und die Zeit der Entstehung	- 58 -
4.3 „A Cinderella Story“, 2004, Regie: Mark Rosman	- 64 -
4.3.1 Filmanalyse	- 67 -
4.3.2 Elemente aus dem Märchen, die erhalten bleiben und fehlen	- 71 -
4.3.3 Bedeutung des Films: Die Kultur und die Zeit der Entstehung	- 74 -
5 Zeitlose Zeitdokumente	- 81 -
Bibliographie	- 85 -
Filmographie	- 91 -
Anhang	- 95 -
Abstract	- 121 -
Lebenslauf	- 123 -

Einleitung

Märchen werden auf der ganzen Welt erzählt, vorgelesen und vorgespielt. Sie büßen über all die Jahrhunderte, die sie existieren, nichts von ihrer Beliebtheit ein. Die Geschichten durchlaufen über diesen Zeitraum die verschiedensten Kulturen und Medien, in denen sie wiedergegeben werden ohne große Verluste und werden dadurch aber auch immer wieder neu gestaltet. Das spricht für die Beliebtheit der Märchen bis heute, sie verändern sich mit ihrer Zeit und ihrer kulturellen Geschichte immer wieder, behalten aber immer ihren Kern. Sie werden heute nicht mehr wie zu Anbeginn nur einfach erzählt, sondern es haben sich über die Zeit die verschiedensten Varianten des Märchens in den verschiedensten Medien entwickelt. Die Geschichten werden in Märchenbücher transportiert, mit keinen oder sehr vielen Bilder bestückt, von den Eltern vorgelesen oder selbst gelesen. Angehört können sie auch mit Hörkassetten oder CDs werden. Im Fernsehen gibt es Zeichentrickserien mit märchenhaften Inhalten und im Kino werden die verschiedensten Märchenfilme gezeigt und dazu gibt es für zu Hause die Filme auf Videokassette oder DVDs zum immer wieder ansehen.

Um die Variationsmöglichkeiten der verschiedenen Märchen zu demonstrieren, werden hier drei Versionen des beliebten „Aschenputtel“-Märchens gegenüber gestellt. Die erste schriftlich festgehaltene Geschichte von Basile, eine weitere sehr beliebte Fassung von Perrault, beide aus dem 17. Jahrhundert, und die bekannteste Märchenfassung der Gebrüder Grimm fast zwei hundert Jahre später. Mit Hilfe der Analysen der renommierten Märchenforscher Max Lüthi, Vladimir Propp und Bruno Bettelheim werden diese drei Varianten verglichen und, so unterschiedlich sie auch sein mögen, sie verlieren nicht ihren Stil, ihre Struktur oder ihre Bedeutung.

Gerade seit Anbeginn des Mediums Film, also bereits über hundert Jahre, spielen Märchen eine tragende Rolle. Sie werden in der Geschichte des Films durchgehend genutzt, als direkte Vorlage oder als eine Abwandlung der Märchenmotive.

Die Märchen sind zeit- und raumlos und verwandeln sich mit den kulturellen Gegebenheiten, so auch das hier ausgewählte „Aschenputtel“-Märchen. Das Märchen ist ausgesucht worden, da es die erste Märchenverfilmung der Filmgeschichte gewesen und eines der beliebtesten Märchen ist, darum gibt es auch sehr viele Verfilmungen.

Die Forschungsfrage, die geklärt wird, ist, ob die „Aschenputtel“-Verfilmungen zeitlos, wie das „Aschenputtel“-Märchen, sind und ob sie trotzdem als Zeitdokumente bezeichnet werden können. Also wie viel und wie wenig sie von der Grundhandlung behalten oder verlieren, dass sie zeitlos bleiben, aber dennoch die jeweilige Kultur der Entstehungszeit mit einfließen lassen, um als Zeitdokumente überzeitlich zu bestehen. Die Frage komprimiert gestellt: Warum sind „Aschenputtel“-Verfilmungen zeitlose Zeitdokumente?

Die Analysen der drei Märchenforscher Lüthi, Propp und Bettelheim werden auf drei verschiedene Verfilmungen angewendet, die über eine Zeitspanne von über achtzig Jahre Filmgeschichte reichen, und auf ihren Stil, ihre Struktur und ihre Bedeutung für die Gesellschaft in dem jeweiligen Produktionsjahr und der aktuellen Zeit untersucht und verglichen. Mit diesen Analyseergebnissen wird anschließend bewiesen und begründet, warum die jeweiligen Verfilmungen zeitlose Zeitdokumente sind.

Die, in der Diplomarbeit verwendeten, männlichen Bezeichnungen, zum Beispiel Zuseher, Rezipient oder Leser, meinen alle Geschlechter, männliche als auch weibliche, jede und jeder kann sich angesprochen fühlen.

1 Das Märchen

1.1 Geschichte des Märchens

Die ersten überlieferten Spuren der Märchenerzählform finden sich in der Literatur des Altertums. Erhalten gebliebene Papyri enthalten Erzählungen mit märchenhaften Motiven und märchenähnlichen Abläufen. Diese sind jedoch keine Volksmärchen im eigentlichen Sinne, da sie für die gebildete Schicht bestimmt gewesen sind.¹ In der Literatur des alten Griechenlands und in Rom befinden sich einige Hinweise auf Kinder- und Ammenmärchen. In den Geschichten über Herakles, Perseus und die Argonauten tauchen besonders häufig Motive auf, die als Märchenmotive bezeichnet werden können. Diese Erzählungen ähneln von ihren Abläufen dem Märchenschema. Dennoch können diese Elemente nicht eindeutig nur dem Märchen zugeordnet werden; Mythen weisen ähnliche Motive und Abläufe auf.²

Im Mittelalter sind die Überlieferungen ähnlich. Märchenhafte Elemente in Geschichten können als Existenz der Märchen angesehen werden, müssen aber nicht, denn auch diese scheinbar eindeutigen Merkmale können von Mythen oder Sagen abstammen.³

In der Neuzeit, im 16. Jahrhundert, werden Quellen und Belege für Märchen immer deutlicher. Das wichtigste Ereignis dieser Zeit ist das Erscheinen Giovanni Francesco Straparolas Werk „Ergötzliche Nächte“ im Jahr 1550 gewesen. Es enthält mündlich überlieferte Geschichten, die als Märchen beschrieben werden können.⁴ Der Schriftsteller Giambattista Basile folgt Straparola im 17. Jahrhundert und veröffentlicht eine Sammlung von Märchen, die mündlich überliefert worden sind. Dieses Werk wird als Hauptdokument für die Märchenforschung angesehen.⁵ Im 18. Jahrhundert werden französische *Feenmärchen* und die Erzählung von *Tausendundeiner Nacht* aus dem Orient populär. In der Epoche der Aufklärung verstehen Vertreter – allen voran Johann Gottfried Herder – in der *Volksdichtung* und dem damit verbundenen *Volksmärchen*

¹ Vgl. Lüthi Max: *Märchen*, 3. durchgesehene u. ergänzte Aufl. (1. Aufl. 1962), Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschel Verlag 1968, S. 38

² Vgl. Lüthi 1968, S. 39

³ Vgl. Lüthi 1968, S. 40

⁴ Vgl. Lüthi 1968, S. 42f.

⁵ Vgl. Lüthi 1968, S. 43f.

einen Ursprung der Poesie.⁶ Als die Gebrüder Grimm, Bechstein, Andersen und andere Dichter der deutschen Romantik im 19. Jahrhundert ihre Sammlungen und Theorien veröffentlicht haben, werden die Märchen eine eigenständige Gattung.⁷

Wie die Märchensammlung der Gebrüder Grimm zur Geschichte des Märchens beigetragen hat, so findet auch die Märchenforschung ihren Ursprung bei den Brüdern. In ihren Vorreden, Briefen und Anmerkungen, in denen Fragen nach dem Wesen, der Bedeutung und der Struktur der Märchen gestellt werden, bieten sie eine Grundlage für Märchentheorien.⁸ Die Märchenforschung tritt im 20. Jahrhundert in den Vordergrund. Einen Forschungsgegenstand bildet die Struktur- und Stilforschung. Der Folklorist und Philologe Vladimir Propp ist einer der renommiertesten Forscher auf diesem Gebiet und hat 1928 anhand einer Strukturanalyse Erklärungen für die Ähnlichkeit der Märchen gesucht.⁹ Einige Jahre später, 1947, hat der Literaturwissenschaftler Max Lüthi die formalkritische Diskussion beeinflusst. Seine Untersuchungen zu Form und Wesen des Märchens sind zur wichtigsten Methode der Märchenbeschreibung geworden.¹⁰ Jene zwei Wissenschaftler sind Vertreter der Erzählforschung und ihre Analyse behandelt den Stil und die Struktur des Märchens auf theoretisch-literarischer Ebene. Einen anderen Ansatz bietet die Märchenforschung für den Bereich der Bedeutung des Märchens. Ein Aspekt ist das psychoanalytische Verständnis des Märchens, welches unter anderem Sigmund Freud vertritt. Er ist der Meinung, dass die klassischen Märchen vorrangig den Untersuchungen seiner Trauminterpretationen dienen und setzt die Träume und die Märchen in Verbindung.¹¹ In diesem Bereich ist auch die Rede von Märchenpädagogik, wenn Märchen zur Erziehung eingesetzt werden oder die Wirkung der Märchen auf Kinder und Erwachsene untersucht wird.¹² 1975 verbindet der Psychoanalytiker und Kinderpsychologe Bruno Bettelheim Psychoanalytik und Pädagogik in seinen Untersuchungen und gilt seitdem als führend im Bereich der Forschungen zur Bedeutung des Märchens.¹³

⁶ Vgl. Lüthi 1968, S. 1

⁷ Vgl. Lüthi 1968, S. 1

⁸ Vgl. Lüthi 1968, S. 55

⁹ Vgl. Lüthi 1968, S. 56

¹⁰ Vgl. Pöge-Alder, Kathrin: *Märchenforschung – Theorien, Methoden, Interpretationen*, Tübingen: Narr 2007, S. 204

¹¹ Vgl. Pöge-Alder 2007, S. 210f.

¹² Vgl. Pöge-Alder 2007, S. 221f.

¹³ Vgl. Pöge-Alder 2007, S. 222

Auch viele weitere Märchenforscher haben ihren Beitrag für die Gattung Märchen geleistet. Hier werden aber vorwiegend die drei zuvor genannten Erwähnung finden, da sie die wichtigsten Wissenschaftler auf ihren jeweiligen Gebieten sind und deshalb auch in sehr vielen wissenschaftlichen Dokumenten, in denen auf das Märchen Bezug genommen wird, herangezogen werden. In dieser Diplomarbeit werden deshalb auch die drei Forscher und ihre Ergebnisse in den nachfolgenden Unterkapiteln genauer dargestellt. Sie dienen der späteren Märchenanalyse und teilweise auch der Filmanalyse.

1.2 Begriff: Märchen

Die deutschen Begriffe *Mär* und die Verkleinerungsformen *Märchen*, *Märlein* bedeuten so viel wie Kunde, Bericht oder Gerücht, also eine kurze Erzählung. Schon früh ist das Märchen einer negativ besetzten Konnotation unterlegen, indem es für erfundene und unwahre Geschichten Anwendung gefunden hat. Erst ab dem 18. Jahrhundert setzt eine Gegenbewegung der Bedeutung des Märchens ein und sie ist eine positiv konnotierte Gattung geworden.¹⁴ Bis heute haben die Märchen ihre negativen („Erzähl mir keine Märchen“¹⁵) und positiven („So schön wie ein Märchen“¹⁶) Konnotationen nicht verloren.¹⁷

Eine allgemeine Definition für den Begriff *Märchen* zu geben, ist nicht einfach, da es viele Komponenten umfasst und mit anderen Gattungen teilweise verschmilzt. Jene sind daher nicht eindeutig trennbar.¹⁸ Das Problem liegt auf der einen Seite in den Literaturwissenschaften und der Volkserzählforschung, die den Begriff *Märchen* gegensätzlich verwenden. Auf der anderen Seite fehlt dem Märchen ein Prototyp oder ein Kern der Gattung. Es ist daher nur schwer möglich, eine eindeutige Definition durch formale oder inhaltliche Kriterien zu liefern.¹⁹ Ein Beispiel für diesen Konflikt schon innerhalb des Märchengenres wird bei der Unterscheidung zwischen den Bezeichnungen *Volksmärchen* und *Kunstmärchen* ersichtlich: Ersteres wird dadurch

¹⁴ Vgl. Lüthi 1968, S. 1

¹⁵ Lüthi 1968, S. 1

¹⁶ Lüthi 1968, S. 1

¹⁷ Vgl. Lüthi 1968, S. 1

¹⁸ Vgl. Karlinger, Felix: *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 1ff.

¹⁹ Vgl. Karlinger 1983, S. 1

gekennzeichnet, dass es von der mündlich erzählenden Tradition abstammt, weiter getragen und deshalb auch verformt wird. Im Gegensatz zum *Kunstmärchen* sind die Ursprünge verschwommen. Das *Kunstmärchen* zählt zur Individualliteratur und ist von Dichtern geschaffen worden. Es ist datiert, fixiert und schriftlich festgehalten. Diese Gruppe von Märchen, erfunden von künstlerischer Hand, kann sich an das Schema des *Volksmärchens* halten. Doch ihre Wunder und Zaubereien ähneln nicht ihren älteren Vorfahren, denn sie sind einfältig eingesetzt; willkürlich beginnen Blumen, Tiere oder Möbel zu sprechen oder zu handeln.²⁰

Ein Beispiel einer Begriffsdefinition befindet sich in dem Werk „Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm“ von den Literaturwissenschaftlern Johannes Bolte und Georg Polívka von 1930:

„Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden.“²¹

Diese Begriffsdefinition wird – kritisch betrachtet – sehr weit gefasst. Eine Definition über Science-Fiction-Geschichten kann ähnlich klingen. Ebenfalls können die meisten Kinderbücher so definiert werden, ohne dass sie in das Genre Märchen eingeordnet werden. Es fehlt, dass das Märchen als historisch angesehen wird, es ursprünglich mündlich überliefert worden ist, meist ohne einen Originalautor zu kennen. Dieser kann jemand gewesen sein, der kein Dichter gewesen ist, sondern vielleicht eine Amme, die ein Kind erziehen wollte. Nur die Merkmale, wie dichterisch erfundene Erzählung, keine reale Geschichte und in der Zauberwelt spielend, werden erwähnt. Viele weitere Merkmale werden ausgeklammert.

Im Gegensatz gibt Max Lüthi eine Definition mit Hilfe von Merkmalen an, die das Märchen oder auch das *eigentliche Zaubermärchen*²² besser beschreiben lässt. Die Merkmale sind:

²⁰ Vgl. Lüthi 1968, S. 5, zit. nach: Bausinger, Hermann, „'Historisierende' Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisitenerstarrung und Requisitenverschiebung“, in: *Wirkendes Wort* 10, 1960 S.285f.

²¹ Lüthi 1968, S. 3, zit. nach: Bolte, Johannes / Polívka, Georg: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bd. 4, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1930, S.4

²² Da die Bedeutungen von Märchen einmal enger und einmal weiter in der Volksdichtung begriffen wurden, prägte sie die Verlegenheitsbegriffe *Märchen im eigentlichen Sinn* und *eigentliches Zaubermärchen*. Diese Bezeichnungen stammen von Antti Aarnes Typenregister der *Zauber- und Wundermärchen*, das von der Forschung anerkannt und benutzt wird, denn ein Märchen lebt von Zauber,

„[...] klarer Bau, der es von der unbeschränkten Freiheit des Kunstmärchens abhebt, der Charakter des Künstlich-Fiktiven, der das Märchen von Berichten über Gesehenes, Gehörtes, Erlebtes und Geglaubtes trennt, die Leichtigkeit, das Spielerische, das ihm im Gegensatz zu den verwandten Gattungen Sage, Legende, Mythos eignet, die im Vergleich mit Fabeln und Exempeln unbedeutende Rolle des belehrenden Elements, und das Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, welches das Märchen von erfundenen Erzählungen mit realistischem oder pseudorealisiertischem Anspruch wie Novellen, Romanen, science fictions [...] unterscheidet.“²³

Diese Definition erscheint hilfreicher als die von Bolte und Polívka, da es den Märchenbegriff besser eingrenzt. Lüthi benennt Merkmale anhand anderer Genres, die deutlich zeigen, was das Zaubermärchen ist und nicht ist. Dennoch fehlen die Besonderheiten der handelnden Figuren oder das Hauptmerkmal der Märchen, das Wunderbare, ohne die die Handlung nicht voran schreiten kann.

Aus den vielen erwähnten und nicht erwähnten Definitionen lässt sich also ableiten, dass ein Märchen eine kurze erfundene Geschichte ist, die mündlich überliefert worden ist. Es hat eine klare, einfache Struktur und spielt trotzdem verständlich mit der Realität und der Surrealität, der Zauberwelt, die nebeneinander bestehen. Die detailarmen Figuren handeln raum- und zeitlos in einer detailarmen Umgebung, besitzen dabei keine Tiefe und stehen so in keiner Verbindung zu anderen, außer sie wollen es. Motive sind einfache Gesellschaftsmotive, die durch das Hauptmerkmal des Märchens, dem Wunderbaren, der Zauberei, zu Märchenmotiven verwandelt werden. Schließlich endet das Märchen mit einem gerechten, glücklichen Schluss.

1.3 Form und Wesen des Märchens

Für die Analyse des Märchens ist es wichtig seine Form und sein Wesen zu bestimmen. Der schon erwähnte Literaturwissenschaftler Max Lüthi hat dies in seinem Werk „Das europäische Volksmärchen – Form und Wesen“ von 1947 beschrieben. Er analysiert europäische Märchen und erstellt Wesensmerkmale, die alle oder die meisten Märchen besitzen.

Wunder und Übernatürlichen. Vgl. Lüthi 1968, S. 2f.; Das Typenregister gliedert finnische, dänische und deutsche Märchen in drei Hauptgruppen: Tiermärchen, eigentliche Märchen (dazu zählen auch die Zaubermärchen) und Schwänke. Stith Thompson bearbeitet und erweiterte dieses Register. Vgl. Lüthi 1962, S. 15f.

²³ Lüthi 1968, S. 3f.

Die Form und das Wesen des Märchens ist ihr „*abstrakter Stil*“, in dem die Geschichten erzählt werden. Dieser entsteht durch „*Eindimensionalität*“, „*Flächenhaftigkeit*“, „*Isolation und Allverbundenheit*“, „*Sublimation und Welthaltigkeit*“. Die wichtigsten Merkmale des „*abstrakten Stils*“ sind die Probleme und Prüfungen, die es mit Hilfe eines zauberhaften Mittels zu überwinden und zu erfüllen gilt.²⁴

Die „*Eindimensionalität*“ im Märchen beschreibt Lüthi zum besseren Verständnis anhand der Gattungen Sage und Legende. In ihnen existieren eine diesseitige und eine jenseitige Welt. Diese beiden Dimensionen werden geistig streng voneinander getrennt und existieren trotzdem nebeneinander. Der Held dieser Gattungen bewegt sich einmal in der einen und ein anderes Mal in der anderen Welt. Anders wird im Märchen diese Trennung der beiden Welten aufgelöst. Für den Märchenhelden passiert die Handlung nicht in der diesseitigen oder jenseitigen Welt, sondern in einer Dimension und er betrachtet dies als selbstverständlich, wenn er mit dem Jenseitigen agiert. Alle Gegebenheiten verhalten sich in einer Dimension und er kann nichts Wunderliches oder Besonders in ihnen sehen, es ist alltäglich.²⁵

Mit der „*Flächenhaftigkeit*“ meint Lüthi, dass die Märchenwelt als auch die Wesen und Figuren keine Tiefe besitzen. Ihnen fehlen Wesenszüge, ein Seelenleben und eine Beziehung zu ihrer Umwelt. Außerdem fehlt ihnen Zeitgefühl. Sie wissen nichts von der Welt vor oder nach ihnen. So verhält es sich auch mit ihrem Raum, ihrer Umgebung, sie sind raum- und zeitlose Wesen. Gefühle bleiben oberflächlich und finden nur Platz im Märchen, wenn sie zur Handlung konstruktiv beitragen, sie fühlen durch das Handeln. Es spielt alles auf einer Ebene, auf einer Fläche. Mechanische Handlungen und Bewegungen der Wesen durchziehen das Märchen; nicht ihre inneren Motivationen treiben sie voran, sondern die „äußeren Anregungen“²⁶. Das Märchen „verzaubert das Ineinander und Nacheinander in ein Nebeneinander“²⁷ und hält es auf einer Fläche fest. Es will keine Wirklichkeit abbilden, sondern durch seine Art zu erzählen, eine eigene Welt erfinden. In der „*Flächenhaftigkeit*“ kennt das Märchen nur scharfe Kanten und Konturen, denn es schildert niemals Details, außer wenn es die Handlung notwendiger Weise fordert – und dann werden diese auch nur kurz benannt. Die Figuren werden Schritt für Schritt in der scharf und bestimmt gestalteten Handlung

²⁴ Vgl. Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen – Form und Wesen*, 2. erweiterte Aufl. (1. Aufl. 1947), Bern: Francke 1960, S. 25ff.

²⁵ Vgl. Lüthi 1960, S. 8ff.

²⁶ Lüthi 1960, S. 16

²⁷ Lüthi 1960, S. 23

weiter geführt, ohne anzuhalten und zu verweilen, ohne genaue Schilderungen der Umgebung.²⁸

Weitere Aspekte des „*abstrakten Stils*“ im Märchen sind die „*starren Formeln*“²⁹ wie zum Beispiel die bestimmten Zahlen, die sich ständig wiederholen, besonders drei, sieben oder zwölf. Zufall, Schicksal oder die simple Unterschiedlichkeit von Ereignissen kennt das Märchen nicht. Die wörtliche Wiederholung sogar sehr langer Textpassagen ist ein anderer Aspekt des Märchenstils.³⁰

Jedes Wesen oder Ding im Märchen unterliegt einer „*Isolation*“ und einer gleichzeitigen „*Allverbundenheit*“. Diese Begriffe sind hier keine Gegensätze, im Gegenteil, ohne „*Isolation*“ könnte eine „*Allverbundenheit*“ nicht existieren. Die Figur hat keine Beziehung zu sich selbst und steht in keinem Verhältnis zu anderen Menschen, sie gehört keiner Gemeinschaft an und damit hat sie auch keine Familie. Die Figur steht alleine in einer raum- und zeitlosen, detailarmen Umgebung, sie ist isoliert. Schon zu Beginn eines Märchens lösen sich die Helden von Vertrauten (die Eltern sind gestorben, sie verlassen die Heimat und reisen ins Ungewisse etc.), um eine „*Allverbundenheit*“ zu ermöglichen. Diese Gabe hilft dem Held sich mit dem Jenseitigen, den Helfern oder den Zauberdingen jederzeit zu verbinden. Diese Helfer erscheinen immer dann, wenn es für die weiterführende Handlung benötigt wird, und verschwinden dann wieder, wenn sie nicht mehr gebraucht wird. Ein Verbinden und Trennen bestimmt das Märchen.³¹

Der letzte Punkt, den Max Lüthi als „*abstrakten Stil*“ des Märchens erläutert, ist die „*Sublimation* und *Welthaltigkeit*“. Die Motive im Märchen sind einfache Gesellschaftsmotive und Rituale; sie beschreiben die Verhältnisse der Menschen und Tiere zueinander, und mit magischen Motiven, wie zum Beispiel mit einem jenseitigen Element (Drachen, etc.), werden sie zu Märchenmotiven. Die alltäglichen Motive werden inhaltlich „entleert“ das wird als „*Sublimation*“ verstanden, sie werden „*entwirklicht*“³² und die Figuren, Tiere und Dinge sind austauschbar. Die profanen Motive werden in der gleichen Eintönigkeit geschildert wie jedes andere Motiv. Diese Sublimierung ermöglicht dem Märchen, die Welt in sich widerzuspiegeln, es wird

²⁸ Vgl. Lüthi 1960, S. 13ff.

²⁹ Lüthi 1960, S. 33

³⁰ Vgl. Lüthi 1960, S. 33f.

³¹ Vgl. Lüthi 1960, S. 37ff.

³² Lüthi 1960, S. 67

„welthaltig“³³. Das Märchen entnimmt seine Motive aus Geschichten und alltäglichen Geschehnissen und verzaubert sie. „Entleerend, sublimierend, isolierend verleiht es ihnen Märchenform“³⁴. So gesehen hat das Märchen keine eigenen Motive, sondern alle Motive werden zu Märchenmotiven, wenn sie von ihm behandelt und märchenhaft gestaltet werden.³⁵

Max Lüthi hat mit seiner Stilanalyse einen wichtigen Schritt in der Märchenforschung erbracht. Die Märchen lassen sich mit diesem Schema einfach und besser analysieren. Das erklärt, warum diese Methode immer wieder in wissenschaftlichen Arbeiten Anwendung finden. Kritisch betrachtet, verwendet Lüthi für seine Forschung nur Märchen aus Europa und immer nur eine überlieferte Variante. Zu bedenken ist, dass es für das Märchen „Aschenputtel“ 345 festgehaltene und belegte Varianten gibt, die noch dazu über alle Kontinente verteilt sind.³⁶ Da Lüthi aber nur eine Erzählung analysiert, ist es wahrscheinlich, dass seine analytischen Schlüsse nicht auf alle Variationen zutreffen. Er verwendet außerdem nur festgehaltene Überlieferungen, mündliche, noch nicht gesammelte Märchen werden nicht erwähnt. Ein Merkmal ist das Erzählen, doch wer die Geschichten wiedergibt, findet keine Beachtung. Kunstmärchen oder andere neuere Märchenuntergattungen werden nicht erforscht. Seine Analysen sind also vereinfacht oder als partiell zu betrachten, denn es ist wegen der Quantität unmöglich, alle Märchen und Variationen zu analysieren.

In der Märchen- und Filmanalyse werden diese Begrifflichkeiten Anwendung finden, um den Stil der verschiedenen Varianten zu vergleichen. Dabei wird erforscht, ob diese Merkmale nicht nur auf die Buchfassungen zutreffen, sondern auch auf die Verfilmungen und ob bei diesem Medienwechsel überhaupt die Merkmale noch bestehen können.

³³ Lüthi 1960, S. 69

³⁴ Lüthi 1960, S. 69

³⁵ Vgl. Lüthi 1960, S. 67ff.; die Wesensmerkmale nach Lüthi sind in kursiv geschrieben

³⁶ Vgl. Cox, Marian-Roalfe: *Cinderella Three Hundred and Forty-five Variants*, London: Publications of the Folk-lore Society. 31 1893, S. xxvii-xxxiii

1.4 Struktur des Märchens

Der russische Folklorist Vladimir Propp hat in seinem Werk „Morphologie des Märchens“³⁷, von 1928, die Ähnlichkeiten des *Zaubermärchens* anhand seiner Struktur erforscht. Ausgangspunkt ist der von Antti Aarnes und Stith Thompson erstellte Katalog über finnische, dänische und deutsche Märchen. In diesem haben sie ein Typenregister erstellt, das die Märchen in drei Hauptgruppen, das Tiermärchen, das eigentliche Märchen und Schwänke, gliedert.³⁸

Propp erkennt in den Märchen „*variable Größen*“ – die handelnden Personen wechseln ihre Namen und die damit verbundenen Attribute – und „*konstante Größen*“ – die Aktionen und Funktionen bleiben gleich. Daraus folgert er, dass die Struktur des Märchens anhand der „*Funktionen der handelnden Personen*“ analysiert werden kann. Für ihn ist interessant, wie die Figuren handeln, und nicht wer oder was handelt. Es ergibt sich dadurch eine einheitliche Struktur mit ständig wiederkehrenden Elementen.³⁹ Propp definiert das Märchen als jede Erzählung, „die sich aus einer Schädigung oder einem Fehlelement [Mangel] über entsprechende Zwischenfunktionen zur Hochzeit oder anderen konfliktlösenden Funktionen entwickelt.“⁴⁰

Weiters beschreibt Propp 31 Funktionen der handelnden Personen.⁴¹ Alle können hier nicht erläutert werden, sondern nur jene, die für die spätere Märchen- und Filmanalyse von „Aschenputtel“ hilfreich sind.

Zuerst bestimmt Propp den Beginn eines Märchens, die „*Ausgangssituation*“, in der Familienmitglieder beschrieben oder der Held und seine Lage kurz erläutert werden.⁴²

Danach „*verlässt ein Familienmitglied das Haus*“, im extremsten Fall tritt der Tod eines oder beider Elternteile ein. Not, Unglück und Leid bestimmen ab diesem Zeitpunkt das Leben des Helden. „*Der Held wird gekennzeichnet*“, meist symbolisch, um sein Elend noch besser darzustellen. „*Der Held gelangt in den Besitz des Zaubermittels*“, wenn es scheinbar keinen Ausweg mehr gibt. Das Zaubermittel bietet Trost und bringt Hoffnung mit sich. Anschließend „*wird dem Helden ein Verbot erteilt*“, das er befolgen soll, doch

³⁷ Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, (Originaltitel: *Morfologija skazki*, Leningrad: 1928), Eimermacher, Karl (Hg.), München/Wien u. a.: Carl Hanser Verlag 1972

³⁸ Vgl. Lüthi 1968, S. 2f., S. 15f.

³⁹ Vgl. Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, Eimermacher, Karl (Hg.), München: Carl Hanser 1972, S. 25f.

⁴⁰ Propp 1972, S. 91

⁴¹ Vgl. Propp 1972, S. 31

⁴² Vgl. Propp 1972, S. 31

in allen Fällen „*verletzt er das Verbot*“. Mit dieser Verbotsverletzung beginnt der Held Eigeninitiative zu zeigen und wird eine selbständige Figur. Mit dem Zaubermittel oder der Hilfe eines Schenkers „*erhält der Held ein anderes Aussehen*“. Durch diese Transformation wird der Held selbstbewusster und kann aus eigenen Beweggründen heraus „*das Haus verlassen*“. Er entdeckt eine neue Welt, die ihm nicht bekannt ist. Nach dieser aufregenden Reise will „*der Held wieder zurückkehren*“, doch „*er wird verfolgt*“. „*Der Held wird vor den Verfolgern gerettet*“. Der Held kann entweder selbst entkommen oder ihm wird geholfen. „*Der Held gelangt nun unerkannt nach Hause zurück*“. Meist endet mit dieser Funktion das Märchen noch nicht. Zu Hause erwarten ihn neue Probleme, die er lösen muss, denn seine Feinde oder Gegenspieler gönnen ihm kein Glück. „*Der falsche Held macht seine unrechtmäßigen Ansprüche geltend*“, der richtige Held kämpft für sich selbst oder ihm wird wieder durch einen Schenker oder einen Gutgesinnten geholfen. Der rechtmäßige „*Held wird erkannt*“ und das glückliche Ende wird eingeleitet. „*Der Feind wird*“ qualvoll „*bestraft*“, „*das anfängliche Unglück wird gutgemacht*“ und „*der Held vermählt sich und besteigt den Thron*“. ⁴³

Propp ist ähnlich renommiert auf dem Gebiet der Märchenforschung, wie Lüthi. Auch er hat ein Muster erstellt, welches teilweise nicht vollkommen anwendbar ist, da die Masse an Märchen nicht vollständig untersucht werden kann. Er untersucht nur etwa hundert Märchen aus einer Sammlung⁴⁴, eine kleine Auswahl von Zaubermärchen und, wie er sie bezeichnet, eigentlichen Märchen. Er hat einen Art Baukasten entworfen, um eine Struktur im Märchen festzustellen, der seiner Meinung nach, auf fast alle klassischen Märchen zutrifft. Seine Argumentation lässt kaum Veränderungen in der Struktur erkennen, alle Funktionen unterliegen einer Reihenfolge, die immer gleich abläuft, auch wenn teilweise Funktionen fehlen können. Doch wenn klassische Märchen, wie die Sammlungen der Gebrüder Grimm genauer analysiert werden, lässt sich häufig eine andere Reihenfolge feststellen. So auch bei dem Märchen „*Aschenputtel*“.

Propps Definition des Märchens kann nicht nur für das Märchen, sondern auch für Mythen zutreffen. Die Mangelercheinung und die Lösung jener sind ebenfalls

⁴³ Vgl. Propp 1972, S. 31-66; die Funktionen werden in kursiver Schrift dargestellt

⁴⁴ Vgl. Pöge-Alder 2007, S. 187; aus A.N. Afanas'evs Märchensammlung erschienen 1855-1863.

Grundmerkmale des Mythos.⁴⁵ Propp fasst den Märchenbegriff zu weit und auf einer anderen Weise auch wieder zu eng, denn seine untersuchten Märchenhelden weisen alle den Drachentötertyp auf, welchen nicht alle Märchen beinhalten.⁴⁶

Propp und auch Lüthi erkennen die Austauschbarkeit der Figuren, Tiere und Dinge, was für die weitere Märchen- und Filmanalyse sehr wichtig ist. Hier werden diese Funktionen wieder aufgenommen, um die Struktur der verschiedenen Märchen und Märchenverfilmungen zu analysieren und zu vergleichen. Dabei dürfen diese Begrifflichkeiten der Funktionen nicht wortwörtlich übernommen werden, da sie nicht exakt auf das Märchen „Aschenputtel“ und ihre Verfilmungen passen, deshalb werden sie ab dem nächsten Kapitel umformuliert, um die Grundstruktur der verschiedenen Märchen und Filme besser zu erkennen.

1.5 Bedeutung des Märchens

Einer der bekanntesten Kinderpsychologen Bruno Bettelheim hat besonders die Bedeutung der Märchen für Kinder in seinem Werk „Kinder brauchen Märchen“ festgehalten.

Er ist der Ansicht, dass der Mensch an sich immer nach einem Sinn sucht für alles, was ihm widerfährt. Auch die Eltern müssen den Kindern erzieherisch helfen, diesen Sinn für sich zu entdecken, auch wenn sie selbst nicht immer diesen für sich selbst erkennen. Die Kinder müssen überzeugt werden, dass sie ebenfalls einen Beitrag zum Leben leisten können. Nicht nur Eltern und Kinder umsorgende Menschen können ihren Beitrag dazu leisten, sondern auch die Literatur kann Hilfestellungen bieten, und das besonders im Volksmärchen.⁴⁷ Die Märchen bieten den Kindern, was sie benötigen, ein Vertrauen und eine Bestärkung in sich selbst und somit auch ein Urvertrauen in die Zukunft.⁴⁸ Die Volksmärchen bieten keine Abbildungen der Gegenwart; mit Symbolkraft und Metaphern, die das Kind ohne Probleme verstehen kann und auf sich projiziert, bietet das Märchen den Kindern eine Möglichkeit, wie sie ihre inneren

⁴⁵ Vgl. Liptay, Fabienne: *WunderWelten – Märchen im Film*, Bd. 26, Remscheid: Gradez! 2004 S. 58, zit. nach: Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen* [1947], 10. Aufl., Thübingen/Basel: Francke 1997, S. 118f.

⁴⁶ Vgl. Liptay 2004 S. 58

⁴⁷ Vgl. Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*, 31. Aufl. (1. amerik. Originalaufl. 1975, 1976; 1. deutsche Aufl. 1977), München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2012, S. 9f.

⁴⁸ Vgl. Bettelheim 2012, S. 11

Konflikte lösen können. Mit dieser Hilfe sind Kinder in der Lage, ihre Emotionen zu ordnen und in ihnen und in sich selbst einen Sinn zu sehen.⁴⁹

Dem Kind werden Geschichten erzählt, in denen immer ein Hindernis eintritt. Es wird ihm deutlich geschildert, dass ein Überwinden von großen Hindernissen einen wachsenden lässt. Im Volksmärchen wird der Mensch mit alltäglichen, menschlichen Nöten konfrontiert, wie zum Beispiel der Tod der geliebten Eltern.⁵⁰

Das Märchen nimmt die existentiellen Ängste der Kinder ernst und sie werden mit einer Selbstverständlichkeit ausgesprochen: Liebe, Liebe zum Leben, Geliebtwerden, sowie Furcht und Angst vor dem Tod sind diese Probleme. Die dazugehörigen Lösungen werden unmittelbar angeboten und zwar so, dass ein Kind sie nachvollziehen und verstehen kann.

Weitere Sicherheit erhält das Kind, indem es sich mit dem Helden des Märchens identifiziert, der allein in die Welt hinaus zieht. Dieser trifft immer wieder auf Hilfe, wenn er sie benötigt. Auch das Kind erfährt, dass es in seiner Entwicklung immer wieder Hilfe empfangen kann, wenn diese als wünschenswert erachtet wird; dies gibt Hoffnung auf die Zukunft.⁵¹

Genauso braucht es die Gewissheit, dass das Böse, welches versucht die Sicherheit zu zerstören, nicht weit kommen kann, auch wenn es einmal Oberhand gewinnt, muss am Ende alles gut und das Böse bestraft werden.⁵²

Die Märchen stellen für ein Kind erstens eine Unterhaltung dar und zweitens belehren sie sie. Die Unordnung in seinem Inneren und seinen Emotionen werden sortiert, um sich selbst besser verstehen zu können. Das Märchen hilft, die Wahrnehmung über sich selbst an die restliche Welt anzupassen. Märchen regen ihre Fantasie an und erreichen eine persönliche Ebene, die „reale“ Geschichten über die „reale“ Welt nicht vollbringen können. Aus ihnen kann das Kind vielleicht mehr lernen, aber die Persönlichkeit wird nicht ergriffen.⁵³ „Faktisches Wissen dient der Gesamtpersönlichkeit nur, wenn es in ‚persönliches Wissen‘ umgewandelt wird“⁵⁴. Beide Varianten, also „reale“ Geschichten und Märchen kombiniert, bringen ein Kind hervor, das rational und emotional denken und fühlen kann in seiner heranwachsenden Persönlichkeit.⁵⁵

⁴⁹ Vgl. Bettelheim 2012, S. 11

⁵⁰ Vgl. Bettelheim 2012, S. 13ff.

⁵¹ Vgl. Bettelheim 2012, S. 18

⁵² Vgl. Bettelheim 2012, S. 15

⁵³ Vgl. Bettelheim 2012, S. 65

⁵⁴ Bettelheim 2012, S. 65

⁵⁵ Vgl. Bettelheim 2012, S. 66

Was Kind und Erwachsenen in dieser Thematik verbindet, sind Träume. Alt und Jung träumen, um Unbewusstes und Erlebnisse des Tages im Gehirn besser zu verarbeiten. Erwachsene haben mit Hilfe der Traumdeutung und Traumanalyse eine Möglichkeit, ihre Träume zu deuten, zu ordnen, und die Erwachsenen erlangen so mehr Selbstverständnis. Kinder träumen einfacher und haben nicht die Möglichkeit, ihre Träume zu analysieren, es würde außerdem ihre Gesamtpersönlichkeit angreifen, wenn ihnen jemand dabei helfen würde. Die Kinder haben hierfür die Märchen. Ein Märchen ist wie ein Traum für sie, der geordnet die Probleme der Heranwachsenden schildert und die Lösungen für Besseres entwirren und Hoffnung für die Zukunft bereithält. Denn die Kinder können ihre Träume und Gedanken nicht weiterspinnen, sich eine Lösung des Problems erdenken. Ihr Unbewusstes kann das Erlebte durch das Hören von Märchen besser verarbeiten, als ein Traum das könnte. Sie werden durch Märchen bestärkt und durch Traumdeutung geschwächt.⁵⁶

So wie mit den Träumen der Kinder verhält es sich auch mit den Märchen. Märchen werden dem Kind nicht erklärt, sein Unterbewusstsein kann die Geschichten verarbeiten, denn wenn das Kind eine Hilfestellung bekommt, würde das Verborgene mit einem Schlag sichtbar werden und das Chaos zu ordnen, bliebe ihm verwehrt. Das Kind kann nur dann erkennen, dass das Leben einen Sinn ergibt, wenn es die psychologische Bedeutung nicht weiß. Es wäre verheerend für den Heranwachsenden, wenn er seine Emotionen und deren Bedeutungen wie Sehnsucht, Angst und weitere plötzlich deutlich erkennt.⁵⁷

Zum Aufbau des Märchens ist festzustellen, dass das Kind mit dem Anfang schon erfährt, dass es sich nicht in einer „realen“ Welt befindet. Die Geschichte kann auf einer emotionalen Ebene beginnen, die dem Kind vertraut ist; aber Tatsachen, Personen und Orte sind erfunden. Die Lebensumwelt des Kindes wird nicht dargestellt, es wird zum Beispiel nicht allein in den tiefen Wald geschickt. Ebenso verhält es sich mit dem Ende. Jedes Kind, dem öfters Märchen erzählt werden, weiß, dass es sich mit Symbolsprache ausdrückt und nicht mit der realen Sprache der Wirklichkeit im Alltag. Die Symbole sind für das Kind wichtig, die es mit den realen Ereignissen in seinem Alltag verbinden kann. Ein Märchen soll mit Realitäten nicht Angst erregen, sondern mit Irrealitäten und Symbolen Trost spenden. Mit Märchenanfängen und Märchenendungen wie „Es war

⁵⁶ Vgl. Bettelheim 2012, S. 66f.

⁵⁷ Vgl. Bettelheim 2012, S. 69

einmal“⁵⁸, „In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat“⁵⁹ oder „Da lebten sie zusammen in Glückseligkeit bis an ihr Ende“⁶⁰ wird dem Kind eindeutig mitgeteilt, dass es sich nicht in der Gegenwart befindet, sondern in einer erfundenen, raum- und zeitlosen Sphäre.⁶¹

In der weiteren Handlung werden die fantastischen Ereignisse wie ein roter Faden fortgesetzt und wieder in einer tröstlichen Art und Weise in die Wirklichkeit zurückgeführt.

Das Kind sieht sein Leben als glücklich an bis plötzlich etwas Neues, Schlimmes hereinbricht. Zuvor noch in Sicherheit und Umsorgens wohlbehalten, verwandelt sich die Welt in eine bedrohliche und voller Gefahren bestehende. Entweder es erliegt dann der Verzweiflung oder es läuft vor seinen Ängsten fort, um dem unausweichlichen Schicksal zu entfliehen, was unmöglich ist.⁶²

Die Ängste sind vollkommen verschwunden, wenn das Böse bezwungen worden ist. Dies kann von Märchen zu Märchen variieren, aber die innere Bedeutung bleibt immer dieselbe.⁶³

Die größte Bedeutung im Märchen ist die Hoffnung des Kindes, dass auch, wenn das Leben oft nicht schön und tröstlich ist, es stark und standhaft bleibt, die Aufgabenstellungen löst, sich im Leben weiterentwickeln kann und es sogar voran treibt.⁶⁴

Eindeutig lässt sich feststellen, dass Bettelheim mit seinem psychoanalytischen Verständnis den Traumdeutungstheorien Sigmund Freuds folgt. Er untersucht Märchen und ihre Bedeutung für Kinder und ist im Gegensatz zu Lüthi und Propp ein Feldforscher. Prinzipiell sind Untersuchungen der Praxis gute Möglichkeiten, Theorien aufzustellen und sie mit Forschungen anhand der angeblichen Zielgruppe zu belegen. Einige Märchenforscher im Bereich der Psychoanalyse erforschen ihre Theorien lediglich theoretisch. Dennoch erscheinen einige Aspekte Bettelheims abwegig. Zum Beispiel ist nicht ersichtlich, ob wirklich alle Märchen den Kindern eine, seiner

⁵⁸ Ist ein typischer Märchenbeginn, zitiere hier: Grimm, Jakob u. Wilhelm: „5. Der Wolf und die sieben jungen Geißlein.“, in: Rölleke, Heinz (Hg.): *Brüder Grimm – Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam 2010, S. 50

⁵⁹ Grimm, Jakob u. Wilhelm: „1. Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich.“, in: Rölleke (Hg.) 2010, Bd. 1, S. 29

⁶⁰ Grimm, Jakob u. Wilhelm: „6. Der treue Johannes.“, in: Rölleke (Hg.) 2010, Bd.1, S. 62

⁶¹ Vgl. Bettelheim 2012, S. 74

⁶² Vgl. Bettelheim 2012, S. 167f.

