



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Von Charles Perraults „Die schlafende Schöne im Wald“
zu Disneys „Maleficent – Die dunkle Fee“

Eine Untersuchung zur Entwicklung und Veränderung
des Märchens „Dornröschen“ anhand von vier Beispielen“

verfasst von / submitted by

Julia Regina Schott, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066 817

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

Deutsche Philologie UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Danke

... an meine Eltern,
ohne die ich mein Studium so nicht absolvieren hätte können.

... an die offenen Ohren,
die mir zugehört und dadurch geholfen haben, mein Thema zu finden.

... an Univ. Prof. Dr. Rohrwasser,
der mir keine Einschränkungen aufzwang und mich die Arbeit so gestalten ließ,
wie ich es wollte.

... an die vielen,
die dieser Arbeit schon in ihrer Entstehung Begeisterung entgegenbrachten.

... an meine fleißigen Korrekturleserinnen,
die dort einsprangen, wo ich selbst „betriebsblind“ wurde.

... an jene,
die mich motiviert haben, nicht aufzugeben, und einfach da waren, als ich sie
brauchte.

Danke.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Charles Perrault: „Die schlafende Schöne im Wald“	3
2.1	Entstehung der Märchensammlung	3
2.1.1	Die Frage nach dem Autor.....	3
2.1.2	Der Widmungsbrief	6
2.1.3	Die Quellen.....	6
2.1.4	Das Zielpublikum	7
2.2	Inhalt	9
2.3	Anmerkungen zum Märchen.....	10
2.3.1	Struktur	10
2.3.2	Die Charakterzeichnung.....	12
2.3.3	Der Fluch	14
2.3.4	Die Moral.....	16
2.3.5	Wie das Märchen an das Publikum angepasst wurde	17
3	Brüder Grimm: „Dornröschen“	20
3.1	Kinder- und Hausmärchen.....	20
3.1.1	Entstehung und Intention	20
3.1.2	Vorgänger und Quellen.....	22
3.1.3	Bearbeitungstendenzen	24
3.2	Inhalt	27
3.3	Zum Märchen	28
3.3.1	Bearbeitungen durch die Brüder Grimm.....	29
3.3.1.1	Von der Handskizze zum Text der ersten Auflage	29
3.3.1.2	Vergleich der ersten Auflage mit der Ausgabe letzter Hand	31
3.3.2	Unterschiede zu Perrault.....	35
4	Disney: „Dornröschen“	41
4.1	Von der Schrift zum Bild: Die Visualisierung des Märchens	43
4.1.1	Beispiel: Aurora / Röschen	46
4.2	Inhalt	49
4.3	Vergleich mit Perrault: Übereinstimmungen und Unterschiede.....	50
4.4	Gemeinsamkeiten mit Grimm	53
4.5	Die Erweiterung der Geschichte.....	55
4.5.1	Die drei Feen.....	57
4.5.2	Malefiz.....	59

5	Disney: „Maleficent – Die dunkle Fee“	63
5.1	Inhalt	63
5.2	Übereinstimmungen mit den vorigen drei Beispielen.....	66
5.3	Modernisierende Aspekte – Was ist neu in der Neuverfilmung?	68
5.3.1	Umwertung und Umgestaltung der Figuren und Motive.....	71
5.3.1.1	Maleficent.....	72
5.3.1.2	Der Rabe.....	76
5.3.1.3	Die drei Feen	79
5.3.1.4	Die Prinzessin.....	81
5.3.1.5	Die Vaterfigur.....	84
5.3.1.6	Der Prinz.....	87
5.3.1.7	Die Hecke	88
5.3.2	Emanzipation der Frauenfiguren	90
6	Zusammenfassung.....	93
7	Literaturverzeichnis	95
7.1	Primärliteratur	95
7.2	Sekundärliteratur.....	96

1 Einleitung

Im Jahr 2012 feierten die weltbekannten „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm ihr 200. Jubiläum – ein literarisches Ereignis, das auch an Hollywood nicht spurlos vorüberging. Es löste einen regelrechten Boom an Märchen-Neuverfilmungen aus, von „Snow White and the Huntsman“ über „Red Riding Hood“ bis zu „Hansel und Gretel: Witch Hunters“.¹ Dabei wurde versucht, vielen altbekannten Klassikern der Märchenwelt ein neues, modernes Gesicht zu verleihen. Nach Auffassung der Autorin dieser Arbeit gelang dies bei dem Film „Maleficent – Die dunkle Fee“ (2014) mit am besten. Denn der Film verarbeitet den „Dornröschen“-Stoff komplett neu und rückt viele Aspekte in ein anderes Licht, bleibt dabei aber stets dem ursprünglichen Märchen treu, was bei den meisten der anderen Märchen-Neuverfilmungen leider nicht mehr der Fall ist.

„Maleficent – Die dunkle Fee“ wurde so ideengebender Ausgangspunkt für diese Arbeit. Aus ihm ergaben sich die weiteren drei hier untersuchten Verarbeitungen dieses Stoffes: Der Film „Dornröschen“ aus dem Jahre 1959, ebenfalls von Disney² produziert, bildete den direkten Vorgänger zu „Maleficent – Die dunkle Fee“ und beeinflusste ihn in seiner Gestaltung am stärksten. Der Zeichentrickfilm wiederum basierte auf dem französischen Märchentext „Die schlafende Schöne im Wald“ von Charles Perrault (1696/97). Natürlich durfte die bekannteste deutschsprachige Version des Märchens, „Dornröschen“ (1812-1857) von den Brüdern Grimm, bei der geplanten Analyse nicht fehlen. Zwar wird das Grimm-Märchen innerhalb der Filme nicht als Vorlage genannt, da seine Bekanntheit aber bis nach Übersee reicht, soll im Zuge dieser Arbeit unter anderem herausgefunden werden, ob sich nicht doch auch Parallelen innerhalb dieser Versionen feststellen lassen können.

Grundlage der Arbeit bilden also vier Ausgestaltungen aus vier verschiedenen Jahrhunderten. Ziel der Untersuchung soll es sein, herauszuarbeiten, wie sich das

¹ Vgl. Measure, Susie: It's Grimm in Hollywood. In: Independent. Veröffentlicht am 13.2.2011. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/its-grimm-in-hollywood-2213116.html> (23.1.2017).

² Aus Gründen der Vereinfachung wird der sich mit den Jahren veränderte Name von „Walt Disney Produktion“ (wie sie bei „Dornröschen“ noch hieß) zu „Walt Disney Pictures“ (dann bei „Maleficent – Die dunkle Fee“) in dieser Arbeit unter „Disney“ zusammengefasst. Ist von der Person Walt Disney die Rede, so wird zusätzlich der Vorname angegeben. – Vgl. IMDb. Dornröschen. Company Credits. http://www.imdb.com/title/tt0053285/companycredits?ref=tt_dt_co (9.1.2017). Und: IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Company Credits. http://www.imdb.com/title/tt1587310/companycredits?ref=tt_dt_co (9.1.2017).

Märchen in diesem Zeitraum verändert hat und was sich davon doch stets erhalten konnte. Dabei soll auch die Frage beantwortet werden, welche Motivationen die Autoren und Filmemacher hatten, für welches Publikum das Märchen immer wieder neu adaptiert wurde und inwiefern sich dies auch in den Geschichten selbst widerspiegelt.

2 Charles Perrault: „Die schlafende Schöne im Wald“

2.1 Entstehung der Märchensammlung

1697 erschien die Märchensammlung „Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralités“ (dt. „Geschichten oder Erzählungen aus alter Zeit, mit Moral“³), auch bekannt unter dem Namen „Contes de ma mère l’Oye“⁴ (dt. „Märchen von der Mutter Gans“⁵). Sie beinhaltete acht Prosamärchen, von denen jedes mit einer anschließenden Moral, in Versform, versehen wurde.⁶ An erster Stelle stand das Märchen „La belle au bois dormant“ (dt. „Die schlafende Schöne im Wald“⁷). Es war 1696, wie auch die anderen Märchen der Sammlung, bereits vorab und separat in der Pariser Zeitschrift „Mercure galant“ abgedruckt worden.⁸ Die Prosamärchen fanden damals schon so großen Anklang beim Publikum, dass die Zeitschrift sie im Jahr darauf sogar ein zweites Mal veröffentlichte. Auch eine beachtlich große Auflagenzahl der späteren Märchensammlung spricht für deren damalige Beliebtheit.⁹

Laut Theodor Pletscher waren die Prosamärchen sogar noch früher in der „Recueil Moëtjens“ erschienen, allerdings anonym, da dies – so Pletschers Theorie – vermutlich ohne die Einwilligung des Autors geschehen war.¹⁰

2.1.1 Die Frage nach dem Autor

Die Frage nach dem wahren Autor der „Märchen von der Mutter Gans“ ist nicht so einfach zu beantworten. Bei der Erstveröffentlichung wurde der Name von Perraults drittem Sohn, Pierre Perrault-Darmancour, unter die Märchen gesetzt. Als möglichen

³ Übersetzung nach Mag. Margit Ulreich.

⁴ Vgl. Distelmaier-Haas, Doris: Nachwort. In: Perrault, Charles: Sämtliche Märchen. Mit 10 Illustrationen von Gustave Doré. Ditzingen: Reclam 1986. (Reclam 8355[2]), S. 132.

⁵ Müller, Ulrich Friedrich: Nachwort des Übersetzers. In: Perrault, Charles: Contes de Fées. Märchen. Illustrationen von Louise Oldenbourg. Ebenhausen bei München: dtv 2011, S. 152.

⁶ Vgl. Krüger, Helga: Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Kiel: 1969, S. 42–43.

⁷ Scherf, Walter: Lexikon der Zaubermärchen. Mit zwanzig ausgewählten Textillustrationen. Stuttgart: Kröner 1982. (Kröners Taschenbuchausgabe Band 471), S. 330.

Aus Gründen der Einfachheit, wird das Werk in der Folge nur mehr mit dem deutschen Titel angegeben.

⁸ Vgl. Scherf (1982), S. 330.

⁹ Vgl. Krüger (1969), S. 136–137.

¹⁰ Vgl. Pletscher, Theodor: Die Märchen Charles Perrault’s. Eine literaturhistorische und literaturvergleichende Studie. Berlin: Mayer & Müller 1906, S. 22. – Pletscher führt hier allerdings keine Jahreszahl an, wann die Werke vorab erschienen sein sollen. Es konnte im Zuge der Arbeit auch nicht herausgefunden werden, ob diese Behauptung stimmt.

Grund führt Distelmaier-Haas an, dass Perrault, der sich zu dieser Zeit bereits als Literaturhistoriker einen Namen gemacht hatte¹¹, mit der Veröffentlichung solcher „trivialer“ Texte seinen Ruf nicht gefährden wollte, zumal auch seine schon davor erschienenen Märchen in Versform keine übermäßig positive Resonanz gefunden hatten.¹² Auch Pletscher spricht sich dafür aus, dass sich Perrault als Akademiker womöglich für diese Texte „schämte“, den Märchen keine allzu große Bedeutung beimaß und sie deswegen unter dem Namen seines Sohnes herausbrachte.¹³ Hemmelmayr dagegen scheint davon überzeugt, dass der zehnjährige Sohn Perraults die Märchen verfasst hat, was die „kindertümliche“ Sprache innerhalb der Texte erkläre.¹⁴ Sie führt als Quelle Tesdorpf an, der schildert, wie Perrault seine Söhne in die Salons der Pariser Gesellschaft mitgenommen haben soll, wo man sich zur Unterhaltung Märchen erzählte. Der Vater habe den Kindern im Anschluss die Aufgabe gestellt, die besten Geschichten schriftlich festzuhalten.¹⁵ So sei die Idee entstanden, „diese Märchen in einer dem kindlichen Geiste angepaßten Darstellungsweise selbst niederzuschreiben.“¹⁶ Das angeführte Zitat spricht jedoch, anders als Hemmelmayr in ihrer Arbeit zuvor behauptet, eher dafür, dass Charles Perrault vom Schreibstil der Kinder zwar inspiriert wurde, die herausgegebenen Texte dann aber doch selbst schrieb.

Dass Tesdorpf mit seiner Annahme eines kindlichen Autors nicht alleine dasteht, zeigt die Argumentation Pletschers, der zunächst auf Marty-Laveaux verweist, nur um dessen These sofort zu entkräften: Auch Marty-Laveaux gibt zunächst an, dass die Märchen als Schreibübungen von den Kindern Perraults verfasst worden waren. Der einfache Stil der Kinder habe dem Vater schließlich so gefallen, dass er beschloss, diesen zu übernehmen und die Texte nahezu unverändert zu veröffentlichen. Lediglich „satirische Ausfälle“¹⁷

¹¹ Perrault brachte Sammlungen verschiedenster Werke in Prosa und Vers heraus. Seine damals größte Errungenschaft allerdings stellte „Le Siècle de Louis le Grand“ (1687) dar. Das aufgrund der Genesung des Königs entstandene Gedicht, pries das gegenwärtige Zeitalter in solchem Maße, dass es eine Diskussion darüber auslöste, ob der antiken oder doch der modernen Literatur ein höherer Rang zugesprochen werden sollte. Dies war insofern von großer Bedeutung, da „mit der Entthronung der Antike durch die Anhänger der Moderne der Verlauf der Geschichte zum ersten Mal als eine unumkehrbare Vorwärtsbewegung begriffen [wurde], was dann den optimistischen Fortschrittsglauben und damit das geschichtliche Denken der Aufklärung begründet[e].“ – Vgl. Distelmaier-Haas (1986), S. 131–132.

¹² Vgl. Distelmaier-Haas (1986), S. 132.

¹³ Vgl. Pletscher (1906), S. 4.

¹⁴ Vgl. Hemmelmayr, Mathilde: Kindertümliche und volkstümliche Erzählungsweise in den Märchen von Perrault und den Brüdern Grimm. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien: 1947, S. 11.

¹⁵ Vgl. Hemmelmayr (1947), S. 11–12.

¹⁶ zit. nach: Tesdorpf. In: Hemmelmayr (1947), S. 12. – Die Originalquelle war zum Zeitpunkt des Verfassens der Arbeit leider nicht zugänglich.

¹⁷ Pletscher (1906), S. 24.

und „Anspielungen auf Zeitverhältnisse“¹⁸ seien von Perrault eingefügt worden. Marty-Laveaux argumentiert damit, dass er es für sehr unwahrscheinlich halte, dass der einfache Stil der Prosamärchen und die „geschraubte“ Schreibweise, die er Perrault sonst zuschreibt, „aus derselben Feder stammten“¹⁹. Pletscher setzt diesem allerdings entgegen, dass Perrault auch in anderen Werken nicht mit überaus kunstvoller Sprache überzeugt und dass nicht jeder Autor die gebundene und ungebundene Sprache gleich gut beherrsche. Er gesteht aber ein, dass es nicht unwahrscheinlich sei, dass die Nacherzählungen seines Sohnes Perrault dazu inspiriert haben, die Geschichten in Prosa zu schreiben.²⁰ „Die Redaktion selbst aber möchte ich ganz dem Vater Perrault zuschreiben.“²¹

Darüber hinaus weist Pletscher darauf hin, dass das Alter des dritten Sohnes Perraults zum Zeitpunkt des Verfassens der Texte umstritten ist. Manche gehen davon aus, dass er neun oder zehn Jahre alt gewesen sei, andere – so auch Marty-Laveaux – dagegen denken, dass er bereits neunzehn gewesen sein muss. Pletscher findet beide Varianten nicht überzeugend. Es sei nicht wahrscheinlich, dass ein Zehnjähriger seinen Schreibstil an Märchen geübt habe, und ebenso wenig haltbar, dass er bereits neunzehn gewesen sei, da der Vater von ihm als „enfant Perrault“²² spreche.²³

Pletscher plädiert dafür, dass Perrault die Prosamärchen, vor deren Veröffentlichung unter dem Namen seines Sohnes, durch die Salons gehen hatte lassen. Er hätte von der „Grösse[!] seiner literarischen Tat keine Ahnung“²⁴ gehabt, da er sein Hauptwerk, mit dem er in Erinnerung zu bleiben hoffte, ein anderes glaubte.²⁵ Wie sich allerdings herausstellte, sollten nicht seine literaturhistorischen Arbeiten, sondern die Märchen diesen Rang erhalten, ihm auch über die Grenzen Frankreichs hinaus zu großer Bekanntheit verhelfen und zu seinem „bleibenden“ Werk werden.²⁶

¹⁸ Pletscher (1906), S. 24.

¹⁹ Pletscher (1906), S. 24.

²⁰ Vgl. Pletscher (1906), S. 24–25.

²¹ Pletscher (1906), S. 25.

²² Pletscher (1906), S. 25. Pletscher gibt hier keine genauere Angabe über die Quelle des Zitates an.

²³ Vgl. Pletscher (1906), S. 25.

²⁴ Pletscher (1906), S. 32.

²⁵ Vgl. Pletscher (1906), S. 32.

²⁶ Vgl. Distelmaier-Haas (1986), S. 132.

2.1.2 Der Widmungsbrief

Die Ausgabe von 1697 der „Märchen von der Mutter Gans“ wurde mit einem Widmungsbrief versehen. Er deklariert, dass die Sammlung für die 21-jährige Nichte von Ludwig XIV. zusammengestellt wurde, und betont, dass ein Kind die Märchen verfasste. Darüber hinaus will der Verfasser darauf aufmerksam machen, dass die Geschichten nur auf den ersten Blick banal erscheinen und sich bei genauerem Hinsehen erkennen lässt, dass doch mehr hinter ihnen steckt. Der Autor dürfe daher nicht für die Verfassung von Texten solch „niederer“ Ranges getadelt werden, da jedes Märchen eine Moral in sich berge. Die Geschichten schildern den Alltag der kleinen Leute und man könne aus ihnen ableiten, was in den sozial schlechter gestellten Schichten vorgeht. Sie seien deswegen für die umfassende Bildung eines Herrschers unabdinglich.²⁷

Schon im Vorwort seiner weniger erfolgreichen Sammlung von Versmärchen hatte Perrault den Wert dieser Textsorte betont: Sie seien unterhaltend aber auch lehrreich, weshalb sie nicht als „Nichtigkeiten“ abgetan werden dürften²⁸ – frei nach dem horazischen Prinzip „prodesse et delectare“.

Krüger, die von Charles Perrault als Autor der Märchen ausgeht, sieht in den Märchen sogar die von Perrault verfochtene Theorie vertreten, dass die zeitgenössische Literatur über jene der Antike zu stellen sei. Durch die Wahl von Geschichten aus dem eigenen Volk zeige sich die Forderung der Überlegenheit von nationaler Literatur gegenüber jener der Antike, die damals inhaltlich und formal als literarische Doktrin galt.²⁹ Die Märchen nähmen somit auch einen Platz in Perraults literaturwissenschaftlichem Diskurs ein und wären daher keineswegs bloß „triviale“ Literatur.

2.1.3 Die Quellen

Einen umfassenden Überblick über die (möglichen) Quellen Perraults wiederzugeben, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es soll jedoch kurz gezeigt werden, dass sich

²⁷ Vgl. Distelmaier-Haas (1986), S. 133. Vgl. Perrault, Charles: Sämtliche Märchen. Mit 10 Illustrationen von Gustave Doré. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas. Ditzingen: Reclam 1986. (Reclam 8355[2]), S. 53–54. – Da die Verfasserin dieser Arbeit des Französischen leider nicht mächtig ist, wurde die deutsche Übersetzung als Grundlage für die Analyse herangezogen. Alle inhaltlichen Angaben bezüglich Perraults Märchen „Die schlafende Schöne im Wald“ beziehen sich auf diese Ausgabe, wenn nicht anders angegeben.

²⁸ Vgl. Perrault (1986), S. 5.

²⁹ Vgl. Krüger (1969), S. 218.

auch hier die Meinungen spalten und dass das Volk schließlich den wichtigsten Platz darin einzunehmen schien.

Während manche Literaturwissenschaftler italienische Vorbilder wie Straparolas „Le piacevoli notti“ oder Basiles „Pentamerone“ für Perraults Sammlung angeben³⁰, plädieren andere dafür, dass eine solche Verbindung nicht bestanden haben könne, da es zur Zeit Perraults noch keine französischen Übersetzungen der italienischen Pendanten gegeben habe³¹. Mit einer höheren Wahrscheinlichkeit wirkte der französische Prosaroman „Perceforest“ aus dem 14. Jahrhundert für einige Motive als Vorlage³². Perrault selbst gibt das Volk als seine Quelle an. Es ist der Erfinder der Märchen.³³ Es liegt nahe, dass er die Geschichten von einer Amme übernahm. Ammen waren niederen Standes und für die Erziehung der Adelskinder zuständig, wobei sie ihnen auch Geschichten aus ihren, den unteren, sozialen Schichten erzählten. Dabei wählten die Ammen aus den ursprünglich für Erwachsene verfassten Geschichten jene aus, die für Kinder angemessen schienen, und adaptierten diese auch entsprechend.³⁴ Perrault betont, dass er die Märchen unverändert wiedergibt³⁵ und hebt den volkstümlich, nationalen Charakter der Geschichten hervor. Damit grenzt er sich stark von seinen Zeitgenossen ab, die einen direkten Bezug und vor allem eine Übernahme von Stoffen aus dem niederen Stand niemals zugegeben hätten, sondern solche Umstände, so gut es ging, vertuschten.³⁶

2.1.4 Das Zielpublikum

Überall sind Bemerkungen und Ausfälle, die, ohne dass sie das Kind störten, nur der Erwachsene genießen[!] kann. So kommt es, dass diese Märchen in gleicher Weise das Interesse des Kindes und des Mannes fesseln. Sie bestehen aus zwei ganz verschiedenen und doch nicht reinlich zu scheidenden Elementen, der Fabel der Handlung mit ihrer dramatischen Wirkung für das Kind und den unzähligen naivgeistreichen Glossen, die

³⁰ Vgl. Distelmaier-Haas (1986), S. 134–135. Oder auch: Vgl. Hemmelmayr (1947), S. 13.

³¹ Vgl. Krüger (1969), S. 90. – Man könnte hier allerdings argumentieren, dass Perrault womöglich italienisch sprechen konnte oder auf anderem Wege von den Sammlungen bzw. deren Märchen erfahren hatte. Allerdings hat Krüger Recht, dass es methodisch unkorrekt wäre auf einer so schwachen Faktenbasis direkte Schlüsse und Vergleiche zwischen den Sammlungen zu ziehen (Vgl. ebd. S. 154).

³² Vgl. Scherf (1982), S. 331–332.

³³ Vgl. Krüger (1969), S. 100.

³⁴ Vgl. Krüger (1969), S. 110–112.

³⁵ Krüger bringt als Beispiel, dass in den Märchen Perraults kein Bild eines absolutistischen Herrschers gezeigt wird, was dem Frankreich des 17. Jahrhunderts entsprechen würde. Die herrschende Figur wird stets als Typ „König“ vorgestellt, wie es in vielen Volksmärchen der Fall ist. Perrault habe demnach bei derartigen Aspekten nicht in die ursprüngliche Form der Märchen eingegriffen. – Vgl. Krüger (1969), S. 96.

³⁶ Vgl. Krüger (1969), S. 178.

zum Teil auch dem Kinde [...], zum Teil nur dem Erwachsenen und oft in ganz anderm[!] Sinne als dem Kind sich erschliessen[!].³⁷

Besonders Perraults Kritiker gingen davon aus, dass seine Märchen ausschließlich für Kinder verfasst worden waren. Sie waren überzeugt von der Annahme, dass diese Gattung alleinig der Kinderliteratur zuzurechnen sei. So fanden sie ihre Angriffspunkte in den von Perrault eingebauten unterhaltenden und amüsierenden Aussagen bezüglich Überanpassung, Eitelkeit etc., die als nicht kindgerecht angesehen wurden.³⁸

Sieht man sich allerdings den Kontext, in dem Perraults Märchen entstanden sind, genauer an, so wird klar, dass und warum er auch auf (junge) Erwachsene als Leser abzielte:

Märchen waren im 17. Jahrhundert eine sehr beliebte Modeerscheinung in Frankreich.³⁹ Die gehobene Schicht traf sich in ihrer Freizeit in Salons, wo kulturelle Diskussionen aller Art stattfanden – philosophische, politische, wissenschaftliche, modische, literarische etc. Dabei wurden auch gerne Märchen vorgetragen. Im Mittelpunkt eines solchen Salons stand zumeist eine Dame der Oberschicht, was sich auch in den Widmungen von Perraults Märchen widerspiegelt.⁴⁰ Ebenso fällt bei einem Blick auf die den Märchen nachgereihten Moralitäten auf, dass sich diese überwiegend an Mädchen oder junge Frauen richten. Dies resultiert aus der Auswahl der Märchen, die auf ein weibliches Publikum abgestimmt zu sein scheint, da die Geschichten vorwiegend weibliche Protagonistinnen aufweisen.⁴¹

Im Vergleich zu seinen Nachfolgern, die meist nur mehr für ausgewählte Personenkreise schrieben, war das potentielle Publikum, das Perraults Märchen lesen konnte, noch relativ groß. Denn analysiert man die bei Perrault verwendeten Motive und Anspielungen, so ergibt sich, dass „[s]ämtliche Angehörige der kulturell führenden Schicht Frankreichs“⁴² die Geschichten lesen und verstehen konnten. Darunter fielen der Adel, der Klerus und die Großbourgeoisie, also all jene, die am höfischen Leben Frankreichs teilhatten.⁴³

³⁷ Pletscher (1906) S. 31.

³⁸ Vgl. Krüger (1969), S. 132.

³⁹ Vgl. Krüger (1969), S. 150.

⁴⁰ Vgl. Krüger (1969), S. 100 und 106. – Es werden hier Mademoiselle Lhéritier, Madame de Lambert und Mademoiselle de Montpensier genannt. Alle drei bildeten jeweils ein Zentrum der Salons, die auch Perrault besuchte.

⁴¹ Vgl. Krüger (1969), S. 82.

⁴² Krüger (1969), S. 179.

⁴³ Vgl. Krüger (1969), S. 179.

Natürlich passte Perrault die Märchen an sein Publikum an, um sie für den Leser interessanter zu gestalten. Dies tat er einerseits durch die Einfügung von Spannungsmomenten, aus erzähltechnischen Gründen, andererseits aber auch durch eingestreute „ironische Spitzen gegen seine Umwelt“⁴⁴. Er baute verschiedenste Elemente ein, damit die Leser aufmerksam wurden, mitdachten und sich mit den Texten identifizieren konnten. Dafür fügte er politische Vorkommnisse sowie zeitkritische Aussagen ein und nahm Bezug auf kleine Schwächen des Lesers.⁴⁵ Wie das bei „Die schlafende Schöne im Wald“ passierte, wird in Kapitel 2.3.5 näher besprochen.

2.2 Inhalt

Ein König und eine Königin haben nach allen erdenklichen Bemühungen ihren Kinderwunsch schon beinahe aufgegeben, als sie schließlich doch eine Tochter empfangen. Bei seiner Taufe sollen dem Kind alle sieben Feen des Landes zur Patin gegeben werden. Doch beim Festmahl taucht plötzlich eine weitere, bereits totgegläubte Fee auf. Sie fühlt sich gekränkt und verflucht das Kind bei der Gabenverteilung zum Tode durch den Stich an einer Spindel. Die letzte Fee in der Reihe kann den Spruch jedoch zu einem hundertjährigen Schlaf abmildern, aus dem die Prinzessin von einem Prinzen erweckt wird.

Fünfzehn oder sechzehn Jahre später ereignet sich das beschworene Unglück. Die gute Fee versetzt daraufhin auch den gesamten Hof, mit Ausnahme von König und Königin, in Tiefschlaf, damit die Prinzessin bei ihrem Erwachen ein vertrautes Umfeld vorfindet. Zusätzlich schafft sie zum Schutz der Schlafenden einen undurchdringlichen Dornenwald rund um das Schloss.

Es vergehen hundert Jahre bis der Prinz des Königreichs zu diesem Wald kommt und von der Prinzessin erfährt. Er gelangt ungehindert in das Schloss, erweckt die Prinzessin und heiratet diese sogleich.

Bei der Rückkehr zu seinen Eltern erzählt er davon allerdings nichts. Seine Mutter, abstammend aus einer Familie von Menschenfressern, schöpft jedoch Verdacht. Zwei Jahre lang werden die Ehe und die daraus entsprungenen Kinder, Morgenröte und Tageslicht, geheim gehalten. Schließlich stirbt der König und der Prinz, als neuer

⁴⁴ Krüger (1969), S. 114.

⁴⁵ Vgl. Krüger (1969), S. 114–116.

Herrscher, macht seine Familie öffentlich. Kurz darauf muss er in den Krieg ziehen und lässt Frau und Kinder in der Obhut seiner Mutter. Diese lässt ihre Schwiegertochter und die beiden Enkel in ein Landhaus bringen, wo sie plant, sie zu verspeisen. Der mit der Zubereitung beauftragte Haus- und Hofmeister bringt die Morde allerdings nicht übers Herz und setzt seiner Herrin stattdessen Lamm-, Ziegen- und Hirschkuhfleisch vor.

Als die Königinmutter eines Tages bei einem Spaziergang die Schreie der Kinder hört und erkennt, dass sie betrogen wurde, lässt sie einen Trog mit Schlangen bereitstellen, um alle Beteiligten hinzurichten. Der König kehrt allerdings früher als erwartet zurück. Die Menschenfresserin packt deswegen der Zorn. Sie stürzt sich selbst in den Trog und wird aufgefressen.

Es folgt die Moral: Ein wenig auf einen guten Mann zu warten ist ganz natürlich und schadet dem Glück einer Ehe nicht. Allerdings findet man kein Mädchen mehr, das hundert Jahre wartet. Im Gegenteil streben die Frauen so leidenschaftlich nach der Ehe, dass der Autor weder Kraft noch Mut besitzt, diese Moral weiterzuempfehlen.

2.3 Anmerkungen zum Märchen

2.3.1 Struktur

„Die schlafende Schöne im Wald“ bildet strukturell gesehen eine Ausnahme zu den restlichen Märchen Perraults. Denn während die übrigen jeweils nur ein Motiv in ihrer Geschichte verarbeiten⁴⁶, werden hier „zwei verschiedene Handlungsphasen lose miteinander verknüpft“⁴⁷.

Dabei beschäftigt sich der erste Teil ausschließlich mit dem Schicksal der Prinzessin, von dem sie mit dem Erscheinen des Prinzen erlöst wird. Die Geschichte wäre an diesem Punkt inhaltlich abgeschlossen. Durch den Prinzen aber wird die Protagonistin danach in ein anderes Umfeld überführt und dadurch mit einem neuen Konflikt konfrontiert. Die nun folgende Handlung war im ersten Teil weder ersichtlich noch wurde sie in irgendeiner Form angedeutet. Der Fokus verlagert sich nun von der Prinzessin auf die Mutter des Prinzen. Sie wird zur neuen Hauptfigur der Geschichte. Einzig „Perraults

⁴⁶ Auch das Märchen „Le Féés“ beinhaltet zwar keinen singulären Erzählstrang, allerdings kommt es hier, anders als bei „Die schlafende Schöne im Wald“, zu einer Verdoppelung des Handlungsmotivs. – Vgl. Krüger (1969), S. 57.

⁴⁷ Krüger (1969), S. 57.

Bestreben nach innerer Folgerichtigkeit der Märchen⁴⁸ verhindert, dass die Geschichte, trotz ihrer zwei so unterschiedlichen Motive, auseinanderbricht. Perrault macht den hundertjährigen Schlaf der Prinzessin zum Leitmotiv der Geschichte und somit zum verbindenden Element der zwei Teile. Dabei wird schon in der ersten Hälfte die große verstrichene Zeitspanne besonders hervorgehoben: Der Prinz bemerkt, dass seine Angebetete Kleidung im Stil seiner Großmutter trägt⁴⁹, die Musiker spielen veraltete Musik, die Bediensteten haben großen Hunger, weil sie hundert Jahre lang nichts gegessen haben, die Prinzessin ruht nur kurz, weil sie lange genug geschlafen hat usw.

Im zweiten Teil wird dann darauf Bezug genommen, wodurch der erste Erzählstrang nicht in Vergessenheit gerät: Der Haus- und Hofmeister bezweifelt, die Menschenfresserin auch in Bezug auf die Prinzessin täuschen zu können, da sie wegen des hohen Alters sehr zähe Haut besitzen muss. Schließlich entscheidet er sich, der Königin eine Hirschkuh anstatt ihrer Schwiegertochter zuzubereiten.⁵⁰

Es findet sich, neben der langen Lebensdauer der Prinzessin, noch ein weiteres Motiv, das in beiden Hälften der Geschichte auftritt. Denn auch schon im ersten Teil wird die Gruppe der Menschenfresser kurz angesprochen. Sie werden im Zusammenhang mit den Legenden rund um das verwunschene Schloss der Prinzessin erwähnt. Allerdings wird dabei keine Andeutung zu ihrer zukünftigen Schwiegermutter gemacht. Das Motiv hätte demnach zwar schon auf einen Weiterverlauf der Geschichte hinweisen können, geht so aber in einer Nebenbemerkung unter und verliert sein Potenzial als verbindendes Glied zwischen den zwei Erzählsträngen.

Eine weitere Auffälligkeit bezüglich der Form des Märchens ist ein sehr markanter Zeitenwechsel: Als der Prinz in den Hof des verwunschenen Schlosses gelangt und den Turm hinaufsteigt, in dem die schlafende Prinzessin ruht, wechselt die Erzählzeit von Präteritum in Präsens:

Er betrat einen großen Vorhof, wo alles, was er zunächst sah, ihn vor Furcht fast erstarren ließ. Da herrschte ein schreckliches Schweigen; überall bot sich ihm das Bild des Todes: allenthalben lagen ausgestreckte Körper von Menschen und Tieren, die tot zu sein schienen. Er schloss indessen aus der Schnapsnase und dem roten Gesicht der Wächter, daß sie lediglich eingeschlafen waren; und ihre Becher, in denen sich noch ein wenig Wein befand, zeigten deutlich, daß sie beim Trinken eingeschlafen waren.

⁴⁸ Krüger (1969), S. 57.

⁴⁹ Vgl. Perrault (1986), S 64.

⁵⁰ Vgl. Krüger (1969), S. 57–58.

