



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Maleficent“ – Wer ist böartig oder gottlos?

Eine moraltheologische Filmanalyse zum Bösen und zur Abkehr vom Bösen, nach den Konzepten des Hl. Augustinus, Immanuel Kant und Ivone Gebara

verfasst von / submitted by

David Schretzmayer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Theologie (Mag. theol.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

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

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

Betreut von / Supervisor:

A 190 456 020

Lehramt Geographie und Wirtschaftskunde und
Katholische Theologie

Ao. Univ.-Prof. Dr. Gunter M. Prüller-Jagenteufel

Vorwort

Diese Arbeit ist für mich eine Freude zu schreiben gewesen, da ich meine Liebe zum Film mit meinem Studium verbinden konnte. Der Film ist in meinen Augen ein wichtiges und mächtiges Instrument der heutigen Gesellschaft der westlichen Welt. Man erkennt allein bei den Besucherzahlen von einigen Filmen, wie viele Menschen damit erreicht werden. Damit prägt das Medium Film unsere Gesellschaft wie kaum ein anderes Medium es kann. Auch in Bezug auf Moral- und Wertvorstellungen übt der Film großen Einfluss aus. Deshalb habe ich dieses Medium als Thema für meine Diplomarbeit gewählt.

Doch bevor ich nun beginne, möchte ich die Gelegenheit nutzen, um einigen Personen Dank zuzusagen.

Zuerst möchte ich Ao. Univ.-Prof. Dr. Gunter Prüller-Jagenteufel für die einzigartige Betreuung und Unterstützung während des Schreibprozesses danken. Es war für mich nicht selbstverständlich eine solch freie Hand bei der Themenfindung zu haben.

Außerdem möchte ich mich bei meinen Kolleginnen Mag. Maria Altmann-Heidecker, Mag. Martha Vogel, Mag. Beate Lichtenegger und Alexandra Hofer, als auch Mag. Franz Laszlop bedanken, die mich mental und auch mit ihren Kenntnissen unterstützt haben. Ich bin wirklich sehr dankbar, so nette Kollegen und Kolleginnen zu haben.

Außerdem möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, welche mich im Laufe des langwierigen Schreibprozesses unterstützt haben.

Nun bleibt mir nur noch, gute Unterhaltung beim Lesen zu wünschen!

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Inhaltsverzeichnis.....	5
1. Einleitung	1
2. Grundzüge der Filmanalyse.....	7
2.1 Filmtheorien und Filmanalyse.....	7
2.1.1. Filmtheorie nach Arnheim und Kracauer	7
2.1.2. Filmanalyse	8
2.2. Methodik der Filmanalyse.....	10
2.2.1. Das Modell der inhaltlichen Filmanalyse.....	10
2.2.2. Gattung und Genre	12
2.2.3 Das Filmprotokoll	15
2.2.4. Kodifizierung	16
2.2.5. Farbe.....	17
3. Analyse der Handlungsebene	18
3.1. Märchen als Medium der Darstellung	18
3.1.1. Aufgabe und Funktion von Volksmärchen	19
3.1.2. Mittelalterliche Lösungsansätze von Dornröschen	22
3.1.2. Aktuelle Lösungsansätze von „Maleficent“	25
3.2. Vergleich Original und Film	27
3.3. Rollenaufbau und Rollenentwicklung.....	34
3.3.1. Der König als Antagonist	34
3.3.2. „Maleficent“ als Protagonist	35
4. Analyse der Semantik – Farbsysteme und Symbolik in „Maleficent“	37
4.1. Weiß und Schwarz	37
4.1.1. Farbsemantik von Weiß und Schwarz.....	37

4.1.2 Verwendung im Film	39
4.2. Grün.....	40
4.2.1. Farbsemantik von Grün.....	40
4.2.2. Verwendung im Film	41
4.3. Gelb	41
4.3.1. Farbsemantik von Gelb	41
4.3.2. Verwendung im Film	42
Zusammenfassung.....	43
5. Moralphilosophische Theorien zum Bösen und Abkehr vom Bösen.....	44
5.1. Zu den Theorien vom Bösen	44
5.1.1. Begründung des Bösen bei Augustinus von Hippo.....	44
5.1.2. Begründung des Bösen bei Kant	53
5.1.3. Begründung des Bösen bei Ivone Gebara	62
5.2. Zu den Theorien zur Abkehr vom Bösen	66
5.2.1. Abkehr vom Bösen bei Augustinus von Hippo.....	66
5.2.2. Abkehr vom Bösen bei Immanuel Kant.....	67
5.2.3. Abkehr vom Bösen bei Ivone Gebara – Die Suche der Frau nach dem Heil.....	69
6. Darstellung und Interpretation der moralphilosophischen Theorien im Film.....	71
6.1. Darstellung des Sündenfalls	72
6.1.1 Der Sündenfall des Königs.....	72
6.1.2. Der Sündenfall von „Maleficent“	73
6.1.3. Der Sündenfall nach Ivone Gebara	75
6.2. Darstellung der Abkehr vom Bösen	76
6.2.1. Der Moment der Abkehr des Königs	76
6.2.2. Der Moment der Abkehr von „Maleficent“	77
6.2.3. Der Moment der Abkehr nach Ivone Gebara.....	78
7. Zusammenfassung.....	80

Anhang: Filmprotokoll	87
1.1 Sündenfall König (Kapitel 4)	87
1.2. Sündenfall „Maleficent“/ Reue des Königs (Kapitel 6)	91
1.3. Abkehr vom Bösen von „Maleficent“ (Kapitel 11)	98
Quellenverzeichnis:	101
Bibliographie	101
Online Quellen:	103
Tabellen- & Abbildungsverzeichnis:	104
Abstract – deutsch	105
Abstract – english	106
Lebenslauf	107

1. Einleitung

Der moderne Film kommt unseren Wunsch nach, die Welt nach unseren Vorstellungen zu gestalten. Einen Ort, der uns Sinn gibt und veränderbar ist. Der Zuschauer eines Films kann sich mit den Charakteren identifizieren und auf sie einlassen, zudem wird eine Welt präsentiert, in der überschaubare Probleme dargeboten werden, die zum Lösen einladen. Ein weiteres markantes Element eines modernen Films ist, auch Leitbilder und Wertmodelle zu entwerfen und zu vermitteln. So ähnelt dieses Medium dem antiken Mythos, welche sich in Bezug auf ihre Aufgaben ähnlich sind. Die Aufgabe des Mythos war es, das Unvertraute in das Vertraute zu integrieren. Die narrative Eigenart des Mythos Regeln zu stiften, die Welt so zu beschreiben, um Bedrohlichkeiten auszugrenzen. Auch der Film tut dies auf seine eigene Art, indem er Themen wie das Böse, Apokalypse oder Angst vor Versagen anschnidet und bearbeitet. Er liefert Vorbilder und Handlungsleitfäden, an welchen sich die Rezipienten orientieren können. Dies ist auch eine Überschneidung mit dem Aufgabenfeld der Religion.¹

Film und Religion sind beides Formen der Sinndeutung und kultureller Sinnkodierung. Die Differenzierung der beiden liegt in der Art und Weise wie sie ihr Angebot darbieten. Im Christentum liegt der Fokus auf der Heiligen Schrift, diese stellt das Zentrum christlich-religiöser Sinnorganisation dar. Die Aufarbeitung dieser Schrift erfolgt durch die Theologie als Reflexionspraxis, welche das schriftlich festgehaltene Wort immer wieder neu auslegt und das Sinnangebot kritisch beleuchtet. Der Film hingegen stellt sein Sinnangebot in bildlicher Form dar. Das Angebot ist wesentlich komplexer, da es aus Ton, bewegten Bild und Sprache besteht, welche aufeinander verweisen. Doch auch dem Film liegt zuallererst das Wort, in Form eines Drehbuchs, zugrunde. Deshalb ähneln sich Film und Religion wiederum – beide haben Sinnstiftung als Ziel.²

Auch das Märchen ist eine Form der Narration. Zu Beginn wurden sie über viele Jahre bis Jahrhunderte mündlich weitergegeben und schließlich auch verschriftlicht. Sie bilden ähnlich wie die Bibel einen wichtigen Bestandteil des Kulturraums und der Volksweisheit. Für Märchen haben sich durch die Mittel des 20. Jahrhunderts neue Perspektiven eröffnet. Das Märchen war immer schon stark von den Qualitäten des Erzählers abhängig. Durch die

¹ Vgl. Herrmann, J. (2001): Seite 94.

² Vgl. Herrmann, J. (2001): Seite 95.

neuen Techniken lassen sich vielfältige Geräuschkulissen und Bilder erzeugen, um die Geschichte lebendiger zu weiterzutragen. Durch neue Techniken können alte Weisheiten an von Märchen entfremdete Personen wieder herangetragen und vermittelt werden.³ Die Bedeutung von Narration für den Film ist enorm, ist der Kern der Narration doch die Weitergabe von Wissen und Erfahrung. Durch den Film kann Erfahrung und Wissen von Märchen, welches schon teilweise drohte, vergessen oder nicht mehr beachtet zu werden, in neuen Formen wiederbelebt werden. Die Geschichten behandeln oft die Suche nach Freiheit und dienen den Menschen als Ersatz Erinnerung über Leid.⁴

Bei näherer Betrachtung der Erzählstrukturen und Motiven von Filmen, Märchen und der Bibel lassen sich viele Gemeinsamkeiten erkennen. Vor allem Film und Bibel haben ein ähnliches Handlungsschema. Der Dreiakt Exposition, Konfrontation und Auflösung sowie der Aufbau der Heilsgeschichte der Bibel mit Schöpfung Sündenfall und Erlösung ähneln sich stark. Der Ausgangspunkt von beiden ist die Erfahrung mit etwas Negativem.⁵ Im Gegensatz zur Bibel, die vor allem an der Theologischen Fakultät hinreichend bearbeitet und gelehrt wird, mangelt es an Vermittlung von Filmverständnis an Hochschulen. Doch dies wäre sehr wichtig, denn der Film ist ein Mittel, das Millionen von Menschen erreicht. In den letzten Jahren wurden in der Filmtheorie auch erhebliche Fortschritte gemacht. Heterogene Ansichten zur Filmanalyse wie philosophische, psychoanalytische, genretheoretische Ansätze und viele andere, die sich im Laufe der Jahrzehnte angesammelt haben, wurden neu überarbeitet und teilweise zusammengeführt. Neue Ansätze, die sich daraus ergeben haben, sind die Diskursanalyse und die systematische Analyse. Zu Beginn dieser Arbeit soll die systematische Analyse durchgeführt werden, um eine grundlegende Vorstellung des Films zu bekommen, welches ein besseres Verständnis ermöglichen soll. Die Methode der Systematik sieht sich als Idealmodell der Untersuchungsmethoden, welche vier Analyseebenen umfasst, die sich überschneiden können. Diese sind:

1. Filmrealität

Die Analyse der Filmrealität untersucht Inhalt, Form und Handlungsgeschehen, also das Zusammenwirken von Inhalt und Form. Hier soll der Mehrwert festgestellt werden, inwiefern die formalen Mittel des Films den Inhalt darbieten und ob die Mittel die Handlung vorantreiben.

³ Vgl. Karlinger, F. (1988): Seite 140.

⁴ Vgl. Herrmann, J. (2001): Seite 96.

⁵ Vgl. Herrmann, J. (2001): Seite 97.

2. Bedingungsrealität

Die Bedingungsrealität bearbeitet die Fragestellung, welchen Grund es gibt, den Inhalt zu dieser Zeit mit einem Film zu aktualisieren.

3. Bezugsrealität

Die Bezugsrealität widmet sich der Analyse der filmischen Darbietung des Themas im Gegensatz zur realen Problemstellung. So wird auch untersucht, welche neuen Lösungsansätze oder neuen Betrachtungspunkte sich hier anbieten.

4. Wirkungsrealität

Die vierte Dimension, die Wirkungsrealität, ermittelt die zeitgenössische Wiedergabe eines Films. Dies erweist sich zumeist als spannend, wenn sich Remakes von älteren Filmen finden.⁶

Diese Methode wird nun anhand des Märchens Dornröschen veranschaulicht.

Ad 1) Inhalt, Form und Handlungsgeschehen

Der Inhalt des Films basiert auf dem Märchen Dornröschen und wird in Form eines Märchenfilms dargeboten. Durch die Veränderung des Märchens im Film, ändert sich auch das Handlungsgeschehen, da ein Perspektivenwechsel vom Dornröschen zur bösen Fee von statten geht. Die Handlung des Filmes wurde im Vergleich zum Märchen und der Verfilmung des Märchens von 1959 grundlegend verändert. Es wurde eine neue Geschichte geschrieben, welche auch in neuer Form dargeboten wird. Denn entgegen der Verfilmung von 1959, welche als Zeichentrick produziert wurde, wurde die Verfilmung von „Maleficent“ mit echten Schauspielern und Computeranimation verwirklicht. In diesem neuen Gewand liegt auch der Mehrwert des Films. Diese Änderung macht den Film für die Zuseher ansprechender und realistischer, da echte Menschen die Rollen spielen.

Ad 2) Der Originalinhalt des Märchens wurde bereits im Jahre 1959 in Form eines Zeichentrickfilms von Walt Disney verfilmt. Die Neuverfilmung im Jahr 2014 belichtete den Film aus einer anderen Perspektive. Die Zuseher dieses Filmes sind nicht nur Kinder, sondern auch Jugendliche und Erwachsene. Die Gesellschaft hat sich in den letzten 60 Jahren auch verändert. Durch die globalisierten Medien, die den Menschen zur Verfügung stehen, erfährt man vieles, darunter auch schlechte respektive negative Nachrichten. Daher ist es interessant zu erfahren, wie es zu diesem schlechten kommt, warum Menschen böse werden. Eine Antwort auf diese Frage bietet der Film an.

⁶ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 45f.

Ad 3) Die Botschaft dieses Filmes ist eine andere als die des klassischen Märchens. Der Film handelt von einer Frau, deren Herz gebrochen wurde. Dafür nimmt sie Rache und erfreut sich am Selbstmitleid. Erst nach langer Zeit schafft sie es, sich aus der Spirale des Schmerzes zu lösen. Dies ist die Botschaft, welche der Gesellschaft vermittelt werden soll. Entgegen dem Originalmärchen, wo die Prinzessin darauf wartet, vom Prinzen erlöst zu werden, geht es in diesem Film um eine Frau, die es aus eigener Kraft schafft, ganz nach dem Sprichwort: „Jeder ist sich selbst sein Glückes Schmied.“ Den Jugendlichen fehlt es hier oft an Empathie. Denn wie in Jugendumfragen⁷ gezeigt wird, denken viele der Heranwachsenden nur an das eigene Wohl. Dies wird auch im Film durch die Figur des Königs dargestellt.