⁶³ Vgl. Bettelheim 2012, S. 168

⁶⁴ Vgl. Bettelheim 2012, S. 169

Meinung nach, große Hilfestellung für ihr inneres Seelenleben bieten; ob ihr Unterbewusstsein so viele scheinbare Informationen überhaupt erkennen und verarbeiten kann. Die Märchen können dem Kind Trost spenden, aber nicht helfen, ihre Probleme zu lösen. Abwegig erscheint ebenfalls, Träume mit Märchen gleichzusetzen. Märchen sind Erzählungen mit Anfang, Hauptteil und Schluss, mit einer klaren Struktur und sie sind sinnvoll, alles das, was Träume nicht sind. Bettelheim analysiert Möglichkeiten, die ein Kind aus den Märchen erfahren kann und damit eine Grundlage zur Erforschung der Bedeutung von Märchen. Ausgeklammert werden bei ihm Erwachsene, die Märchen lesen oder hören, es stellt sich die Frage, was Märchen für Erwachsene bedeuten.

Bemängelt wird von den Vertretern der Erzählforschung, dass die tiefenpsychologischen Analysen meist nur die Märchensammlung der Gebrüder Grimm behandeln, sie berücksichtigen nicht den Kontext der Volkserzählung.⁶⁵ Gerade diese Märchensammlung ist durch Wilhelm Grimm kindgerecht überarbeitet worden und sexuell konnotierte Stellen wurden gestrichen.⁶⁶

Ein weiterer Kritikpunkt an Bettelheim und den Tiefenpsychologen sind die verschiedenen Deutungen von Symbolen. Ein Symbol wird total psychologisiert und dabei dessen Veränderlichkeit und Kulturbezogenheit vernachlässigt.⁶⁷ Die Bedeutung von Märchen und den darin enthaltenen Symbolen sind keine konstanten Größen, sondern Variable, die von der Kultur, Religion und Geistesgeschichte abhängen. So kann ein Märchen immer etwas anderes ausdrücken.⁶⁸

Bettelheim behandelt nur die Bedeutung der Märchen für Kinder in der Gegenwart der Erscheinungszeit seiner Forschungen. Was Mären für eine tiefere Bewandnis gehabt haben, als es sie noch nicht in schriftlicher Form gegeben hat ist aus seinem Werk nicht ersichtlich. Sie sind ursprünglich nicht nur Kindern erzählt, sondern auch unter

⁶⁵ Vgl. Schwibbe, Gudrun: „Volkskundliche Erzählforschung und (Tiefen-) Psychologie: Ansätze, Methoden, Kontroversen“, in: *Fabula - Zeitschrift für Erzählforschung/ Journal of Folklore Studies/Revue d'Etudes sur le Conte Populaire*, Band 43, Heft 3-4, Jänner 2006, S. 270, zit. nach: Röhrich, Lutz: „Vom ‚Woher?‘ zum ‚Warum?‘ Was kann die volkskundliche Erzählforschung von der Psychologie lernen?“, in: *Urbilder und Geschichte. C.G. Jungs Archetypenlehre und die Kulturwissenschaften. Akten eines Kolloquiums vom Mai 1987 in Basel*, Burckhardt-Seebass, Christine (Hg.), Basel/Frankfurt 1989, S. 18

⁶⁶ Vgl. Schwibbe 2006, S. 270

⁶⁷ Vgl. Schwibbe 2006, S. 271

⁶⁸ Vgl. Schwibbe 2006, S.271, zit. nach: Röhrich, Lutz: „Vom ‚Woher?‘ zum ‚Warum?‘ Was kann die volkskundliche Erzählforschung von der Psychologie lernen?“, in: *Urbilder und Geschichte. C.G. Jungs Archetypenlehre und die Kulturwissenschaften. Akten eines Kolloquiums vom Mai 1987 in Basel*, Burckhardt-Seebass, Christine (Hg.), Basel/Frankfurt 1989, S.25f.

Erwachsenen ausgetauscht worden. Obwohl es zu seinen Lebzeiten auch schon Märchenfilme gegeben hat, äußert er sich darüber auch nicht.

Dies wird bei den spezifischen Filmanalysen nachgeholt und beschrieben, was der jeweilige Film für eine Bedeutung für die Zeit der Entstehung hat. Für welche Zielgruppe die jeweiligen Märchenfilme bestimmt sind, Erwachsene, Kinder oder für beide, kann wie bei den Märchen nicht voneinander abgegrenzt werden, sie sind allen Menschen zugänglich. Bettelheim der seine Forschungen nicht nach Verfilmungen ausgerichtet hat, wird deshalb in den Filmanalysen nur mehr wenig Erwähnung finden. Im Kapitel des Märchenfilmes wird aber versucht seine Thesen auf den Film zu übertragen.

2 Das Märchen „Aschenputtel“

2.1 Die Geschichte des Märchens „Aschenputtel“

Die Entstehung und damit die Geschichte des Märchens „Aschenputtel“ lassen sich vor den Verschriftlichungen nicht genau eruieren. Mit Sicherheit kann festgestellt werden, dass das Aschenputtel-Motiv eine sehr lange Tradition aufweist und weltweit schon Jahrhunderte v. Chr. erzählt wurde. So ist es nur schwer möglich die Herkunft des originalen Märchens „Aschenputtel“ festzustellen. Vermutlich stammen die Märchen aus Indien oder Ägypten und sind über Reisende nach Europa gelangt. Mit Sicherheit steht aber auch fest, dass jede Kultur, weltweit, dieses Motiv und die wichtigen Symbole kennt, die das Märchen „Aschenputtel“ ausmachen, sie aber in ihrer Ausgestaltung kultureller und historischer Relevanz unterliegen.⁶⁹

Nach Marian-Roalfe Cox ist die erste, die hier untersucht wird, schriftlich veröffentlichte Aschenputtel-Version „La Gatta Cenerentola“ von Giambattista Basile aus dem Jahr 1636 und stammt aus Neapel.⁷⁰ In dieser Geschichte heißt die Heldin Gatta Cenerentola, was übersetzt Aschenkatze bedeutet. Nach seinem Tod hat seine Schwester das „Pentameron“ in Basiles Nachlass entdeckt, welches eine Märchensammlung ist, unter anderem mit „Die Aschenkatze“⁷¹. Sie veröffentlichte diese Sammlung 1636, die sich zunächst nur an Erwachsene gerichtet hat.⁷²

In der zweiten Aschenputtel-Version von Charles Perrault „Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre“⁷³ aus dem Jahr 1697 in Paris⁷⁴ heißt die Heldin Cucendron oder Cendrillon, in der Übersetzung Aschensteert oder Aschenputtel. Perrault hat seine

⁶⁹ Vgl. Lang, Andrew: „Introduction“, in: Cox, Marian-Roalfe: *Cinderella Three Hundred and Forty-five Variants*, London: Publications of the Folklore Society.31 1893, S. vii-xxiii

⁷⁰ Vgl. Cox 1893, S. 9 u. xxxii

⁷¹ Vgl. Basile, Giambattista: „Die Aschenkatze“ in: Daponte, R. (Hg.): *Meisterwerke der erotischen Literatur: Giambattista Basile. Das Pentameron – Die Geschichte aller Geschichten*, Bd. 3, dt. ungekürzte unverstümmelte Übersetzung Liebrecht, Felix, Breslau 1846, Wien: Heim-Verlag 1928, S. 76-86

⁷² Vgl. Daponte, R.: „Zur Einführung“, in: Daponte, R. (Hg.) 1928, S. 6f.

⁷³ Vgl. Perrault, Charles: „Cendrillon ou La Petite Pantoufle De Verre“/„Aschenputtel oder Das Gläserne Pantöffelchen“, deutsch/französisch, in: Kempton/Kösel (Hg.): *Charles Perrault: Contes de Fées – Die Märchen*, (dtv zweisprachig, Ebenhausen: Edition Langewiesche-Brandt 1962), übers. Müller, Ulrich Friedrich, 9.-11. Tsd. d. Gesamtauf., München: Deutscher Taschenbuchverlag 1975, S. 76-93

⁷⁴ Vgl. Cox 1893, S. xxxii

Geschichte vermutlich von Basile oder von anderen Aschenputtel-Versionen, die er erzählt bekommen hat, übernommen und stark verändert.⁷⁵

Die dritte hier behandelte und wohl die bedeutendste schriftlich veröffentlichte Variante stammt aus Deutschland und wurde im Jahr 1812 von den Brüdern Grimm niedergeschrieben.⁷⁶ Die Heldin heißt hier ebenfalls Aschenputtel.⁷⁷ In ihren Anmerkungen schreiben sie, dass sie dieses Märchen von Erzählungen aus Hessen, aus dem Meklenburgischen, dem Paderbornischen und einigen weiteren Regionen Deutschlands⁷⁸ gehört, gesammelt, verbunden und schließlich aufgeschrieben haben.

2.2 Form und Wesen des Märchens „Aschenputtel“

Das Märchen „Aschenputtel“ mit all seinen verschiedenen Variationen handelt grundsätzlich von einem unschuldigen, schönen Mädchen, das von Familienmitgliedern gepeinigt und erniedrigt wird. Mit Hilfe einer magischen, phantastischen Figur, eines Tieres oder eines Zaubermittels erlangt es die Eigenschaft der Selbstbestimmtheit. Schließlich führt dies zu einer Befreiung aus seinem tristen Alltag hin zu einer glücklichen Heirat. Das ist im Großen und Ganzen die Grundhandlung des Märchens „Aschenputtel“.

Das Märchen weist nach den Wesensmerkmalen Max Lüthi⁷⁹ einen „*abstrakten Stil*“ durch die „*Eindimensionalität*“ auf. Aschenputtel bewegt sich wie selbstverständlich zwischen einer realen und surrealen Welt hin und her. Die Handlung findet für die Heldin in einer Dimension statt. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit löst sich auf und wird zu einer einzigen Wirklichkeit, die nur im Märchen möglich ist. Diese Eindimensionalität tritt in allen drei beschriebenen Aschenputtel-Varianten von Basile, Perrault und den Brüdern Grimm auf.

Auch Lüthi's Wesensmerkmal der „*Flächenhaftigkeit*“ zeigt sich dadurch, dass Aschenputtel keine Tiefe und kein Seelenleben besitzt. Es wird gepeinigt und gequält, doch sein wirkliches Inneres tritt nicht zum Vorschein. Der Leser oder Hörer erfährt in einigen kurzen Schilderungen, dass es dem Aschenputtel in der Familie und in der Lage

⁷⁵ Vgl. Bettelheim 2012, S. 292

⁷⁶ Vgl. Cox 1893, S. xxxii

⁷⁷ Vgl. Grimm, Grimm, Jakob u. Wilhelm: „21. Aschenputtel“, in: Rölleke (Hg.) 2010, Bd. 1, S.132-139

⁷⁸ Vgl. Grimm, Jakob u. Wilhelm: „Originalanmerkungen der Brüder Grimm“, in: Rölleke (Hg.), Bd. 3, 2010, S. 48-52

⁷⁹ Vgl. Lüthi 1960, S. 8-75; Die Wesensmerkmale werden hier kursiv dargestellt

schlecht ergeht. Die Gefühle und die Empathie für das Mädchen entstehen mehr durch die Logik der Handlung an sich. Diese Flächenhaftigkeit ist überwiegend in der Variante der Brüder Grimm gegeben. Perrault und Basile schmücken ihre Fassungen wesentlich mehr aus, dass man von einer Flächenhaftigkeit nicht mehr ohne Vorbehalte sprechen kann.

Ein weiteres wichtiges Merkmal bei Aschenputtel für den „*abstrakten Stil*“, sind die Wiederholungen. Bei den Brüdern Grimm verwandelt sich Aschenputtel dreimal um auf den Ball oder das Fest zu gehen und sagt so auch dreimal sein Sprüchlein für die Verwandlungen und die Zurückverwandlungen auf. In den Fassungen von Perrault und Basile gibt es auch Wiederholungen, allerdings nur zweimal. Die „*starren Formeln*“ werden nicht übernommen.

Aschenputtel lebt innerhalb seiner Familie „*isoliert*“, es wird für niedere Dienste in Anspruch genommen und dadurch ist es offen für die aus seinem Alltag entreißende magische Dinge. Wenn sich Aschenputtel mit dem Magischen verbindet ist es ganz interessiert in die Welt um sich und „*allverbunden*“, wenn es sich wieder zurück verwandelt, begibt es sich wieder in die Isolation. Diese beiden gegensätzlichen Elemente der Integration und Isolation bestimmen das Märchen „Aschenputtel“ in allen drei Fassungen.

Lüthi's Wesensmerkmale „*Sublimation*“ und „*Welthaltigkeit*“ beziehen sich in „Aschenputtel“ auf Alltagssituationen und Rituale, die sublimiert werden und mit märchenhaften neu aufgeladen werden. In diesen simplen Motiven spiegelt sich eine Welt der Interpretationen wieder. Jeder erkennt durch eigene Erfahrungen und Assoziationen für sich selbst etwas anderes in diesen Bildern, deshalb erfreut sich dieses Märchen auch so großer Beliebtheit und kann über Jahrhunderte hinweg erzählt werden. Es sind in allen Märchenfassungen von „Aschenputtel“ diese Merkmale Sublimation und Welthaltigkeit enthalten.

Bei Basile, Perrault und den Gebrüder Grimm lassen sich fast alle Stil- und Wesensmerkmale übertragen. Alle drei sind Märchen und haben deshalb auch dieselbe Form. Die einzige wichtige Differenz gibt es bei der „*Flächenhaftigkeit*“. Bei den literarischen Varianten ist dieser Unterschied, aber noch sehr gering. Die Brüder Grimm bevorzugen einen flächenhafteren, einfacheren Schreibstil, in denen das Wichtigste geschrieben steht, ohne Ausschmückungen, da dies ein Märchen ihrer Meinung nach kennzeichnet. Wenn die Geschichte erzählt wird und nicht vorgelesen, wird die

Geschichte immer etwas mehr ausgeschmückt, da der genaue Wortlaut nicht wiedergegeben werden kann. Diese Märchensammlung ist für Kinder erstellt worden und deshalb vieles nicht mehr enthalten. Die Brüder bieten somit Erzählvorlagen an. Basile und Perrault haben die Geschichte von „Aschenputtel“ so geschrieben, als haben sie sie von Menschen so gehört und genau abgetippt oder für ein spezifisches Publikum, wie ein Theaterstück für eine Hofgesellschaft, konzipiert. Es kann damit keine „*Flächenhaftigkeit*“ entstehen. Die anderen Wesensmerkmale stimmen deshalb überein, da in allen Varianten etwas Magisches enthalten ist und das auf eine natürliche Art und Weise, sonst wären sie auch keine Märchen im eigentlichen Sinne. In der Filmanalysen wird untersucht werden, ob diese kleinen Unterschiede vergrößert werden oder überhaupt noch vorhanden sein können.

2.3 *Struktur des Märchens „Aschenputtel“*

Anhand der im ersten Kapitel beschriebenen Strukturanalyse Vladimir Propps wird die Struktur von „Aschenputtel“ erläutert. Nicht alle erforschten Funktionen treffen auf die „Aschenputtel“-Varianten zu, deshalb finden hier nur jene Erwähnung, die tatsächlich relevant sind und werden teilweise umformuliert um ein besseres Verständnis zu gewähren. Untersucht werden in der folgenden Tabelle die drei Versionen von Basile, Perrault und den Brüdern Grimm. Einige Funktionen werden auf Grund ihrer Handlungsabläufe zu Funktionspaaren zusammengefasst.

Propp Funktionen⁸⁰	Basile „La Gatta Cenerentola“⁸¹	Perrault „Cendrillon“⁸²	Grimm „Aschenputtel“⁸³
„Ausgangssituation/ Familienmitglied verlässt das Haus“ oder stirbt	<ul style="list-style-type: none"> • Tod der Mutter • Hofmeisterin rät Heldin Stiefmutter zu ermorden und den Vater zu überreden sie zu heiraten • neue Stiefmutter behandelt es dann auch nicht gut 	<ul style="list-style-type: none"> • wie Mutter verschwindet wird nicht erwähnt • Vater heiratet Frau • neue Stiefmutter und Stiefschwestern peinigen Heldin 	<ul style="list-style-type: none"> • Mutter wird krank und stirbt • Tochter weint am Grab der Mutter • neue Stiefmutter und Stiefschwestern peinigen es
<i>Kennzeichnung: Heldin muss wo anders schlafen und bekommt anderen Namen</i>	<ul style="list-style-type: none"> • es wird nicht mehr als Prinzessin angesehen, sondern als Mädchen keines Standes • nur mehr Platz am Herd • Name „Aschenkatze“ 	<ul style="list-style-type: none"> • es muss schwere Arbeiten erledigen und schläft am Dachboden • Name „Aschenputtel“ 	<ul style="list-style-type: none"> • es muss schwere Arbeiten erledigen und muss in der Asche schlafen • Name „Aschenputtel“
<i>Heldin bekommt Hilfe von Fee/Patin und erhält einen besonderen Zauber</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Geschäftsreise des Vaters • er bringt ihm einen Palmenzweig von einer Feentaube mit, den es einpflanzt 	<ul style="list-style-type: none"> • Patin, die eine gute Fee ist, tröstet es 	<ul style="list-style-type: none"> • Vater zieht in Messe • er bringt ihm Reis vom Haselbusch, den es auf dem Grab der Mutter pflanzt • Tauben helfen ihm
<i>Sie darf nicht mit auf das Fest</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Heldin darf nicht mit auf das Fest gehen 	<ul style="list-style-type: none"> • Heldin darf nicht mit auf den Ball gehen 	<ul style="list-style-type: none"> • Heldin darf nicht mit auf das Fest gehen
<i>Heldin „erhält“ mit Hilfe der Fee/Patin/Zauber „ein anderes Aussehen“ und geht zum Fest, „verletzt das Verbot“</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Heldin sagt Spruch auf • erhält von Dattelpalme schönes Kleid und Pagen • geht auf das Fest 	<ul style="list-style-type: none"> • Patin verwandelt Kürbis und Tiere in Pagen, Kutsche und Pferde • Heldin erhält schönes Kleid und gläserne Pantoffeln • fährt zu Ball 	<ul style="list-style-type: none"> • Heldin sagt Spruch auf • erhält vom Haselbaum schönes Kleid und Schuhe • geht auf das Fest
<i>Heldin will oder muss zurück nach Hause, sie „wird verfolgt“ / kann gerettet werden oder entkommen / niemand kann sie erkennen</i>	<ul style="list-style-type: none"> • es erkennt Späher • wirft Goldtaler, der Dattelpalme auf Boden und kann so entkommen • Kleid verschwindet in Palme • beim zweiten Mal fährt der Kutscher so schnell, dass es ihren Schuh verliert 	<ul style="list-style-type: none"> • kann nur bis Mitternacht bleiben • läuft fort • niemand verfolgt es • beim zweiten Mal verliert es seinen Schuh, als es vor dem Prinzen wegläuft 	<ul style="list-style-type: none"> • es entflieht vor Königssohn in ein Taubenhaus • beim zweiten Mal auf einen Birnenbaum • beim dritten Mal verliert es seinen Schuh auf pechbeschmierter Treppe
<i>Die Widersacher versuchen „unrechtmäßige Ansprüche geltend zu machen“</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Stiefschwestern probieren vergebens den Schuh 	<ul style="list-style-type: none"> • Stiefschwestern versuchen vergebens sich in den Schuh zu zwängen 	<ul style="list-style-type: none"> • Stiefschwestern hacken sich je eine Zehe und Ferse ab • Tauben entlarven die Schwestern
<i>„Heldin wird erkannt“</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Aschenkatze passt der Schuh 	<ul style="list-style-type: none"> • Aschenputtel passt der Schuh 	<ul style="list-style-type: none"> • Aschenputtel passt der Schuh
<i>Das Böse „wird bestraft“ / „Unglück wird gut gemacht“ / Heldin „vermählt sich und besteigt den Thron“</i>	<ul style="list-style-type: none"> • König setzt Heldin Krone auf • Stiefschwestern ärgern sich und gehen unbestraft nach Hause 	<ul style="list-style-type: none"> • Hochzeit • gute Heldin nimmt Schwestern mit auf Schloss und vermählt sie mit Herren des Hofes 	<ul style="list-style-type: none"> • Hochzeit • die Tauben picken den Stiefschwestern die Augen aus

⁸⁰ Vgl. Propp 1972, S. 31-66; die Funktionen werden in kursiver Form dargestellt

⁸¹ Vgl. Basile, Giambattista: „Die Aschenkatze“ in: Daponte, R. (Hg.) 1928, S. 76-86

⁸² Vgl. Perrault, Charles: „Cendrillon ou La Petite Pantoufle De Verre“/„Aschenputtel oder Das Gläserne Pantöffelchen“, in: Kempton/Kösel (Hg.) 1975, S. 76-93

⁸³ Vgl. Grimm, Jakob u. Wilhelm: „21. Aschenputtel“, in: Rölleke, Heinz (Hg.), Bd. 1, 2010, S.132-139

Anhand dieser Tabelle zeigen sich die Ähnlichkeiten und Unterschiede der Märchenvarianten. Ähnlichkeiten weisen die drei Varianten auf, wenn die Grundstruktur angesehen wird. Es wird offensichtlich ein Mädchen degradiert, zu niederen Arbeiten eingesetzt und muss in der Asche leben, um später einen Prinzen oder König zu treffen, der es sofort heiraten will.

Ein wesentlicher Unterschied ist, dass Basiles Version komplexer aufgebaut ist als die von Perrault und den Brüdern Grimm. Das zeigt sich schon bei der Ausgangssituation: Nach dem Tod der Mutter wird erst die neue Stiefmutter ermordet, um zu den Anfängen der anderen Märchenvarianten zu gelangen. Es ist verwunderlich, dass es dazu bereit ist einen Mord zu begehen. In allen anderen Varianten besitzt Aschenputtel so viel Güte und Grazie, sie verkörpert eine edle Figur, die niemanden etwas Böses antun kann. Aber bei Basile ist es verweifelt und lässt sich überreden eine böse Tat zu begehen. Es muss hasserfüllt sein und ein gewisses Maß an Selbstbewusstsein haben, sich das zu trauen, ganz anders als die anderen „Aschenputtel“-Figuren. Doch wenn die Handlung sich weiterentwickelt, verliert es jenes wieder und ist wie alle anderen, ihre Schuld wird nicht thematisiert, obwohl Mord kein kleines Delikt ist, wird er verdrängt.

Bei Perrault ist auffällig, dass hier Aschenputtels Mutter keine Bedeutung zu kommt und nur einmal bei der Beschreibung einer Eigenschaft des Mädchens, die es von der guten Mutter hat, diese erwähnt wird. Auch dem Vater kommt keine tragende Rolle zu. Aschenputtel hat ihren eigentlichen Wohnplatz am Dachboden, jedoch zieht sie sich selbst aber gerne beim Herd zurück. Die Grimms bleiben sachlich und schildern lediglich die Situation, in der sich Aschenputtel nach dem Tod der Mutter befindet.

Weitere Unterschiede sind beim Auftreten der Magie erkennbar. Bei Basile und den Brüdern Grimm reist der Vater in die Ferne, bringt das Besondere mit und erfüllt damit seine wichtigste Rolle in den zwei Varianten. Erst das Reisen zu entlegenen Orten bringt den Zauber zu Aschenputtel. Er muss erst gefunden werden, es muss etwas zu seinem Glück selbst beitragen. Bei Perrault hingegen erscheint plötzlich eine Patin, die scheinbar nie zuvor als gute Fee enttarnt wurde und sie schenkt Aschenputtel ohne viel Anstrengung seinerseits einen zauberhaften Abend.

Eindeutig lässt sich feststellen, dass in Basiles „La Gatta Cenerentola“ mehr Wert auf Details gelegt wird. Er schmückt seine Geschichte wesentlich mehr aus. Die Grundstruktur bleibt gleich, doch neben dem Hauptstrang erscheinen einige kleinere Nebenhandlungen, die zwar zur Haupthandlung beitragen, aber die auch weggelassen oder vereinfacht werden könnten. Perraults „Cendrillon ou La Petite Pantoufle de

Verre“ unterscheidet sich bis auf die Grundstruktur extrem von den anderen zwei Varianten. Sie ist zwar kürzer als Basiles, aber dennoch sehr komplex im Detail. Kleinigkeiten werden ausgeschmückt und wirken dadurch zu sehr übertrieben. Das Märchen der Brüder Grimm ist sachlich, kurz, prägnant und detailarm und obwohl diese Variante von der Grausamkeit und Brutalität angeblich abgeschwächer und kindgerechter wurde, ist sie die einzige von den drei, in denen Fersen und Zehen abgeschnitten und schließlich die Stiefschwester qualvoll bestraft werden. Im Gegensatz setzt Perrault am Schluss seines Märchens eine Moral, die der Lesende oder Hörende eigentlich selbst erkennen soll, aber keine Bestrafung.

Es ist festzustellen, dass so unterschiedlich die drei Geschichten auch sind, keine Unterschiede in der Grundstruktur zu lokalisieren sind. Also, dass sie alle im Grunde dieselbe Struktur haben, einmal mit mehr Details und ein anderes Mal sehr sachlich wiedergegeben. In der späteren Filmanalyse gilt es herauszufinden, ob diese auch bei den Verfilmungen aufrechterhalten wird.

2.4 Bedeutung des Märchens „Aschenputtel“

Die Bedeutung des Märchens „Aschenputtel“ spielt für die spätere Analyse der Filme eine tragende Rolle. Denn sie erklärt, warum dieser Märchenstoff nicht nur für viele weitere Geschichten Anhaltspunkte bietet, sondern auch warum er sich bei Verfilmungen so großer Beliebtheit erfreut. Im Folgenden werden die wichtigsten Bedeutungen, die auch für die Filmanalyse ausschlaggebend sind, genauer erläutert, auf der Basis Bruno Bettelheims Werk „Kinder brauchen Märchen“, der sich auf seine Gegenwart bezieht, wenn er über das Märchen schreibt. Die Zeit der Entstehung der Märchen bezieht er nicht mit ein und welche Bedeutung sie für diese gehabt haben. Manche Themen sind zwar überzeitlich, manche aber auch nicht.

Die wichtigste Bedeutung von „Aschenputtel“, die überzeitlich Geltung hat, ist die Geschwisterrivalität, die Bettelheim schon auf die Bibel und die Rivalität zwischen Kain und Abel zurückführt. Zwar endet die Rivalität bei Kain und Abel tödlich, dennoch fühlt sich zuvor der eine benachteiligt und unterdrückt, wie es auch bei Aschenputtel und den Stiefschwestern der Fall ist. Das Kind, das die Geschichte hört, sich vielleicht ebenfalls mit den Geschwistern nicht gut versteht und sich von den

Eltern benachteiligt fühlt, kann sich gut in die Lage des Aschenputtels einfühlen. „Es geht ihr so wie mir“ kann eine solche Assoziation sein. Mit Hilfe dieses Märchens kann das Kind Hoffnung aufbauen, dass am Ende alles gut werden kann, mit den Geschwistern.⁸⁴

Bei Basiles Variante ist die Geschwisterrivalität nicht so stark ausgeprägt wie bei den Brüdern Grimm oder Perrault.⁸⁵ Die Stiefschwestern werden bei Basile erst später in die Handlung eingeführt durch die Hofmeisterin, die mit Aschenkatzes Vater verheiratet ist und böse wird. Die sechs Mädchen hat die Mutter zuvor im Verborgenen gehalten. Sie hat dem Vater ebenso dazu gebracht, dass er die Stieftöchter seiner leiblichen Tochter vorzieht und sogar an alle ihre Töchter denkt, als er ihnen etwas von der Geschäftsreise mitnimmt und auf seine Aschenkatze fast vergisst.

In den jüngeren geschriebenen „Aschenputtel“-Varianten, etwa ab den Brüdern Grimm, wird die Geschwisterrivalität weit mehr herausgearbeitet. Nicht nur die Stiefmutter peinigt Aschenputtel, sondern auch die Geschwister. Dennoch werden bei den Brüdern Grimm nur die Schwestern bestraft, nicht aber die böse Stiefmutter, die diese Rivalität und Erniedrigungen erst entfacht. Es scheint so, als hätte Aschenputtel verdient, was ihm von der Stiefmutter angetan wird, im Gegensatz zu den bösen Taten der Stiefschwestern; dies erschließt sich aber konkret nur aus der Geschichte von Basile.⁸⁶ Sie ist eine der wenigen Varianten, in der Aschenkatze ihre Misere selbst verschuldet. Sie tötet ihre erste Stiefmutter und begeht damit eine Sünde, aus der sie sich nicht alleine retten kann. Bei „Aschenputtel“ und „Cendrillon“ ist es, wie bei den meisten anderen Aschenputtel-Fassungen, nicht seine Schuld, wie es behandelt wird. Die Unschuld wird in diesen immer stark herausgearbeitet.⁸⁷

Bei Perrault ist die Heldin und ihre Charakteristik anders als bei den anderen Versionen. Es ist lieb, brav, hat keine Anzeichen von Autonomie und lebt sogar rückgratlos, freiwillig am Herd in der Asche.⁸⁸ Aschenputtel, das in den anderen Fassungen mehr Charakter und Eigeninitiative beweist, zeigt gegenüber seinen Stiefschwestern, die alles versuchen, durch veränderbare Äußerlichkeiten an ihr Ziel zu gelangen, dass es Sich-Selbst-Treu-Bleibt und sich nicht verbiegt, um am Ende an sein Ziel zu gelangen. Auch wenn es Hilfe erhält, erlangt es hauptsächlich durch Autonomie sein Ziel, was sich für

⁸⁴ Vgl. Bettelheim 2012, S. 276-278

⁸⁵ Vgl. Bettelheim 2012, S. 287

⁸⁶ Vgl. Bettelheim 2012, S. 288

⁸⁷ Vgl. Bettelheim 2012, S. 286

⁸⁸ Vgl. Bettelheim 2012, S. 293

das zuhörende Kind als eigentliche Moral erschließt. Diese These ist nicht mehr überzeitlich, sondern tief in der Gegenwart verankert. Ein Kind aus dem 17. Jahrhundert ist diese Autonomie bestimmt nicht wichtig, dass wenn die Eltern genug Geld verdienen, zur Schule geht und dort die Erziehung überwiegend übernommen wird. Diese Einstellung ändert sich erst im Laufe der nächsten Jahrhunderte.⁸⁹ Das Sich-Selbst-Treu-Bleiben, um an das Ziel zu gelangen erinnert sehr stark an den zeitgenössischen „amerikanischen Traum“ und der typischen Aussage „vom Tellerwäscher zum Millionär“. Das soll ausdrücken, dass jeder alles erreichen kann, wenn nur hart genug daran gearbeitet wird, wenn an sich selbst geglaubt wird und wenn dies auch wirklich gewollt wird.⁹⁰ Dies geht zurück auf die nordamerikanische Geschichte und dem Streben nach Freiheit, das schon in der Unabhängigkeitserklärung 1776 ein Schlagwort ist. Populärer wird der „amerikanische Traum“ mit dem Werk von James Truslow Adams „The Epic of America“ 1931, der sehr stark darauf Bezug nimmt und schließlich gipfelt diese Motto in Martin Luther King’s Rede „I have a dream“ zur Gleichberechtigung der amerikanischen Bürger 1961.⁹¹

Es stellt sich weiter die Frage, warum Aschenputtel in der Grimmschen Fassung drei Mal vor dem Prinz davon läuft. Vermutlich, weil es gerne vom Königssohn geliebt werden möchte, wie es wirklich ist, ohne schöne und edle Gewänder. Bettelheim spricht dabei noch von einer Angst, dass es nicht weiß, ob es schon bereit für eine sexuelle Beziehung ist oder nicht und es deshalb immer wieder vor dem Prinzen flieht. Diese Angst geht damit einher, dass es noch ödipal an den Vater gebunden ist, und es sich nur davon lösen kann, wenn der Vater Aschenputtel freigibt und er seine Tochter dem Königssohn übergibt. Von den magischen und surrealen Dingen, die es jeweils retten, dem Taubenhaus, der Bewohnung der hilfreichen Vögel, und dem Birnenbaum, der an den Baum auf dem Grab der Mutter erinnert, muss es sich lösen. Es darf keine Hilfe mehr empfangen, wenn es in der Realität leben möchte. Ihr Vater erkennt dies und zerstört das Taubenhaus und den Birnenbaum, er übergibt somit Aschenputtel der Realität und stimmt auch dem Prinzen und der Liebe zwischen den beiden zu.⁹²

⁸⁹ Vgl. Ariés, Philippe: *Geschichte der Kindheit*, Originalausgabe: *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris: Verlag Plon 1960, 16. Aufl. (Erstausgabe München: Carl Hanser Verlag 1975), übers. Neubaur, Caroline/Kersten, Karin, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007, S. 559ff.

⁹⁰ Vgl. Drewermann, Eugen: *Aschenputtel. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. Märchen Nr. 21 aus der Grimmschen Sammlung*, Solothurn/Düsseldorf: Walter-Verlag 1993, S. 10

⁹¹ Vgl. Stöver, Bernd: *United States of America. Geschichte und Kultur. Von der ersten Kolonie bis zur Gegenwart*, München: Verlag C.H. Beck 2012, S. 9

⁹² Vgl. Bettelheim 2012, S. 308f.

Perrault verwendet vermutlich die „Aschenkatze“-Version und andere, die er gehört hat, und hat überwiegend Teile gestrichen, die er als vulgär empfunden hat, und hat andere ausgeschmückt, um sie dem Hof zugänglich zu machen. Er hat das Märchen so geschrieben, dass es seinen ästhetischen Vorstellungen entsprochen hat und so hat er auch zum Beispiel die Schuhe gläsern gestaltet, was sonst in keiner anderen Version vorkommt. Diese sind zwar immer schön und edel, aber nicht aus Glas. So erspart Perrault den Stiefschwestern, ihre Ferse und Zehe abzuschneiden, denn durch den gläsernen Schuh kann der Prinz erkennen, ob der Schuh passt oder nicht. In den anderen Varianten muss er darauf hingewiesen werden.⁹³

Die „Aschenputtel“-Variante von Perrault ist nicht mehr als ein Fantasieprodukt, welches keinerlei Werte übermitteln kann, was vermutlich für die Beliebtheit dieser Fassung spricht, meint zumindest Bettelheim. Perrault hat eine Fassung entwickelt, die „für unser bewußtes und unbewußtes Verständnis annehmbarer“⁹⁴ ist, so Bettelheim weiter. Nicht so kritisch gesehen ist sein Märchen eine Variante wie viele andere auch. Jedem Autor ist es selbst überlassen, wie er seine Geschichte erzählen will. Perrault empfindet seine Geschichte als „hofgerechter“, da es als Unterhaltung aufgeführt werden kann, dass keine besondere Moral inne hat, die wird dem Märchen deshalb zum Schluss angehängt.

Bruno Bettelheim erläutert noch weitere Bedeutungen des Märchens, diese werden allerdings nicht genauer behandelt, da sie hier nicht zielführend für die weitere Arbeit sind.

⁹³ Vgl. Bettelheim 2012, S. 292f.

⁹⁴ Bettelheim 2012, S. 306

3 Der Märchenfilm

3.1 Begriff: Märchenfilm

Ebenso wie der Begriff „Märchen“ ist es nicht so einfach zu definieren was genau einen „Märchenfilm“ ausmacht. Zunächst wird hier aber dem Ursprung des Märchenfilms nachgegangen.

Das Buchmärchen ist an sich sehr bildhaft beschrieben, deshalb hat es auch sehr früh Anregung zur Bebilderung gegeben. Mit Charles Perraults „Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités“ 1697 kommen die ersten kleineren Illustrationen in den Märchenbüchern auf. Erst im 19. Jahrhundert wird die Bebilderung der Texte sehr beliebt, und vor allem für Märchensammlungen werden meist eigene Illustratoren engagiert.⁹⁵ In diesem Zusammenhang haben die Illustrationen oft großen Einfluss auf die Beliebtheit der Märchenbücher genommen.⁹⁶ Auf Grund der ansteigenden Popularität werden die Bilder immer eigenständiger⁹⁷ und schließlich entstehen Bilderbücher, in denen der Text in den Hintergrund rückt. In der weiteren Entwicklung ist der Weg zu den bunten „Illustrierten“ und Comics nicht mehr weit, und damit auch zum späteren Zeichentrickfilm.⁹⁸ Der Anstieg des Interesses an den neuen visuellen Unterhaltungs- und Kunstformen eröffnet auch dem Märchen neue Wege in ein „optisches Zeitalter“.⁹⁹ Schließlich wird die Fotografie erfunden und in weiterer Folge damit auch der Film und einige weitere Darstellungsmöglichkeiten.¹⁰⁰ In den Varietés und den Jahrmarktkinos sind Nummernprogramme mit kurzen Filmen und abwechselnden Bühnenattraktionen gezeigt worden. Auch Märchen haben zu diesen

⁹⁵ Vgl. Liptay 2004, S. 25 und Uther, Hans-Jörg: „Illustrationen“, in: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 7, Berlin/New York: de Gruyter 1993, Sp. 45ff.

⁹⁶ Vgl. Liptay 2004, S. 26

⁹⁷ Vgl. Liptay 2004, S. 26 zit. nach: Weinrebe, Helge: *Märchen-Bilder-Wirkung. Zur Wirkung und Rezeptionsgeschichte von illustrierten Märchen der Brüder Grimm nach 1945*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Lang 1987, S. 49-161

⁹⁸ Vgl. Liptay 2004, S. 26 zit. nach: Ries, Hans: *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871-1914*, Osnabrück: Wenner 1992.

⁹⁹ Vgl. Liptay 2004, S. 26 und Brednich, Rolf Wilhelm/Brückner, Wolfgang/ u.a. : „Bildquellen, -zeugnisse“, in: Kurt Ranke (Hg.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 2, Berlin/New York: de Gruyter 1979, Sp. 328-373

¹⁰⁰ Vgl. Liptay 2004, S. 27 zit. nach: Scholz, Oliver Robert: „Bild“ in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 656-661

Kurzfilmprogrammen seit der ersten öffentlichen Filmvorführung 1895 gezählt. Ähnlich wie das „frühe“ Märchen waren die „frühen“ Märchenfilme zunächst nur für Erwachsene bestimmt.¹⁰¹ Nachdem die bloße Schaulust der Zuseher nachgelassen hat und diese nun mehr interessiert gewesen sind, was sie sehen, entwickelt sich im Film ein fiktionales, narratives Erzählen. Geschichten werden erzählt, die sehr gerne aus der populär-kulturellen Literatur entwendet werden, welche auch die Märchen einschließt.¹⁰² Das Märchen eignet sich besonders gut für Verfilmungen in dieser Zeit, da es zeitlos ist und freilebend. Die Wunscherfüllung oder das Dämonisch-Böse ist immer gegenwärtig. Das Träumen der Menschen ist in den Märchen fest verankert und erfreut sich deshalb bis heute großer Beliebtheit.¹⁰³ Georges Méliès, ein Pionier des „frühen“ Films hat den ersten Märchenfilm, eine „Aschenputtel“-Verfilmung mit dem Titel „Cendrillon“¹⁰⁴ im Jahr 1899, zum ersten Mal aufgeführt.¹⁰⁵ Damit ist der Grundstein für zahlreiche Märchen-Verfilmungen gelegt worden.

Nach der kurzen Erläuterung der Entstehung des Märchenfilms nun zur Definition des Begriffes „Märchenfilm“. Einfach definiert ist der Märchenfilm eine Literaturverfilmung, die das Märchen als Vorlage adaptiert. Doch so einfach ist die Definition des „Märchenfilms“ nicht, denn diese Filme können nicht immer nur auf eine Vorlage zurückgeführt werden. Wie schon erwähnt, gibt es in der mündlichen Überlieferung zahlreiche Varianten eines einzelnen Märchens, ob Nach- oder Neuerzählungen. Hinzu kommt, dass verschiedene Stoffe von verschiedenen Medien in die Märchen-Verfilmungen einfließen können. Diese kommen vom Theater, Ballett, Oper, Illustrationen oder es wirken auch andere Filme auf eine Neuverfilmung ein. So ist die Definition, dass der Märchenfilm als eine Verfilmung einer bestimmten Literaturgattung ist, zu eng. Genauso kann der Film nicht als Märchenfilm deklariert werden, nur weil er märchentypische Elemente enthält.¹⁰⁶ Außer Acht darf auch nicht die jeweilige Kultur des Produktionslandes und der restlichen Welt, somit der

¹⁰¹ Vgl. Liptay 2004, S. 13

¹⁰² Vgl. Paech, Joachim: *Literatur und Film*, 2. überarbeitete Aufl., Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1997, S. 7, 12, 28, 86

¹⁰³ Vgl. Bloch, Ernst: *Die Kunst, Schiller zu sprechen. Und andere literarische Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1969, S. 10-14

¹⁰⁴ *Georges Méliès - First Wizard of Cinema (1896-1913) - Films 1896 – 1901: Cendrillon*, Regie: Georges Méliès, DVD, Flicker Alley 2008 [Cendrillon, F 1899]

¹⁰⁵ Vgl. Höfig, Willi: „Film“, in: Kurt Ranke (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 4, Berlin/New York: de Gruyter 1984, Sp. 1113f.

¹⁰⁶ Vgl. Liptay 2004, S. 55

zeitgeschichtliche Kontext der Produktionszeit, gelassen werden, denn diese fließen in die jeweilige Märchen-Verfilmung meist mit ein.

Ein Definitionsversuch über das Genre ist ebenfalls nicht exakt möglich. Der Film steht jeweils an der Grenze zur „Literaturverfilmung“, zum „Fantasy-Film“¹⁰⁷ und zum „phantastischen Kinderfilm“¹⁰⁸. Wobei Letzteres wohl auch nicht ganz zutrifft, da die „frühen“ Märchenfilme ausschließlich für Erwachsene produziert worden sind. Diesen Kategorien wird diese Art von Film zwar nicht uneingeschränkt zugeordnet, aber auch nicht eindeutig von ihnen abgetrennt.¹⁰⁹

Ein Versuch den „Märchenfilm“ zu definieren ist folgender: Er ist ein Film, der die Hauptmerkmale des literarischen Märchens beinhaltet, also eine klare und einfache Struktur hat, der die Zauberwelt, das Wunderbare, als Alltägliches erscheinen lässt. Damit ist er zeitlos und für jeden Zuseher geschaffen, ob alt oder jung. Ein oder mehrere Heldenfiguren müssen am Ende das Glück finden. Diese Helden werden, wie auch alle anderen Figuren, in die verschiedenen, aber sehr deutlich voneinander abgegrenzten Kategorien eingeordnet, wie zum Beispiel Edelfmann und Bettler. Nicht zu vergessen ist, dass die jeweiligen Umwelteinflüsse einfließen können, da sie zeitlos sind, aber nicht müssen. Einige halten sich mehr an ein literarisches Vorbild, andere weniger, aber so lange die Grundstruktur des jeweiligen Märchens in der Verfilmung erhalten bleibt, kann es als ein „Märchenfilm“ angesehen werden.

3.2 Stil, Struktur und Bedeutung des Märchenfilms

Die erste Eigenschaft Lüthi¹¹⁰ ist die „*Eindimensionalität*“, die schon genauer beschrieben worden ist. Sie lässt sich nicht immer auf den Märchenfilm übertragen. Das Wunderbare darzustellen, ist in diesem Medium ein Leichtes, da dem Film genügend

¹⁰⁷ Vgl. Liptay, Fabienne: „Phantastischer Film“, in: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, 3. aktual. u. erweit. Aufl. (1. Aufl. 2002), Stuttgart: Reclam 2011, S. 515; sie zählt zu dem Genre „Phantastischer Film“ Filme, die übernatürliche Handlungen und Figuren enthalten. Es ist also ein sehr weit gefasster Genrebegriff. Die Subgenres sind „Horrorfilme“, „Science-Fiction-Filme“ und „Fantasy-Film“; Letzteres schöpft seine Motive aus der schwarzen Romantik, Sagen, Mythen und Märchen. Der „Fantasy-Film“ entwirft oft eine kindliche Gegenkonstruktion zum Alltag der Realität durch Fabelwesen, Heroengestalten und Zaubermächten.

¹⁰⁸ Vgl. Liptay 2004, S. 50; wie auch das Märchen wurde der Märchenfilm später für Kinder produziert. Er wird in eine zielgruppenspezifische Gattung eingeordnet. Die Literaturvorlage wird in Kinderliteratur eingestuft, auch wenn es vielleicht nicht zutrifft, und automatisch auf die Adaption übertragen.