Er durchquert einen großen, mit Marmor gepflasterten Hof, steigt die Treppe hinauf, betritt die Wachstube, und die Wachen stehen Spalier, das Gewehr geschultert, und schnarchen gewaltig. Er kommt durch mehrere Zimmer voller Edelleute und Damen, die alle schlafen, teils im Stehen, teils im Sitzen. Er betritt ein ganz und gar mit Gold ausgekleidetes Gemach, wo sich ihm auf einem Bett, dessen Vorhänge nach allen Seiten hin geöffnet sind, der allerschönste Anblick bietet: eine Prinzessin, die wohl fünfzehn oder sechzehn Jahre alt sein mochte und deren wunderbare Erscheinung etwas Strahlendes und Göttliches besaß. Er näherte sich zitternd und voll Bewunderung und fiel neben ihr auf die Knie.⁵¹

Dieser Zeitenwechsel⁵² könnte einerseits einer Erzähltechnik geschuldet sein, da das Präsens das Erzählte unmittelbarer macht und die Spannung des Geschehens dadurch für den Leser steigt. Andererseits könnte hier auch der Fluch durch die Form des Textes noch stärker betont werden. Er breitet sich bis in den Text selbst aus:

Es scheint, als würde die Zeit nur in einem gewissen Radius rund um die Prinzessin stillstehen. Noch beim Durchqueren des Vorhofs wird alles im Präteritum geschildert. Erst bei Betreten des Hofes kommt es abrupt zu diesem Wechsel: Es gibt nun weder Vergangenheit noch Zukunft, da die Zeit dort angehalten und konserviert ist. Das zeigt sich auch an den Lebensmitteln, die offenbar nach all der Zeit immer noch nicht verdorben sind. Die Prinzessin scheint von all dem das Zentrum bzw. den Höhepunkt zu bilden. Sobald der Prinz ihr Zimmer betritt und sie sieht, fällt die Erzählung wieder ins Präteritum zurück. Der Bann wird allein durch seine Anwesenheit gebrochen, was sich auch sprachlich widerspiegelt. Die Zeit läuft wieder weiter, sie verstreicht, wodurch die Verwendung einer Erzählform der Vergangenheit wieder gerechtfertigt ist. Dies ist besonders anschaulich, da der Zeitenwechsel sogar innerhalb eines Satzes stattfindet. Während der Prinz das Zimmer noch „betritt“⁵³, „besaß“⁵⁴ die Prinzessin dann schon eine „wunderbare Erscheinung“⁵⁵.

2.3.2 Die Charakterzeichnung

Die Protagonisten der Märchen Perraults sind überwiegend eindimensional gezeichnet. Einmal auf ein Verhalten festgelegt, reagieren sie immer gleich. Der zu Beginn gegebene Charakter verändert sich während der Geschichte nicht, es findet keine

⁵¹ Perrault (1986), S. 62–63.

⁵² Er tritt auch in der französischen Version auf, siehe: Perrault, Charles: Contes de Fées. Märchen. Übersetzung von Ulrich Friedrich Müller. Illustrationen von Louise Oldenbourg. Ebenhausen bei München: dtv ⁵2011, S. 118.

⁵³ Perrault (1986), S. 63.

⁵⁴ Perrault (1986), S. 63.

⁵⁵ Perrault (1986), S. 63.

Persönlichkeitsentwicklung statt. Das gilt ebenso für die Antagonisten, auch sie erhalten jeweils nur einen Charakterzug.⁵⁶

Die Prinzessin in „Die schlafende Schöne im Wald“ wird als „lebhaft und ein wenig rasch“⁵⁷ beschrieben. Dies wird auch als Grund angegeben, warum sie sich an der Spindel sticht – abgesehen davon, dass der Fluch es so will. Als sie schließlich wieder erwacht, reagiert sie keck und begrüßt den Prinzen mit den Worten: „Ihr habt aber lange auf Euch warten lassen.“⁵⁸ Sie scheint aufgeweckt, neugierig und selbstsicher zu sein. Im zweiten Teil wird nur noch selten näher auf ihren Charakter eingegangen. Es wird jedoch ihre Mutterliebe betont, denn sie willigt in ihren Tod ein und fordert den Diener sogar auf, seinen Auftrag zu erfüllen („Nur zu!“⁵⁹), da sie ohne ihre Kinder nicht weiterleben möchte. Sie tritt allerdings auch als bestrafende Mutter auf und will ihren Sohn mit einer Peitsche züchtigen.

Vergleicht man die Prinzessin mit dem Prinzen, so fällt auf, dass die Frau, trotz alledem, den stärkeren Charakter zu besitzen scheint. Der Prinz muss, von der Liebe und seiner Bestimmung geleitet, keinerlei Leistung erbringen, um zu der Prinzessin zu gelangen. Er wird als tapfer beschrieben, da er seinen Weg ohne seine Gefolgsleute fortsetzt, erstarrt aber fast vor Furcht, als er die schlafenden Menschen sieht und zunächst für tot hält. Von der Prinzessin dagegen wird nie erwähnt, dass sie Furcht empfindet, weder bei der Konfrontation mit dem Diener, noch als sie gefesselt vor dem Schlangentrog steht.

Bei der ersten Begegnung der beiden Figuren, wird die Prinzessin als wesentlich souveräner gezeigt als es der Prinz ist. Dies wird notdürftig durch die Annahme erklärt, dass sie vermutlich länger Zeit hatte, sich darauf vorzubereiten. Der Prinz tritt nie in einer handelnden, entscheidungstragenden Position auf, wenn es in der Geschichte eigentlich aber darauf ankommen würde: Er weiß um die Herkunft seiner Mutter, lässt seine Frau und Kinder aber trotzdem in ihrer Obhut, ohne sie zu warnen, und auch in der Schlusszene übernimmt er keine aktive Rolle. Es ist die Königinmutter selbst, die ihre Strafe herbeiführt und sich in den Tod stürzt.

Die zwei Kinder sind dagegen klassisch-stereotypisch gezeichnet: Der Junge wird im Vergleich zum Mädchen höher eingestuft. Morgenröte ist zwar sehr schön, Tageslicht aber noch schöner. Als der Diener die zwei aufsucht, um sie für die Königin zu opfern,

⁵⁶ Vgl. Krüger (1969), S. 59–61.

⁵⁷ Perrault (1986), S. 58.

⁵⁸ Perrault (1986), S. 63.

⁵⁹ Perrault (1986), S. 67.

springt Morgenröte ihm entgegen und fragt um ein Bonbon. Der kleine Tageslicht kämpft dagegen, obwohl er erst drei Jahre alt ist, mit einem Florett gegen einen großen Affen.

Mit dem Übertritt in das neue Umfeld, dem zweiten Teil des Märchens, scheint die Prinzessin ihre eigenständige Identität zu verlieren, denn ab diesem Zeitpunkt wird sie fast ausschließlich nur mehr über die anderen anwesenden Personen definiert. Nach der Hochzeit mit dem Prinzen wird sie als „seine Frau“⁶⁰ bezeichnet. Sobald er aus der Szenerie verschwindet, weil er in den Krieg zieht, wird sie „Schwiegertochter“⁶¹ und „Mutter“⁶² genannt, hier bieten also ihre Kinder und die Königinmutter die neuen Bezugspunkte. Zunächst wird ihr offenbar auch ihr rechtmäßiger Titel nicht zugesprochen, denn der Prinz überlässt die Regierungsgeschäfte und die Prinzessin in der Obhut der Königin – seiner Mutter. Gerade in diesem Fall, wird durch die Wahl der Bezeichnung für die Figur das Gefühl vermittelt, als wäre die ehemalige Prinzessin nicht mündig und fähig, das Reich zu regieren. Erst später wird auch die Prinzessin selbst mit ihrem eigentlichen Herrschertitel, „Königin“⁶³, beschrieben.

2.3.3 Der Fluch

Im Unterschied zu den nachfolgenden Versionen dieses Märchens, die in dieser Arbeit besprochen werden, wird bei Perrault kein genauer Zeitpunkt für das Einsetzen des Fluchs bei dessen Verkündung genannt.⁶⁴ Dieser Umstand macht den gesamten Verlauf des Unglücks in einem Aspekt sehr viel logischer, als es später, vor allem bei den Brüdern Grimm der Fall ist. Denn hier wird sogar ein Zeitrahmen von nur einem Jahr abgesteckt, in dem sich das Unglück ereignen soll und man fragt sich als Leser, warum für diesen Zeitraum keine besonderen Sicherheitsvorkehrungen getroffen werden? Die Disney-Verfilmungen haken hier ein, wie später in dieser Arbeit zu sehen sein wird. Die Pläne zum Schutz der Prinzessin weisen jedoch Schwachstellen auf bzw. werden nicht konsequent genug durchgeführt, weshalb es schließlich doch zum Spindelstich kommt.

Bei Perrault wird lediglich gesagt, dass sich die Erfüllung des Fluches im 15. oder 16. Lebensjahr der Prinzessin ereignet, bei der Verfluchung selbst aber wird überhaupt kein

⁶⁰ Perrault (1986), S. 65.

⁶¹ Perrault (1986), S. 66.

⁶² Perrault (1986), S. 68.

⁶³ Perrault (1986), S. 67.

⁶⁴ Vgl. Hemmelmayr (1947), S. 57.

Hinweis auf den Zeitpunkt gegeben. Zwar trifft der König Maßnahmen, um das Unglück zu verhindern, indem er alle Spindeln des Reiches verbrennen lässt sowie deren Besitz und das Ausführen dieser Tätigkeit mit der Todesstrafe versieht, er ist aber trotzdem insofern machtlos, als dass er seine Tochter nicht ihr Leben lang überwachen lassen kann. Der nur ungefähr genannte Zeitpunkt des tatsächlichen Inkrafttretens des Fluchs macht auch insofern Sinn, sieht man sich eine Interpretation des Fluches an, wie Tamás Kürthy sie liefert: Er sieht im Stich an der Spindel und dem daraufhin vergossenen Blut das Einsetzen der Menstruation bei dem Mädchen – ein Ereignis, das im Normalfall auf kein prominentes Datum fällt und dessen Zeitpunkt nicht genau vorhersagbar ist. Die Spule sieht er dabei als ihren Lebensfaden.⁶⁵ Durch das Tropfen des Blutes darauf, wird dieser eingefärbt. Es beschreibt also ein unumkehrbares, prägendes Ereignis.

Diese Interpretation erklärt auch, warum der Fluch nicht abgewendet werden kann, selbst wenn im Umfeld der Prinzessin alles Mögliche getan wird. Denn ist der Fluch an das Einsetzen der Menstruation gekoppelt, so kann der König zwar die äußeren Umstände verändern, auf die Natur, die biologische Entwicklung seiner Tochter, hat er keinen Einfluss.

Sieht man sich einige Aspekte an, die mit dem Fluch in Verbindung stehen, so zeigt sich, wie sehr Perrault darauf achtete, dass das Märchen in sich logisch ist, und versuchte, keine möglichen Fragen aufkommen zu lassen: Denn als die Prinzessin auf die Alte im Turm trifft und diese am Spinnrad sitzt, wird vom Erzähler sofort erklärt, dass diese von dem Verbot nichts wusste. Ebenso zeigt sich dies in der Entscheidung der Fee, den gesamten Hofstaat ebenso in Schlaf zu versetzen, jedoch den König und die Königin auszusparen. Wäre auch das Regentenpaar für hundert Jahre aus der Welt genommen worden, hätte dies vermutlich schwerwiegende Folgen für das Reich gehabt. So altern und sterben sie und machen Platz für eine neue Herrscherfamilie. Beim ersten Auftreten des Prinzen wird extra angeführt, dass er der Thronerbe dieses Landes und nicht mit der Prinzessin verwandt ist. Damit sind mögliche Komplikationen bezüglich Herrschaftsansprüchen oder Inzucht von vornherein ausgeschlossen⁶⁶.

⁶⁵ Vgl. Kürthy, Tamás: Dornröschens zweites Erwachen. Die Wirklichkeit in Mythen und Märchen. 1. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe 1985, S. 82.

⁶⁶ Vgl. Krüger (1969), S. 155.

Die ersten Worte der Prinzessin nach ihrem Erwachen („Ihr habt aber lange auf Euch warten lassen“⁶⁷) implizieren, dass sie offenbar wusste, dass der Prinz erscheinen wird. Man kann schließlich nur auf etwas warten, von dem man annimmt, dass es geschehen wird. Sie muss also in irgendeiner Form von dem Fluch und ihrem Schicksal gewusst haben oder, so vermutet der Erzähler („die Geschichte sagt [...] nichts dazu“⁶⁸), von der Fee Träume erhalten haben, die sie auf diesen Moment vorbereiteten. Das würde wiederum bedeuten, dass die Prinzessin über ein gewisses Maß an Bewusstsein während des Schlafs verfügt haben muss, und ihr klar war, dass sie schläft und aufwachen wird, wenn der Prinz erscheint. Sie konnte demnach in diesem Zustand gezielt nachdenken und sich auf diesen Moment vorbereiten.

2.3.4 Die Moral

Für Perrault geht es bei den Märchen vor allem um die Werte, die diese vermitteln. Durch die im Anschluss an jedes Märchen gesetzte Moral verleiht er diesem Nachdruck. Dabei setzt er sich allerdings oft über die in den Märchen selbst gezeigten Wertvorstellungen mit einem Lächeln hinweg.⁶⁹ Diese Textabschnitte tragen Perraults „unverkennbar persönlichen Stil“⁷⁰. Sie heben sich formal vom restlichen Text ab, da sie in Versform verfasst sind und erhalten dadurch auch eine gewisse Eigenständigkeit.⁷¹ Krüger merkt an, dass Perrault in den Märchen immer wieder auf die Schwächen seiner weiblichen Zuhörerinnen bzw. Leserinnen anspielt und dadurch eine zusätzliche Verbindung zu den anschließenden Moralitäten schafft, in denen eben dies vorwiegend thematisiert wird.⁷²

In der Moral von „Die schlafende Schöne im Wald“ erkennt Distelmaier-Haas das Augenzwinkern Perraults in seiner Äußerung, dass er ein hundertjähriges Warten auf den Ehemann wohl etwas übertrieben finde und er dies nicht weiterempfehlen würde.⁷³ Krüger sieht in der Schlussbemerkung eine Kritik an der „[w]eibliche[n] Eitelkeit,[!] bzw. [der] Angst vor dem Altern“⁷⁴. Die Geschichte zeigt, „daß das Alter für die Anziehungskraft einer Frau keine Rolle spiele, denn sie könne ruhig hundert Jahre

⁶⁷ Perrault (1986), S. 63.

⁶⁸ Perrault (1986), S. 64.

⁶⁹ Vgl. Distelmaier-Haas (1986), S. 134.

⁷⁰ Distelmaier-Haas (1986), S. 134.

⁷¹ Vgl. Krüger (1969), S. 42–43.

⁷² Vgl. Krüger (1969), S. 120.

⁷³ Vgl. Distelmaier-Haas (1986), S. 137.

⁷⁴ Krüger (1969), S. 78.

schlafen und dennoch versäume sie nicht ihr Glück⁷⁵. Es wird aber auch hervorgehoben, dass es kaum noch junge Frauen gäbe, die dem Alter so gelassen „entgegenschlufe[n]“^{76, 77}.

2.3.5 Wie das Märchen an das Publikum angepasst wurde

Immer wieder finden sich in den Märchen Perraults eingebaute Zeitbezüge. Es werden Bilder gezeichnet, die dem Publikum vertraut sind oder Assoziationen zu Bekanntem generieren, was in der Folge zur „realistischen Vergegenwärtigung des Erzählten“⁷⁸ führt.

Gleich der erste Satz von „Die schlafende Schöne im Wald“ „ist als Reminiszenz an die mit Erfolg gekrönte Reise Ludwigs XIII. und der Anne von Österreich nach »Forges« auslegbar“⁷⁹.

Geht man davon aus, dass die Geschichte lange vor der Zeit Perraults entstanden ist, so tauchen eine Reihe von Anachronismen auf. Wenn etwa die Diener als „suisses“⁸⁰ und „galopins“⁸¹ bezeichnet werden, so handelt es sich hierbei um Beschreibungen, die erst im 17. Jahrhundert als offizielle Namen für das Küchenpersonal neu eingeführt worden waren. Der erwähnte Spiegelsaal, in dem der Prinz und die Prinzessin speisen, erinnert stark an Versailles, das in seiner Architektur damals neu- und einzigartig war. Auch die Schilderung der Hochzeitszeremonie entspricht Berichten über die Gepflogenheiten und Abläufe eines solchen Ereignisses im 17. Jahrhundert. Weiters wurden die im Märchen geschilderten Essgewohnheiten an das potenzielle Publikum Perraults angepasst. Die Menschenfresserin möchte ihre Verwandten „à la sauce Robert“⁸² zubereitet haben, was damals als das Essen der vornehmsten Leute galt und entsprechend bekannt war.⁸³

Aus heutiger Sicht sind viele der gezeigten Bilder und Verhaltensweisen des Märchens nur mehr schwer vorstell- und nachvollziehbar. Sie mussten für ein damaliges Publikum nicht groß weiter ausformuliert oder erklärt werden, da entsprechende Assoziationen als gegeben aufgefasst werden konnten. So zum Beispiel hatte man eine gute Vorstellung

⁷⁵ Krüger (1969), S. 78.

⁷⁶ Krüger (1969), S. 78.

⁷⁷ Vgl. Krüger (1969), S. 78.

⁷⁸ Krüger (1969), S. 118.

⁷⁹ Krüger (1969), S. 117.

⁸⁰ Perrault (2011), S. 14.

⁸¹ Perrault (2011), S. 14.

⁸² Perrault (2011), S. 24.

⁸³ Vgl. Krüger (1969), S. 117–120.

davon, wie pompös die Taufe der Prinzessin ausgefallen sein musste, wenn man wusste, wie die Tischgewohnheiten von Ludwig XIV. aussahen. Auch die heftige Reaktion der nicht eingeladenen Fee wird umso nachvollziehbarer, wenn man gewisse Umstände der damaligen Zeit mit in Betracht zieht: Denn dann versteht man, dass ihr Ärger nicht nur auf der Kränkung, nicht eingeladen worden zu sein, basiert, sondern auch auf dem Verlust, der ihr dadurch entstanden ist. Grund dafür ist das Essbesteck, das für jede Fee eigens angefertigt wird. Dieses Utensil hatte, abgesehen von der Tatsache, dass es aus Gold und Edelsteinen besteht, einen aus heutiger Sicht – wo es sich um einen Alltagsgegenstand handelt – nur mehr schwer vorstellbaren Wert. Denn die Essenswerkzeuge, so wie man diese heute kennt, wurden erst nach 1600 erfunden und im 17. Jahrhundert in den höheren Schichten verbreitet. Erst im 18. Jahrhundert setzten sie sich auch in den niederen Schichten durch, wo man bis dahin noch mit den Fingern aß. Messer, Gabel und Löffel hatten also einen enorm hohen Prestigewert zur Zeit Perraults.⁸⁴

Krüger betont, dass Perrault die Aspekte des Wunderbaren sehr überlegt und umsichtig in die Märchen einbaute und sie „durch analoge Bezüge in die Welt der Märchen integriert[e]“⁸⁵. So erinnern zum Beispiel die Feen in ihrem Aussehen stark an die Damen der Salons, in denen die Märchen vorgetragen wurden. Auch ihr Verhalten ähnelt jenem der höfischen Frauen. Die böse Fee reagiert sehr menschlich. Sie ist verärgert und beleidigt. Nur durch den verhängten Fluch, der innerfiktional real ist, unterscheidet sie sich von einer gekränkten Hofdame. Wie die Feen so ist auch die Menschenfresserin sehr wirklichkeitsnah gestaltet.⁸⁶

Immer wieder werden humoristische Aspekte in den Text eingefügt, welche das Märchen für Zuhörer und Leser noch unterhaltsamer machen. So wird beispielsweise die beschworene furchteinflößende Stimmung, als der Prinz das Schloss betritt und alle tot glaubt, durch das Erkennen seines Irrtums aufgrund der roten Gesichter und Schnapnasen der Wächter gebrochen. Auch die Dienerschaft, die nach der langen Zeit vor Hunger schon ganz ungeduldig ist, während die zwei Verliebten nur Augen für einander haben, trägt komischen Charakter. Oder die Verzweiflung des Haus- und

⁸⁴ Vgl. Krüger (1969), S. 119-120.

⁸⁵ Krüger (1969), S. 152.

⁸⁶ Vgl. Krüger (1969), S. 152.

Hofmeisters, als er nicht daran glaubt, ein Tier finden zu können, das eine ähnlich zähe Haut besitzt wie die der über 120-jährigen Königin.

Hemmelmayr lenkt den Blick auch auf die von den Feen an die Prinzessin verteilten Gaben. Die sechs Feen, die diese ungestört verteilen können, schenken ihr:

daß sie das schönste Mädchen auf der ganzen Welt sein werde; [...] daß sie ein Engelsgemüt besitzen werde; [...] daß sie bei allem, was sie tue, eine bewundernswerte Anmut zeigen werde; [...] daß sie vollendet schön tanzen werde; [...] daß sie wie eine Nachtigall singen werde; [...] daß sie jegliches Instrument mit höchster Vollkommenheit spielen werde.⁸⁷

Schönheit, Gutmütigkeit, Anmut, Talent in Musik und Tanz – alle diese Eigenschaften beschreiben „gesellschaftliche Fähigkeiten“⁸⁸ und spiegeln wider, was damals von der oberen Schicht offenbar an einer weiblichen Person besonders wertgeschätzt wurde.

Sieht man sich das Märchen noch im Hinblick darauf an, dass es mitunter doch auch für ein jüngeres Publikum verfasst wurde, so können auch auf dieser Ebene mögliche Eingriffe des Autors in den Ablauf der Geschichte erkannt werden. In Basiles „Sole, Luna e Talia“ merkt die Prinzessin bei ihrem Erwachen, dass sie bereits Mutter von Zwillingen ist. Sie war also schon während ihres Schlafs geschwängert worden. Bei Perrault dagegen kommt es nicht mal zu einem Kuss zwischen Prinz und Prinzessin bei ihrer ersten Begegnung. Er kniet neben ihrem Bett nieder und der Autor bemerkt lediglich, dass die Prinzessin den Prinzen „mit weit zärtlicheren Augen, als dies eine erste Begegnung gestatten sollte“⁸⁹, ansieht. Obwohl es nicht beweisbar ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Perrault eine weniger prude Version der Geschichte aus dem Volk kannte und diese abwandelte, sei es, um sie an damalige Sitten⁹⁰ oder an Kinderohren anzupassen.

⁸⁷ Perrault (1986), S. 56.

⁸⁸ Hemmelmayr (1947), S. 57.

⁸⁹ Perrault (1986), S. 63.

⁹⁰ Vgl. Krüger (1969), S. 155.

3 Brüder Grimm: „Dornröschen“

3.1 Kinder- und Hausmärchen

Eine wirklich ausführliche und allumfassende Darstellung über die Entstehung der „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm zu liefern, ist nicht Ziel dieser Arbeit und würde ihren Umfang auch bei Weitem übersteigen. Es soll aber trotzdem ein kurzer Überblick über die wichtigsten Eckdaten und -punkte gegeben werden, um dadurch einen Einblick in den Entstehungskontext des Märchens „Dornröschen“ zu bieten, da dieser den Text in seiner Gestaltung auch beeinflusst hat.

3.1.1 Entstehung und Intention

1806 begannen die Brüder Grimm sich mit älterer Literatur nähergehend zu beschäftigen und Märchen zu sammeln. Den Anstoß dazu gegeben hatte ihre Bekanntschaft mit Clemens Brentano, der zu dieser Zeit gemeinsam mit Achim von Arnim einen Erfolg mit der Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ verzeichnen konnte.⁹¹ Sie hatten mit diesem Werk ein reges Interesse an Poesie aus dem Volk ausgelöst und Brentano wollte der Liedersammlung eine Märchensammlung folgen lassen. Im Zuge dessen beauftragte er die Brüder Grimm mit der Beschaffung der Texte. Letztlich aber kam es nie zu der Veröffentlichung durch Brentano. Die Brüder Grimm waren in ihrer Arbeitsweise konsequenter und nahmen die Mühen, die dieses Projekt mit sich brachte, bereitwilliger auf sich.⁹²

Wilhelm und Jacob Grimm beschafften die Märchen also ursprünglich nicht für sich selbst. Sie distanzieren sich schließlich von Brentano, da sie mit seinem Umgang mit den Texten nicht einverstanden waren. Er vermengte die „Quellen und Vorlagen mit [...] eigener Poesie“⁹³, was die Grimms für „fragwürdig“⁹⁴ hielten.⁹⁵ Sie wollten die Texte unverändert belassen, wie sie in der Vorrede zur ersten Auflage 1812 betonten:

⁹¹ Vgl. Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin: Walter de Gruyter 2008. S. 485.

⁹² Vgl. Killy Walther: Nachwort. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. In der ersten Gestalt. Hamburg: Fischer 1962. (Exempla Classica 60), S. 419.

⁹³ Uther (2008), S. 486.

⁹⁴ Uther (2008), S. 486.

⁹⁵ Vgl. Uther (2008), S. 486.

Wir haben uns bemüht, diese Märchen so rein, als möglich war, aufzufassen [...]. Kein Umstand ist hinzugedichtet oder verschönert und abgeändert worden, denn wir hätten uns gescheut, in sich selbst so reiche Sagen mit ihrer eigenen Analogie oder Reminiszenz zu vergrößern, sie sind unerfindlich.⁹⁶

Sie streichen außerdem heraus, dass eine solche, „naturbelassene“ Sammlung die erste ihrer Art in Deutschland darstellt. Zuvor waren die Stoffe stets nur für andere Geschichten übernommen worden, „um größere Erzählungen daraus zu machen, die, willkürlich erweitert, verändert“⁹⁷ wurden.

Was die Vorgehensweise der Brüder Grimm von den restlichen Märchen-Sammlern ihrer Zeit unterschied, waren ihre Gründlichkeit und die „umfassenden Erläuterungen“⁹⁸, mit denen sie die Texte versahen.⁹⁹ In den Kommentaren wurde präzise festgehalten, wenn verschiedene Versionen eines Märchens gefunden worden und wo Bruchstücke oder Fragmente vorhanden waren, die mitunter andere Fassungen ergänzten.¹⁰⁰

Die intensivste Zeit des Sammelns fand in den Jahren 1810 bis 1812 statt.¹⁰¹ Nach der Erstellung einer Urfassung 1810, erschien die erste Ausgabe der „Kinder- und Hausmärchen“ zu Weihnachten 1812. 1815 folgte schon die zweite Ausgabe und 1819 die dritte. Die Sammlung wurde hier neu gruppiert und ergänzt, um ihren Kritikern entgegenzuwirken. Bemängelt wurden der „fragmentarische Charakter, die Erzählweise, die wenig kindgemäße Aufmachung und die wissenschaftliche Ausgestaltung“¹⁰². Der vorletzte Punkt zielt auf eine literarische Entwicklung zu jener Zeit ab. Anfang des 19. Jahrhunderts entstand die „Kinderliteratur“ als neue Textsorte in Deutschland. Im Zuge dessen wurden Märchen zur „idealen Lektüre für jugendliche Leser“¹⁰³ auserkoren.¹⁰⁴

Innerhalb kürzester Zeit wurden die „Kinder- und Hausmärchen“ in verschiedene Sprachen übersetzt. Darunter befanden sich dänisch, niederländisch, englisch, schwedisch, französisch, ungarisch und russisch. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlangten die Märchen auch in Übersee Bekanntheit. Besonders in England war die

⁹⁶ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. In der ersten Gestalt. Mit einem Nachwort von Walther Killy. Hamburg: Fischer 1962. (Exempla Classica 60), S. 12–13.

⁹⁷ Brüder Grimm (1962), S. 13.

⁹⁸ Uther (2008), S. 522.

⁹⁹ Vgl. Uther (2008), S. 522.

¹⁰⁰ Vgl. Leyen, Friedrich von der: Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm. Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag 1964. S. 16.

¹⁰¹ Vgl. Uther (2008), S. 486.

¹⁰² Uther (2008), S. 497.

¹⁰³ Uther (2008), S. 493.

¹⁰⁴ Vgl. Uther (2008), S. 493–497.

Sammlung so erfolgreich, dass sie innerhalb eines Jahres dreimal aufgelegt werden musste, um die Nachfrage abzudecken. Dies bildete den Anstoß für die Brüder Grimm, eine Ausgabe für das Volk zu kreieren. Die „Kleine Ausgabe“ mit einem Umfang von nur 50 Märchen erschien daraufhin erstmals 1825 und wurde bis 1858 insgesamt zehnmal aufgelegt.¹⁰⁵ Parallel dazu wurde die „Große Ausgabe“ weitergeführt, die in der „Ausgabe letzter Hand“ (der letzten zu Lebzeiten der Brüder Grimm erschienen Version) 211 Märchen und Kinderlegenden enthielt.¹⁰⁶

Den großen Erfolg von Märchen im Allgemeinen im deutschsprachigen Raum bezeugen die hier ab den 1830er Jahren immer häufiger auftretenden Einzelausgaben und Anthologien. Man erkannte ihre „pädagogischen Zwecke“¹⁰⁷. Durch Märchen konnten Normen und Werte direkt vermittelt werden und darüber hinaus waren sie durch ihre Kürze sehr einprägsam. Sie wurden daraufhin vermehrt in Lese- und Schulbücher aufgenommen, wobei die Brüder Grimm hierbei eine unangefochtene Vormachtstellung innehatten. Im 19. und 20. Jahrhundert folgten zahlreiche Bearbeitungen und Adaptionen der Grimm-Märchen.¹⁰⁸ Bis heute wurden die „Kinder- und Hausmärchen“ in 160 Sprachen übersetzt. Sie bilden „neben der Luther-Bibel das bekannteste Werk der deutschen Kulturgeschichte“¹⁰⁹ und 2005 wurden die noch erhaltenen Handexemplare der Brüder Grimm zum UNESCO Weltdokumentenerbe erklärt.¹¹⁰

3.1.2 Vorgänger und Quellen

Schon Mitte des 18. Jahrhunderts existierten deutschsprachige Märchensammlungen. Die meisten davon waren Übersetzungen und Bearbeitungen der „französischen Feenmärchen“¹¹¹, resultierend aus dem großen kulturellen Einfluss den Frankreich damals hatte. Die Grimms traten anderen Märchensammlungen zwar geringschätzig gegenüber, trotzdem übernahmen sie hin und wieder auch Texte aus solchen Werken.¹¹²

Noch in der Vorrede zur ersten Ausgabe 1812 gingen sie auf ihre Vorgänger ein und beschrieben in den Kommentaren deren Nähe zu ihren Märchen, so sie gegeben war

¹⁰⁵ Vgl. Uther (2008), S. 520–522.

¹⁰⁶ Vgl. Uther (2008), S. 499.

¹⁰⁷ Uther (2008), 499.

¹⁰⁸ Vgl. Uther (2008), S. 512–513 u. 523–524.

¹⁰⁹ Uther (2008), S. XIII.

¹¹⁰ Vgl. Uther (2008), S. XIII.

¹¹¹ Uther (2008), S. 493.

¹¹² Vgl. Uther (2008), S. 493–494.

(auch bei „Dornröschen“ – Näheres dazu in Kapitel 3.3). Genannt wurden Starparola und Basile aus Italien und aus Frankreich Madame d’Aulnoy, aber auch und vor allem: Perrault. Die Brüder Grimm lobten den Franzosen besonders dafür, die Märchen (bis auf wenige Details) in ihrer ursprünglichen Form belassen zu haben. Ebenso haben sie seine einfache Gestaltung der Texte hervor, da sich die französische Sprache, ihrer Meinung nach, für so etwas eigentlich nur wenig eignete und französische Werke deswegen „manchmal unnötig gedehnt und breit“¹¹³ wirkten.¹¹⁴

Sieht man sich die „Ausgabe letzter Hand“ an, so sind von den zuvor angesprochenen 211 Texten 40 direkt auf schriftliche Vorlagen aus dem 14. bis ins 18. Jahrhundert zurückzuführen. Von 138 weiteren weisen die Stoffe große Ähnlichkeiten zu „älteren deutschen literarischen Vorlagen“¹¹⁵ und zu einem großen Teil zu den oben genannten italienischen und französischen Vorgängern auf. Die Märchen waren bis zu dieser Ausgabe stets aktualisiert worden. Stellten sich die Geschichten später als zu „undeutsch“¹¹⁶ heraus, wurden sie wieder aus der Sammlung gestrichen.¹¹⁷

Trotz der großen Nähe zu schriftlichen Quellen arbeiteten die Brüder Grimm auch mit sehr vielen mündlich überlieferten Texten. Der Auffassung folgend, dass die Geschichten vom Volk geschaffen worden waren, wurden viele Angaben über die Herkunft der Märchen schließlich nur kollektiv angegeben, wodurch die genauen Ursprünge heute nicht mehr nachvollzogen werden können.

Die Grimms hatten eine wesentlich größere Ausbeute, was Geschichten aus mündlichen Überlieferungen betraf, als ihre Zeitgenossen. Grund dafür könnte sein, dass sie manche Märchen schlichtweg einfach als solche titulierten „um den Anteil der geschätzten ‚Volks poesie‘ zu erhöhen“¹¹⁸ oder aber sie übernahmen diese Angaben aus zugesandten Nachrichten, ohne deren Wahrheitsgehalt näher zu überprüfen.¹¹⁹ Als wichtigste Vermittler der mündlichen Texte werden stets die Familien Wild und Hassenpflug genannt. Allen voran und in der zweiten Auflage von den Grimms extra herausgehoben aber wurde Dorothea Viehmann. Sie verkörperte die Idealvorstellung einer

¹¹³ Brüder Grimm (1962), S. 12.

¹¹⁴ Vgl. Brüder Grimm (1962), S. 12.

¹¹⁵ Uther (2008), S. 488.

¹¹⁶ Uther (2008), S. 488.

¹¹⁷ Vgl. Uther (2008), S. 488.

¹¹⁸ Uther (2008), S. 490.

¹¹⁹ Vgl. Uther (2008), 488–490.