Ad 4) Bei der Darstellung des Filmes finden sich viele farbliche Leitmotive. Vor allem die Farben Grün, Gelb und Schwarz finden wiederkehrenden Charakter und lenken so die Zuseher geschickt durch den Film. Zudem ist durch die verschränkte Darstellung von Animation und Realität ein besonderer Zauber im Film vorhanden. Die Aufnahmen der Orte sind in der Realität gefilmt und zum Teil grafisch überarbeitet. Dadurch wirken sie zwar teilweise künstlich jedoch nicht unrealistisch. Dies erzeugt einen besonderen Charme, welchen die Erstverfilmung aus 1959 nicht besitzt.

Das Ziel des Films ist die Zuseher in eine zauberhafte Welt einzuladen und dort ihre Probleme zu lösen. Er möchte Lösungswege für ihre Probleme anbieten und Hoffnung stiften, dass ihre Probleme auch gelöst werden können. Gleichzeitig möchte er jedoch auch animieren, selbst aktiv zu werden, denn nur man selbst kann etwas an der eigenen Situation ändern. Somit spricht der Film auch jeden an, ob Mann oder Frau, ob jung oder alt. Ein weiteres Bestreben ist es, den Menschen zu erklären, warum es das Böse und das Leid auf dieser Welt gibt. Warum Menschen böse werden.

Über das Leid und warum es dieses auf der Welt gibt, haben sich schon viele Menschen Gedanken gemacht. Darum versucht diese Arbeit einen Bogen über die Entwicklung der christlichen moralphilosophischen Entwicklung zu spannen, den Anfang macht Augustinus von Hippo. Der Tübinger Historiker Udo Sautter zählt ihn zu den „101 wichtigsten Personen der Weltgeschichte“, wie dies in einem Band der „Wissen in der Beck’schen Reihe“ aus dem Jahr 2002 festgehalten wurde⁸. Er ist einer der großen Vordenker der

⁷ Vgl. <http://www.integral.co.at/> (Stand: 31.12.2015).

⁸ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 1.

Spätantike, welche auch darüber philosophierte, warum es das Leid in dieser Welt gibt. Er geht für die Beantwortung dieser Frage noch einen Schritt weiter und fragt, warum es das Böse in der Schöpfung überhaupt gibt. Seine Antwort auf diese Frage, wird in diesem Papier zusammengefasst. Wie man aus der aktuellen Forschung weiß, war für ihn seine Zeit mit den Manichäern ausschlaggebend, dass er sich mit der Thematik des Bösen auseinandersetzte.⁹ Um den Standpunkt seines Denkens zu untermauern, konnte Augustinus auf eine reiche Tradition der Antike zurückgreifen. Hier haben bereits bekannte Denker wie Anaximander von Milet, Heraklit oder Xenophanes zum Begriff des „malum“ gearbeitet. Dabei bewegen sich die Erklärungen zwischen einer Naturnotwendigkeit und der Unvernunft.¹⁰ Für Augustinus stand ein Bestreben im Vordergrund, die Welt nicht ins Mystische fallen zu lassen, sondern eine rationale Herangehensweise.

Ein ebenso prägender Kopf in der Geschichte der Moralphilosophie ist Immanuel Kant. Er war ein wichtiger Aufklärer des 18. Jahrhunderts und ebenso bemüht, die Vernunft immer im Blick zu behalten. Kant kann dabei ebenso auf eine lange Reihe von Philosophen zurückgreifen. Von der Zeit von Augustinus ausgehend haben sich viele renommierte Denker wie Rousseau, Leibnitz aber auch Theologen wie Luther Gedanken über dasselbe Problem gemacht. Zwar greift Kant auf sie zurück und macht Anleihen an ihre Gedankenleistungen, vor allem bei Augustinus, Leibniz und Luther. Jedoch kann er sich von diesen abheben. Er sieht das Böse nicht mehr auf physischem, sondern auf einer Ebene darüber angesiedelt. Für ihn ist das Böse ein metaphysisches, also moralisches Problem.¹¹

Einen ganz anderen Ansatz als die beiden Männer hat Ivone Gebara. Sie ist eine brasilianische Theologin, die sich in ihrer Arbeit mit der feministischen Theologie in Lateinamerika beschäftigt. Für sie ist der Gerechtigkeitsgedanke ein wichtiger Begriff innerhalb ihrer Arbeit. Das verfolgte Ziel ihrer Theologie ist es die Perspektive der Frau in den Fokus zu setzen. Sie verfolgt einen befreiungstheologischen Ansatz dem die gesamtheitliche Betrachtung der Person sowie der Lebenswelt der Betroffenen zugrunde liegt.¹² Damit verfolgt die dritte Moralphilosophin einen differenten Ansatz als die beiden

⁹ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 75.

¹⁰ Koppers, R. (1986): Seite 1.

¹¹ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 9.

¹² Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 9f.

ihr vorhergehenden. Mit ihr kommt diese Arbeit auch in der theologischen Gegenwart an und schließt den Bogen damit.

Diese Arbeit versucht die moralphilosophischen Konzepte auf den Film wie folgt anzuwenden:

Die moralphilosophische These von Augustinus von Hippo zum Bösen lässt sich in der Figur des Königs im Film „Maleficent“ wiederfinden, wohingegen sich jene von Kant in der Figur „Maleficent“ wiederfinden lässt.

Die moralphilosophische These von Ivone Gebara zum Bösen lässt sich durch die Interaktion von „Maleficent“ und dem König darlegen.

Um die Thesen zum Bösen leichter zu veranschaulichen, werden sie noch aufgeteilt in den Sündenfall, wenn die Person böse wird, und in die Abkehr vom Bösen, wenn sie wieder gut wird. Dies soll ein erleichtertes Verständnis der Thematik ermöglichen. Doch um diese Thesen bearbeiten zu können, muss zuvor noch die Methode zur Filmanalyse gewählt und erklärt werden. Dies erfolgt nun in Kapitel 2.

2. Grundzüge der Filmanalyse

2.1 Filmtheorien und Filmanalyse

2.1.1. Filmtheorie nach Arnheim und Kracauer

„Die Besonderheit des Mediums „Film“ ergibt sich aus seiner Komplexität, einem Konglomerat aus Tönen, Musik sowie bewegten Bildern.“¹³ Film hat die Macht und den essentiellen Charakter, künstlichen Raum zu kreieren und den Seher über lange Zeit in diesem illusionären Ort zu behalten. Die Aufgabe der Filmanalyse besteht darin, die im Film und zur Illusion gehörigen „Zeichenstrukturen, narrativen Strukturen und der Struktur der zeitlichen Abfolge“ aufzudecken.¹⁴

Jeder guten Praxis liegt eine gute Theorie zugrunde. Dies trifft auch auf die Filmanalyse zu. Die Filmanalyse hat jedoch verschiedene Aufgabenfelder und versetzte Phasen, wo sie benötigt wird. Um sachlich korrekte Analyse zu betreiben, benötigt man eine theoriegeleitete Vorgangsweise.¹⁵ Hier folgend möchte ich auf die Filmtheorie von Rudolf Arnheim eingehen, dieser erlangte mit seinem Aufsatz „Film als Kunst“ internationale Berühmtheit in der Filmtheorie. Das Konzept des damals 28-jährigen Rudolf Arnheim stellt einen Gegenpol zu dem bisherigen Konzept der Filmtheorie aus den 1920er bis 1930er Jahren von Siegfried Kracauer dar, der als Filmtheoretiker der Auffassung war, dass Film die Wirklichkeit abbilde. Sein Konzept sah Film als eine Verlängerung der Fotografie, als ein Medium, welches die Realität speichere. In Europa vorrangig entwickelten sich populäre Bewegungen, welche die Theorie von Kracauer unterstützten. Kracauer beschäftigte sich auch sehr mit der Gattung des Dokumentarfilms, bei welcher er eine normative Ästhetik förderte und dadurch aus dem Film eine Sammlung von Bildern schafft, welche die ungeschminkte Realität wiedergibt. So geht Kracauer davon aus, dass jedes Medium eigene Qualitäten besitzt, die es ihm ermöglicht, Inhalte zu vermitteln, wie es im Fall des Dokumentarfilms realistische Tendenzen sind.¹⁶ Das folgende Zitat fasst das Konzept von Kracauer gut zusammen;

¹³ Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 28.

¹⁴ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 28.

¹⁵ Vgl. Kuchenbuch, T. (2005): Seite 16.

¹⁶ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 33.

„Was zählt ist Wirklichkeitstreue, und es ist genau die Schnappschuss-Qualität der Bilder, die sie als authentische Dokumente erscheinen lässt“¹⁷

Das Konzept von Kracauer stellt somit den Gegenpol zu dem Konzept von Arnheim dar. Das 1932 geschaffene Konzept aus dem Aufsatz „Film als Kunst“ geht zu Kracauer einen konträren Standpunkt ein und sieht Film als ein Medium der Kunst an. Arnheim verfolgt einen formalästhetischen Ansatz in seiner Theorie. Er sieht den Anwendungsbereich von Kino und Film nicht auf die Ablichtung der Realität begrenzt. Ziel sollte es sein, eine neue Kunstform zu erschaffen. In einem weiteren Aufsatz geht er näher auf dieses kreative Medium und die möglichen Anwendungsbereiche ein.

Der Film könnte dem Anliegen der Menschen nachkommen, Geschichten zu erzählen und Welten zu erschaffen, die bunter, spannender sind als die Realität. Auch Utopien zu kreieren, in welchen das Leben nicht so grausam und komplex ist, sondern angenehm und leicht. Filme hatten von Beginn an das Potential mehr als eine Aufgabe zu erfüllen. Filme können die Träume und Wünsche der Menschen erfüllen, indem sie eine Illusion erzeugen, in der all diese erfüllt sind, und die Rätsel um den Sinn des Lebens der Menschen aufklären.¹⁸

So zeigt sich der kreative und konstruierende Denkansatz von Arnheim, welcher sich in der „Formalästhetik“ wesentlich von Kracauers „Normativer Ästhetik“ oder „Inhaltsästhetik“ unterscheidet. Beim Film spielen jedoch die beiden Ebenen, Inhalt und Form zusammen. Jeder Inhalt benötigt eine geeignete Form, um ein Kunstwerk zu erschaffen.¹⁹

2.1.2. Filmanalyse

„Filmanalyse oszilliert zwischen Einzeltext- und Rezeptionsanalyse, wendet sich gleichermaßen Genrestrukturen oder auch den spezifisch formalen Mitteln des oder auch nur eines Films zu, berücksichtigt die ökonomischen und technischen Bedingungen oder auch nicht. Die theoretische Einheit ist immer fraglich und schwer fassbar (...) keine Wissenschaft ist möglich ohne die Annahme einer spezifischen inneren Bündigkeit ihres Gegenstandes (...) deshalb bleiben Einzeluntersuchungen oft desintegriert (...) Analyse ohne Theorie ist darum sinnlos.“²⁰

¹⁷ Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 33.

¹⁸ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 34.

¹⁹ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 34.

²⁰ Wulff, H.J. (1999): Seite 11.

Jegliche Filmanalyse benötigt im Vorfeld eine Rezeption und eine propädeutische Protokollierung der individuellen Rezeption. Der Begriff Rezeption umfasst hier das naive, unhinterfragte, gefühlsbeladene Betrachten des Werkes, den Film ohne wissenschaftliche Hintergedanken zu sehen.²¹ Denn sobald man ein Urteil über ein Kommunikat trifft, liegt eine grundlegende Analyse über dieses vor, auch wenn das Urteil nur in Form der Aussage: „Es gefällt mir“ oder „Es gefällt mir nicht“ ausfällt. Ob diese Analyse nun bewusst oder unbewusst getroffen wurde, ist nebensächlich. Viele Kritiker sprechen sich gegen eine Analyse, vor allem gegen eine Zergliederung von Kunstwerken aus. In vielen Fällen zeigt sich, dass eine intuitive Einsicht und Betrachtung die Analyse bei weitem übertrifft. So sprach schon Kant, in der „Kritik der Urteilskraft“: „*Schön ist was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.*“²² Doch für den rationalen Zugang, wie eine „wissenschaftliche“ Betrachtung dies darstellt, ist eine Analyse unersetzlich. Jedes Kunstwerk kann als Sprachrohr gesehen werden, als „communicatum“. Als solches bedarf es einem Subjekt, welches die Rolle des Betrachters einnimmt. Entscheidend für die Analyse sind intersubjektive Voraussetzungen, denn ohne diese wäre eine Kommunikation über diese Medien nicht möglich. Unter diese intersubjektiven Voraussetzungen fallen Wortsprachen, Bild- und Gestensprachen, aber auch Bildinhalte und -strukturen. Diese Elemente erzeugen das Fundament der Kommunikation und als solche auch die Basis der Analysen.²³

Zudem wird in einer Filmanalyse auch die Rezeptionsmöglichkeit des Betrachters berücksichtigt, da diese auch in Verbindung zum Kommunikat steht. Daraus ergibt sich ein Beziehungsdreieck: „Kommunikator – Kommunikat – Rezipient“²⁴ Dieses birgt jedoch auch immer das Potential der Fehleranfälligkeit in sich. Aufgrund solcher Annahmen über Adressaten muss immer mit vordefinierten Gruppen und Klischees gearbeitet werden, um eine durchschnittliche Rezipientengruppe zu generieren. So sollte in einer Analyse Adressat, Ziel und Erkenntnisinteresse offengelegt werden. Grund dafür ist, dass eine Filmkritik andere analytische Schritte benötigt als eine didaktische Aufbereitung. Grundlegend ist jedoch anzumerken:²⁵

²¹ Faulstich, W. (1980): Seite: 119.

²² Kant, Immanuel: B68.

²³ Vgl. Kuchenbuch, T. (2005): Seite 23f.

²⁴ Kuchenbuch, T. (2005): Seite 25.

²⁵ Vgl. Kuchenbuch, T. (2005): Seite 25f.