¹⁰⁹ Vgl. Liptay 2004, S. 54

¹¹⁰ Vgl. Lüthi 1960, S. 8-75; Die Wesensmerkmale werden kursiv dargestellt

technische Möglichkeiten zur Verfügung stehen; aber wenn der Film keine zauberhaften Elemente und damit keine andere Dimension besitzt, trifft es nicht zu.

Das Merkmal der „*Flächenhaftigkeit*“ kann nicht vollständig auf den Märchenfilm übertragen werden. Dies ist eine Charakteristik, die im Film fast unmöglich darzustellen ist. Als Ausnahme sind zum Beispiel Lotte Reinigers Silhouetten-Filme zu nennen, die natürlich flächenhaft erscheinen. Doch sobald Schauspieler, die Natur oder Ähnliches zu sehen ist, entwickeln sie eine Tiefe. Sie können nicht kurz benannt und detailarm geschildert werden, denn die kleinsten Details wirken auf den Zusehenden. Die Haarfarbe des Helden kann Assoziationen wecken und jede Kleinigkeit besitzt eine tiefere Wirkung. Das kann durch Musik oder Lichteffekte verstärkt werden.

Die nächste Kategorie Lüthis sind die „*Isolation*“ und „*Allverbundenheit*“. Die Isolation im Märchenfilm ist etwas schwieriger umzusetzen, es kommt auf die jeweilige Verfilmung an, wieviel Isolation und Allverbundenheit darin vorkommen soll, das ist jedem Regisseur selbst überlassen.

Lüthi beschreibt als Stilmerkmal die „*Sublimation*“ und „*Welthaltigkeit*“ der Motive im Märchen. Dieses Merkmal lässt sich wieder vollständig auf den Märchenfilm übertragen. Wenn der Film die gleichen Motive des jeweiligen Märchens übernimmt, werden diese nicht nur in der schriftlichen Form verzaubert, sondern in der filmischen Darstellung in welthaltige Motive verwandelt.

Ein weiteres Merkmal für den „*abstrakten Stil*“ des Märchens sind die Wiederholungen. In der schriftlich festgehaltenen Variante sind diese wichtigen und stilgebenden Elemente vorhanden, um eine Speicherung des Rezipienten zu gewährleisten. Bei diesem Aspekt hat die mündliche Überlieferung viel mit der filmischen Umsetzung gemein. Der Erzähler wird selten die Wiederholungen genauso exakt wiedergeben wollen, denn es würde Langeweile hervorrufen, wie es auch im Film der Fall wäre; deshalb variieren diese Wiederholungen in der mündlichen Tradition und in der filmischen Umsetzung.¹¹¹

Die Strukturanalyse Vladimir Propps über das Märchen lässt sich unmittelbar auf die Struktur des Märchenfilmes übertragen. Deshalb wird hier nicht mehr jede Funktion beschrieben, sie können im ersten Kapitel nachgelesen werden. Die nahtlose Übertragung der Struktur ist deshalb möglich, da Propps Untersuchung von der

¹¹¹ Vgl. Schmitt, Christoph: *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen*, Frankfurt am Main: Haag und Herchen 1993, S. 113 ff.

Tiefenstruktur des Märchens ausgeht, im Gegensatz zu Lüthi, der die Oberflächenstruktur des Märchens analysiert, und somit den „narrativen Code“ beschreibt, welcher unabhängig von jeder semiotischen Umsetzung existiert.¹¹² Das Märchen hat variable und konstante Größen. Für den Märchenfilm ist dies sehr wichtig, denn er kann die variablen morphologischen Elemente so oft er will austauschen und uminterpretieren, ohne seine eigentliche Struktur, die konstanten Größen, zu ändern und die Grundstruktur muss nicht verloren gehen.¹¹³

Nach Bruno Bettelheims Bedeutungsanalyse über das Märchen, stellt sich im Zusammenhang mit dem Märchenfilm die Frage, ob die Erwartungshaltung, was ein Märchen alles zu Stande bringen kann, auch dem Film möglich ist. Die mündlich erzählte Geschichte regt die Fantasie des Hörenden an, innere Bilder dazu muss er selbstständig imaginieren. Der Film bietet diese als vorgefertigte Bilder selbstverständlich an, deshalb meinen einige Kritiker, der Film würde die Fantasie einengen. Dies bedeutet, dass der Märchenfilm dem Zuseher die Identifikation mit den Geschichten genommen oder erschwert hat. Nur das Wort, die Sprache der Märchen, erzeugen den unbegrenzten Freiraum, den das Kind zur Entwicklung braucht; das Bild engt die Gedankenwelt ein und zieht Grenzen.¹¹⁴ Doch das Gegenteil kann beim Märchenfilm der Fall sein und dieselben Werte, die ein literarisches Märchen hat, werden auch im Film vermittelt und das ist das Wichtigste. Die Rezeption über sprachlich oder visuell zu erstellende Bilder liegt verschiedenen Vorstellungsmechanismen zugrunde. Auch „äußere“ Bilder können Bausteine für die Fantasiebildung sein. Denn ein Kind kann sich etwas nicht vorstellen, was es nicht kennt. Die Bilder müssen zuvor gekannt werden, um es in seine Fantasie integrieren zu können.¹¹⁵ Dies bedeutet, dass der Märchenfilm ebenfalls Anregungen zur Fantasiegewinnung bieten kann und die Imagination des Kindes nicht einengt.

Das Märchen trägt die Konflikte des Lebens in sich, seine Themen sind realistisch und sie können als eine symbolische Widerspiegelung des Lebenslaufes des Menschen betrachtet werden, die auch im Märchenfilm enthalten sind. Es gibt viele

¹¹² Vgl. Schmitt 1993, S. 108

¹¹³ Vgl. Schmitt 1993, S. 99

¹¹⁴ Vgl. Knoch, Linde: „Märchen und Medien“, in: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hg.): *Märchen-Kinder-Medien: Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 64

¹¹⁵ Vgl. Schmitt, Christoph: „Mündliches und mediales Erzählen – Klischees zum Phänomen filmischer Märchenbearbeitung“, in: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hg.) 2000, S. 70

Interpretationsmöglichkeiten und symbolische Deutungen, die Bettelheim genauestens erläutert hat; mit dieser unendlichen Märchendeutung wird das Märchen mit Symbolkraft überhäuft. Zu beachten ist, dass nicht alles, was uns das Märchen mitteilt, auch in dem Ausmaß symbolisch gedacht ist,¹¹⁶ und das gilt auch für den Märchenfilm, es bleibt jedem selbst überlassen, wieviel aus einer Geschichte und aus einem Film interpretiert wird.

Der Medienalltag der Kinder hat sich verändert, sie nehmen Dinge anders wahr als noch vor hundert Jahren. Geschichten werden kaum noch persönlich erzählt, das Erzählen haben inzwischen die audiovisuellen und elektronischen Medien übernommen. Das Märchen hat aber nicht an Bedeutung verloren, es ist von den Medien erweitert worden und fördert sogar seine Rezeption. Das Märchen wird in den Märchenbüchern konserviert und bleibt in der Gesellschaft und der Kultur erhalten, so konserviert es auch der Film. Das Märchen ist von Erzählern immer wieder neu interpretiert worden und dem Märchenfilm ergeht es genauso – so bleibt die Tradition der Überlieferung des Märchens bestehen.¹¹⁷ Das Erzählen von Märchen ist in der Mediengesellschaft wichtig geblieben, es wird lediglich von Erzählern an Regisseure weitergegeben.¹¹⁸

¹¹⁶ Vgl. Schmitt 2000, S. 71

¹¹⁷ Vgl. Heidtmann, Horst: „Medienadaptionen von Volksmärchen“, in: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hg.) 2000, S. 95

¹¹⁸ Vgl. Frick, Iris: „Märchenerzählen im Medienzeitalter?“, in: Beisbart, Ortwin/ Kerkhoff-Hader, Bärbel (Hg.): *Märchen: Geschichte-Psychologie-Medien*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008, S. 120

4 „Aschenputtel“- Verfilmungen

4.1 „Cinderella“, 1922, Regie: Lotte Reiniger

Die Silhouetten-Film Künstlerin Lotte Reiniger hat 1922, nach einigen Koproduktionen mit dem Berliner Schauspieler Paul Wegener und eigenen Produktionen, den kurzen Scherenschnitt-Film „Aschenputtel“¹¹⁹ geschaffen. Sie hat für ihre Verfilmung eine kleine Abwandlung der Grimmschen Märchenfassung gewählt. Der Film ist in Berlin am Institut für Kulturforschung produziert worden, die Uraufführung hat erst im März 1923 in Berlin stattgefunden.¹²⁰

Die Geschichte wird von einer Schere erzählt, was vom ersten Zwischentitel erklärt wird und anschließend schneidet jene Aschenputtel aus einem Stück Papier aus. Die böse Stiefmutter befiehlt ihm, die Treppe zu putzen, während die zwei Stiefschwestern mit einem Vogel spielen. Aschenputtel ist sehr traurig, doch dann erhält die ganze Familie einen Brief des Königshauses, der zu einem Fest lädt. Es muss einer seiner Schwestern eine Kortsage anlegen und es stopft ihr verschiedenste Dinge in das Dekolleté. Es frisiert ihnen die Haare und es zieht ihnen die Schuhe an. Aschenputtel bittet seine Stiefmutter, auch auf das Fest gehen zu dürfen, doch diese wirft Linsen in die Asche, die es auslesen muss, erst dann dürfe es mit. Es ruft die Tauben zu Hilfe, die sogleich mit der Arbeit beginnen. Sehr schnell wird das Problem gelöst, doch die Stiefmutter will es nicht gehen lassen. Leidend geht Aschenputtel nach draußen, ihren Baum und die Blumen gießen, während die anderen drei das Haus verlassen. Es weint vor dem Baum und plötzlich wirft dieser Blätter auf es herab, die sich auf es zu einem wunderschönen Kleid und in Schuhe verwandeln. Auch eine Kutsche fällt aus dem Baum und es fährt darin auf das Fest. Die Musik spielt im Schloss, der König und der Prinz begrüßen die Gäste, bis der Prinz Aschenputtel entdeckt und ihm hinterher geht. Er fordert es zum Tanz auf und die beiden verlieben sich ineinander. Doch plötzlich läutet die Uhr eins. Aschenputtel läuft davon und der Prinz verfolgt es. Es sitzt dann vor seinem Baum, der Zauber ist vorbei und der Prinz erkennt es nicht mehr. Wieder beim

¹¹⁹ *Die Klassiker von Lotte Reiniger – Märchen und Fabeln*, Regie: Lotte Reiniger, DVD, arte-Edition, Berlin: Absolut-Medien 2006 [Cinderella, D 1922]

¹²⁰ Vgl. Happ, Alfred: *Lotte Reiniger – 1899 – 1981, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*, Tübingen: Kulturamt 2004, S. 165

Schloss findet er seinen verlorenen Schuh auf der Treppe. Der Prinz geht zum König und seinen Beratern. Der Hofnarr hat die glorreiche Idee, mit dem Schuh das Mädchen zu suchen. Die Zeit vergeht und die Suche nach Aschenputtel schreitet voran. Der Prinz kommt zum richtigen Haus, doch die böse Stiefmutter sperrt es in den Keller. Die erste Stiefschwester wird auf einen Stuhl positioniert, der Diener des Prinzen reicht ihr den Schuh. Dieser passt ihr nicht und sie schneidet sich selbst die Zehen ab. Nun passt ihr der Schuh und der Prinz reitet mit ihr fürchterlich entsetzt davon, doch die Tauben kommen ihm zu Hilfe. Sie raten ihm nochmal genauer hinzusehen. Die Stiefschwester blutet enorm aus dem Schuh und der Prinz kehrt sofort um. Die Schwester ist durch den Blutverlust schon erschöpft und die Stiefmutter bringt sie weg. Die herbeigeflogenen Tauben wollen dem Prinzen helfen und deuten auf die Kellerluke, doch da erscheint die nächste Stiefschwester, die die Tauben verjagt und sich auf den Stuhl setzt. Sie will den Schuh anprobieren, doch bevor sie sich die Ferse abschneiden kann, hält sie der Prinz zurück, stampft auf den Boden und die Stiefschwester verschwindet. Da erscheinen wieder die Tauben und öffnen die Kellerluke und Aschenputtel kommt herauf. Sie erkennen sich sofort, er zieht ihm den Schuh an und die Freude ist groß. Die Stiefmutter erblickt dies und wird so wütend, dass sie in der Mitte ihres Körpers zerspringt. Ihre beiden Töchter kommen und betrauern sie. Aschenputtel und der Prinz reiten sich küssend davon.

4.1.1 Filmanalyse

Im Allgemeinen wird unter dem Silhouetten-Film eine Art Technik des übergeordneten Animations-Filmes verstanden. Die Ursprünge dieser Technik gehen über Jahrhunderte zurück zum chinesischen Schattentheater, welches meist religiöse Inhalte aufweist und mit der chinesischen Kultur stark verbunden ist. Dabei agieren Menschen oder Figuren aus Leder oder Papier vor einem von hinten stark beleuchteten Vorhang; auf diesen werden durch das Licht ihre Schatten projiziert. In den Anfängen der Animations-Filmgeschichte titulieren die Animationskünstler, darunter auch Lotte Reiniger, ihre Filme und Projekte aber lieber als „Silhouetten-Filme“ anstelle von „Schatten-Filme“.¹²¹ Lotte Reiniger begründet diese Umbenennung so, dass die Silhouette eigenständiger ist

¹²¹ Vgl. Schoemann, Annika: *Der deutsche Animationsfilm: von den Anfängen bis zur Gegenwart 1909 - 2001*, St. Augustin: Gardez! Verlag 2003, S. 41

als ein Schatten, sie wirft keinen Schatten und deshalb müsse diese Art von Filme auch nach ihr benannt werden.¹²² Sie erklärt:

„The essential difference between a shadow and a silhouette is that the latter cannot be distorted. A silhouette can cast a shadow. When you see trees or figures against an evening sky, you would say, not that they are shadowed against the sky, but silhouetted against it. The silhouette exists in its own right.“¹²³

Die Technik in vereinfachter Form erklärt, hat Lotte Reiniger für ihre Silhouetten-Filme einen Trichtisch verwendet, auf dem ein Gerüst platziert und darauf eine Kamera befestigt ist. Die Tischablage ist durch eine Glasplatte ersetzt, die von unten durch ein starkes Licht beleuchtet wird. Die Figuren und Hintergründe werden akribisch und sorgfältig ausgeschnitten und auf die Glasplatte gelegt. Dann fotografiert sie die Einstellung, bewegt die Figuren ein wenig und es wird wieder ein Foto geschossen. Das wird so lange wiederholt bis eine Einstellung abfotografiert ist. Im fertigen Film müssen diese einzelnen Bilder so schnell abgespielt werden, dass eine flüssige Bewegung der Figuren entsteht.¹²⁴ Die Figuren und Hintergründe sind meist aus schwarzem Kartonpapier gefertigt und bestehen aus extra Teilen, wie einzelne Beine, Köpfe, Arme und ähnliches, die mit Blei oder kleinen Drähten beschwert und fixiert werden, dadurch werden sie beweglich und verhindern, dass sich das Papier wellt.¹²⁵

In dem stummen, schwarz-weißen Film „Aschenputtel“ ist eine Schere der Erzähler, so dass sie Lotte Reiniger als Erzähler ersetzt, obwohl Reiniger die Schere führt. Die Schere schneidet Aschenputtel und den gesamten Film zu und ist damit ein auktorialer Erzähler, der über alle Handlungen Bescheid weiß, da sie ihn direkt vor der Kamera bearbeitet. Die Schere scheint immer zu arbeiten, in vielen Einstellungen, vor allem den Zwischentiteln aber auch in den Groß- und Detailaufnahmen ist der Bildkader gezackt oder in Bögen ausgeschnitten, sie ist somit permanent präsent, obwohl sie nicht direkt im Bild erscheint. Tatsächlich gezeigt wird sie nur zu Beginn des Films, in der zweiten Einstellung, als eine Schere aus dem Bildrahmen in das Bild wandert, von einer realen Schattenhand eingefangen wird und Aschenputtel aus einem Stück Papier geschnitten wird. Anschließend positioniert die Schere es im Bild und die tatsächliche Handlung beginnt. Im Bildkader befinden sich, wie schon erwähnt, nur scharfkantige,

¹²² Vgl. Reiniger, Lotte: *Shadow Theatres and Shadow Films*, London: B.T. Batsford Ltd.; New York: Watson-Guption Publications 1970, S. 13

¹²³ Reiniger 1970, S. 13

¹²⁴ Vgl. Reiniger 1970, S. 84-86

¹²⁵ Vgl. Schoemann 2003, S. 41

geometrische Formen, was darauf verweist, dass der Film, alle Figuren darin, die Hintergründe und Details per Hand mit der Schere gefertigt worden sind und versucht auch nicht diese Eigenschaft zu verbergen.

Die Hauptfiguren, sind ebenso scharfkantig ausgeschnitten und lassen dadurch kaum eine Möglichkeit die Mimik ihrer Gesichter zu erkennen, doch sie sind dafür viel stärker in ihrer Gestikulation und so können die Gefühle trotzdem gut transportiert werden. Sie gestikulieren durch das Defizit der Mimik wesentlich stärker, als es ein Realfilm mit echten Schauspielern braucht, deshalb erinnert Lotte Reinigers „Aschenputtel“ mehr an ein Puppen- oder Marionettentheater; die Figuren darin können ihr Gesicht meist ebenfalls nicht bewegen. Reiniger beschreibt selbst, wie sie ihre Hauptfigur am besten erstellt, um alle ihre Gefühle und Eigenschaften in einer Silhouette einzufangen:

„[...] Wir wollen es ihnen [= den alten Profilkünstlern] nachmachen. ... man kann Aschenputtels Charme im Profil ausdrücken, indem man ihr ein hübsches Köpfchen mit lockigem Haar gibt, ihre Bescheidenheit, indem man das Köpfchen ein wenig neigt, ihre Armut durch ein bescheidenes Kleidchen und ihre Grazie, indem man die Füßchen in eine anmutige Haltung stellt. [...] Neben dem beweglichen Arm hat Aschenputtel jetzt einen zweiten, unbeweglichen Arm, der einen Besen halten kann, um ihre untergeordnete Stellung im Haushalt anzuzeigen. [...]“¹²⁶

Doch als Aschenputtel das prachtvolle Kleid von dem Baum erhält und nun so gekleidet wie seine Stiefmutter und Stiefschwestern ist, behält es seinen Charme, seine Anmut und sein unschuldiges Wesen, in das sich der Prinz auch verliebt. Sein weich ausgeschnittenes Profil hebt sich sehr deutlich von seinen Rivalinnen ab. Dazu haben Aschenputtel und der Prinz als einzige in Großaufnahmen keine Augen. Die anderen Haupt- und Nebenfiguren haben in diesen Einstellungen Augen und ihre Pupillen rollen immer wieder wild herum; dies erweckt den Eindruck, dass Aschenputtel und der Prinz sich ebenfalls so ihre Anmut und Grazie behalten sollen, die die anderen plump und böse erscheinen lassen. Die eine Stiefschwester ist hager, dünn und besitzt eine lange, spitze Nase, ihre Konturen sind spitz und kantig ausgeschnitten. Die andere ist dick und dadurch sehr rundlich ausgeschnitten, sie ist der Stiefmutter ähnlich. Diese hat in den Großaufnahmen große Augen, was die Eigenschaft unterstützt, alles zu sehen und mit einer Brille, die sie in der Hand hält, wirkt sie so übermächtig und streng.

Der Film besteht überwiegend aus Einstellungswechsel durch Trickblenden, das heißt, dass die Einstellungen durch kreisförmige oder quadratische Blenden ein- und

¹²⁶ Happ 2004, S. 129; zit. nach Reiniger, Lotte: *Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung*, Deutsche Ausgabe, Tübingen: 1981, S. 48

ausgeblendet werden. Diese sind ebenfalls eindeutig mit der Schere geschnitten und lassen die Handarbeit durch verschiedene Arten von Blenden erkennen. Einmal ist sie rund, der Rahmen mit vielen kleinen Bögen verziert und wandert von links oben nach rechts unten um abzublenzen. Ein anderes Mal ist die Blende quadratisch, mit spitzen Zacken und blendet die nächste Einstellung von der Mitte ein. Die Augen der Zuseher werden durch diese Schnitte kontrolliert, sie sollen genau das sehen, was gerade wichtig ist. Die Blenden sorgen auch in Einstellungen, die gerade zu sehen sind, mit Verschiebungen von schwarzen Schablonen, die Handlung auf der einen Seite des Bildes zu verbergen und sie frei zu schieben, wenn sie interessant für die weiterführende Handlung werden. Die Zwischentitel, die Sprache im Film, wird ebenso zu erst verdeckt, dann ein Satzteil gelüftet, es wird abgewartet, bis der Zuseher ihn gelesen hat und anschließend wieder ein Satzteil ersichtlich, bis der ganze Zwischentitel bestimmt gelesen wurde. Durch dieses Verfahren des Auf- und Abdeckens kann der Film viele Groß- und Detailaufnahmen vermeiden und lenkt ganz bewusst die Aufmerksamkeit des Zusehers, dieser kann trotz überwiegender Long Shots (Totale) nichts übersehen.

Die erzählte Zeit in „Aschenputtel“ ist in etwa zu Lebzeiten der Gebrüder Grimm anzusiedeln, also 18./19. Jahrhundert. Mit Genauigkeit lässt es sich aber nicht besser eingrenzen, da es keine exakten Hinweise gibt, um eine Zeit festzustellen. Es spielt aber mit Sicherheit nicht im 21. Jahrhundert. Die Kleider, das Benehmen bei Hofe oder Requisiten wie der alte Holzofen im Haus der Stiefmutter lassen darauf schließen. Die gesamte erzählte Geschichte kann nicht länger als zwei Tage dauern, dennoch ist nicht ersichtlich, wie lange Aschenputtel zuvor schon gequält worden ist, wie in den ersten Einstellungen. Wie lange die Suche nach dem Mädchen, dem der Schuh passt, dauert ist ebenfalls nicht ersichtlich. Die Sucher wandern und wie bei allen anderen Zeitsprüngen wird eine Uhr eingeblendet, deren Zeiger sich bewegen, oder eine Sanduhr, in der Sand hinunter läuft, um zu verstehen zu geben, dass Zeit verstreicht. Die Erzählzeit des Films beträgt nur etwa zwölf Minuten, was in die Zeit der Entstehung eine normale Filmlänge gewesen ist.

4.1.2 Elemente aus dem Märchen, die erhalten bleiben und fehlen

Lotte Reiniger verwendet für ihren Film „Aschenputtel“ eine eigene Abwandlung der Grimmschen Buchfassung. In diesem Unterkapitel wird erklärt, welche Elemente vom schriftlichen Vorbild in der filmischen Umsetzung erhalten bleiben und welche fehlen. Inhaltliche Änderungen befinden sich zu Beginn in der Rolle der leiblichen Mutter und dem Vater. Der Vater wird im Film mit keiner Silbe erwähnt. Der Tod der Mutter kann nur erahnt werden, wenn Aschenputtel den Baum, im Film ein Apfelbaum, im Märchen ein Haselbaum, und Blumen gießt, die sich auf einer Art Friedhof befinden. Das dort wohl die tote Mutter begraben ist, ist nur dann möglich daraus zu schließen, wenn die Geschichte des Märchens bekannt ist. Dass der Vater in der schriftlichen Fassung eine für die Handlung wichtige Figur einnimmt, zum Beispiel bringt er Aschenputtel das Reis, aus dem der Baum auf dem Grab der Mutter wächst, ist im Film nicht notwendig und deshalb auch nicht vorhanden. Damit kann er auch Aschenputtels spätere Verstecke nicht zerstören, aber er braucht es auch nicht zu tun.

Die für die Geschichte notwendigen Quälereien der Stiefmutter und Stiefschwestern werden im ersten Zwischentitel und in den nachfolgenden Filmeinstellungen ersichtlich. Der Reiniger-Film erspart sich auch die dreimaligen Wiederholungen, wie etwa das Auslesen der Linsen aus der Asche, das geheime Zum-Fest-Gehen und das dazugehörige Flüchten und Verstecken. Auch nach einmaliger Schilderung dieser Ereignisse kann der Film die Dramatik der Umstände erläutern.

Wie in der Fassung der Gebrüder Grimm sind Aschenputtels Helfer die Tauben. Sie sind aber auch diejenigen, die ihm das Kleid vom Baum hinunterwerfen, im Film wird das nicht ersichtlich. Die Tauben sitzen zwar auf dem Apfelbaum, aber er lässt seine Blätter auf Aschenputtels Körper fallen, die sich in ein Kleid und Schuhe verwandeln. Die Tauben beschaffen ihm lediglich einen Blumenstrauß und einen Schleier. Die Kutsche fällt ebenfalls aus dem Baum und vergrößert sich wie von Zauberhand, dass es damit davon fahren kann. In der literarischen Version wird Aschenputtel keine Kutsche zur Reise zu Verfügung gestellt, es muss nach Hause laufen und sich schließlich verstecken, kurz bevor es seine Verfolger erreichen können.

Es ist im Märchen auch keine Rede von einer bestimmten Uhrzeit, wann es zu Hause sein muss, bevor der Zauber erlischt, es läuft vom Fest aus freien Stücken davon. Im Film wird durch einen Zwischentitel Aschenputtel und den Zusehenden von den Tauben gewarnt, dass es um ein Uhr unbegründet nach Hause muss. Als es zu Hause

angekommen ist, fliegen die Baumblätter wieder zurück in den Baum, wie auch die Kutsche. Anders als im Buch erreicht der Prinz im Film Aschenputtel, doch es trägt das Kleid nicht mehr und es hält sich weinend die Hände vor das Gesicht, so kann er es nicht erkennen und er schreitet traurig davon.

Als er auf der Suche nach dem Mädchen ist, dem der verlorene Schuh passt, wird Aschenputtel von der „Film-Stiefmutter“ in den Keller gesperrt, was im Märchen nicht vorkommt, da seine Eltern nicht glauben, dass es auf dem Fest gewesen ist.

Im Film muss sich auch nur eine der beiden Stiefschwestern einen Teil ihres Fußes abschneiden. Bei der zweiten passt der Prinz, von seinen Fehlern bei der Frauenwahl geläutert, besser auf und kann sie von der Verstümmelung abhalten. Die Tauben zeigen ihm, wo Aschenputtel versteckt ist; und nun, obwohl es dasselbe Gewand trägt, das zuletzt gesehene Arbeitskleid, erkennt er es sofort und sie reiten davon, ohne im Film Hochzeit zu feiern.

Einen Unterschied gibt es noch in der Bestrafung des Bösen im Film und im Märchen. In der Grimmschen Fassung werden die Stiefschwestern bestraft, durch die Tauben, die ihnen die Augen auspicken, der Stiefmutter passiert nichts. Im Film ist die Stiefmutter, diejenige, die zwar nicht bestraft wird, aber sie ärgert sich so sehr über Aschenputtels Glück, dass sie in der Mitte ihres Körpers zerspringt und ihre Töchter weinen sehr darüber.

Nach diesen Unterschieden zwischen Film- und Märchenfassung stellt sich die Frage, ob Reinigers „Aschenputtel“ den Ansprüchen Lüthis und Propps an das Märchen auch gerecht wird.

Zunächst zu Lüthis Wesensmerkmale des Märchens¹²⁷, die einen „*abstrakten Stil*“ aufweisen.

Die „*Eindimensionalität*“ ist im Film gegeben. Aschenputtel nimmt die Zauberdinge so wahr wie die Dinge der realen Welt.

Das Merkmal der „*Flächenhaftigkeit*“ trifft nur teilweise auf den Film zu. Es wird zwar nur auf eine Fläche projiziert, da die Silhouetten aus Papier auf einer Glasplatte bewegt werden und der Hintergrund dazu keine Tiefenwirkung erzeugt, die Konturen sind scharf und kantig, das bloße Bild ist flächenhaft. Aber die Silhouettenfiguren bewirken durch gezeigte Emotionen mittels Gestikulation, ein Seelenleben. Die Gefühle werden

¹²⁷ Vgl. Lüthi 1960, S. 8-75; Die Wesensmerkmale werden kursiv dargestellt

vom Zuseher gesehen und müssen nicht erst imaginiert werden, wie wenn das Buch gelesen oder erzählt werden. Der Film kann nicht, nach Lüthi's Begriffsbestimmung, als rein flächenhaft und ohne Tiefe gesehen werden.

Die „*starren Formeln*“, wie zum Beispiel das dreimalige Wiederholen von Taten und langen Textpassagen, hier in Zwischentiteln, braucht der Film nicht. Das einmalige Erzählen reicht ihm vollkommen aus, um die Geschichte mit derselben Wirkung zu transportieren.

Das nächste Wesensmerkmal Lüthi's der „*Isolation*“ und „*Allverbundenheit*“ trifft in „*Aschenputtel*“ zu. Aschenputtel ist eine isolierte Figur, die keiner Gesellschaft angehört, auch nicht der Stiefmutter, deshalb kann es sich mit Allem verbinden, wie zum Beispiel mit den Blättern, die von seinem Baum auf es fallen und zu einem Kleid werden.

„*Sublimation*“ und „*Welthaltigkeit*“, als letztes Wesensmerkmal, kann ebenfalls auf den Film übertragen werden. Die Motive sind alltägliche Gesellschaftsmotive und Rituale, wie zum Beispiel eine nicht märchenhafte Aktion des Linsens aus der Asche zu lesen, werden dadurch, dass Aschenputtel Hilfe von den Tauben bekommt, zu Märchenmotiven in der Märchenwelt und der realen Welt. Im Film sind einige dieser Motive vorhanden.

Daraus kann geschlossen werden, dass fast alle Wesensmerkmale des literarischen „*Aschenputtels*“ auch im Film ihre Anwendung finden. Er kommt Lüthi's Anforderungen sehr nahe, was für die Verfilmung spricht, als eine Konservierung des Märchens, in eine neue legitime Version.

Die Strukturanalyse von Propp¹²⁸ kann teilweise auf den Film übertragen werden. Zuerst wird die „*Ausgangssituation*“ beschrieben, in der ein Zwischentitel und die nächste Einstellung, die die vier Figuren zu Hause zeigt, für Aufklärung sorgen. Allerdings löst sich die Funktion, dass ein „*Familienmitglied das Haus verlässt*“ auf, da der leibliche Vater und die Mutter schon von Anfang an nicht vorhanden sind. Aschenputtel wird „*gekennzeichnet*“, indem es als Einzige in der Küche sitzt und von der Stiefmutter mit einem Stock bedroht wird. Es ist von der harten Arbeit und der Quälerei „*gekennzeichnet*“. Es *darf nicht auf das Fest gehen*, da, trotz bestandener Linsenausleseaufgabe, es die Stiefmutter „*verbietet*“. Die Funktion, dass *die Heldin*

¹²⁸ Vgl. Propp 1972, S. 31-66; die Funktionen werden in kursiver Form dargestellt

einen besonderen Zauber erhält, ist im Film auch nicht enthalten, da es den helfenden Apfelbaum schon besitzt und die Tauben, die es tatkräftig unterstützen. Aschenputtel erhält von seinem Baum ein Kleid und von den Tauben einen Blumenstrauß und einen Schleier, so *„erhält es ein anderes Aussehen“* und *fährt* in einer Kutsche *auf das Fest*, es *verletzt das Verbot*. Die *Heldin will* um ein Uhr vom Fest *zurückkehren*, es wird aber vom Prinzen *verfolgt*. Beim Baum angekommen nimmt dieser den Zauber von ihm, es *kann entkommen* und wird von ihm *nicht erkannt*. Später versuchen die Stiefschwester, angestiftet von der Stiefmutter, *unrechtmäßige Ansprüche geltend machen zu wollen*, indem sie sich einen Teil des Fußes abschneiden beziehungsweise abschneiden wollen, um in den Schuh zu passen. Doch die Tauben helfen dem Prinzen Aschenputtel zu *erkennen*. Sie *enttarnen* die Stiefschwester und öffnen die Kellerluke. Die letzten Funktionen Propps treten nicht vollständig im Film ein. *Das Böse wird* nicht *bestraft*, die Stiefmutter zerspringt selbst aus Wut, das *Unglück wird* aber *gut gemacht*. Aschenputtel und der Prinz *vermählen* sich im Film nicht und die Helden *besteigen* so auch nicht *den Thron*, die beiden reiten nur sich küssend davon. Der letzte Zwischentitel erklärt, dass Aschenputtel aber von nun an glücklich im Märchenland lebt.

Im Film bleibt die Grundstruktur dennoch erhalten, obwohl einige Funktionen fehlen oder nicht vollkommen angewendet werden können. Jene sind aber nicht so wichtig für die Handlung, deshalb können sie verändert oder abgewandelt werden, solange die wichtigsten bestehen bleiben.

4.1.3 Bedeutung des Films: Die Kultur und die Zeit der Entstehung

Der Film „Aschenputtel“ von Lotte Reiniger ist im Jahr 1922 entstanden. Er ist vom Ersten Weltkrieg 1914-1918 und dem damit verbundenen Wandel der Gesellschaft in der Nachkriegszeit geprägt worden.

Kulturell gesehen werden Deutschland und Österreich nach dem Krieg demokratische Staaten. Es entstehen Gruppierungen von extremen Linken und extremen Rechten, die immer wieder Putschversuche und Aufstände unternehmen. Außerdem werden die Gewerkschaften im Laufe der zwanziger Jahre immer stärker, sie können Tendenzen für einen Sozial- und Wohlfahrtsstaat durchsetzen, zum Beispiel mit der

Arbeitslosenversicherung, der Einführung des Frauenwahlrechts und dem Achtstundenarbeitstag. Die Wirtschaft erholt sich langsam, überwiegend mit Hilfe von amerikanischen Krediten, die Löhne werden erhöht und die Preise bleiben stabil, dies ermöglicht den Menschen einen besseren Lebensstandard. Die Frau nimmt eine wichtige soziale Rolle ein, die Gleichberechtigung von Mann und Frau erlebt einen Fortschritt, aufgrund von „Doppelverdienern“, sie gehen beide einer Berufstätigkeit nach. Das amerikanische Vorbild der selbstständigen Frau wird immer populärer, die nicht nur dem Haushalt Glanz verleiht und ihr eigenes Geld verdient, sondern auch hübsch anzusehen ist, geschminkt, Bubikopffrisur, die viel Wert auf Kleidung legt, selbstbewusst ist und Zigaretten raucht. Dieses amerikanische Vorbild wird sehr stark von Illustrierten, Filmen und der Werbung propagiert. Dies verursacht Irritationen in der Bevölkerung und diese fordert wiederum die Rückkehr zu den „alten Werten“, die Mutter soll später wieder als idyllisches Ideal der Frau gelten.¹²⁹

Der Achtstundenarbeitstag führt dazu, dass die Angestellten, Mann und Frau, mehr Freizeit haben. Diese Zeit kann dadurch genutzt werden, dass die Menschen in Tanzcafés gehen, sich Filme im Kino ansehen oder sich Verbänden anschließen, die ein breites Spektrum an den verschiedensten Freizeitaktivitäten anbieten. Das Vergnügen nimmt einen hohen Stellenwert in der „Massengesellschaft“ ein. Aber auch im heimischen Bereich wird mehr Wert auf gezeigten Wohlstand gelegt, besonders die Schicht der Angestellten will sich über das Inventar von den Arbeiterhaushalten abheben. Für diesen „neuen“ Haushalt, die dazu gewonnene Freizeit und das „neue“ Frauenbild wird die Reklame- und Werbewirtschaft sehr stark angekurbelt, um die Menschen zu informieren, welche bestimmten Marken und Produkte sie kaufen müssen und wo sie diese erhalten können. Diese nach amerikanischem Vorbild entwickelnde Freizeit- und Alltagskultur geht spätestens mit der Weltwirtschaftskrise 1929 wieder stark zurück.¹³⁰

Filmgeschichtlich gesehen verblasst die Sensations- und Schaulust zu Beginn der ersten Filmvorführungen, das einem wohlhabenden großstädtischen Publikum zugänglich gewesen ist, sehr schnell. Die Nachfrage nach längeren Filmen mit mehr Unterhaltungswert für das gesamte Bürgertum ist über die Jahre gestiegen. Erste

¹²⁹ Vgl. Faulstich, Werner: „Einführung: ‚Ein Leben auf dem Vulkan‘? – Weimarer Republik und die ‚goldenen‘ 20er Jahre“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der zwanziger Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 8-13

¹³⁰ Vgl. Stegmann, Dirk: „Angestelltenkultur in der Weimarer Republik“, in: Faulstich, Werner (Hg.) 2008, S. 26-36

ortsfeste Kinos entstehen, die ausschließlich Filme zeigen. Aufgrund der hohen Produktionskosten verkaufen die Produzenten, darunter auch die am Markt vorherrschende Firma Pathé, ihre Filme nicht mehr, sondern verleihen diese mit entsprechenden Gebühren an die Kinobetreiber. Bis zum Ersten Weltkrieg beherrschen die französischen, amerikanischen, italienischen und dänischen Produktionen den internationalen Filmmarkt.¹³¹ Die deutschen Werbefilme erfreuen sich aber schon vor dem Krieg großer Beliebtheit, da sie die Zuseher unterhalten, sie kurze, einfache und eindrucksvolle Bilder zeigen, die im Gedächtnis der Menschen bleiben. Aufgrund dieser Eigenschaften bietet die Animation im Film die beste Möglichkeit, dies umzusetzen. Einer der bekanntesten animierten Werbefilmproduzenten ist Julius Pinschewer, der die verschiedenen Animationstechniken mit einem jungen und talentierten Team erarbeitet, die in den zwanziger Jahre und dem expressionistischen Film noch Anklang finden.¹³² Die deutsche Filmindustrie versucht kurz vor dem Weltkrieg 1913 und 1914 den Anspruch an künstlerischen Filmen durch so genannte „Autorenfilme“ zu erhöhen, dabei drehen anerkannte Autoren und Schauspieler aus der Theaterlandschaft Filme nach literarischen Vorlagen. Die deutsche Filmindustrie wird zu Beginn des Krieges auch noch gefördert, da die Filmverbände Filme aus „deutschfeindlichen“ Ländern boykottieren. Eine Ausnahme besteht, der dänische Film mit damaligen Stars wie Asta Nielsen, werden weiterhin importiert. Während des gesamten Krieges gehören die Kinos zu einen der wenigen Vergnügungsstätten, die den Betrieb aufrechterhalten können. Gezeigt werden zunächst Kriegsdramen, die von erfolgreicheren Sensationsfilmen und Lustspielen ersetzt werden. Ebenfalls sehr beliebt beim Publikum sind Märchenfilme und phantastische Filme, die stilbildend für den deutschen Film werden. Diese Produktionen, wie jene mit dem Schauspieler Paul Wegener, gelten als Wegbereiter für den Expressionismus der zwanziger Jahre in der Filmgeschichte. Ab 1916 gibt es eigens eingerichtete militärische Film- und Fotostellen, die das Geschehen an der Front filmen, somit wird auch der Film propagandistisch nutzbar und das nicht nur in Dokumentarfilmen sondern auch im fiktionalen Bereich. Ein weiterer wichtiger Höhepunkt der Filmgeschichte während der Kriegszeit ist die Gründung der Universum Film AG (Ufa) im Jahr 1917, die das Medium unter

¹³¹ Vgl. Faulstich, Werner/Korte, Helmut: „Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick“, in: Faulstich, Werner/Korte Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte - Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1994, S.13-18

¹³² Vgl. Schoemann 2003, S. 92-95

staatlichen Einfluss nimmt, durchaus auch um die Propaganda besser kontrollieren zu können.¹³³ Weiters werden Filme zur Kriegsanleihe gezeigt, das besondere daran ist, dass diese Zeichentrickfilme sind,¹³⁴ wie schon die vorkriegszeitlichen Werbefilme, und damit auch die ersten nennenswerten Animationsfilme, aber mit politischer Propaganda.¹³⁵ In den Kriegsjahren ist das Medium Film als Propagandamittel erschaffen worden. Gerade der Werbefilm profitiert sehr davon, dass er als einziges Werbemittel im Weltkrieg und der Nachkriegszeit Wachstumsraten erzielen kann.¹³⁶ Die Ufa entwickelt Werbefilme in denen sie viele Tricks der Animation realisieren, testen und verbessern kann, ohne die Herstellung von Spielfilmen zu vernachlässigen. Pinschewer, der nach Kriegsende die Tricks des Medium Films ebenfalls weiter entwickelt, beharrt im Gegensatz zur Ufa weiterhin auf den künstlerischen und gestalterischen Ansprüchen des Werbefilms. Viele seiner Entwicklungen bereichern den Film insgesamt, wie eine Verschmelzung zwischen Werbefilm und Filmavantgarde zeigt.¹³⁷ Einen ihrer ersten Silhouettenfilme stellt Lotte Reiniger auch für Pinschewer her, der ihrer Animationstechnik eine Chance gibt, ein Werbefilm für die Marke „Nivea“.¹³⁸ Die deutsche Filmindustrie floriert in der Nachkriegszeit bis etwa 1923/24, aufgrund der Investitionen in das Medium Film als Propagandamittel im Krieg und den Filmwelterfolgen der Ufa. So ist genug Geld übrig, um auch mit dem Film künstlerisch zu experimentieren. Ein Beispiel für so einen innovativen, künstlerischen phantastischen-expressionistischen Film ist „Das Cabinet des Dr. Caligari“¹³⁹ von Robert Wiene aus dem Jahr 1920.¹⁴⁰

Filmgeschichtlich gesehen entspricht der Film dem Zeitgeist. Eine neuartige Animationstechnik wird von Lotte Reiniger entwickelt, die aber im Gegensatz von der Kulturgeschichte und nicht von den USA beeinflusst wird. Sie kann in der

¹³³ Vgl. Strobel, Ricarda: „Lange Filme, Stars und Studios: Film im Aufbruch“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Das Zweite Jahrzehnt. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 73-83

¹³⁴ Vgl. Schoemann 2003, S. 96

¹³⁵ Vgl. Thiel, Reinold E.: *Puppen- und Zeichentrickfilm - oder Walt Disneys aufsässige Erben*, Berlin: Rembrandt Verlag 1960, S. 7

¹³⁶ Vgl. Knop, Karin: „Veralltägliclichung – Verwissenschaftlichung – Versachlichung: Werbung und Werbemedien der 1920er Jahre“, in: Faulstich, Werner (Hg.) 2008, S. 139

¹³⁷ Vgl. Agde, Günther: *Flimmernde Versprechen: Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*, Berlin: Das neue Berlin 1998, S. 28-30

¹³⁸ Vgl. Schoemann 2003, S. 110

¹³⁹ *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Regie: Wiene, Robert, DVD, Transit Classics – Deluxe Edition, Murnau Stiftung, Universum Film GmbH: 2014 [Das Cabinet des Dr. Caligari, DE 1920]

¹⁴⁰ Vgl. Faulstich, Werner/Korte, Helmut: „Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick“, in: Faulstich, Werner/Korte Helmut (Hg.) 1994, S. 36-39

expressionistischen Ära in Deutschland, in der Zeit und Geld in die Filmindustrie für neue Ideen investiert werden, einige ihrer Silhouetten-Filme verwirklichen. Der Film aus dem zu dieser Zeit populären Genre des fiktionalen, phantastischen Genre, ist kurz und mit viel Komik, so wie diese Animationsfilme meist gewesen sind, und erinnern an die beliebten Werbefilme dieser Zeit. Die neue Animationstechnik findet großen Anklang beim gesamten Bürgertum-Publikum und auch bei Kindern.

Der Film „Aschenputtel“ zeigt, kulturell gesehen, einige Gemeinsamkeiten auf zur Kultur der Entstehungszeit. Das „neue“ Frauenbild, das durch den amerikanischen Einfluss entsteht, kann auch auf Aschenputtel übertragen werden. Sie erledigt den Haushalt und kann nach der Arbeit auf das Fest gehen, indem sie sich hübsch ankleiden lässt. Aschenputtel bleibt aber als Hausfrau und als verkleidete Edle immer eine grazile, anmutige Frau. Dennoch bleiben die „alten Werte“ erhalten, die Stiefmutter oder Aschenputtel zeigen nicht das Bild einer idealen Mutter, welches ebenfalls in diese Zeit involviert ist, die Irritationen der Bevölkerung darüber sind im Film sichtbar: einmal die „neue“ Frau nach US-Vorbild und auf der anderen Seite, die perfekte Hausfrau, die sich um Haushalt und Kinder kümmert.