Märchenvermittlerin, war „Prototyp der einfachen Erzählerin“¹²⁰, von bäuerlicher Herkunft und aus Hessen. Tatsächlich aber wurde sie als solche stilisiert. Denn Dorothea Viehmann war in Wahrheit die Frau eines Schneiders gewesen und stammte somit aus dem Bürgertum. Zudem war sie Nachkommin einer Hugenottenfamilie. Sie hatte demnach französische Wurzeln und kannte vermutlich viele Märchen von Perrault und d’Aulnoy. Es bestand für sie somit sehr wahrscheinlich eine größere Nähe zur französischen als zur hessischen Texttradition. Sie entsprach dem Schema der meisten Vermittler der Märchen an die Brüder Grimm. Es waren meist junge, gutgestellte Stadtbürger mit Verbindungen nach Frankreich oder in die Schweiz, die die Märchen an die Grimms weitergaben.¹²¹ Besonders in der Anfangsphase wurden ihnen die meisten Beiträge aus „adeligen und bürgerlichen Verwandten- und Freundeskreisen“¹²² geliefert. Dies scheint auch das Zielpublikum gewesen zu sein, das Jacob Grimm im Sinn hatte: das Bürgertum. Wobei er in der Sammlung durchaus auch das Potenzial sah, ebenso für ein gehobeneres Publikum geeignet zu sein.¹²³

3.1.3 Bearbeitungstendenzen

Wir haben nämlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt, keinen Umstand und Zug der Sage selbst verschönert, sondern ihren Inhalt so wiedergegeben, wie wir ihn empfangen hatten[.]¹²⁴

Obwohl die Brüder Grimm, wie dieses Zitat aus der Vorrede zur Ausgabe von 1819 nochmals zeigt, zwar angaben, die von ihnen gesammelten Märchen unverändert belassen zu haben, so war dies in der realen Umsetzung nicht so. Sie bearbeiteten und verbesserten die Texte von Ausgabe zu Ausgabe, einzig die 20 Dialektmärchen blieben weitgehend unberührt.¹²⁵

Es lassen sich anhand der unterschiedlichen Ausgaben verschiedene Stufen der Bearbeitungen ablesen, „die von wörtlicher Übernahme, der Verschmelzung mehrerer

¹²⁰ Uther (2008), S. 489.

¹²¹ Vgl. Rölleke, Heinz: Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. Cologne-Genève: Foundation Martin Bodmer 1975. (Bibliotheca Bodmeriana: Texte I), S. 390–391.

¹²² Uther (2008), S. 488.

¹²³ Vgl. Uther (2008), S. 516.

¹²⁴ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen hg. von Heinz Rölleke. Band 1. Märchen Nr. 1–86. Stuttgart: Reclam 2010. (Reclam 3191), S. 21. – Alle inhaltlichen Angaben bezüglich des Textes der Ausgabe letzter Hand beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹²⁵ Vgl. Uther (2008), S. 504.

Fassungen bis zu völliger sprachlicher Umgestaltung reichen“¹²⁶. Gudrun Ginschel fasst die gängigsten Veränderungen der Texte durch die Brüder Grimm unter den folgenden Punkten zusammen: Sie zerlegten die Abläufe der Geschichte in einzelne Phasen und vermieden allzu harte Handlungssprünge. Wenn für die Verständlichkeit der Märchen notwendig, fügten sie erklärende Zusätze hinzu. Dabei sollten die gelieferten Beschreibungen recht eindeutig und die Figuren in ihrem Handeln psychologisch motiviert sein. Sie bauten außerdem direkte Reden ein und achteten auf die strukturelle Komposition der Erzählungen, indem sie durch Motive Verbindungen herstellten und den symmetrischen und steigenden Aufbau förderten.¹²⁷

Besonders Jacob Grimm setzte sich dafür ein, die Texte in ihrer ursprünglichen Form zu bewahren. Dabei lag der Fokus jedoch weniger auf der wortwörtlichen Wiedergabe, als vielmehr auf dem Bestreben, den Stoff in seiner Form, seiner Struktur und seinen „episch zentralen Punkte[n]“¹²⁸ unverändert zu lassen. Eine wortgetreue Anführung war meist gar nicht möglich, da den Brüdern Grimm oft nur Rohfassungen der Geschichten vorlagen, die sie dann in eine Form bringen mussten, um sie einem Lesepublikum präsentieren zu können.¹²⁹

Seit 1830 griff Wilhelm Grimm allerdings immer mehr in die Texte ein. Er „harmonisierte“¹³⁰ sie, schwächte sozialkritische Bemerkungen ab und fügte auch parodistische Aspekte hinzu. Er achtete besonders auf simple Satzstrukturen und legte großen Wert auf eine anschauliche Darstellung der Geschichten. Sprachliche und stilistische Elemente mit mundartlichem oder volkstümlichem Charakter wurden beibehalten oder hinzugefügt, wenn dies möglich war. Des Weiteren finden sich immer wieder Sprichwörter, Lautmalereien, Alliterationen, formelhafte Wendungen und vermehrt direkte Reden in den Texten. Wenn Wilhelm also im Anmerkungsband von

¹²⁶ Uther (2008), S. 505.

¹²⁷ Vgl. Ginschel, Gunhild: Der junge Jacob Grimm 1805–1819. Berlin: Akademie-Verlag 1967. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen der Sprachwissenschaftlichen Kommission 7), S. 216–217.

¹²⁸ Uther (2008), S. 507.

¹²⁹ Vgl. Uther (2008), S. 505–507.

¹³⁰ Uther (2008), S. 509. – Unter diesem Begriff kann man das Auflösen aller dargestellten Konflikte verstehen. Nichts bleibt offen oder schlecht stehen.

1856 angibt, dass die Texte „in unsere Weise umgeschrieben“¹³¹ wurden, so weist dies darauf hin, dass sowohl inhaltlich als auch sprachlich doch einiges verändert wurde.¹³²

Achim von Arnim kritisierte an der ersten Ausgabe der „Kinder- und Hausmärchen“, dass die Märchen zu wenig „kindgerecht“¹³³ seien. In der Folge wurden stärkere Eingriffe in die Texte und deren Formen vorgenommen, auch wenn Jacob Grimm diesem Vorgehen eher skeptisch gegenüberstand.

Für die Anpassung an ein Kinderpublikum wurde die „Anal- und Fäkalkomik [von] literarischen Texten aus älterer Zeit [...] entfernt oder abgemildert“¹³⁴. Darüber hinaus wurden die Texte „[e]ntsexualisiert“¹³⁵. So handeln beispielsweise sehr viele Märchen von der Suche und Gewinnung eines Bräutigams bzw. einer Braut, die Geschichten enden aber immer mit der Hochzeitsfeier, die Hochzeitsnacht wird stets ausgespart.¹³⁶

Im Vergleich zu anderen Sammlungen dieser Zeit beinhalteten die „Kinder- und Hausmärchen“ schließlich einen hohen Anteil an Texten, die für Kinder als geeignet empfunden wurden.¹³⁷ Die Brüder Grimm merkten in ihrer Vorrede 1819 an:

[Wir haben] jeden für das Kinderalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht. Sollte man dennoch einzuwenden haben, daß Eltern eins oder das andere in Verlegenheit setze und ihnen anstößig vorkomme, so daß sie das Buch Kindern nicht geradezu in die Hände geben wollten, so mag für einzelne Fälle die Sorge begründet sein, und sie können dann leicht eine Auswahl treffen: im ganzen[!], das heißt, für einen gesunden Zustand, ist sie gewiß unnötig.¹³⁸

Hatten sie 1812 noch geschrieben, dass man aus Märchen zwar Lehren ziehen könne, dies aber nicht ihr ursprünglicher Zweck gewesen sei, so bezeichneten die Brüder Grimm ihr Werk 1815 schon als „Erziehungsbuch“¹³⁹.

Zu den in den „Kinder- und Hausmärchen“ vermittelten Werten zählt insbesondere die Erhaltung des gegebenen sozialen Status. Sie weisen darüber hinaus eine große Nähe zur

¹³¹ zit. nach: Uther (2008), S. 509.

¹³² Vgl. Uther (2008), S. 509.

¹³³ Uther (2008), S. 511.

¹³⁴ Uther (2008), S. 511.

¹³⁵ Uther (2008), S. 511.

¹³⁶ Ein prominentes Beispiel bildet hier die Veränderung des Märchens Rapunzel: In der Version von 1812 erfährt die Fee von den Besuchen des Prinzen durch die angedeutete Schwangerschaft von Rapunzel („Sag Sie mir doch, Frau Gothel, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen.“ – Brüder Grimm (1962), S. 39). In den späteren Versionen dagegen verplappert sich das Mädchen: „Sag Sie mir doch, Frau Gothel, wie kommt es nur, Sie wird mir viel schwerer heraufzuziehen als der junge Königssohn, der ist in einem Augenblick bei mir.“ (Brüder Grimm (2010), S. 90).

¹³⁷ Vgl. Uther (2008), S. 507–511.

¹³⁸ Brüder Grimm (2010), S. 17.

¹³⁹ Brüder Grimm (2010), S. 17.

„Hausväterliteratur“¹⁴⁰ auf, indem sie gewisse Sitten innerhalb eines Hauses lehren, wie: „Das Haus besitzt ein klares Ordnungsschema in der Herrschaft des Mannes über die Ehefrau, der Herrschaft des Vaters über die Kinder und der Herrschaft des Hausherrn über das Gesinde“¹⁴¹.

Sie liefern Verhaltensvorgaben für verschiedenste Situationen und stellen „deutsche“ Tugenden“ in den Vordergrund. Zudem wurden die Texte verchristlicht, die Protagonisten und vor allem die Protagonistinnen werden zunehmend fromm dargestellt, Pflichten werden erfüllt, ohne diese groß zu hinterfragen.¹⁴²

Das Märchen „Dornröschen“ ist ein musterhaftes Beispiel für die Vorgangsweise Wilhelm Grimms bei der Bearbeitung einer Erzählung, wie er aus der bloßen Skizze einer Handlung eine bildhafte, anschauliche Geschichte schuf.¹⁴³

3.2 Inhalt

Nach langem, unerfülltem Kinderwunsch eines Herrscherpaares, erscheint eines Tages ein Krebs/Frosch und verkündet der Königin die Niederkunft einer Tochter. Der König ist so voller Freude über die Geburt des Kindes, dass er ein Fest gibt, an dem auch die Feen/weisen Frauen des Landes teilnehmen sollen, um dem Kind gewogen zu sein. Da es derer aber dreizehn gibt und nur zwölf goldene Teller vorhanden sind, wird eine nicht eingeladen. Als am Ende des Festes gerade die elfte Fee/weise Frau ihr Geschenk an das Neugeborene übergeben will, erscheint die übergangene dreizehnte Fee und verflucht das Kind zum Tode durch einen Spindelstich in ihrem fünfzehnten Lebensjahr. Die letzte verbleibende Fee/weise Frau kann den schicksalhaften Spruch nur noch zu einem hundertjährigen Schlaf abschwächen.

Als sich das Unglück ereignet, fällt mit der Prinzessin auch der gesamte Hofstaat in tiefen Schlaf. Um das Schloss wächst mit den Jahren, die vergehen, eine alles umschließende Dornenhecke. Was bleibt ist die Sage vom schönen schlafenden Dornröschen. Viele Prinzen versuchen die Schöne zu retten, gehen an der Barriere aber zugrunde. Erst lange Zeit später erscheint ein Königssohn, für den sich die Hecke öffnet. Er gelangt zu

¹⁴⁰ Uther (2008), S. 514.

¹⁴¹ Uther (2008), S. 515.

¹⁴² Vgl. Uther (2008), S. 515–516.

¹⁴³ Vgl. Uther (2008), S. 118.

Dornröschen und küsst sie wach. Auch das restliche Schloss wird nun von dem Fluch erlöst. Der Prinz und die Prinzessin heiraten und leben vergnügt bis an ihr Ende.

3.3 Zum Märchen

Das Märchen „Dornröschen“ wurde schon in der ersten Ausgabe der „Kinder- und Hausmärchen“ 1812, als „Nr. 50“, abgedruckt. Es war bereits in der Urfassung der Sammlung 1810 enthalten und zählt auch zu jenen Texten, die in die „Kleine Ausgabe“ aufgenommen wurden – hier als „Nr. 24“.¹⁴⁴

In der dazu verfassten Anmerkung führen die Brüder Grimm an, die Geschichte von Marie Hassenpflug übernommen zu haben. Weiters notieren sie bereits nach der gefertigten Handskizze: „Dies scheint gz <lies: ganz oder gezogen>¹⁴⁵ aus Perrault’s[!] Belle au bois dormant“¹⁴⁶. Darüber hinaus weisen sie in der Ausgabe 1812 auf Parallelen zum „Pentamerone“ hin und insbesondere zum germanischen Mythos von Brünhild, die vom Schlafdorn gestochen wird.¹⁴⁷ Uther nennt in diesem Zusammenhang auch noch „La Biche au bois“ (1698) von Madame d’Aulnoy und den „Roman de Perceforest“.¹⁴⁸

Zum Titel lässt sich sagen, dass der Name „Dorn-Röschen“¹⁴⁹ bereits bei der deutschen Übersetzung eines Märchens von Antoine d’Hamilton verwendet worden war. Es kann gut sein, dass die Grimms den Titel von dort übernommen haben. Die beiden Geschichten haben abgesehen davon allerdings sonst nichts miteinander gemein.¹⁵⁰

„Dornröschen“ war zu Beginn der Arbeit an den „Kinder- und Hausmärchen“ ein nur selten vorgetragenes Märchen. Selbst Brentano empfand es noch als „langweilig“¹⁵¹. Durch die Bearbeitung der Grimms wurde der Stoff wiederbelebt und verhalf der Geschichte zu einer Beliebtheit, die sie ohne deren Zutun wahrscheinlich nicht mehr

¹⁴⁴ Vgl. Uther (2008), S. 117.

¹⁴⁵ Erklärende Anmerkung von Rölleke.

¹⁴⁶ [Brüder Grimm]: Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. hg. und erl. von Heinz Rölleke. Cologny-Genève: Foundation Martin Bodmer 1975. (Bibliotheca Bodmeriana: Texte I), S. 108. – Im weiteren Verlauf als Kurzzitat „Brüder Grimm (1975)“ angegeben. Alle inhaltlichen Angaben bezüglich der Handskizze und des Textes der ersten Auflage beziehen sich auf diese Ausgabe, wenn nicht anders angegeben.

¹⁴⁷ Vgl. Brüder Grimm (1975), S. 111.

¹⁴⁸ Vgl. Uther (2008), S. 117.

¹⁴⁹ Uther (2008), S. 118.

¹⁵⁰ Vgl. Uther (2008), S. 118 u. 503.

¹⁵¹ Leyen (1964), S. 15.

erlangt hätte.¹⁵² Bis heute steht es – neben „Schneewittchen“, „Hänsel und Gretel“, „Rotkäppchen“ und „Aschenputtel“ – an der Spitze der beliebtesten Märchen überhaupt.¹⁵³

3.3.1 Bearbeitungen durch die Brüder Grimm

3.3.1.1 Von der Handskizze zum Text der ersten Auflage

Wie vorhin schon kurz erwähnt, kann das Märchen „Dornröschen“ sehr gut zur Betrachtung der Bearbeitungstechniken Wilhelm Grimms herangezogen werden. Es finden sich hier eine ganze Reihe der zuvor angesprochenen Aspekte der durchgeführten Veränderungen für die Märchensammlung wieder.

Wirft man einen Blick auf die Handskizze, die ursprünglich für das Märchen angefertigt wurde, erscheint es nachvollziehbar, dass diese nicht so belassen werden konnte, sollte die Geschichte erfolgreich werden. Sie musste an manchen Ecken und Enden etwas verfeinert werden, um sie für den Leser ansprechender zu gestalten. So wurden in der Skizze vorliegende, nur sehr kurze Sätze beispielsweise etwas mehr ausgeschmückt, wie etwa die Verkündung der Botschaft des Krebses an die Königin: Aus „du[!] wirst bald eine Tochter bekommen.“¹⁵⁴ wurde: „dein[!] Wunsch wird bald erfüllt werden und du wirst eine Tochter zur Welt bringen.“¹⁵⁵

Es wurden Elemente hinzugefügt, um die Dramaturgie des Handlungsablaufes zu verbessern: In der ersten Rohfassung steht beispielsweise geschrieben, dass die Fee am Ende des Festes erscheint. Demnach wäre, laut dieser verkürzten Form, auch die Gabenverteilung schon beendet. In der Bearbeitung von Grimm taucht die erzürnte Fee dagegen auf, während die elfte Fee gerade ihr Geschenk übergibt. Sie unterbricht durch ihren Auftritt eine gerade laufende Handlung, wodurch ihr umso mehr Aufmerksamkeit zufällt und zugleich bleibt der Spruch der zwölften Fee noch unangetastet. Während in der Skizze noch alle Feen versuchen, den Fluch zu ändern, tut dies in der veröffentlichten Version nur mehr eine, die letzte Fee.

Auch die hinzugefügte Reaktion, das Erschrecken der Eltern, nach der Verfluchung steigert die Dramatik des Textes.

¹⁵² Vgl. Leyen (1964), S. 15.

¹⁵³ Vgl. Uther (2008), S. 521.

¹⁵⁴ Brüder Grimm (1975), S. 106.

¹⁵⁵ Brüder Grimm (1975), S. 107.

Ähnlich wird die Unglücksszene, die im Spindelstich gipfelt, spannender aufbereitet: Als die Prinzessin den Schlüssel umdreht, „da sprang die Thüre auf“¹⁵⁶, sie nimmt der Alten die Spindel aus der Hand und kaum hat sie das Werkzeug berührt, so sticht sie sich schon daran. Die Schilderung ist sehr viel dynamischer gestaltet und enthält vor allem mehr Elemente der Bewegung, als es noch in der Skizze der Fall war, wo Dornröschen einfach in die Stube „kam“¹⁵⁷, auch spinnen will und sich dabei in den Finger sticht.

Ein weiteres wichtiges hinzugefügtes Element, das der Erzählung eine aufregendere Seite verleiht, ist der Zusatz, den die Grimms der Hecke bzw. dem hundertjährigen Zeitraum verleihen: Denn während dieser langen Zeit – so die Erweiterung – versuchen viele Königssöhne durch die Dornenhecke zu gelangen. Sie kommen bei dem Versuch jämmerlich ums Leben, da die Dornen sich „wie an Händen zusammen[halten]“¹⁵⁸. Die jungen Männer verfangen sich darin und können sich nicht mehr befreien.

Diese Personifikation der Hecke verleiht ihr den Anschein, lebendig zu sein und, fast wie ein denkendes Wesen, aktiv verhindern zu wollen, dass jemand bzw. der falsche Prinz in das Schloss gelangt.

Der Text wurde zusätzlich durch das Einsetzen von direkten Reden lebhafter gestaltet. Geschehnisse werden dadurch unmittelbarer wiedergegeben und ihre Wichtigkeit wird unterstrichen. So zum Beispiel wird nicht nur die Verfluchung, sondern auch ihre Milderung durch die zwölfte Fee nun so wiedergegeben, oder der Entschluss des Prinzen Dornröschen zu retten.

Durch die Einfügung von Sätzen wie: „Die Prinzessin aber wuchs heran“¹⁵⁹, werden in der überarbeiteten Version zeitliche Brücken geschlagen und harte Sprünge innerhalb der Handlung vermieden. Ebenso zeichnet sich dieses Merkmal bei der Beschreibung des Weges des Prinzen durch das Schloss ab. Er gelangt nicht einfach durch die Hecke und küsst direkt danach die Prinzessin – wie in der Rohfassung angegeben – sondern durchquert in der ersten Auflage des Märchens den Hof und passiert dabei die restlichen Schlafenden. Sein Weg wird so bildhaft dargestellt und vom Leser/Zuhörer nachverfolgt. Denn genau das ist die Beschreibung des Zustandes, der auf dem Schloss herrscht: bilderreich. Im Vergleich zur restlichen Geschichte scheint nichts so detailhaft wiedergegeben, wie das schlafende Schloss. Wie wichtig den Brüdern Grimm diese

¹⁵⁶ Brüder Grimm (1975), S. 107.

¹⁵⁷ Brüder Grimm (1975), S. 106.

¹⁵⁸ Brüder Grimm (1975), S. 109.

¹⁵⁹ Brüder Grimm (1975), S. 107.

Textpassage war, zeigt allein die Tatsache, dass sie gleich dreimal (in ihrer Konstellation fast ident) angeführt wird: als alle einschlafen, als der Prinz an ihnen vorbeigeht und als sie wieder aufwachen.

Die Schönheit der Prinzessin erhält in der ersten veröffentlichten Version leitmotivischen Charakter. Sie ist ein Geschenk der Feen und wird im Zuge ihres Heranwachsens als einzige der verliehenen Gaben nochmals erwähnt, um zu betonen, dass sie ihr inne ist. Sie bleibt in der später kursierenden Sage als scheinbar wichtigste Eigenschaft und Information über die Prinzessin erhalten und bildet mitunter auch den Hauptgrund, warum der Prinz sie retten möchte. Später verleitet sie den Prinzen dazu, die Prinzessin zu küssen und den Bann zu brechen.

Darüber hinaus wurden Zusätze in die Geschichte eingefügt, die über die psychologische Motivation bestimmter Handlungen Auskunft geben: Die dreizehnte Fee ist bei ihrem Erscheinen „recht zornig“¹⁶⁰, weil sie nicht eingeladen wurde und verhängt daraufhin den Fluch. Die Prinzessin öffnet die Türe zum Turm „da sie neugierig war“¹⁶¹. Der Prinz ist über die Schönheit von Dornröschen „so erstaunt“¹⁶², dass er sie küsst.

Auch der Satzsatz bleibt nicht unberührt von den Bearbeitungen. Denn lautet er in der Skizze noch: „[...] und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch.“¹⁶³, so wurde in der ersten Auflage hinzugefügt, dass sie „vergnügt bis an ihr Ende“¹⁶⁴ waren, wodurch herausgestrichen wird, dass sie ihr Leben lang glücklich waren. Es verleiht dem Märchen ein noch positiveres Ende.

3.3.1.2 Vergleich der ersten Auflage mit der Ausgabe letzter Hand

Im Zuge der vielen Auflagen, die zu Lebzeiten der Brüder Grimm erschienen, wurden die Märchen stetig verbessert – also bearbeitet und verändert. Ein Vergleich von der ersten und der letzten Ausgabe zeigt deren Entwicklung am deutlichsten.

¹⁶⁰ Brüder Grimm (1975), S. 107.

¹⁶¹ Brüder Grimm (1975), S. 107.

¹⁶² Brüder Grimm (1975), S. 109.

¹⁶³ Brüder Grimm (1975), S. 108.

¹⁶⁴ Brüder Grimm (1975), S. 109.

Der Text zeigt sich in der letzten Version sprachlich ausgereifter. Das wohl repräsentativste Beispiel hierfür bilden die zwei unterschiedlichen Beschreibungen vom Schicksal der Prinzen, die in der Dornenhecke verendeten.

Prinzen, die von dem schönen Dornröschen gehört hatten, kamen und wollten es befreien, aber sie konnten durch die Hecke nicht hindurch dringen, es war als hielten sich die Dornen fest wie an Händen zusammen, und sie blieben darin hängen und kamen jämmerlich um.¹⁶⁵ (Erste Ausgabe)

versus:

Es ging aber die Sage in dem Land von dem schönen schlafenden Dornröschen, denn so ward die Königstochter genannt, also daß von Zeit zu Zeit Königssöhne kamen und durch die Hecke in das Schloß dringen wollten. Es war ihnen aber nicht möglich, denn die Dornen, als hätten sie Hände, hielten fest zusammen, und die Jünglinge blieben darin hängen, konnten sich nicht wieder losmachen und starben eines jämmerlichen Todes.¹⁶⁶ (Ausgabe letzter Hand)

Neben der Verbesserung des Ausdrucks und des Satzbaus, wurde hinzugefügt, dass mit „Dornröschen“ die Prinzessin gemeint ist. Der Text wurde also klarer aufbereitet und möglichen Missverständnissen oder Irritationen entgegengewirkt. Ebenso wird durch den Zusatz, dass die Prinzen sich nicht mehr befreien können, der Todeskampf anschaulicher und intensiver dargestellt. Wie gefährlich es dort ist, betont kurz darauf nochmal ein hinzugefügter Versuch des Alten, den Prinzen von seinem Vorhaben abzuhalten. Das Wachsen der Hecke über die Jahre hinweg, bis sie schließlich das gesamte Schloss bis zur höchsten Fahne umschließt, verdeutlicht den Verlauf der Zeitspanne von hundert Jahren.¹⁶⁷

Durch eingefügte Beschreibungen von Akten der Bewegung wurden zuvor noch bestandene Lücken im Handlungsablauf aufgefüllt. Es wird ergänzt, dass die dreizehnte weise Frau, den Schauplatz wieder verlässt, dass die zwölfte weise Frau vortritt, um dem Fluch die tödliche Wirkung zu nehmen und dass der Prinz und die Prinzessin nach ihrem Erwachen aus dem Turm hinabsteigen, um zu den anderen Schlafenden zu gehen, die dann ebenfalls erwachen¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Brüder Grimm (1975), S. 109.

¹⁶⁶ Brüder Grimm (2010), S. 259.

¹⁶⁷ Vgl. Hemmelmayr (1947), S. 68.

¹⁶⁸ Der restliche Hofstaat scheint erst dann wieder aufzuwachen, als Dornröschen den Turm verlässt. Zuvor wachen alle, die von dem Fluch betroffen waren, gleichzeitig auf.

Es wurden noch mehr direkte Reden in den Text eingebaut. So wird in der letzten Ausgabe auch der Kinderwunsch des Königspaares als eine solche wiedergegeben: „Ach, wenn wir doch ein Kind hätten!“¹⁶⁹.

Die Begegnung der Prinzessin mit der Alten wurde durch einen Dialog erweitert. Es werden eine Begrüßung und die Frage nach der Tätigkeit der Alten eingefügt. Am wichtigsten jedoch: Es wird durch die direkte Rede nun auch die Faszination der Prinzessin für die Spindel noch stärker betont („Was ist das für ein Ding, das so lustig herumspringt?“¹⁷⁰).

Waren die überbrachten Gaben von der Skizze zur Erstausgabe von „allen Tugenden und Schönheiten“¹⁷¹ erweitert worden durch „mit allem, was nur auf der Welt herrlich und zu wünschen war“¹⁷², so wird in der letzten Version des Textes auch angegeben, was man sich unter Letzterem vorstellen kann: „Reichtum“¹⁷³. Die Nennung an dritter Position impliziert, so Hemmelmayr, dass dem Geschenk ein höherer Stellenwert zukommt als den anderen. Es kann als Spiegel dafür gesehen werden, dass dies besonders wichtig für das Volk war¹⁷⁴ – oder dass dies zumindest laut Auffassung der Grimms so war.

Die Betonung der Schönheit der Prinzessin wird in der letzten Ausgabe noch früher angesetzt, denn sie zeichnet das Kind schon von Geburt an aus. Sie wird auch als Grund für die große Freude des Königs genannt, welche wiederum den Anlass für die Ausrichtung des Festes bildet. Dafür wird beim Heranwachsen der Prinzessin hinzugefügt, dass sie auch „sittsam, freundlich und verständig“¹⁷⁵ und somit nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich schön ist.

Die psychologische Motivation der Figuren zur Erklärung ihrer Handlungen werden in der Ausgabe letzter Hand noch deutlicher wiedergegeben. So wird angeführt, dass der König die weisen Frauen einlädt, damit sie dem Kind „hold und gewogen“¹⁷⁶ seien. Er tut dies also aus einer bestimmten Absicht heraus und erwirkt aber gerade dadurch das genaue Gegenteil, indem er eine der dreizehn übergeht.

¹⁶⁹ Brüder Grimm (2010), S. 257.

¹⁷⁰ Brüder Grimm (2010), S. 258.

¹⁷¹ Brüder Grimm (1975), S. 106.

¹⁷² Brüder Grimm (1975), S. 107.

¹⁷³ Brüder Grimm (2010), S. 257.

¹⁷⁴ Vgl. Hemmelmayr (1947), S. 65.

¹⁷⁵ Brüder Grimm (2010), S. 258.

¹⁷⁶ Brüder Grimm (2010), S. 257.

Weiters wird extra hinzugefügt, dass die Dreizehnte auf dem Fest erscheint, um sich dafür zu rächen nicht eingeladen worden zu sein. Ihre Gefühlslage wird auch in ihrem Verhalten widerspiegelt, denn sie tritt ein „ohne jemand zu grüßen oder nur anzusehen“¹⁷⁷ und verlässt den Schauplatz nach Verhängung des Fluches wieder ohne ein weiteres Wort.

In Bezug auf den Prinzen wurden zwei Handlungsmotivationen leicht modifiziert: Er sagt nun nicht mehr, dass er in das Schloss gelangen möchte, um Dornröschen zu „befreien“¹⁷⁸, sondern um sie zu „sehen“¹⁷⁹. Antrieb ist also offenbar nicht mehr, die Prinzessin von dem Bann zu erlösen, sondern sich von ihrer Schönheit zu überzeugen. Auch küsst er sie dann nicht mehr aus Erstaunen heraus, sondern weil er sie so schön findet, er fühlt sich also so zu ihr hingezogen, dass er nicht anders kann.

Darüber hinaus wurden im Laufe der Bearbeitungen weitere Details in die Erzählung eingefügt, wie etwa der Umfang der restlichen Gäste („Verwandte, Freunde und Bekannte“¹⁸⁰). Auch lassen sich einige Steigerungen im Vergleich zur ersten Version des Textes finden. Denn nun erschrecken nicht nur die Eltern über den Fluch, sondern alle. Der König lässt die Spindeln nicht mehr nur abschaffen, sondern auch verbrennen. Sie nähern sich damit der Märchenversion von Perrault, allerdings führt Rölleke an, dass dieses Detail nicht von dem Franzosen übernommen wurde, sondern auf die Ballade „Märchen“ von Ludwig Uhlands zurückzuführen ist.¹⁸¹

Bei Eintreten des Fluches bleibt in der Ausgabe letzter Hand sogar der Wind stehen.

Der Tag der Erfüllung des Fluchs wird immer konkreter festgelegt: In der Handskizze hieß es nur, dass sie fünfzehn war. In der ersten Auflage dagegen steht, dass es eines Tages geschieht, „als sie ihr funfzehntes[!] Jahr eben erreicht hatte“¹⁸² – ihr Geburtstag lag also noch nicht so weit zurück. In der letzten Version schließlich geschieht das Unglück „an dem Tage, wo es gerade funfzehn[!] Jahr alt ward“¹⁸³. Der Tag wird also immer konkreter angegeben, bis er schließlich genau auf den Tag ihrer Geburt fällt, was

¹⁷⁷ Brüder Grimm (2010), S. 257.

¹⁷⁸ Brüder Grimm (1975), S. 109.

¹⁷⁹ Brüder Grimm (2010), S. 259.

¹⁸⁰ Brüder Grimm (2010), S. 257.

¹⁸¹ Vgl. Rölleke, Heinz: Nachweise. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 3. Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort. Stuttgart: Reclam 2014. (Reclam 3193), S. 479.

¹⁸² Brüder Grimm (1975), S. 107.

¹⁸³ Brüder Grimm (2010), S. 258.

den Ablauf noch dramatischer macht, da es nicht irgendein x-beliebiger Tag ist, an dem sich der Fluch ereignet.

Drei Aspekte innerhalb des Märchens wurden von den Grimms auch inhaltlich verändert: Erstens wurde der gelbe Schlüssel, der in den Turm hinaufführt, zu einem verrosteten, wodurch sein Alter und sein lange zurückliegender Gebrauch veranschaulicht werden.

Zweitens wird der Krebs zum Frosch umgestaltet. Dies ist wahrscheinlich auf das Bemühen der Grimms zurückzuführen, eine Verbindung zwischen ihren Märchen und germanischen Mythologien herzustellen bzw. auf ihren Glauben daran, dass eine solche Nähe bestanden hat. Bei den Germanen gehörten Wasser und Lebensentstehung eng zusammen, weshalb es auch nicht verwundert, dass die Königin die Nachricht über ihre Schwangerschaft erhält, als sie gerade badet. Der Frosch versinnbildlichte, laut germanischem Glauben, den Zyklus des Lebens, da seine Stadien der Metamorphose (Laich – Kaulquappe – Frosch) die unterschiedlichen Etappen des Lebens widerspiegeln. In den europäischen Märchen wurde er oft als Sinnbild für die männliche Sexualität verwendet und verkörpert so den idealen Vermittler der Nachricht an die Königin.¹⁸⁴

Drittens wurden die dreizehn „Feen“ durch „weise Frauen“ ersetzt, was schon 1819 erfolgt war. Diese Änderung scheint, „nationalpolitische Gründe“¹⁸⁵ gehabt zu haben. Man wollte „fremde“ Einflüsse¹⁸⁶ verschleiern, es war also weniger der Symbolik geschuldet, sondern sollte vielmehr „die Nähe zu französischen Überlieferungen“¹⁸⁷ nicht ganz so offenkundig darlegen.¹⁸⁸

3.3.2 Unterschiede zu Perrault

Rölleke merkt an, dass sich das „Dornröschen“-Märchen der Brüder Grimm mit der Zeit immer mehr an Perraults „Die schlafende Schöne im Wald“ annäherte. Wie vorhin schon erwähnt, kannten die Brüder die Geschichte des Franzosen und hielten dies auch in den frühesten ihrer Anmerkungen fest.¹⁸⁹ Laut Scherf hat Wilhelm Grimm den „höfischen Prunkstil [Perraults an die] Bescheidenheit des Bürgerhaushaltes angepaßt“¹⁹⁰. Es stimmt,

¹⁸⁴ Vgl. Kürthy (1985), S. 99–103.

¹⁸⁵ Uther (2008), S. 120.

¹⁸⁶ Uther (2008), S.120.

¹⁸⁷ Uther (2008), S. 120.

¹⁸⁸ Vgl. Uther (2008), S. 118–120.

¹⁸⁹ Vgl. Rölleke (2014), S. 479.

¹⁹⁰ Scherf (1982), S. 52.

dass die beiden Versionen in den wesentlichsten Punkten übereinstimmen¹⁹¹, daneben aber lassen sich auch eine ganze Reihe von Unterschieden finden:

Gleich im ersten Satz fällt auf, dass der französische Text christlich gefärbt ist. Das Königspaar legt „Gelübde“¹⁹² ab, unternimmt „Wahlfahrten“¹⁹³ und unterwirft sich „Andachtsübungen“¹⁹⁴, ehe die Königin schwanger wird. Das zelebrierte Fest ist die Taufe des Mädchens und die Feen werden zu ihren Patinnen. Die nach der Auflösung des Fluches abgehaltene Hochzeit, wird vom „Schloßkaplan in der Kapelle des Palastes“¹⁹⁵ vollzogen und steht somit auch in eindeutig christlichem Kontext. Bei den Brüdern Grimm dagegen spielt Religion – vor allem christliche – bei diesem Märchen keine Rolle. Will man religiöse Aspekte finden, so handelt es sich eher um die germanische Mythologie, wie die Einfügung des Frosches im vorigen Kapitel gezeigt hat. Die Feier für das Kind ist ein Fest der Freude und zum Schluss steht eine Hochzeit, deren Ablauf und Ritus jedoch nicht näher beschrieben wird.