*„Film bildet u.a. eine Kommunikationshandlung ab (...), sie wird durch die filmischen Mittel überformt und ist als „Film“ eine Kommunikationsvorlage für den Filmzirkel „Kino“. Die Analyse des Films wiederum schlägt sich nieder in einer andern „Mitteilung“, den schriftlich-bildlich festgehaltenen Analyseergebnissen, die wiederum für einen eigenen Kommunikationszirkel gedacht sind“.*²⁶

Die systematische Filmanalyse versteht sich als ein fächerübergreifendes kommunikationswissenschaftliches Analyse-Modell. Es vereint soziologische, literarische, psychologische und semiotische Ansätze. Dabei entwickelt es vier grundlegende Ebenen, auf welchen der Film analysiert wird. Diese wurden bereits in der Einleitung erklärt und deswegen hier nur noch einmal kurz aufgezählt.

1. Filmrealität
2. Bedingungsrealität
3. Bezugsrealität
4. Wirkungsrealität

Dadurch wird die Verbindung von inhaltlicher und technischer Bearbeitung von Film ersichtlich und wie diese zusammenspielen. In dem Punkt 2.2 wird nun näher auf eine technische und inhaltliche Analysemethode eingegangen, die später für den Kapitel 7 notwendig wird.

2.2. Methodik der Filmanalyse

2.2.1. Das Modell der inhaltlichen Filmanalyse

Für die richtige Analyse ist ein Protokoll des Filmes wichtig. Es dient der Analyse als Grundlage für die weiteren Fragestellungen. Durch die entnommenen Vermerke während des Betrachtens des Werkes können in einer nächsten Phase die weiteren Fragen gestellt werden. Denn vorgefertigte Fragen sind bei Filmen sinnlos, da jeder Film andere Strukturen und Techniken einsetzt.²⁷ Das Filmprotokoll soll als Hilfswerkzeug dienen, da im Gegensatz zu Texten eine einzelne Filmszene aus einer Vielzahl von Bildern besteht, welche mit Ton unterlegt sind. So sind in jeder einzelnen Sekunde der visuelle und der akustische Sinn angesprochen. Jede Szene liefert somit wesentlich mehr Material zum Analysieren als ein Satz eines Textes. Hier kann der Einsatz eines Drehbuches helfen,

²⁶ Kuchenbuch, T. (2005): Seite 26.

²⁷ Vgl. Faulstich, W. (1980): Seite: 118.

wobei man das Drehbuch nicht mit hoher Literatur vergleichen darf. Das Drehbuch ist ein Schritt im Erarbeitungsprozess eines Filmes, da der fertige Film und das Drehbuch oft sehr unterschiedlich sind. Auch dadurch wird deutlich, dass das Filmprotokoll, welches sich am fertigen Film orientiert, unumgänglich ist.²⁸ Die Methode des Filmprotokolls wird in Kapitel 6 auch angewandt, um die einzelnen Szenen zu analysieren.

Faulstich empfiehlt des Weiteren, sich für die inhaltliche Analyse an folgende vier Fragestellungen zu halten.

1. Was? - widmet sich der Handlung
2. Wer? - geht der Frage nach den Figuren nach
3. Wie? - dreht sich um technische Mittel des Films, die narrative Struktur und dramaturgischen Darstellungsstrategien.
4. Wozu? - analysiert die Ideologie und die Botschaft, welche vermittelt werden soll.²⁹

Diese Fragen benötigen jedoch auch die Berücksichtigung des jeweiligen Genres und Autors. Wie in Frage 3 dargelegt, gehört zur inhaltlichen Analyse auch die Miteinbeziehung von technischen Darstellungsmitteln. Jedoch soll Film nicht als Summe von Partikeln aus technischen Darstellungsdetails verstanden werden. Daher ist es notwendig, sich von Anfang an bewusst zu sein, worin das Erkenntnisinteresse am Film liegt. Dadurch entsteht ein Rahmen, in dem es möglich ist, einzelne Bildelemente in Kontext zu stellen und Strukturen zu bestimmen, die plausibel sind. Um solche Strukturen zu erkennen, aber auch von der Seite des Filmemachers oder der Filmemacherin zu vermitteln, greift der Zuschauer oder die Zuschauerin auf ein „symbolisches Archiv“ zurück, welches es ermöglicht, miteinander über Film ins Gespräch zu kommen. Wenn es an diesem Wissen fehlt, ist es schwer, Botschaft und Struktur des Films zu erkennen.³⁰

In der inhaltlichen Analyse steht die Untersuchung von Handlung und Geschichte im Vordergrund. Dabei wird ein Augenmerk auf die Bedeutungsschichten des Films gelegt. Faulstich hat hier Fragestellungen definiert, an denen man sich orientieren kann:³¹

²⁸ Vgl. Faulstich, W. (1980): Seite 119-122.

²⁹ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 37.

³⁰ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 38-40.

³¹ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 38-40.

„Welche Handlungsursachen und –folgen werden audiovisuell thematisiert? Welche Rolle spielen Zeit und Raum für die Handlung? Gibt es ein bestimmtes Muster, das die jeweiligen Handlungsteile voranbringt? Liegt der Handlungsauslöser in den Charaktereigenschaften einer Person begründet?“³²

Um den Film genauer zu analysieren, wäre auch eine Analyse der Charaktere in ihrer Funktion zur Geschichte durchzuführen, sowie in einem dritten und vierten Schritt den Aufbau der Geschichte und die vermutete Botschaft, welche der Rezipient in dem Werk erkennt, zu untersuchen.³³ Am Ende dieser Arbeit werde ich anhand dieser Leitfragen eine Analyse des Films „Maleficent“ durchführen. In Punkt 7 werde ich die ersten beiden Punkte der Filmanalyse praktisch umsetzen. Jedoch gehe ich in Punkt 3 zuvor schon der Frage nach dem Aufbau der Geschichte nach, da ich zunächst das Originalmärchen „Dornröschen“ mit dem Film in einen Vergleich stelle. Den vierten Punkt der Analyse werde ich erst im Kapitel 6 vornehmen. Ich versuche, die mir vermittelte Botschaft offen darzulegen, sodass sie für alle nachvollziehbar wird.

2.2.2. Gattung und Genre

Den Anfang der Filmanalyse macht die Frage nach dem „Wie“. Welche narrative Struktur wird verwendet, um die Botschaft zu übermitteln. Ähnlich den literarischen Gattungen gibt es auch in Filmen Gattungen, die einem bestimmten Handlungsschema unterworfen sind. Diese werden als Genre bezeichnet. Für das Verständnis des Aufbaus eines Films muss zuallererst geklärt werden, um welche Erzählstruktur es sich handelt. Daraus ergibt sich auch die Frage, „wie etwas erzählt wird?“ Da es sich bei diesem Film um eine Verschränkung von Film und Literatur handelt, wird im Kapitel 5 die narrative Struktur der Textvorlage analysiert. Doch in diesem ersten Schritt soll geklärt werden, um welches Filmgenre es sich handelt.

2.2.2.1. Zum Begriff Gattung

Die zwei Grundarten des Films sind laut Kracauer der Spielfilm und der Film ohne Spielhandlung. Für die Filme ohne Spielhandlung führt er als Beispiel den Tatsachenfilm an, was er jedoch unter Spielfilm versteht, definiert er nicht genauer. So gibt es in der englischen Sprache auch kein Wort, mit dem Spielfilm übersetzbar wäre. Im Englischen kommt die Bezeichnung „fiction film“ noch am nächsten. Wobei hier auch der Fokus auf

³² Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 40.

³³ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 40.

dem Fiktionalen, dem Erfundenen liegt. Der Schwerpunkt im Deutschen jedoch liegt auf der schauspielerischen Leistung, dem Darstellen einer Rolle, dem „Spiel“. Auch wenn diese fiktiv ist, so besteht ein großer Unterschied zwischen den beiden Begriffen. Diese Bezeichnung lässt sich aus dem Bereich des Theaters ableiten, ebenso wie sich das Theater am Drama als Grundlage orientiert, so gibt es im Film das Drehbuch, welches als Grundlage dient. Darin wird der fiktionale Erzählrahmen festgeschrieben. Heute dient die Bezeichnung Spielfilm vor allem dazu, die Länge eines Films festzulegen. Ein Spielfilm dauert zumeist zwischen 60 und 120 Minuten. Zudem ist es ein Qualitätsmerkmal, dass professionelle Schauspieler und Schauspielerinnen die Geschichte von professionellen Autoren und Autorinnen darstellen, um es uns zu erleichtern, in die Erzählwelt des Filmes einzudringen.³⁴

2.2.2.2. Zum Begriff Genre

Nachdem der Gattungsbegriff nun abgeklärt ist, bleibt noch die Bestimmung des Genres. Nach dem Online-Lexikon ist die Definition für ein Genre folgende:

„Als Genre bezeichnet man eine Gruppe von Filmen, die Gemeinsamkeiten in ihren Motiven, ihrem Stil, der Charakterisierung ihrer Figuren oder ihrer Wirkungsabsicht aufweisen. Die Einteilung von Filmen in Genres erleichtert dem Zuschauer die Orientierung beim Kinobesuch. Aber auch Filmemacher lehnen sich bewusst an Genre-Regeln an, sie erfüllen oder verändern sie aktiv und schreiben so die Genre-Geschichte fort.“³⁵

Es gibt verschiedene Genres, wobei die folgenden als die klassischen angesehen werden: Kriminalfilm, Abenteuer- oder Actionfilm, Drama, Science-Fiction-Film, Liebesfilm, Kriegsfilm, Komödie, Dokumentarfilm, Fantasy-Film, Thriller und Western. Neben diesen gibt es auch noch erweiterte Kategorien wie Bollywood-Film, Animationsfilm, Film noir, Erotikfilm, Mysteryfilm und vieles mehr. Im Laufe der Jahrzehnte wurden viele Unterkategorien gebildet, um es den Zuschauern und Zuschauerinnen zu erleichtern, ihren Filmgeschmack besser zu definieren. Doch es gibt noch immer viele Filme, die sich in kein bestimmtes Genre einordnen lassen, da sie Elemente aus vielen besitzen.³⁶ So ist „Maleficent“ zum einen ein Fantasyfilm, da er in einer fiktiven Welt spielt und in dem magische Geschöpfe vorkommen. Zum anderen könnte man ihn auch als Abenteuerfilm

³⁴ Vgl. Keutzer, O./Lauritz, S./Mehlinger, C./Moormann, P. (2014): Seite 287f.

³⁵ <http://www.film-lexikon.de/Filmgenres> (Stand: 21.07.15).

³⁶ Vgl. <http://www.film-lexikon.de/Filmgenres> (Stand: 21.07.15).

einstufen, da viele Schlachten und Kämpfe ausgetragen werden und die Protagonistin sich auf eine Reise begibt. Wie man erkennt, gibt es gewisse Probleme, hier eine eindeutige Bestimmung des Genres festzulegen.

Am ehesten fällt der Film unter die Kategorie Märchenfilm. Märchenfilme kann man dem Genre der Literaturverfilmung zuordnen, da es entsprechende Literatur als Basis gibt. Jedoch gibt es Verfilmungen von Märchen, die stark von ihrer textlichen Grundlage abweichen, da sie filmisch zu schwer umzusetzen wären, aufgrund von künstlerischer Freiheit oder schlicht deswegen, da sie zu wenig Handlung als Grundlage besitzen, um einen Film auszufüllen. So wurde der Genrebegriff der Märchenfilme eingeführt, welcher sich an die Literaturgattung Märchen anlehnt. Darunter fallen Filme, welche noch einen erkennbaren Bezug zu einer literarischen Vorlage des Märchens haben. Dabei unterscheidet Liptay zwei Tendenzen des Märchenfilms: eine textlich nah angelegte Adaption und die Montage-Kunst.³⁷ Ein Beispiel für die textnahe Adaption von Märchenverfilmungen wäre „Aschenputtel“ von Karin Brandauer (BRD/Frankreich/Spanien/CSSR 1989). Darin wird die textliche Vorlage lediglich neu interpretiert. Bei der Montage-Kunst des „bricolage“ (*„intellektuelle Bastelei der mythopoetischen Erzählweise“*³⁸) verlaufen die Grenzen zwischen der Variation des Originals und der Auflösung in dessen fließend. Bricolage-Filme ermöglichen es, andere Genres einfließen zu lassen. Dies trifft auch auf den Film „Maleficent“ zu. Das Genre Märchenfilm ist jedoch klar von anderen Stilrichtungen, wie Fantasy und Horror, zu unterscheiden.³⁹

2.2.2.3. Die Abgrenzung von Märchenfilm und Fantasy Film

Die Duden-Definition für den Begriff der Fantasie lautet wie folgt: *„Fähigkeit, Gedächtnisinhalte zu neuen Vorstellungen zu verknüpfen, sich etwas in Gedanken auszumalen.“*⁴⁰ Zudem *„Produkt der Fantasie, (nicht der Wirklichkeit entsprechende) Vorstellung“*⁴¹ Diese Definition beschreibt auch treffend die Charakteristik eines Fantasiefilms. Es ist ein Konstrukt, welches nicht der Realität entspricht.

³⁷ Vgl. Liptay, F. (2004): Seite 57.

³⁸ Liptay, F. (2004): Seite 56.

³⁹ Vgl. Weippl, C. (2008): Seite 27-29.

⁴⁰ <http://www.duden.de/rechtschreibung> (Stand: 21.07.15).

⁴¹ <http://www.duden.de/rechtschreibung> (Stand: 21.07.15).

Das Märchen gehört wie viele Phantasy-Romane, unter anderen auch „Harry Potter“ oder „Herr der Ringe“, zur Gattung der Phantastischen Literatur. Dabei kann man zwischen drei Unterarten differenzieren.