Dadurch, dass die USA starken Einfluss auf die deutsche Kultur nehmen, lässt sich auch sehr stark der „amerikanische Traum“ wieder erkennen. Der „Vom Tellerwäscher zum Millionär“- Mythos trifft aufgrund der kulturellen Gegebenheiten auf diesen Film, wie auf das Märchen generell, zu; Aschenputtel kann ihr Umfeld, das Elend, die harte Arbeit verlassen und bei Hofe als Prinzessin leben, ein finanzieller als auch sozialer Aufstieg, den sich auch die Menschen, die den Film sehen, wünschen, welches sie versuchen vorzutäuschen, zum Beispiel mit dem Mobiliar.

Bruno Bettelheim stellt eine Verwandlung der Aschenputtel-Figur im Laufe der Handlung bei den Gebrüdern Grimm fest – davon kann im Film keine Rede sein. Es verändert sich hier nicht, es bleibt immer lieb und artig, hilft den Schwestern und der Stiefmutter und beweist so keine Eigeninitiative oder kein Selbstbewusstsein. Dadurch wird die Geschwisterrivalität auch nicht so stark in den Vordergrund gerückt, wie es Bettelheim wünscht und es als das wichtigste Merkmal des Märchens fordert. Die Rivalität der Schwestern ist vorhanden, aber die Konkurrenz zwischen Stiefmutter und Aschenputtel ist stärker ausgeprägt. Deshalb stirbt am Ende des Filmes die Stiefmutter vor Wut und die Geschwister bleiben verschont, dadurch wird auch die Brutalität der literarischen Vorlage abgeschwächt. Diese Szenen werden mit Komik, die den

gesamten Film prägt, gemildert, und entsprechen dem Wunsch des Publikums nach Unterhaltung in den Aufschwungszeiten nach dem Krieg.

4.2 „Cinderella“, 1950, Walt Disney Produktion

Der berühmte Geschichtenerzähler Walt Disney hat für seinen Zeichentrickfilm „Cinderella“¹⁴¹ aus dem Jahr 1950 eine abgewandelte Form der Perrault Fassung gewählt. In einem Bonusmaterial der Diamond Edition DVD erzählt Disneys Tochter Diane Marie Disney, dass ihr Vater sich, nach den Geldproblemen in den vierziger Jahren, wieder mit Langfilmen und der Märchenwelt befasst hat. Aufgrund des enormen Erfolges seiner „Cinderella“-Version kann er sogar ins Fernsehgeschäft mit Realfilmen expandieren und er leitet eine kreative Renaissance in seinem Studio ein, die bis in die sechziger Jahre andauern wird. Sie erzählt weiter, dass sich ihr Vater mehrmals mit dem „Aschenputtel“-Stoff befasst hat, davon erhalten geblieben ist eine Variante aus dem Jahr 1922, der als letzte Beitrag seiner „Laugh-O-Gram“-Reihe geschaffen worden ist.¹⁴²

Das Märchenbuch „Cinderella“ öffnet sich, blättert selbstständig um und eine Erzählerin führt in die Handlung ein. Sie erzählt, während die Buchabbildung zum Zeichentrickfilm wird, wie Cinderella von einer geliebten Tochter, durch die Heirat seines Vaters, zu einer Dienstmagd wird und von der neuen Stiefmutter und seinen Stiefschwestern Anastasia und Drisella für niedere und bedienende Dienste benutzt wird. Seine einzigen Freunde sind die Tiere, Mäuse und Vögel, die mit ihm sprechen und singen können. Cinderella beginnt seinen Tag mit einem Lied über seinen Traum, in dem es einmal einen Prinz heiraten und im Schloss wohnen würde und blickt dabei aus seinem Turmfenster auf das recht nahe gelegene reale Schloss. Es muss nun beginnen, seine Arbeiten zu erledigen, doch rettet es noch schnell eine Maus aus der Mausefalle, die nun auch zu seinen Freunden gehört. Cinderella füttert die Tiere, spricht mit einem Hund und einem Pferd, die auch seine Freunde sind, aber mit ihm nicht sprechen. Ein fauler Kater ist ihm nicht gut gesinnt und will von ihm auch nur bedient werden und vereinfacht ihm das Leben ebenfalls nicht. Es bereitet seiner Stiefmutter

¹⁴¹ *Cinderella*, Regie: Clyde Geronimi/Wilfred Jackson u. a., Produktion: Walt Disney, DVD, Diamond Edition, München/Zürich/Wien: Walt Disney Studios Home Entertainment 2012 [Cinderella, USA 1950]

¹⁴² Vgl. *Cinderella* 2012, Bonusmaterial, 00:00:23-00:00:57

und seinen Stiefschwestern das Frühstück, bringt es ihnen ans Bett und wird sogleich mit neuen Aufgaben überhäuft. Eines Tages erscheint ein Bote, der mittels eines Briefes alle heiratsfähigen Töchter zum Prinzen auf das Schloss zu einem Ball lädt. Die Stiefschwestern erzürnen, als Cinderella ihre Stiefmutter fragt, ob es auch auf das Fest gehen darf. Die Mutter erlaubt es, doch nur wenn es alle seine Aufgaben zuvor erfüllt, sie betont listig das Wort „wenn“. Cinderella eilt schnell in sein Turmzimmer, um seinen tierischen Freunden ein Kleid seiner leiblichen Mutter zu zeigen, das es auf dem Fest gerne tragen würde, es wäre zwar schön, aber es müsse noch einiges an Ausbesserungen und Verschönerungen vorgenommen werden. Die Stiefschwestern schreien nach ihr und Cinderella muss wieder seiner Arbeit nachgehen. Die Mäuse und Vögel wissen, dass Cinderellas Stiefmutter und Stiefschwestern alles in Bewegung setzen würden, dass es nicht zum Ball gehen kann, also beginnen sie, das Kleid um Zuschneidern, sie entwenden dabei auch Tücher und eine Perlenkette, die die Schwestern weggeworfen haben. Am späteren Abend, als die drei zum Fest gehen wollen, ist Cinderella so erschöpft von der vielen Arbeit, dass es nicht mehr mitgehen will. Doch dann erblickt es, was seine Freunde mit dem Kleid vollbracht haben. Es ist übergücklich, zieht es sich schnell an und läuft zu seinen Stiefschwestern. Diese sind erbost, dass sie so hübsch aussieht und wollen nicht, dass es mitkommt. Die Stiefmutter erblickt die Perlenkette ihrer leiblichen Tochter und fragt sie, ob das nicht ihre Perlenkette sei. Die beiden Stiefschwestern sind nicht mehr zu halten und zerreißen Cinderellas Kleid, da sie meinen, überall ein Stück von ihnen an seinem Kleid zu sehen. Cinderella ist erschüttert, beginnt zu weinen und läuft durch das Haus in den Garten zu einer Bank unter einem Baum. Die anderen verlassen glücklich das Haus. Es weint bitterlich und seine tierischen Freunde erscheinen, doch können sie ihm nicht helfen. Funkelnde Sterne formieren sich zu einer Frau, es ist Cinderellas gute Patin. Sie verwandelt mit dem Lied „Bibbidi-bobidi-boo“ einen Kürbis in eine Kutsche, das Pferd in einen Kutscher, den Hund in einen Pagen, die Mäuse in weiße Pferde, die die Kutsche ziehen sollen und schließlich verwandelt sie Cinderellas Kleid in eine Prinzessinnenrobe und gläserne Schuhe. Es steigt schnell in die Kutsche und ihre gute Patin warnt es noch, dass es vor Mitternacht wieder zu Hause sein müsse, da dann der Zauber erlösche. Sie fahren los und auf dem Ball sind alle entzückt von dieser unbekanntten Schönheit. Der Prinz, der gelangweilt eine heiratsfähige Tochter nach der anderen begrüßt, bemerkt nicht, dass sein Vater, der König, schon sehr wütend wird,

weil er keine der Damen auswählt. Dann erblickt der Prinz Cinderella und läuft sofort zu ihm. Sie tanzen die ganze Nacht, die Gäste, darunter auch die Stiefmutter und die Stiefschwestern, erkennen es nicht. Das Paar wird von den anderen abgeschottet, sie tanzen zeitlos. Als sie nun endlich dazu kommen zu sprechen, beginnt die Uhr Mitternacht zu läuten. Cinderella will weglaufen, es hat den Prinzen nicht als solchen erkannt, und läuft so schnell es kann. Der Prinz hat keine Möglichkeit mehr gehabt, ihm zu sagen, wer er ist und er weiß nicht, wer es ist. Auf der Treppe verliert es einen seiner Schuhe, als es noch einmal zurück will ihn zu holen, verfolgt es aber schon der Herzog, der den Auftrag vom König bekommen hat, dieses Mädchen nicht aus den Augen zu lassen. Es lässt den Schuh liegen und flüchtet mit der Kutsche. Der Herzog schickt einige Reiter hinter ihm her, doch Cinderella kann entweichen und sich vor den Verfolgern im Gebüsch verstecken. Der Zauber erlischt zwar, aber es behält noch einen der gläsernen Schuhe. Die Familie erfährt am nächsten Morgen, dass der König das Mädchen vom letzten Abend sucht, das mit dem Prinzen so lange getanzt hat. Da erkennt Cinderella, dass es mit dem Prinzen zusammen gewesen ist und es ist nun wie von Sinnen. Die Stiefmutter ahnt etwas, schließt es in sein Zimmer ein und steckt den Schlüssel in ihre Tasche, während schon der Herzog mit einem Diener und dem gläsernen Schuh an der Tür läutet. Während die beiden Stiefschwestern gewaltvoll versuchen, ihre großen Füße in den kleinen Schuh zu zwängen, stehlen die Mäuse den Schlüssel aus der Tasche der Stiefmutter und mit vereinter Kraft aller Tiere können sie Cinderella befreien. Es schreitet die Treppe herunter und der Herzog ist sofort entzückt. Der Diener läuft mit dem Schuh zu Cinderella, die Stiefmutter stellt ihm aber ein Bein und der Schuh fliegt direkt auf den Boden und zerspringt. Der Herzog ist zutiefst verzweifelt, doch dann holt Cinderella den anderen gläsernen Schuh hervor und er wird ihm sofort angelegt. Die Stiefmutter ist entsetzt, doch dann ertönen schon die Hochzeitsglocken der Kirche, der Prinz und Cinderella laufen aus der Kirche über die Treppe. Es verliert dabei wieder seinen Schuh, aber der König zieht ihm den Schuh übergücklich wieder an. Alle seine tierischen Freunde sind anwesend und freuen sich. Cinderella und der Prinz fahren in einer Kutsche davon.

4.2.1 Filmanalyse

Zu Beginn öffnet sich das Märchenbuch „Cinderella“, Zeichnungen und der Text erinnern daran, dass dem Zuschauer aus einem Buch vorgelesen wird. In der englischen Originalfassung beginnt eine Frau mit sanfter, mütterlicher Stimme aus dem Off die Geschichte zu erzählen, die ersten Zeilen können sogar mitgelesen werden. Die Kamera führt über die Bilder, die gerade zum gesprochenen Text passen. Der Blick wird so gelenkt, wie es einem Kind entspricht, dem vorgelesen wird, die Augen wandern über die Zeichnungen. Das Buch blättert eigenständig um, der Text ist nun nicht mehr wichtig, so auch nicht mehr zu sehen, sondern nur mehr die passende Zeichnung. In einem weichen Übergang wird das Bild zum Leben erweckt, die Zeichnung wird in Bewegung gesetzt, der Zeichentrickfilm beginnt und sofort wird eine Tiefenwirkung erzeugt. Die Erzählerin spricht über den verwitweten Herren mit seiner Tochter Cinderella, der ein fürsorglicher und gütiger Vater ist. Er ist der Meinung, seine Tochter brauche wieder eine Mutter und heiratet. Als der Vater stirbt, beginnt Cinderellas Misere, das Mädchen aber schöpft jeden neuen Morgen neue Hoffnung, dass auch seine Träume und sein Glück sich einmal erfüllen werden. Die Haupthandlung setzt ein, es müssen ein paar Jahre vergangen sein, denn Cinderella ist eine junge Frau geworden. Die Erzählerin hört auf zu sprechen.

In der deutschsprachigen Fassung ist von Cinderellas Vorgeschichte kaum eine Rede. Hier erzählt eine männliche Stimme aus dem Off die Geschichte. Er spricht über eine Geschichte, die alle kennen, aber die niemand oft genug hören kann, nämlich die von „Aschenputtel“. Das Märchen ist so gut und lehrreich, dass es überall auf der Welt erzählt wird, auch in Amerika, wo Aschenputtel Cinderella heißt. Darüber spricht er sogar zweimal, er will erklären, warum sich Aschenputtels Name im Film verändert hat. Er erwähnt nur kurz, dass es von der Stiefmutter und den Stiefschwestern gedemütigt und gequält wird, kein Wort erläutert er zum Vater, der auf den Bildern jedoch gezeigt wird. Der Erzähler redet sogar über Disney, der die Handlung in das alte Schloss legt. Die Bilder und der Film passen in der deutschen Synchronisation nicht mehr so gut zueinander, da das Gezeigte nicht vom Erzähler erklärt wird. Bild und Ton können keine Symbiose bilden, im Gegenteil, es irritiert, es setzt aber damit auch voraus, dass die Geschichte von den Zuschauern tatsächlich schon gekannt wird.

Cinderella wirkt schon von Beginn an sehr lieb, gütig und anmutig. Es hat keine einzige Falte im Gesicht, in der sich irgendeine anstrengende Arbeit abzeichnet. Die sehr weich gezeichneten Formen seines Körpers lassen seine Schönheit noch stärker strahlen. Seine strahlenden, blauen Augen und sein knallroter Mund bringen sehr starke Akzente in der sonst recht farblosen Mimik und Kleidung. Nur sein nicht schönes Kleid und eine Schürze lassen, außer der Handlungen, Rückschlüsse auf die harte Arbeit ziehen, die es ausübt. Cinderella sieht schon von Anfang an aus wie eine hübsche Prinzessin mit kleinen, zarten Füßen. Im Gegensatz zu seinen Stiefschwestern Drisella und Anastasia, die sehr große Füße haben. Sie tragen zwar schönere Kleidung, aber sie wirken hässlicher und nicht grazil wie Cinderella. Die zwei, obwohl sie ja im gleichen Alter sind wie ihre Schwester, haben Falten und ein kantiges Gesicht. Cinderellas Nase ist kaum erkennbar, da sie so klein ist, Anastasias und Drisellas Nasen sind groß. Ihre Augen besitzen fast nur einen Punkt als Pupille, ihre Augenfarben lassen sich nicht erkennen. Mit den großen Augen und dem kleinen Punkt darin, wirken sie einfältig. Außerdem benehmen sie sich noch wie Kinder, im Gegensatz zu Cinderella, das schon sehr erwachsen und reif ist – es gehört sich für eine Prinzessin auch nicht, kindisch zu sein, es würde seine Anmut verlieren. Die Stiefmutter ist das genaue Gegenteil ihrer leiblichen Kinder. Sie beherrscht ihre Emotionen sehr gut und wirkt durch ihre zu Recht gemachte Hochsteckfrisur und ihre Kleider, die bis zum Hals zugeknöpft sind, sehr streng. Ihre Augen sind zwar auch groß, wie Cinderellas, und sie besitzt grüne Pupillen, sie überträgt ihre Emotionen über die Augen. Die Strenge und das Trügerische, das sie gegenüber Cinderella an den Tag legt, spiegeln sich in ihren Augen wieder. Sie sind immer etwas zugekniffen, doch, wenn sie etwas überrascht, reißt sie die Augen auf ohne eine weitere Mine in ihrem Gesicht zuzulassen. Diese Strenge zeigt auch ihr kantiges und langes Gesicht, sie hat eine spitze Nase und ein eckiges Kinn und sie wirkt immer sehr vornehm. Hinter der Fassade der plötzlich aufkeimenden Freundlichkeit, die trügerisch ist, versteckt sie den tief sitzenden Groll, den sie gegen Cinderella hegt.

Cinderellas Freunde sind die Mäuse, die einzigen Tiere die sprechen können und sogar von ihm eingekleidet werden, der Hund Bruno, das Pferd, das keinen Namen hat, und die Vögel. Die sehr vermenschlichten Mäuse, bei denen die wichtigsten Jacques und Gus sind – letzterer wird von ihm aus einer Mausefalle gerettet und bekommt von ihm seinen Namen – helfen ihm so gut sie nur können. Sie bekommen durch kleinere Nebenhandlungen einen wichtigen Charakter im Film. Ohne die Mäuse Jacques und Gus hätte es sich auch nicht aus dem Turmzimmer befreien können. Die

Vermenschlichung der Tiere ist die typische Filmschrift Walt Disneys, in denen sie zwar nicht immer sprechen und singen können, aber sie besitzen immer menschliche Züge. Der böse Kater Luzifer – ein aussagekräftiger Name, er ist nach dem Teufel benannt – der ebenfalls meint, er thront über Cinderella, jagt die Mäuse, die aber schlauer sind als er. Der Hund Bruno mag den Kater nicht und versucht ihn zu jagen, doch da ist Cinderellas Gutmütigkeit zu groß und sie beschützt Luzifer vor dem Hund, obwohl dieser ihm das Leben nicht erleichtert. Die gute Fee ist eine liebevolle, ältere Dame, die durch ihr Verwandlungslied Cinderella in eine Prinzessin verwandelt, die sie eigentlich schon ist. Sie hat einen recht kurzen Auftritt im Film, doch sie verleiht Cinderella das Wichtigste, die Möglichkeit, auf den Ball zu gehen und aus seinem tristen Leben zu entkommen. Der Prinz ist sehr unscheinbar, ein gut aussehender, junger Mann in seiner Prinzenuniform. Ihm wird nicht viel Text zugesprochen und er zeigt auch kaum Charakter, er dient nur als Mittel zum Zweck. Der König und der Großherzog unterscheiden sich von dem Prinzen, in dem sie eine witzige Art und Weise besitzen sich zu bewegen und zu sprechen. Sie erhalten so mehr Charakter und Tiefenwirkung als Cinderellas zukünftiger Ehemann.

Der Film spielt etwa im 18. oder 19. Jahrhundert. Die genaue Zeit lässt sich nicht eingrenzen, aber aufgrund des Mobiliars, der Gewänder, der Häuser und des Schlosses kann darauf geschlossen werden. Die erzählte Zeit beträgt vermutlich mehrere Jahre; Cinderella ist noch ein Kind im Alter von sechs Jahren bis es etwa achtzehn Jahre alt wird. Die Haupthandlung im Film spielt nur über zwei Tage, falls die anschließende Hochzeit direkt nach der Schuhprobe stattfindet. Seine Stiefschwestern wirken noch jünger, aufgrund der Kindlichkeit, obwohl sie im gleichen Alter sein sollen.

Die Farben und die Musik haben eine tragende Rolle im Film. Alles ist sehr bunt und kräftig bemalt. Es gibt kaum schwache Farben, sondern nur starke aussagekräftige. Die Stiefmutter trägt Dunkelrot, Lila oder Blau, dies spiegelt ihre Kaltherzigkeit und Strenge wieder. Die Stiefschwestern tragen immer nur eine Farbe an sich, die eine Magenta, die andere Oliv in verschiedenen Farbabstufungen. Es werden in einer Stunde und elf Minuten Spielfilmlänge sechs Lieder gesungen, wenn das Lied dazu gezählt wird, das anfangs von einem Frauenchor zur Untermalung der abgespielten Credits gesungen wird. Es erinnert mehr an einen Musicalfilm, es wird fast jede Szene mit Musik, einmal mit einem Frauenchor, einmal nur melodisch, untermalt. Cinderella summt und singt auch gerne einfach so vor sich hin. Der Film ist nie stumm, wenn

keine Musik die Szenerie untermalt, läuten Glocken, die Mäuse sprechen quietschend oder Türen knarren. Die Mäuse werden mit trippelnder Musik untermalt, Luzifer und die Stiefmutter mit düsterer Musik. Cinderella, die immer grazil schreitet oder Treppen hinunter läuft, wird mit fröhlichen und lustigen Sounds unterlegt, wie bei den Mäusen.

4.2.2 Elemente aus dem Märchen, die erhalten bleiben und fehlen

Walt Disney verwendet für seinen „Cinderella“ Film eine abgewandelte Variante von Perraults Märchenversion. In diesem Unterkapitel wird erklärt, welche Elemente vom schriftlichen Vorbild in der filmischen Umsetzung erhalten bleiben und welche fehlen.

Inhaltliche Änderungen lassen sich zu Beginn nicht ausmachen, im Gegenteil, der Edelmann, also Aschenputtels Vater, heiratet ebenfalls ein zweites Mal, von der leiblichen Mutter wird nichts bekannt im Film sowie auch im Buch. In Perraults Fassung stirbt der Vater nicht, er wird ebenfalls von seiner Frau unterdrückt und es hätte keinen Zweck sich bei ihm zu beschweren. In der Buchvorlage wird aber nach dieser Information kein weiteres Wort über ihn verloren.

Beide Heldinnen müssen ganz oben im Haus wohnen. Aschenputtel vermutlich wesentlich unkomfortabler als Cinderella, die zwar auch im Turm ihr Zimmer hat, aber es hat zumindest ein Bett, das Aschenputtel nicht zur Verfügung hat.

Die Planung welche Kleider die Stiefschwestern bei dem Ball anziehen werden und welche Frisur sie tragen sollen wird in der Buchfassung über zwei Tage vollzogen, in denen Aschenputtel den Schwestern tatkräftig hilft und sie sogar frisiert. Hier will sie sogar nicht recht auch auf das Fest, weil sie nicht weiß, was sie dort solle. Bei Disney wird der Zeit des Ankleidens nicht viel Raum gegeben, Cinderella hilft seinen Schwestern nicht, zumindest nicht in der sichtbaren Handlung. Im Gegenteil, die hilfreichen Mäuse schneiden ihm ein Kleid mit musikalischer Unterstützung, da es noch sehr viele Arbeiten zu erledigen hat, denn sie hat ein Ultimatum von der Stiefmutter erhalten, wenn sie auf das Fest gehen will.

Die gute Patin, die ihm schließlich hilft, ist in beiden Fällen eine gute Fee. Im Märchen muss Aschenputtel den Kürbis, die sechs Mäuse aus der Mausefalle, eine Ratte aus der Rattenfalle und sechs Eidechsen selbst holen, damit die gute Fee sie verwandeln kann. Cinderellas gute Fee erledigt dies schon mit ihrem Zauberlied. Außerdem werden seine tierischen Freunde verwandelt, die ihm ja nur zu gerne helfen wollen. In beiden

Varianten bekommen die Heldinnen gläserne Schuhe und werden gewarnt, dass sie vor Mitternacht zu Hause sein müssen, da der Zauber dann erlischt.

In Film und Märchen ist die Aufregung groß, wenn es den Festsaal betritt. Der Prinz verliebt sich sofort in das Mädchen und tanzt nur mit ihm und lässt die anderen Mädchen außer Acht. Im Buch hat der Prinz eine Mutter, aber keinen Großherzog. Im Märchen gibt es später am Abend ein großes Mahl und Aschenputtel bringt seinen Stiefschwestern Apfelsinen und Zitronen und spricht mit ihnen, aber die beiden erkennen es nicht. Dann hört es die Uhr dreiviertel zwölf schlagen und es verabschiedet sich und läuft so schnell wie möglich zur Patin, um ihr Bericht zu erstatten. Die Schwestern kommen nach Hause und berichten Aschenputtel, dass es am Fest sehr schön gewesen sei und eine unbekannte wunderschöne Prinzessin ihnen Zitronen und Apfelsinen geschenkt habe. Im Film tanzt Cinderella mit dem Prinzen, der Großherzog passt auf, dass niemand sie beim Tanzen stört. Es bemerkt durch das Tanzen und Singen nicht, wie schnell die Zeit vergeht, plötzlich schlägt die Uhr zum ersten Mal Mitternacht, es will weglaufen und ist enttäuscht, dass es nicht einmal den Prinzen gesehen habe, es hat ihn nicht als solchen erkannt. Es läuft nach Hause und verliert dabei den gläsernen Schuh auf der Treppe. Hier verfolgen es sehr viele beauftragte Reiter, noch bevor es zu Hause ist, erlischt der Zauber, aber es kann sich noch rechtzeitig verstecken, einen gläsernen Schuh hat es noch an, der ja später bei der Schuhprobe sehr wichtig ist. In Perraults Geschichte wird es nicht verfolgt. Aschenputtel geht auch noch ein zweites Mal auf den Ball, da vergisst es die Zeit und um Mitternacht läuft es davon. Der Zauber erlischt und es kann aber trotzdem unerkannt aus dem Schloss flüchten. Auch ihm bleibt ein gläserner Schuh, den anderen verliert es ebenfalls auf der Treppe.

Im Buch wird die Schuhanprobe beschleunigt, die Stiefschwestern probieren den Schuh an, ihnen passt er aber nicht. Aschenputtel, die nicht eingesperrt wird, probiert ihn auch an. Ihm passt der Schuh wie angegossen und es holt dann noch den zweiten aus der Tasche hervor. Bei Disney erfährt erst jetzt Cinderella, dass sie mit dem Prinzen getanzt hat. Die Stiefmutter ahnt etwas und sperrt es in sein Turmzimmer. Die Mäuse müssen erst den Schlüssel von der Stiefmutter stehlen und ihn ihm bringen. Die Stiefschwestern versuchen einstweilen den Schuh anzuziehen. Befreit läuft Cinderella die Treppe hinunter, der Großherzog freut sich, ein so hübsches Mädchen zu sehen. Der gläserne

Schuh zerbricht aufgrund einer Tücke der Stiefmutter, doch es hat noch den anderen Schuh.

Im Buch ist von der Stiefmutter keine Rede mehr, nur die Stiefschwestern bitten Aschenputtel um Verzeihung. Es verzeiht ihnen und nach der Hochzeit, verschafft es ihnen die Heirat mit zwei Edelmännern. Im Film sind Stiefmutter und Stiefschwestern nur bestürzt und Prinz und Cinderella heiraten. Von den anderen drei wird nicht berichtet, was mit ihnen passiert.

Nach diesen Unterschieden zwischen Film- und Märchenfassung stellt sich die Frage, ob Disneys „Cinderella“ den Ansprüchen Lüthi und Propps an das Märchen auch gerecht wird.

Zunächst zu Lüthi's Wesensmerkmale der Märchen¹⁴³, die einen „*abstrakten Stil*“ aufweisen. Vorerst die „*Eindimensionalität*“, das Wandern durch die zauberhafte Dimension und das gleichzeitige Gehen durch die alltägliche Dimension verläuft selbstverständlich. Cinderella wundert sich nicht, dass es zum Beispiel mit den Mäusen kommunizieren kann aber mit allen anderen Tieren nicht. Dieses Wesensmerkmal ist im Film vorhanden.

Die „*Flächenhaftigkeit*“, die Wesen und die Märchenwelt besitzen kein Seelenleben und keine Tiefe, ist in diesem Film nicht vorhanden. Sogar die Mäuse und Vögel besitzen eine Seele. Sie haben Mitleid mit Cinderella, sonst würden sie zum Beispiel nicht das Kleid für es nähen, sie besitzen ein Gewissen, welches ohne Tiefe nicht möglich wäre. Die Zeichnungen, die erstellt werden, um den Film zu produzieren werden auf einer Fläche gezeichnet, aber die Bewegung und Emotionen, die übertragen werden, hauchen im späteren Endprodukt dieser Fläche Leben ein.

Auf die dreimalige Wiederholung oder Ähnliches, also die „*starren Formeln*“, wird ebenfalls verzichtet. Cinderella muss zum Beispiel nicht öfter vom Ball weglaufen als notwendig.

„*Isolation*“ und „*Allverbundenheit*“ ist in Disneys „Cinderella“ auch nicht gegeben. Die Heldin ist zwar in ihrem Turmzimmer von der Welt isoliert, aber es hat viele tierische Freunde, was eine andersartige Gesellschaft repräsentiert. Trotzdem kann es sich mit dem Zauber verbinden und ihn zulassen.

¹⁴³ Vgl. Lüthi 1960, S. 8-75; Die Wesensmerkmale werden hier kursiv dargestellt.

Lüthis „*Sublimation*“ und „*Welthaltigkeit*“ als Merkmal des Märchens, trifft im Gegensatz zum vorherigen Merkmal wieder auf den Film zu. Ein alltäglicher Schuh, der hier gläsern dargestellt ist, wird sinnbildlich entleert vom alltäglichen Gebrauch, wird magisch, und damit zu einem welthaltigen Symbol mit vielen verschiedenen Bedeutungen.

Daraus kann abgeleitet werden, dass nicht mehr alle Merkmale des Märchens enthalten sind. Nur mehr jene, die das Magische, das Zauberhafte voraussetzen, sind überwiegend vorhanden. Trotzdem kann von einem Märchenfilm gesprochen werden, da er das Märchen „Aschenputtel“ behandelt und eine Variante dessen darstellt. Das bedeutet, dass Lüthis Wesensmerkmale nicht auf die jeweilige Verfilmung vollkommen zutreffen müssen. Sie sind aber Märchenfilme solange sie die Definition des Begriffes¹⁴⁴ erfüllen.

Die Strukturanalyse von Propp¹⁴⁵ kann teilweise auf den Film übertragen werden. Zuerst wird die „*Ausgangssituation*“ beschrieben, durch die Erzählerin und den dazugehörenden Bildern des Films. In dieser Situation wird erklärt, dass ein „*Familienmitglied das Haus verlässt*“, der Vater *verstirbt*, damit tritt dies in extremster Form ein. Cinderella erlebt eine *Kennzeichnung* durch seine Arbeitskleidung und die Aufgaben, die es für die Stiefmutter und die Stiefschwestern erledigen muss und muss im Turmzimmer schlafen. Es darf nach einem von der Stiefmutter gestellten Ultimatum, auf den Ball, wenn es alle Arbeiten erledigt hat, das „*Verbot wird*“ damit nicht „*erteilt*“. Dies schafft es zunächst, doch die Stiefschwestern zerreißen sein Kleid und es kann nicht mehr mitgehen. Die *Heldin erhält einen besonderen Zauber*, dank seiner *Patin*, der guten *Fee*, es „*erhält ein anderes Aussehen*“ und *kann nun zum Ball* in der Kürbiskutsche mit Kutscher und vier weißen Pferden, einem Lakaien und einem schneeweißen Kleid und den gläsernen Schuhen, *fahren*. Es „*verletzt das Verbot*“ in diesem Film nicht, da es keines gegeben hat. Als die „*Heldin wieder nach Hause zurückkehren will*“, wird sie zunächst vom Prinzen, dann vom Großherzog und dann von vielen Reitern „*verfolgt*“. Der Zauber erlischt und Cinderella, das Pferd, der Hund und die Mäuse können sich im Wald verstecken, es kann *vor den Verfolgern entkommen*. Niemand kann die Heldin *erkennen*, nur die Stiefmutter scheint etwas zu ahnen und sperrt es deshalb in sein Zimmer. Bei der Schuhanprobe versuchen die Stiefschwestern ihre „*unrechtmäßigen Ansprüche geltend zu machen*“, aber der gläserne

¹⁴⁴ siehe Kapitel 3.1

¹⁴⁵ Vgl. Propp 1972, S. 31-66; die Funktionen werden weiters in kursiver Form dargestellt.

Schuh passt ihnen nicht. Gerade rechtzeitig können die Mäuse Cinderella befreien, es zieht seinen eigenen gläsernen Schuh an und der Großherzog „*erkennt die Heldin*“. In Disneys Film wird *das Böse*, die Stiefmutter und die Stiefschwestern, nicht „*bestraft*“. Das „*Unglück wird gut gemacht*“, indem sich Cinderella und der Prinz „*vermählen*“, aber die zwei „*besteigen*“ nicht „*den Thron*“. Sie fahren in Cinderellas Kutsche, sich küssend, davon.

Hier finden ebenfalls nicht alle Funktionen vollständige Anwendung. Dennoch bleibt die Grundstruktur erhalten und kann eindeutig als „Aschenputtel“-Märchen anerkannt werden.

4.2.3 Bedeutung des Films: Die Kultur und die Zeit der Entstehung

Der Film „Cinderella“ von der Walt Disney Production ist von den Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges auf die Gesellschaft der Nachkriegszeit geprägt worden.

Kulturgeschichtlich gesehen ist die USA ein Einwanderungsland, verstärkt auch vor dem Zweiten Weltkrieg, als viele Menschen unter anderem aus den deutschsprachigen Ländern vor dem nationalsozialistischen Regime flüchten müssen. Hier sind aber auch viele Menschen einer antisemitischen Einstellung verhaftet und die Massenermordung von Juden ist ignoriert worden.¹⁴⁶ Nach dem Angriff der Japaner auf Pearl Harbor 1941 ist auch die USA einen Tag danach dem Krieg beigetreten.¹⁴⁷ Als der Weltkrieg 1945 endet, haben die USA sehr hohe Staatsschulden, die überwiegend durch Steuereintreibungen abbezahlt werden. Die Menschen erleben aber in den 1950er Jahren einen so hohen Wohlstand, den sie zuvor noch nie gehabt haben, die Löhne sind bis 1960 um 35% gestiegen und sehr viele Frauen können wieder ihre Erwerbstätigkeit niederlegen und zu Hause die Rolle der Hausfrau und Mutter übernehmen. Den Veteranen kommen aufgrund einer Förderung des Staates neue Möglichkeiten zugute, wie das Studieren an teuren privaten Universitäten oder billige Hypotheken für Eigenheime oder Ackerland. Die Menschen haben mehr Geld zur Verfügung, Kreditkarten kommen auf und fast jeder Haushalt kann sich ein Auto leisten. Es entsteht zunehmend der Wille, seine Freizeit luxuriöser zu gestalten. Das Fernsehen setzt in den USA in etwa ein Jahrzehnt früher ein als in Westeuropa und beeinflusst das Leben aller

¹⁴⁶ Vgl. Stöver 2012, S. 403f.

¹⁴⁷ Vgl. Stöver 2012, S. 419-421

nachhaltig, auch die Politik, wie der erste Fernsehwahlkampf vom zukünftigen Präsidenten Eisenhower. Ab etwa 1955 tritt eine neue Jugendkultur auf, die nicht wie ihre Eltern viel Wert auf Arbeit legen und ein freies Leben führen wollen, die später so genannten „Hippies“. Trotz des neuen Wohlstandes und des Luxus haben die Menschen Angst vor einem Atombombenangriff von Stalin, der sehr viele töten könnte. Das Verteidigungsministerium hat deshalb aufgerufen, Bunker zum Eigenheim zu bauen und Wasserkanister und Konservendosen in diesem zu lagern.¹⁴⁸

In Deutschland und Österreich kommen nach dem Krieg allmählich viele Menschen wieder in ihre Heimat zurück. Es ergibt sich ein bescheidener Wohlstand und ein guter Lebensstandard durch die Währungsreform 1948 und ein Anstieg der Löhne kann ähnlich wie vor dem Krieg 1938/39 geortet werden. Zunächst arbeiten mehr Frauen als Dienstleisterinnen, denn sie wissen, je mehr gearbeitet wird desto besser geht es der Wirtschaft und dies dient dem Wieder- und Neuaufbau. Dies gilt nicht nur für die Städte insgesamt, sondern auch für den privaten Haushalt. Durch Trennungen von Familienmitgliedern während des Krieges wollen die Familien wieder enger zusammen rücken und ein harmonisches, ungestörtes und schönes Leben im eigenen Heim haben. Das Massenmedium Hörfunk hat dabei geholfen, das in fast allen Haushalten einzieht und Mittelpunkt der Familienunterhaltung wird.¹⁴⁹ Für viele Familien ist große Sparsamkeit und die Orientierung an „alten Werten“ und restaurativen Normen wichtig, die Suche nach den Entbehrungen, die sie durch den Krieg haben ertragen müssen, die sie äußerlich aber nicht zeigen wollen. Sie inszenieren sich als modern, weltoffen und mit einem gewissen Maß an materiellem Wohlstand, den sie aber noch erlangen müssen, welches Mitte der fünfziger Jahre tatsächlich der Fall sein wird. Die Inszenierung des Wohlstandes zeigt sich auch in der Mode, die Menschen geben im Jahr 1950 durchschnittlich 13,5% ihres Einkommens dafür aus, aber tägliches Make-up oder Lippenstift für die Frau gilt noch als anrüchig. Sie orientiert sich an dem großen Vorbild USA, wie zum Beispiel der Jeans-Hose, die die „Halbstarke“, also Jugendliche, tragen. Sie sollen Ungezwungenheit und Freiheit demonstrieren, wie bei

¹⁴⁸ Vgl. Adams, Willi Paul: *Die USA im 20. Jahrhundert*, 3. Aufl., Gall, Lothar u.a. (Hg.), München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2012, S. 82-86

¹⁴⁹ Vgl. Schildt, Axel: „Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 12-16

den jungen Frauen der Petticoat.¹⁵⁰ Nachdem Frauen während des Krieges arbeiten müssen und die Männerrolle vertreten, die als Soldaten unterwegs oder gefallen sind, erlangen sie großes Selbstbewusstsein. Das erfüllt manche zurückgekehrte Männer in der Nachkriegszeit mit Angst, weshalb die Frauen in den fünfziger Jahren wieder zurück in ihren Haushalt wandern, ganz nach dem nordamerikanischen Vorbild.¹⁵¹

Filmgeschichtlich werden während des Zweiten Weltkrieges, wie schon im Ersten, Propagandafilme im Kino gezeigt. Die Nachkriegszeit wird geprägt von den „Schwarzen Serien“ aus der USA und dem „italienischen Neorealismus“. „Schwarze Serien“, auch „Film noir“ genannt, basieren überwiegend auf zeitgenössischen Kriminalgeschichten. Sie spielen in nächtlichen und düsteren Straßen, in Großstädten, Bars und anderen trügerischen Schauplätzen, bei denen harte Hell-Dunkel-Ausleuchtungen typisch sind und die Darsteller ihre Verworrenheit und Zerrissenheit noch deutlicher widerspiegeln. Sie schildern so eine Welt der Düsternis, ohne Themen wie Freundschaft oder Vertrauen, aber immer mit Motiven wie Flucht und Verfolgung und besitzen somit ein sozialkritisches Anliegen, in das sich die Bevölkerung der Zeit wiederfindet. Der „italienische Neorealismus“ bringt Filme hervor, die dem „Film noir“ sehr ähnlich sind, in ihrer Dunkelheit und Grausamkeit und den Bemühungen einer realistischen Milieuzeichnung, aber sie zeigen im Gegensatz dazu einen Schimmer von Hoffnung auf. Die gespielte Figur kann darin noch träumen und aufgrund zwischenmenschlicher Beziehungen, also Freundschaft oder ein Sich-gegen-die-Welt-auflehnen, die Hoffnung auf ein besseres Leben aufkeimen lassen. Die Empathie des Publikums wird verstärkt mit diesen Figuren, die meist „kleine Leute“, also Bauern, Arbeitslose oder Handwerker spielen und in den jeweiligen Milieu und den passenden Schauplätzen spielen. Andererseits kommen auch Filme heraus, die schon zu Kriegszeiten produziert worden sind und nach dem Kriegsende erst gezeigt werden, da sie als zeitlos gegolten haben und die Bedürfnisse der Bevölkerung nach Vergessen, Frieden und Harmonie bedienen. Im deutschsprachigen Raum gibt es nach 1945 zunächst keine eigene Filmindustrie, deshalb werden jene aus dem Ausland importiert, überwiegend aus den USA. Es laufen neben Filmen des Genres „Film noir“ überwiegend leichte Unterhaltungsfilme und seichte belanglose, absolut unpolitische

¹⁵⁰ Vgl. Strobel, Ricarda: „Im Petticoat am Nierentisch. Architektur, Mode und Design“, in: Faulstich, Werner (Hg.) 2002, S. 111-141

¹⁵¹ Vgl. Werner, Paul: „Scheiternde Helden im Film noir: TOTE SCHLAFEN FEST (THE BIG SLEEP, 1946)“, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte. Band 3: Auf der Suche nach Werten. 1945-1960*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990, S. 61f.

Komödien. Dieser Trend bleibt bestehen und Musik- und Operettenfilme kommen auf, wie auch Verwechslungslustspiele oder optimistische Aufstiegsmärchen. In Deutschland werden allmählich wieder Filmfirmen gegründet und Regisseure und Produzenten schaffen zunächst aus alten, schon gezeigten Filmen des Musikfilm-Genres, wieder neue Varianten, so genannte Remakes. Ein bekanntes Beispiel ist die Operette „Im weißen Rössl“¹⁵², zuerst verfilmt von Lamac 1935 und schließlich eine neue Version von Forst 1952 mit beliebten zeitgenössischen Schauspielern, wie Johannes Heesters. Auch in den USA werden viele dieser Remakes produziert. Die Filme besitzen wie seine Zuseher einen Verdrängungsprozess, eine Rückkehr zu „alten Werten“, wie der „k. u. k. Monarchie“-Zeit. Es entsteht das Genre „Heimattfilm“ mit einer heilen Welt, schöner Natur und Landschaften, edlen und gutmütigen Menschen und dem einfachen Glück. In vielen Ländern lassen sich dieselben Prozesse der Filmgeschichte feststellen, wie auch in der USA, wo Jerry Lewis und Dean Martin die tollpatschigen und schüchternen Komödianten mimen und einen Film nach dem anderen in die Kinos bringen.¹⁵³

Im filmgeschichtlichen Kontext ist Walt Disney, als Pionier der Zeichentrickfilmgeschichte, stark von kulturellen Zusammenhängen beeinflusst worden. Sein erster abendfüllender Zeichentrickfilm ist „Schneewittchen und die sieben Zwerge“¹⁵⁴ aus dem Jahr 1937.¹⁵⁵ Es ist ein so großer Erfolg, dass Disney gleich wieder drei neue abendfüllende Zeichentrickfilme plant. Die „Schneewittchen“-Einnahmen ermöglichen ihm ein neues, größeres Studio zu bauen, welches zu einem sehr großen Studiokomplex avanciert in dem die Möglichkeit besteht, drei solcher langen Filme gleichzeitig zu produzieren.¹⁵⁶ Doch „Pinocchio“¹⁵⁷, „Bambi“¹⁵⁸ und „Fantasia“¹⁵⁹

¹⁵² *Im weißen Rössl*, Regie: Carl Lamac, DVD, Filmjuwelen: 2014 [*Im weißen Rössl*, D 1935] und *Im weißen Rössl*, Regie: Willi Forst, TV-Ausstrahlung: ORF 2 am 02.12.2007, [*Im weißen Rössl*, D 1952]

¹⁵³ Vgl. Faulstich, Werner/Korte, Helmut: „Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick“ in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.) 1990, S. 11-31 und *Walt Disney Klassiker. Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/David Hand u. a., VHS, Produktion: Walt Disney Company, Buena Vista Home Video GmbH, [*Snow White and the Seven Dwarfs*, USA 1937]

¹⁵⁴ Vgl. Eliot, Marc: *Walt Disney. Genie im Zwielicht*, (Originalausgabe: *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*, Birch Lane Press/Carol Publishing Group 1993), übers. Quatmann, Christian, München: Wilhelm Heyne Verlag 1994, S.118

¹⁵⁵ Vgl. Eliot 1994, S. 129

¹⁵⁶ Vgl. Eliot 1994, S. 132

¹⁵⁷ *Walt Disney Meisterwerk. Pinocchio*, Regie: Norman Ferguson/Wilfred Jackson u. a., VHS, Produktion: Walt Disney Company, o.J., o.O, Buena Vista Home Video GmbH, [*Pinocchio*, USA 1940]

¹⁵⁸ *Walt Disneys Meisterwerk. Bambi*, Regie: James Algar/Samuel Armstrong u. a., VHS, Produktion: Walt Disney Company, o.J., o.O, Buena Vista Home Video GmbH, [*Bambi*, USA 1942]

bringen nicht den gewünschten Erfolg, sie erzielen zwar Gewinne, aber sie werden nicht so erfolgreich wie „Schneewittchen und die sieben Zwerge“.¹⁶⁰ Kurz vor Kriegseintritt der USA 1941 beginnen auch noch Disneys Mitarbeiter, darunter überwiegend Zeichner, zu streiken. Sie sind mit den ausbeuterischen Löhnen unzufrieden und wollen einer unabhängige Gewerkschaft beitreten, was Disney zunächst nicht zulassen will. Doch er und sein Bruder Roy können sich mit den Streikenden etwa nach drei Monaten einigen und die Arbeit kann weiter gehen.¹⁶¹ Während des zweiten Weltkrieges werden die Disney-Filme in Deutschland und Österreich verboten, dennoch ist sicher, dass sich die nationalsozialistische Prominenz sehr gerne die Filme unter Ausschluss der Öffentlichkeit ansieht. Unter anderem ist in Goebbels Privatkino „Fantasia“ für führende Nazis und hochrangige Vertreter des Filmgeschäftes vorgeführt worden. Diese Privatvorführungen hat es noch bis mindestens 1943 gegeben.¹⁶² In den USA muss Walt Disney gegen die Schließung seines Studios kämpfen, denn wie des Öfteren hat er kein Geld mehr. Ihm kommt der Krieg zu Gute, denn er bekommt einige Regierungsaufträge zur Produktion von Propagandafilmen. Darunter sind vier Filme der Kriegsanleihe, viele satirische Klischees bedienende Kurzfilme gegen Deutsche und Japaner, militärische Lehrfilme, die noch heute unter Geheimhaltung stehen und Werbefilme. Aufgrund dieser überwiegend Zeichentrickfilmaufträgen kann Disney sein Studio während des Krieges über Wasser halten und kann sich mit jenen erstmals ausschließlich an ein erwachsenes Publikum wenden.¹⁶³

Nach dem Krieg beginnt Walt Disney den nächsten abendfüllenden Zeichentrickfilm zu produzieren, es ist „Cinderella“, der 1950 in den amerikanischen und ein Jahr danach in den deutschsprachigen Kinos veröffentlicht wird und erstmals wieder an den Erfolg von „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ anknüpfen kann. Diese Beliebtheit geht vermutlich auch darauf zurück, dass das Märchen an sich eines der beliebtesten ist. Er verwendet überwiegend Perraults Fassung, da diese harmloser und „kindgerechter“ ist, doch dazu übernimmt er noch die tierischen Freunde Aschenputtels und die böse, sadistische Stiefmutter der literarischen Version der Gebrüder Grimm. Der Film an sich

¹⁵⁹ *Walt Disneys Meisterwerk. Fantasia*, Regie: Norman Ferguson/James Algar u. a., VHS, Produktion: Walt Disney Company, o.J., o.O, Buena Vista Home Video GmbH, [*Fantasia*, USA 1940]

¹⁶⁰ Vgl. Eliot 1994, S. 145, 211

¹⁶¹ Vgl. Eliot 1994, S. 171-181

¹⁶² Vgl. Laqua, Carsten, *Wie Micky unter den Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992, S. 102ff.