Die Anzahl der Feen/weisen Frauen wird von acht auf dreizehn angehoben, was das Unheil der nicht eingeladenen Fee/weisen Frau bei Grimm nochmals betont. Auch der Grund, warum es zu der Kränkung kommt, unterscheidet sich in den beiden Texten grundlegend: Im französischen Text wird diese Disharmonie durch Unwissen ausgelöst. Man dachte, die achte Fee sei durch einen Fluch verhindert oder tot, da sie seit über fünfzig Jahren nicht mehr gesehen worden war. Diese missinterpretiert den Vorfall als absichtliches Handeln und ist deswegen erbost. Als sie erscheint, wird sofort ein weiteres Gedeck für sie aufgetragen, das allerdings nicht aus Gold und Edelsteinen besteht, wie das der anderen, da diese ja extra angefertigt worden waren. Hätte man vorher gewusst, dass mehr Feen in diesem Land existieren, hätte man sicherlich auch acht Bestecke produzieren lassen. Der finanzielle Aufwand müsste für einen König, der vom Publikum mit Ludwig des XIV. verglichen werden konnte, sicherlich verkraftbar gewesen sein. In der Version der Brüder Grimm dagegen besteht ein Wissen um dreizehn Personen und die Entscheidung, eine davon nicht einzuladen, geschieht bewusst. Statt Besteck, sind die

¹⁹¹ Eine der wohl essentiellsten Gemeinsamkeiten, die sie von den zuvor schon festgehaltenen Verarbeitungen dieses Stoffes unterscheidet, ist die Erhaltung der Jungfräulichkeit der Prinzessin bis zu ihrem Erwachen. Dies ist das Ergebnis der „Anpassung [der Geschichte] an ein anderes soziales Milieu“ – Uther (2008), S. 118.

¹⁹² Perrault (1986), S. 55.

¹⁹³ Perrault (1986), S. 55.

¹⁹⁴ Perrault (1986), S. 55.

¹⁹⁵ Perrault (1986), S. 64.

hier ausschlaggebenden Utensilien goldene Teller. Sie können offenbar nicht um ein Stück erweitert werden und es wird nicht erwähnt, dass sie den Besitz des Königs verlassen werden. Hemmelmayr sieht hier die volkstümliche Vorstellung vertreten, dass ein König nur zwölf Teller besitzen würde und diese aus Gold sein müssten.¹⁹⁶

Auch der Ablauf der Szene differenziert sich: Im französischen Text nimmt die achte Fee noch an dem Fest teil. Sie sitzt mit den anderen am Tisch und murmelt zornig vor sich hin. Die jüngste Fee hört ihre Drohungen und versteckt sich bei der Gabenverteilung, um das Schlimmste verhindern zu können. Die alte Fee plant also eigentlich, die Letzte zu sein, kann aber überlistet werden. In der Grimm-Version dagegen beschränkt sich der Auftritt der bösen Fee/weisen Frau lediglich auf das Verhängen des Fluches. Dass danach noch eine Rettung durch das letzte, ausstehende Geschenk übrig ist, ist Glück.

Ein Blick auf die Geschenke an die Prinzessin, machen das unterschiedliche Zielpublikum bzw. die verschiedenen Absichten der beiden Texte deutlich. Die für ein höfisches Publikum wichtigen Eigenschaften, wie Talent in Musik und Tanz, tauchen in der Version der Grimms nicht auf. Sie legten Wert darauf, dass die Texte aus dem Volk stammten oder zumindest diesen Anschein erwecken sollten und behielten dafür sprechende Charakteristika bei. Auf solche Fähigkeiten wurde vermutlich nicht so viel Wert gelegt. Dafür wird bei Perrault im Zuge des Heranwachsens der Prinzessin nichts Näheres über ihren Charakter oder ihr Aussehen erwähnt, während bei den Brüdern Grimm dagegen die Schönheit und ihre angenehme Persönlichkeit unterstrichen werden.

In „Dornröschen“ schlafen mit der Prinzessin auch sofort der ganze Hofstaat und alles andere innerhalb der Mauern des Schlosses ein. Auch wenn der Fluch bei seiner Verkündung nur auf das Mädchen abzielt, betrifft er dann alle, die sich in ihrer Umgebung befinden. „Die schlafende Schöne im Wald“ hält sich dagegen an den Wortlaut der Verwünschung. Hier trifft das Unglück zunächst nur die Prinzessin. Sie wird in das schönste Zimmer des Palastes gebracht und dort gebettet. Es wird nach der Fee geschickt, die das Kind damals vor dem Tode bewahrte, sie reist an und billigt alle Umstände, die der König angeordnet hat. Um der Prinzessin das Leben nach dem Erwachen in hundert Jahren leichter zu machen, versetzt sie auch den restlichen Hofstaat in Schlaf, damit das Mädchen später eine vertraute Umgebung vorfinden wird. Die Eltern dürfen sich noch von ihrem Kind verabschieden, ehe sie das Schloss verlassen.

¹⁹⁶ Vgl. Hemmelmayr (1947), S. 65.

Dornröschen bleibt dagegen im Turm und am Tag der Erlösung wird auch der Weg des Prinzen zu diesem beschrieben. Die guten Feen/weisen Frauen, treten in der Version der Brüder Grimm kein zweites Mal auf, ihre Arbeit scheint getan, und die königlichen Eltern sind von dem Zustand des Schlafes nicht ausgenommen.

Durch die Beschreibung der zu Tode gekommenen Königssöhne bei den Grimms, wird die Leistung aufgewertet, die jener Prinz, der letztlich durch die Hecke gelangen kann, vollbringt. Man hat hier den Vergleich mit anderen, Gleichrangigen und sieht, dass dieser Prinz etwas schafft, woran viele vor ihm schon gescheitert sind. Es wird vor seinem Durchschreiten der Hecke allerdings angemerkt, dass die hundertjährige Frist gerade abgelaufen ist. Es liegt also weniger an ihm als Person, sondern an seinem Timing, dass er eingelassen wird. Anders als in der französischen Variante ist der Prinz hier allein unterwegs. Es wird zumindest kein Gefolge erwähnt, das er zurücklassen muss. Bei Perrault wird der Prinz insofern als besonders gekennzeichnet, da er als einziger der Anwesenden durchgelassen wird und seine Gefolgsmänner zurückbleiben müssen.

Beide Texte enthalten komische Elemente, allerdings sind diese in der Version Perraults sehr viel öfter zu finden. In „Dornröschen“ beschränken sie sich lediglich auf die Beschreibung des Hofstaates, der in Schlaf versinkt.

Darüber hinaus unterscheiden sich die zwei Texte in ihrer Dramaturgie, denn die Momente der größten Spannung werden unterschiedlich gesetzt. Bei Perrault vermittelt die Szene, als der Prinz in das Schloss gelangt, die bedrückendste und unheimlichste Stimmung, da er glaubt, dass alle tot sind. Bei Grimm besteht die Möglichkeit zu dieser Annahme für den Prinzen gar nicht, da schon in der Sage um die Prinzessin die Information beinhaltet ist, dass er dort auch auf viele andere Schlafende treffen wird. Er ist also auf das Bild vorbereitet, das sich ihm dort bietet, als er den Hof betritt. Der Textabschnitt ist somit entschärft.

Dafür finden sich bei Grimm gleich zwei spannungsgeladene Passagen: Die erste bildet der Auftritt der nicht eingeladenen Fee bei dem Fest, der in der Verkündung des Fluches gipfelt. Zwar ist der Ausgang der Szene der gleiche wie bei Perrault, jedoch wird der Ablauf bei dem Franzosen in die Länge gezogen. Denn hier nimmt die böse Fee noch am Bankett teil. Da sie schon während des Essens wütend vor sich hinmurmelt, weiß der Leser/Zuhörer, dass sie etwas plant. Gleichzeitig besteht für den Rezipienten des Märchens die Gewissheit, dass der angedeutete Racheakt nicht in seiner vollen Tragweite

eintreffen wird, da eine andere Fee die Drohungen hört und für eine Rettung bereitsteht. Bei den Brüdern Grimm dagegen wird der Auftritt der dreizehnten Fee/weisen Frau verkürzt und, durch den daraus resultierenden Überraschungseffekt, intensiviert.

Die zweite packende Szene bildet in „Dornröschen“ die Beschreibung der Hecke mit den Zusätzen, der durch sie schon ums Leben gekommenen Männer und dem Bild der Dornen als Hände, die einander festhalten. Auch die vergebliche Warnung des Alten streicht ihre Gefährlichkeit nochmals heraus. Es ist ein sehr düsteres Bild, das hier gezeichnet wird, wo Männer um ihr Leben kämpfen und verlieren – sehr viel bedrohlicher, als das, was bei Perrault geboten wird.

Der für das Märchen und die Bilder, die man mit ihm assoziiert, wohl „wichtigste“ Unterschied zu Perrault, ist der Kuss, der bei den Brüdern Grimm die Prinzessin erwachen lässt. Er nimmt eine sehr prominente Stellung ein und bildet auch in den zwei weiteren Beispielen dieser Arbeit den Höhepunkt des Märchens.

Im Allgemeinen scheint der Text von Perrault in vielen Punkten feiner ausgearbeitet. Er liefert Erklärungen (warum die Alte im Turm spinnt; warum die Eltern nicht in Schlaf versinken; dass die Prinzessin von der Ankunft des Prinzen wusste usw.), fügt mehr humoristische Elemente sowie detailliertere Beschreibungen ein und ist auch sprachlich besser ausgestaltet. Das Märchen ist vom persönlichen Stil Perraults geprägt. Im Vergleich dazu erscheint der Ton der Brüder Grimm starr und formelhaft.

Es ist das Ergebnis der unterschiedlichen Ziele, die die Schreiber beim Verfassen der Texte hatten. Perrault wollte belehren, aber allem voran unterhalten. Die Brüder Grimm dagegen waren Sammler und hatten, trotz aller Veränderungen, die sie für die Optimierung der Texte vornahmen, immer noch den Anspruch wissenschaftlich zu sein und den volkstümlichen Charakter der Märchen zu erhalten.¹⁹⁷

Abschließend soll noch angemerkt sein, dass die Brüder Grimm auch von dem zweiten Teil des Märchens, der bei Perrault festgehalten ist, wussten. Er war ihnen ebenfalls von der Familie Hassenpflug übermittelt worden, allerdings nicht vollständig. Sie erkannten hier abermals eine große Nähe zu Perrault und Basile und schlossen daraus, dass es sich um den zweiten Part des „Dornröschen“-Märchens handeln musste.¹⁹⁸ Der Text wurde

¹⁹⁷ Vgl. Distelmaier-Haas (1986), S. 134.

¹⁹⁸ Vgl. Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und

erst später in einem ihrer Anmerkungsbände in verkürzter Form unter „Bruchstücke“ mit dem Titel „Die böse Schwiegermutter“ wiedergegeben.¹⁹⁹

Herkunftsnachweisen hg. von Heinz Rölleke. Band 3. Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort. Stuttgart: Reclam 2014. (Reclam 3193), S. 293.

¹⁹⁹ Vgl. Uther (2008), S. 470–471.

4 Disney: „Dornröschen“

Am 29. Januar 1959 feierte der Zeichentrick-Film „Sleeping Beauty“ (dt. „Dornröschen“²⁰⁰) im Fox Wilshire Theatre in Los Angeles seine Weltpremiere.²⁰¹ Er war bereits die dritte Märchenverfilmung in Abendspiellänge aus dem Hause Disney, nach den Kassenschlagern „Schneewittchen und die 7 Zwerge“ (1937) und „Cinderella“ (1950).²⁰²

Walt Disney selbst hatte die Märchen ausgewählt und adaptiert, wobei er Haltungen seiner Zeit reflektierte und in die Filme miteinbaute.²⁰³ Disney wurde seit jeher als Unterhalter für ein junges Publikum angesehen und im Zuge dessen vor allem bei „Schneewittchen“ oft dafür kritisiert, dass die Darstellung der Hexe für Kinder zu furchteinflößend wäre²⁰⁴. Er entgegnete darauf stets die Frage, „what made anyone think his movies were designed for children?“²⁰⁵

Auch Giroux betont: „Disney’s films work because they put both children and adults in touch with joy and adventure.“²⁰⁶ Ebenso proklamiert die Disney-Company selbst, dass das Zielpublikum zunächst zwar ausschließlich Kinder zu sein scheinen, in Wahrheit aber die ganze Familie unterhalten werden soll, von Kindern bis zu Erwachsenen. Praktisch jeder, der im Herzen jung geblieben ist, kann an den Filmen Gefallen finden.²⁰⁷ Denn Walt Disney erkannte schon: "Your[!] dead if you aim only for kids. Adults are only kids grown up, anyway."²⁰⁸

Die Arbeiten an „Dornröschen“ hatten schon 1951 begonnen, was ihn zum Zeichentrickfilm mit der längsten Produktionszeit machte, der von Disney je produziert

²⁰⁰ IMDb. Dornröschen. <http://www.imdb.com/title/tt0053285/> (9.1.2017). – Aus Gründen der Einheitlichkeit wird wieder nur der deutsche Filmtitel im weiteren Verlauf der Arbeit angeführt.

²⁰¹ Vgl. [Begleitbuch zur DVD: „Walt Disney: Dornröschen“. Jubiläumsausgabe. Disney Enterprises 2008]: Walt Disney: Dornröschen. Die Entstehung eines Meisterwerks. Zum 50. Jubiläum. (= Teil des „Collector’s Platinum Edition 2-Disk DVD- und Buch-Sets“), S. 133. – Im weiteren Verlauf als Kurzzitat „Begleitbuch“ angegeben.

²⁰² Vgl. Begleitbuch, S. 7.

²⁰³ Vgl. Davis, Amy M.: Good girls and wicked witches. Women in Disney’s Feature Animation. China: John Libbey Publishing Ltd. 2006. S. 1 u. 19.

²⁰⁴ Vgl. Grant, John: Encyclopedia of Walt Disney’s Animated Characters. Foreword by David R. Smith. Foreword to the revised edition by Roy E. Disney. Third Edition. New York: Hyperion 1998. S. 161.

²⁰⁵ ebd. S. 161.

²⁰⁶ Giroux, Henry A: The mouse that roared. Disney and the End of Innocence. USA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1999, S. 95.

²⁰⁷ Vgl. The Walt Disney Company. Chapter 4: The Marketing Environment. <http://thewaltdisneyco.blogspot.co.at/2011/09/chapter-4-marketing-environment.html> (8.1.2017).

²⁰⁸ ebd.

worden war. Grund dafür waren die vielen Projekte für Film und Fernsehen, die parallel dazu liefen, und allem voran: der Bau des Disneylands im Jahre 1954.²⁰⁹ Walt Disney, der selbst immer stark in die Produktion der Filme involviert war und das letzte Wort innehatte, konnte deswegen nicht so oft zugegen sein, wie es normal üblich war.²¹⁰

Aus der langen Schaffenszeit resultierten allerdings enorme Kosten. Man schätzt, dass der Film etwa sechs Millionen Dollar beanspruchte²¹¹, was für heutige Verhältnisse nicht viel erscheint²¹², aber zur damaligen Zeit eine horrende Summe für Produktionskosten darstellte.

Ein weiterer Grund für die lange Entstehungszeit bildete der Umstand, dass „Dornröschen“ der letzte Disney-Film war, der komplett per Hand gezeichnet wurde (Näheres über den Aufwand, der gerade bei diesem Film betrieben wurde, unter Kapitel 4.1). Später standen technische Weiterentwicklungen zu Verfügung, die die Herstellung der Filme erleichterten, die Produktion beschleunigten und dadurch Geld sparten.²¹³

„Dornröschen“ wurde von den Kritikern zwar gelobt und kam auch beim Publikum sehr gut an, allerdings konnte der Film das für ihn aufgewandte Budget zunächst nicht wieder einbringen. Manche wurden deswegen dazu verleitet, den Film als „Flopp“ abzutun.²¹⁴ Dabei waren die Einspielergebnisse des Films in dieser Zeit durchaus nicht schlecht, nur konnten sie die Herstellungskosten, nicht abdecken, da diese so hoch gewesen waren.

Dazu muss auch angemerkt werden, dass der Film einige zusätzliche Hürden zu überwinden hatte, um die Kinosäle zu füllen. „Dornröschen“ war mit der damals noch neuen Technik des 70-mm-Films, dem Breitwandfilm, hergestellt worden. Man wollte dem Publikum das Kinoerlebnis dadurch wieder schmackhafter machen, da die Zahlen

²⁰⁹ Vgl. Begleitbuch, S. 95

²¹⁰ Vgl. [Zusatzmaterial zu „Dornröschen“: Audiokommentare]: Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73'. Disc 1. 36:56. – Im weiteren Verlauf als Kurzzitat „Dornröschen. Audiokommentare“ angegeben.

²¹¹ Vgl. IMDb. Dornröschen. Box Office. http://www.imdb.com/title/tt0053285/business?ref=tt_dt_bus (7.1.2017).

²¹² Zum Vergleich: Der zurzeit aktuellste Film aus dem Hause Disney „Vaiana – Das Paradies hat einen Haken“ hatte ein Budget von geschätzten 150 Millionen Dollar. (Wobei natürlich Faktoren wie Inflation etc., die im Zeitraum zwischen den beiden Filmen eingetreten war, berücksichtigt werden müssen) – Vgl. IMDb. Vaiana – Das Paradies hat einen Haken. Box Office. http://www.imdb.com/title/tt3521164/business?ref=tt_dt_bus (9.1.2017).

²¹³ Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 31:53.

²¹⁴ Vgl. Tomkowiak, Ingrid: Disneys Märchenfilme. In: Bendix, Regina / Marzolph, Ulrich (Hg.): Hören, Lesen, Sehen, Spüren. Märchenrezeption im europäischen Vergleich. Schorndorf: Schneider Verlag Hohengehren 2008. (Schriftenreihe RINGVORLESUNGEN der Märchen-Stiftung Walter Kahn, hg. v. Kurt Franz, 8), S. 227.

der Kinobesucher in den 50ern stark gesunken waren, unter anderem als Konsequenz des immer beliebter gewordenen heimischen Fernsehens.²¹⁵ Man hatte also gleichzeitig mit der Skepsis gegenüber technischen Neuerungen und dem generell wenig vorhandenen Kinopublikum zu kämpfen.

1970 kam es schließlich zu einer Neuauflage des „Dornröschen“-Films, diesmal in einem reduzierteren Bild- und Tonformat²¹⁶. Trotz dieser Limitierungen stieß der Film jetzt auf so großes Interesse, dass Disney beschloss, den Film doch wieder in seiner ursprünglichen, nun schon bekannteren, größeren Form zu zeigen, also in Breitbild und Stereo – diesmal sogar weltweit. Nun stellte sich der wirklich durchschlagende Erfolg des Films ein. Um diesen zu verdeutlichen: Durch diese Wiederaufnahme wurde „Dornröschen“ zum zweiterfolgreichsten Film, der im Jahre 1959 eine Uraufführung fand. Lediglich „Ben Hur“ konnte noch größere Besucherzahlen verzeichnen.²¹⁷

Der Märchenfilm wurde danach nochmals in den Jahren 1979 und 1986 in den Kinos präsentiert²¹⁸. Bis heute hat „Dornröschen“ allein durch seine Kinovorführungen in den USA ca. 51,6 Millionen Dollar eingespielt²¹⁹, von Einnahmen aus dem Ausland und den Mietrechten und Tantiemen für den Film ganz zu schweigen. Insofern war der Film doch ein sehr großer Erfolg und zählt heute zu den Disney-Klassikern.

4.1 Von der Schrift zum Bild: Die Visualisierung des Märchens

Auf der Suche nach einem neuen Erzählansatz für ein klassisches Märchen entwickelten Walt und seine Mitarbeiter einen neuen Zeichenstil, eine anspruchsvollere Filmmusik und eine innovative Charakteranimation, die ihrer Zeit um Jahrzehnte voraus war.²²⁰

²¹⁵ Vgl. Begleitbuch, S. 123–126.

²¹⁶ Die Rede ist hier vom Format der 35-mm-Filme, die eine nahezu quadratische Bildfläche hatten. Dies war die gängige Darstellungsweise bei Kinovorstellungen zu jener Zeit. Die 70-mm-Filme, zu denen „Dornröschen“ in seiner originalen Machart auch zählt, verfügen dagegen über ein breiteres Bild. Das Bildseitenverhältnis beträgt hier 2,5:1 und entspricht damit eher dem Sichtfeld eines Menschen. – Vgl. Begleitbuch, S. 123–130.

²¹⁷ Vgl. Begleitbuch, S. 152–153.

²¹⁸ Vgl. [Zusatzmaterial zu „Dornröschen“: Wissenswerte Kleinigkeiten über Prinzessinnen]: Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73'. Disc 1. 51:59. – Im weiteren Verlauf als Kurzzitat „Dornröschen. Wissenswerte Kleinigkeiten über Prinzessinnen“ angegeben.

²¹⁹ Vgl. IMDb. Dornröschen.

²²⁰ Begleitbuch, S. 10.

Es stellt immer eine große Herausforderung dar, einen schon allseits bekannten Erzählstoff in ein visuelles Medium, und besonders in das Format Film, zu übertragen. Jeder Rezipient einer Geschichte bildet diese vor seinem inneren Auge nach und füllt sie mit seiner Fantasie individuell aus. Jeder einzelne hat demnach eine eigene Vorstellung davon, wie das Gehörte oder Gelesene auszusehen hat. Durch eine Verfilmung werden solche vagen Bilder fixiert und konkret dargestellt. Aufgabe der Filmemacher ist es dabei den Geschmack eines möglichst breiten Publikums zu treffen.

Für Disney kam erschwerend hinzu, dass „Dornröschen“ bereits die dritte Märchenverfilmung aus dem eigenen Haus darstellte, nach zwei sehr erfolgreichen Vorläufern. Dem Publikum musste also nicht nur etwas Überzeugendes, sondern vor allem etwas Neues geboten werden. Das Arbeitsmotto für diesen Film, das Walt Disney seinen Mitarbeitern immer wieder eintrichterte, war: „It’s got to be different!“²²¹

„Dornröschen“ ist der einzige Disney-Film, der auf dem Stil nur eines einzelnen Künstlers basiert. Eyvind Earle wurde von Walt Disney dafür ausgesucht und gab den gestalterischen Ton an.²²² „[...] [K]ein Film wurde so gründlich recherchiert und gezeichnet, um einen bestimmten optischen Stil zu erreichen.“²²³

Tatsächlich unterscheidet sich der Film in seinem Aussehen von allen anderen Disney-Zeichentrick-Filmen.

Disney hatte sich in den 1950er Jahren auf einen Stil festgelegt, bei dem „weiche Linien und üppige Farben“²²⁴ dominierten. Im Vergleich dazu ist „Dornröschen“ eher dunkel gestaltet. Darüber hinaus basiert der Film stark auf geometrischen Formen²²⁵ und wurde angeblich „derart präzise und akribisch ausgeführt, dass die Reinzeichner Winkelmesser, Lineal und Reißschiene benutzt hätten.“²²⁶

Die Geschichte wurde in einem konkreten Zeitraum angesiedelt, was in der Aussage des Prinzen Philip: „Wir leben im 14. Jahrhundert!“²²⁷, klar wiedergegeben ist. Walt Disney

²²¹ Dornröschen. Audiokommentare. 4:14.

²²² Was nicht allen Zeichnern gefiel, da diese es gewohnt waren, auch selbst immer etwas von ihren Ideen miteinzubringen. Noch nie war ein Mitarbeiter mit so viel Entscheidungsgewalt über Form- und Farbgebung ausgestattet worden. Hinzu kam, dass Earle seine Linie rigoros verfolgte und nur selten andere Meinungen als die seine zuließ. – Vgl. Begleitbuch, S.111–112.

²²³ Begleitbuch, S. 101.

²²⁴ Begleitbuch, S. 118.

²²⁵ Vgl. Begleitbuch, S. 113.

²²⁶ Begleitbuch, S. 119.

²²⁷ Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73’. 42:44. – Im weiteren Verlauf als Kurzzitat „Dornröschen.“

wollte, dass der Film einem mittelalterlichen Wandteppich gleicht.²²⁸ Die Bilder wurden deswegen sehr detailliert und auf allen Ebenen scharf gezeichnet²²⁹, wie es für diese Kunstform üblich war. Lediglich jene Figuren, die wichtig für die Handlung sind, bewegen sich im Film. Alles andere im Hintergrund steht still, wodurch der ständige Eindruck erweckt wird, ein Gemälde zu betrachten.²³⁰

Sehr gelungen ist die Idee der Anfangs- und Schlusssequenz des Films: Er beginnt mit der Realaufnahme eines Märchenbuches²³¹, das aufklappt und in dem die nun folgende Geschichte geschrieben steht. Ein nicht sichtbarer Erzähler beginnt das Märchen vorzulesen. Während er die Einleitung wiedergibt, die zum anschließend gezeigten Fest überleitet, schwenkt die Kamera auf die Zeichnung, die im Buch abgebildet ist. Aus dem starren Bild werden zunächst noch sehr grafisch gezeichnete, bewegte Szenen, bis man schließlich das Jetzt der erzählten Handlung erreicht. Hier angekommen, ist der Zeichenstil nun ausgereift – die Haupthandlung hat begonnen und wird von jetzt an weitestgehend ohne unterstützende Erzählerstimme wiedergegeben. Zum Schluss friert das bewegte Bild der Handlung wieder ein und wird zur Zeichnung des Buches, das zuklappt.²³²

Der Zuseher taucht so in das Buch und damit auch in die Geschichte ein und kommt letztlich wieder auf die Realebene zurück. Diese Darstellungsweise erhält und betont den Charakter des Märchens als ein ursprünglich mündlich vorgetragenes Medium bzw. als die mittlerweile gängigere Vortragsweise eines Textes, den man vorliest. Der Film enthält also zwei Ebenen: den Rahmen der Geschichte, der auf realer Ebene bleibt, und das Erzählte selbst, das gezeichnet ist und somit seine Fiktionalität verdeutlicht.

Dass der Film auf mittelalterlichem, gotischen Stil basiert, spiegelt sich auch in der Gestaltung der Figuren wider. Durch das charakteristische vertikale Design mit einer

Hauptfilm“ angegeben. Alle auf den Inhalt bezogenen Angaben zu dem Film „Dornröschen“ sind aus dieser Fassung entnommen.

²²⁸ Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 5:48.

²²⁹ Der Aufwand für jedes einzelne Bild war enorm. Neben dem Detailreichtum kam noch die vergrößerte Bildfläche hinzu. Pro Tag konnte deswegen nur ein Bild angefertigt werden. Da jede Sekunde im Film 24 Bilder abgespielt werden, dauerte es also 24 Tage um nur eine Sekunde Film herzustellen. – Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 35:58.

²³⁰ Vgl. Dornröschen. Audiokommentar. 49:50.

²³¹ Das Buch war eine Handanfertigung von Eyvind Earle. – Vgl. IMDb. Dornröschen. Trivia. http://www.imdb.com/title/tt0053285/trivia?ref=tt_trv_trv (7.1.2017)

²³² Auch bei „Schneewittchen und die 7 Zwerge“ und „Cinderella“ waren ähnliche Lösungen für Beginn und Ende des Films gewählt worden, allerdings ist die Darstellung bei „Dornröschen“ viel ausgereifter.

starken Tendenz zur Höhe²³³, wie es beispielsweise bei gotischen Kirchen ebenso klar erkennbar ist, wurden auch die Figuren in den meisten Fällen als groß und sehr schmal designt. Dies fällt vor allem bei Aurora/Röschen und Malefiz auf.

Abgesehen von dieser gestalterischen Eigenheit des Films, sind die weiblichen Hauptfiguren aber nach dem für Disney typischen Konzept entworfen. Die drei gezeigten Frauentypen setzen sich jeweils aus einer Kombination von Körperform und Alter zusammen: Die Heroinnen sind stets Mädchen, die gerade mitten in der Pubertät stecken, zur Frau heranreifen und dabei ein hohes Maß an Eleganz aufweisen (Aurora, Schneewittchen, Cinderella etc.). Die bösen Widersacherinnen sind Schönheiten mittleren Alters, die am Höhepunkt ihrer Sexualität und Autorität stehen (Malefiz, Ursula etc.). Die guten, helfenden, (ersatz-)mütterlichen Figuren dagegen sind meist birnenförmige, ältere Frauen, die die Menopause bereits hinter sich haben und einen rüstigen, komischen Charakter besitzen (drei guten Feen, gute Fee von Cinderella etc.).²³⁴ Elisabeth Bell umschreibt diese drei Frauentypen verkürzt aber treffend als „Dancing Girls“²³⁵, „Femmes Fatales“²³⁶ und „Grandmothers“²³⁷.

4.1.1 Beispiel: Aurora / Röschen

Als namensgebender Mittelpunkt der Geschichte²³⁸, soll die Figur Aurora/Röschen und die mit ihr in Verbindung stehenden visuellen Besonderheiten kurz eingehender besprochen werden:

Die Prinzessin erhält in der Disney-Version den Namen: „Aurora, wie die Morgenröte, denn sie sollte ihr Leben mit Sonnenschein erfüllen“²³⁹. Bzw. wird sie später von den Feen Röschen genannt. Die Skizze, die als Grundlage für diese Figur diente, war

²³³ Vgl. [Zusatzmaterial zu „Dornröschen“: Einfach perfekt: Das Making Of von Dornröschen]: Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73'. Disc 2. 13:00. – Im weiteren Verlauf als Kurzzitat „Dornröschen. Making Of“ angegeben.

²³⁴ Vgl. Bell, Elisabeth: Somatexts at the Disney Shop. Constructing the Pentimentos of Women's Animated Bodies. In: Bell, Elisabeth / Lynda Haas / Laura Sells (Hg.): From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture. Indiana University Press 1995, S. 108.

²³⁵ Bell (1995), S. 109.

²³⁶ Bell (1995), S. 115.

²³⁷ Bell (1995), S. 118.

²³⁸ Zwar nicht wortwörtlich, da sowohl in der deutschen Version mit „Dornröschen“ als auch in der englischen Version mit „Sleeping Beauty“ Namen als Filmtitel gewählt wurden, die im Film selbst so nicht als Bezeichnung für die Prinzessin auftauchen, allerdings referieren sie trotzdem eindeutig auf diese Figur.

²³⁹ Dornröschen. Hauptfilm. 2:05.

angeblich von Audrey Hepburn inspiriert worden.²⁴⁰ Darüber hinaus sollen auch das Aussehen der Synchronsprecherin von Röschen/Aurora und der Tänzerin, die die Vorgaben für die Bewegungsabläufe und Tanzszenen lieferte²⁴¹, in die Gestaltung der Prinzessin miteingeflossen sein.²⁴² Aurora/Röschen hat lange blonde Haare und eine sehr schlanke Taille²⁴³. Ihre Haltung und vor allem ihre anmutigen Bewegungen spiegeln die Vorlage einer Tänzerin wider. Sie ist nicht so unschuldig, wie ihre Vorgängerinnen Schneewittchen oder Cinderella, es noch gewesen waren²⁴⁴, und strahlt eine ihr scheinbar angeborene Würde aus, die sie schon wie eine Königin wirken lässt, obwohl sie erst Prinzessin ist und dies noch nicht einmal weiß.²⁴⁵

Durch die Benennung der Prinzessin mit dem Namen Aurora, die Morgenröte, ließen sich die Filmemacher einige visuelle Feinheiten für den Film einfallen. So wird sie beispielsweise von den Feen in ein Bett im obersten Turmzimmer gelegt und als der Prinz nach dem Kampf gegen Malefiz, der offenbar in der Nacht stattfindet, das Schloss betritt, graut der Morgen und der erste Lichtstrahl fällt auf eben diesen Turm.²⁴⁶ Der erste Sonnenstrahl scheint wie ein Wegweiser, der dem Prinz zeigt, wo er die Schlafende finden kann.

Als die Prinzessin durch den Kuss erwacht, erhellt sich das gesamte gezeigte Bild inklusive der Figur. Dies passiert allerdings mit allen Figuren, sobald sie erwachen. Um den Schlaf visuell zu verdeutlichen, wurden zuvor, als die Feen den Zauber verhängten, sämtliche Farben durch Blau-, Grün-, Grautöne ersetzt. Beim Erwachen kehren das Licht und somit alle bunten Farben zurück. Was die Titelfigur allerdings von den anderen unterscheidet, ist der Umstand, dass sie, bis zu dem Kuss in vorwiegend dunklen Farben gestaltet ist. Dies fällt zunächst gar nicht weiter auf, allerdings wird sie ab dem Moment des Erwachens in so strahlenden Farben gezeigt, dass es einem förmlich ins Auge springt. Man kann darin den Übergang von Röschen zu Aurora verdeutlicht sehen. Das Strahlen zeigt, dass sie nun ihren Namen – Sinnbild für das Leuchten – wieder angenommen hat.

²⁴⁰ Vgl. Begleitbuch, S. 117.

²⁴¹ Viele Szenen, vor allem Tanzszenen, wurden vorab mit professionellen Tänzern gefilmt, damit die Zeichner die Bewegungsabläufe studieren konnten. Eine Technik, die auch bei „Schneewittchen“ und „Cinderella“ schon angewandt worden war. – Vgl. Bell (1995), S. 109.

²⁴² Vgl. Dornröschen. Making Of. 26:40.

²⁴³ Sie erinnert mit ihrem Aussehen an eine Barbiepuppe – welche im selben Jahr auf den Markt kam, in dem der Film seine Premiere feierte. – Vgl. Höllbacher, Anna: Die Einflüsse der europäischen Kunst auf Disneys Zeichentrickfilme. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010. S. 45.

²⁴⁴ Vermutlich ist hiermit gemeint, dass sie schon vorab von einem Mann träumt, was bei den anderen zwei Figuren nicht der Fall war.

²⁴⁵ Vgl. Dornröschen. Making Of. 24:30.

²⁴⁶ Vgl. Dornröschen. Hauptfilm. 1:08:12.

Das wiederum impliziert, dass sie ihre Rolle als Prinzessin nun akzeptiert hat, gegen die sie sich zuvor noch wehrte, da sie glaubte, dadurch den Mann ihrer Träume zu verlieren. Da sich herausstellt, dass ihr Verlobter gleichzeitig ihr geliebter Unbekannter aus dem Wald ist, ist das Problem gelöst. Sie kann nun mit einem Mann an ihrer Seite ihre rechtmäßige Thronfolge antreten.²⁴⁷

Ein weiteres interessantes visuelles Detail in Bezug auf diese Figur bildet der Farbenstreit der zwei Feen, ob Röschens Kleid nun blau oder rosa sein soll. Die Idee enthält einerseits viel Komik, andererseits ist die Auseinandersetzung für den Verlauf der Handlung von Bedeutung. Denn durch den ständigen Farbenwechsel, sprühen die bunten Funken dieser Magie zum Schornstein hinaus, wodurch sie ihren Aufenthaltsort verraten (näheres dazu in Kapitel 4.5.1)

Das Thema des farbenwechselnden Kleides wird am Ende des Films nochmals aufgegriffen, als abschließender Gag des Films. Gleichzeitig verleiht es dem Kleid der Tanzenden noch einen besonders tollen visuellen Effekt.