1. Erzählungen die eine in sich geschlossene Welt aufweisen, wie jene von Mittelerde im Film „Der Herr der Ringe“ von Tolkien.
2. Erzählungen in welchen Realität und eine fiktive Welt miteinander verschmelzen, ein Beispiel dafür wäre die „Harry Potter“ – Reihe von Rowling.
3. Erzählungen in welche die Charaktere aus der Realität durch ein Portal in eine fiktive Welt eintreten. Ein bekanntes Beispiel hierzu wäre die Reihe „Chroniken von Narnia“ von Autor Lewis.⁴²

Nachfolgend befindet sich die Beschreibung des Genres, wie sie auf der Homepage „film-genres.de“ zu finden ist:

„Als Fortführung des Märchenfilms zeichnet sich der Fantasyfilm durch Handlungen, Ort und Figuren aus, die unreal sind und eigentlich dem spirituellen Bereich entstammen, aber der Fantasie des Autors zuzuschreiben sind. Der gute alte Märchenfilm beschränkt sich auf alte überlieferte Märchen, die Kindern erzählt werden. Der Fantasyfilm spielt ursprünglich in Zeitepochen, die dem Mittelalter zuzuschreiben sind oder ähnlich sind.“⁴³

Der Fantasyfilm darf auch als märchenhafte Wundererzählung für Erwachsene beschrieben werden. Er taucht in eine abgeschlossene Parallelwelt ein, in der andere Regeln gelten als in der Wirklichkeit. Der Unterschied zwischen Märchen und Fantasy liegt einzig darin, dass in Fantasy-Filmen die Regeln und Gesetze erklärt und in Märchenfilmen diese lediglich angedeutet werden.⁴⁴

2.2.3 Das Filmprotokoll

Für eine systematische oder inhaltliche Analyse muss der Film aufgrund seines Charakters erst schriftlich festgehalten werden. Einzelne Szenen oder Bilder miteinander zu vergleichen, ist nur ohne Zuhilfenahme von technischen Apparaten möglich. Wie bereits in Punkt 2.2.1. angesprochen wurde, darf an die schriftliche Niederschrift eines Films kein zu hoher Anspruch gestellt werden. Der Film besteht aus mehr Elementen als ein Buch,

⁴² Vgl. https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-dtsc-t-01/user_files/prestel/Vortrag_Wien.pdf (Stand: 03.07.2016)

⁴³ <http://www.film-genres.de/fantasyfilm.shtml> (Stand: 21.07.15).

⁴⁴ Vgl. Weippl, C. (2008): Seite 31.

wodurch auch nicht alles in Worte gefasst werden kann. Um eine objektive Analyse des Filmes mit Hilfe eines Filmprotokolls zu gestalten, muss der komplette Text der Szenen Wort für Wort niedergeschrieben werden. Hier wird wieder die Notwendigkeit ersichtlich, dass bereits zu Beginn der Analyse die Klärung der Fragestellung erfolgen muss. Erst dadurch kann der Film in kleinere Einheiten zerteilt werden, wodurch die Übersichtlichkeit verbessert wird. Diese Einheiten werden Segmente genannt. Der Segmentierung liegt keine Norm zugrunde, wodurch diese strittig sein kann. Der Film wird in der Regel in 50 bis 80 Segmente unterteilt. Ich werde für diese Arbeit nur drei Segmente, welche ich in Kapitel 6 aufgreife. Diese Segmente stellen die Grundlage für meine weitere Analyse des Sündenfalls und der Abkehr vom Bösen dar.

2.2.4. Kodifizierung

Der Film ist ebenso wie das Theater ein audio-visuelles Medium. Den Kern der Filmstruktur bildet mit Sicherheit die Bildlichkeit, also visuell wahrnehmbare Bewegungen. Informationskraft und Ausdrucksvalenz sind mit Bewegungen von Objekten verbunden. Der Spielraum von Filmen ist mit dem Weltwissen, welches unter anderem Kunst und Musikwissen beinhaltet, gebunden, da die Filmbildlichkeit auf diese anspielt. Wenn man von falschem Vorwissen der Zuschauer und Zuschauerinnen ausgeht, so können sich diese in der ihnen angebotenen Filmwelt nicht zurechtfinden.⁴⁵

Der Film bietet die Möglichkeit, bereits aus dem Alltag bekannte und wahrgenommene Gegenstände und Begebenheiten abzulichten und durch filmische Kunstmethoden neu zu interpretieren und in einem anderen Kontext zur Sprache zu bringen, sodass die Wirklichkeit manipuliert wird. Die Gesellschaft „kodifiziert“ in ihrer Kommunikation vieles – sie verknüpft Handlungen, Gesten, Gegenstände, Wörter oder Farben miteinander – diese Verknüpfungen sind in mehr oder weniger großen Kreisen bekannt. So ist die Geste eines Kopfnickens oder die Mimik einer hochgezogenen Augenbraue im europäischen Kulturkreis allgemein verständlich. Diese Codes können bei Filmen verwendet werden, um sie entweder zu befolgen oder in Produktionen wie „The Immigrant“ oder „My Fair Lady“ in Komik zu verwandeln, indem man sie nicht befolgt und somit als Komik einsetzt, wobei das Wissen um das adäquate Verhalten vorausgesetzt wird. So gibt es verschiedene Arten von „Codes“, welche im Film anzutreffen sind. Es gibt soziokulturelle Codes wie Statussymbole oder auch stilistische Mittel wie der Stil eines Autors,

⁴⁵ Vgl. Kuchenbuch, T. (2005): Seite 90f.

einer Regisseurin oder Genres, um die Verständlichkeit des Filmes zu erleichtern. So gibt es in Märchenfilmen bestimmte Gegenstände, die speziellen Rollen zugeordnet sind, wie zum Beispiel: der Zauberstab des Zauberers oder der Fee, der Besen für die Hexe, die Krone für den König und vieles mehr. Ebenso ist der Einsatz von gewissen Farben schon gesellschaftlich vorbestimmt.⁴⁶

2.2.5. Farbe

Die Farbgebung des Films hängt sehr stark mit der Lichtsetzung des Films zusammen, dies basiert auf der Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen. Farbe ist ein essentielles Gestaltungsmittel im Film. So lässt sich eine Farbanalyse in zwei Wegen denken. Zum einen die Prägung und Gestaltung der visuellen Ebene und zum anderen, wie die Atmosphäre verändert wird. So ändert sich die Lichtfarbe des natürlichen Lichts im Laufe des Tages und des Jahres. Schon die Maler des 19. sowie 20. Jahrhunderts studierten die Veränderung des Sonnenlichts, als Beispiel dafür gelten die französischen Impressionisten.⁴⁷

Farbe ist ein essentielles Gestaltungsmittel, um eine Narration lebendig und real wirken zu lassen. Sie spricht direkt unsere Sinne an und bildet ein Symbolsystem, das je nach kulturellem Kontext verschiedene Assoziationen hervorruft. So steht Rot nicht in jedem Film für Liebe oder Blut, es kann auch im Film selbst eine spezielle Bedeutung erlangen, als Identifikationsfarbe für eine spezielle Gruppe oder losgelöst vom kulturellen Kontext.⁴⁸

So stellt sich die Frage, wie Farbe als Mittel der Darstellung in der Geschichte eingesetzt werden kann und wie weit Normen der Farbanwendung beibehalten oder verändert werden sollen. Prinzipiell jedoch können folgende Anwendungsbereiche für Farben in der narrativen Erzählstruktur festgestellt werden:

- Anwendung als Leitmotiv
- Koordination der erzählerischen Weiterentwicklung
- Veränderung des Rollengefüges
- Medium der Subjektivierung oder Perspektivierung
- Abgrenzungen der Ebenen der Zeit⁴⁹

⁴⁶ Vgl. Kuchenbuch, T. (2005): Seite 92-95.

⁴⁷ Vgl. Keutzer, O./Lauritz, S./Mehlinger, C./Moormann, P. (2014): Seite 287f.

⁴⁸ Vgl. Marschall, S. (2009): Seite 39.

⁴⁹ Vgl. Wulff, Hans Jürgen (1995): Seite 24-29.

Als Beispiel für den Einsatz als erzählerische Weiterentwicklung könnte hier der Farbverlauf der Farbe Rosa im Film „Harry Potter und der Orden des Phönix“ angeführt werden. In diesem Film wird die Farbe Rosa in den Kontext der Figur „Dolores Jane Umbridge“ gebracht. Die Figur trägt beinahe explizit Kleidung der Farbe, ihr Büro als auch ihr Pergament sind in dieser Farbe gehalten. Im Verlauf des Films, indem sie immer stärker auf die Seite des Bösen gezogen wird, wird auch der Farbton ihrer rosa Kleidung immer dunkler.⁵⁰

Nun werden zwei Beispiele angeführt die dies verdeutlichen sollen. Als Harry Potter bei „Dolores Umbridge“ das erste Mal Nachsitzen⁵¹ muss, ist ihre Kleidung in einem hellrosa Farbton. Als Sie jedoch gegen den Zentauren, zum Ende des Films, kämpft⁵² wickelt sich die hellrosa Farbton ihre Kleidung in einen dunkelrosa Farbton. Doch diese Arbeit dreht sich nicht um „Harry Potter“ sondern um die „Maleficent“ daher werden nun im nächsten Kapitel das Originalmärchen und die Verfilmung kurz vorgestellt um einen groben Überblick des Werkes zu geben.

3. Analyse der Handlungsebene

3.1. Märchen als Medium der Darstellung

Zu Beginn dieses Kapitels sollte der Begriff des Märchens genauer betrachtet werden. Denn dies erweist sich als schwieriger, als man denkt. Das Wort „Märchen“ leitet sich von dem mittelhochdeutschen Wort „maerlîn“ ab. „Maerlîn“ wiederum stellt eine Verkleinerungsform des mittelhochdeutschen Wortes „maere“ dar, welches Erzählung oder Kunde bedeutet.⁵³ Max Lüthi, ein Märchenforscher des 20. Jahrhunderts, hat mit, *„das Märchen ist eine welthaltige Abenteuererzählung von raffender, sublimierender Stilgestalt“*⁵⁴, eine vorsichtige Formulierung des Märchenbegriffes gewagt. Diese Formulierung lenkt den Schwerpunkt nicht auf Zauber- oder Wundergeschichten und lässt damit auch den Blick auf andere Handlungen offen. Denn die Volksmärchen umfassen drei große Hauptgruppen: Tiermärchen, eigentliche Märchen und Schwänke. Die eigentlichen

⁵⁰ Vgl. <http://www.harrypotter-xperts.de/dictionary/108> (Stand 27.07.2015).

⁵¹ Vgl. Harry Potter und der Orden des Phönix: 38 min 02 sek

⁵² Vgl. Harry Potter und der Orden des Phönix: 1 h 42 min 45 sek

⁵³ Vgl. Karlinger, F (1988): Seite 1.

⁵⁴ Lüthi, M. (1981): Seite 77.

Märchen lassen sich weiter unterteilen in Zaubermärchen, legendenartige Märchen, novellenartige Märchen und Märchen vom dummen Teufel bzw. Riesen. Nicht in allen diesen Unterarten der Märchen kommen Magie und Zauberei vor.⁵⁵ Die narrative Struktur des Märchens ist eine ganz besondere Stilart, welcher sich Erzählern und Erzählerinnen bedienen, um eine Botschaft zu übermitteln.

Karlinger, ein deutsch-österreichischer Universitätsprofessor für Romanistik, reicht diese Definition jedoch nicht aus. Nach seiner Betrachtung kann ein Volksmärchen nur im Zusammenhang der jeweiligen geschichtlichen Epoche und der geographischen Beheimatung der Erzählung verstanden werden. Denn ansonsten bleibt das Märchen nur ein kalter Text, den man nicht richtig verstehen kann. Beim Märchen ist die Frage „Wer erzählt es wem?“ essentiell⁵⁶. In diesem Kapitel wird nun dieser Frage nachgegangen. Denn diese Frage klärt auch die in Kapitel 2.2. gestellte Frage nach dem „Wie“, wie auch nach dem „Wozu“. Bekanntermaßen haben Märchen eine Botschaft, die dem Grund der Erzählung nachgeht. Der Sinn des Märchens ist es eine Botschaft zu übermitteln. In diesem Abschnitt geht es nun darum, diese Botschaften zu analysieren und zu hinterfragen, um welche es sich handelt.

3.1.1. Aufgabe und Funktion von Volksmärchen

3.1.1.2. Ursprung des Volksmärchens im deutschsprachigen Raum

Volksmärchen im Allgemeinen gelten als eine der Grundformen der Volksdichtung. Sie dienen als kollektive Form der Erinnerung und sind Träger von Mythen. Viele handeln von Schwellenereignissen, wenn etwas nie Dagewesenes aufkommt, das bedrohlich wirkt.⁵⁷ Die Märchen, ob im deutschsprachigen Raum oder anderswo auf der Welt, wurden ursprünglich oral weitergegeben. Erst später wurden sie in schriftlicher Form festgehalten. Die Märchen, die niedergeschrieben wurden, waren so wie dies auch noch heute geschieht, zum Vorlesen gedacht. In der Entstehungszeit der Märchen wurden die Erzählungen immer wieder ausgeschmückt und ergänzt, andere Teile dafür gestrichen. Die Erzählungen wurden auch als Stücke aufgeführt, bei denen improvisiert wurde, und an das jeweilige

⁵⁵ Vgl. Weippl, C. (2008): Seite 20.

⁵⁶ Vgl. Karlinger, F. (1988): Seite 3.

⁵⁷ Vgl. Weippl, C. (2008): Seite 20.

Umfeld angepasst.⁵⁸ An diese Tradition knüpft auch der Film an, da es auch hier eine Erzählfigur gibt.

So ist auch eine gängige Theorie zur Entstehung des „Dornröschen-Märchens“ durch Veränderung geprägt. Jacob und Wilhelm Grimm hielten das Märchen Dornröschen erstmals im Jahre 1812 in ihrer Sammlung „Kinder- und Hausmärchen“ fest. Sie stellten eine Verbindung des Märchens „Dornröschen“ zu dem Märchen von Perrault, welcher 1628 bis 1703 in Paris lebte, „La belle au bois dormant“ her, da die Handlung sehr ähnlich ist. Ebenso sehen sie eine Parallele des Märchens zu der Sage vom „Nibelungenlied“.⁵⁹ In allen drei Erzählungen fällt eine Frau in den Schlaf, als sie von etwas gestochen wird. Im „Nibelungenlied“ wird „Brunhild von Othin“ mit einem Schlafdorn gestochen, wodurch sie in einen tiefen Schlaf fällt. Im Märchen von Perrault und den Gebrüder Grimm wird die junge Prinzessin von einer Spindel gestochen, jedoch auch hier fällt die Prinzessin anschließend in einen tiefen Schlaf.⁶⁰

Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Märchen ist der Schutzwall, der die Unterkunft der schlafenden Schönheit umgibt. In der alten Sage wurde Brunhilde von einer Wand aus Feuer umgeben, einem Flammenwall, welcher nur Sigurd, auch Siegfried genannt, überwinden konnte. Bei Perrault und den Gebrüder Grimm ist es ein rechter Königssohn, der den Dornenwall überwinden kann. Hier kann man auch eine weitere Parallele zu dem Pentamerone, von dem italienischen Schriftsteller Basile verfasst, ziehen. Dieser lebte von 1575 bis 1632 in Italien. Sein gesammeltes Werk wurde jedoch erst posthum von seiner Schwester veröffentlicht.