¹⁶³ Vgl. Laqua 1992, S. 162-192

enthält aber auch einige europäische Einflüsse, wie den filmischen Expressionismus und den „Film noir“. „Film noir“ ist mit den Hell-Dunkel Farben und damit den schönen und düsteren Emotionsbildungen verhaftet. Wie zum Beispiel die Stiefmutter, die böse und trügerisch ist, ist mit dunkler Farbe gekennzeichnet. Auch das Märchenbuch, das sich zu Beginn öffnet ist zunächst nur dunkel, doch durch Juwelen bestickt bekommt es Glanz, es muss in der Dunkelheit etwas Besonders sein. Ein Beispiel für den Expressionismus im Film ist, als sich ein Schatten eines Fensters auf Cinderellas Körper ausbreitet, wie Gitterstäbe eines Gefängnisses, während sie widerwillig gezwungen ist, der Dunkelheit näher zu kommen, die das Bett der Stiefmutter umhüllt. Aber auch typisch für den europäischen Stil im Film sind die angle shots (Froschperspektive) auf die Treppe aus Sicht einer Maus vom Treppenabsatz aus. Das Schloss von „Cinderella“ ist ebenfalls diesen Einflüssen zuzuordnen, mit seinen Stufen, Räumen, Vorhängen und anderem. Es gibt schließlich kaum Schlösser dieser Art in Nordamerika.¹⁶⁴

Disney schafft mit Cinderella ein feminines Ideal, dass den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren entspricht. Sie ist eine pflichtbewusste Heldin, die zu Hause ist und die Hausarbeit erledigt. Dies ist eine Hollywood-Reflexion auf den Wunsch der Gesellschaft, dass die Frauen in der Nachkriegszeit wieder in den Haushalt zurückkehren sollen, wie schon vor dem Krieg. Sie ist eine idealisierte Figur, die das Dienstmädchen spielt, aber trotzdem glamourös wirkt.¹⁶⁵ Es ist auch Ideal für die Rolle der Mutter, es kümmert sich um seine Freunde die Mäuse, kleidet sie ein und bemuttert seine Stiefschwestern, für die es zwar arbeiten muss, aber Cinderella agiert stets mit Würde, obwohl es immer wieder erniedrigt wird. Es übernimmt stärker die Mutterrolle als die eigentliche Mutter der Stiefschwestern. Jene ist eher eine gute Freundin für die beiden, die mit ihrer Klugheit und trügerischen Fassade nur das Beste für ihre Kinder erzwingen will, ohne Rücksicht auf Cinderella. Für sie ist es das Böse, dass ihre Kinder in den Schatten stellt. Die Kinder haben von ihr keine gute Erziehung genossen, sie sind von ihr verzogen worden und haben keinen guten Einfluss von ihrer Mutter mitbekommen.

Der Wohlstand, der in der Gesellschaft der frühen fünfziger Jahre Einzug hält, ist in den Kulissen des Films erkennbar. Die Familie besitzt ein großes Anwesen und ein großes

¹⁶⁴ Vgl. Allan, Robin: *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, London: John Libbey & Company Ltd. 1999, S. 205-209

¹⁶⁵ Vgl. Allan 1999, S. 210

Haus, das selbst schon ein Schloss sein könnte, deshalb muss das richtige Schloss noch größer und glamouröser sein. Sie haben einen Wohlstand, den sich kaum jemand zu der damaligen Zeit leisten hätte können, sie haben nur diesen inszenieren wollen, es spiegelt nicht die Bevölkerung und ihre Kultur wieder.

Die nach Bruno Bettelheim geforderte Geschwisterrivalität im Märchen „Aschenputtel“ ist in Disneys Film ausgeprägter als in Lotte Reinigers Variante. Die Stiefmutter ermöglicht ihren leiblichen Kindern alles was sie sich wünschen, Cinderella bleibt auf der Strecke. Aber es hegt keine Rivalität gegenüber seinen Geschwistern, es ist zu gutmütig um diese Emotion zu fühlen. Es sind die Stiefschwestern, die Cinderella als Konkurrentin sehen, da es hübscher und edler ist, sie sind auf es neidisch. Den Höhepunkt der Konkurrenz erlebt Cinderella, als die beiden sein Kleid zerreißen, was sehr dramatisch demonstriert wird mit lauter Musik und schnellen aufeinander folgenden Schnitten, mittels shot-reverse-shot Verfahren (Schuss-Gegenschuss-Verfahren).

Die Verwandlung der „Aschenputtel“-Figur zu einer selbstbewussten, autonomen Frau findet in Disneys Film nicht statt. Es bleibt schüchtern und zurückhaltend, obwohl es in manchen Szenen Mut beweist, wie zum Beispiel, wenn es sich vor den drei anderen behauptet und ebenfalls auf den Ball gehen will. Aber es sind nur kurze aufkeimende Momente und keine Verwandlung der gesamten Figur.

Für Disney ist die Brutalität eines Märchens nicht wichtig. Er gestaltet seine Filme „kindgerecht“, warum er auch die Variante von Perrault zur Verfilmung wählt und damit auch besser der zeitgenössischen Filmkultur entspricht. Es erinnert sehr an die „heile Welt“ der Heimatfilme, in denen sich alles zum Guten wendet und heitere Musik und Lieder das Genre bestimmen.

4.3 „A Cinderella Story“, 2004, Regie: Mark Rosman

Der Regisseur Mark Rosman wählt für seine Aschenputtel-Verfilmung „A Cinderella Story“¹⁶⁶ aus dem Jahr 2004 keine Abwandlung einer bestimmten Märchenvariante. Er benutzt lediglich die Grundstruktur und versetzt diese in die aktuelle Zeit. Die Schauspielerin Hilary Duff spielt Samantha Montgomery, genannt Sam, die Rolle des

¹⁶⁶ A Cinderella Story, Regie: Mark Rosman, DVD, Hamburg: Warner Home Video 2004 [A Cinderella Story, USA 2004]

Aschenputtels und Chad Michael Murray spielt Austin Ames und übernimmt damit die Rolle des Prinzen.

Sam erzählt ihre Geschichte selbst, sie beginnt mit den Worten „es war einmal ein kleines, schönes Mädchen, das mit ihrem verwitweten Vater in einem fernen Königreich lebte“¹⁶⁷. Doch ihr Schloss gibt es nur in einer Glaskugel, sie revidiert ihre Aussagen, dass es nicht so lange her und das Königreich nicht so weit weg sei. Sam lebt in San Fernando Valley, ihr Vater besitzt ein Diner¹⁶⁸, wo viele ihrer erwachsenen Freunde arbeiten. Ihr fehlt es an nichts, ihr Vater spielt mit ihr Baseball und er ist ihr bester Freund. Doch dann begegnet er Fiona, sie heiraten und Sam bekommt eine neue Stiefmutter und die beiden Stiefschwestern Brianna und Gabriella. Es wurde, wie Sam bemerkt, aber keine glückliche Familie, denn es ist ja auch kein Märchen. Ihr Vater erzählt Sam vor dem Schlafengehen immer Märchen aus einem Märchenbuch. Eines Abends fragt sie ihn nach einem Märchen, ob diese wahr werden, doch ihr Vater verneint und sagt, dass aber Träume wahr werden und man dafür kämpfen soll, das sei das Wichtigste und nicht unbedingt, einen Prinzen kennen zu lernen. Doch er zeigt auch auf das Märchenbuch und sagt, dass hier viele Dinge stehen, die sie für ihr Leben brauchen könne. Plötzlich beginnt ein Erdbeben, bei dem der Vater stirbt, als er die Stiefmutter Fiona rettet. Da ihr Vater kein Testament hinterlassen hat, erbt Fiona alles und wird auch die Erziehungsberechtigte von Sam. Sie muss auf den Dachboden ziehen und wird von nun an gedemütigt und zu niederen Diensten missbraucht. Im Teenageralter, also acht Jahre später, setzt die Handlung fort. Sam muss ihre Familie bedienen, zur High School gehen und nebenbei noch im Diner arbeiten, sie hat kaum noch Zeit für sich selbst, hingegen genießen ihre Stiefschwestern jeden Luxus. Ihre Freunde im Diner sind ihr erhalten geblieben und einen etwas seltsamen besten Freund, namens Carter, aus der Schule hat sie hinzugewonnen. In der High School gibt es klischeehafte Cliques, wie die schönen, arroganten Mädchen oder die Footballspieler, denen auch Austin angehört. Sam hat einen heimlichen Verehrer, mit dem sie heimlich SMS schreibt und auch chattet. Sie wissen nicht, wer sie sind, haben aber eine sehr gute Beziehung zueinander, Sam ist sogar in ihn verliebt. Das Einzige, das sie voneinander wissen ist, dass sie in dieselbe Schule gehen. Sie sprechen über ihre familiären Probleme und ihre unsichere Zukunft. Der Zuseher erfährt schon beim ersten Dialog,

¹⁶⁷ *A Cinderella Story*, Regie: Mark Rosman, 00:00:37-00:00:44

¹⁶⁸ Ein für Nordamerika typisches Schnell-Restaurant

dass Austin der Schreibfreund ist und eigentlich nicht in der Öffentlichkeit mit ihr sprechen kann, da seine Teamkollegen und seine arrogante Freundin Sam verspotten und mobben würden. Die beiden verabreden sich für ihr erstes Treffen auf einem stattfindenden Halloween Ball um dreiundzwanzig Uhr mitten auf der Tanzfläche. Fiona will, dass Sam in der Nacht, wenn der Ball ist, im Diner arbeitet, doch Sam meint, dass sie auf den Ball gehen wolle. Da sagt die Stiefmutter ihr, dass sie nicht besonders hübsch sei und lieber arbeiten solle. Also arbeitet Sam im Diner und Fiona warnt sie, dass sie sie später überprüfen werde, nachdem sie ihre Stiefschwester vom Ball abgeholt hat, und wieder pünktlich um Mitternacht im Diner sei. Ihre Freunde wollen ihr helfen und sie auf den Ball schicken, sie muss nur vor Mitternacht wieder da sein. Sam bekommt ein Prinzessinnenkleid von einer ihrer Freundinnen und eine passende weiße Maske, um nicht sofort erkannt zu werden. Mit ihrem Freund Carter fährt sie zum Fest. Auf der Tanzfläche um dreiundzwanzig Uhr steht Austin in einem Prinzenkostüm, sie erkennt ihn sofort, aber er sie durch die Maske nicht. Sie sprechen miteinander, spazieren durch einen mit Lichterketten dekorierten Garten, sie tanzen in einen Pavillon und verlieben sich noch mehr ineinander. Als Austin ihr gerade die Maske abnehmen will, läutet ihr Handywecker, dass es Zeit ist zu gehen und sie läuft vor ihm davon. Auf der Treppe verliert sie ihr Handy und er nimmt es an sich. Sam und Carter kommen nach einer wilden Verfolgungsjagd mit der Stiefmutter und den Stiefschwestern, die meinen, Sam erkannt zu haben, gerade noch rechtzeitig zum Diner und Fiona muss sich eingestehen, dass Sam nicht beim Ball gewesen ist. Am nächsten Tag in der Schule sucht Austin das Mädchen, mit dem er getanzt hat und ihr Handy verloren hat, mittels Steckbriefen „Wer hat Cinderella gesehen?“¹⁶⁹, die überall in der Schule aufgehängt sind. Sam hat Angst davor, sich und ihre Identität zu enthüllen und meldet sich nicht. Die Stiefschwester durchstöbern Sams Zimmer, um irgendwie herauszufinden, ob sie nicht doch auf dem Ball gewesen ist. Da entdeckt die eine Schwester in ihrem Computer die E-Mails von Austin. Sie erzählen alles den arroganten Mädchen, darunter auch die Ex-Freundin von Austin. Diese heckt aus Rache einen Plan aus. Auf einer Feier vor dem wichtigen Fußballabschlussspiel, an dem alle Schüler der Schule, auch Sam und Austin, anwesend sind, führen die Cheerleader das Stück von Sam und Austin wie ein Märchen auf. Beide sind furchtbar erniedrigt und zu guter Letzt wird Sam auch noch enttarnt. Sie weint und geht weg, als Austin sie vorwurfsvoll und

¹⁶⁹ A *Cinderella Story*, Regie: Mark Rosman, 00:50:33

erniedrigt ansieht. Sam ist traurig und hat ihre Hoffnung verloren, sie geht wieder normal arbeiten und zur Schule. Ihre Freunde im Diner stehen hinter ihr und ermutigen sie, ihre Hoffnung nicht zu verlieren und an sich zu glauben. Sam rappelt sich auf, sagt zu Fiona das erste Mal in ihrem Leben „Nein“, kündigt und will ausziehen. Auch ihre Freunde kündigen und die Gäste gehen. Sam wohnt nun bei ihrer Freundin und sie ist wieder glücklich. Mit neuer Kraft gehen Carter und sie zum Abschlussfußballspiel, in dem Austin der Starspieler ist. Sam trifft ihn in der Umkleidekabine vor allen anderen Spielern und sagt ihm, dass sie an sich glaubt und er ein Feigling sei, wenn er nicht zu ihr und seinen Gefühlen zu ihr stehen könne, sie stehe dazu, obwohl sie erniedrigt worden sei. Dann schreitet sie davon, ohne ihm zuzuhören. Das Spiel beginnt und Austin sieht Sam auf der Tribüne. Er will zu ihr laufen, doch sein Vater stellt sich ihm in den Weg. Austin nimmt seinen Mut zusammen und sagt ihm, dass er in Zukunft das anfangen wolle, was er wolle und nicht das, was sein Vater von ihm wolle. Dann läuft er auf die Tribüne, entschuldigt sich bei Sam und küsst sie. Sam hat nun ihren Prinzen gefunden. Doch das ist nicht alles; als sie die Umzugskartons packt, fällt das alte Märchenbuch auf den Boden. Ihr Vater hatte damals Recht, als er sagte, dass in dem Buch sehr viele Weisheiten für ihr Leben stehen, denn darin findet sie das Testament ihres Vaters, der ihr alles vererbt. Ein Happy-End, die Stiefmutter und Stiefschwester leisten nun gemeinnützige Arbeiten im neu renovierten Diner, Sam's Freundin wird die neue Chefin und überwacht die drei, auch die anderen arbeiten wieder dort. Sam und Austin sind nun ein Paar und sie beendet die Geschichte mit den Worten „Wir lebten glücklich in Princeton bis an unser Lebensende. Vorerst jedenfalls ich bin ja erst im ersten Semester.“¹⁷⁰

4.3.1 Filmanalyse

Sam führt selbst in ihre Geschichte ein, sie ist die Erzählerin. Dies schafft schon zu Beginn eine persönliche Bindung des Zuschauers an sie. Sam beginnt zu erzählen, wie ein Märchen für gewöhnlich beginnt, mit „Es war einmal...“, doch dann holt sie die Zuschauer in die Realität zurück, in dem sie sagt, dass diese Geschichte, ihre Geschichte, kein Märchen sei. Der Zuseher erfährt, wie ihr Leben bis zur

¹⁷⁰ A Cinderella Story, Regie: Mark Rosman, 01:26:57-01:27:06

Haupthandlung verlaufen ist, wie es zu der Situation gekommen ist, in der sie sich nun befindet. Am Ende des Filmes führt Sam uns wieder aus der Handlung heraus, sie blickt in die Zukunft, lässt zwar ein offenes Ende, aber im Grunde ist die Handlung abgeschlossen. Es ergibt sich so ein Rahmen, der die Haupthandlung abrundet. Die Beziehung zu ihrem Vater und die Vorgeschichte wird genau und ausführlich beschrieben und wie er eigentlich stirbt. Die Beziehung zum Vater wird dadurch sehr deutlich und die Empathie zu Sam wird stärker. Das Erdbeben lässt auch die Schneekugel mit dem Miniaturschloss auf den Boden fallen und sie zerbricht, ein Symbol, dass nun auch Sams Traum zerplatzt und ihr Leben nicht mehr so sein wird wie zuvor.

Die Handlung spielt, nicht wie die anderen zuvor behandelten Filme, in einem Märchenland, sondern in einer scheinbaren Realität, in San Fernando Valley. Die erzählte Zeit ist identisch mit der Produktionszeit, in der der Film gedreht worden ist. Dies lässt sich an sehr vielen Merkmalen erkennen. Die Highschool Schüler surfen im Internet, besitzen alle Handys, Autos, die aktuelle Mode und die Gebäude mit Swimming Pool, auch der verlorene Schuh wird durch ein verlorenes Handy ersetzt. Es ist eine moderne Zeit, in der die Geschichte spielt. Auch wie die Beziehung von Sam und Austin aufgebaut wird, sie chatten und schreiben SMS, trifft das aktuelle Zeitgeschehen, die Jugendkultur, wie auch auf Flirt- und Liebesbörsen im Internet, aber auch Facebook oder sonstige Social Networks, bei denen sich Menschen kennenlernen können. Trotzdem wird im Film immer wieder Bezug zum Märchen und der generellen Märchenwelt genommen, aber er spielt in der aktuellen Zeit, mit der Botschaft, dass es Märchen auch in der Realität noch geben kann; insbesondere liegt sie hier im Merkmal des glücklichen Endes. Oder wenn der Vater dem jungen Kind Sam erklärt, dass Märchen nicht immer wahr werden, aber viel Weisheit für das ganze Leben in einem Märchenbuch stehen und im Gegensatz zum Märchen könnten Träume wahr werden. Das ist die Botschaft von Vater zu Tochter und von Film zu Rezipient.

Sam ist ein hübsches Mädchen, an dem die schwere Arbeit nicht unbedingt an der Kleidung oder dem Aussehen zu erkennen ist. Nur in der Arbeit im Diner, in dem sie eine Schürze trägt und einmal Mehl im Gesicht hat, der Unterdrückung der Stiefmutter mit ständigen Kontrollanrufen und anderen Quälereien und dass ihr Vater nicht mehr lebt, der sie so leben gelassen hat, wie sie wollte, kann ein Missstand erkannt werden. Doch sie verändert sich im Laufe der Handlung. Mit Hilfe ihrer Freunde, die immer hinter ihr stehen, ihr mit Rat und Tat helfen, wie sie nur können. Ihre Botschaft an Sam

ist, dass wie ihr Vater immer gesagt hat, an sich glauben muss, keine Angst haben darf, denn sonst können sich Träume nicht erfüllen. Als die Tapete im Diner sich von der Wand löst und der Leitspruch Sams Vaters zum Vorschein kommt der besagt, dass die Angst vor dem Schlag einen nicht davon abhalten soll, das Spiel zu spielen. Sam nimmt sich die Ratschläge der Freunde und den Spruch an der Wand zu Herzen und wird stärker, nun kann sie erstmals „Nein“ zu ihrer Stiefmutter sagen und ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Dies wird belohnt mit der Erfüllung der zunächst sehnsüchtigen Liebe und dem neuen Lebensmut, den sie gewinnt durch den Fund des Testaments ihres Vaters. Sam verändert sich äußerlich im Laufe des Films gar nicht, sie ist meist maskulin gekleidet, ihr Vater hat sie damit geprägt, er und seine Bindung zu ihr erlischt trotz des Todes nicht. Das einzige Mal, dass sie ihr Aussehen maßgeblich verändert, ist auf dem Kostümball, auf dem sie wie eine richtige Prinzessin aussieht. Es ist ein deutlicher Einschnitt in die Handlung des Films. Sonst ist sie sehr unscheinbar gekleidet, sie fällt nicht auf, hat kaum bunte Farben an, sondern mehr dunkle Kleidung, die keine Aufmerksamkeit erregt. Plötzlich hat sie dieses schöne weiße Kleid an und sie strahlt damit etwas aus, was sonst nicht der Fall gewesen ist. Die Schüler auf dem Ball starren sie an, dies ist für den Zuschauer noch einprägsamer und er staunt auch.

Der Prinz Austin lernt von Sam. Er traut sich nicht so schnell wie sie selbstbewusst aufzutreten, er leidet länger unter dem Druck seines Vaters und seiner Football-Freunden. Doch auch er schafft es am Ende des Films aus seinem engstirnigen Leben auszubrechen und das nur Dank Sam. Der Prinz zeigt Schwäche und die Prinzessin holt ihn aus seiner Misere mit heraus, sie rettet ihn und nicht umgekehrt. Austin besitzt deshalb auch mehr Charakter als die Prinzen der anderen behandelten Filme.

Die Stiefschwestern sind das genaue Gegenteil von Sam. Brianna und Gabriella sind sehr feminin gekleidet und einfältig. Sie tragen überwiegend eine Farbe, die eine orange und rosa, die andere grün. Ähnlich wie bei Disneys „Cinderella“. Sie benehmen sich wie Zwillinge, obwohl sie keine sind, die eine ist dick und klein, die andere dünn und groß, ein sehr klischeehaftes Bild. Die Stiefmutter ist ein wenig intelligenter als ihre Töchter. Sie ist knapp und unangemessen gekleidet, achtet sehr auf ihr Äußeres, demütigt Sam und ihre Freunde und verzieht durch diverse Schönheitseingriffen keine Mine.

Die Figuren, wie der gesamte Film und deren Schauplätze, sind sehr klischeehaft aufgebaut, es sind alles Stereotypen der Gesellschaft der neunziger und zweitausender

Jahre, wie die Vorstellung über Highschools in den Vereinigten Staaten von Amerika zu sein scheinen. In ähnlichen Highschool-Filmen treten dieselben Typen von Eltern, Schülern, Lehrer und Schauplätze auf. Zum Beispiel die Filme „Clueless“¹⁷¹ aus dem Jahr 1995, „She’s All That“¹⁷² von 1999 und viele weitere.

Die Musik untermalt die Handlung. Wenn die Geschichte beginnt, die Kamera sich über die schneebedeckten Berge bewegt, wird klassische Musik gespielt, sie unterstützt das Suchen des verborgenen Schlosses. Dieses Lied ist die musikalische Untermalung etlicher einschneidender Ereignisse im Film. Wenn das Schloss zu sehen ist, erreicht auch die Musik ihren Höhepunkt, sie wird lauter und gewaltvoller, passend zu einer älteren Welt, einem Märchenland. Die Musik hört sofort auf, wenn Sam erwähnt, dass es kein Märchen sei, sondern hier und jetzt, in einer Stadt, es ertönen Autohupen und Verkehr. Eine andere Musikrichtung wird eingespielt, der Song „This will be (an everlasting love)“¹⁷³ aus dem Jahr 1975, zu Beginn der Handlung und zum Schluss. Diese Stilrichtung, der sechziger und siebziger Jahre Musik, repräsentiert den Vater. Sie wird im Diner gespielt, der einmal dem Vater gehört hat, deshalb wird bei diesen gespielten Hits immer der im Geiste wachende Vater assoziiert. Wenn Vater und Tochter noch zu Beginn des Filmes über Märchen und Träume sprechen, wird diese Sequenz wieder mit der anfangs klassischen Musik unterlegt, die immer rasanter wird, als das Erdbeben beginnt. Traurige einzelne Klaviertöne erklingen anschließend, um die Traurigkeit des Märchens zu untermalen, diese wird abgelöst von einer rhythmischen Ballade, die die aktuelle Zeit einfangen soll, es vergehen währenddessen acht Jahre. Die restliche Spielfilmdauer bleibt die Musik in der aktuellen Zeit des Produktionszeitraumes, außer im Diner und wenn Sam und Austin im Pavillon tanzen spielen vor Ort Musikanten Gitarre, Tamburin und Geige im folkloristischen Stil, doch das wird sofort von einer zeitgemäßen Rockballade übertönt, erst wenn die zwei miteinander sprechen, spielen wieder nur die Musikanten. Hintergründig ist fast immer Musik zu hören, die die Emotionen und Handlungen untermalt und vermittelt. Der Soundtrack ist besonders authentisch und in die Produktionszeit passend, da einige Lieder von der Schauspielerin Hilary Duff, sie spielt die Rolle von Sam, selbst für den Film gesungen werden.

¹⁷¹ *Clueless-Was sonst?*, Regie: Amy Heckerling, DVD, o.O., Paramount Home Entertainment 2006, [*Clueless*, USA 1995]

¹⁷² *Eine wie keine*, Regie: Robert Iscove, DVD, Leipzig: Kinowelt Home Entertainment 2002, [*She’s All That*, USA 1999]

¹⁷³ *This will be (an everlasting love)*, Natalie Cole, CD, LP: „Love Songs. 19 classic love songs“, Elektra Entertainment 2001, [Erscheinungsjahr 1975]

4.3.2 Elemente aus dem Märchen, die erhalten bleiben und fehlen

Bei dieser Filmfassung gibt es keine bestimmte „Aschenputtel“-Variante aus einem Märchenbuch. Deshalb werden Unterschiede der geläufigen Grundstruktur der Geschichte analysiert.

Zunächst erfahren die Zuseher viel über die Beziehung zwischen Vater und Tochter, auf die in den verschiedenen Varianten des Märchens meist nicht so detailliert eingegangen wird, und wenn dies vorkommt, ist es meist ein kühles Verhältnis, das die beiden miteinander haben. Von der leiblichen Mutter ist im Film keine Rede, wie es auch in vielen Märchenfassungen der Fall ist.

Die Grundelemente der Demütigungen und erniedrigenden Aufgaben durch die Stiefmutter und die Stiefschwester ist auch im Film vorhanden, ohne diese Quälereien kann das Märchen nicht als „Aschenputtel“-Märchen verstanden werden. Denn wenn es Sam gut gehen würde, würde sie auch nicht aus dem alten Leben ausbrechen wollen.

Das erste Treffen zwischen Sam und Austin auf dem Maskenball verläuft typisch, wie in den meisten Märchen. Sie muss nach Hause flüchten und verliert dabei ihr Handy. Aufgrund der Modernisierung des Märchens im Film, ist diese Aktion einleuchtend. Sam wird aber nicht durch die Schuhanprobe, also das Suchen nach dem Mädchen, dem das Handy gehört, sondern sie wird durch Zurschaustellung eines tückischen Plans ihrer Feinde ohne ihr Wollen enttarnt. Der Prinz Austin kann es nicht selbst herausfinden und wird damit einer Entdeckung beraubt, die die anderen Prinzen in den Märchenbüchern erfahren dürfen. Erst am Ende des Filmes gibt er es Sam zurück, indem er ihr jenes in die Handtasche auf ihrem Fußgelenk steckt. Eine Andeutung an die Schuhanprobe, wie viele Andeutungen im gesamten Film auf das „Aschenputtel“-Märchen.

Anders als in den Märchen kann sich Sam, Aschenputtel, selbst aus ihrem tristen Alltag befreien. Sie erlebt im gesamten Film eine erstaunliche Verwandlung, die ihr die Möglichkeit bietet einmal „Nein“ zu ihrer Stiefmutter zu sagen und zu ihrem alten Leben. Aber nicht nur sie durchlebt eine Veränderung, sondern auch der Prinz Austin, der in den Märchenfassungen eigentlich immer eine Rolle als Mittel zum Zweck einnimmt. Er hat in den Märchen kaum eine große Rolle und gibt sehr wenig von sich und seinem Leben preis, im Gegensatz zu Austin und dem Film, in dem auch viel von seiner Stellung in der Familie und der Gesellschaft bekannt ist.

Das glückliche Ende ist aber auch im Film gegeben. Es heißt aber nicht „und sie lebten glücklich bis an ihr Lebensende“, sondern das Ende bleibt offen, ob sie für immer ein Paar bleiben. Sam ist Realistin und kein vor Liebe blindes Aschenputtel, das per se für immer und ewig mit ihrem Märchenprinzen zusammenleben wird.

Es ist die Grundstruktur des „Aschenputtel“-Märchens vorhanden, durch die Modernisierung des Filmes ist einiges anders erzählt, aber es passt so in die Kultur der Produktionszeit. So bleibt auch gänzlich das Magische auf der Strecke, es spielt auch in der Realität, in der es keine zauberhaften Elemente gibt. Es gaukelt dem Zuseher eine Realität vor, obwohl es auch nur vom Regisseur und Drehbuchautor eine erfundene Geschichte ist.

Nach diesen Unterschieden zwischen Film- und Märchenfassung stellt sich die Frage, ob sich auf Rosmans „A Cinderella Story“ die Ansprüche Lüthis und Propps an das Märchen auch übertragen lassen.

Zunächst zu Lüthis Wesensmerkmalen der Märchen¹⁷⁴, die einen „*abstrakten Stil*“ aufweisen. Alle Merkmale lassen sich nicht mehr auf den Film übertragen, die „*Eindimensionalität*“, das selbstverständliche Bewegen zwischen zwei Dimensionen, dass sie zu einer verschmelzen, findet nicht statt, da keine zwei verschiedene Welten vorhanden sind

Die „*Flächenhaftigkeit*“, trifft ebenfalls nicht mehr zu. Alle Figuren besitzen ein Seelenleben, sie sind aufgrund der Realität dreidimensional und besitzen eine Tiefenwirkung, so auch die Gebäude und die Schauplätze. Durch die Filmmusik wird dieser Effekt noch verstärkt.

Die „*starren Formeln*“, wie auch dreimalige Wiederholungen, sind im Film nicht vorhanden, um eine flüssige Handlung zu ermöglichen. In der Realität werden Aktionen ebenfalls nicht immer dreimal wiederholt.

Der Film ist ein realer Spielfilm und hat deshalb keine magischen oder märchenhaften Elemente mehr, er will die Realität wieder spiegeln, aber dennoch wie ein Märchen wirken. Lüthis Wesensmerkmale der „*Isolation*“ und „*Allverbundenheit*“ so auch „*Sublimation*“ und „*Welthaltigkeit*“ können im Film nicht mehr festgestellt werden. Es wird zwar teilweise Bezug zum Märchenhaften genommen, aber in Sinne Lüthis kommt es nicht vor.

¹⁷⁴ Vgl. Lüthi 1960, S. 8-75; Die Wesensmerkmale werden hier kursiv dargestellt.

Das bedeutet, dass keine Wesensmerkmale vorhanden sind. Es ist nach der Definition¹⁷⁵ kein eindeutiger Märchenfilm mehr, dennoch wird er nach dem „Aschenputtel“-Märchen benannt. Es findet eine Transformation der Geschichte statt, ohne märchenhafte Elemente. Der Film hat in der Analyse deshalb Bedeutung, da er ein Beispiel ist für die aktuelleren Varianten dieses Märchens, die mehr Wert auf die Aktualität und den „amerikanischen Traum“ legt.

Die Strukturanalyse von Propp¹⁷⁶ kann überwiegend, im Gegensatz zu Lüthis Wesensmerkmale, auf „A Cinderella Story“ übertragen werden. Zuerst wird die „Ausgangssituation“ beschrieben, durch die Sam als Erzählerin selbst agiert und anschließend *verstirbt ein Familienmitglied*. Sam wird „gekennzeichnet“, dadurch dass sie im obersten Zimmer des Hauses einziehen, Aufgaben der Stiefmutter erfüllen und im Diner arbeiten muss. Die Schule darf Sam nicht wichtiger als die Arbeit sein. Sie darf auch nicht auf den Kostümball gehen, die Stiefmutter will, dass sie im Diner arbeitet, es „wird“ ihr „ein Verbot erteilt“. Die „Heldin erhält“ keinen „besonderen Zauber“, ihre Magie sind ihre Freunde, die ihr helfen wollen. Eine Freundin leiht ihr ein altes Hochzeitskleid, sie „erhält“ auch ohne Zaubermittel „ein anderes Aussehen“ und fährt mit ihrem Freund Carter zum Ball. Sie „verletzt“ damit „das Verbot“. Als Sam mit Carter „zurückkehren will“, entdecken sie ihre Stiefschwester, die gerade von der Stiefmutter abgeholt werden, im Auto sitzen. Sam versteckt sich und sie wird von ihnen „verfolgt“. Im Diner schneller als die anderen angekommen, kann sie sich schnell umziehen, während ihre Freunde, die Mitarbeiter des Diners, die Stiefmutter aufhalten und ablenken können, sie kann „vor den Verfolgern“ entkommen und niemand kann sie eindeutig erkennen. Die Stiefschwester und einige andere Mädchen der Schule „versuchen unrechtmäßige Ansprüche geltend zu machen“, als Austin seine Cinderella sucht, aber Sam will noch nicht erkannt werden. Bei einem Fest und einem einstudierten Theaterstück, das Sams Neiderin aufführt, wird sie als Cinderella enttarnt, Austin „erkennt die Heldin“ und ist anfangs erniedrigt. Schließlich wird das Böse, Stiefmutter und Stiefschwester, „bestraft“. Sie sind nun Angestellte im Diner und müssen die niederen Dienste erfüllen, für die Sam sonst zuständig gewesen ist. Das „Unglück wird gut gemacht“, in dem Sam das Testament ihres Vaters findet, der ihr alles vererbt hat und sie nun doch auf das Princeton College gehen kann. Austin und

¹⁷⁵ Siehe Kapitel 3.1

¹⁷⁶ Vgl. Propp 1972, S. 31-66; die Funktionen werden in kursiver Form dargestellt.

Sam „vermählen“ sich nicht und „besteigen“ auch nicht „den Thron“, aber sie sind jetzt ein Paar und studieren beide in Princeton.

Die Grundstruktur bleibt trotz Unterschiedlichkeiten erhalten, da die wichtigsten Funktionen immer noch vorhanden sind, denn sonst wäre es nicht mehr möglich, den Film mit „Aschenputtel“ zu verbinden.

4.3.3 Bedeutung des Films: Die Kultur und die Zeit der Entstehung

Kulturgeschichtlich gesehen fühlen sich die USA seit dem Zweiten Weltkrieg fast durchgehend gezwungen, in das Weltgeschehen kriegerisch einzugreifen. Nennenswert ist der Korea Krieg, der Vietnam Krieg oder der im Anschluss an das Attentat der Terroristengruppe Al Qaida auf das World Trade Center und das Pentagon im September 2001 geführte den Afghanistan Krieg und der fast parallel verlaufenden Irak Krieg. Beide sind im Gange als der Film „A Cinderella Story“ 2004 in den amerikanischen und deutschsprachigen Kinos Premiere hat.

Trotz der vielen Kriege geht es der nordamerikanischen Bevölkerung gut. Sie werden zu einer „Überflussgesellschaft“, die als erste Nation eine Überproduktion von Lebensmitteln für sich verzeichnen kann. Die hohe Geburtenrate in der Nachkriegszeit, ein ausreichendes Realeinkommen, Industrialisierungen und ähnliches kurbeln den US-Wirtschaftsmarkt an und ermöglichen den Bürgern über ihre Verhältnisse hinaus einzukaufen, ein „Massenkonsum“ entsteht.¹⁷⁷ Die Gesamtbevölkerung steigt bis 2006 auf knapp über dreihundert Millionen, die Lebenserwartung in den letzten sechzig Jahren erhöht sich ebenfalls um etwa dreizehn bis vierzehn Jahre, aufgrund des Fortschritts der medizinischen Versorgung¹⁷⁸ und den besseren Lebensstandard.

Die Frauen können sich durch Bewegungen und Demonstrationen mehr Gleichheit der Rechte zwischen Mann und Frau erkämpfen und ihr Leben selbst bestimmen. Durch die Einführung der Anti-Baby-Pille und die Möglichkeit eines frühen Schwangerschaftsabbruches ist es einfacher geworden, sich zwischen Familie und Karriere zu entscheiden. Die Frauen werden immer selbstbewusster und unabhängiger.

¹⁷⁷ Vgl. Stöver 2012, S. 525f.

¹⁷⁸ Vgl. Adams 2012, S. 117

Die Geburtenrate sinkt wieder, aber bleibt seit 1980 in etwa konstant,¹⁷⁹ dafür entscheiden sich mehr Frauen, ob mit oder ohne Kinder, mit oder ohne Ehemann für die Berufstätigkeit und ihre Karriere.¹⁸⁰

Die Bürgerrechte werden für Native Americans, African Americans, Hispanics/Latinos, Asian Americans und andere ethnische Minderheiten in den USA durch sehr lange und schwierige, aber erfolgreiche Bürgerrechtsbewegungen, verbessert,¹⁸¹ obwohl die Gleichberechtigung, wie auch gegenüber der Frauen, noch nicht zu hundert Prozent durchgesetzt ist.

Neue Jugendkulturen werden überwiegend durch die Musik und die verschiedenen Musikgenres, die sie hören und den damit verbundenen Lebensstil definiert. Sie bleibt eine wichtige Ausdrucksform für die Jugendlichen und die so genannten Twens, um ihre Botschaften und Misstimmungen gegenüber der Regierung und den Erwachsenen zu vermitteln.¹⁸²

Das Leben wird immer schnelllebiger durch den Fortschritt, fast jeder besitzt ein Auto, verreist wird mit dem Flugzeug und schließlich scheint es, als ob die Welt kleiner geworden ist. Computer, Mobiltelefone und schließlich das Internet erobern mit stetigen Verbesserungen und benutzerfreundlicheren Handhabungen den gesamten Globus.

In Europa entwickelt sich dieser Trend in etwa zeitgleich und ein höherer Lebensstandard wird durch die Verbesserung der medizinischen Leistungen möglich, die eine Steigerung der Lebenserwartung mit sich bringt. Auch hier gibt es Frauenbewegungen, die Einführung der Anti-Baby-Pille und das Recht für jede Frau einen frühen Schwangerschaftsabbruch erkämpfen.¹⁸³ Die Entscheidung, wie Familie und Beruf zu vereinbaren sind, stellt sich. Ob die Bereitschaft des Mannes zumindest kurz zu Gunsten seiner Partnerin zu Hause bei dem Kind zu bleiben, ist sehr niedrig, meist stellt sich diese Frage nur die Frau.¹⁸⁴ Ein neues Ideal entsteht von einer Frau als „Superweib“, das Familie und Karriere meistert, immer gut aussieht und stets gute Laune hat. Dieses unrealistische Bild bringt sehr hohe Ansprüche mit sich, die kaum

¹⁷⁹ Vgl. Adams 2012, S. 114f.

¹⁸⁰ Vgl. Stöver 2012, S. 528

¹⁸¹ Vgl. Adams 2012, S. 96f., 101f., 118

¹⁸² Vgl. Stöver 2012, S. 550-565

¹⁸³ Vgl. Faulstich, Werner: „Einleitung – zu den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Konturen“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 90er Jahre – Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 14f.

¹⁸⁴ Vgl. Bussier, Dagmar: „Wir sind immer noch sprachlos? – Frauen in Ost- und Westdeutschland nach der ‚Wende‘“, in: Faulstich, Werner (Hg.) 2010, S. 54

erfüllt werden können.¹⁸⁵ Das ist auch ein Grund, warum im wiedervereinigten Deutschland die Geburtenrate sinkt. Ein genereller sozialer Wandel findet statt, indem die Vorstellung einer traditionellen Familie dem Singleleben und anderen Partnerschaftsformen weichen muss. Dies führt dazu, dass die Pensionen und die Renten der immer älter werdenden Bevölkerung von immer weniger jungen, berufstätigen Menschen bezahlt werden muss. Wieder tritt eine soziale Verschlechterung bei vor allem Älteren ein.¹⁸⁶

Die USA avancieren zu einem Vorbild für den gesamten deutschsprachigen Raum. Überwiegend durch den Export der Musik auf dem Fernsehsender „MTV“ und den befreienden Botschaften dieser neuen Musik, der Mode zum Beispiel den Jeans, und vor allem den Hollywoodfilmen, wird die Kultur transportiert, die besonders die Jugendlichen und Twens ansprechen. Aber auch die nordamerikanische Freihandelsideologie, die großen Forschungszentren oder die Pharmazie- und Biotechnologie-Institutionen erzielen eine vorbildhafte Wirkung.¹⁸⁷

Nicht nur diese teilweise positiven Eigenschaften, wie das stetige Bestreben nach Größerem, wird exportiert sondern auch ein falsches Schönheitsideal. Diesem Schönheitswahn unterliegen nicht nur Frauen, auch Männer sind davon betroffen. Schönheitsoperationen sind nur die extremste Form, die zu einer alltäglichen Überlegung von Frauen werden, um ihre Schönheit zu verbessern.¹⁸⁸ Sie streben nach dem perfekten Aussehen, wie die der Supermodels aus dem Fernsehen und makellosen jungen Schauspielerinnen in den Hollywoodfilmen. Männer bleiben von diesem Wahn nicht verschont, sie pilgern immer mehr in die Fitnessstudios, um ihren Körper zu formen,¹⁸⁹ auch beeinflusst von den Idealen der Action-Helden aus den Hollywoodfilmen, allen voran Arnold Schwarzenegger oder Sylvester Stallone, bis sie sich schließlich ebenfalls chirurgischen Eingriffen unterziehen. Der metro-sexuelle Mann, der auf sein Äußeres Acht gibt und es gepflegt wird neues Vorbild von vielen; eine Vorreiterrolle übernimmt der Fußballer David Beckham.

¹⁸⁵ Vgl. Bussier in: Faulstich, Werner (Hg.) 2010, S. 60

¹⁸⁶ Vgl. Faulstich „Einleitung – zu den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Konturen“ in: Faulstich (Hg.) 2010, S. 14f.