Laut Schmidt können die Farben als zwei unterschiedliche Lebensphasen des Mädchens interpretiert werden. Rosa steht hierbei für das Kindsein, blau dagegen für das Heranreifen zur Frau. Dass Röschen/Aurora gerade an der Schwelle zum Erwachsensein steht, wird durch den ständigen Farbenwechsel verdeutlicht. Das Kleid bleibt blau, als Röschen das Geschenk erhält, was insofern zu dieser Interpretation passt, da das Mädchen nun, wie eine Erwachsene, ihren Pflichten nachkommen muss. Trotz Widerwillen fügt sie sich ihrem Schicksal und folgt den Feen aufs Schloss. Das Kleid sollte demnach diese Farbe auch bis zum Ende des Films behalten, denn schließlich erhält sie einen Partner, den sie in naher Zukunft auch ehelichen wird. Der wieder ausgelöste Farbenstreit wird von Schmidt dadurch erklärt, dass ein solches Ende im Clinch mit den „Werten der Disney Company“²⁴⁸ stehen würde. Deswegen beginnt die Auseinandersetzung erneut und die Farbe wechselt im letzten Moment, als das Buch zuklappt, doch noch einmal zu rosa.²⁴⁹

Eine andere Erklärung für die Entstehung der Szene soll der Konflikt der Filmemacher

²⁴⁷ Vgl. Schmidt, Iris: Die Darstellung der Frau im abendfüllenden Kinofilm der Walt-Disney-Company ab 1937 in seiner Funktion als soziale Fabrik im Wandel der Zeit. Diplomarbeit. Univ. Wien 2013. S. 61.

²⁴⁸ Schmidt (2013), S. 62.

²⁴⁹ Vgl. Schmidt (2013), S. 62.

gewesen sein, sich nicht auf eine Farbe einigen zu können, weshalb dieser kurzerhand in den Film eingebaut wurde.²⁵⁰

4.2 Inhalt

Nach vielen Jahren erfüllt sich der Kinderwunsch eines Herrscherpaares. Zur Geburt ihrer Tochter Aurora rufen König Stephan und seine Königin einen Festtag aus, zu dem alle Bewohner aus Nah und Fern anreisen, um der Thronfolgerin zu huldigen. Unter den Gästen befinden sich auch König Hubert und sein Sohn Philip, der zum Verlobten des Mädchens auserkoren wurde. Es erscheinen zudem die drei guten Feen des Landes, Flora, Fauna und Sonnenschein. Sie schenken dem Kind Schönheit und eine außergewöhnliche Singstimme. Als jedoch die Dritte ihre Gabe überreichen will, zieht ein Sturm in der Halle auf. Die Fee Malefiz erscheint und zeigt sich verwundert, warum sie nicht eingeladen wurde. Um zu zeigen, dass sie nicht gekränkt ist, möchte sie dem Kind ebenfalls ein Geschenk machen. Auch sie verspricht Aurora große Schönheit und Beliebtheit, allerdings soll sie sich vor dem Sonnenuntergang ihres sechzehnten Geburtstags an einer Spindel stechen und sterben. Sonnenschein verwendet ihren noch ausstehenden Spruch daraufhin dazu, das Unglück abzuschwächen und den Tod in einen Schlaf zu ändern, aus dem sie nur ein Kuss der Liebe erwecken kann.

König Stephan lässt noch am selben Tag alle Spinnräder des Landes verbrennen. Da die drei Feen Malefiz nicht trauen, fassen sie den Plan, die Prinzessin versteckt im Wald aufzuziehen.

Sechzehn Jahre vergehen, in denen die Handlanger von Malefiz vergeblich nach dem Kind suchen. Sie sendet schließlich ihren Raben aus, um Aurora zu finden.

Unterdessen schicken die drei als Bäuerinnen getarnten Feen ihr Ziehkind, das sie Röschen nennen, in den Wald zum Beerensammeln, damit sie die Vorbereitungen für den Geburtstag des Kindes treffen können. Als Röschen im Wald verträumt vor sich hin tanzt und singt, hört sie ein junger Mann (Prinz Philip, wie sich später herausstellt), der zu ihr reitet und miteinstimmt. Als er nach ihrem Namen fragt, ergreift sie die Flucht, jedoch nicht ohne ein Treffen für den Abend bei der Hütte auszumachen.

²⁵⁰ Vgl. IMDb. Dornröschen. Trivia.

Zurück bei den Feen erkennen diese die Verliebtheit des Mädchens und sehen sich gezwungen ihr ihre wahre Identität zu offenbaren sowie ihre bereits bestehende Verlobung. Röschen, todunglücklich, wird ins Schloss gebracht, wo sie von allen bereits freudig erwartet wird. Als die Feen sie aber einen Augenblick allein lassen, erscheint Malefiz und führt die Prinzessin hoch in den Turm, wo sie sich an der Spindel sticht und einschläft.

Die Feen bringen sie in ein schönes Turmzimmer und versetzen auch das restliche Schloss in Schlaf, um die Menschen vor der Trauer zu bewahren. Dabei hört Flora wie König Hubert erzählt, dass sich sein Sohn in ein Bauernmädchen verliebt hat. Sie zieht die richtigen Schlüsse und erkennt die Chance auf Rettung.

Unterdessen gelangt Philip zu der Waldhütte, wo Malefiz, die durch ihren Raben auch von dem Treffen erfahren hat, schon auf ihn wartet und ihn gefangen nimmt.

Die guten Feen schaffen es, den Prinz aus Malefiz' Kerker zu befreien. Ausgestattet mit dem Schild der Tugend und dem Schwert der Wahrheit sowie mit der Hilfe der Feen, gelingt es Philip zu entkommen. Malefiz, blind vor Wut, erschafft eine Dornenhecke rund um das Schloss der Prinzessin. Als der Prinz auch durch diese gelangt, verwandelt sich die böse Fee in einen Drachen und stellt sich ihm entgegen. Nur mit vereinten Kräften kann Malefiz schließlich besiegt werden. Prinz Philip gelangt nun ungehindert zu seiner Aurora und küsst sie wach, wodurch auch der Schlafzauber im restlichen Schloss aufgehoben wird. Gemeinsam erscheint das Paar bei seinen Eltern. Die Freude ist groß und Philip und Aurora tanzen gemeinsam in eine glückliche Zukunft.

4.3 Vergleich mit Perrault: Übereinstimmungen und Unterschiede

Schon im Vorspann des Films wird angeführt, dass der Film auf Perraults „Die schlafende Schöne im Wald“ basiert.²⁵¹ Allerdings werden nur folgende Grundelemente der französischen Geschichte unverändert übernommen: das lang erwartete Kind, das abgehaltene Fest, die Gabenverteilung durch die Feen, die Verfluchung des Kindes wegen der nicht erfolgten Einladung einer Fee, die anschließende Abschwächung des Todesurteils zu einem Schlaf, das Verbrennen der Spindeln als Rettungsversuch (jedoch nicht: die bei Perrault hinzugefügte Todesstrafe für deren Besitz), das Eintreten des

²⁵¹ Vgl. Dornröschen. Hauptfilm. 0:52.

Fluches, der danach erst separat in Schlaf versetzte Hofstaat, die Existenz einer Dornenhecke, der Bannbruch mit Erscheinen des Prinzen und das gleichzeitige Erwachen des gesamten Hofstaates.

Besonders die Details, die mit diesen Bausteinen der Geschichte in Verbindung stehen, wurden allerdings oftmals verändert, erhielten Erweiterungen oder Umwertungen. So wurden beispielsweise die zwei Gaben der guten Feen zwar aus dem Pool der sieben angegebenen Geschenke bei Perrault übernommen, allerdings fiel die Wahl für Schönheit und eine außergewöhnliche Stimme nicht willkürlich aus. Denn die von den Feen verliehenen Eigenschaften sind im Film für den späteren Handlungsverlauf essentiell. Es ist die Singstimme von Röschen, durch die der Prinz auf sie aufmerksam wird und die ihn zu ihr führt. Die Schönheit trägt daraufhin sicherlich ihren Teil dazu bei, dass er sich in sie verliebt. Die Gaben von Flora und Fauna tragen somit ebenso dazu bei, den Fluch von Malefiz zu brechen, wie der Spruch von Sonnenschein, da sie die Zusammenkunft und das Entstehen der rettungsbringenden Liebe ermöglichen. Die vor dem Fluch verliehenen Gaben sind also genauso wichtig für den positiven Ausgang der Geschichte wie die Abmilderung durch das letzte Geschenk, was bei Perrault nicht der Fall ist.

Auch ist die Motivation, warum der restliche Hofstaat ebenfalls in Schlaf versetzt wird, nicht dieselbe wie bei Perrault. In der französischen Version geschieht dies aufgrund der Weitsicht der Fee, die der Prinzessin dadurch beim Erwachen ein vertrautes Umfeld bieten will. Es wird also für die Prinzessin getan. Im Film dagegen versetzen nicht mehr nur eine, sondern alle guten Feen das Schloss in Schlaf, um den anderen die Trauer um das Schicksal ihrer geliebten Aurora zu ersparen. Es geschieht hier also zum Schutz des Hofstaates und nicht für die Prinzessin.

Ebenso wird das Motiv der Hecke zwar in beiden Versionen verwendet, allerdings unterscheidet sich beispielsweise die Art und Weise, wie der Prinz durch sie gelangt. Während sich bei Perrault und auch bei Grimm noch die Dornen in Blumen verwandeln, als der Prinz sich nähert, muss sich Prinz Philip wirklich mit seinem Schwert und der Hilfe der Feen hindurchkämpfen (Näheres zur Hecke siehe Kapitel 5.3.1.7). Blumen sind im Film an anderen Stellen zu finden: Die Feen verwandeln eine Pfeilsalve in Blumenregen und die schlafende Aurora hält eine Rose in Händen.

Der Name der Prinzessin bildet eine von zwei Referenzen²⁵² auf den zweiten Teil des französischen Märchens innerhalb des Films, der sonst gänzlich ausgespart wird. Denn Aurora steht für die Morgenröte, wie auch erklärt wird, und nimmt damit eindeutig Bezug auf die Tochter der Prinzessin in Perraults Text, die denselben Namen trägt.

Bei den restlichen Namen der Figuren finden sich keine Verweise auf den französischen Text.²⁵³

Vergleicht man den Film mit der angegebenen Vorlage, finden sich auch einige grundlegende Veränderungen bezüglich des Ablaufs und den Voraussetzungen der Handlung. So ist die Bedingung für das Brechen des Fluches bei Perrault und Disney nicht dieselbe. Während bei Perrault (und bei den Brüdern Grimm noch viel mehr) das Ende der hundertjährigen Frist im Vordergrund steht, zu dem der Prinz, wie zufällig, gerade erscheint, wird bei Disney der Kuss der Liebe alleinig ausschlaggebend. Die lange Zeitspanne wird hier überhaupt nicht erwähnt und der Prinz somit zum einzigen und unabdingbaren Kriterium erhoben.²⁵⁴

Auch der Ablauf bis zum Inkrafttreten des Fluchs passiert nicht so wie in der Vorlage. Malefiz muss wissen, wo sich die Prinzessin befindet, da sie selbst es ist, die das Mädchen zu der Spindel führt. Röschen/Aurora folgt ihr dabei in einem tranceartigen Zustand. Sie zuckt vor der Nadel zurück und die böse Fee befiehlt ihr daraufhin die Spindel zu berühren. Dagegen muss weder bei Perrault noch bei den Brüdern Grimm nach der Verhängung des Fluches von Seiten der Fee weiterhin für dessen Erfüllung etwas getan werden. Die Neugier der Prinzessin für den fremden Gegenstand sowie die Figur der Alten am Spinnrad sind im Film verschwunden. Die guten Feen versuchen das Unglück noch aufzuhalten, kommen aber zu spät. Bei Perrault reist die gute Fee dagegen erst danach an. Bei Flora, Fauna und Sonnenschein scheint noch eine Hoffnung bestanden zu haben, das Angekündigte zu verhindern. Perraults Fee hingegen hatte offenbar die Gewissheit, daran weiter nichts ändern zu können.

Ein weiterer Unterschied findet sich in der Motivation des Prinzen, zu der Prinzessin zu gelangen. Im französischen Text (ebenso wie bei Grimm) möchte er der Sage um die

²⁵² Die zweite Referenz wird in Kapitel 4.5 besprochen.

²⁵³ Prinz Philip soll nach dem englischen Prinz Philip, dem Ehemann von Queen Elisabeth II., benannt worden sein sowie nach Prinz Philip aus Belgien (mittlerweile König Philip) – Vgl. IMDb. Dornröschen. Trivia.

²⁵⁴ Vor allem: Nicht einmal der Tod von Malefiz hebt ihren Zauber auf. Der Kuss des Prinzen ist wirklich die einzige Möglichkeit, den Fluch zu beenden.

schöne Schlafende, die im Land kursiert, auf den Grund gehen. Bei Disney dagegen lernt sich das Paar schon vorab kennen. Es ist nicht Neugier, sondern Liebe, die ihn antreibt, sich den Gefahren zu stellen.

Auch die in Kapitel 2.3.2 angeführte Feststellung des Identitätsverlusts der Prinzessin durch die Hochzeit wird im Film umgekehrt. Denn erst mit dem Erscheinen des Prinzen nimmt Röschen wieder ihren wahren Platz ein und wird zu Aurora.

Einige Aspekte des französischen Textes wurden schließlich überhaupt gänzlich gestrichen. So entfallen die geschilderten Bemühungen des Königspaares, ein Kind zu bekommen. Alle Hinweise auf Religion, die bei Perrault und auch bei Grimm noch zu finden waren, wurden im Film getilgt (keine Wallfahrten, kein Frosch, keine Taufe etc.). Ebenso wurde einer der prägnantesten Momente der Geschichte von Perrault gestrichen: Der Grund für die Kränkung der Fee, das Besteck, wurde nicht in den Film aufgenommen. Auch das Bankett, bei dem die böse Fee bei Perrault noch teilnimmt, wurde nicht eingebaut. Schlussendlich fehlt auch die Moral des französischen Textes, auf die Perrault noch so viel Wert legte.

4.4 Gemeinsamkeiten mit Grimm

Obwohl die Disney-Version von *Dornröschen* Charles Perraults Variante des Märchens hervorhebt, ist die Geschichte in Wirklichkeit näher an der Grimm'schen Nacherzählung des berühmten Märchens.²⁵⁵

Die wohl offensichtlichste Ähnlichkeit zwischen dem Grimm-Märchen und dem Disney-Film ist der Umfang der Geschichte. Beide enden mit der Rettung der Prinzessin. Die weitergeführte Handlung, wie sie bei Perrault wiedergegeben ist, wird ausgespart. Im Film endet die Geschichte dabei sogar noch früher, als bei den Brüdern Grimm, denn die dort erwähnte Hochzeit wird in der filmischen Version nicht mehr wiedergegeben.

Ein weiterer Verweis auf den deutschen Text ist im Kosenamen der Feen für die Prinzessin enthalten. „Röschen“ spielt eindeutig auf „Dornröschen“ an. Bei Perrault gab es eine solche Bezeichnung für die Figur noch nicht. Der Name war, wie in Kapitel 3.3 schon erwähnt, eine Erweiterung durch die Brüder Grimm.

²⁵⁵ Begleitbuch, S. 89.

Auch in der englischen Version bleibt dieser Bezug bestehen: Aurora wird hier „Briar Rose“²⁵⁶ genannt. „Briar“ bedeutet wörtlich „Dornenstrauch“²⁵⁷. Der Begriff „briar rose“ ist der englische Name für die Pflanze „Hundsrose“²⁵⁸, die im Deutschen auch unter den Namen „Hagebutte“ oder „Heckenrose“²⁵⁹ bekannt ist. In jedem Fall besteht eine Parallele zum deutschen Namen der Märchenfigur und eine Verbindung zu der Hecke, von der sich der Name der Prinzessin bei den Brüdern Grimm ableitet. Zudem sei hier nochmals auf die Rose verwiesen, die die Schlafende im Film in Händen hält.

Disney nahm einige dramaturgische Änderungen vor, wie sie auch bei den Grimms schon festzustellen waren: Wie vorhin schon erwähnt, entfällt das Bankett, das in der französischen Version wiedergegeben ist. Stattdessen unterbricht Malefiz die letzte Fee bei der Geschenkübergabe, wie es auch bei Grimm gezeigt wird.

Ebenso wird bei der Verfluchung ein Zeitrahmen bis zum Eintreffen des Unglücks abgesteckt, wie bei Grimm. Der Zeitraum wird nur von fünfzehn auf sechzehn Jahre angehoben. – Zur Erinnerung: Bei Perrault wird von der bösen Fee keinerlei Hinweis auf eine zeitliche Beschränkung gegeben und auch der Zeitpunkt des Ereignisses wird nur vage festgemacht („Fünfzehn oder sechzehn Jahre waren verflossen“²⁶⁰). Dagegen geschieht das Unglück bei Disney, wie auch in der letzten Ausgabe der Brüder Grimm, genau am Geburtstag der Prinzessin.

Während in der französischen Version die Lage des Zimmers, in das die schlafende Prinzessin gebracht wird, nicht näher definiert wird, als dass es sich im Palast befinde, schaffen die drei Feen des Films ihr Ziehkind in einen Turm, wie es auch bei Grimm geschrieben steht.

Des Weiteren wird die beim Vergleich von Perrault und Grimm schon festgestellte gesteigerte Leistung des Prinzen, um zur Prinzessin zu gelangen, bei Disney noch um einiges erhöht. Philip muss sich aus einer Gefangenschaft befreien, durch die Hecke kämpfen und schließlich einen Drachen niederstrecken, ehe er bei seiner Geliebten ankommt.

²⁵⁶ Dornröschen. Hauptfilm. 17:26.

²⁵⁷ dict.cc – Deutsch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „briar“. <http://www.dict.cc/?s=briar> (15.1.2017).

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Heilpflanzenwissen. Hundsrose. <http://heilpflanzenwissen.at/pflanzen/hundsrose/> (15.1.2017).

²⁶⁰ Perrault (1986), S. 58.

Die von Perrault so furchteinflößende Stimmung beim Betreten des Schlosshofes entfällt im Film, wie es auch bei Grimm der Fall gewesen ist. Der Grund ist derselbe: Der Prinz weiß bereits, was ihn dort für ein Anblick erwartet. Im Film erzählt Malefiz es ihm vorab.

Abschließend ist das wohl wichtigste Element, das bei Perrault nicht zu finden ist, sehr wohl aber bei den Brüdern Grimm: der Kuss, der die Prinzessin wieder erwachen lässt.

4.5 Die Erweiterung der Geschichte

Schon im Vorspann wird angekündigt, dass die Vorlage, das Märchen von Perrault, in seiner Handlung erweitert wurde. Als Autoren bzw. Hauptverantwortliche hierfür werden Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright und Milt Banta angegeben.²⁶¹ Dass es zu einem Ausbau der Geschichte kam, war dem simplen Umstand zu verdanken, dass das vorliegende Märchen allein zu kurz war, um daraus einen Film in Spielfilmlänge zu produzieren.²⁶²

Primäres Ziel bei der Neugestaltung der Geschichte war, sie von den Vorgängern „Schneewittchen und die 7 Zwerge“ und „Cinderella“ abzuheben.²⁶³ Es wurden weniger Gags eingebaut als noch in „Schneewittchen“ und auch Nebenhandlungen, wie die der Mäuse in „Cinderella“, wurden ausgespart. Man wollte bei „Dornröschen“ den Fokus auf der eigentlichen Geschichte belassen und deren Charaktere wirken lassen, ohne viele neue dazu zu erfinden.²⁶⁴ Das Konzept für die Handlung des Films stand bereits 1952 und wurde weitgehend unverändert in die Endversion übernommen, was für eine Filmproduktion recht ungewöhnlich ist.²⁶⁵

Die von Disney eingefügten Erweiterungen der Handlung konzentrieren sich weitgehend auf den Zeitraum zwischen dem Ausspruch des Fluchs und dessen Eintreffen.

Die Feen beschließen eine weitere Sicherheitsvorkehrung, indem sie das Kind abgeschieden von der Außenwelt und für lange Zeit unauffindbar im Wald aufziehen. Die Wahl eines Waldhauses bildet den vorhin schon kurz angedeuteten, zweiten Verweis auf Perraults zweite Hälfte von „Die schlafende Schöne im Wald“. Denn auch die

²⁶¹ Vgl. Dornröschen. Hauptfilm. 0:40.

²⁶² Vgl. Dornröschen. Making Of. 3:40.

²⁶³ Vgl. Begleitbuch, S. 93.

²⁶⁴ Vgl. Dornröschen. Making Of. 4:20.

²⁶⁵ Vgl. Dornröschen. Making Of. 4:42.

Menschenfresserin lässt ihre Schwiegertochter und die Kinder in ein Haus im Wald bringen, um sie dort ungestört verspeisen zu können.

Die Idee, die Prinzessin von „Bäuerinnen“ aufziehen zu lassen, beinhaltet zudem ein dramaturgisches Element, dass schon bei „Schneewittchen und die 7 Zwerge“ und „Cinderella“ eingesetzt wurde. Die Protagonistin wird künstlich in einen niederen sozialen Stand versetzt. Röschen/Aurora weiß nicht, dass sie eigentlich eine Prinzessin ist und parallel mit dem Erhalten eines Partners steigt sie sozial wieder auf.

Das nähere Eingehen auf den Tag des Unglücks, den Geburtstag Röschens/Auroras, ermöglichte die Einfügung der komischen Szene, bei der die Feen versuchen einen Kuchen und ein Kleid ohne Magie zu kreieren. Später in der Geschichte wurde eine weitere humoristische Sequenz eingebaut, bei der die zwei Könige Stephan und Hubert Pläne für ihre Kinder schmieden, Wein trinken und in eine kurze Auseinandersetzung geraten, bei der Hubert sich mit einem Fisch als Schwert mit Stephan duellieren will. Parallel dazu bedient sich ein Diener heimlich auch bei dem Wein und trinkt sich selbst wortwörtlich unter den Tisch.

Die Zusätze im Film dienen oft dazu, ein umfassenderes Bild von den Figuren zu liefern. So wird beispielsweise das Schloss von Malefiz gezeigt, von dem bei Perrault und den Brüdern Grimm keine Rede ist. Sie bekommt größere Macht zugesprochen als in der literarischen Vorlage und Handlanger an die Seite gestellt (Näheres dazu im Unterkapitel „Malefiz“).

Es existierte ein alternativer Anfang für den Film, der zunächst den Fokus auf die Verlobung der Prinzessin legte. Hier wäre noch stärker betont worden, dass die Könige Stephan und Hubert schon lange planten, ihre Reiche zu vereinigen, was durch die Geburt von Aurora endlich ermöglicht wird. Auch die Freude, die im ganzen Land herrscht, wäre hier mehr herausgearbeitet gewesen, ebenso wie die Verteilung einer Festeinladung an alle Bewohner im Land durch die Boten des Königs. Diese alternative Version hätte einen noch fröhlicheren Anfang gezeigt, bei dem der Auftritt von Malefiz einen noch größeren Kontrast gebildet hätte.²⁶⁶

²⁶⁶ Vgl. [Zusatzmaterial zu „Dornröschen“: Alternativer Anfang]: Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73'. Disc 2.

Die Hinzufügung des Motivs der Verlobung der Prinzessin bei ihrer Geburt, war von Disney aus mehreren Gründen geschickt gewählt. Einerseits steht dadurch schon zu dem Zeitpunkt, als der Fluch ausgesprochen wird, mit Prinz Philip eine potentielle Person bereit, die den Bann brechen könnte. Andererseits erhöht es die Spannung der Geschichte, da Röschen plötzlich mit dem Konflikt konfrontiert ist, jemand anderen zu lieben als sie versprochen ist. Letztlich wird das Happy End dadurch nochmals gesteigert, da sich für sie herausstellt, dass der Unbekannte im Wald und ihr Retter und Verlobter doch dieselbe Person sind. Gleichzeitig wird vermittelt, dass es so zu keiner Zwangsheirat kommen muss. Das Paar hat sich vorab schon ineinander verliebt, ohne die wahre Identität des anderen zu kennen.

Zur Spannungssteigerung wurde der Kampf gegen Malefiz eingefügt. Weder bei Perrault noch bei Grimm kommt es zu einer direkten Konfrontation zwischen der Fee und dem Prinzen. Bei Disney wird der Prinz überrascht und gefangen genommen. Er muss also selbst auch erst von den guten Feen gerettet werden. Es folgt die Flucht aus dem Schloss von Malefiz, wobei Angriffe ihres Gefolges überstanden werden müssen. Erst als der Prinz endgültig zu entkommen scheint, beschwört Malefiz die Dornenhecke als weiteres Hindernis und verwandelt sich schließlich in einen Drachen.

Der Schlaf der Prinzessin dauert nur einige Stunden. Das Wegfallen der hundertjährigen Frist geschah „wahrscheinlich aufgrund Walts Neigung, rhythmisch und filmisch zu denken“²⁶⁷. Sie hätte den Film entschleunigt und nicht zu dem Konzept der schon davor entstandenen Liebe zwischen Prinz und Prinzessin gepasst.

Besonders die Feen wurden von Disney stark herausgearbeitet, weshalb diese nun auch nähergehend besprochen werden sollen.

4.5.1 Die drei Feen

Die drei guten Feen, Flora, Fauna und Sonnenschein, bilden visuell einen Kontrast zu den anderen Figuren des Films. Sie waren die einzigen Charaktere, bei denen Eyvind Earle Kompromisse machte und von den geometrischen Formen abwich, um dem runden,

²⁶⁷ Begleitbuch, S. 94.

klassischen Disney-Stil Platz zu machen.²⁶⁸ „They’re warm, they’re round, they’re cuddly.“²⁶⁹

Ursprünglich hätten es, wie bei Perrault, sieben gute Feen sein sollen.²⁷⁰ Wahrscheinlich sprachen mehrere Faktoren für eine Kürzung auf drei Figuren: Einerseits macht es das Gezeigte übersichtlicher, andererseits wurde der Aufwand für die Zeichner so etwas eingedämmt, der ohnehin schon größer war als sonst, wie vorhin schon erläutert. Außerdem wurde dadurch eine Parallele zu Schneewittchens sieben Zwergen vermieden.

Walt Disney wollte die drei Figuren identisch gestalten, wie es bei Tick, Trick und Track geschehen war. Sein Kreativteam konnte ihn aber davon überzeugen, den Feen individuelle Charaktere zu verleihen.²⁷¹ So wurde Flora, in rot gehalten, zur scheinbaren Chefin der zwei anderen. Sie fällt meist die Entscheidungen und sagt, was zu tun ist. Fauna, namentlich passend in grün gekleidet, wird als die Naive gezeigt, die nicht immer alles versteht, und Sonnenschein, in blau, ist die Eigensinnige, die auch mal Widerworte gibt.²⁷²

Bei ihrem ersten Auftritt erscheinen die drei Feen aus einem Sonnenstrahl und erklären, dass jede von ihnen der Prinzessin nur ein Geschenk übergeben darf. Damit beseitigt Disney eine Ungereimtheit, die bei Perrault und den Brüdern Grimm besteht, da dort nicht erklärt wird, warum nicht alle Feen gemeinsam versuchen, der Prinzessin zu helfen. Ebenso wird im Film verdeutlicht, dass die guten Feen auch wirklich nur Gutes vollbringen können, selbst wenn sie etwas anderes tun wollten. Denn als Sonnenschein meint, sie würde Malefiz gerne in eine Kröte verwandeln, erinnert sie Fauna daran, dass ihre Zauberstäbe nichts Böses hervorbringen können. „Er kann nur Gutes tun, was Freude macht und Glück bringt.“²⁷³ Diese Eigenschaft zeigt sich auch, als die Feen dem Prinzen helfen, aus dem Schloss zu fliehen. Sie verwandeln die Gefahren in durchwegs positive Dinge: Steine werden zu Seifenblasen, Pfeile zu Blumen und herabgießendes Wasser (oder Pech?) wird mithilfe eines Regenbogens abgeschirmt.²⁷⁴

²⁶⁸ Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 12:30.

²⁶⁹ Dornröschen. Making Of. 16:50.

²⁷⁰ Vgl. IMDb. Trivia.

²⁷¹ Vgl. Dornröschen. Making Of. 16:50.

²⁷² Vgl. Dornröschen 13:40.

²⁷³ Dornröschen. Hauptfilm. 10:53.

²⁷⁴ Was verwundert, ist allerdings, warum Sonnenschein den Raben versteinern kann, nachdem die Verwandlung von Malefiz als unmöglich abgetan wurde.

Die Feen übernehmen einerseits eine wichtige Rolle im Film, da sie durch die Unbeholfenheit wegen ihrer fehlenden Zauberkräfte die Hauptträgerinnen der komischen Elemente sind. Sie zeigen sich zwar sehr ambitioniert, was das Kochen und Schneiden anbelangt, sind allerdings ohne ihre Magie absolut unbegabt darin. Als sie sich schließlich doch dazu entscheiden, ihre Zauberstäbe zu verwenden, um das angerichtete Chaos zu beseitigen, zeigen sie sich zunächst sehr umsichtig, da sie alle Türen, Fenster und auch Ritzen verschließen, damit nichts davon nach draußen dringen und sie verraten könnte. Beim Streit um die Farbe des Kleides verlieren sie allerdings die Contenance, die bunten Funken schießen zum Schornstein hinaus und verraten dem vorbeifliegenden Raben von Malefiz ihren Aufenthaltsort.

Andererseits greifen die drei guten Feen maßgeblich in das Geschehen ein²⁷⁵ und sind für den Handlungsverlauf unabdingbar. Was sie auszeichnet, ist ihre Fähigkeit, eigenmächtig zu handeln.²⁷⁶ Sie beschließen, was mit Aurora geschehen soll, dass sie das Schloss verlässt und versteckt wird. Sie entscheiden, dass auch das restliche Schloss zu seinem eigenen Schutz in Schlaf versetzt wird. Sie ermöglichen und erkennen die Lösung des Problems durch Prinz Philip. Sie müssen sich selbst überwinden und in das Reich der Malefiz eindringen, um den Prinzen zu befreien. Und sie geben dem Prinzen zwar jede Chance, Malefiz in Drachengestalt zu besiegen²⁷⁷, letztlich aber helfen sie dabei, dass das Schwert sein Ziel tödlich trifft. Es sind also die Feen, die zum größten Teil dafür sorgen, dass die Geschichte ein positives Ende findet.

4.5.2 Malefiz

Wie die guten so bekam auch die böse Fee in der filmischen Adaption des „Dornröschen“-Märchens sehr viel mehr Raum innerhalb der Geschichte zugesprochen, als es noch in den literarischen Werken bei Perrault und den Brüdern Grimm der Fall gewesen war.

Disney verlieh ihr den sprechenden Namen Malefiz. Er leitet sich vom lateinischen Begriff „malefici“ ab, der „Übeltäter“ bedeutet.²⁷⁸ Für ein englischsprachiges Publikum ist diese Botschaft des Namens noch offenkundiger wiedergegeben, da hier das

²⁷⁵ Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 21:00.

²⁷⁶ Vgl. Schmidt (2013), S. 57.

²⁷⁷ Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 1:07:30.

²⁷⁸ Vgl. Höllbacher (2010), S. 46.

entsprechende, namensgebende Adjektiv „maleficent“ (dt. „böartig“²⁷⁹) noch im Sprachgebrauch vorhanden ist.²⁸⁰ Auch im Deutschen gibt es eine Entsprechung: Im Duden wird „Malefiz“ definiert als „(veraltet) Missetat, Verbrechen [oder] (landwirtschaftlich) Strafgericht“²⁸¹. Da das Wort allerdings nicht mehr so geläufig ist, geht die Wirkung der näheren Bestimmung der Figur über ihren Namen leider zumeist verloren.

Das Aussehen der Malefiz wurde, wie auch das von Röschen/Aurora, vom Zeichner Marc Davis kreiert.²⁸² Wie schon bei der Protagonistin, soll auch bei der bösen Fee die Synchronsprecherin der Figur als Modell gedient haben.²⁸³

Davis gibt an, für das Kostüm von einem religiösen Bild aus der ehemaligen Tschechoslowakei inspiriert worden zu sein. Er entwickelte daraus das schwarze, teilweise wie in Flammen stehende Kleid mit Stehkragen. Die hinzugefügten Hörner sollten der Figur eine Assoziation mit dem Teufel verleihen.²⁸⁴ Er verglich ihr Aussehen mit dem einer „riesigen Vampirfledermaus“²⁸⁵. Sie passt damit in das Konzept, nach dem die Disney-Antagonistinnen meist dem Körperbau gefährlicher Tiere ähneln.²⁸⁶ So sollen auch die stoßartigen Bewegungen des Drachenkopfes den Angriffen einer Klapperschlange nachempfunden sein.²⁸⁷

Ihr gesamtes Aussehen spiegelt ihren unheimlich-bedrohlichen Charakter wider: sehr blasse, fahle Haut, gelbe Augen, große Nase, langer Hals, sehr groß, dünner Körperbau.²⁸⁸ Die vorherrschenden Farben dieser Figur sind alle sehr dunkel gehalten – grün, violett, schwarz und dunkelgelb. Sowohl Malefiz als auch ihre Lakaien und ihr Schloss sind überwiegend in diesen Farben gestaltet. Ebenso wechselt die Umgebung oft

²⁷⁹ dict.cc – Deutsch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „maleficent“. <http://www.dict.cc/?s=maleficent> (16.1.2017)

²⁸⁰ In Grant (1998) wird angeführt, dass der Name „Maleficent“ aus einer Kombination der Wörter „malice“ (dt. „Bosheit, Bösartigkeit“) und „malevolent“ (dt. „böartig, heimtückisch, böswillig“) entstanden sei (Vgl. S. 263). Möglicherweise könnte das angeführte Adjektiv „maleficent“ dann aus dieser Wortneuschöpfung des Films Eingang in den Sprachgebrauch erhalten haben. Dies konnte im Zuge dieser Arbeit allerdings nicht herausgefunden werden. – Deutsche Übersetzungen: dict.cc – Deutsch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „malice“. <https://www.dict.cc/?s=malice> (30.1.2017) und dict.cc – Deutsch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „malevolent“. <https://www.dict.cc/?s=malevolent> (30.1.2017).