Basiles und Perraults Werke, die beide der „Dornröschenerzählung“ von Jacob und Wilhelm Grimm vorausgehen, führen beide einen Schluss an, welcher der deutschen Märe fehlt. In der italienischen und der französischen Version des Volksmärchens gebärt die schlafende Prinzessin Zwillinge. Die Kinder heißen im Pentamerone Sonne und Mond und bei Perrault Tag und Morgenröte.⁶¹

Durch diese kurze Analyse lässt sich feststellen, dass sich viele mythische Erzählungen durch die orale Erzähltradition im Laufe der Zeit angepasst und verändert haben. Die

⁵⁸ Vgl. Karlinger, F. (1988): Seite 12.

⁵⁹ Vgl. Grimm, J. & W. (1843): Seite 84 (b).

⁶⁰ Vgl. Karlinger, F. (1988): Seite 60.

⁶¹ Vgl. Grimm, J. & W. (1843): Seite 84.

nordische Erzählung des „Nibelungenlieds“ wurde möglicherweise an ein anderes Zielpublikum angepasst und laufend verändert. Das Ergebnis daraus könnte „La belle au bois dormant“ gewesen sein oder auch „Sonne, Mond und Talia“ aus dem Pentamerone. Das Grundmotiv der Erzählung bleibt jedoch über all die Zeit das gleiche. Das Versinken in den tiefen Schlaf soll das Entrücken in eine andere Sphäre darstellen. Die Figur verlässt die Sphäre des Lebens und kann nur durch einen besonderen Akt gerettet werden. Dies ist der Kern der Erzählung, welcher im Laufe der Zeit und durch die mündliche Weitergabe in verschiedenen Völkern gleichgeblieben ist. Der Rest wurde teils sehr stark verändert.⁶²

Jedes dieser Werke birgt ein Stück Lebenserfahrung in sich – Ob nun die Sage, das orale Volksmärchen oder die später von Perrault, Basile und Grimm niedergeschriebenen Märchen, jedes dieser Werke birgt ein Stück Lebenserfahrung in sich. Diese Erfahrungen und pädagogischen Leitfäden sollten an die nächsten Generationen weitergegeben werden, sodass sie davon lernen konnten. Manche dieser Märchen haben auch moralisierende Einschübe, bei anderen wiederum, wie bei Basile, fehlen diese. Die Gebrüder Grimm haben eine weniger ausgeprägte Moral in ihrem Werk, jedoch gibt es Deutungspotential.⁶³

3.1.1.2. Die moralische Dimension von Märchen

Die Themen, die in Märchen behandelt werden sind sehr vielfältig. Meist handeln die Erzählungen von einer ungerechten Situation, dass die Held und Heldinnen schlecht behandelt werden oder einem übermächtigen Feind gegenüberstehen. Wenn der Protagonist oder die Protagonistin nicht mehr kann, dann kommt ihm/ihr Hilfe von außen zu. Die Heldinnen und Helden sind bis zum Ende stark und tapfer und werden dafür auch belohnt. Auch wenn das Gute das ganze Märchen über präsent ist, so nimmt das Böse keine geringere Rolle ein. Der Leser oder die Leserin wird mit menschlichen Nöten aus der Wirklichkeit konfrontiert, mit dem brutalen Leben und der Brutalität von Menschen. Es werden verschiedenste Verhaltensweisen widerspiegelt, wie Verrat, Betrug, Eifersucht sowie Angst und wie mit diesen umgegangen werden soll oder kann.⁶⁴

Märchen sind nicht auf die soziale Oberschicht begrenzt, sondern es gibt Märchen für alle sozialen Schichten, wie etwa „Hänsel und Gretel“ oder „Frau Holle“, die explizit die untersten sozialen Schichten ansprechen. Das Zielpublikum hat oft selbst ähnliche

⁶² Vgl. Karlinger, F. (1988): Seite 63.

⁶³ Vgl. Karlinger, F. (1988): Seite 65.

⁶⁴ Vgl. Guðmundsdóttir, S. (2011): Seite 16.

Erfahrungen gemacht und lässt sich dadurch emotional besser involvieren. Die Situationen des Märchens sind vereinfacht dargestellt, wodurch der Sinn und der Rahmen des Märchens besser erkennbar ist. Ziel von vielen Märchen ist es, Hilfestellungen für das eigene Leben zu liefern, ob nun bei der Suche nach dem Sinn des Lebens oder beim Erwachsenwerden in der Pubertät.⁶⁵

Sinn und Zweck des Märchens ist es, Vertrauen zu bilden und Angst zu überwinden. Märchen sollen helfen das Urvertrauen der Menschen auszubilden.⁶⁶ Uns Menschen soll eine Sinnggebung zukommen, so dass „[...]wir in einer sinnvollen Welt geborgen sind und selber uns sinnvoll in sie fügen, sinnvoll handeln und leben, auch wenn wir diese Welt als Ganzes nicht überschauen und nicht verstehen.“⁶⁷ Wenn man nun das Märchen von *Hänsel und Gretel* heranzieht, so werden hier die Ängste vom Liebesentzug und der Trennung von den Eltern nicht überspielt, sondern ernstgenommen. Die Grundlinie bleibt jedoch auch hier, dass man nicht in der Angst stecken bleibt, sondern Vertrauen in die Welt und den Sieg der gerechten Sache hat.⁶⁸

3.1.2. Mittelalterliche Lösungsansätze von Dornröschen

Wenn man nach dem Bösen im Märchen fragt, erkennt man bald, dass es sehr komplex dargestellt wird. Die Rollen sind nicht immer die gleichen. Mal kann der Wolf böse sein wie beim „Wolf und die sieben Geißlein“, mal aber auch gut wie bei dem Märchen „Die zwei Brüder“. Dies trifft ebenso auf Dinge und Orte zu, etwa auf den „Wald“, als Ort, der Menschen verschlingt, jedoch auch ebenso lebensspendender oder rettender Ort sein kann. Die Frage ist nun, was ist das Böse im Märchen? Verena Kast beschreibt es zunächst als etwas Hemmendes, das den Helden oder die Heldin, Protagonisten oder Protagonistin, stört. Dabei können der Held oder die Heldin selbst auch böse sein. Eindeutig ist die Anwesenheit des Bösen im Märchen, die jedoch differenziert zu betrachten ist. Denn aus der Vielschichtigkeit und Komplexität des Märchens ergeben sich auch verschiedene Qualitäten des Bösen.⁶⁹

⁶⁵ Vgl. Guðmundsdóttir, S. (2011): Seite 16.

⁶⁶ Vgl. Lange, G. (1982): Seite 41.

⁶⁷ Lange, G. (1982): Seite 42.

⁶⁸ Vgl. Lange, G. (1982): Seite 43.

⁶⁹ Vgl. Kast, V. (1978): Seite 26.

In vielen Märchen kann man das Böse als eine zuwiderhandelnde, destruktive Macht beschreiben. Eine Kraft, von welcher man sich distanzieren sollte, wie auch im Märchen Dornröschen.⁷⁰ Bei näherer Betrachtung der Etymologie des Wortes „Fee“ kann man auf die lateinische Wurzel des Wortes zurückblicken. Das lateinische „Fata“ steht für Schicksalsgöttin. Die Schicksalsgöttinnen kommen in jeder europäischen Mythologie vor, wenn auch unter verschiedenen Namen, wie Moiren, Nornen oder Parzen. Gegen sie waren sogar die mächtigsten Götter wie „Zeus“ machtlos. Sie repräsentieren die weibliche Urmacht. Das Königspaar im Märchen will mit Speis und Trank die Schicksalsgöttinnen positiv stimmen, um ihr Kind abzusichern. Jedoch herrschte im Königreich ein Mangel, weshalb nur zwölf Feen, zwölf weise Frauen bewirtet werden können, die 13. wird nicht eingeladen, wobei die Anzahl der Feen in den unterschiedlichen Versionen auch variiert. Die nicht eingeladene Fee verhängt den Fluch über das Mädchen. Hier bleibt dieses Papier jedoch der Grimm'schen Märchenschreibung treu. Denn die Zahl 13 trägt eine erhebliche Zahlensymbolik in sich. Die Zahl zwölf steht für das Ganze, für Abgeschlossenheit, zum Beispiel zwölf Tage, zwölf Nachtstunden oder die zwölf Monate eines Jahres. Die Zahl 13 jedoch ist eine zu viel. Das 13. ist überflüssig und nicht in den Ordnungskosmos von zwölf eingliederbar. Durch das Herausfallen des kosmisch Geordneten gerät die Zahl dreizehn in den chaotisch-irrationalen Raum, in den Bereich, in dem Dinge unkontrollierbar werden und dadurch Furcht und Beklommenheit verbreiten. Im Königreich von „Dornröschen“ gibt es für das Chaotisch-Irrationale keinen Platz, dies soll durch die Festtafel und die zwölf Teller verdeutlicht werden.⁷¹

Durch diese beschränkte Wahrnehmung, welche die Ganzheit außer Acht lässt, fallen die Dinge aus dem Gleichgewicht, was durch die böse Fee dargestellt wird. Das Böse in „Dornröschen“ wird respektiert. Durch diese Art des Umgangs mit dem Bösen drückt sich auch die berechtigte Angst aus. Die böse Fee wird im Märchen nicht bekämpft oder gejagt, so wie dies oft mit Hexen im Märchen passiert, sondern man lässt sie gehen. Durch die etymologische Erklärung des Wortes Fee wird auch dargelegt, warum man es nicht bekämpft oder verfolgt, da man machtlos gegen sie war. Bedeutsam ist auch, dass die 13. Fee mit der zwölften den Platz tauscht, das heißt, sie bricht in die Ordnung der zwölf ein. Dadurch kann die zwölfte, nun die letzte Fee den Fluch nicht unschädlich machen, aber noch abschwächen. Durch diese Handlungen ordnet sich zum Einen die ausgestoßene 13.

⁷⁰ Vgl. Kast, V. (1978): Seite 32.

⁷¹ Vgl. Kast, V. (1978): Seite 182 ff.

Fee in die Ordnung ein und zum Anderen verliert die ganze Destruktivität der Situation an Kraft.⁷²

Dieses Märchen soll zur Bewusstwerdung anregen. Man muss lernen, mit dem Destruktiven umzugehen. Die Handlungsweise des Königs ist ein Beispiel, wie man nicht damit umgehen soll. Die Verdrängung des Königs, welche sich durch das Aussperren zeigt, ist ein nicht wirkungsvoller Lösungsansatz für das Problem. Das Spinnen ist eine typische weibliche Tätigkeit. In psychologischer Betrachtung steht die Spindel für „Eros“, In-Beziehung-Bringen, auch in erotischer Natur. Deshalb lässt sich die Verbannung aller Spindeln aus dem Königreich auch dahingehend deuten, dass jegliche erotische Phantasie verboten wird. Der König will das Kind vor seinen eigenen Trieben bewahren.⁷³ Hier drängt sich der Gedanke auf, dass der Vater die Tochter nicht zu einer jungen Frau heranwachsen sehen will. In der Literatur steht der Schlaf meist für ein Entrücken aus der Sphäre der Lebenden. Der Schlaf kann auch als die Zeit der Pubertät verstanden werden, eine Zeit der Identitätslosigkeit. Aus diesem Schlaf erwacht sie erst nach 100 Jahren. Die Zahl 100 steht für eine abgeschlossene Zeit, da danach keine Zahl mehr kommt, die man lernen muss. Man fügt die bekannten Zahlen einfach hinten an. So steht der 100-jährige Schlaf für eine Zeit des Lernens, in der sich das junge Mädchen alles aneignet, was es für ihr Leben benötigt. In der das junge Mädchen alles lernt, was es als Frau zu lernen gibt. Dies ist die Zeit, in welcher sie eine neue Identität als Frau bekommt.⁷⁴ Die Rückkehr aus dem Schlaf in das Diesseits, aus diesem Schlaf, gelingt nur durch einen Akt der Liebe.⁷⁵ In diesem Märchen erfolgt der Akt der Liebe durch den Kuss eines Prinzen, jedoch erst als die Spanne von 100 Jahren vorübergegangen ist. Zuvor gelang es niemanden, die Dornenranke zu durchdringen, welche das Schloss und Dornröschen umschloss.

Das Böse in diesem Märchen ist also, dass der König die natürlichen Triebe der Tochter mit aller Macht zu unterdrücken und verleugnen versucht. Er versucht, einen Teil der natürlichen Ordnung auszuladen, die 13. Fee. Nachdem der Fluch ausgesprochen worden ist, verbannt er alle Spindeln, Symbole des Weiblichen, aus seinem Reich. Dies zeigt jedoch nicht die gewünschte Wirkung, denn der Fluch sucht sich seinen Weg und die Tochter fällt in einen 100-jährigen Schlaf, welcher die Identitätskrise der Pubertät

⁷² Vgl. Kast, V. (1978): Seite 184.

⁷³ Vgl. Kast, V. (1978): Seite 186.

⁷⁴ Vgl. Waiblinger, A. (1988) Seite 115.

⁷⁵ Vgl. Karlinger, F. (1988): Seite 63.

widerspiegeln soll. Erst nachdem die Tochter ihren Weg und ihre Persönlichkeit anerkennt, gelingt es ihr, aus dem Schlaf zu erwachen und ihr eigenes Glück und die Liebe zu finden.

3.1.2. Aktuelle Lösungsansätze von „Maleficent“

Entgegen dem Originalmärchen, welches sich bei Charles Perrault oder den Brüdern Grimm wiederfindet, wendet sich der Märchenfilm anderen Problemen zu. Zu Beginn des Filmes sieht man „Maleficent“ als Fee mit Flügeln, die es liebt zu fliegen. Sie verliebt sich in einen Mann namens Stefan, der sie später verrät, um König zu werden. Durch den Verrat von Stefan, späterer Vater von Aurora, verliert diese ihre geliebten Flügel, ein Akt der Kastration, der von ihm verübt wird. Der Fokus dieses Films liegt somit auf der bösen Fee, welche verbittert ist und den Glauben an die Liebe verloren hat.

Gleich zum Märchen lädt der König viele Gäste zur Taufe ein, zu der auch drei gute Feen kommen, um ein Geschenk zu überreichen. Im Gegensatz zum Originalmärchen, wo die letzte Fee den Fluch in einen Schlaf abschwächt, formuliert „Maleficent“ den Fluch als ewig andauernden Schlaf mit der Chance auf Erlösung durch einen Kuss von wahrer Liebe. Ein Akt der Rache für ihr gebrochenes Herz, denn „Maleficent“ glaubt nicht mehr an die wahre Liebe. Auch im Film war die böse Fee nicht eingeladen, jedoch zeichnet sich der Akt des Bösen, als ein Racheakt einer betrogenen Frau aus.