¹⁸⁷ Vgl. Kennedy, Paul: „Supermacht USA – Ein erstaunliches Land“, in: Wild, Dieter (Hg.): *Spiegel des 20. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, in Zusammenarbeit mit SPIEGEL-Buchverlag 1999, S.41

¹⁸⁸ Vgl. Faulstich, Werner: „Facetten von Körperkultur: Tattoos und Piercing, Kosmetik und Body, Schlankheit und Bioessen“, in: Faulstich, Werner (Hg.) 2010, S. 240-245

¹⁸⁹ Vgl. Faulstich „Facetten von Körperkultur“ in: Faulstich (Hg.) 2010, S. 241

Die Einführung von Computer, Internet und Mobiltelefonen beschleunigt diese „Amerikanisierung“ und eine „Informationsgesellschaft“ entsteht. Der Mensch ist global überall auf der Welt erreichbar und kann sich überall über das Internet über alles informieren. Soziale Netzwerke, das bekannteste ist Facebook, ermöglicht der Bevölkerung überall mit jedem zu kommunizieren, ob ich diejenigen kenne oder nicht, es wird im Laufe der Zeit zu einem Erfolgsmodell.¹⁹⁰ Über die Live-Kommunikation im Internet, dem Chat, entsteht eine eigene Sprache, die überwiegend aus Abkürzungen und Emoticons besteht, da die Anzahl der Zeichen, die zur Verfügung stehen meist sehr knapp ist. Dieses Phänomen entsteht schon bei den ersten Mobiltelefonen, wenn eine SMS gesendet wird.¹⁹¹

Filmgeschichtlich gesehen entstehen in den neunziger Jahren die ersten Multiplex-Kinos. Diese bieten bis zu einundzwanzig Kinosäle, in denen zeitgleich verschiedene Filme gezeigt werden können und es gibt in diesem Gebäudekomplex verschiedene weitere Freizeitangebote, wie Restaurants, Bowling-Bahnen, Spielhallen und Essenverkaufsstände für das Filmerlebnis. Neue technische Möglichkeiten gewähren eine riesige Leinwand und moderne Soundsysteme, aber auch die Filmtechnik wird verbessert. Die Filme werden digitalisiert, das bedeutet, sie werden am Computer generiert. Das Filmbild, welches dann aus Pixel, sehr kleine Bildpunkte, besteht, die einzeln anvisiert und verändert werden können, ermöglicht eine fast unbegrenzte Manipulation. Diese neuen Spezial-Effekte, wie zum Beispiel die Figurenanimation im Film „Jurassic Park“¹⁹² von Steven Spielberg aus dem Jahr 1993 läuten eine neue Ära der Filmproduktion ein. Der erste vollcomputeranimierte Film kam 1995 in die Kinos unter dem Titel „Toy Story“¹⁹³ von John Lasseter.¹⁹⁴

Die US-amerikanischen Filme, die überwiegend aus Hollywood stammen, sind weltweit erfolgreicher als die Konkurrenzfilme aus dem eigenen Land.¹⁹⁵ In Deutschland sind die US-Filme seit etwa 1980 immer an der Spitze der

¹⁹⁰ Vgl. Stöver 2012, S. 594ff.

¹⁹¹ Vgl. Rothmund, Kathrin: „Internet – Verbreitung und Aneignung in den 1990ern“, in: Faulstich, Werner (Hg.) 2010, S. 127

¹⁹² *Jurassic Park*, Regie: Steven Spielberg, DVD, o.O., Universal Studios 2005, [*Jurassic Park*, USA 1993]

¹⁹³ *Toy Story*, Regie: John Lasseter, DVD, Disney-Pixar, München: Buena Vista Home Entertainment 2000, [*Toy Story*, USA 1995]

¹⁹⁴ Vgl. Strobel, Ricarda: „Blockbuster im Multiplex – Kino und Film in den 90er Jahren“, in : Faulstich, Werner (Hg.) 2010, S. 184-186

¹⁹⁵ Vgl. Garncarz, Joseph: *Hollywood in Deutschland – Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag 2013, S.13

Filmerfolgsranglisten. Deutsche, österreichische oder europäische Filme nehmen nur mehr eine marginale Position ein und dieser Trend setzt sich bis heute fort.¹⁹⁶ Einen größeren Erfolg können deutsche Produktionen nur mehr erzielen, wenn sie sich an die Filmtradition der USA anlehnen.¹⁹⁷ Deshalb wird im Weiteren die Entwicklung im europäischen und nordamerikanischen Raum gleich gesetzt.

Besonders beliebt sind Filme, in denen ein oder mehrere „Superhelden“ die Welt retten. Dabei sind die Spezial-Effekte, die Computeranimationen und die „Action“ das Wichtigste. Beispiele für solche Filme sind „The Matrix“¹⁹⁸, in dem ein Auserwählter die Menschheit vor der virtuellen Bedrohung retten muss, oder „Spider-Man“¹⁹⁹, eine der bekanntesten Comic-Verfilmungen. Fantasy-Filme werden von Original-Büchern adaptiert, wie die „Herr der Ringe“-Trilogie²⁰⁰, die gerade mit der neuen Technik der Computeranimation eine perfekte Illusion bieten und dabei eine Dimension schaffen, in der Schauspieler und die imaginäre Welt eine Einheit bilden.

Das genaue Gegenteil zu diesen Genres bieten die Liebesfilme und Liebeskomödien, die kaum Spezial-Effekte benötigen. Liebesfilme stehen oft im Schatten der „Aschenputtel“-Thematik. Eine Frau sucht den Märchenprinzen, findet ihn schließlich und sie leben glücklich zusammen. Schon von Beginn an wissen die Zuseher, dass am Ende alles gut wird.²⁰¹ Ein Beispiel für so einen Liebesfilm ist „Pretty Woman“²⁰² von Garry Marshall 1990 und der Nachfolgefilm neun Jahre später „Runaway Bride“²⁰³. Aus diesen bilden sich Highschool- und College-Filme heraus, die eine regelrechte Renaissance erleben. Aber nicht nur Jugendliche können sich von dieser Art Filme verzaubern lassen, sondern auch Erwachsene sind davon fasziniert und können ihre eigene Jugend im Spannungsverhältnis zwischen Reife und Phantasie

¹⁹⁶ Vgl. Garncarz 2013, S.75, 78

¹⁹⁷ Vgl. Garncarz 2013, S. 106

¹⁹⁸ *Matrix*, Regie: Andy u. Larry Wachowski, DVD, Hamburg: Warner Home Video 1999, [*The Matrix*, USA 1999]

¹⁹⁹ *Spider-Man*, Regie: Sam Raimi, DVD, München: Sony Pictures Home Entertainment 2010, [*Spider-Man*, USA 2002]

²⁰⁰ *Der Herr der Ringe. Die Gefährten/Die Zwei Türme/Die Rückkehr des Königs*, Regie: Peter Jackson, Buchvorlage: J.R.R. Tolkien, DVD, o.O., New Line Home Entertainment 2002/2002/2003, [*The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring/The Two Towers/The Return of the King*, USA 2001/2002/2003]

²⁰¹ Vgl. Rodenberg, Hans-Peter: „Märchen für Teenies und Erwachsene: DIRTY DANCING“, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte – Band 5: Massenware und Kunst 1977-1995*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 194f.

²⁰² *Pretty Woman*, Regie: Garry Marshall, DVD, o.O., Buena Vista Home Entertainment 2002, [*Pretty Woman*, USA 1990]

²⁰³ *Die Braut, die sich nicht traut*, Regie: Garry Marshall, DVD, Wien: Buena Vista Home Entertainment Austria 2002, [*Runaway Bride*, USA 1999]

wiederentdecken.²⁰⁴ Beispiele für solche Filme sind, „A Cinderella Story“, der hier behandelt wird, „10 Things I Hate About You“²⁰⁵ von 1999 oder „American Pie“²⁰⁶ aus demselben Jahr.

Der Film von Rosman verschmilzt mit der Zeit der Entstehung. Die neuen technischen Möglichkeiten, wie Internet und Mobiltelefonie, fließen mit ein. Die Jugendlichen darin repräsentieren den nordamerikanischen Lebensstil und deren Stereotypenbilder, wie sich europäische Jugendliche das Leben in den US-Highschools vorstellen.

Aschenputtel, im Film Sam, ist eine Projektion des zeitgenössischen Frauenbildes. Sie ist sehr hübsch, nett, gutmütig, muss aber auch hart arbeiten. Auf dem Bonusmaterial der DVD erzählen die verschiedensten Stylisten, wie schwer es gewesen ist, Hilary Duff zu Beginn des Filmes unattraktiver aussehen zu lassen. Mit den zunächst dunklen Kleidungsfarben und kaum Make-up haben sie die Verwandlung zu einer Prinzessin auf dem Ball, durch mehr Schminke und einem weißen, glitzernden Kleid stark kontrastieren können.²⁰⁷ Sie verwandelt sich im Laufe der weiteren Handlung in eine selbstbewusste und unabhängige junge Frau, die ihr Leben selbst in die Hand nimmt. Zuvor vereinbart sie noch Arbeit, Familie und Schule, doch am Ende entscheidet sie sich für das College, ihre Karriere ist wichtiger, selbst die nun erlangte Beziehung zu ihrem Traumprinzen Austin, muss nicht fortgeführt werden, wenn sie das nicht mehr will; es wäre ihr in der erlangten Lebenslage, der Unabhängigkeit, kein Problem Single zu sein, wie der Trend der Gesellschaft beweist. Frauen ziehen immer öfter die Karriere einer traditionellen Familie vor, außer wenn sich die beiden Komponenten vereinbaren lassen.

Die „Amerikanisierung“, der Transport der nordamerikanischen Kultur, wird in diesem Film demonstriert. Der „amerikanische Traum“, der soziale Aufstieg, dass alles möglich ist, wenn dafür gekämpft wird, ist ein Anliegen, das transportiert wird. Es ist keine versteckte Botschaft, sondern alles dreht sich um diesen Traum und das dafür Kämpfen, es wird regelrecht zelebriert. Die Suche nach der Liebe, dem Traumprinzen, die in den meisten Märchenverfilmungen in der Handlung verankert ist, ohne ihn, kann Aschenputtel nicht aufsteigen, spielt in diesem Film nicht die vordergründige Rolle. Die

²⁰⁴ Vgl. Rodenberg in: Faulstich, Werner (Hg.) 1995, S. 208

²⁰⁵ *10 Dinge, die ich an Dir hasse*, Regie: Gil Junger, DVD, o.O., Touchstone Pictures 2002, [*10 Things I hate about you*, USA 1999]

²⁰⁶ *American Pie. Wie ein heißer Apfelkuchen*, Regie: Paul Weitz, DVD, Potsdam: Mawa Film & Medien 2000, [*American Pie*, USA 1999]

²⁰⁷ *A Cinderella Story*, Regie: Mark Rosman, Bonusmaterial: „Cinderella Couture. The Making Of... A fashionably modern fairytale“ 00:00:19 – 00:03:05

Unabhängigkeit und das Selbstbewusstsein, das Sam erlangt, durch das Kämpfen für ihren Traum, die wichtigste Rolle, so wie die „neue“ Frau in der zeitgenössischen Kultur in der USA, als auch in Deutschland und Österreich.

Die Geschwisterrivalität, die Bruno Bettelheim, im „Aschenputtel“-Märchen feststellt, ist in diesem Film wesentlich stärker vorhanden als in „Aschenputtel“ von Lotte Reiniger und Walt Disneys „Cinderella“. Die Stiefschwestern sind tückischer als ihre Vorgängerinnen und erniedrigen Sam viel mehr. Sie denken sich sogar gemeinsam den Plan aus, Sam zu entlarven und das vor der gesamten Schule, um sie noch stärker zu demütigen als wenn sie es nur privat verraten hätten. Ihre Aktionen gegen Sam drücken keinen Neid aus oder Rivalität, da sie hübscher oder intelligenter ist als sie, sondern wirklich reine Boshaftigkeit ihr gegenüber, die aus dem Nichts zu kommen scheint, denn Sam hat ihnen nie etwas Böses angetan. Die anderen Stiefschwestern in den anderen beiden Verfilmungen sind neidisch, jene in „A Cinderella Story“ besitzen die Eigenschaft überhaupt nicht, sie sind trügerischer und wollen Sam nichts Gutes.

Die von Bettelheim angesprochene Brutalität, die in den Märchen vorkommt, findet in dem Film keine Erwähnung. Die Rivalen werden mit den Arbeiten bestraft, die sonst immer Sam erledigt hat. Das Tische Putzen im Diner und das dreckige Geschirr Abräumen wäre eine Bestrafung wie Bettelheim sich wünschen würde, sodass zwar eine Bestrafung des Bösen stattfindet, aber „kindgerecht“, also ohne Brutalität.

5 Zeitlose Zeitdokumente

Die jeweiligen Filmanalysen zeigen, dass die von Max Lüthi beschriebenen Wesensmerkmale des Märchens kaum mehr auf die Märchen-Verfilmungen zutreffen. Es gibt zwar Ausnahmen bei Lotte Reinigers und Walt Disneys Verfilmungen, aber sobald der Film keine zauberischen und magischen Elemente enthält und noch dazu ein Realfilm ist, wie bei Mark Rosmans Verfilmung, können die Merkmale nicht mehr übertragen werden. Das bedeutet, dass die filmischen Varianten nicht wegen der teilweise märchenhaften Wesensmerkmale des literarischen Märchens zeitlos sind.

Im Gegensatz zu ihrer Struktur, die Vladimir Propp in seiner Analyse definiert hat. Der Vergleich zwischen den drei „Aschenputtel“-Verfilmungen zeigt, dass alle, mit kleinen variablen Unterschieden die gleiche Struktur aufweisen. Eine Grundstruktur des Märchens bleibt erhalten, auch wenn im neuesten Film das Element des Zaubers fehlt. Er braucht das Magische nicht, da die erzählte Geschichte von glücklichen Umständen berichtet, wie die guten Freunde, die vieles ermöglichen, und daher diejenigen als zauberhafte Feen den Zauber ersetzen. Die Struktur des Märchens, die in allen Verfilmungen zustande kommt, ermöglicht es, den jeweiligen Film als zeitlos zu bezeichnen.

Die von Bruno Bettelheim beschriebene Bedeutung des Märchens ist überwiegend zeitlos. Manche Thesen gelten vielleicht nicht unbedingt für alle Kinder und Erwachsene in den vielen Jahrhunderten, die das Märchen existiert, aber sehr viele davon bleiben bestehen. Es sind überzeitliche Themen, wie die Geschwisterrivalität, der soziale Aufstieg des Menschen und sein dadurch vollzogener Wandel, oder das Glück, in welcher Form auch immer, zu finden. Das Märchen „Aschenputtel“ beinhaltet alle diese Themen und auch ihre jeweiligen Verfilmungen. Sie sind einmal stärker ausgeprägt, dafür ein anderes im Vordergrund, sie variieren, aber es sind alle vorhanden, in jedem der drei behandelten Filme und deshalb gelten sie aufgrund ihrer überzeitlichen Bedeutungen als zeitlos.

Die Elemente, die in der Verfilmung von der Vorlage des literarischen Märchens fehlen und erhalten bleiben, sind Veränderungen der Varianten, wie sie auch immer, schon vor den schriftlich festgehaltenen Versionen, stattgefunden haben. Diese Unterschiede verursachen meist keine Einbußen in der eigentlichen „Aschenputtel“-Handlung. Sie spielen eine marginale Rolle und sind lediglich dem Regisseur überlassen, wie er die

Elemente verändern möchte; hier kommen oft die kulturellen Einflüsse hinzu und das Verständnis des Geschichtenerzählers für die adaptierte Vorlage.

Gerade die schon erwähnten Schlagworte des sozialen Aufstiegs und das Glück zu finden, ob Liebe oder der ideale Beruf, sind Themen des „Aschenputtel“-Märchens, die die Hollywoodfilme in den letzten Jahrzehnten zu noch größerem Erfolg verholfen haben. Ein Film, der den sozialen Aufstieg und das Glück zu finden, impliziert, ist „The Pursuit of Happiness“²⁰⁸, in der ein Mann und sein Sohn kurz vor dem finanziellen Ruin stehen, der Vater hart an seinen Träumen arbeitet und schließlich sein Ziel, eine sehr gut bezahlte Arbeitsstelle, erreicht. Inspiriert ist der Film von einer wahren Begebenheit. Das Prinzip eine „wahre“ Geschichte zu verfilmen zeugt auch von großer Popularität, die „Geschichten, die das Leben schreibt“ haben oft Motive vom „Aschenputtel“-Märchen enthalten und können somit auch weit betrachtet als „Aschenputtel“-Verfilmungen angesehen werden. Es scheint dennoch nicht weit hergeholt, da sie alle, auch das Märchen selbst, den Mythos des „amerikanischen Traumes“, der schon beschrieben worden ist, beinhalten und Hollywood auf diese Verbreitung in allen Kulturen und zur Vermarktung des Phänomens aufgebaut worden ist.

Die „Aschenputtel“-Verfilmungen sind zeitlos, aufgrund der genannten überzeitlichen populären Motive, die das Märchen von Anbeginn besitzt, und jene immer wieder in der Filmgeschichte Anwendung finden. Die Zuseher können sich in die Lage der Schauspieler oder der Zeichentrickfiguren versetzen, sie wissen wie sie fühlen, sie suchen selbst das Glück, die Liebe und einen sozialen Aufstieg, deshalb werden diese Themen und ihre Verfilmungen nie an ihrer Aktualität verlieren.

Der Vergleich der kulturellen und filmischen Entstehungszeit des jeweiligen Filmes zeigt, dass sie Zeitdokumente sind. Sie verschmelzen mit der Gesellschaft, die Wünsche und Ideale, die Vorstellungen und Realitäten, die die Menschen in der jeweiligen Zeit besitzen. Dazu sind die Filme mit den jeweils aktuellen filmgeschichtlichen Produktionsarten verbunden. Die „Aschenputtel“-Verfilmungen repräsentieren die Zeit als ein filmisches Dokument. Wie das Märchen in Märchenbüchern konserviert wird, konservieren auch die Filme das ursprünglich mündlich Überlieferte. Sie bleiben so in

²⁰⁸ *Das Streben nach Glück*, Regie: Gabriele Muccino, DVD, München: Sony Pictures Home Entertainment 2009, [*The Pursuit of Happiness*, USA 2006]

der Kultur und der Zeit erhalten und lassen noch dazu das Umfeld mit einfließen, um auch von einer Konservierung der jeweiligen Kultur sprechen zu können.

Besonders deutlich zeigt sich, dass die „Aschenputtel“-Verfilmungen als Zeitdokumente zu verstehen sind, an der „Aschenputtel“-Figur. Im Laufe der letzten hundert Jahre verändern sich das Bild der idealen Frau und die Frau selbst. Von einer selbstständigen, berufstätigen Frau, die viel Wert auf hübsche Kleidung legt, und der anschließende Rückzug in den Haushalt, zur Familie und den „alten“ Werte mit dem Bild der Frau als Mutter und Hausfrau, vollzieht sich in der Nachkriegszeit bis in die zwanziger Jahre hinein. In der nächsten Nachkriegszeit bis in die fünfziger Jahre ist die Frau, während des Krieges, wieder zu einer selbstbewussten, unabhängigen Dienstleisterin geworden, wieder durch Wohlstand der Gesellschaft zurück in den Haushalt gekehrt und das Ideal der Frau als Mutter floriert. Dies ändert sich erst langsam in den nächsten Jahrzehnten. Sie, jetzt eine unabhängige Frau, die keinen Ehemann mehr braucht und sich selbst für Familie, Karriere oder beides entscheiden kann. So ist der Wandel auch in den „Aschenputtel“-Verfilmungen. Lotte Reinigers Aschenputtel ist eine hübsche, grazile Frau, das „neue“ Frauenbild, die sich um den Haushalt kümmert, aber ohne Selbstbewusstsein, verkörpert sie die „alten Werte“. Wie in den fünfziger Jahren das Frauenbild ist, so sind sie auch in der Cinderella-Figur von Disney, wie auch schon in den zwanziger Jahren. Es verändert sich, wie die kulturellen Veränderungen der neunziger und Beginn der zweitausender Jahre, auch Sam, die „Aschenputtel“-Figur von Rosman. Sie wird im Film, wie in der Zeit üblich, eine unabhängige, selbstbewusste Frau, die sich zwischen Karriere und der Liebe, oder beidem, entscheiden kann.

Auch wenn „Aschenputtel“-Verfilmungen in einer Zeit spielen, in der Basile, Perrault oder die Brüder Grimm gelebt haben, 17. beziehungsweise 19. Jahrhundert, gelten sie als Zeitdokumente, selbst, wenn sie keine Einflüsse der aktuellen Zeit zulassen wollen. Die Zeit von damals wird als Zeitdokument angesehen, aber die filmischen, technischen Möglichkeiten der Produktionszeit sind darin enthalten, wie der Tonfilm, der Farbfilm oder die Digitalisierung, die wieder mit der aktuellen Zeit in Verbindung gebracht werden können.

Die ersten beiden Verfilmungen von Lotte Reiniger und Walt Disney sind in den jeweiligen Nachkriegszeiten produziert worden. Sie zeigen ein Bild des Aufschwunges und der Verdrängung der Kriegsgräueltaten. Reinigers Film verdrängt durch die

vorherrschende Komik und Disney durch die Fröhlichkeit und die Musik und schließlich das „Happy End“. Rosmans Verfilmung folgt der „Amerikanisierung“ der restlichen Welt, die zu seiner aktuellen Entstehungszeit üblich ist in den Hollywoodfilmen. US-Stereotypen und die kulturellen Gepflogenheiten werden transportiert.

Durch all die hier genannten Eigenschaften und den angestellten Analysen kann festgestellt werden, dass alle „Aschenputtel“-Verfilmungen zeitlos sind, aufgrund ihrer Struktur, ihren behandelten überzeitlichen Themen und Motiven, wie sozialer Aufstieg, und der nicht verloren gehenden Aktualität dieser. Als Zeitdokumente können sie angesehen werden, da sie immer die Zeit und die Kultur der Entstehung mit einbeziehen. Dies vollzieht sich in einer Verfilmung einmal stärker einmal schwächer, aber fließt immer mit ein, filmgeschichtlich, als auch kulturell. Deshalb sind „Aschenputtel“-Verfilmungen zeitlose Zeitdokumente.

Bibliographie

- Adams, Willi Paul: *Die USA im 20. Jahrhundert*, 3. Aufl., Gall, Lothar u.a. (Hg.), München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2012.
- Agde, Günther: *Flimmernde Versprechen: Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*, Berlin: Das neue Berlin 1998.
- Allan, Robin: *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, London: John Libbey & Company Ltd. 1999.
- Ariés, Philippe: *Geschichte der Kindheit*, Originalausgabe: *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris: Verlag Plon 1960, 16. Auflage (Erstausgabe München: Carl Hanser Verlag 1975), übers. Neubaur, Caroline/Kersten, Karin, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007.
- Basile, Giambattista: „Die Aschenkatze“ in: Daponte, R. (Hg.): *Meisterwerke der erotischen Literatur: Giambattista Basile. Das Pentameron – Die Geschichte aller Geschichten*, Bd. 3, dt. ungekürzte unverstümmelte Übersetzung Liebrecht, Felix, Breslau 1846, Wien: Heim-Verlag 1928.
- Beisbart, Ortwin/ Kerkhoff-Hader, Bärbel (Hg.): *Märchen: Geschichte-Psychologie-Medien*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008.
- Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*, 31. Aufl. (1. amerik. Originalausgabe 1975, 1976; 1. deutsche Auflage 1977), München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2012.
- Bloch, Ernst: *Die Kunst, Schiller zu sprechen. Und andere literarische Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1969.
- Brednich, Rolf Wilhelm/Brückner, Wolfgang/ u.a. : „Bildquellen, -zeugnisse“, in: Kurt Ranke (Hg.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 2, Berlin/New York: de Gruyter 1979.
- Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, begründet von Kurt Ranke, Bd. 7, Berlin/New York: de Gruyter 1993.
- Bussier, Dagmar: „ ‚Wir sind immer noch sprachlos‘ – Frauen in Ost- und Westdeutschland nach der ‚Wende‘“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 90er Jahre – Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.

- Cox, Marian-Roalfe: *Cinderella Three Hundred and Forty-five Variants*, London: Publications of the Folklore Society.31 1893.
- Daponte, R.: „Zur Einführung“, in: Daponte, R. (Hg.): *Meisterwerke der erotischen Literatur: Giambattista Basile. Das Pentameron – Die Geschichte aller Geschichten*, Bd. 3, dt. ungekürzte unverstümmelte Übersetzung Liebrecht, Felix, Breslau 1846, Wien: Heim-Verlag 1928.
- Daponte, R. (Hg.): *Meisterwerke der erotischen Literatur: Giambattista Basile. Das Pentameron – Die Geschichte aller Geschichten*, Bd. 3, dt. ungekürzte unverstümmelte Übersetzung Liebrecht, Felix, Breslau 1846, Wien: Heim-Verlag 1928.
- Drewermann, Eugen: *Aschenputtel. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. Märchen Nr. 21 aus der Grimmschen Sammlung*, Solothurn/Düsseldorf: Walter-Verlag 1993.
- Eliot, Marc: *Walt Disney. Genie im Zwielficht*, (Originalausgabe: *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*, Birch Lane Press/Carol Publishing Group 1993), übers. Quatmann, Christian, München: Wilhelm Heyne Verlag 1994.
- Faulstich, Werner (Hg.): *Das Zweite Jahrzehnt. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Faulstich, Werner/Korte, Helmut: „Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick“, in: Faulstich, Werner/Korte Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte - Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1994.
- Faulstich, Werner/Korte, Helmut: „Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick“ in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte - Band 3: Auf der Suche nach Werten. 1945-1960*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
- Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.
- Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der zwanziger Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 90er Jahre – Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.
- Faulstich, Werner: „Einführung: ‚Ein Leben auf dem Vulkan‘? – Weimarer Republik und die ‚goldenen‘ 20er Jahre“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der*

- zwanziger Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Faulstich, Werner: „Einleitung – zu den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Konturen“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 90er Jahre – Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.
- Faulstich, Werner: „Facetten von Körperkultur: Tattoos und Piercing, Kosmetik und Body, Schlankheit und Bioessen“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 90er Jahre – Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.
- Faulstich, Werner/Korte Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte - Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium. 1895-1924*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1994.
- Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte - Band 3: Auf der Suche nach Werten. 1945-1960*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
- Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte – Band 5: Massenware und Kunst. 1977-1995*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995
- Feldmann, Christian: *Von Aschenputtel bis Rotkäppchen – Das Märchen-Entwirrbuch*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2009.
- Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hg.): *Märchen-Kinder-Medien: Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000.
- Frick, Iris: „Märchenerzählen im Medienzeitalter?“, in: Beisbart, Ortwin/ Kerkhoff-Hader, Bärbel (Hg.): *Märchen: Geschichte-Psychologie-Medien*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008.
- Garncarz, Joseph: *Hollywood in Deutschland – Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag 2013.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm: „1. Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich.“, in: Rölleke, Heinz (Hg.): *Brüder Grimm – Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam 2010.

- Grimm, Jakob u. Wilhelm: „5. Der Wolf und die sieben jungen Geißlein.“, in: Rölleke, Heinz (Hg.): *Brüder Grimm – Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam 2010.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm: „6. Der treue Johannes.“, in: Rölleke, Heinz (Hg.): *Brüder Grimm – Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam 2010.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm: „21. Aschenputtel“, in: Rölleke, Heinz (Hg.): *Brüder Grimm – Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam 2010.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm: „Originalanmerkungen der Brüder Grimm“, in: Rölleke, Heinz (Hg.): *Brüder Grimm – Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 3, Stuttgart: Reclam 2010.
- Happ, Alfred: *Lotte Reiniger – 1899 - 1981, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*, Tübingen: Kulturamt 2004.
- Heidtmann, Horst: „Medienadaptionen von Volksmärchen“, in: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hg.): *Märchen-Kinder-Medien: Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000.
- Höfig, Willi: „Film“, in: Kurt Ranke (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 4, Berlin/New York: de Gruyter 1984.
- Karlinger, Felix: *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.
- Kempton/Kösel (Hg.): *Charles Perrault: Contes de Fées – Die Märchen*, (dtv zweisprachig, Ebenhausen: Edition Langewiesche-Brandt 1962), übers. Müller, Ulrich Friedrich, 9.-11. Tsd. d. Gesamtauf., München: Deutscher Taschenbuchverlag 1975.
- Kennedy, Paul: „Supermacht USA – Ein erstaunliches Land“, in: Wild, Dieter (Hg.): *Spiegel des 20. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, in Zusammenarbeit mit SPIEGEL-Buchverlag 1999.
- Knoch, Linde: „Märchen und Medien“, in: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hg.): *Märchen-Kinder-Medien: Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000.
- Knop, Karin: „Veralltäglicung – Verwissenschaftlichung – Versachlichung: Werbung und Werbemedien der 1920er Jahre“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der*

- zwanziger Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, 3. aktual. u. erweit. Aufl. (1. Aufl. 2002), Stuttgart: Reclam 2011.
- Lang, Andrew: „Introduction“, in: Cox, Marian-Roalfe: *Cinderella Three Hundred and Forty-five Variants*, London: Publications of the Folklore Society.31 1893.
- Laqua, Carsten: *Wie Micky unter den Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992.
- Liptay, Fabienne: *WunderWelten – Märchen im Film*, Bd. 26, Remscheid: Gradez! 2004.
- Liptay, Fabienne: „Phantastischer Film“, in: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, 3. aktual. u. erweit. Aufl. (1. Aufl. 2002), Stuttgart: Reclam 2011.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen – Form und Wesen*, 2. erweiterte Aufl. (1. Auflage 1947), Bern: Francke 1960.
- Lüthi, Max: *Märchen*, 3. durchgesehene u. ergänzte Aufl. (1. Auflage 1962), Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschel Verlag 1968.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*, 2. überarbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1997.
- Perrault, Charles: „Cendrillon ou La Petite Pantoufle De Verre“/„Aschenputtel oder Das Gläserne Pantöffelchen“, deutsch/französisch, in: Kempten/Kösel (Hg.): *Charles Perrault: Contes de Fées – Die Märchen*, (dtv zweisprachig, Ebenhausen: Edition Langewiesche-Brandt 1962), übers. Müller, Ulrich Friedrich, 9.-11. Tsd. d. Gesamtauf., München: Deutscher Taschenbuchverlag 1975.
- Pöge-Alder, Kathrin: *Märchenforschung – Theorien, Methoden, Interpretationen*, Tübingen: Narr 2007.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, (Originaltitel: *Morfologija skazki*, Leningrad: 1928), Eimermacher, Karl (Hg.), München/Wien u. a.: Carl Hanser Verlag 1972.
- Ranke, Kurt (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 2, Berlin/New York: de Gruyter 1979.
- Ranke, Kurt (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 4, Berlin/New York: de Gruyter 1984.

- Reiniger, Lotte: *Shadow Theatres and Shadow Films*, London: B.T. Batsford Ltd.; New York: Watson-Guption Publications 1970.
- Rodenberg, Hans-Peter: „Märchen für Teenies und Erwachsene: DIRTY DANCING“, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte – Band 5: Massenware und Kunst 1977-1995*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.
- Rölleke, Heinz (Hg.): *Brüder Grimm – Kinder- und Hausmärchen*, Band 1-3, Stuttgart: Reclam 2010.
- Rothmund, Kathrin: „Internet – Verbreitung und Aneignung in den 1990ern“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 90er Jahre – Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.
- Schildt, Axel: „Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.
- Schmitt, Christoph: *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen: eine volkskundlich-filmwissenschaftliche Dokumentation und genrespezifische Analyse der in den achtziger Jahren von den westdeutschen Fernsehanstalten gesendeten Märchenadaptionen mit einer Statistik aller Ausstrahlungen seit 1954*, Frankfurt am Main: Haag und Herchen 1993.
- Schmitt, Christoph: „Mündliches und mediales Erzählen – Klischees zum Phänomen filmischer Märchenbearbeitung“, in: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hg.): *Märchen-Kinder-Medien: Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000
- Schoemann, Annika: *Der deutsche Animationsfilm: von den Anfängen bis zur Gegenwart 1909 - 2001*, St. Augustin: Gardez! Verlag 2003.
- Schwibbe, Gudrun: „Volkskundliche Erzählforschung und (Tiefen-) Psychologie: Ansätze, Methoden, Kontroversen“, in: *Fabula – Zeitschrift für Erzählforschung/ Journal of Folktale Studies/Revue d'Etudes sur le Conte Populaire*, Band 43, Heft 3-4, Jänner 2006.
- Stegmann, Dirk: „Angestelltenkultur in der Weimarer Republik“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der zwanziger Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.

- Strobel, Ricarda: „Blockbuster im Multiplex – Kino und Film in den 90er Jahren“, in :
 Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 90er Jahre – Kulturgeschichte des
 zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.
- Strobel, Ricarda: „Im Petticoat am Nierentisch. Architektur, Mode und Design“, in:
 Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre. Kulturgeschichte des
 zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.
- Strobel, Ricarda: „Lange Filme, Stars und Studios: Film im Aufbruch“, in: Faulstich,
 Werner (Hg.): *Das Zweite Jahrzehnt. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*,
 München: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Stöver, Bernd: *United States of America. Geschichte und Kultur. Von der ersten
 Kolonie bis zur Gegenwart*, München: Verlag C.H. Beck 2012.
- Thiel, Reinold E.: *Puppen- und Zeichenfilm – oder Walt Disneys aufsässige Erben*,
 Berlin: Rembrandt Verlag 1960.
- Uther, Hans-Jörg: „Illustrationen“, in: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.), *Enzyklopädie des
 Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*,
 Bd. 7, Berlin/New York: de Gruyter 1993.
- Werner, Paul: „Scheiternde Helden im Film noir: TOTE SCHLAFEN FEST (THE BIG
 SLEEP, 1946)“, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer
 Filmgeschichte. Band 3: Auf der Suche nach Werten. 1945-1960*, Frankfurt am
 Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
- Wild, Dieter (Hg.): *Spiegel des 20. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Hamburg: Hoffmann und
 Campe Verlag, in Zusammenarbeit mit SPIEGEL-Buchverlag 1999.

Filmographie

- 10 Dinge, die ich an Dir hasse*, Regie: Gil Junger, DVD, o.O, Touchstone Pictures
 2002, [*10 Things I hate about you*, USA 1999].
- A Cinderella Story*, Regie: Mark Rosman, DVD, Hamburg: Warner Home Video 2004
 [*A Cinderella Story*, USA 2004].
- American Pie. Wie ein heißer Apfelkuchen*, Regie: Paul Weitz, DVD, Potsdam: Mawa
 Film & Medien 2000, [*American Pie*, USA 1999].

Cinderella, Regie: Clyde Geronimi/Wilfred Jackson u. a., Produktion: Walt Disney, DVD, Diamond Edition, München/Zürich/Wien: Walt Disney Studios Home Entertainment 2012 [*Cinderella*, USA 1950].

Clueless-Was sonst?, Regie: Amy Heckerling, DVD, o.O., Paramount Home Entertainment 2006, [*Clueless*, USA 1995].

Das Cabinet des Dr. Caligari, Regie: Wiene, Robert, DVD, Transit Classics – Deluxe Edition, Murnau Stiftung, o.O., Universum Film GmbH 2014 [*Das Cabinet des Dr. Caligari*, D 1920].

Das Streben nach Glück, Regie: Gabriele Muccino, DVD, München: Sony Pictures Home Entertainment 2009, [*The Pursuit of Happyness*, USA 2006].

Der Herr der Ringe. Die Gefährten/Die Zwei Türme/Die Rückkehr des Königs, Regie: Peter Jackson, Buchvorlage: J.R.R. Tolkien, DVD, o.O., New Line Home Entertainment 2002/2002/2003, [*The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring/The Two Towers/The Return of the King*, USA 2001/2002/2003].

Die Braut, die sich nicht traut, Regie: Garry Marshall, DVD, Wien: Buena Vista Home Entertainment Austria 2002, [*Runaway Bride*, USA 1999].

Die Klassiker von Lotte Reiniger – Märchen und Fabeln, Regie: Lotte Reiniger, DVD, arte-Edition, Berlin: Absolut-Medien 2006 [*Cinderella*, D 1922].

Eine wie keine, Regie: Robert Iscove, DVD, Leipzig: Kinowelt Home Entertainment 2002, [*She's All That*, USA 1999].

Georges Méliès - First Wizard of Cinema (1896-1913) - Films 1896 – 1901:
Cendrillon, Regie: Georges Méliès, DVD, o.O., Flicker Alley 2008 [*Cendrillon*, F 1899].

Im weißen Rössl, Regie: Carl Lamac, DVD, o. O., Filmjuwelen 2014 [*Im weißen Rössl*, D 1935].

Im weißen Rössl, Regie: Willi Forst, TV-Ausstrahlung: ORF 2 am 02.12.2007, [*Im weißen Rössl*, D 1952].

Jurassic Park, Regie: Steven Spielberg, DVD, o.O., Universal Studios 2005, [*Jurassic Park*, USA 1993].

Matrix, Regie: Andy u. Larry Wachowski, DVD, Hamburg: Warner Home Video 1999, [*The Matrix*, USA 1999].

Pretty Woman, Regie: Garry Marshall, DVD, o.O., Buena Vista Home Entertainment 2002, [*Pretty Woman*, USA 1990].

Spider-Man, Regie: Sam Raimi, DVD, München: Sony Pictures Home Entertainment 2010, [*Spider-Man*, USA 2002].

Toy Story, Regie: John Lasseter, DVD, Disney-Pixar, München: Buena Vista Home Entertainment 2000, [*Toy Story*, USA 1995].

Walt Disney Klassiker. Schneewittchen und die sieben Zwerge, Regie: William Cottrell/David Hand u. a., VHS, Produktion: Walt Disney Company, o.O., Buena Vista Home Video GmbH, o.J., [*Snow White and the Seven Dwarfs*, USA 1937].

Walt Disneys Meisterwerk. Bambi, Regie: James Algar/Samuel Armstrong u. a., VHS, Produktion: Walt Disney Company, o.O., Buena Vista Home Video GmbH o.J., [*Bambi*, USA 1942].

Walt Disneys Meisterwerk. Fantasia, Regie: Norman Ferguson/James Algar u. a., VHS, Produktion: Walt Disney Company, o.O., Buena Vista Home Video GmbH, o.J., [*Fantasia*, USA 1940].

Walt Disneys Meisterwerk. Pinocchio, Regie: Norman Ferguson/Wilfred Jackson u. a., VHS, Produktion: Walt Disney Company, o.O., Buena Vista Home Video GmbH, o.J., [*Pinocchio*, USA 1940].

Musik

This will be (an everlasting love), Natalie Cole, CD, LP: „Love Songs. 19 classic love songs“, o. O., Elektra Entertainment 2001, [Erscheinungsjahr 1975].

Anhang

Basile, Giambattista: „Die Aschenkatze“ in: Daponte, R. (Hg.): *Meisterwerke der erotischen Literatur: Giambattista Basile. Das Pentameron – Die Geschichte aller Geschichten*, Bd. 3, dt. ungekürzte unverstümmelte Übersetzung Liebrecht, Felix, Breslau 1846, Wien: Heim-Verlag 1928, S. 76-86:

Wie die Bildsäulen saßen die Anwesenden da bei Anhörung des Märchens vom Flohe und erklärten sämtlich den König Dummbart für einen großen Esel, weil er sein eigen Fleisch und Blut sowie die Erbfolge seines Staates um einer solchen Kleinigkeit willen in so große Gefahr gestürzt. Nachdem sie jedoch alle ihren Redestrom gehemmt hatten, ließ Antonella den ihren auf folgende Weise laufen. In dem Meer der Bosheit ist der Neid oft sehr schlimm angekommen, und statt einen andern ertrinken zu sehen, stürzt er entweder selbst ins Wasser oder scheitert an einer Klippe; wie es auch gewissen Mädchen erging, von denen ich euch im Begriff bin zu erzählen.

Es war nämlich einmal ein Prinz, welcher seine Frau durch den Tod verloren hatte, seine Tochter aber so herzlich liebte, daß er nur mit ihren Augen zu sehen pflegte. Für diese nun hielt er eine Hofmeisterin, welche sie alle möglichen Spiele und Possen lehrte und ihr soviel Zuneigung bewies, daß man es mit Worten gar nicht sagen kann. Da aber ihr Vater sich wieder verheiratete und eine verteufelt böse Sieben zur Frau nahm, so fing dieses verwünschte Weib an, ihrer Stieftochter herzlich gram zu werden und ihr so saure Mienen, schiefe Gesichter und grimmige Augen zu machen, daß das arme Kind vor Schreck ganz außer sich geriet und sich stets bei ihrer Hofmeisterin über die schlechte Behandlung, die ihr von der Stiefmutter widerfuhr, bitter beklagte und sagte: „Ach, lieber Himmel, hättest du denn nicht meine Mutter sein können, die du mich immer mit so vielen Schmeicheleien und Liebkosungen überhäufst?“ So oft nun wiederholte sie diese Reden, bis die Hofmeisterin sich dieselben zu Herzen nahm und, vom Teufel geblendet, einmal zu ihr sagte: „Wenn du meinem einfältigen Rat folgen willst, so will ich dein Mütterchen sein und dich liebhaben wie meinen Augapfel.“ Sie wollte noch weiter fortfahren, als Lukretia (denn so hieß die Prinzessin) einfiel: „Verzeihe mir, wenn ich dich unterbreche, jedoch weiß ich, daß du mich liebst, darum husch und kein Wort weiter, vielmehr lehr mich nur das Mittel, wie ich mir helfen kann, schreibe du, und ich will unterzeichnen.“ – „Nun wohl!“ erwiderte die Hofmeisterin, „gib wohl acht und tu die Ohren auf, und dein Wunsch wird erfüllt sein, du wirst selbst nicht wissen wie! Wenn Papa ausgeht, so sage zur Mutter, du wünschest eines von den alten Kleidern zu haben, die sich in der Hinterstube in dem großen Kasten befinden, damit du das, welches du trägst, schonen kannst. Da sie dich nun gern in lauter Lumpen und Fetzen gehüllt sehen möchte, so wird sie auch sogleich den Kasten öffnen und sagen: ‚Halte den Deckel!‘ Du aber schlage ihn, während sie darin herumsucht, unvermutet zu und brich ihr auf diese Weise das Genick. Wenn nur erst dies geschehen ist, so weißt du wohl, daß dein Vater dir zuliebe das Blaue vom Himmel holen würde, wenn er könnte; daher bitte ihn, wenn er dich liebkost, daß er mich heirate; denn dann freue dich, du sollst immer die Gebieterin meines Lebens sein.“

Sobald Lukretia dies hörte, schien ihr jede Stunde tausend Jahre zu dauern, bis sie den Rat der Hofmeisterin vollständig ins Werk gesetzt, worauf sie nach der gehörigen Trauerzeit um die Stiefmutter in den Vater zu dringen begann, daß er sich doch mit der Hofmeisterin verheiraten möchte. Anfangs nun scherzte der Prinz darüber, das Töchterlein jedoch schoß so lange bei dem Ziele vorbei, bis sie es endlich traf; denn er

gab zuletzt den Bitten Lukretias nach und veranstaltete bei seiner Verheiratung mit Carmosina (so hieß die Hofmeisterin) ein großes Hochzeitsfest.

Während aber das junge Volk beim Tanze war und Lukretia zufällig auf einem Balkon stand, kam ein Täubchen herbeigeflogen, setzte sich auf eine Mauer und sprach zu ihr: „Wenn du nach irgend etwas Verlangen haben solltest, so lasse es nur die Feentaube auf der Insel Sardinien wissen; denn dann wirst du es gleich bekommen.“

Fünf bis sechs Tage lang nun überhäufte die neue Stiefmutter Lukretia mit Liebkosungen, indem sie dieselbe bei Tische an den besten Platz setzte, ihr die besten Bissen zukommen ließ und die besten Kleider anzuziehen gab.