²⁸¹ online-Duden. Suchbegriff: „Malefiz“. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Malefiz> (16.1.2017).

²⁸² Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 46:40.

²⁸³ Vgl. Dornröschen. Making Of. 29:25.

²⁸⁴ Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 48:50. – In früheren Skizzen wurde die Figur noch mit insektenartigen Fühlern und grüner Haut dargestellt, wodurch man ihr ein weniger menschliches Aussehen verleihen wollte. (Vgl. Begleitbuch, S. 87.)

²⁸⁵ Dornröschen. Wissenswerte Kleinigkeiten über Prinzessinnen. 8:07.

²⁸⁶ Vgl. Bell (1995), S. 117.

²⁸⁷ Vgl. Dornröschen. Wissenswerte Kleinigkeiten über Prinzessinnen. 1:06:24.

²⁸⁸ Vgl. Schmidt (2013), S. 57.

zu dieser Farbpalette, sobald die böse Fee erscheint, beispielsweise bei dem Fest zu Beginn der Geschichte. Kontrastiv zu dem Auftritt der guten Feen, die mit einem Sonnenstrahl anreisen, erscheint Malefiz aus einem Sturm, der die Halle verdunkelt.

Die große Herausforderung bei der Darstellung der Malefiz war ihre Eigenheit, sehr viel zu reden. Dies erschwerte es den Zeichnern, die Figur trotzdem noch lebendig zu gestalten, da sich große Körperbewegungen meist nicht anboten. Eine ideale Lösung, vor allem für die Selbstgespräche der Fee, bildet der Rabe, der sie auf Schritt und Tritt begleitet.²⁸⁹ Das oft negativ konnotierte Tier²⁹⁰ soll von den Mitarbeitern den Namen „Diablo“ erhalten haben, was nochmals den teuflischen Bezug hervorhebt, den man der bösen Fee verleihen wollte. Dieses Detail wurde allerdings nicht in den Film mitaufgenommen.²⁹¹

Malefiz erhielt durch den Vogel eine Ansprechperson und gleichzeitig einen Untergebenen, der sich als weitaus intelligenter erweist als der Rest ihres Gefolges. Denn während die koboldartigen Mischwesen sechzehn Jahre lang nach einem Kleinkind suchten, versteht es der Rabe, die Verbindung zwischen den bunten Funken, die aus dem Kamin des Waldhauses schießen, und den guten Feen herzustellen. Er bleibt zudem lange genug vor Ort, bis er alle wichtigen Informationen für Malefiz gesammelt hat.

Während die böse Fee bei Perrault und den Brüdern Grimm noch als den anderen gleichrangig geschildert wird und nur zornig reagiert, weil sie sich ungerecht behandelt fühlt, wird Malefiz bei Disney zur Herrscherin des Reichs des Bösen gesteigert. Dies ist der Grund, warum sie nicht eingeladen wurde, wie Sonnenschein ihr erklärt, nachdem Malefiz sich darüber verwundert zeigt. Sie scheint wirklich von Grund auf böse, weidet sich am Leid der anderen und kostet ihre Überlegenheit gerne aus. So setzt sie der Bitte der Königin, das Ausbleiben der Einladung nicht falsch zu verstehen, zunächst gönnerhaft entgegen, dass sie überhaupt nicht gekränkt sei. Im Gegenteil, auch sie wolle dem Kind ein Geschenk überreichen. Sie wünscht dem Kind zunächst Schönheit und Beliebtheit, nur um dann durch ihren Tod den Verlust noch größer zu machen. Ein weiteres Beispiel für ihren Sadismus findet sich später, als sie Prinz Philip im Kerker besucht und ihm sein Schicksal eröffnet, wonach er erst nach hundert Jahren ihr Reich wieder verlassen dürfe, um dann als alter Mann seine geliebte Prinzessin erlösen zu können.

²⁸⁹ Vgl. Dornröschen. Audiokommentare. 46:55.

²⁹⁰ Vgl. Schmidt (2013), S. 57.

²⁹¹ Vgl. IMDb. Dornröschen. Trivia.

Malefiz' einzige Motivation ist der Hass, der in ihr wohnt.²⁹² Deswegen ist sie auch sehr dahinter, dass der Fluch wirklich eintrifft. Ihre Ruhelosigkeit bis zu diesem Stichtag wird verdeutlicht, als sie angibt, nun seit sechzehn Jahren endlich wieder ohne Zaubermittel Schlaf finden zu können. Auch hierin unterscheidet sie sich von der bösen Fee, wie sie bei Perrault oder Grimm gezeigt wird. Mit dem Ausspruch des Fluchs ist ihre Rache in den literarischen Beispielen getan. Sie kann sich hier entweder sicher sein, dass der Spruch auch eintreffen wird, oder aber handelt nur im Affekt und macht sich danach nicht mehr viel daraus, ob das Kind nun zu Schaden kommt oder nicht. Bei Disneys Malefiz reicht die Verwünschung alleine nicht. Die Fee muss am Stichtag präsent sein und aktiv herbeiführen, dass es zu dem Spindelstich kommt. Sie befiehlt der von dem grünen Licht wie hypnotisierten Prinzessin sogar, die Spindel zu berühren, da diese vor der Nadel eigentlich instinktiv zurückweicht. Deshalb sucht sie die Prinzessin all die Jahre unaufhörlich. Schließlich wägt sie sich aber am Ziel und lacht die verzweifelten guten Feen aus, als diese das schlafende Mädchen finden.

Malefiz wird, wie auch die guten Feen, als eine Figur gezeigt, die ihr Handeln eigenmächtig bestimmen kann.²⁹³ Sie scheint dabei sogar noch freier zu sein als die drei Feen, die nur Gutes zaubern können, selbst wenn sie gerne anderes tun wollten. Malefiz wirkt in der Folge stärker, da sie sich an keine Regeln halten muss und ungehindert Schaden zufügen kann. Die sonst als naiv-dumm dargestellte Fee Flora aber erkennt die große Schwachstelle der bösen Fee: „Malefiz weiß zum Beispiel überhaupt nichts von der Liebe, das heißt von der Güte und schon gar nichts von der Freude, die es macht, anderen zu helfen.“²⁹⁴

Genau hier setzte nun die Neuverfilmung des „Dornröschen“-Stoffes an, die im vierten und letzten Teil dieser Arbeit besprochen werden soll.

²⁹² Vgl. Schmidt (2013), S. 57.

²⁹³ Vgl. Schmidt (2013), S. 57.

²⁹⁴ Dornröschen. Hauptfilm. 12:05.

5 Disney: „Maleficent – Die dunkle Fee“

55 Jahre nach der Uraufführung des Disney-Klassikers „Dornröschen“ hielt am 28. Mai 2014²⁹⁵ die ebenfalls von Disney produzierte Neuverfilmung „Maleficent“ (dt. „Maleficent – Die dunkle Fee“²⁹⁶) Einzug in die Kinos. Der Film bildete das Regie-Debüt von Robert Stromberg²⁹⁷ und umfasste ein für ein Erstlingswerk sehr hohes Produktionsbudget von geschätzten 180 Millionen Dollar²⁹⁸. Die Drehzeit beanspruchte etwa vier Monate²⁹⁹ und nach der Postproduktion feierte der Film knapp eineinhalb Jahre später seine Premiere. Bereits in den ersten sechs Monaten konnte „Maleficent – Die dunkle Fee“ 241 Millionen Dollar³⁰⁰ Gewinn in den USA einspielen. Der Film erhielt eine Oscar-Nominierung für „Best Achievement in Costume Design“ und die Auszeichnung mit dem „People’s Choice Awards“ 2015 in den Kategorien „Favorite Movie“ und „Favorite Family Movie“ zeugen ebenso vom Anklang, den der Film beim Publikum fand.³⁰¹

5.1 Inhalt

Zwei benachbarte Königreiche – die Menschenwelt, regiert von einem habgierigen König auf der einen Seite, und die Moore, der Lebensraum der phantastischen Wesen, auf der anderen Seite – waren schon so lange verfeindet, dass sie einer Legende nach nur durch ein einschneidendes Ereignis, eine Grausamkeit oder eine Heldentat, wieder Frieden schließen könnten.

Eines Tages gelangt der Menschenjunge Stephan in die Moore und trifft dort auf das Feenkind Maleficent. Es entsteht eine Freundschaft zwischen den beiden, aus der mit den

²⁹⁵ Vgl. IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Release Info. http://www.imdb.com/title/tt1587310/releaseinfo?ref=tt_ov_inf (23.1.2017).

²⁹⁶ IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. http://www.imdb.com/title/tt1587310/?ref=fn_al_tt_1 (23.1.2017). – Im weiteren Verlauf als Kurzzitat „IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee.“ angegeben. – Wieder wird in der Folge nur mehr der deutsche Titel des Films genannt werden.

²⁹⁷ Robert Stromberg war bis dahin schon als Produktionsdesigner äußerst erfolgreich gewesen und hatte zwei Oscars erhalten in der Kategorie „Best Achievement in Art Direction“ für die Filme „Avatar – Aufbruch nach Pandora“ (2009) und „Alice im Wunderland“ (2010). – Vgl. IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Trivia. http://www.imdb.com/title/tt1587310/trivia?ref=tt_trv_trv (23.1.2017). – Im weiteren Verlauf als Kurzzitat „IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Trivia.“ angegeben.

²⁹⁸ Vgl. IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee.

²⁹⁹ Vgl. IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Box Office. http://www.imdb.com/title/tt1587310/business?ref=tt_dt_bus (23.1.2017).

³⁰⁰ Vgl. IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee.

³⁰¹ Vgl. IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Awards. http://www.imdb.com/title/tt1587310/awards?ref=tt_awd (23.1.2017).

Jahren Liebe wird – Höhepunkt dessen bildet ein Kuss an Maleficents sechzehnten Geburtstag. Stephan aber, angetrieben von dem Wunsch vom verarmten Waisenkind zum Herrscher des Landes aufzusteigen, wendet sich schließlich von ihr ab. Während er im Schloss als Diener des Königs arbeitet, reift Maleficent zur mächtigsten Fee und Beschützerin der Moore heran.

Als der König nach einer Schlacht gegen die phantastischen Wesen im Sterben liegt, verspricht er jenem den Thron, der Maleficent zur Strecke bringt. Stephan erkennt seine Chance und eilt zu seiner alten Freundin, unter dem Vorwand, sie vor einem Angriff zu warnen. Er betäubt sie mit einem Schlaftrunk, bringt den Mord allerdings nicht über sich. Stattdessen beraubt er sie ihrer mächtigen Flügel, als Beweis für seinen Triumph über die Fee. Nachdem Maleficent allein und verstümmelt wieder erwacht, ist sie am Boden zerstört und zieht sich in eine abgelegene Ruine zurück.

Einige Zeit später rettet sie dem Raben Diaval das Leben, der daraufhin schwört, ihr von nun an zu dienen. Durch ihn erfährt sie, von wem und warum ihr das angetan wurde. Sie erhebt sich daraufhin zur dunklen Herrscherin der Moore als Gegenpart zu Stephans Königtum.

Einige Zeit vergeht und eine Prinzessin wird im menschlichen Königreich geboren. Zu ihrer Taufe treffen unter anderem drei Feen aus den Mooren ein, die dem Kind namens Aurora als Zeichen des Friedens Geschenke überbringen wollen. Auch Maleficent hat von der Geburt der Tochter Stephans erfahren. Sie unterbricht die Gabenverteilung und übergibt dem Kind, trotz Einwänden des Königs, ebenfalls ein Geschenk: Sie verspricht der Prinzessin große Schönheit und Beliebtheit, sie solle sich allerdings bis zum Sonnenuntergang an ihrem sechzehnten Geburtstag an einer Spindel stechen und in einen endlosen Schlaf fallen. Auf Bitten Stephans hin ergänzt sie, dass nur ein Kuss der wahren Liebe sie daraus wieder erwecken könne.

Der König ordnet daraufhin an, alle Spindeln des Landes zu beschaffen und sie im tiefsten Kerker des Schlosses zu vernichten. Darüber hinaus schickt er sein Heer gegen Maleficent, die eine undurchdringbare Dornenhecke um ihr Reich errichtet.

Seine Tochter übergibt Stephan den drei Feen, die das Kind bis an den Tag nach ihrem sechzehnten Geburtstag verstecken sollen. Die magischen Wesen sind weder von der Aufgabe begeistert, noch talentiert, was Kindererziehung anbelangt. Um das Schlimmste zu verhindern, bleiben Maleficent und Diaval stets in der Nähe des Mädchens. Obwohl

die dunkle Fee es nicht zugeben will, entwickelt sie mit den Jahren Sympathie für das Kind. Schließlich bringt Maleficent Aurora in die Moore und tritt ihr offen gegenüber. Anders als erwartet, schreckt das Mädchen aber nicht zurück, sondern erkennt Maleficent als ihre gute Fee, die sie von klein auf beschützt hat. Die zwei verbringen immer mehr Zeit miteinander und Maleficent versucht schließlich den Fluch zurückzunehmen, ist dazu aber nicht im Stande.

Aurora beschließt bei ihrer guten Fee leben zu wollen. Als sie ihren Tanten, den drei Feen, davon erzählen will, trifft sie im Wald auf den Prinzen Philip, der das Schloss sucht. Aurora zeigt ihm den Weg und hofft auf ein Wiedersehen. Die Szene gemeinsam mit Maleficent verfolgend, merkt Diaval an, dass der Junge die Lösung für den Fluch sein könnte, die Fee glaubt jedoch nicht daran.

Als Aurora ihren Erzieherinnen eröffnet, dass sie sie verlassen werde, verlieren diese die Beherrschung und erzählen ihr von ihrer Herkunft und ihrem Schicksal. Aurora erkennt, dass ihre gute Fee die Urheberin des Fluchs war und flieht auf das Schloss zu ihrem Vater. Maleficent macht sich auf die Suche nach dem Prinzen und folgt ihr.

König Stephan ist über die Jahre immer düsterer und manischer in dem Bestreben geworden, nicht gegen Maleficent zu unterliegen. Als seine Tochter nun an ihrem Geburtstag – also einen Tag früher als geplant – bei ihm erscheint, lässt er sie kurzerhand in eine Kammer sperren. Der Fluch lockt Aurora jedoch in den Kerker der zerstörten Spindeln und bewirkt, dass sie sich an einer Nadel sticht. Sie fällt in den prophezeiten Schlaf und wird von der Dienerschaft in ein angemessenes Zimmer gebracht.

Als der König davon erfährt, ist er außer sich vor Wut und beschuldigt die ebenfalls im Schloss eingetroffenen drei Feen für den Vorfall verantwortlich zu sein. Unterdessen bringt Maleficent den in Trance versetzten Philip zu Aurora und beobachtet die Szenerie versteckt aus dem Hintergrund. Die drei Feen, glücklich über das unverhoffte Erscheinen eines Prinzen, bugsieren ihn zur Prinzessin und fordern ihn auf, sie zu küssen. Er tut dies, nach geäußerter Skepsis, gebrochen wird der Bann dadurch allerdings nicht. Die Feen sind enttäuscht und schieben dem Prinzen die Schuld zu. Alle verlassen das Zimmer und Maleficent tritt zur schlafenden Aurora. Sie bereut, was sie ihr angetan hat, und schwört, sie ihr Leben lang zu beschützen. Zum Abschied küsst sie das Mädchen auf die Stirn, woraufhin Aurora erwacht.

Die beiden versuchen nun das Schloss zu verlassen und in die Moore zu gelangen, Maleficent wird dabei aber von den Soldaten des Königs angegriffen. Stephan, der ihre einzige Schwäche kennt – Eisen, das ihre Haut verbrennt – hat entsprechende Vorkehrungen getroffen und tritt ihr in einer Rüstung gegenüber. Als Maleficent zu unterliegen scheint, verwandelt sie Diaval in einen Drachen, doch auch dieser kann gegen die Männer des Königs nicht dauerhaft standhalten.

Aurora, die geflohen ist, findet in einem Zimmer die abgetrennten Flügel von Maleficent und zerstört den Glaskasten, in dem sie gefangen sind. Sie finden ihre Besitzerin und verleihen Maleficent neue Kraft. In der direkten Konfrontation zeigt sich die Fee nun dem König überlegen und erklärt den Kampf für beendet. Stephan allerdings greift sie nochmals an, stürzt dabei von einem Turm in die Tiefe und stirbt.

Der Krieg ist vorbei. Maleficent reißt die Dornenhecke nieder und Aurora wird zur Königin beider Reiche gekrönt, wodurch diese endlich wieder vereint sind.

5.2 Übereinstimmungen mit den vorigen drei Beispielen

Im Abspann des Films findet sich der Hinweis, dass das Gezeigte auf den Vorlagen „Die schlafende Schöne im Wald“ von Charles Perrault und Disneys „Dornröschen“ basiert.³⁰² Zwar finden sich in „Maleficent – Die dunkle Fee“ scheinbar weitaus mehr Veränderungen zu den in dieser Arbeit vorangegangenen Beispielen (wie im folgenden Kapitel näher erläutert wird), allerdings war den Machern bewusst, dass sie sich nicht gänzlich von den bekannten Vorgängern lösen durften. Die „DNA“³⁰³ des Märchens, wie der Produzent Joe Roth es formuliert, wurde beibehalten, wozu unter anderem der Fluch, das Spinnrad und das Fest gehören.³⁰⁴ Darüber hinaus wurde allerdings nur Weniges von der französischen Vorlage übernommen: Das Fest inklusive der Gabenverteilung durch angereiste Feen wird beispielsweise wieder zur Taufe der

³⁰² Vgl. Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97'. 1:30:47. – Im weiteren Verlauf als Kurzzytat „Maleficent. Hauptfilm.“ angegeben. Alle auf den Inhalt bezogenen Angaben zu dem Film „Maleficent – Die dunkle Fee“ sind aus dieser Fassung entnommen.

³⁰³ [Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Vom Märchen zum Kinofilm]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97'. 4:20. – Im weiteren Verlauf als Kurzzytat „Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm.“ angegeben.

³⁰⁴ Vgl. Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 4:20.

Prinzessin, was im vorherigen Disney-Film nicht so angegeben wurde. Die Spindeln werden gesammelt und verbrannt – wieder entfällt aber die Todesstrafe, die bei Perrault noch hinzugesetzt wurde. Dafür werden die Spindeln nun im Schloss vernichtet, wovon zuvor nicht die Rede war – ein Detail, das aus dramaturgischen Gründen eingefügt wurde, da Aurora später eben jenen Raum findet und sich dort in den Finger sticht. Außer dem Motiv der Hecke und einem Prinzen, der zumindest den Versuch unternimmt, sie zu retten, wenn auch nicht aus eigener Motivation heraus, finden sich keine weiteren Übereinstimmungen mit Perrault.

Viel stärkeren Bezug dagegen nimmt „Maleficent – Die dunkle Fee“ auf den filmischen Vorgänger „Dornröschen“. Die Autorin des neuen Drehbuchs, Linda Woolverton, bezeichnet den Film aus 1959 auch als bedeutendste Grundlage für den neuen Film, als sie über den Entstehungsprozess und die damit verbundenen Recherchen für die Neuverfilmung spricht.³⁰⁵

Es wurden zum einen visuelle Details aus dem älteren Film übernommen, wie das Aussehen der Figuren³⁰⁶, die grüne Farbe in Verbindung mit der dunklen Magie von Maleficent oder die Gestaltung des Landhauses, in dem Aurora aufgezogen wird, sowie der Ruine, in die sich Maleficent zurückzieht, die der Burg von Malefiz in „Dornröschen“ sehr ähnlich sieht.

Ebenso wurden die Namen der Figuren, wie sie im alten Disney-Film vergeben worden waren, weitgehend beibehalten: Die Prinzessin heißt Aurora, der König Stephan, der Prinz Philip und die mächtigste Fee Maleficent – wobei hier nun auch in der deutschen Übersetzung die englische Version des Namens bestehen blieb. Generell wurde die Aussprache der Namen nicht mehr eingedeutscht. In der Namensgebung findet sich auch einer der wenigen Verweise auf das Grimm-Märchen: Die Erzählerin der Geschichte verleiht ihr mehr Wahrheitsgehalt, indem sie angibt, selbst jenes Mädchen gewesen zu sein, das man einst „Dornröschen“³⁰⁷ nannte. Diese Verbindung zu der Grimm'schen Version des Märchens ist allerdings nur in der deutschen Fassung des Films gegeben. Im

³⁰⁵ Vgl. Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 1:53.

³⁰⁶ Beim Casting der Schauspieler für die Neuverfilmung soll besonders viel Wert auf ein ähnliches Aussehen zu den Zeichentrickfiguren von 1959 gelegt worden sein. – Vgl. IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Trivia.

³⁰⁷ Maleficent. Hauptfilm. 1:27:24.

Englischen nennt die Erzählerin „Sleeping Beauty“³⁰⁸ als ihr Synonym und referiert damit wieder auf den Perrault-Text.

Neben der Orientierung bezüglich der optischen Gestaltung des Films am cineastischen Vorläufer wurde auch inhaltlich einiges daraus übernommen – wenn auch teilweise in veränderter Form (worauf dann in den folgenden Kapiteln näher eingegangen wird).

Das für die Handlung wohl wichtigste übernommene Konzept war die Idee, der Erziehung von Aurora fernab des Schlosses durch die drei „guten“ Feen. Dabei wird allerdings eine Schwachstelle, die im älteren Disney-Film bestand, in der Neuverfilmung (zumindest theoretisch) ausgemerzt: In „Dornröschen“ bringen die Feen Aurora an ihrem Geburtstag zu ihren Eltern zurück – obwohl der Fluch besagt, dass die Gefahr bis zum Sonnenuntergang dieses Tages besteht. In „Maleficent – Die dunkle Fee“ erhalten die Feen dagegen die strikte Anweisung, das Kind erst einen Tag nach ihrem sechzehnten Geburtstag wieder zum Schloss zu führen.

Eine weitere Übernahme einer Erfindung des vorangegangenen Films ist die Figur des Raben als Diener der Malefiz. Ihm wird in der Neuverfilmung sehr viel mehr Raum und Funktion innerhalb der Handlung zugesprochen, wie das Kapitel 5.3.1.2 zeigen wird.

Auch das Inkrafttreten des Fluchs weist eine Parallele zum filmischen Vorgänger auf: Aurora wird in beiden Versionen zur Spindel gelockt, einmal vom Licht der Malefiz, das andere Mal durch das Rufen ihres Namens.

Beibehalten und damit indirekt von den Brüdern Grimm übernommen, wurde der Ablauf der Verfluchungsszene, bei dem Maleficent die Geschenkvergabe der Feen unterbricht. Der ebenfalls bei den Brüdern Grimm schon vorgekommene Kuss, der die Prinzessin erweckt und dann bei Disney als erlösender „Kuss aus Lieb´ gegeben“³⁰⁹ im Spruch von Sonnenschein verankert wurde, findet ebenfalls Eingang in die Neuverfilmung.

5.3 Modernisierende Aspekte – Was ist neu in der Neuverfilmung?

Bereits ein Blick auf die Altersbeschränkungen der beiden Verfilmungen zeigt, dass das Zielpublikum bei der moderneren Version nicht ident zu jenem der älteren ist. Der Film

³⁰⁸ Maleficent. Hauptfilm. Englische Tonspur. 1:27:24.

³⁰⁹ Dornröschen. Hauptfilm. 9:55.

von 1959 wurde noch ohne Altersbeschränkung³¹⁰ veröffentlicht, der Film von 2014 dagegen mit dem „FSK ab 12 freigegeben“³¹¹ versehen. Die Geschichte präsentiert sich düsterer und zielt eher auf Publikum ab jugendlichem Alter ab.

Es finden sich eine ganze Reihe von Neuerungen in der Geschichte. Die Drehbuchautorin, Linda Woolverton betont auch, dass es sich bei „Maleficent – Die dunkle Fee“ nicht um eine Nacherzählung des alten Märchens handelt, sondern um eine neue Geschichte, eine „reinvention“³¹². Es war eine nachvollziehbare Vorgehensweise, dem Märchen eine neue Seite zu verleihen, um es so weiterhin interessant für das Publikum zu halten. Hauptdarstellerin und Executive Producer Angelina Jolie erklärt die neue Handlung mit den Worten: „Because we all know the story of ‚Sleeping Beauty‘ so much it was kind of unwrapping a mystery.“³¹³

Die ehemalige Antagonistin wird zur Protagonistin und neuen Namensgeberin des Films. Die Herausforderung für die Autorin bestand darin, die zuvor als so abgründig böse dargestellte Fee Malefiz nun zu einer Figur umzuwandeln, der das Publikum Empathie entgegenbringen konnte.³¹⁴ Der Film erzählt in dieser neuen Form die Liebesgeschichte einer Mutter-Kind-ähnlichen Konstellation. Die Beziehung zwischen der Prinzessin und der dunklen Fee ist dabei sehr viel komplexer als in den Versionen zuvor³¹⁵ und im Zentrum steht die Frage, ob und wie viel Liebe ein gebrochenes Herz noch hervorbringen kann³¹⁶.

Da die Handlung in dieser Form nun zum größten Teil nicht mehr auf einer schriftlichen Vorlage basiert (trotz der Angabe im Nachspann), entfiel vermutlich die beim alten „Dornröschen“-Film gezeigte Anfangs- und Endsequenz, in der ein Buch den Rahmen bildet und auf den Ursprung des Märchens verweist. „Maleficent – Die dunkle Fee“ setzt direkt auf der fiktionalen Ebene ein und auch die Erzählerin ist, wie sich später herausstellt, eine Figur aus der Geschichte.

³¹⁰ Vgl. Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73’.

³¹¹ Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

³¹² Disney Mediathek. Maleficent – Die dunkle Fee: Die Geschichte. <http://video.disney.de/sehen/maleficent-die-dunkle-fee-die-geschichte-4f96de114916ca5ab943994e> (18.1.2017), 1:10.

³¹³ Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 7:41.

³¹⁴ Vgl. Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 1:35.

³¹⁵ Vgl. Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 7:15.

³¹⁶ Vgl. Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 7:53.

Um der bösen Fee, trotz der grauenhaften Tat, das Leben eines unschuldigen Kindes zu zerstören, Sympathie entgegenbringen zu können, wurde ihr ein triftiger Grund verliehen, dies zu tun: der Verlust ihrer Flügel. Auslöser für diese Idee war die anfängliche Unkenntnis der Drehbuchautorin, dass die Malefiz des alten Disney-Films ebenso eine Fee ist wie Flora, Fauna und Sonnenschein, da ihr die Flügel fehlen, die für Woolverton offenbar das Erkennungszeichen dieser Wesen bilden.³¹⁷

Der Beginn der erzählten Zeit wird deswegen weit vor der Geburt der Prinzessin angesetzt, in der Kindheit von Maleficent und Stephan. Sie wachsen in unterschiedlichen, verfeindeten Reichen auf, wie die Erzählerin in der Einleitung erklärt. Im Zuge dessen wird einerseits sowohl der Raum als auch die Vielfalt der phantastischen Wesen in der Geschichte stark erweitert, da ihnen ein eigenes Land zugesprochen wird. Andererseits wird das Reich der Menschen, regiert von einem habgierigen König, als der Sitz des Bösen charakterisiert. Dies bestätigt sich auch gleich zu Beginn des Films, da es der Menschenjunge Stephan ist, der aus Sicht der Moore ein Verbrechen begeht, indem er einen Stein aus diesem Land zu stehlen versucht. Gleich im Anschluss beleidigt er auch noch einen einschreitenden Baumkrieger. Stephan stört durch sein Verhalten die in den Mooren herrschende Harmonie und Maleficent muss einschreiten, um die angespannte Situation wieder aufzulösen. Dass sie heilend wirkt, wurde davor bereits bei ihrem ersten Auftritt sichtbar, wo sie den abgebrochenen Ast eines Baumes magisch repariert.

Eine der zentralen Änderungen in der Geschichte, ist das Verhältnis zwischen Menschen und Feen. Sie werden nun als Feinde gegenübergestellt. Während bei Perrault noch so viel Wertschätzung für die Feen von Seiten des Königs besteht, dass man ihnen extra Kostbarkeiten anfertigen lässt und auch bei den Brüdern Grimm noch darauf abgezielt wird, ihre Gunst für das Kind zu erwerben, werden den magischen Wesen in der Neuverfilmung vor allem Neid, Missgunst und Furcht entgegengebracht. Sie werden generell vom König nicht mehr zu dem großen Fest eingeladen. Als die drei Feen trotzdem bei der Taufe von Aurora erscheinen, muss die Königin erst ihren Mann besänftigen und darauf hinweisen, dass sie nur Geschenke bringen, um seiner Skepsis entgegenzuwirken.

Die Feen sind den Menschen durch ihre Magie überlegen, was vor allem dem alten König ein Dorn im Auge ist. Er sieht sie als Bedrohung und möchte die Moore in Besitz nehmen. Dabei zeigt er seine Geringschätzung gegenüber Maleficent, indem er sie als

³¹⁷ Vgl. Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 2:00.

„geflügelte[n] Kobold“³¹⁸ bezeichnet. Schließlich macht er den Sieg über die Fee zur Bedingung, die Nachfolge seines Throns anzutreten.

Um den Feen aber doch noch eine Schwachstelle zu verleihen, wird in der Neuverfilmung eingefügt, dass Feen sich an Eisen verbrennen.

Wurde in der ersten Disney-Verfilmung dieses Märchens näher auf den Zeitraum zwischen dem Ausspruch und des Eintreffens des Fluchs eingegangen, so geschieht dies in „Maleficent – Die dunkle Fee“ noch einmal mehr. Während 1959 nur die schon fast 16-jährige Aurora gezeigt wird, bietet der Film von 2014 vermehrt auch Szenen aus der Kindheit der Prinzessin. Dies ist deswegen notwendig und wichtig, da sich in diesem Zeitraum, die Zuneigung Maleficents zu Aurora entwickelt.

Das zentrale Motiv des Kusses der wahren Liebe wird in der Neuverfilmung verdoppelt, denn sowohl Aurora als auch Maleficent erhalten ihn. Dieser Kuss von der verliebten Fee und Stephan ist auch der Grund, warum die sich rächen wollende Fee ihn in den Fluch miteinbaut (Näheres dazu in Kapitel 5.3.1.1).

Weiters wird der magische Schlaf einerseits reduziert, andererseits aber auch vervielfältigt. Reduziert deswegen, weil der Hofstaat in dieser Version nicht auch in Schlaf versetzt wird. Gleichzeitig wird er aber doch erweitert, da das Motiv dafür auch an anderen Stellen als nur in Bezug auf den Fluch auftritt. Maleficent versetzt Aurora mehrfach in diesen Zustand, um sie durch die Hecke ins Feenreich zu transportieren, und auch über den Prinzen wird dieser Zauber verhängt, um ihn möglichst unkompliziert zum Schloss zu bringen.

5.3.1 Umwertung und Umgestaltung der Figuren und Motive

Waren bei Perrault die Charaktere noch eindimensional gezeichnet, was auch bei den Brüdern Grimm und dem Film „Dornröschen“ zutrifft, so zeigen die Figuren in der Neuverfilmung sehr wohl Vielschichtigkeit. Einige sind nicht mehr ausschließlich der guten oder der bösen Seite zuzuordnen. Außerdem finden Persönlichkeitsentwicklungen statt, vom Guten zum Bösen und vom Bösen zurück zum Guten.

³¹⁸ Maleficent. Hauptfilm. 10:52.

Die Neuverfilmung räumt darüber hinaus mit manchen Klischees auf, passt sie einer Denkweise, die der westlichen Welt des 21. Jahrhundert entspricht, an und verleiht dem Film dadurch neue Facetten.

5.3.1.1 *Maleficent*

Wie schon erwähnt, orientierte man sich in der optischen Gestaltung der Figuren stark am filmischen Vorgänger, was vor allem beim zentralen Charakter, Maleficent, der Fall war.³¹⁹ Zu Beginn des Films wird die Fee als positive Figur vorgestellt. Sie heilt die Natur (übernimmt damit die Aufgabe, die die drei guten Feen im alten Disney-Film innehatten) und scheint bei allen sehr beliebt zu sein. Insofern passt ihr Name, den sie als Kind schon trägt, zu diesem Zeitpunkt eigentlich nicht. Ganz im Gegenteil, die Fee kann die Habgier und Missgunst der Menschen nicht nachvollziehen.

Ihre große Schwäche also, die in „Dornröschen“ zum Triumph über die Böse verhilft, trifft auf Maleficent nicht mehr zu. Sie ist hier sehr wohl fähig, Liebe zu empfinden, und weiß auch offensichtlich um die Freude, anderen zu helfen. So heilt sie die Natur nicht nur in der Anfangsszene, sondern auch später, als sie nach außen hin noch immer die böse Fee gibt. Zuverlässigere Auskunft über ihre Boshaftigkeit als ihr Verhalten gibt die Farbe ihrer Magie. Denn während diese, als sie ein positiver Charakter ist, durch goldene Schwaden dargestellt wird, wechselt sie am Zenit ihres Zorns zu grün³²⁰. So wird auch die innere Wandlung der Fee verdeutlicht, als sie versucht, den Fluch zurückzunehmen. Der goldene Zauber muss sich dem mächtigen grünen des Fluchs geschlagen geben. Der Fluch erhält dadurch so etwas wie ein Eigenleben. Die Fee muss und kann sogar nichts mehr dafür bzw. dagegen tun, dass er sich erfüllt.³²¹

Der erste Mensch, dem Maleficent begegnet, fügt ihr gleich in doppelter Weise großen Schmerz zu und bringt sie dadurch dazu, eine böse Figur zu werden. Denn Stephan bricht ihr nicht nur das Herz, sondern nutzt später ihre immer noch vorhandene Gutmütigkeit

³¹⁹ Angelina Jolie, die diese Rolle verkörperte, sah in diesem Kostüm offenbar so furchteinflößend aus, dass sämtliche Kinder am Set Angst vor ihr hatten und die Flucht ergriffen, sobald sie sich näherte. Deswegen spielte schließlich Jolies Tochter die 4-jährige Aurora, da sie als einziges Kind in diesem Alter nicht in Tränen ausbrach. – Vgl. *Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm*. 6:00.

³²⁰ Kippmoment dieser Farbveränderung bildet das Erhalten der Information, dass Stephan ihr ihre Flügel genommen hat, um König zu werden.

³²¹ Im Gegensatz zum älteren „Dornröschen“-Film, wo Malefiz die Prophezeiung auch später noch aktiv herbeiführt.

aus und verstümmelt sie zusätzlich auch noch körperlich³²² für seine eigenen Zwecke. Dabei beraubt er sie nicht nur ihrer Flügel, sondern nimmt ihr insbesondere das, was die phantastischen Wesen der Moore ausmacht und was deren Frieden im Reich begründet: das Vertrauen. Denn wie in der Einleitung des Films erklärt wird, „brauchten [die Bewohner der Moore] weder König noch Königin, denn sie vertrauten einander.“³²³

Dass die Flügel als Symbol für das Vertrauen stehen, wird auch in jener Szene nochmal verdeutlicht, in der Maleficent Aurora von ihnen erzählt. Denn sie betont hier, wie sehr sie sich stets auf ihre Flügel verlassen konnte.