Es geht hier um die Akzeptanz der eigenen bösen Seite der Protagonistin und des Antagonisten. Darum mit der eigenen destruktiven Macht umzugehen und sie kontrollieren zu lernen. Nachdem der Fluch ausgesprochen ist, verliert sich der König in seiner Wut und Angst. Er lässt alle Spindeln, wie auch im Originalmärchen, verbannen und zerstören. Zudem beginnt er einen Krieg gegen die Hochmoore, die Heimat der magischen Wesen. Daraufhin schützt „Maleficent“ diese mit Dornenranken. Hier weicht der Film vom Märchen ab. Die Dornenranken schützen die Moore und ihre Bewohnerinnen und Bewohner, welche „Maleficent“ unterworfen hat. Es handelt sich dabei um eine Unterwerfung eines Wertesystems, welches den Wesen zuvor unbekannt war, aber auch niemals in Frage gestellt wurde,⁷⁶ Damit sind sie für die Menschen unantastbar. Nie wieder soll ein Mensch jemanden aus ihrem Volk solch einen Schaden zufügen, wie jener, der König ihr angetan hat. So soll die Dornenranke eine innere Mauer darstellen, welche sie um ihr Herz errichtet hat.

⁷⁶ Vgl. Kast, V. (1978): Seite 178.

Das Mädchen wird vom Vater fortgeschickt und soll erst nach dem 15-ten Geburtstag wieder zurückgebracht werden. Dies ist eine andere Art der Verdrängung. Wird im Originalmärchen das Mädchen im Schloss eingesperrt, so wird es hier der Heimat und Eltern beraubt. Der Vater verliert sich vollkommen in seinem Rachewahn, seine Familie ist für ihn nicht mehr von Bedeutung. Er will „Maleficent“ und die magischen Wesen vollkommen zerstören. Er versucht sich aus dieser Situation zu befreien, indem er das, seiner Ansicht nach Böse, töten möchte. Jedoch genau in diesem Weg, den er einschlägt, liegt seine eigentliche Unfreiheit. Diese Situation zerstört all seine sozialen Netze und treibt ihn in die Isolation. Der König ist Symbolträger und stellt nicht eine individuelle Person dar. Er repräsentiert die herrschende Weltordnung. Somit steht sein Handeln für ein wirksames Leitbild, an welchem sich menschliches Verhalten ablesen lässt.⁷⁷ Zum Ende des Films hin sieht man auch, wie das Schloss von Stefan von Dornenranken durchzogen ist. Diese Dornenranken sind jedoch keine Pflanzen, wie jene von „Maleficent“ herbeigezauberten, sondern geschmiedete Dornenranken aus Eisen. Denn Eisen kann „Maleficent“ nicht berühren. Dies verdeutlicht noch einmal den Verdrängungsprozess des Königs, den Versuch, vor der Auseinandersetzung zu fliehen, indem er versucht ihre Schwäche als Waffe gegen sie einzusetzen.

„Maleficent“ hingegen nutzt ihre Kräfte, um wieder ihrer alten Position als Beschützerin der Moore nachzugehen und zugleich schützt sie das Mädchen Aurora. Sie lernt erneuert zu lieben, wenn auch anders als erwartet. Sie verliebt sich in das Mädchen, dem sie zuerst nur Abscheu entgegengebracht hat. Denn ausgerechnet sie selbst, die gehörnte Fee ist es, die ihren eigenen Fluch bricht. Denn nur sie selbst vermag es, sich aus dem eignen Gefängnis der Lieblosigkeit zu befreien. Zum Schluss wird „Maleficent“ auch von der Kastration geheilt und mit ihren Flügeln wiedervereint. Denn Aurora löst sich von ihren Blutsbanden und steht ihrer Beschützerin bei und heilt sie, indem sie ihr ihre Flügel wiedergibt. Die Vereinigung mit ihren Flügeln kann als ein Akt der Vergebung angesehen werden. Der König wird durch diese Tat besiegt und somit entthront. Mit seiner Entthronung werden die beiden Welten, das Reich der magischen Wesen und das Menschenreich, wieder miteinander versöhnt und in Einklang gebracht. Die Blockaden, als Dornenranken dargestellt, werden aufgehoben und die Unterdrückung abgeschafft.⁷⁸

⁷⁷ Vgl. Kast, V. (1978): Seite 176.

⁷⁸ Vgl. Kast, V. (1978): Seite 178.

Das moderne Filmmärchen versucht das Böse differenzierter zu betrachten. Es stellt sowohl Protagonistin als auch Antagonist als Böse dar, jedoch gelingt es der Protagonistin, das Böse in ihr unter Kontrolle zu bringen und einen Weg der Erlösung zu finden. Der Film erzählt die Geschichte von einem gebrochenen Herzen und dem Wiederentdecken von Liebe und davon, dass wahre Liebe Zeit braucht, um sich zu entwickeln.

Nun gehen wir der im 2.2. eröffneten Frage des „Was“ nach. Denn um den Film inhaltlich analysieren zu können, muss auch verständlich gemacht werden, worin die Handlung des Filmes liegt. Da es sich um ein Filmmärchen dreht, sollen in diesem Schritt auch die Unterschiede und Gemeinsamkeiten des Filmes verdeutlicht werden. Die Handlung wird dabei in drei grobe Abschnitte gegliedert, um ein erleichtertes Verständnis des Handlungsverlaufes zu ermöglichen. Es ist nachvollziehbar, dass die Handlung des Filmes nur in groben Zügen beschrieben werden kann, denn der Film erweist sich als wesentlich umfangreicher als das Originalmärchen der Brüdern Grimm. Doch für die Beantwortung nach dem „Was“ dürfte der Punkt 3.2.2. ausreichend sein.

3.2. Vergleich Original und Film

3.2.1. Dornröschen

„Vor Zeiten war ein König und eine Königin, die sprachen jeden Tag: „Ach, wenn wir doch ein Kind hätten!“ und kriegten immer keins. Da trug es sich zu, als die Königin einmal im Bade saß, dass ein Frosch aus dem Wasser ans Land kroch und zu ihr sprach: „Dein Wunsch wird erfüllt werden, ehe ein Jahr vergeht, wirst du eine Tochter zur Welt bringen.“

Was der Frosch gesagt hatte, das geschah, und die Königin gebar ein Mädchen, das war so schön, dass der König vor Freude sich nicht zu fassen wusste und ein großes Fest anstellte. Er ladete nicht bloß seine Verwandten, Freunde und Bekannten, sondern auch die weisen Frauen dazu ein, damit sie dem Kind hold und gewogen wären. Es waren ihrer dreizehn in seinem Reiche, weil er aber nur zwölf goldene Teller hatte, von welchen sie essen sollten, so musste eine von ihnen daheim bleiben.

Das Fest ward mit aller Pracht gefeiert, und als es zu Ende war, beschenkten die weisen Frauen das Kind mit ihren Wundergaben: die eine mit Tugend, die andere mit Schönheit, die dritte mit Reichtum und so mit allem, was auf der Welt zu wünschen ist. Als elfe ihre Sprüche eben getan hatten, trat plötzlich die dreizehnte herein. Sie wollte sich dafür rächen, dass sie nicht eingeladen war, und ohne jemand zu grüßen oder nur anzusehen, rief sie mit lauter Stimme:

„Die Königstochter soll sich in ihrem fünfzehnten Jahr an einer Spindel stechen und tot hinfallen.“ Und ohne ein Wort weiter zu sprechen kehrte sie sich um und verließ den Saal. Alle waren erschrocken, da trat die zwölfte hervor, die ihren Wunsch noch übrig hatte, und weil sie den bösen Spruch nicht aufheben, sondern ihn nur mildern konnte, so sagte sie: „Es soll aber kein Tod sein, sondern ein hundertjähriger tiefer Schlaf, in welchen die Königstochter fällt.“

Der König, der sein liebes Kind vor dem Unglück gern bewahren wollte, ließ den Befehl ausgehen, dass alle Spindeln im ganzen Königreiche sollten verbrannt werden. An dem Mädchen aber wurden die Gaben der weisen Frauen sämtlich erfüllt, denn es war so schön, sittsam, freundlich und verständig dass es jedermann, der es ansah, liebhaben musste. Es geschah, dass an dem Tage, wo es gerade fünfzehn Jahre alt ward, der König und die Königin nicht zu Haus waren und das Mädchen ganz allein im Schloss zurückblieb. Da ging es allerorten herum, besah Stuben und Kammern, wie es Lust hatte, und kam endlich auch an einen alten Turm. Es stieg die enge Wendeltreppe hinauf und gelangte zu einer kleinen Türe. In dem Schloss steckte ein verrosteter Schlüssel, und als es ihn umdrehte, sprang die Türe auf, und da saß in einem kleinen Stübchen eine alte Frau mit einer Spindel und spann emsig ihren Flachs. „Guten Tag, du altes Mütterchen“, sprach die Königstochter, „was machst du da?“ „Ich spinne“, sagte die Alte und nickte mit dem Kopf. „Was ist das für ein Ding, das so lustig herumspringt?“ sprach das Mädchen, nahm die Spindel und wollte auch spinnen. Kaum hatte sie aber die Spindel angerührt so ging der Zauberspruch in Erfüllung, und sie stach sich damit in den Finger.

In dem Augenblick aber, wo sie den Stich empfand, fiel sie auf das Bett nieder, das da stand, und lag in einem tiefen Schlaf. Und dieser Schlaf verbreitete sich über das ganze Schloss, der König und die Königin, die eben heimgekommen waren und in den Saal getreten waren, fingen an einzuschlafen und der ganze Hofstaat mit ihnen. Da schliefen auch die Pferde im Stall, die Hunde im Hof, die Tauben auf dem Dache, die Fliegen an der Wand, ja, das Feuer, das auf dem Herde flackerte, ward still und schlief ein, und der Braten hörte auf zu brutzeln, und der Koch, der den Küchenjungen, weil er etwas versehen hatte, an den Haaren ziehen wollte, ließ ihn los und schlief. Und der Wind legte sich, und auf den Bäumen vor dem Schloss regte sich kein Blättchen mehr.

Rings um das Schloss aber begann eine Dornenhecke zu wachsen, die jedes Jahr höher ward und endlich das ganze Schloss umzog und darüber hinauswuchs, dass gar nichts mehr davon zu sehen war, selbst nicht die Fahne auf dem Dach. 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. Nach langen, langen Jahren kam wieder einmal ein Königssohn in das Land und hörte, wie ein alter Mann von der Dornenhecke erzählte, es sollte ein Schloss dahinter stehen, in welchem eine wunderschöne Königstochter, Dornröschen genannt, schon seit hundert Jahren schlief, und mit ihr schlief der König und die Königin und der ganze Hofstaat. Er wusste auch von seinem Großvater, dass schon viele Königssöhne gekommen wären und versucht hätten, durch die Dornenhecke zu dringen, aber sie wären darin hängengeblieben und eines traurigen Todes gestorben. Da sprach der Jüngling: „Ich fürchte mich nicht, ich will hinaus und das schöne Dornröschen sehen!“ Der gute Alte mochte ihm abraten, wie er wollte, er hörte nicht auf seine Worte. Nun waren aber gerade die hundert Jahre verflossen, und der Tag war gekommen, wo Dornröschen wieder erwachen sollte. Als der Königssohn sich der Dornenhecke näherte, waren es lauter große, schöne Blumen, die taten sich von selbst auseinander und ließen ihn unbeschädigt hindurch, und hinter ihm taten sie sich wieder als eine Hecke zusammen. Im Schlosshof sah er die Pferde und scheckigen Jagdhunde liegen und schlafen, auf dem Dache saßen die Tauben und hatten das Köpfchen unter den Flügel gesteckt. Und als er ins Haus kam, schliefen die Fliegen an der Wand, der Koch in der Küche hielt noch die Hand, als wollte er den Jungen anpacken, und die Magd saß vor dem schwarzen Huhn, das sollte gerupft werden. Da ging er weiter und sah im Saale den ganzen Hofstaat liegen und schlafen, und oben bei dem Throne lagen der König und die Königin. Da ging er noch weiter, und alles war so still, dass er seinen Atem hören konnte, und endlich kam er zu dem Turm und öffnete die Türe zu der kleinen Stube, in welcher Dornröschen schlief. Da lag es und war so schön, dass er die Augen nicht abwenden konnte, und er bückte sich und gab ihm einen Kuss. Wie er es mit dem Kuss berührt hatte, schlug Dornröschen die Augen auf, erwachte und blickte ihn ganz freundlich an. Da gingen sie zusammen herab, und der König erwachte und die Königin und der ganze Hofstaat und sahen einander mit großen Augen an. Und die Pferde im Hof standen auf und rüttelten sich, die Jagdhunde sprangen und wedelten, die Tauben auf dem Dache zogen das Köpfchen unterm Flügel hervor, sahen umher und flogen ins Feld, die Fliegen an den Wänden krochen weiter, das Feuer in der Küche erhob sich, flackerte und kochte das Essen, der Braten fing wieder an zu brutzeln, und der Koch gab dem Jungen eine Ohrfeige, dass er schrie, und die Magd rupfte das Huhn fertig.

Und da wurde die Hochzeit des Königssohns mit dem Dornröschen in aller Pracht gefeiert, und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende“.⁷⁹

Demnach ist die Dreigliederung des Märchens wie folgt:

1. Die Mangelsituation der Kinderlosigkeit wird behoben, jedoch begeht der Vater einen Verstoß, der zu einem befristeten Fluch führt.

⁷⁹ Grimm, J. & W. (1843): Seite 246-249 (a).

2. Der Fluch tritt in Kraft.
3. Der Fluch läuft aus, ein Königssohn tritt in die Handlung ein und heiratet das Mädchen.⁸⁰

3.2.2. „Maleficent“

Der Film basiert auf der Grundlage des Buches „Maleficent“ von Elizabeth Rudnick aus dem Jahre 2014. Der folgende Unterpunkt bietet eine Zusammenfassung der Filmhandlung auf Grundlage des Buches. Eine Besonderheit dieses Films ist es, dass es eine Erzählfigur gibt.