Kaum jedoch war die erste Zeit vorüber, so vergaß und verbannte sie gänzlich jede Dankbarkeit für den empfangenen Dienst (wehe dem, der einen schlimmen Herrn hat!), fing an, ihre Töchter, die sie bis dahin verborgen gehalten, hervorzuziehen, und brachte es bei ihrem Manne so weit, daß er die Stieftöchter lieb gewann und sein eigenes Kind ganz und gar hintansetzte, so daß Lukretia, immer mehr und mehr vernachlässigt und immer tiefer sinkend, am Ende aus den Staatszimmern in die Küche, von dem Thronhimmel an den Herd, von den seidenen und goldenen Prachtgewändern zu dem Scheuerwisch und von dem Zepter zum Bratspieß kam und nicht nur den Stand, sondern auch den Namen änderte, da sie nicht mehr Lukretia, sondern Aschenkatze genannt wurde. Es ereignete sich nun einmal, daß der Prinz, ihr Vater, in Staatsangelegenheiten nach Sardinien reisen mußte und von den Stieftöchtern, welche Imperia, Calamita, Sciorella, Diamante, Colommina und Cascarella hießen, jede einzeln fragte, was er ihnen von der Reise mitbringen solle; worauf die eine sich prächtige Kleider wünschte, die andere schönen Kopfschmuck, die dritte Schminke, die vierte Spielwerk zum Zeitvertreib, kurzum die eine das, die andere jenes. Zuletzt sagte er, gleichsam wie zum Spott, zu seiner Tochter: „Und was möchtest du denn gern haben?“, worauf sie erwiderte: „Nichts anderes, als daß du die Feentaube von mir grüßest und ihr sagest, sie solle mir doch etwas schicken, und daß, wenn du dies vergessest, du dich nicht mögest vom Flecke rühren können. Vergiß nicht, was ich dir sage; denn wie du tun wirst, so wird's dir gehen.“

Der Prinz reiste darauf ab, verrichtete seine Geschäfte in Sardinien, kaufte alles ein, was die Stieftöchter sich gewünscht hatten, aber Lukretia vergaß er gänzlich. Sobald er sich indes eingeschifft hatte und in See gehen wollte, konnte man das Fahrzeug auf keine Weise aus dem Hafen bringen, so daß es schien, als würde es von einem Saugefisch zurückgehalten. Der Patron des Schiffes, der fast in Verzweiflung geriet, legte sich ganz ermattet schlafen und sah im Traum eine Fee, welche zu ihm sagte: „Weißt du auch, warum das Schiff nicht aus dem Hafen kann? Weil der Prinz, den du an Bord hast, seiner Tochter sein Versprechen gebrochen und sich aller andern, nur nicht seines eigenen Blutes erinnert hat.“ Alsobald erwachte der Patron und erzählte seinen Traum dem Prinzen, welcher ganz beschämt über den Bruch des Versprechens, das er geleistet, sich nach der Feengrotte begab und den Gruß seiner Tochter ausrichtend, hinzufügte, man möchte ihr doch etwas schicken, worauf unversehens eine wunderschöne Jungfrau aus der Höhle hervortrat, welche zu ihm sagte, daß sie seiner Tochter für das freundliche Angedenken, in welchem diese sie hielt, bestens danke und sie bitte, sie solle nur ihr zuliebe immer froh und fröhlich sein. Zugleich auch gab sie ihm einen Dattelzweig, eine Haue, einen kleinen Eimer, alles von Gold, und ein seidenes Handtuch, indem sie bemerkte, das eine wäre zum Behacken und das andere zum Begießen des Zweiges.

Der Prinz nahm hierauf, ganz verwundert über das Geschenk, von der Fee Abschied, kehrte nach Hause zurück, und nachdem er unter die Stieftöchter die gewünschten Sachen ausgeteilt, gab er zuletzt auch seiner Tochter die von der Fee erhaltenen

Geschenke. Diese war vor Freude ganz außer sich, pflanzte den Dattelzweig in einen schönen Blumentopf, pflegte und behackte ihn und trocknete ihn mit dem seidenen Handtuch morgens und abends, so daß er schon nach vier Tagen bis zur Höhe einer Frau emporgewachsen war und eine Fee aus demselben hervortrat, welche Lukretia fragte: „Was wünschst du dir?“, worauf diese antwortete, daß sie gern manchmal ohne Wissen ihrer Schwestern aus dem Hause gehen möchte. „So komme denn“, erwiderte die Fee, „jedesmal, wenn du diesen Wunsch hegst, an den Blumentopf und sprich:

„O Dattelbaum, du goldene Gabe,
den stets ich mit goldenem Spaten umgrave,
mit Wasser aus goldenem Eimerchen labe.
Mit seidenem Handtuch getrocknet habe,
jetzt zieh du dich aus
und mich putz heraus.“

Wenn du dich aber ausziehen willst, so ändere die letzten Verse und sage:

„Zieh *mich* doch jetzt aus
und *dich* putz heraus.“

Sobald daher der nächste Festtag erschienen und die Töchter der ehemaligen Hofmeisterin ausgegangen waren, ganz geschniegelt und gebügelt, ganz schimmernd und flimmernd, ganz Bänder und Gewänder und befallbelte Ränder, während Blumen und Düfte parfümierten die Lüfte, und tausend von Dingen sie noch umfingen, eilte Lukretia rasch zu dem Blumentopf, und nachdem sie die ihr von der Fee gelehrtten Worte ausgesprochen, sah sie sich plötzlich wie eine Königin ausgeschmückt und auf einem Zelter sitzend, dem zwölf schmucke, zierliche Pagen folgten, worauf sie sich eben dahin begab, wohin ihre Schwestern gegangen waren, denen beim Anblick der Schönheit dieses holden Täubchens förmlich der Mund wässerte vor Verlangen, so auszusehen wie sie. Der Zufall fügte es nun aber so, daß sich in derselben Gesellschaft gerade der König jenes Landes befand, welcher von der ungemeinen Schönheit Lukretias beim ersten Blick bezaubert, einem vertrauten Diener auftrug, daß er zusehen solle, wie er über diese fremde Jungfrau etwas Näheres erfahren könne, wer sie nämlich wäre und woher sie käme. Der Diener ging ihr nun zwar sogleich auf dem Fuße nach; Lukretia aber, welche den Späher bemerkte, warf eine Handvoll Goldtaler, welche sie sich von dem Dattelbaum zu diesem Behuf hatte geben lassen, hinter sich. Jener steckte sich sogleich die Laterne an und vergaß dem Zelter zu folgen, um sich lieber die Hände mit Goldfüchsen zu füllen, worauf Lukretia in aller Geschwindigkeit in ihr Haus trat und daselbst, wie die Fee sie gelehrt, sich auskleidete. Bald darauf kamen auch ihre Hexen von Schwestern heim und erzählten ihr, um sie zu ärgern, von den tausend hübschen Sachen, die sie gesehen.

Inzwischen kehrte der Diener zu dem König zurück und teilte ihm mit, wie es sich mit den Goldtalern zugetragen hatte, worauf dieser in einen heftigen Zorn geriet, den Diener schmähte, daß er um ein paar lumpiger Dreier willen den Wunsch seines Herrn unerfüllt gelassen, und ihm scharf ansagte, daß er am nächsten Feste sich ja jede erdenkliche Mühe geben solle, zu erfahren, wer jene schöne Jungfrau wäre und wo jener seltene Vogel sein Nest habe.

Das nächste Fest erschien, und die Schwestern, im vollsten Staat das Haus verlassend, ließen Lukretia am Herde zurück, diese jedoch lief sogleich zu dem Dattelbaum, und nachdem sie die bewußten Worte gesagt, traten aus demselben mit einemmal eine Anzahl Zofen, die eine mit einem Spiegel, die andere mit einem Fläschchen Kürbiswasser, eine dritte mit einem Brenneisen, eine vierte mit einem Schminktöpfchen, eine fünfte mit einem Kamm, eine sechste mit Nadeln, eine siebente mit den Kleidern und wieder eine andere mit den Brust- und Halsketten, und nachdem

sie Lukretia so glänzend geschmückt hatten, daß sie leuchtete wie eine Sonne, setzten sie sie in eine sechsspännige Karosse, welche von Lakaien und Pagen in voller Livree begleitet wurde. Nachdem sie nun an demselben Ort, wo sie am vorhergehenden Feste gewesen, angelangt war, vergrößerte sie das Staunen in dem Herzen der Schwestern und das Feuer in der Brust des Königs. Sobald sie sich wieder fortbegeben hatte und bemerkte, daß der Diener des Königs ihr nachging, warf sie, um von diesem nicht ausgespäht zu werden, eine Handvoll Perlen und Edelsteine hinter sich, welche jener wackere Mann für gar nicht zu verachten hielt, so daß er zurückblieb, um sie aufzuklauben, und Lukretia Zeit gewann, unbemerkt nach Hause zu gelangen und sich auf gewöhnliche Weise zu entkleiden. Nach langer, langer Zeit erst kehrte der Diener zu dem König zurück, welcher ihn auf folgende Weise anfuhr: „So wahr ich lebe, wenn du mir diese Jungfrau nicht ausfindig machst, so kriegst du eine derbe Tracht Prügel und so viele Fußtritte in den Hintern, wie du Haare in deinem Barte hast.“ Das nächste Fest erschien, die Schwestern gingen wieder aus, und Lukretia trat vor den Dattelbaum, worauf sie nach Wiederholung des Zauberspruches auf das prächtigste angekleidet und alsdann in einen goldenen Wagen gebracht wurde, den so viele Diener umringten, daß der ganze Aufzug dem eines auf einem öffentlichen Spaziergange arretierten, von Bütteln umringten Freudenmädchens glich. Nachdem sie nun bei ihren Schwestern den gewöhnlichen Neid erweckt hatte, begab sie sich wieder fort, von dem Diener des Königs begleitet, der sich wie mit doppeltem Zwirn an ihren Wagen annähte. Als sie nun sah, daß er immer hinter ihr her kam, so rief sie: „Fahr zu, Kutscher“, worauf der Wagen mit solcher Schnelligkeit davonjagte und ihre Eile so groß war, daß ihr ein Pantoffel entfiel, und zwar einer der niedrigsten, die man je gesehen. Da nun der Diener den dahinfliegenden Wagen nicht erreichen konnte, hob er den Pantoffel von der Erde auf und brachte ihn dem Könige, indem er ihm zugleich erzählte, wie es ihm ergangen war. Der König nahm den Pantoffel in die Hand und sprach: „Wenn der Grundbau so schön ist, wie wird erst das Haus aussehen? O schöner Leuchter, auf dem sich das Licht befand, das mich entzündet; o Dreifuß des schönen Kessels, in dem das Leben siedet; o du schöner Kork, befestigt an die Angelschnur Amors, mit der er meine Seele gefangen hat, sieh, hier umarme ich dich und drücke dich an mein Herz, und wenn ich auch den Baum nicht erreichen kann, so bete ich doch die Wurzeln an, wenn ich auch den Knauf nicht haben kann, so küsse ich doch das Fußgestell! Bisher warst du das Gefängnis eines weißen Fußes, jetzt bist du die Fessel eines unglücklichen Herzens; du erhöhst um anderthalb Zoll die Tyrannei meines Lebens, und durch dich auch wächst um ebensoviel die Wonne meines Lebens, solange ich dich besitze und bewahre.“ Nachdem er dies gesprochen, rief er seinen Sekretär, ließ einen Trompeter kommen und hierauf „Tatarata“, eine öffentliche Bekanntmachung ergehen, daß alle Frauen des Landes sich bei einem gewissen Feste und Bankett einfinden sollten, das er sich in den Kopf gesetzt, zu veranstalten. Als daher der bestimmte Tag erschien, o du, mein Himmel, was für ein Geschmause und Gejubil gab es da, woher kamen nur alle die Pasteten und Torten, woher die Braten und Fleischklöße, woher die Makronen und das Zuckerwerk? Denn sie waren in so großer Menge vorhanden, daß man ein vollständiges Heer damit hätte speisen können.

Sobald nun die Frauen alle angelangt waren, vornehme und geringe, reiche und arme, alte und junge, schöne und häßliche und sämtlich im besten Putz, und man erst tüchtig geschmaust hatte, probierte der König einer jeden der Eingeladenen, ohne auch nur eine zu übergehen, den Pantoffel an, um zu sehen, welcher er so gut und genau passe, daß er an der Form des Pantoffels das, was er suchte, zu erkennen vermöchte; er fand aber keinen passenden Fuß und war nahe daran, zu verzweifeln. Gleichwohl gebot er Stillschweigen und sprach: „Kommet morgen wieder und esset mit mir eine Suppe;

doch bitte ich auch, daß ihr kein einziges Frauenzimmer zu Hause lasset und sei sie, wer sie wolle.“ Hierauf sagte zu ihm der Prinz: „Ich habe zwar noch eine Tochter, allein sie steckt immer hinter dem Herde, und es fehlt ihr so gänzlich an aller Zierlichkeit der Gestalt und Sitten, daß sie es nicht verdient, an Eurem Tische zu essen.“ – „Schon gut“, sagte der König, „gerade sie soll vor allen anderen kommen, denn so wünsche ich es.“ So nun schieden sie, und am darauffolgenden Tage fanden sich wiederum alle ein, und zugleich mit den Töchtern Carmosinas kam auch Lukretia. Kaum wurde diese von dem König erblickt, so schien sie ihm auch sogleich die zu sein, welche er suchte; jedoch hielt er seine Empfindungen fürs erste noch zurück. Nachdem aber die Kinnbackentätigkeit der Anwesenden ihr Ende gefunden, wurden wieder die Proben mit dem Pantoffel angestellt, und nicht sobald näherte letzterer sich Lukretias Fuß, als er gleich dem Eisen, welches auf den Magnet losfährt, von selbst an den Fuß dieses Herzblattes Amors fuhr. Kaum nahm dies der König wahr, so eilte er auf sie los, um ihr aus seinen Armen eine Presse zu machen, bat sie, sich unter dem Thronhimmel niederzulassen, und setzte ihr alsdann die Krone aufs Haupt, worauf alle Anwesenden vor ihr, als vor ihrer Königin, Knickse und Reverenzen zu machen anfangen. Als ihre Schwestern dies sahen, barsten sie fast vor Ärger, und da sie nicht gesonnen waren, dieses Herzleid länger mit anzusehen, schlichen sie sich ganz heimlich und still nach Hause, indem sie sich wider Willen gestehen mußten, daß:
In gar grosser Narrheit lebt, wer den Sternen widerstrebt.

Perrault, Charles: „Cendrillon ou La Petite Pantoufle De Verre“/„Aschenputtel oder Das Gläserne Pantöffelchen“, deutsch/französisch, in: Kempten/Kösel (Hg.): *Charles Perrault: Contes de Fées – Die Märchen*, (dtv zweisprachig, Ebenhausen: Edition Langewiesche-Brandt 1962), übers. Müller, Ulrich Friedrich, 9.-11. Tsd. d. Gesamtaufll., München: Deutscher Taschenbuchverlag 1975, S. 76-93:

Es war einmal ein Edelmann, der heiratete in zweiter Ehe eine Frau, die war so hochmütig und so stolz, wie man es noch nie gesehen hatte. Sie hatte zwei Töchter vom gleichen Schläge, die ihr in jeder Hinsicht ähnlich waren. Der Ehemann hatte seinerseits eine Tochter, aber die war von unvergleichlicher Sanftmut und Gutherzigkeit; das hatte sie von ihrer Mutter, die war die beste Frau der Welt gewesen. Bald nachdem das Hochzeitsfest gefeiert war, ließ die Stiefmutter ihrer bösen Wesensart freien Lauf: sie konnte die guten Eigenschaften dieses Mädchens nicht ertragen, die ihre eigenen Töchter nur noch hassenswerter machten. Sie übertrug ihr die niedrigsten Arbeiten im Haushalt: sie musste das Geschirr spülen und die Stiegen putzen und die Zimmer der Dame und ihrer Fräulein Töchter bohnen. Sie schlief ganz oben im Hause in einem Dachkämmerchen auf einem schlechten Strohsack, während ihre Schwestern in Zimmern mit Parkettböden wohnten, wo sie Betten nach der letzten Mode hatten und Spiegel, in denen sie sich vom Kopf bis zu den Füßen betrachten konnten. Das arme Mädchen ertrug alles mit Geduld und wagte es nicht, bei ihrem Vater darüber Klage zu führen; denn der hätte sie ja doch nur gescholten, weil seine Frau ihn ganz und gar regierte. Wenn sie ihre Arbeit getan hatte, verkroch sie sich in die Ecke hinterm Herd und setzte sich in die Asche. Deshalb nannte man sie auch ganz allgemein im Hause *Aschensteert*. Die Jüngere, die nicht ganz so böse war wie ihre ältere Schwester, nannte sie *Aschenputtel*. Aber Aschenputtel war trotz ihrer schlechten Kleider doch hundertmal schöner als ihre Schwestern, auch wenn diese noch so prächtig gekleidet waren.

Es begab sich, dass der Sohn des Königs einen Ball veranstaltete und alle Personen von Stand dazu einlud. Auch unsere beiden jungen Damen wurden eingeladen; denn sie stellten etwas dar im Lande. Da waren sie nun sehr froh und sehr geschäftig mit dem Aussuchen der Kleider und der Frisuren, die ihnen am besten stehen könnten. Das gab neue Mühe für Aschenputtel, weil sie die Wäsche ihrer Schwestern bügeln und ihre Handkrausen fälteln musste. Man sprach nur noch davon, wie man sich kleiden wollte. „Ich“, sagte die Ältere, „ich werde mein rotes Samtkleid mit dem englischen Spitzenbesatz anziehen.“ „Ich“, sagte die Jüngere, „ich werde nur meinen Alltagsrock tragen, aber dafür werde ich meinen goldgeblühten Umhang anlegen und meine Diamantbrosche, die wahrhaftig nicht das Allergewöhnlichste ist.“ Man ließ die beste Friseurin kommen, damit sie doppelt gereichte Rollenlößchen lege, und ließ bei der besten Putzmacherin Schönheitspflasterchen einkaufen. Sie riefen Aschenputtel, um sie nach ihrer Meinung zu fragen, denn sie hatte guten Geschmack. Aschenputtel riet ihnen so vortrefflich wie möglich und erbot sich sogar, sie zu frisieren, was sie sich gern gefallen ließen. Während Aschenputtel sie frisierte, sagten sie zu ihr: „Aschenputtel, gingest du nicht auch gern auf den Ball?“ „Ach, ihr Fräulein, ihr macht euch über mich lustig; so etwas ist nichts für mich.“ „Da hast du recht, das gäbe ein schönes Gelächter, wenn man so einen Aschensteert auf den Ball gehen sähe.“ Eine andere als Aschenputtel hätte sie schlecht frisiert, aber Aschenputtel war ein gutes Mädchen und frisierte sie vollkommen richtig. Beinahe zwei Tage lang aßen sie nichts, so außer sich waren sie vor Freude. Man zerriss mehr als zwölf Korsettbänder beim übermäßigen Einschnüren, weil man ihnen die Taille schlanker machen wollte, und die ganze Zeit standen sie vor ihrem Spiegel.

Endlich kam der glückliche Tag; sie brachen auf, und Aschenputtel folgte ihnen mit den Augen, so lange sie konnte. Als sie sie nicht mehr sah, begann sie zu weinen. Da ihre Patin sie ganz in Tränen sah, fragte sie, was es habe. „Ich würde gern ... Ich würde gern ...“ Sie weinte so sehr, dass sie nicht zu Ende sprechen konnte. Die Patin, die eine Fee war, sagte zu ihr: „Du würdest gern auf den Ball gehen, nicht wahr?“ „Ach ja!“ sagte Aschenputtel seufzend. „Nun, wenn du brav sein willst“, sagte die Patin, „werde ich dafür sorgen, dass du hingehen kannst.“ Sie führte sie in ihr Zimmer und sagte zu ihr: „Geh in den Garten und bring mir einen Kürbis.“ Aschenputtel ging sogleich hin, nahm den schönsten Kürbis ab, den sie finden konnte, und überreichte ihn der Patin, ohne zu ahnen, wie dieser Kürbis sie zum Ball bringen könne. Die Patin höhnte ihn aus, und als nur noch die Schale übrig war, klopfte sie mit ihrem Stab daran: sogleich war der Kürbis in eine schöne, ganz vergoldete Karosse verwandelt. Dann ging sie und sah in ihrer Mausefalle nach, in der sie sechs Mäuse fand, die alle noch am Leben waren. Sie sagte zu Aschenputtel, sie solle die Klappe der Mausefalle ein wenig anheben; jeder Maus, die herauskam, versetzte sie einen Schlag mit dem Stab, und sogleich war die Maus in ein schönes Pferd verwandelt: das gab ein schönes Gespann mit sechs wunderbar mausgrauen Apfelschimmeln. Als sie nun nicht wusste, woraus sie einen Kutscher machen sollte, sagte Aschenputtel:

„Ich will nachsehen, ob vielleicht eine Ratte in der Rattenfalle ist; aus der könnten wir einen Kutscher machen.“ „Da hast du recht“, sagte die Patin, „sieh einmal nach.“ Aschenputtel brachte ihr die Rattenfalle, in der drei dicke Ratten waren. Die Fee nahm eine von den dreien, weil sie einen mächtigen Bart hatte; kaum hatte sie sie berührt, war sie in einen dicken Kutscher verwandelt, der einen der schönsten Schnurrbärte trug, die man je gesehen hatte. Dann sagte sie zu Aschenputtel: „Geh in den Garten; dort wirst du sechs Eidechsen hinter der Gießkanne finden, die bring mir her.“ Kaum hatte Aschenputtel sie gebracht, da verwandelte die Patin sie in sechs Lakaien, die sogleich mit ihren reichbesetzten Fräcken hinten auf die Karosse stiegen und sich dort festhielten, wie wenn sie ihr Lebtag nichts anderes getan hätten. Darauf sagte die Fee zu Aschenputtel: „Nun? Da hast du alles, um zum Ball zu fahren: bist du nun froh?“ „O ja, aber soll ich denn so gehen, wie ich bin, mit meinen hässlichen Kleidern?“ Die Patin berührte Aschenputtel nur mit dem Stab, und im gleichen Augenblick waren ihre Kleider verwandelt in Kleider aus Gold- und Silberbrokat, reich verziert mit Edelsteinen; dazu gab ihr die Patin noch ein Paar gläserne Pantoffeln, die hübschesten von der Welt.

Als Aschenputtel so geschmückt war, stieg sie in die Karosse; doch die Patin ermahnte sie, vor allen Dingen nicht länger als bis Mitternacht zu bleiben, und warnte sie, dass, wenn sie auch nur einen Augenblick länger auf dem Ball bliebe, die Karosse wieder zum Kürbis würde, die Pferde zu Mäusen, die Lakaien zu Eidechsen, und dass die alten Kleider wieder ihre frühere Gestalt annehmen würden. Aschenputtel versprach der Patin, dass sie ganz gewiss den Ball vor Mitternacht verlassen werde. Und so fuhr sie davon und war außer sich vor Freude.

Der Königssohn, dem man gemeldet hatte, eine hohe Prinzessin, die keiner kenne, sei soeben angekommen, eilte ihr zum Empfang entgegen. Er reichte ihr beim Aussteigen aus der Karosse die Hand und führte es in den Saal, wo die Gesellschaft war. Da trat eine große Stille ein; man hörte auf zu tanzen, und die Geigen spielten nicht weiter, so aufmerksam bestaunten alle die große Schönheit der Unbekannten. Da war nur ein dumpfes Gemurmel zu hören: „Ah, wie ist die schön!“ Selbst der König, so alt er war, wurde nicht müde, sie zu betrachten und ganz leise zur Königin zu sagen, er habe seit langem kein so hübsches und liebliches Wesen gesehen. Alle Damen schauten prüfend auf Aschenputtels Frisur und auf ihre Kleider, um sofort am anderen Tage die gleichen

zu haben, wenn sich überhaupt Stoffe finden ließen, die ebenso schön, und Schneider, die geschickt genug waren. Der Königssohn setzte Aschenputtel an den besten Ehrenplatz, und gleich darauf holte er sie, um sie zum Tanze zu führen. Aschenputtel tanzte mit so viel Anmut, dass man sie noch mehr bewunderte. Ein sehr schöner Imbiss wurde aufgetragen, aber der junge Prinz aß nichts, so sehr war er damit beschäftigt, Aschenputtel zu betrachten. Sie ging und setzte sich zu ihren Schwestern und sagte ihnen tausend Artigkeiten, teilte mit ihnen Apfelsinen und Zitronen, die der Prinz ihr geschenkt hatte, was die beiden sehr verwunderte, weil sie sie nicht kannten. Während sie so plauderten, hörte Aschenputtel es Viertel vor zwölf schlagen; sogleich machte sie eine tiefe Verneigung vor der Gesellschaft und lief fort, so schnell es konnte. Sobald sie angelangt war, ging sie zu ihrer Patin, und nachdem sie sich bei ihr bedankt hatte, sagte sie zu ihr, dass sie sich sehr wünsche, auch am nächsten Tage auf den Ball zu gehen, weil der Königssohn sie darum gebeten habe. Als sie noch dabei war, der Patin alles zu erzählen, was auf dem Ball geschehen war, klopfen die Schwestern an der Tür. Aschenputtel machte ihnen auf. „Wie spät ihr wiederkommt!“ sagte sie zu ihnen und gähnte dabei, rieb sich die Augen und reckte sich, als wäre sie gerade eben erst aufgewacht. Dabei hatte sie wahrhaftig nicht die geringste Lust zum Schlafen gehabt, seit sie einander zuletzt gesehen hatten. „Wenn du auf den Ball gegangen wärest“, sagte die eine der Schwestern zu ihr, „hättest du dich nicht gelangweilt; die schönste Prinzessin ist erschienen, die schönste, die man je gesehen hat; sie hat uns tausend höfliche Worte gesagt und hat uns Apfelsinen und Zitronen geschenkt.“ Aschenputtel war außer sich vor Freude; sie fragte sie nach dem Namen der Prinzessin, aber sie gaben zur Antwort, niemand kenne sie, der Königssohn sei selber sehr bekümmert deswegen und wolle alles auf der Welt darum geben, zu erfahren, wer sie sei. Aschenputtel lächelte und sagte zu ihnen: „Dann war sie also wirklich sehr schön? Mein Gott, wie glücklich ihr seid! Ob ich sie nicht auch sehen könnte? Ach, Fräulein Javotte, leiht mir doch Euer gelbes Kleid, das ihr alle Tage anzieht!“ „Wirklich“, sagte Fräulein Javotte, „das wäre mir gerade recht! Mein Kleid einfach so einem hässlichen Aschensteert zu leihen? Da müsste ich ja närrisch sein!“ Aschenputtel hatte diese Weigerung wohl erwartet und war froh darüber, denn sie wäre sehr in Verlegenheit gekommen, wenn ihr die Schwester wirklich ihr Kleid hätte leihen wollen.

Am anderen Tage gingen die zwei Schwestern auf den Ball, und Aschenputtel auch, nur war sie noch schöner geschmückt als beim ersten Mal. Der Königssohn blieb immer an ihrer Seite und gab ihr unablässig süße Worte. Dem jungen Fräulein wurde die Zeit gar nicht lang, und sie vergaß, wozu ihre Patin sie ermahnt hatte. So hörte sie den ersten Glockenschlag von Mitternacht, als sie glaubte, es sei noch nicht einmal elf Uhr. Sie stand auf und entsprang so leichtfüßig wie eine Hirschkuh. Der Prinz lief ihr nach, aber er konnte sie nicht einholen. Sie verlor einen ihrer gläsernen Pantoffeln, den der Prinz sehr sorgfältig aufhob. Aschenputtel kam außer Atem nach Hause, ohne Karosse, ohne Lakaien und in ihren schlechten Kleidern; nichts von all ihrer Herrlichkeit war ihr geblieben als das eine Pantöffelchen, das gleiche wie das, welches sie verloren hatte. Man befragte die Wachen am Tor des Palastes, ob sie nicht gesehen hätten, wie eine Prinzessin herausgekommen sei, aber sie sagten, sie hätten niemanden herauskommen gesehen als ein sehr schlecht gekleidetes Mädchen, das eher wie eine Bauerndirne ausgesehen habe als wie ein Fräulein.

Als die zwei Schwestern vom Ball zurückkamen, fragte Aschenputtel sie, ob sie sich wieder gut unterhalten hätten und ob die schöne Dame dagewesen sei. Sie sagten: ja, aber sie sei fort gesprungen, als es Mitternacht geschlagen habe, so geschwind, dass sie eines ihrer gläsernen Pantöffelchen verloren habe, das allerhübscheste von der Welt; der Königssohn habe es aufgehoben und habe es die noch verbleibende zeit des Balles nur

immer angeschaut, und ganz gewiss sei er in großer Liebe entbrannt zu der schönen Dame, der das Pantöffelchen gehöre.

Und sie sprachen die Wahrheit: denn wenige Tage darauf ließ der Königssohn mit Trompetenschall bekannt machen, dass er diejenige heiraten wolle, deren Fuß ganz genau in den Pantoffel passe. Zuerst probierte man ihn den Prinzessinnen an, dann den Herzoginnen und dem ganzen Hofstaat, aber vergebens. Man brachte ihn auch zu den zwei Schwestern, die ihr möglichstes taten, um ihren Fuß in den Pantoffel zu zwängen, aber es wollte ihnen nicht gelingen. Aschenputtel, die ihnen zuschaute und den Pantoffel erkannte, sagte lächelnd: „Lasst mich doch sehen, ob er mir nicht passt!“ Ihre Schwestern begannen zu lachen und sich über sie lustig zu machen. Der Edelmann aber, der die Anprobe des Pantoffels vornahm, sagte, nachdem er Aschenputtel aufmerksam angesehen und es sehr schön gefunden habe, das sei recht und billig; er habe Befehl, ihn allen Mädchen anzuprobieren. Er ließ Aschenputtel sich hinsetzen, und als er den Pantoffel an ihren kleinen Fuß hielt, sah er, dass er ohne Mühe darüber passte und wie angegossen daran saß. Das Erstaunen der zwei Schwestern war groß, aber es wurde noch größer, als Aschenputtel das andere Pantöffelchen aus seiner Tasche zog und auf seinen Fuß steckte. Und nun kam auch die Patin herein, und indem sie mit dem Stab Aschenputtels Kleider berührte, verwandelte sie diese in noch herrlichere als alle zuvor. Da erkannten die zwei Schwestern in Aschenputtel die schöne Dame wieder, die sie auf dem Ball gesehen hatten. Sie warfen sich ihr zu Füßen und baten sie um Verzeihung für all die böse Behandlung, die sie ihr angetan hatten. Aschenputtel hob sie auf, umarmte sie und sagte, dass sie ihnen aus ganzem Herzen verzeihe und sie bitte, sie immer lieb zu behalten. Geschmückt wie sie war, führte man sie dem jungen Prinzen zu. Er fand sie schöner denn je, und wenige Tage später heiratete er sie. Aschenputtel aber, die ebenso gut wie schön war, nahm ihre zwei Schwestern zu sich in den Palast und vermählte sie noch am gleichen Tage mit zwei großen Herren des Hofes.

Moral

*Die Frauenschönheit ist ein edles Gut;
wohl keiner, der sich gern von ihrem Anblick trennt.
Doch was man holde Anmut nennt,
ist mehr wert, weil es größere Wunder tut.
Dem Aschenputtel gab die Patin sie zur Zier;
sie zeigte ihr Geschmack und Sittsamkeit
und machte endlich eine Königin aus ihr:
das ist's, was unserem Märchen die Moral verleiht.
Schön, das ist nicht nur gut frisiert allein:
will man ein Herz betören und bezwingen,
wird Anmut aller Feen schönste Gabe sein,
denn ohne sie wird nichts, doch mit ihr alles uns gelingen.*

Weitere Moral

*Es mag zu Vorteil und Gewinn gereichen,
hat einer Geist und Kühnheit ohnegleichen,
hochmögende Geburt, gesetzte Sinne
und ähnliche Talente inne,
die er vom Himmel hat als Adelszeichen;
doch hilft's euch gar nichts, sie nur zu besitzen:
ihr seid auf eurer Lebensbahn verraten,
habt ihr nicht, um sie auszunützen,
entweder eine Patin oder einen Paten.*

Grimm, Jakob u. Wilhelm: „21. Aschenputtel“, in: Rölleke, Heinz (Hg.): *Brüder Grimm – Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam 2010 S.132-139:

Einem reichen Manne, dem wurde seine Frau krank, und als sie fühlte, dass ihr Ende herankam, rief sie ihr einziges Töchterlein zu sich ans Bett und sprach: „Liebes Kind, bleib fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken, und will um dich sein.“ Darauf tat sie die Augen zu und verschied. Das Mädchen gieng jeden Tag hinaus zu dem Grabe der Mutter und weinte, und blieb fromm und gut. Als der Winter kam, deckte der Schnee ein weißes Tüchlein auf das Grab, und als die Sonne im Frühjahr es wieder herabgezogen hatte, nahm sich der Mann eine andere Frau. Die Frau hatte zwei Töchter mit ins Haus gebracht, die schön und weiß von Angesicht waren, aber garstig und schwarz von Herzen. Da gieng eine schlimme Zeit für das arme Stiefkind an. „Soll die dumme Gans bei uns in der Stube sitzen!“ sprachen sie, „wer Brot essen will, muss es verdienen: hinaus mit der Küchenmagd!“ Sie nahmen ihm seine schönen Kleider weg, zogen ihm einen grauen, alten Kittel an und gaben ihm hölzerne Schuhe. „Seht einmal die stolze Prinzessin, wie sie geputzt ist!“ riefen sie, lachten und führten es in die Küche. Da musste es von Morgen bis Abend schwere Arbeit tun, früh vor Tag aufstehen, Wasser tragen, Feuer anmachen, kochen und waschen. Obendrein taten ihm die Schwestern alles ersinnliche Herzeleid an, verspotteten es und schütteten ihm die Erbsen und Linsen in die Asche, so dass es sitzen und sie wieder auslesen musste. Abends, wenn es sich müde gearbeitet hatte, kam es in kein Bett, sondern musste sich neben den Herd in die Asche legen. Und weil es darum immer staubig und schmutzig aussah, nannten sie es *Aschenputtel*.

Es trug sich zu, dass der Vater einmal in die Messe ziehen wollte, da fragte er die beiden Stieftöchter, was er ihnen mitbringen sollte. „Schöne Kleider“ sagte die eine, „Perlen und Edelsteine“ die zweite. „Aber du, Aschenputtel“, sprach er, „was willst du haben?“ „Vater, das erste Reis, das euch auf eurem Heimweg an den Hut stößt, das brecht für mich ab.“ Er kaufte nun für die beiden Stiefschwestern schöne Kleider, Perlen und Edelsteine, und auf dem Rückweg, als er durch einen grünen Busch ritt, streifte ihn ein Haselreis und stieß ihm den Hut ab. Da brach er das Reis ab und nahm es mit. Als er nach Haus kam, gab er den Stieftöchtern, was sie sich gewünscht hatten, und dem Aschenputtel gab er das Reis von dem Haselbusch. Aschenputtel dankte ihm, gieng zu seiner Mutter Grab und pflanzte das Reis darauf, und weinte so sehr, dass die Tränen darauf niederfielen und es begossen. Es wuchs aber, und ward ein schöner Baum. Aschenputtel gieng alle Tage dreimal darunter, weinte und betete, und allemal kam ein weißes Vöglein auf den Baum, und wenn es einen Wunsch aussprach, so warf ihm das Vöglein herab was es sich gewünscht hatte.

Es begab sich aber, dass der König ein Fest anstellte, das drei Tage dauern sollte, und wozu alle schönen Jungfrauen im Lande eingeladen wurden, damit sich sein Sohn eine Braut aussuchen möchte. Die zwei Stiefschwestern als sie hörten dass sie auch dabei erscheinen sollten, waren guter Dinge, riefen Aschenputtel, und sprachen „kämm uns die Haare, bürste uns die Schuhe und mache uns die Schnallen fest, wir gehen zur Hochzeit auf des Königs Schloss.“ Aschenputtel gehorchte, weinte aber, weil es auch gern zum Tanz mitgegangen wäre, und bat die Stiefmutter sie möchte es ihm erlauben. „Du Aschenputtel“, sprach sie, „bist voll Staub und Schmutz und willst zur Hochzeit? du hast keine Kleider und Schuhe, und willst tanzen!“ Als es aber mit Bitten anhielt, sprach sie endlich „da habe ich dir eine Schüssel Linsen in die Asche geschüttet, wenn du die Linsen in zwei Stunden wieder ausgelesen hast, so sollst du mitgehen.“ Das Mädchen gieng durch die Hintertür nach dem Garten und rief „ihr zahmen Täubchen, ihr Turteltäubchen, all ihr Vöglein unter dem Himmel, kommt und helft mir lesen,

die guten ins Töpfchen,
die schlechten ins Kröpfchen.”

Da kamen zum Küchenfenster zwei weiße Täubchen herein, und danach die Turteltäubchen, und endlich schwirrten und schwärmten alle Vöglein unter dem Himmel herein, und ließen sich um die Asche nieder. Und die Täubchen nickten mit den Köpfchen und fingen an pick, pick, pick, pick, und da fiengen die übrigen auch an pick, pick, pick, pick, und lasen alle guten Körnlein in die Schüssel. Kaum war eine Stunde herum, so waren sie schon fertig und flogen alle wieder hinaus. Da brachte das Mädchen die Schüssel der Stiefmutter, freute sich und glaubte, es dürfte nun mit auf die Hochzeit gehen. Aber sie sprach „nein, Aschenputtel, du hast keine Kleider, und kannst nicht tanzen: du wirst nur ausgelacht.” Als es nun weinte, sprach sie „wenn du mir zwei Schüsseln voll Linsen in einer Stunde aus der Asche rein lesen kannst, so sollst du mitgehen”, und dachte „das kann es ja nimmermehr.” Als sie die zwei Schüsseln Linsen in die Asche geschüttet hatte, gieng das Mädchen durch die Hintertür nach dem Garten und rief „ihr zahmen Täubchen, ihr Turteltäubchen, all ihr Vöglein unter dem Himmel, kommt und helft mir lesen,

die guten ins Töpfchen,
die schlechten ins Kröpfchen.”

Da kamen zum Küchenfenster zwei weiße Täubchen herein und danach die Turteltäubchen, und endlich schwirrten und schwärmten alle Vöglein unter dem Himmel herein, und ließen sich um die Asche nieder. Und die Täubchen nickten mit ihren Köpfchen und fiengen an pick, pick, pick, pick, und da fiengen die übrigen auch an pick, pick, pick, pick, und lasen alle guten Körner in die Schüsseln. Und eh eine halbe Stunde herum war, waren sie schon fertig, und flogen alle wieder hinaus. Da trug das Mädchen die Schüsseln zu der Stiefmutter, freute sich und glaubte nun dürfte es mit auf die Hochzeit gehen. Aber sie sprach „es hilft dir alles nichts: du kommst nicht mit, denn du hast keine Kleider und kannst nicht tanzen; wir müssten uns deiner schämen.” Darauf kehrte sie ihm den Rücken zu und eilte mit ihren zwei stolzen Töchtern fort.

Als nun niemand mehr daheim war, gieng Aschenputtel zu seiner Mutter Grab unter den Haselbaum und rief

„Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich,
wirf Gold und Silber über mich.”

Da warf ihm der Vogel ein golden und silbern Kleid herunter, und mit Seide und Silber ausgestickte Pantoffeln. In aller Eile zog es das Kleid an und gieng zur Hochzeit. Seine Schwestern aber und die Stiefmutter kannten es nicht, und meinten es müsste eine fremde Königstochter sein, so schön sah es in dem goldenen Kleide aus. An Aschenputtel dachten sie gar nicht und dachten es säße daheim im Schmutz und suchte die Linsen aus der Asche. Der Königssohn kam ihm entgegen, nahm es bei der Hand und tanzte mit ihm. Er wollte auch mit sonst niemand tanzen, also dass er ihm die Hand nicht los ließ, und wenn ein anderer kam, es aufzufordern, sprach er „das ist meine Tänzerin.”

Es tanzte bis es Abend war, da wollte es nach Hause gehen. Der Königssohn aber sprach „ich gehe mit und begleite dich”, denn er wollte sehen, wem das schöne Mädchen angehörte. Sie entwischte ihm aber und sprang in das Taubenhaus. Nun wartete der Königssohn bis der Vater kam und sagte ihm das fremde Mädchen wär’ in das Taubenhaus gesprungen. Der Alte dachte „sollte es Aschenputtel sein”, und sie mussten ihm Axt und Hacken bringen, damit er das Taubenhaus entzweischlagen konnte: aber es war niemand darin. Und als sie ins Haus kamen, lag Aschenputtel in seinen schmutzigen Kleidern in der Asche, und ein trübes Öllämpchen brannte im Schornstein; denn Aschenputtel war geschwind aus dem Taubenhaus hinten herab

gesprungen, und war zu dem Haselbäumchen gelaufen: da hatte es die schönen Kleider abgezogen und aufs Grab gelegt, und der Vogel hatte sie wieder weggenommen, und dann hatte es sich in seinem grauen Kittelchen in die Küche zur Asche gesetzt.

Am andern Tag, als das Fest von neuem anhub, und die Eltern und Stiefschwestern wieder fort waren, gieng Aschenputtel zu dem Haselbaum und sprach

„Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich,
wirf Gold und Silber über mich.“

Da warf der Vogel ein noch viel stolzeres Kleid herab, als am vorigen Tag. Und als es mit diesem Kleide auf der Hochzeit erschien, erstaunte jedermann über seine Schönheit. Der Königssohn aber hatte gewartet bis es kam, nahm es gleich bei der Hand und tanzte nur allein mit ihm. Wenn die andern kamen und es aufforderten, sprach er „das ist meine Tänzerin.“ Als es nun Abend war, wollte es fort, und der Königssohn gieng ihm nach und wollte sehen in welches Haus es gieng: aber es sprang ihm fort und in den Garten hinter dem Haus. Darin stand ein schöner großer Baum an dem die herrlichsten Birnen hiengen, es kletterte so behend wie ein Eichhörnchen zwischen die Äste, und der Königssohn wusste nicht wo es hingekommen war. Er wartete aber bis der Vater kam und sprach zu ihm „das fremde Mädchen ist mir entwischt, und ich glaube es ist auf den Birnbaum gesprungen.“ Der Vater dachte „sollte es Aschenputtel sein“, ließ sich die Axt holen und hieb den Baum um, aber es war niemand darauf. Und als sie in die Küche kamen, lag Aschenputtel da in der Asche, wie sonst auch, denn es war auf der andern Seite vom Baum herabgesprungen, hatte dem Vogel auf dem Haselbäumchen die schönen Kleider wieder gebracht und sein graues Kittelchen angezogen.