Da ihr dieses Gefühl von Sicherheit und dadurch die wichtigste Eigenschaft der Bewohner der Moore genommen wurde, erhebt sich Maleficent zur Herrscherin über das Reich. Als Mächtigste von allen müssen die anderen Wesen sich ihr unterwerfen. Zeitgleich verändert sich die davor blühende Umgebung in eine düstere Landschaft und ein Gewitter zieht auf – es entsteht nun jenes Setting, das in der Darstellung des alten Disney-Films bei dieser Figur vorherrschend ist.

Die wohl markanteste Eigenschaft der Malefiz in „Dornröschen“ ist ihr Vergnügen daran, böse zu sein.³²⁴ Diese bleibt in Maleficents Sinn für Humor erhalten. Sie liebt es, anderen eins auszuwischen, allen voran den drei Feen. Sie zieht sie versteckt an den Haaren und sieht zu, wie sie daraufhin zu streiten beginnen, oder freut sich diebisch, als sie ein Gewitter im Haus der Feen entfacht, als diese sich darin befinden.

Eine Szene, die in die Endversion des Films jedoch nicht aufgenommen wurde, zeigt auch, dass Maleficent ursprünglich nur deswegen das Landhaus aufsucht, da die Erziehung des Kindes durch die drei Feen ein vorprogrammiertes Desaster verheißt – ein Spaß, den sie sich nicht entgehen lassen möchte.³²⁵ Als sie dort erkennt, dass das Kind ohne ihre Hilfe nicht lange überleben würde, wird sie von da an zur ständigen Beobachterin und Beschützerin von Aurora.

In der Neuverfilmung wird der Figur zudem ein Charakterzug verliehen, der bei Perrault und den Brüdern Grimm allein der Prinzessin vorbehalten war. Maleficent zeigt

³²² Durch das von da an fehlende Gewicht ihrer Flügel ist Maleficent nun auch in ihrer körperlichen Balance beeinträchtigt. Sie erschafft sich als Gehhilfe einen Stab und erhält so jenes Requisit, das auch schon im vorangegangenen Film zu ihr gehörte.

³²³ Maleficent – Die dunkle Fee. Hauptfilm. 1:15.

³²⁴ Vgl. Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 0:23.

³²⁵ Vgl. [Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Zusätzliche Szenen. Dumme Feen]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

Neugierde und fragt sich, was wohl passieren würde, wenn sie das Menschenkind mit ins Feenreich nehme. Als Aurora dort sehr positiv auf die phantastischen Kreaturen reagiert, kommt es schließlich zur ersten offenen Begegnung zwischen den beiden.³²⁶ Maleficent, die es mittlerweile gewohnt ist, dass man ihr Furcht entgegenbringt, sobald sie sich zeigt, wird von der Reaktion des Mädchens überrascht. Denn Aurora erkennt sie als ihre gute Fee, die stets für sie da war, wenn sie sie brauchte. An dieser Stelle zeigt die sonst so selbstsichere, mächtige Fee zum ersten Mal Unsicherheit. Sie scheint mit der Situation überfordert und versetzt Aurora kurzerhand wieder in Schlaf, um sie zurück in das Landhaus zu bringen. Trotzdem aber verbringen die zwei von da an sehr viel mehr Zeit miteinander, was ihre Beziehung stark intensiviert und Maleficents Zuneigung zu ihr steigert. Letztlich folgt sie Aurora, obwohl diese sich von ihr abwendet, als sie von dem Fluch erfährt, und begibt sich selbst sogar bewusst in Lebensgefahr, um ihren Schützling zu retten.

Als Co-Produzentin hatte Angelina Jolie Mitspracherecht bei der Gestaltung des Films. Da für sie der Fluch der bösen Fee eines der Kernstücke des Films darstellt, erwirkte sie, dass seine Formulierung nahezu wortwörtlich aus dem älteren Disney-Film übernommen wurde.³²⁷

So heißt es in der alten Version:

Die Prinzessin soll strahlend und schön wie eine Rose erblühen und von jedem geliebt werden, der ihr begegnet. Jedoch bevor noch die Sonne an ihrem 16. Geburtstage untergeht, soll sie sich mit der Spindel eines Spinnrades in den Finger stechen und sterben!³²⁸

Und in der Neuverfilmung:

Die Prinzessin soll in der Tat zu einer strahlenden Schönheit heranwachsen, geliebt, von allen, die ihr begegnen.

[Unterbrechung durch die Königin, die sich für das Geschenk bedankt und den König, der Maleficent bittet, nicht fortzufahren]

³²⁶ Es findet sich davor zwar noch eine Szene, in der die beiden aufeinander treffen, allerdings ist Aurora hier erst vier Jahre alt. Nachdem sie sich daran nicht erinnern kann, ist diese Sequenz nicht im selben Maße von Bedeutung.

³²⁷ Vgl. IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Trivia.

³²⁸ Dornröschen. Hauptfilm. 8:33. – Bzw. der englische Originaltext: „The princess shall indeed grow in grace and beauty, beloved by all who know her. But, before the sun sets on her 16th birthday, she shall prick her finger on the spindle of a spinning wheel and die!“ (Dornröschen. Hauptfilm. Englische Tonspur. 8:33.)

Aber bevor die Sonne an ihrem sechzehnten Geburtstag untergeht, wird sie sich mit der Spindel eines Spinnrades in den Finger stechen und in einen todesgleichen Schlaf fallen! In einen Schlaf, aus dem sie nie wieder erwachen wird!

[Der König bittet nochmals, dies nicht zu tun, was Maleficent wiederholt hören will]

Die Prinzessin kann aus ihrem Todesschlaf geweckt werden, doch nur vom Kuss der wahren Liebe. Dieser Fluch dauert in alle Ewigkeit fort. Keine Macht auf Erden kann etwas daran ändern.³²⁹

In dieser Szene zeigt sich besonders stark die Gestaltung ihres Charakters, so wie er im originalen Disney-Film gezeichnet ist. Maleficent genießt ihre Überlegenheit gegenüber Stephan und lässt ihn mehrfach darum betteln, den Fluch doch noch zurückzunehmen. Die Bestrafung, die in der Neuverfilmung von der Fee verhängt wird, scheint, zumindest für die leidtragende Prinzessin, sogar noch gesteigert. Denn während die Prinzessin in den anderen besprochenen Beispielen des Märchens zwar mit dem Tode bedroht wird, so wäre der Verlust zwar für alle Angehörigen sicherlich tragisch, für die Prinzessin selbst allerdings wäre die Strafe nur von kurzer Dauer. Da Maleficent nun aber nicht den Tod, sondern einen nie enden wollenden Schlaf beschwört, würde Aurora in der Folge bis in alle Ewigkeit in ihrem Körper gefangen bleiben und leiden müssen³³⁰.

Die böse Fee selbst ist in dieser Version der Geschichte aber auch diejenige, die die Möglichkeit einer Rettung bereitstellt – auch wenn Maleficent diese nur hinzufügt, um Stephan nochmals weh zu tun. Denn sowohl sie als auch er sind zu diesem Zeitpunkt davon überzeugt, dass wahre Liebe nicht existiert und ein entsprechender Kuss demnach nicht gegeben werden kann. Es wird dadurch nochmals unterstrichen, dass die Fee mit dem Fluch primär Stephan Leid zufügen möchte. Auch das Datum des sechzehnten Geburtstages ist nun nicht mehr willkürlich gewählt, da an diesem Tag Maleficent den vermeintlichen Kuss der wahren Liebe von Stephan erhielt, wodurch eine zusätzliche Referenz auf das gemeinsam Erlebte eingefügt wird.

Indem sie den Fluch und seine Unabwendbarkeit heraufbeschwört, schafft sie gleichzeitig aber auch dessen Lösung. Denn Maleficent selbst ist nicht von ihrem eigenen Spruch ausgenommen. Deswegen gelingt es ihr später auch nicht, den Fluch wieder

³²⁹ Maleficent. Hauptfilm 30:58. – Bzw. der englische Originaltext: „The princess shall indeed grow in grace an beauty, beloved by all who meet her. [Unterbrechung] But before the sun sets on her 16th birthday, she will prick her finger on the spindle of a spinning wheel and fall into sleep like death! A sleep from which she will never awaken. [Unterbrechung] The princess can be woken from her death sleep, but only by true love’s kiss.“ (Maleficent. Hauptfilm. Englische Tonspur. 30:58.)

³³⁰ Bzw. zumindest so lange, bis ihr Körper schließlich sein biologisches Ablaufdatum erreicht hätte – vorausgesetzt er würde in dieser Version altern, was bei den literarischen Texten ja nicht der Fall ist.

zurückzunehmen. Was jedoch viel wichtiger für den positiven Ausgang der Geschichte ist: Durch die Einleitung des Fluchs, in der sie der Prinzessin neben Schönheit auch Beliebtheit bei allen Lebewesen verleiht, ist es in der Folge auch der dunklen Fee selbst gar nicht möglich, das Mädchen zu hassen, auch wenn sie dies zu Beginn noch vorgibt zu tun. Maleficent kriert dadurch – wenn auch nicht bewusst – nicht nur eine Rettung für die Prinzessin, sondern auch für sich selbst. Denn indem sie ein Wesen erschafft, dem sie nicht abgeneigt sein kann, überwindet sie ihre Boshaftigkeit und kann schließlich wieder zu jener guten Fee werden, die sie einst einmal war.

Maleficent ist, im Vergleich zu den anderen in dieser Arbeit besprochenen Entsprechungen dieser Figur, in diesem Film zu einem sehr komplex gestalteten Charakter geworden. Sie weist keine Eindimensionalität mehr auf, sondern entwickelt ihre Persönlichkeit während der Handlung stetig weiter. Jolie wollte durch diese Figur vor allem den jungen Zuschauern einen Charakter bieten, mit dem sie sich einerseits identifizieren können und der sie andererseits in ihrem Handeln bestärkt:

I thought that this would be a character that I hoped that young girls and boys, but especially young girls would relate to. And that they would see that they have a sense of justice and they are warriors and at the same time soft and female and deeply feeling and all the complexities that women have.³³¹

5.3.1.2 *Der Rabe*

Die von Disney erfundene Figur des Raben, hatte, wie schon erwähnt, in „Dornröschen“ die primäre Funktion, der zu Monologen tendierenden Malefiz einen Gesprächspartner bereitzustellen, um so ihre Darstellung für die Zeichner zu erleichtern. Auch in „Maleficent – Die dunkle Fee“ wird er der Protagonistin zur Seite gestellt. Er wird hier jedoch als eigener Charakter sehr viel stärker ausgearbeitet und erhält zusätzliche Funktionen.

Maleficent und der Rabe erhalten ebenfalls eine Vorgeschichte: Als die Fee sich, ihrer Flügel beraubt, in eine Ruine zurückzieht, ist ein Rabe das einzige Lebewesen, das sich ihr nähert. Sie möchte allerdings allein sein und verscheucht ihn. Kurze Zeit später rettet sie – vermutlich denselben – Vogel vor einem Menschen, indem sie ihn ebenfalls in einen Menschen verwandelt. Zunächst über die Transformation verärgert („Was hast du aus

³³¹ Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 3:46.

meinem perfekten Körper gemacht?!“³³²), erkennt er aber, dass sie ihn damit vor dem Tode bewahrt hat und schwört ihr im Gegenzug zu dienen und alles für sie zu tun.

Da der Vogel von nun an auch öfters in Menschengestalt zu sehen ist und zum wichtigsten Vertrauten der Fee wird, erhält er einen Namen – ein Detail, das in „Dornröschen“ noch ausgespart wurde. Er stellt sich als „Diaval“ vor. Darin versteckt sich eine Anspielung auf den inoffiziellen Namen des Raben der älteren Verfilmung, Diablo. Diaval verweist zudem auf das altirische Wort „diabhal“³³³, das in seiner Aussprache nahezu ident ist, und ebenso die Bedeutung „Teufel“ trägt.³³⁴ Auch bei ihm trifft diese geschürte Konnotation durch den Namen aber eigentlich nicht zu, denn er zeigt zu keinem Zeitpunkt der Geschichte boshafte Züge. Im Gegenteil zögert er beispielsweise sogar zunächst, Maleficent von der Geburt der Prinzessin zu erzählen, da er vermutlich schon ahnt, dass dabei nichts Gutes herauskommen wird.

Der Rabe behält also seine Rolle als wichtigster Nachrichtenvermittler für Maleficent. Er dient, wie sie selbst sagt, zudem dazu, das ihr entstandene Defizit auszugleichen: „Du sollst meine Flügel sein.“³³⁵

Darüber hinaus funktioniert er allerdings nicht nur in der Gestalt eines Vogels als Beobachter und in Menschenform als Gesprächspartner, sondern wird von Maleficent, je nach Bedarf, in weitere unterschiedliche Körper transformiert. So hilft er ihr als Wolf die Soldaten des Königs zu vertreiben oder trägt sie als Pferd auf seinem Rücken zum Schloss. Schließlich ist es auch er, den die Fee in einen Drachen verwandelt, als sie selbst sich nicht mehr gegen die Soldaten des Königs wehren kann.

Dass der Rabe eine Sonderstellung bei der Fee innehat, wird in diesem Film ebenfalls stärker betont. Er nimmt sich einige Freiheiten heraus, die andere nicht wagen würden. So gibt er ihr oft Widerworte und beschwert sich (vor allem als sie ihn in einen Wolf verwandelt, was er als Beleidigung empfindet, da diese Vögel fressen). Die markanteste Szene hierfür ist die gezeigte Schlamm Schlacht zwischen Aurora und den Moorwesen. Dabei wird unabsichtlich auch Maleficent mit Dreck bespritzt, woraufhin ängstliche

³³² Maleficent. Hauptfilm. 22:45.

³³³ Glosbe. Irisch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „diabhal“. <https://glosbe.com/ga/en/diabhal> (26.1.2017).

³³⁴ Vgl. Stack Exchange. Science Fiction & Fantasy. What does „Diaval“ mean?. <http://scifi.stackexchange.com/questions/122335/what-does-diaval-mean> (26.1.2017). – Es wird in diesem Forum auch darauf hingewiesen, dass der Schauspieler, der die Rolle des Rabens verkörpert, Sam Riley, passend zu der irischen Anspielung seines Namens auch mit irischem Akzent spricht, obwohl er selbst eigentlich Engländer ist.

³³⁵ Maleficent. Hauptfilm. 23:16.

Blicke unter ihren Untergebenen getauscht werden. Diaval allerdings beginnt zu lachen und löst dadurch die entstandene Spannung auf. Dafür kassiert er allerdings auch eine Schlammpackung von Maleficent.

Eine zusätzliche Szene, die nicht in den Film mitaufgenommen wurde, zeigt, dass er Maleficent besser durchschaut, als sie offenbar annimmt. Denn er erkennt die Zuneigung, die Maleficent für Aurora hegt, und fragt sie, wann sie denn den Fluch zurücknehmen möchte. Maleficents Lächeln, ausgelöst durch das Gewitter im Haus der Feen, friert daraufhin ein. Diaval würde gerne darüber reden, Maleficent verwandelt ihn aber wieder in einen Raben und beendet damit das Gespräch.³³⁶

Dass er nicht nur ihr Diener ist und lediglich seine Pflicht erfüllt, zeigt sich ebenso, als er ihr ins Schloss folgt, obwohl dort offensichtlich tödliche Gefahren auf sie warten. Er weist nur auf das Risiko hin, weil er von Maleficent gerne das Zugeständnis hören würde, dass sie ihn braucht. Sie entgegnet allerdings, dass sie auch allein versuchen werde, Aurora zu retten: „Dann lass es bleiben. Dein Kampf ist es nicht.“³³⁷

In dieser Version der Geschichte entfällt die Suche nach der im Wald versteckten Prinzessin, da der Rabe ihr von Beginn an folgt, als sie fortgebracht wird. Er weiß somit zu jeder Zeit, wo sie sich aufhält. Diese Maßnahme zum Schutz des Kindes ist in „Maleficent – Die dunkle Fee“ also von Anfang an im Grunde wirkungslos. Dass auch ihm Aurora am Herzen liegt, wird vielfach gezeigt: Der Vogel wiegt das Kind in den Schlaf, er spielt mit ihr oder beginnt aufgeregt zu krähen, als das Kleinkind auf einen Abgrund zuläuft – um nur einige Beispiele zu nennen. Er ist ebenso anwesend, als der Kuss des Prinzen nicht den Fluch brechen kann und zeigt sich tief betroffen darüber.

Die Figur des Raben hat in der Neuverfilmung also ebenso von der bösen zur guten Seite gewechselt. Gleichzeitig wurde ihm dabei auch mehr charakterliche Tiefe verliehen.

³³⁶ Vgl. [Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Zusätzliche Szenen. Diaval fragt nach dem Fluch]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

³³⁷ Maleficent. Hauptfilm. 1:10:18.

5.3.1.3 *Die drei Feen*

Auch bei den drei Feen wurden visuelle Aspekte aus dem „Dornröschen“-Film übernommen. Dies betrifft vor allem die Farbgebung, da sie drei wieder in rot, grün und blau gestaltet sind. Anders als in der ersten Film-Version allerdings, weisen sie nicht mehr die runden Körperformen älterer Frauen auf. Sie besitzen nun einen schmäleren Körperbau mit betonten Taillen und wurden teilweise etwas verjüngt. Trotzdem aber sind alle noch älter als Maleficent – anders als noch im Text von Perrault, wo die böse Fee als die älteste beschrieben wird.

In beiden Filmen wechseln die Feen ihre Größe, bei der Neuverfilmung wird aber zusätzlich betont, dass die kleinere Variante ihre natürliche Form ist und sie diese viel lieber einnehmen.

Zudem wurden ihre Namen geändert. Sie heißen nun nicht mehr Flora, Fauna und Sonnenschein, sondern Knotgrass, Fittle und Thistlewit.

Der geminderte Status der Feen in der Menschenwelt wird auch bei diesen Figuren sichtbar. Eine in der Endfassung des Films nicht mehr enthaltene Szene hätte gezeigt, dass die drei Feen vor Maleficents Regiment in den Mooren fliehen und bei König Stephan um Asyl ansuchen. Dazu bringen sie als Geschenk den magischen Wunsch für das Königspaar, ein Kind zu erhalten.³³⁸ Insofern wären die drei Feen der Auslöser bzw. Bote der Geburt der Prinzessin, wie es bei den Brüdern Grimm der Krebs/Frosch ist.

Die Szene hätte auch besser erklärt, weshalb sie später bei der Taufe von Aurora anwesend sind. In der Letztversion des Films wird ihr Kommen als versuchtes Zeichen des Friedens dargestellt.

Mit Berücksichtigung dieser zusätzlichen Szene wird klar, dass die drei Feen von der Gunst des Königs abhängig sind. Anders als in den zuvor besprochenen Beispielen des Märchens, sind sie dem König also unterlegen. Deswegen kann er ihnen nach der Verkündung des Fluchs befehlen, das Kind im Wald aufzuziehen, und es erklärt auch, warum sie später, als Aurora sich auf den Weg ins Schloss macht, weniger darum besorgt sind, dass das Kind in den prophezeiten Schlaf fällt, als vielmehr dass dies den Zorn des Königs auf sie ziehen würde. Als es dann soweit kommt, versuchen sie den Vorfall

³³⁸ Vgl. [Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Zusätzliche Szenen. Drei Feen bitten um Asyl]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

herunterzuspielen und betonen, dass die Prinzessin ja nur schlafe und immer noch die Aussicht auf Rettung durch den Kuss der wahren Liebe gegeben sei.

Die drei Feen sind in dieser Version also viel mehr auf ihr eigenes Wohl als auf das der anderen bedacht.

Ihre Macht ist lange nicht mehr so groß wie noch in „Dornröschen“. Sie müssen sich nicht nur dem König, sondern auch Maleficent fügen, was in der Verfluchungsszene am stärksten verdeutlicht wird. Maleficent zeigt hier ihre Überlegenheit, indem sie die drei Feen kurzerhand ausschaltet und in eine Kiste befördert.

Ein interessantes Detail ist kurz zuvor bei der Gabenverteilung zu finden: Die Reihenfolge der Feen wurde in der Neuverfilmung verändert. Zwar tritt als erste wieder die rote Fee vor und schenkt dem Kind – wie auch schon im älteren Film – große Schönheit, als zweite folgt dann allerdings nicht die grüne, sondern die blaue Fee. Diese wünscht dem Kind stets glücklich zu sein. In „Dornröschen“ war ihr Pendant, Sonnenschein, nicht mehr dazu gekommen, ihren ursprünglichen Wunsch zu äußern. Inoffiziell hatten die Filmemacher damals allerdings „ewiges Glück“ als drittes Geschenk für die Prinzessin auserkoren. In der Neuverfilmung wurde diese Idee nun offenbar aufgegriffen. Dass der Wunsch der grünen Fee, eine schöne Stimme, dadurch wegfällt, stört nicht weiter, da diese Eigenschaft für diese Version der Geschichte nicht mehr wichtig ist.

Der Spruch der dritten Fee wird bei „Maleficent – Die dunkle Fee“ einfach übergangen. Er ist auch nicht notwendig, da die böse Fee selbst schon die Lösung für das Problem bereitstellt, wie in Kapitel 5.3.1.1 erläutert wurde.

Die drei Feen entsprechen also nicht mehr der Charakterzeichnung des älteren Disney-Films. Waren sie dort als gutmütige, sehr auf das Wohl ihres Ziehkindes bedachte und (abgesehen von dem Farbenstreit) friedfertige Wesen gezeigt worden, so werden sie nun in den meisten Punkten in das genaue Gegenteil verkehrt. Die drei zanken fast ununterbrochen. Schon in ihrer ersten Szene streiten sie darüber, wer Maleficent von dem Auftauchen des Menschenjungen erzählen darf. Später unterstellen sie sich gegenseitige Gemeinheiten, wie etwa das Ziehen an den Haaren, das eigentlich von Maleficent ausgeht. Dabei sind sie unachtsam gegenüber der vierjährigen Aurora, die während des dadurch ausgelösten Streits in einen Abgrund stürzt und dies nur durch Maleficents Eingreifen überlebt.

Diese drei Feen sind, obwohl sie zuvor scheinheilig angeben, gut mit Kindern umgehen zu können, absolut ungeeignet als Erzieherinnen. Sie vergessen den Säugling vor der Türe, kümmern sich nicht darum, wenn das Kind weint und wissen nicht einmal, wie man es richtig ernährt. Anders als die drei Feen in „Dornröschen“ freuen sie sich ganz und gar nicht über diese ihnen auferlegte Aufgabe. Das Landhaus kommentieren sie beim ersten Anblick mit einem „Igitt!“³³⁹ und sie sind heilfroh, als die sechzehn Jahre endlich vorbei sind. So erzählen sie Aurora auch nicht von ihrer Herkunft, weil sie sie vor einer Enttäuschung bewahren wollen, sondern weil sie verärgert sind und die Beherrschung verlieren, da das Kind nun mit der Ankündigung, sie zu verlassen, nach all der Arbeit den Plan des Königs ruinieren würde.

Anders als in „Dornröschen“ sind die drei Feen in „Maleficent – Die dunkle Fee“ nicht mehr maßgeblich am Verlauf der Handlung beteiligt. Trotzdem sind sie auch hier nicht unverzichtbar, denn durch sie ist Maleficent dazu gezwungen, ständig ein Auge auf Aurora zu haben, was bewirkt, dass sie über kurz oder lang eine Beziehung zu ihr aufbaut.

5.3.1.4 Die Prinzessin

In der Neuverfilmung des Märchens rückt die Prinzessin etwas aus dem Zentrum der Handlung. Ihre frühere Antagonistin wird nun statt ihr zur Namensgeberin der Geschichte.

Das Mädchen bildete in der ersten Umsetzung von Disney zwar die Titelfigur, hatte aber im gesamten Film nur 18 Zeilen Text.³⁴⁰ Hier, wie auch in den zwei besprochenen Textbeispielen, nimmt sie, obwohl sie die Protagonistin ist, nahezu keinerlei Einfluss auf den Handlungsverlauf.³⁴¹ In der neueren Fassung trifft dies nicht mehr zu. Aurora fällt hier Entscheidungen wie das Verlassen ihrer Tanten, um bei Maleficent leben zu können. Weiters beschließt sie, als sie von dem Fluch erfährt, alleine auf das Schloss zurückzukehren, um dort Schutz zu suchen. Schließlich ist es auch sie, die die Flügel der Fee in einer Kammer findet und sie aus dem Glaskasten befreit. Der Sieg der Fee über den König wäre ohne die Prinzessin somit nicht möglich.

³³⁹ Maleficent. Hauptfilm. 34:20.

³⁴⁰ Vgl. IMDb. Dornröschen. Trivia.

³⁴¹ Vgl. Schmidt (2013), S. 92.

Was in der Neuverfilmung nicht betont wird, ist der ausdrückliche Kinderwunsch des Königspaares – die Kürzung dieses sonst bei allen anderen besprochenen Beispielen enthaltenen Umstandes wurde vermutlich vorgenommen, da dies nicht zu dem Charakter des Königs, so wie er hier gezeigt wird, passen würde. Dafür wurde ein anderes visuelles Detail in Zusammenhang mit der Geburt der Prinzessin eingefügt: Der Zuschauer erfährt von dem Ereignis, als die Kunde in einer Spinnerei verbreitet wird. So wird schon von Beginn an eine Verbindung zwischen dem Mädchen und dem später verhängnisvollen Utensil hergestellt.

Die im „Dornröschen“-Film unterschlagene Neugier der Figur wird ihr in „Maleficent – Die dunkle Fee“ wieder verliehen. Sie fragt sich, was sich wohl hinter der Hecke verbergen mag – was vor allem aus Sicht der Texte von Perrault und Grimm eigentlich paradox erscheint, da sie in diesen Versionen ja selbst eben jenes Geheimnis darstellt.

Aurora zeigt auch keine Scheu, heikle Fragen zu stellen, wie etwa, warum Maleficent als einzige Fee in den Mooren keine Flügel besitzt. Ebenso schreckt sie nicht davor zurück dann noch weiter nachzubohren, obwohl Maleficent ihr zu verstehen gibt, nicht darüber reden zu wollen.

Später ist es wieder diese Eigenschaft, die zur Erfüllung des Fluchs führt. Aurora folgt diesmal interessiert dem Lockruf magischer Stimmen und findet so das Zimmer mit den zerstörten Spindeln.

Wie schon in der ersten Verfilmung wird Aurora – wie jede Disney-Prinzessin³⁴² – als sehr tierlieb gezeigt. In der Neuverfilmung kommt sie auch mit den Fabelwesen sehr gut zurecht und empfindet, anders als die restlichen Menschen, keine Furcht vor ihnen. Sie beurteilt die Wesen nicht nach ihrem Aussehen³⁴³ und schließt auch Maleficent dabei nicht aus. Bei ihrer ersten Begegnung fürchtet die Fee, das Kind zu verschrecken, Aurora wiederum fragt, ob Maleficent Angst hat, aus dem Dunkeln zu treten. Als sie sich zeigt, fällt die Reaktion der Prinzessin anders aus, als von der Fee erwartet. Aurora erkennt sie als ihre gute Fee, die stets über sie gewacht hat, und freut sich sehr, endlich sie selbst und nicht nur ihren markanten Schatten sehen zu dürfen.

In dieser Szene wird verdeutlicht, welchen Einfluss Aurora auf Maleficent hat. Sie ist es, die der Fee ermöglicht vom Bösen wieder zum Guten zurückzufinden. Der Reaktion Maleficents nach, scheint dieser bis zu diesem Moment auch gar nicht bewusst gewesen

³⁴² Vgl. Dornröschen. Wissenswerte Kleinigkeiten über Prinzessinnen. 22:18.

³⁴³ Vgl. Maleficent. Vom Märchen zum Kinofilm. 7:28.

zu sein, dass ihr Handeln in Bezug auf das Kind so positiv war und dass Aurora wusste, das jemand ein Auge auf sie hat.

Auch das Verhalten der Prinzessin und die Art, wie man sie behandelt, werden etwas modernisiert: Im Zusammenhang mit der größeren Sorge der Feen um ihr Ziehkind in der ersten Disney-Verfilmung, werden Röschen Regeln vorgegeben, wie zum Beispiel mit niemanden zu sprechen, als sie zum Beerensammeln geht. Als sie dort dann auf den Prinzen trifft, zeigt sie sich sehr verantwortungsvoll und nennt ihren Namen nicht. Zwar möchte sie den Fremden auch wiedersehen, allerdings offenbar nur im Beisein ihrer Tanten, da sie ein Treffen im Landhaus vorschlägt. Sie vermittelt dadurch, dass „[e]ine brave Tochter auf ihre Eltern hören und artig deren Anweisungen folgen [soll].“³⁴⁴

Einem Publikum des 21. Jahrhunderts mag diese Übervorsichtigkeit womöglich befremdlich erscheinen, da man heutzutage eher einem Kind solche Regeln aufstellen würde, aber keiner 16-Jährigen mehr. In dem Film von 2014 werden Aurora vermutlich aus diesem Grund keine solchen Richtlinien mehr vorgegeben³⁴⁵. Als sie den Prinzen im Wald antrifft, zeigt sie sich zwar sehr schüchtern, fragt jedoch von sich aus nach seinem Namen und nennt ihm den ihrigen. Auch ist es diesmal sie, die die Hoffnung auf ein Wiedersehen ausspricht, welches wieder ohne vermeintliche Beobachter stattfinden würde (dass Maleficent und Diaval abseits die Szene verfolgen, weiß sie nicht).

Ebenso wurde die Reaktion der Prinzessin, beim Erfahren ihrer wahren Identität für moderne Verhältnisse nachvollziehbarer gestaltet. In beiden Filmen gerät der Umstand, dass sie eine Prinzessin ist, in den Hintergrund. Die zweite gelieferte Information des Gesprächs bestimmt ihre Reaktion. In „Dornröschen“ ist sie traurig, weil sie vermeintlich einem anderen als ihrem geliebten Fremden aus dem Wald versprochen ist. In „Maleficent – Die dunkle Fee“ dagegen erfährt sie hierbei auch von dem Fluch, der auf ihr liegt, und ist entsprechend aufgebracht deswegen. Eine so heftige Reaktion wegen der Gefährdung des eigenen Lebens ist wesentlich logischer.

³⁴⁴ Schmidt (2013), S. 63.

³⁴⁵ Ein weiterer Grund könnten die im Vergleich zum älteren Film nicht so um das Kind besorgten Feen sein.

5.3.1.5 Die Vaterfigur

Die Figur des Vaters wird in der Neuverfilmung des Märchens zum Antagonisten der Geschichte. Der König wird bei Perrault, Grimm und dem „Dornröschen“-Film vorwiegend als jener Elternteil gezeigt, der das Fest für seine Tochter ausrichtet und nach der Verkündung des Fluchs versucht, seine Tochter zu schützen, indem er alle Spindeln im Land verbrennen lässt. Bei Perrault ist es zudem auch er, der anordnet, der achten Fee ein Gedeck aufzutragen, und der später die Vorkehrungen für die entschlafene Prinzessin trifft. Das Erwachen seiner Tochter erlebt er allerdings nicht mehr, da er und seine Frau vom Zauberschlaf der Fee ausgenommen sind – anders als bei den Brüdern Grimm und dem älteren Disney-Film.

Im ersten Filmbeispiel wird dieser Figur schon etwas mehr Aufmerksamkeit geschenkt, da der nun mit einem Namen versehene König Stephan die Verlobung seiner Tochter plant. Er erhält, gemeinsam mit seinem Pendant König Hubert sogar eine eigene Szene abseits der Haupthandlung, in der die beiden über die Zukunft ihrer Kinder reden.

Gesamt gesehen, wird der König in allen drei Versionen als ein herzlicher, um seine Tochter besorgter Vater gezeigt – also als eine positiv besetzte Figur.

In „Maleficent – Die dunkle Fee“ trifft dies dagegen nur auf den jungen Stephan zu. Zwar wird schon in seinem ersten Auftritt angedeutet, dass er keine durchwegs gute Figur ist – er begeht eine Handlung, die in den Mooren als Diebstahl zählt und beleidigt ein phantastisches Wesen bezüglich seines Äußeren –, jedoch bessert er sich, sobald er auf Maleficent trifft. Die beiden verbindet ein gemeinsames Schicksal, da sowohl Stephan als auch Maleficent als Waisen aufwachsen müssen³⁴⁶. Dass er sie aufrichtig mag, zeigt er, als sie sich an seinem Ring aus Eisen verbrennt und er diesen für ihn, einem verarmten Jungen, kostbaren Besitz sofort von sich wirft.

Interessant an dieser Sequenz ihrer ersten Begegnung ist ebenso das erste Kompliment, das er Maleficent macht. Er bezieht sich dabei auf ihre Flügel und setzt somit schon hier den Fokus auf eben jenen Körperteil, dessen er sie später beraubt. Die Flügel werden also bereits hier als etwas Besonderes hervorgehoben. Sie stellen tatsächlich den wertvollsten Besitz von Maleficent dar – erinnert man sich an ihre symbolische Funktion für das Vertrauen und dessen Funktion als Friedensgrundlage der Moore.

³⁴⁶ Ein Motiv, das später auch bei Aurora angewandt wird, die in dem Glauben aufwächst, ihre Eltern seien gestorben als sie klein war.

Die positive Seite Stephans scheint die ganze Kindheit anzuhalten und gipfelt in einem Kuss mit Maleficent, den er als Geste der wahren Liebe erklärt.

Trotzdem wendet er sich danach von ihr ab, um seinem Kindheitstraum, einem Leben am Schloss, nach zu eifern. Seinen Charakter bestimmen von nun an all jene schlechten Eigenschaften, die in der Einleitung von der Erzählerin als Kennzeichen der Menschen angeführt wurden: Habgier, Machtbesessenheit und Neid. Betont wird im Zuge der Geschichte auch, dass Maleficent vor dem Verlust ihrer Flügel solche Gefühle vollkommen fremd sind und sie nicht nachvollziehen kann, wie jemand so sein kann.

Stephan wird ein Diener des Königs, strebt insgeheim aber nach Größerem. Als der König im Sterben liegt und demjenigen den Thron verspricht, der Maleficent zur Strecke bringt, wittert Stephan seine Chance auf den erhofften sozialen Aufstieg.