Der Film spielt in einem zweigeteilten Königreich. Der eine Teil ist ein Reich voller Zauberwesen, die Moore genannt. Hier leben alle im Einklang miteinander und der Natur. Auf der anderen Seite gibt es das Menschenreich, wo es eine Ständeordnung gibt. Die junge gehörnte Fee „Maleficent“ ist eine mächtige Fee mit drachenartigen Flügeln. Sie ist die Beschützerin der Moore und erfährt, dass ein Mensch die Moore betreten hat. Als sie diesen zur Rede stellt, entwickelt sich eine Freundschaft zwischen den Beiden. Der junge Stefan, erfährt so einiges über „Maleficent“, unter anderem, dass sie kein Eisen berühren kann.

Es vergeht einige Zeit und Stefan verändert sich, er strebt nach Ruhm und Macht und erhält die Chance auf den Königsthron, falls er „Maleficent“, die Feindin des Königs, tötet. So wendet Stefan eine List an. Er verführt „Maleficent“ und schneidet ihr nach der gemeinsamen Liebesnacht die Flügel ab, und bringt diese als Trophäe dem alten König. Dadurch wird er zum neuen König. Die an gebrochenem Herzen leidende „Maleficent“, errichtet zum Schutz für die Moore eine Dornenhecke und erhebt sich zur Königin der Moore.

Die Fee rettet den Raben Diavol, als er von einem Menschen erschlagen werden sollte und verwandelt ihn. Dieser schwört ihr die Treue und dient ihr als Spion. So erfährt sie, dass König Stefan Vater wurde und eine Tauffeier gibt. An dieser Tauffeier nehmen auch drei Blumenfeen teil, welche der Königstochter Aurora Gaben schenken. Da platzt auch „Maleficent“ in die Tauffeierlichkeiten und verflucht das Mädchen, sodass sie sich an ihrem 16. Geburtstag an einer Spindel stechen soll und in einen todesähnlichen Schlaf fällt, aus dem sie nur durch einen Kuss der wahren Liebe erwachen kann. Da Stefan

⁸⁰ Vgl. Spörk, I. (1985): Seite 148.

„Maleficent“ an ihrem 16. Geburtstag geküsst und damals behauptet hatte, es wäre der Kuss der wahren Liebe, ist sie der Ansicht, dass dies nie der Fall sein würde. Der Fluch sei zudem durch keine Macht der Welt aufzuheben.

Der König lässt darauf alle Spinnräder im Reich zerstören und schickt Aurora mit den Blumenfeen weg. Sie solle erst nach ihrem 16. Geburtstag wiederkehren. Da die Feen mit der Erziehung überfordert sind, agiert „Maleficent“ als ihre geheime Schutzfee. Der König jedoch verfällt dem Wahnsinn und will „Maleficent“ Tod sehen. Er isoliert sich vollkommen und vernachlässigt sogar seine sterbende Frau. Der König lässt viele Eisenwaffen schmieden, da er „Maleficents“ Schwäche kennt. „Maleficent“ zeigt sich an Auroras 15. Geburtstag und führt sie ins Reich der Zauberwesen. Es entwickelt sich eine Art Freundschaft zwischen den beiden Frauen. Da erkennt „Maleficent“ ihren Fehler und versucht den Fluch von Aurora zu nehmen, was ihr jedoch nicht gelingt. Deshalb gesteht „Maleficent“ der Königstochter, was sie getan hat. Aurora lernt auch den jungen Prinzen Philipp kennen und es funkt zwischen ihnen. Als das Mädchen jedoch erfährt, dass ihr Vater noch lebt, will sie ihn kennenlernen und reitet zur Burg. Dieser will jedoch mit seiner Tochter nichts zu tun haben und lässt sie wegsperren. Er konzentriert sich einzig und allein auf seinen Schlachtplan gegen „Maleficent“.

„Maleficent“, die drei Feen und Philipp eilen der jungen Prinzessin nun hinterher und versuchen den Fluch aufzuhalten, jedoch kommen sie zu spät. Der Fluch hat Aurora in einen Todesschlaf versetzt. Der junge Prinz kann sie jedoch auch nicht wachküssen. „Maleficent“ entdeckt die schlafende Aurora in ihrem Zimmer und versichert ihr, dass sie sie beschützen wird und küsst sie mütterlich auf ihre Stirn. Dieser Kuss aus wahrer Liebe erweckt die Schlafende und bricht den Bann. Beim Versuch die Burg wieder zu verlassen, geraten Divial und „Maleficent“ in eine Falle. Die Fee wird unter einem Eisennetz gefangen, verwandelt aber Divial in einen Drachen und kann sich befreien. So kommt es zum Endkampf zwischen dem König und der Fee. Als die Lage für „Maleficent“ aussichtslos erscheint, rettet die junge Aurora die Fee. Sie findet die Flügel von „Maleficent“ im Schloss und befreit sie aus ihrem Gefängnis. Diese verbinden sich wieder mit der Fee. Als „Maleficent“ versucht, von dem Kampfplatz zu fliehen, hält sich König Stefan an ihrem Bein fest. Der König und die Fee fliegen auf den Burgfried, hier will „Maleficent“ den Kampf beenden, Stefan jedoch versucht „Maleficent“ von hinten zu erstechen. So fallen beide vom Turm, Stefan jedoch schlägt am Boden auf. Später werden

Aurora und Philipp von „Maleficent“ im Moor zu Königin und König beider Reiche gekrönt. „Maleficent“ hat ihren Frieden gefunden und beide Reiche blühen auf.

Auch die Handlung der Verfilmung kann man in drei Teile gliedern⁸¹:

1. Die Mangelsituation von „Maleficent“ wird durch den Verrat durch Stefan erzeugt und der Fluch durch die Fee ausgesprochen.
2. Die dunkle Fee bereut ihren Fluch und möchte ihn zurücknehmen.
3. Der Fluch tritt in Kraft und durch „Maleficent“ gebrochen, die Königstochter nimmt den Platz ihres Vaters ein und vereint beide Reiche.

3.2.3. Differenzen und Gemeinsamkeiten

Nachdem nun beide Geschichten für sich vorgestellt wurden, geht es nun darum, die Differenzen und Gemeinsamkeiten zu entdecken, wobei mit den Parallelen begonnen wird:

In beiden Märchenvarianten, also in den Grimm'sche Kinder- und Hausmärchen als auch in der Verfilmung von Walt Disney, gibt es eine Tauffeier, wo der Fluch auf die Königstochter gelegt wird. An den Tauffeierlichkeiten nehmen weise Frauen oder Feen, teil: im Film sind es drei, in der Märchenvorlage der Grimms zumeist zwölf. Auch im Film beschenken die Feen das Königskind reich mit Gaben. Entgegen dem Originalmärchen wird in der Verfilmung der Fluch selbst von „Maleficent“ abgeschwächt. Im Märchen verwünscht die 13. die Tochter mit einem Todesfluch, in „Maleficent“ hingegen soll sie in einen Schlaf fallen, aus dem sie nie wieder erwacht. In dieser Szene erkennt man die erste Abänderung: „Maleficent“ eröffnet selbst eine Möglichkeit zur Befreiung aus dem Fluch, durch die Bitte um Gnade von Stefan. Im Märchentext ist es die zwölfte Fee, die den Todesfluch in einen 100-jährigen Schlaf verwandelt. Hier ist die zweite Unterscheidung in der Szene zu erkennen. Im Filmmärchen ist es ein Kuss der wahren Liebe, der den Fluch brechen kann, in der Vorlage hingegen wird der Fluch nach 100 Jahren von alleine gelöst.⁸² So küsst sowohl im Film als auch im Buch ein junger Prinz das schlafende Dornröschen, die Wirkung ist jedoch different. Im Originalmärchen erwacht die Prinzessin im Augenblick des Kusses, im Film nicht, da es sich nicht um einen Kuss der wahren Liebe handelt. Es ist „Maleficent“, die Urheberin des Fluches, welche den rettenden Kuss spendet und somit die Tochter des Königs, ihren Schützling aus dem Bann erlöst. Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass der König als Vorsichtsmaßnahme alle Spindeln aus dem

⁸¹ Faulstich, W. (1980):Einführung in die Filmanalyse: Seite 126.

⁸² Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 104 f.

Königreich verbannen oder zerstören ließ. Die Obsorge des Königs ist ein zentrales Element, das auch im Film aufgegriffen wurde. Im Film geht man sogar noch einen Schritt weiter, denn der Vater lässt seine Tochter in einem abgelegenen Wald von Feen großziehen, fernab des Schlosses und Spindeln.⁸³ Auch sticht sich Aurora in beiden Versionen an einer Spindel und löst somit den Fluch aus, jedoch ist sie im Film im Keller und allein, als sie sich sticht, im Textmärchen jedoch steigt sie die Treppen hinauf zu einem Turm, wo sie eine alte Frau trifft. Doch hier enden die Gemeinsamkeiten.

Nun sollen auch die Differenzen zur Sprache gebracht werden. Das wichtigste Unterscheidungsmerkmal ist die Rahmenhandlung, die der Film anbietet. Im Film trifft man auf zwei Welten, die einander feindlich gegenüberstehen, das Königreich von König Stefan und die Welt der magischen Wesen in welcher „Maleficent“ beheimatet ist. Auch ist „Maleficent“ die *Protagonistin* des Films, im Gegensatz zu „Maleficent“ oder auch dem Königspaar im Originalmärchen. Durch die Liebe der Fee zum König verbinden sich die zwei Welten für kurze Zeit, durch den Verrat von Stefan, um König zu werden, entsteht ein scheinbar unüberwindbarer Graben. Durch dieses Element, das nur im Film vorkommt, bekommt die Handlung eine vollkommen andere Dynamik. So fehlt im Film der typische Anfang, welcher im Originalmärchen zu finden ist, indem sich der König und die Königin ein Kind wünschen und erst durch den Zuspruch des Frosches bekommen. Diese Passage verleiht dem Grimm'schen Märchen eine vollkommen andere Blickrichtung als die Liebesgeschichte von Stefan und „Maleficent“. Auch die Dornenranke wird im Film anders eingesetzt. So errichtet „Maleficent“ die Dornenranken, um die Moore vor den Menschen zu schützen und nicht, um die Königstochter einzuschließen.⁸⁴ Auch der Fluch selbst besitzt eine differente Struktur im Film. Im Märchentext versinkt das ganze Schloss in den 100-jährigen Schlaf, wohingegen im Film nur die Prinzessin einschläft.

Auch der Schluss unterscheidet sich strukturell vom Märchen. So gibt es am Ende der Verfilmung noch eine epochale Schlacht, in welcher sich Aurora von den Familienbanden löst und „Maleficent“ hilft. Im Märchentext hingegen geht die junge Prinzessin mit ihren neuen Freund die Treppen hinunter und trifft ihre Eltern, gliedert sich in die Familie ein. Beim Film jedoch stirbt der Vater und die Tochter heiratet den Prinzen und wird zur Königin der magischen Welt und der Menschenwelt gekrönt.⁸⁵

⁸³ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 112 ff.

⁸⁴ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 107.

⁸⁵ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 258 f.

3.3. Rollenaufbau und Rollenentwicklung

Nachdem nun die Frage nach dem „Was“ beantwortet ist, wendet sich der Blick auf die Figuren im Film, auf das „Wer“. Um im sechsten Kapitel die philosophischen Thesen auf die Figuren anwenden zu können, bedarf es einer näheren Betrachtung ihrer Charaktere. Ziel dieses Schrittes ist es, die inneren Beweggründe der Figuren darzulegen. Da sich die Analyse auf ein Phänomen bezieht, welches nur im Inneren einer Person auftritt, bedarf es eines tieferen Verständnisses der zu analysierenden Personen.

Zuvor jedoch sollten noch die Begriffe des *Protagonisten* und des *Antagonisten* erklärt werden. Protagonist kommt aus den altgriechischen und bedeutet *erster Schauspieler*. Im altgriechischen Drama war dies jene Person, welche die Handlung maßgeblich beeinflusst hat.⁸⁶ Das Online-Lexikon Duden beschreibt das Wort Antagonist, welches ebenso aus dem Altgriechischen kommt, als Widersacher.⁸⁷ Dieser Rolle fällt die Aufgabe zu, dem Protagonisten immer wieder entgegenzutreten. Er ist der ständige Kontrahent im Geschehen. Mit dieser Rolle soll nun die Analyse begonnen werden, wobei die Funktion im Film der Figur Stefan zufällt.

3.3.1. Der König als Antagonist

Die Rolle Stefans im Film „Maleficent“ wird einer starken Veränderung unterzogen. Noch zu Beginn der Handlung lebt der kleine Mann in einer Scheune⁸⁸, doch dies bleibt nicht so. Der Knabe hat sehr früh seine Eltern verloren und hat sich selbst zum Ziel gesetzt, eines Tages im Schloss zu leben. Bei seinem ersten Auftritt stiehlt der Junge einen besonders schönen Stein aus dem Moor. Stefan ist sehr ehrgeizig sowie strebsam und kann im Laufe der Handlung sein Ziel erreichen, bis er am Ende König wird.⁸⁹ Der König kämpft hart und verbissen, um sich seine Träume zu erfüllen und will auch nicht wieder verlieren, was er so hart erkämpft hat. Er versucht die Bedrohung, die von dem Fluch ausgeht, zu bekämpfen und die Urheberin des Fluches selbst. Die Art der Strategie, die der Antagonist einsetzt, ist sehr offen. Er lässt seine Soldaten alle Webstühle verbrennen und die Moore, die Heimat der Fee, angreifen. Seine Aktionen sind jedoch ohne Erfolg. Es konnten weder die Moore eingenommen, noch der Fluch aufgehoben werden. Auch wenn sein Handeln anfangs

⁸⁶ Vgl. <http://www.duden.de> (Stand: 31.12.2015).

⁸⁷ Vgl. <http://www.duden.de> (Stand: 31.12.2015).

⁸⁸ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 41.

⁸⁹ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 69.

wirkt, als wolle er seine Tochter nur schützen, so wird die Erscheinung des Königs im Laufe des Films immer dunkler. Der Schutz der Tochter vor dem Fluch ist somit nur ein Handeln, das der Selbsterhaltung dient. Denn seine Herrschaft wird durch seine Erbfolgerin legitimiert, ohne seine Tochter würde auch er den Anspruch auf die Krone verlieren. Seine Funktion als Beschützer wird er in diesem Film nicht gerecht. Denn gerade am Geburtstag der Tochter ist er nicht in ihrer Nähe. Er sperrt sie auf ihr Zimmer, weit weg von ihm.⁹⁰ So ist er in dem Moment, wo er gebraucht werden würde, nicht zur Stelle, da er zu versessen darauf ist, seinen Plan, den er seit der Taufe seiner Tochter schmiedet, umzusetzen und „Maleficent“ damit zu vernichten.