Am dritten Tag, als die Eltern und Schwestern fort waren, gieng Aschenputtel wieder zu seiner Mutter Grab und sprach zu dem Bäumchen

„Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich,
wirf Gold und Silber über mich.“

Nun warf ihm der Vogel ein Kleid herab, das war so prächtig und glänzend wie es noch keins gehabt hatte, und die Pantoffeln waren ganz golden. Als es in dem Kleid zu der Hochzeit kam, wussten sie alle nicht was sie vor Verwunderung sagen sollten. Der Königssohn tanzte ganz allein mit ihm, und wenn es einer aufforderte, sprach er „das ist meine Tänzerin.“

Als es nun Abend war, wollte Aschenputtel fort, und der Königssohn wollte es begleiten, aber es entsprang ihm so geschwind dass er nicht folgen konnte. Der Königssohn hatte aber eine List gebraucht, und hatte die ganze Treppe mit Pech bestreichen lassen: da war, als es hinabsprang, der linke Pantoffel des Mädchens hängen geblieben. Der Königssohn hob ihn auf, und er war klein und zierlich und ganz golden. Am nächsten Morgen gieng er damit zu dem Mann, und sagte zu ihm „keine andere soll meine Gemahlin werden als die, an deren Fuß dieser goldene Schuh passt.“ Da freuten sich die beiden Schwestern, denn sie hatten schöne Füße. Die Älteste gieng mit dem Schuh in die Kammer und wollte ihn anprobieren, und die Mutter stand dabei. Aber sie konnte mit der großen Zehe nicht hineinkommen, und der Schuh war ihr zu klein, da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach „hau die Zehe ab: wann du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen.“ Das Mädchen hieb die Zehe ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiss den Schmerz und gieng heraus zum Königssohn. Da nahm er sie als seine Braut aufs Pferd, und ritt mit ihr fort. Sie mussten aber an dem Grabe vorbei, da saßen die zwei Täubchen auf dem Haselbäumchen, und riefen

„rucke di guck, rucke di guck,
Blut ist im Schuck (Schuh):
der Schuck ist zu klein,
die rechte Braut sitzt noch daheim.“

Da blickte er auf ihren Fuß und sah wie das Blut herausquoll. Er wendete sein Pferd um, brachte die falsche Braut wieder nach Hause und sagte das wäre nicht die rechte, die andere Schwester solle den Schuh anziehen. Da gieng diese in die Kammer und kam mit den Zehen glücklich in den Schuh, aber die Ferse war zu groß. Da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach „hau ein Stück von der Ferse ab: wann du Königin bist, brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen.“ Das Mädchen hieb ein Stück von der Ferse ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiss den Schmerz und gieng heraus zum Königssohn. Da nahm er sie als seine Braut aufs Pferd und ritt mit ihr fort. Als sie an dem Haselbäumchen vorbeikamen, saßen die zwei Täubchen darauf und riefen

„rucke di guck, rucke di guck,
Blut ist im Schuck:
der Schuck ist zu klein,
die rechte Braut sitzt noch daheim.“

Er blickte nieder auf ihren Fuß, und sah wie das Blut aus dem Schuh quoll und an den weißen Strümpfen ganz rot heraufgestiegen war. Da wendete er sein Pferd und brachte die falsche Braut wieder nach Hause. „Das ist auch nicht die rechte“, sprach er, „habt ihr keine andere Tochter?“ „Nein“, sagte der Mann, „nur von meiner verstorbenen Frau ist noch ein kleines verbuttetes Aschenputtel da: das kann unmöglich die Braut sein.“ Der Königssohn sprach er sollte es heraufschicken, die Mutter aber antwortete „ach nein, das ist viel zu schmutzig, das darf sich nicht sehen lassen.“ Er wollte es aber durchaus haben, und Aschenputtel musste gerufen werden. Da wusch es sich erst Hände und Angesicht rein, gieng dann hin und neigte sich vor dem Königssohn, der ihm den goldenen Schuh reichte. Dann setzte es sich auf einen Schemel, zog den Fuß aus dem schweren Holzschuh und steckte ihn in den Pantoffel, der war wie angegossen. Und als es sich in die Höhe richtete und der König ihm ins Gesicht sah, so erkannte er das schöne Mädchen, das mit ihm getanzt hatte, und rief „das ist die rechte Braut!“ Die Stiefmutter und die beiden Schwestern erschrakten und wurden bleich vor Ärger: er aber nahm Aschenputtel aufs Pferd und ritt mit ihm fort. Als sie an dem Haselbäumchen vorbei kamen, riefen die zwei weißen Täubchen:

„rucke die guck, rucke di guck,
kein Blut im Schuck:
der Schuck ist nicht zu klein,
die rechte Braut die führt er heim.“

Und als sie das gerufen hatten, kamen sie beide herabgeflogen und setzten sich dem Aschenputtel auf die Schultern, eine rechts, die andere links, und blieben da sitzen. Als die Hochzeit mit dem Königssohn sollte gehalten werden, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und teil an seinem Glück nehmen. Als die Brautleute nun zur Kirche giengen, war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach als sie heraus giengen, war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag bestraft.

Einstellungsprotokoll: Aschenputtel, 1922, Regie: Lotte Reiniger

mit Hilfe von Propps Funktionen 1972, S. 31-66; die Funktionen werden in kursiver Form dargestellt

Funktionen	Nr.	Einstellung	Schnitt	Blende	Ort	Handlung	Zeit
<i>„Ausgangssituation“/ „Familienmitglied verlässt das Haus“ oder stirbt</i>	1.	Insert		Iris-In Iris-Out		"What Cinderella suffered from the two sisters and her stepmother, how she grew into a fairy-princess here is seen told by a pair of scissors on a screen."	00:00:56 00:01:10
	2.	Long Shot	Straight Cut			kleine Schere, echte Hände schneiden Stück Papier aus - Cinderella entsteht	00:01:12
	3.	Long Shot	Straight Cut	Iris-In Iris-Out		Stiefschwestern reichen sich die Hand	00:01:26 00:01:30
	4.	Long Shot		Iris-In Iris-Out		Stiefmutter wird gezeigt die Cinderella mit Stock bedroht; Cinderella sieht man erst in der nächsten Einstellung	00:01:30 00:01:33
<i>Kennzeichnung: Heldin muss wo anders schlafen und bekommt anderen Namen</i>	5.	Long Shot		Iris-In Iris-In Iris-In Iris-Out	Küche weiter oben Stufen Mitte	Cinderella sitzt in der Küche weint und fleht Schwestern spielen links oben mit Vogel in Käfig Stiefmutter befiehlt Cinderella die Stufen zu putzen; steigt auf sie	00:01:33 00:01:36 00:01:44 00:01:50
	6.	Medium Long Shot		Iris-In		Cinderella bittet Stiefmutter, ob es auch auf das Fest darf; Mutter schüttet Linsen aus	00:03:17
<i>Sie darf nicht mit auf das Fest</i>	7.	Long Shot	Straight Cut	Wipe Up	Küche Küche	Es darf nur gehen, wenn es Linsen aus Asche liest Cinderella geht zu offenem Fenster	00:03:32 00:03:34
	8.	Medium Shot		Iris-In Iris-Out	Küchen- fenster	Es ruft die Tauben zu Hilfe	00:03:38 00:03:39
	9.	Long Shot		Iris-In Iris-Out	Küche	Tauben helfen Cinderella	00:03:39 00:03:47
	10.	Close-Up		Iris-In Iris-Out		Sanduhr; die Zeit verstreicht	00:03:48 00:03:49
	11.	Long Shot		Iris-In Iris-Out	Küche	Tauben geben Linsen in Schüssel und fliegen durchs Fenster davon; Cinderella wirft ihnen Küsse zu; gibt der letzten Taube Kuss; Stiefmutter kommt; Cinderella gibt ihr Schüssel; Stiefmutter sieht sich Linsen an; Cinderella bittet wieder;	00:03:50 00:04:04
	12.	Medium Long Shot		Iris-In Iris-Out		Cinderella bittet; Stiefmutter sagt Nein es darf nicht gehen und mit erhobenen Zeigefinger geht sie nach rechts ab; beide Stiefschwestern kommen nacheinander, eine zieht ihm eine lange Nase; geht rechts ab; die andre streckt Zunge heraus und geht rechts ab; Cinderella fleht nochmals und beginnt zu weinen	00:04:05 00:04:25
<i>Heldin bekommt Hilfe von Fee/Patin und erhält einen Zauber</i>	13.	Insert	Straight Cut			"Snip! And she gathers from her apple-trees the golden gown of the Hesperides, the silver coach. But 'When the clock strikes one', warn the bird-voices, 'Cinderella, run!'"	00:04:26 00:04:40

<i>Heldin „erhält“ mit Hilfe der Fee/Patin/Zauber „ein anderes Aussehen“ und geht zum Fest, „verletzt das Verbot“</i>	14.	Long Shot		Iris-In Bei Baum u. Gräbern	Cinderella gießt den Baum und die Blumen; weint und fleht den Baum an; der Baum lässt Blätter auf Cinderella herabfallen; es erhält ein wunderschönes Kleid und ein Krönchen; Tauben geben ihm einen Blumenstrauß und einen Schleier und eine winzig kleine Pferdekutsche fällt aus dem Baum	00:04:41	
				Iris-Out		00:05:25	
	15.	Long Shot		Iris-In Iris-Out	Bei Baum u. Gräbern	die Pferdekutsche beginnt im Hintergrund zu wachsen; ein Kutscher sitzt plötzlich auf Kutschbock; Cinderella kann einsteigen und fährt rechts ab	00:05:27 00:05:36
	16.	Insert		Wipe		"Snip! and the ball, the lights, the trumpeters, the high Pavane, the prince's heart - all hers! Snip! and when Time remorseless seeks to trip her, flying, she takes his soul, but leaves her slipper!"	00:05:37
			Straight Cut				00:05:49
<i>Heldin will oder muss zurück nach Hause, sie „wird verfolgt“ / kann gerettet werden oder entkommen / niemand kann sie erkennen</i>	17.	Medium Shot		Iris-In Iris-Out		Prinz schenkt ihm Rosen und küsst Cinderella öfters; doch es muss los	00:06:53 00:07:06
	18.	Close-Up		Iris-In Iris-Out		Uhr; Zeiger gehen auf kurz nach 1 Uhr	00:07:06 00:07:10
	19.	Long Shot		Iris-In Iris-Out	In Palast	Cinderella springt auf und läuft vor Prinz davon; er läuft ihr hinterher	00:07:11 00:07:15
	20.	Long Shot		Iris-In Iris-Out		Cinderella läuft Stufen hinunter und in die Kutsche; auf der Treppe verliert es seinen Schuh; Cinderella kann vor Prinz entkommen	00:07:17 00:07:25
<i>Die Widersacher versuchen „unrechtmäßige Ansprüche geltend zu machen“</i>	21.	Long Shot		Iris-In Iris-Out	In Stube	Cinderella sitzt; die Stiefmutter sperrt es in den Keller; die erste Stiefschwester setzt sich auf Cinderellas Platz; der Page des Prinzen mit dem Schuh und der Prinz kommen;	00:09:46 00:10:47
	22.	Close-Up		Iris-In Iris-Out		Schuh wird von der Schwester angezogen, doch die Zehen sind zu lang; sie schneidet Zehen ab; es blutet, doch Schuh passt	00:10:48 00:10:54
	23.	Long Shot		Iris-In Iris-Out	In Stube	der Prinz ist erschüttert, kann es nicht glauben, doch er nimmt sie an die Hand	00:10:54 00:11:09
	24.	Long Shot		Iris-In Iris-Out		Prinz reitet mit falschen Braut weg; das Blut tropft aus dem Schuh	00:11:10 00:11:12
<i>„Heldin wird erkannt“</i>	25.	Insert	Straight Cut			"For snip! a bird has whispered in his ear 'Seek in the cellar, prince! Your bride is here!' She comes; she fits the shoe; she curtsies and passes for ever into fairyland."	00:11:12 00:11:28
	26.	Long Shot	Straight Cut	Iris-Out		Prinz kehrt sofort zurück	00:11:29 00:11:31
	27.	Long Shot		Iris-In Iris-Out	In Stube	Tauben wollen ihm helfen, doch die zweite Schwester kommt und will Schuh probieren	00:11:32 00:11:59
	28.	Close-Up		Iris-In Iris-Out		Die Schwester will ihre Ferse abschneiden, doch Prinz erkennt es und stößt sie weg	00:12:01 00:12:04
	29.	Long Shot		Iris-In Iris-Out	In Stube	Die Tauben helfen ihm wieder und öffnen die Kellertüre; er befreit Cinderella und zieht ihm den Schuh an, freut sich und küsst es	00:12:05 00:12:36

<i>Das Böse „wird bestraft“/ „Unglück wird gut gemacht“/ Heldin „vermählt sich und besteigt den Thron“</i>	30.	Medium Shot		Iris-In Iris-Out	Die Stiefmutter erkennt dies und zerspringt; die Stiefschwester kommen und weinen	00:12:37 00:12:50
	31.	Long Shot	Straight Cut	Iris-In	Der Prinz und Cinderella reiten sich küssend davon; die Tauben bekommen auch Kuss	00:12:50 00:12:56

Einstellungsprotokoll: Cinderella, 1950, Regie: Clyde Geronimi/Wilfred Jackson u. a. Produktion: Walt Disney

mit Hilfe von Propps Funktionen 1972, S. 31-66; die Funktionen werden in kursiver Form dargestellt

Funktionen	Nr.	Einstellung	Schnitt	Kamera	Ort	Handlung	Zeit
<i>„Ausgangssituation“/ „Familienmitglied verlässt das Haus“ oder stirbt</i>	1.	Medium Close-Up		Panning Panning Zoom		Buch: Cinderella Buch öffnet sich und die Geschichte ist zu sehen; wie Märchenbuch Erzählerin erklärt die Ausgangssituation die nächsten Einstellungen auf die Zeichnung des Schlosses	00:00:58 00:01:03 00:01:09 00:01:11
	2.	Long Shot	Match Cut	Panning		Schlosszeichnung von Schloss zu Haus in der Handlung spielt	00:01:14 00:01:16
	3.	Full Shot	Trick	Zoom		Buchseite blättert um Vater mit kleiner Cinderella; sie streichelt Pferd; noch Zeichnung	00:01:32 00:01:32
	4.	Full Shot	Dissolve		vor Haus	Aus der Zeichnung wird Animationsfilm	00:01:37
<i>Kennzeichnung: Heldin muss wo anders schlafen und bekommt anderen Namen</i>	5.	Full Shot	Straight Cut	Zoom	Fenster Fenster	Stiefmutter steht mit Stiefschwestern an Fenster und beobachten es auf Stiefmutter	00:01:40 00:01:41
	6.	Full Shot	Straight Cut	Panning	Fenster	eine Stiefschwester in rosa Kleid: Anastasia andere Stiefschwester in gelben Kleid: Drizella	00:01:47 00:01:49
	7.	Long Shot	Fade-In	Zoom	Fenster Fenster	Regen; durch Fenster scheint helles Licht auf Licht zubewegend	00:01:52 00:01:52
	8.	Long Shot	Dissolve	Zoom	Zimmer Zimmer	Cinderella weint beim Bett, die drei beobachten es auf die drei, die missmutig schauen	00:01:56 00:01:59
	9.	Medium Close-Up	Straight Cut Fade-Out			Stiefmutter schaut grimmig auf Cinderella	00:02:04 00:02:08
	10.	Long Shot	Fade-In	Zoom	Garten	von Garten auf das Haus; Hausturm in dem Cinderella leben muss	00:02:09
	11.	Full Shot	Match Cut	Zoom	Hausturm	weiter zu Cinderellas einziges Fenster; Sonne geht auf	00:02:29
	12.	Medium Long Shot	Match Cut		Fenster	Vöglein öffnen Cinderellas Vorhänge Erzählerin endet hier mit der Erläuterung der Ausgangssituation; Der Zuhörer erfährt warum und wie sie gekennzeichnet wird, wenn ihr Vater stirbt	00:02:38
<i>Sie darf nicht mit auf das Fest</i>	13.	Medium Close-Up	Shot-reverse- Shot Shot-reverse- Shot	Panning	Musikzimmer	Stiefmutter meint, Cinderella darf auf das Fest gehen, WENN es alle Aufgaben im Haus erfüllt hat Cinderella bedankt sich und nur, wenn Cinderella ein hübsches Kleid hat Stiefschwestern sind empört	00:28:06 00:28:07 00:28:08 00:28:12

					Cinderella muss sehr viele Aufgaben erledigen; die Mäuse und Vögel schneiden inzwischen ihr Kleid als die Kutsche vorfährt sind alle bereit		
	14.	Medium Shot Medium Close-Up Medium Shot Medium Shot Medium Shot Close-Up Medium Long Shot Full Shot	Shot-reverse- Shot Shot-reverse- Shot Shot-reverse- Shot Match Cut	Zoom Panning Zoom-Out Panning	Eingangshalle Eingangshalle Eingangshalle Eingangshalle	Stiefmutter erkennt die Perlekette von ihrer Tochter an Cinderella auch die Stiefschwester erkennt ihre Kette, und reißt sie Cinderella vom Hals auch die andere Stiefschwester erkennt etwas von ihr auf Cinderellas Kleid und reißt es ab das geht so lange bis Stiefmutter ein Machtwort spricht Stiefmutter zwingt Stieftöchter zur Kontenance sie öffnet Tür und die Stieftöchter spazieren hinaus	00:38:35 00:39:06 00:39:09 00:39:12 00:39:20 00:39:25 00:39:26
<i>Heldin bekommt Hilfe von Fee/Patin und erhält einen Zauber</i>	15.	Long Shot Medium Long Shot Medium Long Shot Medium Long Shot	Match Cut Match Cut Shot-reverse- Shot Shot-reverse- Shot	Zoom Panning	Garten unter Baum Garten Garten	Cinderella weint unter Baum; Sternchen fliegen zu Cinderella; ihre Patin erscheint; Cinderella erhebt ihren Kopf und Patin tröstet es So kann Cinderella nicht auf den Ball gehen Patin muss sich beeilen, denn Wunder brauchen Zeit Patin sucht ihren Zauberstab Cinderella erkennt in ihr ihre "Fairy Godmother"	00:40:34 00:40:44 00:41:01 00:41:07 00:41:20
<i>Heldin „erhält“ mit Hilfe der Fee/Patin/Zauber „ein anderes Aussehen“ und geht zum Fest, „verletzt das Verbot“</i>	16.	Full Shot		Panning	Garten	als erstes braucht Cinderella einen Kürbis Lied: "Bibbidi-bobidi-boo"; aus Kürbis wird Kutsche	00:41:45
	17.	Long Shot Full Shot	Match Cut		Garten Garten	alle bewundern die Kutsche nun braucht sie Mäuse	00:42:39 00:42:42
	18.	Full Shot			Garten	aus den Mäusen werden Pferde	00:43:02
	19.	Full Shot			Garten	nun braucht sie ein Pferd, aus dem ein Kutscher wird	00:43:49
	20.	Full Shot			Garten	und schließlich wird aus dem Hund ein weiterer Page	00:44:07
	21.	Full Shot			Garten	nun ist Cinderella an der Reihe; ein glitzerndes Kleid und gläserne Schuhe sie darf nur bis Mitternacht bleiben, da der Zauber nur so lange anhält	00:44:47
	22.	Medium Long Shot	Straight Cut	Panning	Garten	Cinderella steigt in Kutsche und fährt davon	00:45:40

<i>Heldin will oder muss zurück nach Hause, sie „wird verfolgt“ / kann gerettet werden oder entkommen / niemand kann sie erkennen</i>	23.	Full Shot		Zoom Out	Schlossbalkon	Cinderella und der Prinz küssen sich fast; im Hintergrund sieht man eine Uhr und es zeigt Mitternacht	00:51:36
		Medium Close-Up	Match Cut	Panning	Kirchturm	es will weglaufen; Prinz versteht sie nicht	00:51:37
			Shot-reverse-Shot		Schlossbalkon	es meint, dass es noch nicht einmal den Prinzen gesehen hat	00:51:45
		Full Shot			Schlossbalkon	Prinz ist verwundert, dass es nicht wusste, wer er ist	00:51:50
		Medium Long Shot	Match Cut		Kirchturm	die Uhr ist zu sehen und läutet das erste Mal Mitternacht	00:51:51
				Panning	Schlossbalkon	Cinderella muss nun zurückkehren	00:51:57
	24.	Full Shot	Match Cut		Schlossbalkon	Cinderella läuft weg, der Prinz ruft ihr nach und läuft hinterher	00:51:58
			Match Cut		Schloss	Cinderella läuft an Großherzog vorbei	00:51:59
		Long Shot	Match Cut	Panning	Schloss	der Prinz wird von anderen Frauen aufgehalten	00:52:00
		Close-Up	Match Cut		Treppe	Cinderella läuft eine große Treppe hinunter und verliert dabei einen Schuh	00:52:06
		Long Shot	Match Cut		Treppe	der Schuh ist größer zu sehen	00:52:12
		Full Shot	Match Cut		Treppe	Es will zurück den Schuh holen, doch der Großherzog will es aufhalten	00:52:14
		Full Shot	Match Cut		vor Schloss	Es steigt in die Kutsche und diese fährt davon	00:52:17
		Long Shot	Match Cut		Treppe	Der Großherzog befiehlt die Tore zu schließen	00:52:18
		Medium Long Shot	Match Cut		Tor	Die große Tür schließt sich, doch die Kutsche kann noch durch	00:52:23
		Full Shot	Match Cut		Treppe	Der Großherzog ruft Reiter herbei, die es verfolgen sollen	00:52:28
		Long Shot	Match Cut		vor Schloss	Die maskierten Reiter reiten los	00:52:31
		Extreme Long Shot	Match Cut		Tor	Die große Tür öffnet sich wieder und die Reiter reiten hindurch	00:52:33
		Full Shot		Disolve	Weg	Die Kutsche wird von den Reitern verfolgt	00:52:34
		Extreme Long Shot		Disolve	Kirchturm	Die Uhr die immer noch läutet wird eingeblendet	00:52:38
		Long Shot	Match Cut	Panning	Weg	Die Kutsche wird immer noch verfolgt	00:52:40
		Full Shot		Disolve	Brücke	Die Kutsche fährt über Brücke	00:52:43
		Long Shot		Disolve	Kirchturm	Wieder die Uhr die läutet	00:52:45
		Full Shot		Panning	Weg	Und die Kutsche fährt weiter	00:52:48
		Long Shot		Disolve	Weg	Und die Kutsche fährt weiter	00:52:48
		Full Shot	Match Cut	Panning	Weg	Die Kutsche fährt sehr schnell	00:52:48
		Medium Long Shot	Match Cut	Panning	Weg	Cinderella blickt aus dem Fenster	00:52:50
		Full Shot		Disolve	Kirchturm	Wieder die Uhr die läutet	00:52:51
		Full Shot		Disolve	Waldweg	Die Kutsche beginnt sich zurückzuverwandeln	00:52:52
				Panning			00:52:54

	25.	Full Shot	Match Cut		Waldweg Waldweg	Cinderella sitzt auf den Kürbis Sie laufen ins Gebüsch und die Verfolger laufen auf Weg weiter; der Kürbis wird von ihnen zertrampelt	00:53:03
		Full Shot	Match Cut	Zoom	Gebüsch	im Gebüsch sitzt Cinderella mit ihren tierischen Helfer und ist glücklich	00:53:16
						Die Stiefmutter und Stiefschwestern haben es auf dem Ball nicht erkannt Die Stiefmutter hat Angst, dass Cinderella der Schuh passen könnte und sperrt es in ihr Zimmer	
Die Widersacher versuchen „unrechtmäßige Ansprüche geltend zu machen“	26.	Medium Long Shot		Panning Panning	Eingangshalle Eingangshalle Eingangshalle	Anastasia probiert zuerst den Schuh der Diener will ihr den Schuh anziehen er passt	01:04:11
		Medium Long Shot	Match Cut		Eingangshalle	sie freut sich und meint, es ist ihr Schuh	01:04:18
	27.	Medium Long Shot	Match Cut		Eingangshalle	doch der Diener hebt ihr Bein hoch, das Kleid rutscht zurück und erkennt, dass er doch nicht passt	01:04:21
		Medium Shot	Match Cut	Panning	Eingangshalle	Anastasia ist erstaunt	01:04:24
		Medium Long Shot	Match Cut		Eingangshalle	Der Diener hüpfte auf ihr Bein	01:04:29
		Medium Long Shot	Match Cut		Eingangshalle	versucht ihn ihr gewaltsam anzuziehen	01:04:33
	28.	Medium Long Shot		Dissolve	Eingangshalle	Der Diener versucht Drizella den Schuh anzuziehen	01:07:44
		Medium Shot	Match Cut		Eingangshalle	Drizella will es selbst probieren und schlägt Diener	01:07:49
		Medium Long Shot	Match Cut	Panning	Eingangshalle	Sie versucht sich in den Schuh zu zwängen	01:07:53
		Medium Shot	Match Cut		Eingangshalle	Sie kann sich hineinzwängen	01:07:57
		Medium Long Shot	Match Cut		Eingangshalle	Die Stiefmutter freut sich, weil er scheint zu passen	01:07:58
		Medium Long Shot	Match Cut		Eingangshalle	Der Großherzog freut sich auch	01:07:58
		Medium Shot	Match Cut		Eingangshalle	Doch dann rutscht der Schuh vom Fuß, da der Fuß doch zu groß ist	01:07:59
						Die Mäuse und anderen tierischen Freunde können Cinderella befreien	
	29.	Full Shot	Match Cut	Panning	Eingangshalle	Der Diener mit dem gläsernen Schuh läuft auf Cinderella zu	01:09:27
		Medium Long Shot	Match Cut		Eingangshalle	Die Stiefmutter beobachtet das	01:09:31
		Medium Long Shot	Match Cut	Panning	Eingangshalle	Sie stellt dem Diener ein Bein mit ihrem Gehstock	01:09:33
		Full Shot	Match Cut		Eingangshalle	Der Diener fällt hin und der Schuh fliegt	01:09:34
		Full Shot	Match Cut		Eingangshalle	vor die Füße des Großherzogs und zersplittert	01:09:36
		Full Shot	Match Cut	Zoom	Eingangshalle	der Großherzog fällt auf den Boden und ist verzweifelt	01:09:37
„Heldin wird erkannt“	30.	Medium Long Shot	Match Cut	Zoom-Out	Eingangshalle	doch Cindrella kann helfen, es hat noch den anderen Schuh	01:09:49
		Close-Up	Match Cut		Eingangshalle	Die Stiefmutter erschreckt sich	01:09:55
		Medium Long Shot	Match Cut		Eingangshalle	Der Großherzog freut sich und küsst den zweiten Schuh	01:09:56
		Full Shot	Match Cut		Eingangshalle	Der Großherzog will ihm den Schuh anziehen	01:10:04

	31.	Medium Close-Up	Match Cut	Zoom	Eingangshalle	und der Schuh passt wie angegossen	01:10:05
<i>Das Böse „wird bestraft“ / „Unglück wird gut gemacht“ / Heldin „vermählt sich und besteigt den Thron“</i>	32.	Full Shot		Dissolve Panning	Kirchturm	die Glocken läuten	01:10:10
				Dissolve Panning	Kirchturm	Der Kirchturm wird sichtbar	01:10:11 01:10:14 01:10:15
	33.			Dissolve	vor Kirche	Cinderalla und der Prinz wurden getraut und laufen nun aus der Kirche in eine Kutsche	01:10:17

Einstellungsprotokoll: A Cinderella Story, 2004, Regie: Mark Rosman

mit Hilfe von Propps Funktionen 1972, S. 31-66; die Funktionen werden in kursiver Form dargestellt

Funktionen	Nr.	Einstellung	Schnitt	Kamera	Ort	Handlung	Zeit
„Ausgangssituation“/ „Familienmitglied verlässt das Haus“ oder stirbt						Die Heldin erzählt ihre Geschichte	
	1.	Extreme Long Shot		Traveling Shot	Berge u. Schloss	Über Berge zu einem Schloss	00:00:17
	2.	Close-Up	Trick	Traveling Shot Zoom Out		Das Schloss verwandelt sich in eine Schneekugel; Vater und Tochter sitzen auf Auto und betrachten Schneekugel	00:00:46 00:00:48
		Medium Shot Extreme Long Shot		Swish Pan Track Out	Landschaft Landschaft	Heldin erzählt, dass dies ihr so genanntes Königreich ist: San Fernando Valley	00:00:55
	3.	Medium Shot	Dissolve	Track Out	Straße	Ihr Vater fährt mit ihr in Auto; er ist ihr bester Freund	00:01:04
	4.	Long Shot	Wipe	Traveling Shot	Diner	ihren Vater gehört der Diner; sie verbringt sehr gerne Zeit dort	00:01:28
		Medium Close-Up	Straight Cut	Track Out	im Diner	Musicbox;	00:01:36
		Medium Shot	Straight Cut	Track Out	im Diner	Spruch an Wand: "Never let the fear of striking out keep you	00:01:41
		Long Shot		Pan	im Diner	from playing the game."	
		Medium Shot	Straight Cut	Pan	im Diner	Sams Geburtstagsparty	00:01:53
		Medium Shot	Straight Cut	Track Out	im Diner	sie bekommt Geburtstagstorte	00:01:57
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		im Diner	die Angestellte (Freundin) sagt, sie soll sich was wünschen	00:02:00
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		im Diner	was soll sie sich wünschen, sie hat alles	00:02:01
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot	Pan	im Diner	sie hat tolle Freunde und den besten Vater	00:02:03
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot	Track In	im Diner	sie macht die Augen zu und bläst die Kerzen aus	00:02:05
	Medium Long Shot	Straight Cut	Pan	im Diner	zukünftige Stiefmutter tritt auf	00:02:08	
	5.	Full Shot	Straight Cut	Pan Track In	vor Rathaus vor Rathaus	Vater hat Fiona geheiratet steigen Stiegen hinunter; Freunde jubeln; die Stiefschwester erscheinen	00:02:17
		Medium Shot	Straight Cut		vor Rathaus	Fotograf will Foto machen	00:02:36
		Full Shot	Match Cut		vor Rathaus	alle 5 posieren; Stiefmutter lässt Blumenstrauß fallen; Sam hebt ihn auf und während dessen macht Fotograf Foto; Sam ist nicht im Bild; das Quälen beginnt	00:02:38
	6.	Long Shot	Straight Cut	Track In	vor Haus	Kamera fährt an Haus ran; Vater liest Sam eine Märchen vor	00:02:48
Full Shot		Match Cut	Track In	vor Fenster		00:02:53	
Full Shot			Track In	in Zimmer	Kamera fährt durch Fenster; Vater und Tochter liegen im Bett sie sind glücklich	00:03:06	

	7.	Medium Close-Up Medium Close-Up Medium Long Shot Medium Shot Medium Close-Up	Straight Cut Match Cut Match Cut	Pan u. Track In	im Zimmer im Zimmer im Zimmer im Zimmer	die Schneekugel beginnt zu wackeln; ein Erdbeben die Zwei schauen das Zimmer wackelt und Gegenstände fallen runter; sie springen auf; stellen sich gemeinsam in Türrahmen; Stiefmutter ruft um Hilfe; Vater will zu ihr; Sam will nicht, doch er geht er lässt ihre Hand los	00:03:52 00:03:57 00:03:58 00:04:09
	nur der Vater stirbt bei dem Erdbeben; Stiefmutter reißt alles an sich; auch das Diner gehört nun ihr						
<i>Kennzeichnung: Heldin muss wo anders schlafen und bekommt anderen Namen</i>	8.	Full Shot Long Shot	Match Cut Match Cut	Pan Track Out Track Out	Dachboden vor Fenster vor Haus	Sam muss ihr Zimmer aufgeben und bekommt das neue schäbige Zimmer am Dachboden Kamera beobachtet sie und fährt durchs Fenster; es regnet Kamera fährt weiter nach hinten	00:04:42 00:04:52 00:05:05
	Die Zeit vergeht; Sam geht schon auf die Highschool; sie ist die Dienerin der Mutter geworden und muss sogar im Diner arbeiten; für die Mutter ist die Schule nicht so wichtig Sam will auf einen Halloween Schulball gehen, um ihren unbekanntes Chatfreund zu treffen						
<i>Sie darf nicht mit auf das Fest</i>	9.	Close-Up Full Shot Medium Shot Medium Shot Medium Shot	Straight Cut Match Cut Match Cut Shot-reverse-Shot Shot-reverse-Shot Shot-reverse-Shot		Garten Garten Garten Garten Garten	Stiefmutter liegt in Sonnenbank Sam kommt nach Hause; Stiefmutter wollte sie sehen	00:21:14 00:21:18 00:21:22
		Medium Shot Medium Shot	Shot-reverse-Shot Shot-reverse-Shot		Garten Garten	Sam muss an dem Tag Nacht-Schicht im Diner arbeiten Sam meint, dass heute der Ball ist, wo sie unbedingt hin muss	00:21:23 00:21:25
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		Garten	Die Stiefmutter sagt nein, Sam will ja Geld fürs College haben und außerdem soll sie nicht so egoistisch sein und an andere denken; der Boden im Diner muss geputzt werden	00:21:30
		Medium Shot Medium Shot	Shot-reverse-Shot Shot-reverse-Shot		Garten Garten	Sam muss unbedingt auf den Ball Stiefmutter beschimpft sie und sie muss arbeiten gehen	00:21:39 00:21:41
<i>Heldin bekommt Hilfe von Fee/Patin und erhält einen Zauber</i>							

<i>Heldin „erhält“ mit Hilfe der Fee/Patin/Zauber „ein anderes Aussehen“ und geht zum Fest, „verletzt das Verbot“</i>	10.	Long Shot	Straight Cut	Pan	vor Haus	ein Freund wartet auf Sam im Auto	00:28:59
	11.	Medium Shot	Straight Cut	Pan	Wohnzimmer	bei einer Angestellten/Freundin zu Hause; Sam sieht sich eine schöne Kette an; Freundin bringt eine weiße Kiste herein unterhalten sich über alte Zeiten	00:29:05
		Medium Shot	Match Cut		Wohnzimmer		00:29:18
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		Wohnzimmer		00:29:23
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot	Zoom In	Wohnzimmer	00:29:24	
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		Wohnzimmer	00:29:25	
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot	Wohnzimmer	00:29:25		
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot	Wohnzimmer	00:29:33		
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot	Wohnzimmer	00:29:37		
		Medium Long Shot	Match Cut	Pan u. Zoom In	Wohnzimmer	sie will auf den Ball gehen; Kamera schwenkt auf weiße Maske	00:29:42
Sam trifft ihren Chatfreund; sie weiß, wer er ist umgekehrt nicht							
<i>Heldin will oder muss zurück nach Hause, sie „wird verfolgt“ / kann gerettet werden oder entkommen / niemand kann sie erkennen</i>	12.	Medium Clos-Up	Match Cut	Pan u. Track Out	Pavillon	Er will ihr gerade die Maske runternehmen, als ihr Handy läutet	00:42:07
		Medium Clos-Up			Pavillon	Sie weicht zurück	00:42:10
		Medium Clos-Up			Pavillon	Sie muss gehen	00:42:11
		Medium Clos-Up			Pavillon	Er will wissen warum	00:42:13
		Medium Clos-Up			Pavillon	Sie muss einfach los	00:42:14
		Medium Clos-Up			Pavillon	Er sieht sie nur an	00:42:15
		Medium Clos-Up			Pavillon	Sie bedankt sich für den schönen Abend und geht	00:42:16
		Medium Clos-Up			Pavillon	sie geht	00:42:19
		Full Shot			Pavillon	Er ruft ihr nach, wohin sie geht; sie sagt, sie sei zu spät dran für die Realität	00:42:21
		Medium Shot			Pavillon	er sieht ihr noch nach und dann läuft er ihr nach	00:42:32
	13.	Medium Long Shot	Match Cut	Track Out	Ball	Mitternacht; Sam sucht ihren Freund, der sie ins Diner fährt	00:42:48
		Medium Long Shot		Pan	Ball	Ihr Prince Charming sucht sie	00:42:52
		Medium Shot		Ball	Sie sucht weiter und findet ihren Freund	00:42:59	
		Medium Long Shot		Track In	Ball	die beiden laufen weg	00:43:21
		Long Shot		Pan	Ball	sie läuft die Stufen hoch	00:43:28
		Full Shot		Ball	sie läuft die Stufen weiter hoch	00:43:33	
		Close-Up		Ball	und verliert ihr Handy auf der Treppe	00:43:34	
Medium Shot		Ball		Prince Charming sieht dies und läuft los	00:43:36		
Full Shot	Track In	Ball	Sam und ihr Freund laufen eine weitere Treppe hoch	00:43:37			
Long Shot	Match Cut	Ball	Prince Charming drängt sich durch die tanzenden Schüler	00:43:39			
Medium Shot	Match Cut	vor Ball	Sam läuft	00:43:42			

		Close-Up	Match Cut		Ball	Handy liegt auf Treppe; Hand hebt es auf	00:43:44
		Medium Close-Up	Match Cut		Ball	sieht sich ihr Handy an	00:43:47
		Medium Close-Up	Match Cut	Track Out u. Pan	vor Balltür	läuft zur Tür und schaut auf den Weg	00:43:49
		Full Shot	Match Cut		vor Balltür	doch sie ist weg	00:43:53
		Sie fahren mit dem Auto sehr schnell zurück zum Diner, bevor Stiefmutter und Stiefschwestern eintreffen					
	14.	Medium Long Shot			Diner	Stiefmutter und Stiefschwestern betreten das Diner und Mutter fragt nach Sam	00:47:05
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		Diner	Angestellte/Freundin meint, dass sie da ist	00:47:12
		Medium Long Shot	Shot-reverse-Shot	Pan	Diner	Stiefmutter will sie sehen, ob sie wirklich da ist	00:47:14
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		Diner	Freundin will sie aufhalten	00:47:20
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		Diner	Stiefmutter will Sam jetzt sehen	00:47:25
		Medium Long Shot	Shot-reverse-Shot	Pan	Diner	Stiefmutter schiebt Freundin auf die Seite	00:47:26
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot	Pan	Diner	eine andere Angestellte/Freundin stellt sich ihr in den Weg	00:47:28
		Medium Close-Up	Shot-reverse-Shot		Diner	Stiefmutter lässt sich nicht beirren	00:47:31
		Medium Long Shot	Match Cut		Diner	sie schiebt sie auch auf die Seite und geht Richtung Küche	00:47:34
		Medium Shot	Shot-reverse-Shot		Diner	dort stellt sich noch der Koch ihr in den Weg	00:47:38
		Medium Long Shot	Match Cut		Diner	dann kommt Sam hinter der Küchentheke hoch und klingelt für eine neue Bestellung, wie wenn nichts gewesen wäre	00:47:54
		Prince Charming sucht seine Cinderella mit Flugzettel Die Stiefmutter lässt Sam's Zusage zu Princeton verschwinden					
<i>Die Widersacher versuchen „unrechtmäßige Ansprüche geltend zu machen“</i>	15.	Long Shot			vor Schule	einige Mädchen meinen, Austen's Cinderella zu sein	00:55:02
		die richtige Cinderella ist nicht dabei eine Stiefschwester findet heraus, wer die richtige Cinderella ist sie verrät es Sam's Erzfeindin Diese entwickelt ein Theaterstück wo alle Schüler anwesend sind und enthüllt die Identität von der echten Cinderella					
<i>„Heldin wird erkannt“</i>	16.	Medium Shot			auf Bühne	Erzfeindin erzählt die Geschichte, dass Cinderella ein Geheimnis hat; ein Mädchen auf Rollschuhen tritt auf	01:08:58
		Medium Shot	Match Cut		auf Bühne	Erzfeindin erzählt weiter	01:09:00
		Medium Shot	Match Cut		unter Zuseher	Sam ist tiefraurig, wartet aber noch ab	01:09:02
		Medium Shot	Match Cut		unter Zuseher	Austen sieht auch betroffen auf die Bühne	01:09:02
		Full Shot	Match Cut		auf Bühne	das Mädchen auf den Rollschuhen fällt in eine Torte	01:09:04
		Full Shot	Match Cut	Pan	unter Zuseher	alle Schüler lachen sie aus	01:09:07
		Medium Shot	Match Cut		unter Zuseher	Sam weint	01:09:14

		Medium Shot	Match Cut		unter Zuseher	ihre Freundin steht ihr zur Seite und ist genauso bestürzt	01:09:15
		Long Shot	Match Cut		auf Bühne	Erzfeindin nennt nun auch noch Sam's Namen	01:09:18
		Medium Shot	Match Cut		unter Zuseher	Sam's Prince Charming schämt sich und kann es nicht glauben	01:09:24
						doch am Ende wird alles gut; beim Homecoming Spiel wird Austen klar das er sie liebt	
<i>Das Böse „wird bestraft“ / „Unglück wird gut gemacht“ / Heldin „vermählt sich und besteigt den Thron“</i>	17.	Full Shot		Crabbing	Tribüne	er sucht Sam auf der Zuschauertribüne und findet sie	01:22:29
		Medium Long Shot	Match Cut		Tribüne	Sam will gerade gehen, doch dann sieht sie ihn	01:22:34
		Full Shot	Match Cut		Tribüne	Er läuft sie Stufen hoch zu ihr	01:22:35
		Medium Long Shot	Match Cut		Tribüne	Sie sieht ihn an	01:22:37
		Medium Close-Up	Match Cut		Tribüne	Er sieht sie an	01:22:39
		Medium Close-Up	Shot-reverse-Shot		Tribüne	Sie spricht zu erst, und fragt, was er hier macht	01:22:40
		Medium Close-Up	Shot-reverse-Shot		Tribüne	dann sagt er, dass er etwas tut, was er schon lange tun hätte sollen	01:22:43
		Medium Close-Up	Shot-reverse-Shot		Tribüne	und schließlich küssen sie sich	01:22:50
						alles wird gut; Sam findet das Testament ihres Vaters in ihrem Märchenbuch in dem alles ihr zugesprochen wird; und findet noch den Brief von Princeton; Die Stiefmutter und Stiefschwester müssen im Diner die putzenden Arbeiten erledigen Austen und Sam sind glücklich	

Abstract

Märchen, die schon seit Jahrhunderten existieren, erfreuen sich bis heute großer Beliebtheit. Sie werden auf der ganzen Welt erzählt und durchlaufen die verschiedensten Kulturen und Medien. Sie werden im Buch, im Theater, auf Tonkassetten, dem Fernsehen und im Kino wiedergegeben. Ohne große Verluste werden sie so immer wieder neu gestaltet. Sie verändern sich so mit ihrer Zeit, den kulturellen Gegebenheiten, aber behalten ihren Kern und gelten daher als zeitlos. Um die Variationsmöglichkeit des Märchens zu demonstrieren, werden drei Versionen des beliebten „Aschenputtel“-Märchens gegenübergestellt und mit Hilfe der renommierten Märchenforscher Max Lüthi, Vladimir Propp und Bruno Bettelheim auf deren Stil, Struktur und Bedeutung verglichen und es wird festgestellt, dass keine von den drei Varianten ihren Kern verlieren. Ob dieses Phänomen auch auf Verfilmungen zutrifft wird ebenfalls untersucht. Drei ausgewählte „Aschenputtel“-Verfilmungen werden ausgewählt, die die gesamte Filmgeschichte umreißen. Lotte Reinigers „Cinderella“ von 1922, Walt Disneys „Cinderella“ von 1950 und aus dem Jahr 2004 Mark Rosmans „A Cinderella Story“. Die Frage, die mit diesen Beispielen versucht wird, zu beantworten, ist, ob „Aschenputtel“-Verfilmungen zeitlose Zeitdokumente sind und wenn ja, warum. Um dies festzustellen, werden die drei Verfilmungen analysiert, mit den Wesensmerkmalen Lüthi, der Strukturanalyse Propps und Bettelheims Bedeutungstheorien verglichen. Die Kultur- und Filmgeschichte der Entstehungszeit der jeweiligen Filme wird eruiert und schließlich kann anhand dieser Analysen die Forschungsfrage beantwortet werden.

Fairy tales exist since centuries and haven't lost a bit of their popularity until today. They are told all over the world, in different cultures and on a wide variety of media. They are available as books, in theatre, as audio cassettes, in television and in cinema. Without big loss they are newly formed over and over again. They change in time, cultural conditions, but keep their essence and so they are considered as timeless. To illustrate the variety of forms of the fairy tales, three versions of the popular Cinderella fairy tale are analysed and compared with help of the famous fairy tale researchers Max

Lüthi, Vladimir Propp and Bruno Bettelheim on their style, structure and meaning. Additionally it appears that none of these variations loses the core statement. It is examined, if this phenomenon is also valid for movies. The three selected Cinderella movies are covering the whole cinematographic history: Lotte Reiniger's "Cinderella" from 1922, Walt Disney's "Cinderella" published in 1950 and the modern movie "A Cinderella Story" created in 2004 by Mark Rosman. The research question which is tried to be answered with these examples is, if the movies are timeless, but can also be seen as documents of the time they were created in. And if they are, there remains the question, why? To prove that, the three movies are analysed and compared on the characteristic style by Lüthi, the structural analysis by Propp and the meaning thesis of Bettelheim. The cultural and cinematographic history from the time of origin for the respective movies is investigated, and finally the research question can be answered with these analyses.

Lebenslauf

Marion Mannsberger

geboren am 24.05.1987 in Wiener Neustadt/Niederösterreich

Universitäts- und Schulbildung

- | | |
|-------------------|--|
| seit 10/2007 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften
Universität Wien |
| 09/2005 - 06/2007 | Aufbaulehrgang für Objektdesign
Landesfachschole für Keramik und Ofenbau, Stoob
Abschluss mit Reife- und Diplomprüfung |
| 09/2001 - 06/2005 | Landesfachschole für Keramik und Ofenbau, Stoob Abschluss mit
Abschlussprüfung |
| 09/1997 - 06/2001 | BRG Gröhrmühlgasse, Wiener Neustadt |
| 09/1993 - 06/1997 | Volksschole im Ungarviertel, Wiener Neustadt |