Hier hätte wieder eine letztlich nicht in den Film aufgenommene Szene wichtige, zusätzliche Informationen geliefert: Denn darin wäre gezeigt worden, wie Stephan noch vor der Schlacht allein in der Kammer des Königs dessen Krone anprobiert (was seinen Wunsch nach dieser Position verdeutlicht hätte) und dabei vom König selbst ertappt worden wäre. Anschließend hätte der König ihm erklärt, dass man sich eine solche Position erst verdienen müsse. Man müsse ein entsprechend dunkles Herz besitzen und sich fragen was bzw. WEN man bereit wäre dafür zu opfern. „Covet something worthy then you will discover what you are capable of. And if those things are the worst imaginable, if your heart is black, then you may have a crown of your own.“³⁴⁷

Die Szene hätte Stephan eine Spur weit entlastet, da es so der alte König gewesen wäre, der ihn auf die Idee brachte und ihm den Erfolg in Aussicht stellte.³⁴⁸

Als Stephan bei der Taufe seiner Tochter zu sehen ist, ist von seiner Unsicherheit und Unterwürfigkeit, die ihn als Diener noch bestimmt hatten, nichts mehr zu erkennen. Ganz im Gegenteil ist es in dieser Version der Geschichte er (und nicht wie im vorigen Film die Feen), der Maleficent darauf hinweist, dass sie bei dem Fest nicht erwünscht ist. Er macht ihr ebenso verärgert klar, dass er kein Geschenk von ihr erhalten möchte. Seine Überheblichkeit verfliegt jedoch rasch, als die Fee ihm seine Grenzen aufzeigt und den Fluch über das Kind verhängt. Stephan muss wiederholt darum betteln und sich vor seinem Hofstaat erniedrigen, um das Unheil doch noch abzuwenden. Die Linderung

³⁴⁷ [Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Zusätzliche Szenen. Stephan im Gemach des Königs]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97'. 1:48.

³⁴⁸ Vgl. ebd.

durch die Rettung mittels eines Kusses der wahren Liebe ist schließlich ein zusätzlicher, gezielter Schlag ins Gesicht für ihn, da er es war, der dessen Existenz behauptete und dann selbst für ihn und Maleficent zerstörte.

Schließlich ist es auch er – und nicht die Feen selbst –, der die Entscheidung trifft, die Tochter versteckt im Wald von diesen erziehen zu lassen. Er fügt ausdrücklich hinzu, dass das Kind erst einen Tag nach ihrem sechzehnten Geburtstag wieder zurückgebracht werden darf. Zusätzlich schickt er Truppen gegen die dunkle Fee und befiehlt – wie auch in allen vorangegangenen, besprochenen Versionen – die Verbrennung der Spindeln.

Er scheint zwar auch hier noch besorgt um das Wohl seiner Tochter, allerdings zeigen sich mit der Zeit die wahren Gründe für sein Handeln: „Stephan wurde immer finsterner vor Rachsucht und Verfolgungswahn.“³⁴⁹

Mit den Jahren wird der König, getrieben von diesen beiden Gefühlen, zusehends manischer. Als ihm der wunde Punkt der Fee einfällt – das Eisen – ist er krankhaft darauf bedacht, dass seine Männer das Schloss entsprechend sichern. Denn er ist sich sicher, sollte der Fluch nicht eintreffen, werde Maleficent ihn direkt angreifen. Er spricht zu den abgetrennten Flügeln der Fee und wird unempfindsam gegenüber seinen nächsten Angehörigen. Dass seine Frau im Sterben liegt und ihn sehen möchte, kümmert ihn nicht, und als Aurora nach sechzehn Jahren überraschend im Schloss auftaucht und ihn umarmt, äußert er nur seinen Ärger, warum sie zu früh erschienen ist. Er lässt sie daraufhin umgehend in eine Kammer sperren, um die Vorbereitungen für den anstehenden Kampf fortführen zu können. Er ist hier nur mehr auf sich selbst bedacht, seine Tochter scheint zweitrangig.

Dass der Schutz von Aurora dem Ziel der Vernichtung Maleficents gewichen ist, zeigt auch die Endkampfszene im Schloss. Die Anwesenheit von Aurora in dieser gefährlichen Situation ist ihm scheinbar egal. Es ist die Fee, die die Prinzessin fortschickt, um sich in Sicherheit zu bringen.

Die gesamte Konfrontation geht alleinig von ihm aus, Maleficent selbst möchte eigentlich nur in die Moore zurückkehren. Als sie vor ihm am Boden liegt, genießt er seine Überlegenheit und zeigt so eben jenen Charakterzug, der die Malefiz aus „Dornröschen“ so sehr auszeichnete. Als die Fee ihre Flügel zurückerhält, zeigt sich aber, dass diese stärker sind als er und seine Eisenrüstung. Als er schließlich doch unterliegt und der

³⁴⁹ Maleficent. Hauptfilm. 38:40.

Kampf eigentlich schon beendet ist, greift er Maleficent erneut an und führt dadurch seinen eigenen Tod herbei, indem er vom Turm stürzt.

5.3.1.6 *Der Prinz*

Es wurde bereits im Verlauf dieser Arbeit auf das unterschiedliche Ausmaß der Leistung eingegangen, das der Prinz erbringen muss, um die Prinzessin zu retten. Während in den Textbeispielen einmal die zeitliche Frist in Kombination mit einem Prinzen, einmal auch nur das Verstreichen der hundertjährigen Frist im rettenden Spruch der letzten Fee als bannbrechende Bedingung gestellt wird und der Prinz in beiden Fällen ungehindert durch die Hecke gelangen kann, da er zum richtigen Zeitpunkt dort erscheint, muss sich der Disney-Prinz Philip in der ersten Verfilmung lebensbedrohlichen Gefahren stellen, um zu der Prinzessin zu gelangen³⁵⁰. Ganz konträr dazu wird der Prinz in „Maleficent – Die dunkle Fee“ gezeigt:

Wie im Film zuvor treffen Philip und Aurora bereits vor Inkrafttreten des Fluches im Wald aufeinander. Zu der Begegnung kommt es diesmal allerdings nicht, weil der Prinz aktiv aus der Ferne zu ihr strebt, sondern weil er sich im Wald verirrt hat. Er hört sie ihre Rede üben und geht zu ihr, um sie nach dem Weg zu fragen. Dabei wird er weit weniger souverän gezeigt, als in allen anderen besprochenen Beispielen des Märchens.³⁵¹

Gelangen die Prinzen der anderen Beispiele aus Neugierde oder Liebe zum Schloss, um die Prinzessin zu retten, so kommt der Prinz Philip dieser Geschichte ohne eigene Motivation oder auch nur eigenes Zutun zu Aurora. Er weiß, als er dort eintrifft, weder was mit ihr passiert ist, noch dass sich das Mädchen aus dem Wald überhaupt dort befindet. Er versucht also nicht aktiv zu ihr zu gelangen und sie aus dem Schlaf zu erwecken, sondern wird, ganz im Gegenteil, selbst in eine magische Trance versetzt und von Maleficent zu ihr gebracht. Als er bei den Worten „[...] die wahre Liebe fällt schließlich nicht einfach vom Himmel“³⁵² vor dem Zimmer der Schlafenden zu Boden fällt und erwacht, wird er von den drei Feen sofort zu Aurora gebracht. Seine dort gezeigte Reaktion fällt realistischer aus, als noch im vorigen Disney-Film. Als die Feen vom Kuss der wahren Liebe sprechen, entgegnet er, dass er Aurora nur einmal kurz im

³⁵⁰ Er ist damit auch der erste Disney-Prinz, der einen Feind besiegen muss, um seine Prinzessin zu befreien. Bei „Schneewittchen“ stürzt die Stiefmutter selbst von einem Felsen und in „Cinderella“ gibt es eine solche zu überwindende Hürde nicht. – Vgl. IMDb. Dornröschen. Trivia.

³⁵¹ Wobei auch der Disney-Prinz in „Dornröschen“ bei seiner Suche nach dem Ursprung der schönen Stimme vom Pferd fliegt. Dem Mädchen gegenüber zeigt er sich dann aber sehr selbstsicher.

³⁵² Maleficent. Hauptfilm. 1:12:46.1

Wald gesehen habe, sie im Grunde also nicht kenne und sich deswegen nicht sicher ist, ob es richtig wäre, sie zu küssen. Außerdem zögert er, als die drei erwähnen, dass ein Fluch auf ihr liegt, vermutlich aus Sorge, dass ihm auch etwas passieren könnte. Der Kuss zeigt schließlich, wie erwartet, keine Wirkung. Der Prinz wird somit aus seiner wichtigsten Funktion, der Erweckung der Prinzessin, enthoben.

Ebenso ist er dann zwar in der Schlusszene bei der Krönung Auroras, anwesend, er steht dabei allerdings nur abseits und sieht zu. Er wird nicht mehr als fester Partner der Prinzessin gezeigt und tritt nicht mit ihr an seiner Seite potentiell die neue Regentschaft an.

5.3.1.7 Die Hecke

Die Hecke bildet das vielfältigste und wandelbarste Motiv des „Dornröschen“-Märchens. In allen vier Beispielen, die in dieser Arbeit behandelt werden, finden sich Unterschiede bezüglich ihrer Entstehung und Funktion.

Bei Perrault wird die Hecke von der guten Fee als zusätzliche Sicherheitsvorkehrung für die Prinzessin geschaffen. „[...] im Zeitraum von einer Viertelstunde wuchsen rings um den Park solche Mengen von großen und kleinen Bäumen, von Brombeersträuchern und Dornengestrüpp, die ineinander verschlungen waren, daß weder Mensch noch Tier hätten hindurchdringen können“³⁵³. Sie wächst sehr schnell und wirkt in ihrer Beschreibung im Grunde harmlos, denn sie bildet schlicht eine natürliche Barriere. Ihre primäre Aufgabe ist es, die Prinzessin zu schützen, damit diese „während ihres Schlafes nichts von[!] der Neugierde anderer zu befürchten habe.“³⁵⁴

Bei den Brüdern Grimm hat die Hecke zwar auch eine Schutzfunktion, allerdings scheint sie diese auch aktiv einzunehmen. Sie wird durch den Vergleich ihrer Dornen mit Händen, die sich fest aneinanderhalten und niemanden passieren lassen, personifiziert. Indem sich eine Reihe junger Männer darin verfangen und nicht mehr entkommen können, erweckt es den Eindruck, als würde die Hecke bewusst ihren Teil dazu tun, um Eindringlinge abzuhalten. Sie wirkt hier auf eine bestimmte Art lebendig und ist sehr bedrohlich.

Zudem dient die Hecke bei den Grimms dazu, die verstrichene Zeit von hundert Jahren zu verdeutlichen. Es wird kein künstlich beschleunigtes Wachstum der Pflanze erwähnt. Von

³⁵³ Perrault (1986), S. 60.

³⁵⁴ Perrault (1986), S. 60.

wem sie erschaffen wurde, ob sie beispielsweise Teil des Fluchs ist, wird nicht erklärt, wodurch ihre tatsächlich intendierte Funktion offen bleibt.

Während sich die Hecke in beiden Texten beim Eintreffen des (richtigen) Prinzen in Blumen verwandelt, um ihn unverletzt hindurchzulassen, findet sich das florale Motiv bei Disney nicht mehr in direktem Zusammenhang mit der Hecke, wie ebenfalls vorhin schon besprochen wurde. Bei „Maleficent – Die dunkle Fee“ ist es schließlich ganz verschwunden.

Im Film „Dornröschen“ wird die Dornenhecke von der bösen Fee Malefiz als „Ring des Unheils“³⁵⁵ beschworen, um gezielt jenem Prinzen ein Hindernis zu bieten, der den Fluch zu brechen vermag. Er muss sich hier auch zum ersten Mal aktiv mit Schwert und Schild durch die Pflanze kämpfen.

In „Maleficent – Die dunkle Fee“ bezieht sich die Hecke nicht mehr auf die Prinzessin, sondern auf Maleficent. Auch hier wird die Barriere von jener Fee erschaffen, die den Fluch verhängte, diesmal allerdings, um sich selbst und ihr Reich zu schützen. Die Idee, die Hecke wie ein lebendiges Wesen erscheinen zu lassen, wird hier wieder aufgegriffen. Sie attackiert die Soldaten diesmal tatsächlich, greift nach ihnen und schleudert sie von sich. Allerdings sieht man danach, dass es die abseitsstehende Maleficent ist, die sie lenkt. Die Hecke tut dies also nicht selbstständig von sich aus.

Das Motiv der Hecke kommt in dieser Version sogar zweifach vor: Denn als die Fee das Schloss betritt, um Aurora zu retten, sind die Gänge mit eisernen Dornen versperrt. Die Szenerie erinnert stark an die Hecke. Maleficent wagt den Weg hindurch, muss jedoch aufpassen, nichts davon zu berühren, um sich nicht daran zu verbrennen. Stephan hat dieses Hindernis bauen lassen, um – so kann man annehmen – vordergründig sich selbst vor der Fee zu schützen. Somit tritt das Motiv der Hecke einmal als Schutz für und einmal aus Schutz vor der Fee auf.

Als der Kampf gegen Stephan gewonnen ist, lässt Maleficent die Hecke genauso schnell wieder verschwinden, wie sie sie erschuf. Maleficent entfernt dadurch die Trennlinie der beiden Reiche und verdeutlicht ihre Wiedervereinigung.

Im älteren Film verschwinden die Dornen mit dem Tod der Hexe. In den literarischen Texten finden sich keine Angaben darüber, was mit der Hecke passiert.

³⁵⁵ Dornröschen. Hauptfilm. 1:05:09.

5.3.2 Emanzipation der Frauenfiguren

Was im Vergleich mit den älteren Beispielen bei der Neuverfilmung „Maleficent – Die dunkle Fee“ besonders ins Auge springt, ist die Emanzipation der weiblichen Figuren.

Schon in der Einleitung wird dies verdeutlicht, denn der im vorigen Film noch männliche Erzähler wird durch eine weibliche Erzählerin ersetzt.

Während die Frauen in den Vordergrund rücken, werden die Männer zu den Bösen stilisiert oder nur mehr als Nebenfiguren präsentiert. So verliert die zuvor wichtigste männliche Figur, der Prinz, ihre Funktion der Rettung der Prinzessin. Zwar wird er bei den anderen Versionen des Märchens nicht immer als Bedingung zur Bannbrechung gestellt – siehe Grimm – jedoch ist er trotzdem immer beteiligt an dem Erwachen der Prinzessin.

So zweifelt der modernste Prinz Philip sein Vermögen, den Fluch zu brechen, auch zum ersten Mal (zurecht) an. Neu bei der Kusszene ist ebenso seine Äußerung, dass er, obwohl er sie zwar gerne küssen möchte, dies nicht als richtig empfinden würde. Er hätte das Verlangen danach, aber da sie sich nicht wirklich kennen, fürchtet er, ihr damit womöglich zu nahe zu treten. Die Frau erhält hier also ein Mitspracherecht, ob sie geküsst werden möchte oder nicht.

Die ersten drei besprochenen Beispiele des Märchens „spiegel[n] das traditionelle Frauenbild von der sich passiv verhaltenden Frau wider, die sich suchen lassen muß, um in den Hafen der Ehe einfahren zu können.“³⁵⁶ Dass die Prinzessin in „Maleficent – Die dunkle Fee“ nicht mehr die passive Rolle bei der Begegnung mit dem anderen Geschlecht einnimmt, zeigt sich, da sie es ist, die die Initiative ergreift. Sie hält das Gespräch am Leben, fragt nach seinem Namen und geht ihm noch einmal nach, um zu fragen, ob sie sich wiedersehen werden.

Der Ehe kommt im 21. Jahrhundert nicht mehr derselbe Stellenwert zu, wie es früher, auch in der Zeit des ersten „Dornröschen“-Films noch, war. Während in den 1960er Jahren noch 72% der über 18-Jährigen in den USA³⁵⁷ verheiratet waren, traf dies 2011 nur mehr auf 52% zu. Allein im Jahr 2009/2010 sank der Anteil der verheirateten Personen um 5%, was nicht alleinig auf die schlechte wirtschaftliche Situation

³⁵⁶ Uther (2008), S. 119.

³⁵⁷ Da die Märchenverfilmungen beide in den USA produziert wurden und diese demnach den kulturellen Entstehungskontext bilden, wurden diese Werte als Beispiele herangezogen.

zurückgeführt werden kann, da sich ähnliche Tendenzen auch in anderen, postindustriellen Ländern verzeichnen ließen. Besonders bei jüngeren Erwachsenen (18–29 Jahre) ist die Zahl der Eheschließungen zurückgegangen. Nur noch 20% davon gingen 2011 den Bund der Ehe ein, in den 60er Jahren waren es noch 59% dieser Altersgruppe. Zudem ist das durchschnittliche Heiratsalter in den letzten 50 Jahren um sechs Jahre gestiegen – ein Trend, der nicht ausschließlich auf längere Ausbildungszeiten zurückzuführen ist, da auch Nicht-Studierende diesem folgen. Dies bezieht sich nicht alleinig auf die USA, sondern ist ebenso auch in anderen Ländern, besonders in Europa, feststellbar.

Die Ehe bildet für viele kein primäres Lebensziel mehr, was eine Umfrage von 2010 verdeutlichte, in der vier von zehn Befragten angaben, dass sie eine Heirat mittlerweile als obsolet empfinden.³⁵⁸

Insofern ist es also auch nicht verwunderlich, dass die Prinzessin in der Version des 21. Jahrhunderts zum Schluss allein zur Königin von gleich zwei Reichen gekrönt wird. Es bedarf für sie, laut modernem Verständnis, keines Mannes mehr, um eine solche Position einzunehmen. Der Prinz ist zwar anwesend bei der Krönung, ist jedoch nicht in die Zeremonie miteingebunden, sondern bloßer Zuschauer. Auch die vom filmischen Vorgänger übernommene soziale Herabstufung von der Prinzessin zum Bauernmädchen kann Aurora hier alleine überwinden und ihren geburtsrechtlich verankerten Rang auch ohne Partner wieder einnehmen bzw. sogar noch steigern, da sie zum Schluss sogar noch von einer Prinzessin zur Königin aufsteigt.

Des Weiteren wurden heute als veraltet, klischeehaft aufgefasste Darstellungen der Frau, die noch im älteren Disney-Film enthalten waren, eliminiert und überarbeitet. Bei ihrem ersten Auftritt als Sechzehnjährige wird Röschen/Aurora im Film von 1959 beispielsweise singend beim Putzen des Fensterrahmens vorgestellt. Eine vergleichbare Szene findet sich 2014 nicht mehr. Frauen werden weder bei der Hausarbeit, noch singend oder tanzend gezeigt.

Ebenso weist die moderne Aurora in ihrem Handeln sehr viel mehr Selbstbestimmtheit auf als ihre Vorgängerin. In „Dornröschen“ war es noch dem Mann vorbehalten, seine Entscheidungen frei zu treffen. Als Röschen/Aurora von ihrer Verlobung erfährt, lehnt sie

³⁵⁸ Vgl. Cohn, D'Vera, Jeffrey S. Passel u.a.: Barely Half of U.S. Adults Are Married – A Record Low. New Marrings Down 5% from 2009 to 2010. Veröffentlicht am: 14.12.2011. In: PewResearchCenter. Social Demographic Trends. <http://www.pewsocialtrends.org/2011/12/14/barely-half-of-u-s-adults-are-married-a-record-low/> (10.1.2017)

sich zwar zunächst dagegen auf, fügt sich dann aber traurig ihrem Schicksal. Prinz Philip tut dagegen einfach, was er will. Von der arrangierten Ehe möchte er gar nichts wissen. Er hat sich in das Bauernmädchen verliebt und möchte sie heiraten. Die Einwände seines Vaters kümmern ihn nicht, er lässt ihn einfach stehen und reitet zurück in den Wald.³⁵⁹

Die Aurora von „Maleficent – Die dunkle Fee“ hingegen trifft sehr wohl auch eigene Entscheidungen, wie in Kapitel 5.3.1.4. bereits erläutert wurde. So ist es auch ihre Idee, bei Maleficent leben zu wollen, damit sie in Zukunft gegenseitig auf sich aufpassen können. Ein Mann als beschützende Instanz wird hierbei offensichtlich nicht mehr als Notwendigkeit aufgefasst.

Eine der gängigsten Interpretationen des „Dornröschen“-Märchens sieht in der Geschichte das Erwachsenwerden eines Mädchens beschrieben. Das Kind löst sich von den Eltern, wird mit neuen Eindrücken und zuvor tabuisierten Themen konfrontiert und zieht sich deswegen in sich selbst zurück, symbolisiert durch den Schlaf und die Hecke.³⁶⁰ „Mit den Problemen der weiblichen Reife allein gelassen, zeige das Mädchen eine unbewußte Ablehnung der weiblichen Rolle, werde aber dadurch erlöst, daß zur richtigen Zeit der Richtige komme.“³⁶¹

Wendet man diese Deutung auf die Neuverfilmung an, so ist es diesmal eine Frau, die dem Mädchen hilft, die Krise zu überwinden. So kann die Herangereifte anschließend selbstbestimmt und auch unabhängig von einem Mann ihren Platz im Leben ausfüllen, wie es der Auffassung einer modernen westlichen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts entspricht.

³⁵⁹ Vgl. Schmidt (2013), S. 60–61.

³⁶⁰ Vgl. Uther (2008), S. 121.

³⁶¹ Uther (2008), S. 121.

6 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hat vier sehr prominente Beispiele des Märchens „Dornröschen“ beleuchtet und gezeigt, inwiefern die verschiedenen Versionen in Beziehung zueinander stehen. Auch wenn sie einander nicht immer direkt als Vorlagen dienten, so wurde doch festgestellt, dass beispielsweise die Brüder Grimm den Text von Perrault sehr wohl kannten, oder dass der erste Film von Disney und somit auch dessen Nachfolger doch auch einige Parallelen zum Text der Brüder Grimm aufweisen. Es wurde herausgearbeitet, wo sich in den vier Ausgestaltungen Übereinstimmungen und wo sich Unterschiede finden lassen.

Was besonders die Differenzen innerhalb der Texte betrifft, musste stets vor Augen behalten werden, welche Absichten die jeweiligen Urheber verfolgten, da diese die Geschichten in ihrer Ausgestaltung unmittelbar prägten:

Charles Perrault lag einerseits die Moral des Märchens am Herzen, gleichzeitig aber versuchte er auch gekonnt sein höfisches Publikum anzusprechen und zu unterhalten. Bei den Brüdern Grimm stand das wissenschaftliche Arbeiten im Vordergrund. Trotzdem nahmen sie einige Änderungen am Text vor und bewirkten dadurch, dass das Märchen bis heute zu einem der beliebtesten im deutschsprachigen Raum gehört. Disney überführte die Geschichte schließlich in die Welt des Zeichentrickfilms und schuf damit ein bildgewaltiges Werk, das heute zu den Klassikern der Filmgeschichte zählt. Hatte die erste Verfilmung noch die Prämisse, die ganze Familie, ohne Altersbeschränkung, zu unterhalten, so richtete sich die Neuverfilmung 2014 an ein älteres Publikum ab dem Jugendalter. Die Geschichte sollte hier von einer ganz neuen Seite gezeigt werden. Die Charaktere bekamen mehr Tiefe, die Antagonistin rückte in den Mittelpunkt, viele Figuren und Motive wurden umgewertet und Geschlechterrollen an moderne Vorstellungen angepasst.

Trotz aller Veränderungen blieb der Kern des „Dornröschen“-Märchens aber stets erhalten.

Dass das gestalterische Potential dieses Stoffes immer noch nicht voll ausgeschöpft zu sein scheint, beweist die angekündigte Fortsetzung des Films „Maleficent – Die dunkle Fee“. Worum es in diesem Film gehen wird, ist zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit noch nicht bekannt, jedoch beweist allein die Tatsache der Planung eines weiteren

Films zu dieser Thematik, dass das Interesse an diesem Märchen weiterhin ungebrochen ist.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

[Brüder Grimm]: Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. hg. und erl. von Heinz Rölleke. Coligny-Genève: Foundation Martin Bodmer 1975. (Bibliotheca Bodmeriana: Texte I)

Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen hg. von Heinz Rölleke. Band 1. Märchen Nr. 1–86. Stuttgart: Reclam 2010. (Reclam 3191)

Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen hg. von Heinz Rölleke. Band 3. Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort. Stuttgart: Reclam 2014. (Reclam 3193)

Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. In der ersten Gestalt. Mit einem Nachwort von Walther Killy. Hamburg: Fischer 1962. (Exempla Classica 60)

Perrault, Charles: Contes de Fées. Märchen. Übersetzung von Ulrich Friedrich Müller. Illustrationen von Louise Oldenbourg. Ebenhausen bei München: dtv⁵2011.

Perrault, Charles: Sämtliche Märchen. Mit 10 Illustrationen von Gustave Doré. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas. Ditzingen: Reclam 1986. (Reclam 8355[2])

Filme

Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73´.

Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

7.2 Sekundärliteratur

[Begleitbuch zur DVD: „Walt Disney: Dornröschen“. Jubiläumsausgabe. Disney Enterprises 2008]: Walt Disney: Dornröschen. Die Entstehung eines Meisterwerks. Zum 50. Jubiläum. (= Teil des „Collector’s Platinum Edition 2-Disk DVD- und Buch-Sets“)

Bell, Elisabeth: Somatexts at the Disney Shop. Constructing the Pentimentos of Women’s Animated Bodies. In: Bell, Elisabeth / Lynda Haas / Laura Sells (Hg.): From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture. Indiana University Press 1995.

Davis, Amy M.: Good girls and wicked witches. Women in Disney’s Feature Animation. China: John Libbey Publishing Ltd. 2006.

Distelmaier-Haas, Doris: Nachwort. In: Perrault, Charles: Sämtliche Märchen. Mit 10 Illustrationen von Gustave Doré. Ditzingen: Reclam 1986. (Reclam 8355[2])

Ginschel, Gunhild: Der junge Jacob Grimm 1805–1819. Berlin: Akademie-Verlag 1967. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen der Sprachwissenschaftlichen Kommission 7)

Giroux, Henry A.: The mouse that roared. Disney and the End of Innocence. USA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1999.

Grant, John: Encyclopedia of Walt Disney’s Animated Characters. Foreword by David R. Smith. Foreword to the revised edition by Roy E. Disney. Third Edition. New York: Hyperion 1998.

Hemmelmayr, Mathilde: Kindertümliche und volkstümliche Erzählungsweise in den Märchen von Perrault und den Brüdern Grimm. Dissertation zur Erlangung des

Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien (masch.). Wien: 1947.

Höllbacher, Anna: Die Einflüsse der europäischen Kunst auf Disneys Zeichentrickfilme. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010.

Killy Walther: Nachwort. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. In der ersten Gestalt. Hamburg: Fischer 1962. (Exempla Classica 60)

Krüger, Helga: Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Kiel: 1969.

Kürthy, Tamás: Dornröschens zweites Erwachen. Die Wirklichkeit in Mythen und Märchen. 1. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe 1985.

Leyen, Friedrich von der: Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm. Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag 1964.

Müller, Ulrich Friedrich: Nachwort des Übersetzers. In: Perrault, Charles: Contes de Fées. Märchen. Illustrationen von Louise Oldenbourg. Ebenhausen bei München: dtv⁵2011.

Pletscher, Theodor: Die Märchen Charles Perrault's. Eine literaturhistorische und literaturvergleichende Studie. Berlin: Mayer & Müller 1906.

Rölleke, Heinz: Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. Cologny-Genève: Foundation Martin Bodmer 1975. (Bibliotheca Bodmeriana: Texte I)

Rölleke, Heinz: Nachweise. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 3. Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort. Stuttgart: Reclam 2014. (Reclam 3193)

Scherf, Walter: Lexikon der Zaubermärchen. Mit zwanzig ausgewählten Textillustrationen. Stuttgart: Kröner 1982. (Kröners Taschenbuchausgabe Band 471)

Schmidt, Iris: Die Darstellung der Frau im abendfüllenden Kinofilm der Walt-Disney-Company ab 1937 in seiner Funktion als soziale Fabrik im Wandel der Zeit. Diplomarbeit. Univ. Wien 2013.

Tomkowiak, Ingrid: Disneys Märchenfilme. In: Bendix, Regina / Marzolph, Ulrich (Hg.): Hören, Lesen, Sehen, Spüren. Märchenrezeption im europäischen Vergleich. Schorndorf: Schneider Verlag Hohengehren 2008. (Schriftenreihe RINGVORLESUNGEN der Märchen-Stiftung Walter Kahn, hg. v. Kurt Franz, 8)

Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin: Walter de Gruyter 2008.

Zusatzmaterial zu den Filmen

[Zusatzmaterial zu „Dornröschen“: Alternativer Anfang]: Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73'. Disc 2.

[Zusatzmaterial zu „Dornröschen“: Audiokommentare]: Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73'. Disc 1.

[Zusatzmaterial zu „Dornröschen“: Einfach perfekt: Das Making Of von Dornröschen]: Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73'. Disc 2.

[Zusatzmaterial zu „Dornröschen“: Wissenswerte Kleinigkeiten über Prinzessinnen]: Dornröschen. Regie: Clyde Geronimi. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Platinum Edition zum 50. Jubiläum. Walt Disney Studios Home Entertainment, 73'. Disc 1.

[Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Vom Märchen zum Kinofilm]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

[Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Zusätzliche Szenen. Diaval fragt nach dem Fluch]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

[Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Zusätzliche Szenen. Drei Feen bitten um Asyl]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

[Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Zusätzliche Szenen. Dumme Feen]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

[Zusatzmaterial zu „Maleficent – Die dunkle Fee“: Zusätzliche Szenen. Stephan im Gemach des Königs]: Maleficent – Die dunkle Fee. Regie: Robert Stromberg. Fassung: Kauf-Blue-ray, Ungekürzte Fassung. Walt Disney Studios Home Entertainment, 97’.

Internetquellen

Cohn, D’Vera, Jeffrey S. Passel u.a.: Barely Half of U.S. Adults Are Married – A Record Low. New Marrings Down 5% from 2009 to 2010. Veröffentlicht am: 14.12.2011. In: PewResearchCenter. Social Demographic Trends.
<http://www.pewsocialtrends.org/2011/12/14/barely-half-of-u-s-adults-are-married-a-record-low/> (10.1.2017).

dict.cc – Deutsch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „briar“.
<http://www.dict.cc/?s=briar> (15.1.2017).

dict.cc – Deutsch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „maleficent“.
<http://www.dict.cc/?s=maleficent> (16.1.2017).

dict.cc – Deutsch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „malevolent“.

<https://www.dict.cc/?s=malevolent> (30.1.2017).

dict.cc – Deutsch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „malice“.
<https://www.dict.cc/?s=malice> (30.1.2017)

Disney Mediathek. Maleficent – Die dunkle Fee: Die Geschichte.
<http://video.disney.de/sehen/maleficent-die-dunkle-fee-die-geschichte-4f96de114916ca5ab943994e> (18.1.2017).

Glosbe. Irisch-Englisch-Wörterbuch. Suchbegriff: „diabhal“.
<https://glosbe.com/ga/en/diabhal> (26.1.2017).

Heilpflanzenwissen. Hundsrose.
<http://heilpflanzenwissen.at/pflanzen/hundsrose/> (15.1.2017).

IMDb [= Internet Movie Database]. Dornröschen.
<http://www.imdb.com/title/tt0053285/> (9.1.2017).

IMDb. Dornröschen. Box Office.
http://www.imdb.com/title/tt0053285/business?ref_=tt_dt_bus (7.1.2017).

IMDb. Dornröschen. Company Credits.
http://www.imdb.com/title/tt0053285/companycredits?ref_=tt_dt_co (9.1.2017).

IMDb. Dornröschen. Trivia.
http://www.imdb.com/title/tt0053285/trivia?ref_=tt_trv_trv (7.1.2017).

IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee.
http://www.imdb.com/title/tt1587310/?ref_=fn_al_tt_1 (23.1.2017).

IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Awards.
http://www.imdb.com/title/tt1587310/awards?ref_=tt_awd (23.1.2017).

IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Box Office.
http://www.imdb.com/title/tt1587310/business?ref_=tt_dt_bus (23.1.2017).

IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Company Credits.
http://www.imdb.com/title/tt1587310/companycredits?ref_=tt_dt_co (9.1.2017).

IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Release Info.
http://www.imdb.com/title/tt1587310/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf (23.1.2017).

IMDb. Maleficent – Die dunkle Fee. Trivia.
http://www.imdb.com/title/tt1587310/trivia?ref_=tt_trv_trv (23.1.2017).

IMDb. Vaiana – Das Paradies hat einen Haken. Box Office.
http://www.imdb.com/title/tt3521164/business?ref_=tt_dt_bus (9.1.2017).

Mesure, Susie: It's Grimm in Hollywood. In: Independent. Veröffentlicht am: 13.2.2011.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/its-grimm-in-hollywood-2213116.html> (23.1.2017).

online-Duden. Suchbegriff: „Malefiz“.
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Malefiz> (16.1.2017).

Stack Exchange. Science Fiction & Fantasy. What does „Diaval“ mean?
<http://scifi.stackexchange.com/questions/122335/what-does-diaval-mean> (26.1.2017).

The Walt Disney Company. Chapter 4: The Marketing Environment.
<http://thewaltdisneyco.blogspot.co.at/2011/09/chapter-4-marketing-environment.html>
(8.1.2017).

Abstract

Die vorliegende Arbeit greift vier prominente Beispiele des „Dornröschen“-Märchens heraus und stellt diese in Relation zueinander.

Dabei werden „Die schlafende Schöne im Wald“ von Charles Perrault, „Dornröschen“ von den Brüdern Grimm, der Disney-Film-Klassiker „Dornröschen“ und dessen Neuverfilmung „Maleficent – Die dunkle Fee“ einander gegenübergestellt.

Es wird untersucht, inwiefern vorgenommene Veränderungen an den Geschichten feststellbar sind. Da die Brüder Grimm ihre Märchen stetig bearbeiteten und hier deswegen mehrere Versionen vorliegen, werden innerhalb dieses Großkapitels zusätzlich drei Textstadien miteinander verglichen: die handschriftliche Urfassung, der Erstdruck und die Ausgabe letzter Hand.

Neben den vielen Unterschieden der vier „Dornröschen“-Varianten wird insbesondere herausgearbeitet, was von den jeweiligen Vorgängern übernommen zu sein scheint (auch wenn diese nicht immer als Vorlage angegeben werden). Mitberücksichtigt werden hierbei ebenso die Entstehungskontexte, wie etwa die Intention der Autoren bzw. Filmemacher, sowie das Zielpublikum und das gesellschaftliche Umfeld der jeweiligen Adaption.