Der König erweist sich im Film nicht nur als erfolgloser Beschützer, sondern auch als schlechter Ehemann. In seiner Fokussierung auf Vergeltung gegenüber „Maleficent“ ist er auch nicht zur Stelle, als seine Frau krank wurde.⁹¹ So lässt er Leila, die Königin, im Stich, als sie ihn gebraucht hätte. Auch für seine Untertanen entwickelt sich Stefans Verbissenheit zu einer Qual. Denn unter seinen Alpträumen und seinen Hass auf „Maleficent“ sowie ihren Taten müssen auch sie leiden. Er will sein Ziel um jeden Preis erreichen.⁹² Der Hass auf die dunkle Fee ist auch der Grund, der dem König zum Schluss das Leben kostet.

3.3.2. „Maleficent“ als Protagonist

Wie schon angemerkt wurde, ist das Besondere an dieser Verfilmung, dass die Antagonistin der Originalvorlage nun als Protagonistin auftritt „Maleficent“ ist ein Naturgeist, eine Fee, die in den Mooren lebt und als Beschützerin ihres Landes agiert. Sie ist eine besonders mächtige Fee, die ihre magische Kraft von den Pflanzen und der Erde bekommt, die sie umgibt.⁹³ Sie trifft in ihrer Jugend auf den jungen Stefan, in den sie sich verliebt. Sie teilen das Schicksal, dass sie ihre Eltern verloren haben. Die Eltern der Fee wurden von Menschen getötet. Ihr Geliebter verrät sie jedoch und schneidet ihr die geliebten Flügel ab, um den Königsthron zu erklimmen. Dadurch verliert sie zwei geliebte Dinge auf einen Schlag. Dies lässt „Maleficent“ verbittern und den Wunsch aufkommen, Rache an ihn zu nehmen. So schlägt sie einen dunklen Pfad ein, formt das freie Reich der

⁹⁰ Vgl. Spörk, I. (1985): Seite 154.

⁹¹ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 160.

⁹² Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 175.

⁹³ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 107.

magischen Wesen in ein Königreich um, schließt es in Dornenranken ein und nutzt ihre Macht, um das Kind des Königs mit einem Fluch zu belegen. Doch von diesem Punkt an vollzieht der Charakter der Fee eine Wandlung.⁹⁴ Sie lernt Aurora zu lieben und bereut, was sie getan hat. Die dunkle Fee beschützt die Tochter ihres ehemaligen Geliebten während des Erwachsenwerdens und nennt es liebevoll „Monsterchen“. Deshalb versucht sie den Fluch zurückzunehmen und Aurora das schreckliche Schicksal zu ersparen, dass sie erleiden soll. Denn „Maleficent“ meint zu wissen, dass es keinen Kuss der wahren Liebe gibt, was sie selbst durch den Betrug von Stefan erfahren musste und deshalb der Meinung ist, dass es keine Erlösung von dem Fluch geben kann.⁹⁵ Die Protagonistin erkennt mehr und mehr, dass das, was sie getan hat, unverzeihlich ist und will daher ihrem Schützling gestehen, dass sie sie verflucht hat, doch bringt sie nie den Mut dazu auf. Erst als Aurora von ihren Tanten die Wahrheit erzählt bekommt und die dunkle Fee darauf anspricht, gesteht sie ihre Schuld ein.⁹⁶ Als Aurora ihren 16. Geburtstag begeht und ins Schloss zurückkehrt, versucht die Protagonistin alles, um ihr noch rechtzeitig zur Hilfe zu kommen und sie vom Fluch zu bewahren. Doch dies gelingt ihr nicht. Sie findet den Prinzen Philipp und bringt ihn, als letzte Hoffnung, das geliebte Kind zu retten, ins Schloss. Doch auch der Kuss des jungen Mannes bringt keine Befreiung aus dem todesähnlichen Schlaf. Erst als „Maleficent“ ihre Fehler und auch die Gefühle für Aurora eingesteht und anschließend die Königstochter auf die Stirn küsst, wird der Zauberbann gelöst.⁹⁷ Auch ist es das Mädchen, das „Maleficent“ schließlich von ihrer Verkrüppelung heilen kann und ihr die Flügel zurückgibt. So ist „Maleficents“ Charakter am Schluss von ihrem Hass und ihrer Verbitterung befreit und kann ein Leben in Liebe leben.

Da es sich bei diesem Werk um ein audio-visuelles Medium handelt, spielen, wie in Kapitel 2.2.5. bereits erwähnt, Farben eine große Rolle. Das nachfolgende Kapitel widmet sich den wichtigsten Farben des Films „Maleficent“ und beleuchtet sie genauer.

⁹⁴ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 126.

⁹⁵ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 167.

⁹⁶ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 197.

⁹⁷ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 229.

4. Analyse der Semantik – Farbsysteme und Symbolik in „Maleficent“

Im Verlauf dieses Kapitels soll die Frage nach dem „Wie?“, der inhaltlichen Filmanalyse nach Faulstich, zum Teil beantwortet werden. Farben dienen als wichtiges Mittel der Darstellung im Film, sie sind Teil der visuellen Ebene des Films. Wie im Unterpunkt 2.2.5. bereits erwähnt, helfen sie mit, die Geschichte eines Films nachvollziehbar zu machen. Die drei wichtigsten Farbgruppen des Films Weiß und Schwarz sowie Grün und Gelb werden auf der Ebene der Farbsemantik analysiert. Das bedeutet, es wird untersucht, welche Assoziationen der Mensch mit der Farbe hat. Zu Beginn dieses Kapitels wird eine Tabelle aufgezeichnet, die das Farbverständnis der Bevölkerung im Mittelalter näher bringt. Dadurch wird erkenntlich, dass der Großteil unserer Farbsemantik noch aus dieser Zeit stammt. Diese Assoziationen kommen auch zum Teil aus dem jüdischen Bevölkerungskreis.

Tabelle 1: Steinfeld: Assoziationen aus jüdischen Bevölkerungskreis

Farbe	Bedeutung
Blau	Gott, Himmel, Glauben
Gelb	Neid, Farbe der Juden
Braun	Wurzel, Tradition
Grau	Schatten, Alter
Grün	Barmherzigkeit
Lila	Würde, Weisheit
Orange	Energie, Freude, Hoffnung
Rosa	Kindlichkeit, Sanftmut
Rot	Blut, Feuer
Schwarz	Stärke, geheimnisvoll
Weiß	Reinheit, Vollkommenheit ⁹⁸

4.1. Weiß und Schwarz

4.1.1. Farbsemantik von Weiß und Schwarz

Für den transatlantischen Raum ist der Einfluss des Christentums auf die kulturelle Entwicklung nicht zu leugnen. So wiegt auch der Einfluss der Religion im Bereich der Kunst schwer, welcher bereits bei den Grundfarben Schwarz und Weiß beginnt. Im

⁹⁸ Vgl. Steinfeld, P.-C. (2011): Seite 872.

Schöpfungsbericht der Bibel ist zu Beginn von der Scheidung des Lichtes von der Finsternis innerhalb des ersten Schöpfungstages die Sprache. So wurde das Licht geschaffen und der Finsternis gegenübergestellt. In diesem Akt werden Hell und Dunkel unterschieden, und keine Farbe ist heller als Weiß und keine dunkler als Schwarz. Somit sind die ersten Farben, die geschaffen wurden, Weiß und Schwarz. Im Übergang von Morgen zu Abend, von Licht zu Finsternis liegen die Zwischentöne. In dem diametralen Gegensatz von Schwarz und Weiß liegt auch die Harmonie, die im Wechsel von Hell zu Dunkel liegt.⁹⁹

Aus vielen Untersuchungen ergibt sich eine Reihe von Assoziationen, die mit den Farben Weiß und Schwarz in Verbindung gebracht werden. Diese werden an der unten angeführten Tabelle festgehalten.

Tabelle 2: Biesinger/Braun: Assoziationen zu Schwarz und Weiß

<i>Weiß</i>	<i>Schwarz</i>
<i>Leuchtend</i>	<i>Düster</i>
<i>Leicht</i>	<i>Schwer</i>
<i>Strahlend</i>	<i>Matt</i>
<i>Heiter</i>	<i>Traurig</i>
<i>Rein</i>	<i>Getrübt</i>
<i>Geburt</i>	<i>Tod</i>
<i>Plus</i>	<i>Minus</i>
<i>Schnee-weiß</i>	<i>Tief-schwarz</i>
<i>Sonne</i>	<i>Schatten</i>
<i>Licht</i>	<i>Dunkelheit</i>
<i>Gut</i>	<i>Böse¹⁰⁰</i>

Weiß wird meist mit positiven Eigenschaften und Objekten in Verbindung gebracht. Die Farbe einer Braut am Hochzeitstag war über lange Zeit und ist auch heute noch Weiß, da sie die Unschuld darstellen sollte. Auch das Gewand der Ärzte oder Krankenschwestern ist weiß. Das weiße Taufkleid oder der weiße Kragen eines Priesters drücken die positive Verbindung aus. Auch der Ausspruch: „eine weiße Weste haben“ deutet darauf hin, dass der Farbe Weiß eine moralisch-ästhetische Bedeutung beiwohnt. Daraus lässt sich schließen, dass die Farbe Weiß mit positiven Begriffen assoziiert wird.¹⁰¹

⁹⁹ Vgl. Biesinger, A., Braun, G. (1995): Seite 26 f.

¹⁰⁰ Biesinger, A., Braun, G. (1995): Seite 36.

¹⁰¹ Vgl. Biesinger, A., Braun, G. (1995): Seite 36-39.

Schwarz hingegen wird mit der Finsternis oft synonym gesetzt. Die Farbe des Unheils und des Todes hat eine lange Geschichte. Im Mittelalter wurde Schwarz den Mächten des Bösen zugeordnet: schwarze Magie, Hexen oder der Teufel. Dies stammt vermutlich noch aus der antiken griechischen Mythologie. Die Figuren der Unterwelt wie der dreiköpfige Höllenhund Cerberus oder Hades, der Gott der Unterwelt, wurden in dieser Farbe gekleidet. So wurde die Farbe Schwarz mit Tod und Trauer sowie den dazugehörigen negativen Gefühlen in Verbindung gesetzt. Jedoch geht die Assoziation mit Schwarz noch einen Schritt weiter. Sie wird mit dem absoluten Nichts verkettet.¹⁰² „Schwarz ist die Verneinung gegenüber der Bejahung, die in Weiß als absolute Freiheit [...] ihre höchste Steigerung erreicht.“¹⁰³

In diversen Metaphern und Sprichwörtern findet sich die negative Verknüpfung von Schwarz auch wieder: „schwarzes Schaf“ oder „schwarzer Freitag“ sowie „Schwarzmarkt“ oder „schwarz vor den Augen“.

4.1.2 Verwendung im Film

Im Film „Maleficent“ kommt die Farbe Schwarz zum Einsatz, um den Charakterwandel der Fee darzustellen. Zu Beginn des Filmes trägt die junge Fee noch erdfarbene Kleidung, jedoch nach dem Verlust ihrer Flügel wechselt ihr Äußeres, inklusive Hörner und Kleidung, zu tiefschwarz. Zudem erwählt sie sich auch einen Begleiter, den schwarzen Raben Diaval. Um die Moore zu beschützen, lässt „Maleficent“ die Moore von Dornenranken einschließen, welche ebenfalls schwarz sind. Hier scheint es, dass man die Farbe Schwarz als Mittel einsetzt, um negative Elemente hervorzuheben. Diaval wurde durch Magie zum Formwandler, die Dornenranken wurden zwar als Schutz errichtet, jedoch sperren sie die Wesen des Moores ein. Die Kleidung von „Maleficent“ mag die Verdunkelung ihrer Seele darstellen und damit die Stärkung ihrer bösen Seite. Somit wird die Farbe, wie in Kapitel 2.2.5 angeführt, als Mittel zur erzählerischen Weiterentwicklung der Figur verwendet. Die Kleidung von „Maleficent“ dient folglich als Verdeutlichung ihrer Entwicklung zum Bösen hin.

Die Farbe Weiß kommt im Film weniger zum Einsatz. Zu Beginn des Filmes fliegt die junge Fee hoch in den Wolken und es ist sehr hell bis strahlend weiß. Dies könnte die Freiheit symbolisieren, in welcher sie und die Geschöpfe der Moore leben,

¹⁰² Vgl. Biesinger, A., Braun, G. (1995): Seite 38.

¹⁰³ Riedl, I. (1995): Seite 160.

beziehungsweise die sie als Fee durch das Fliegen erlangt. Bei der Taufzeremonie, bei welcher Aurora Geschenke gemacht werden, trägt das Kind reinweiße Kleidung, was die Unschuld des Kindes zum Ausdruck bringen soll. Im ersten Teil des Filmes waren die Szenen noch hell dargestellt, mit Fortlaufen des Filmes werden die Darstellungen jedoch immer dunkler, was bedeuten kann, dass die Figur des Königs sich immer mehr dem Bösen zuwendet.

4.2. Grün

4.2.1. Farbsemantik von Grün

Grün ist eine der sekundären Grundfarben. Das Grün erlangte auch durch Papst Innozenz III, neben Weiß, Schwarz und Rot, den offiziellen Status einer Kirchenfarbe. Zudem gilt Grün in Österreich und Deutschland als typische Hochzeitsfarbe bei Trachtenhochzeiten, einer *grünen Hochzeit*. So gilt das Grüne als positiv assoziierte Farbe.¹⁰⁴ Im Gegensatz zu Schwarz und Weiß gibt es für das Grüne viele verschiedene Farbtöne, die unterschiedliche Stimmungen und soziokulturelle Wirkungen hervorrufen. Im Allgemeinen wird die Farbe Grün mit der Natur in Verbindung gebracht. Beispiele dafür sind die sattgrüne Wiese, das grüne Herz eines Landes oder auch die Gleichsetzung von Grün mit Natur, wie der Ausspruch „Urlaub im Grünen“ deutlich macht.¹⁰⁵

Jedoch assoziiert man mit Grün auch Hoffnung und Ruhe. Eine Hoffnung auf das Wachsen und Gedeihen. Diese Hoffnung drückt sich schon im Namen Grün aus, denn Grün kommt vom Althochdeutschen „gruoni“, das wachsen bedeutet. In allgemeinen Umfragen liegt Grün an dritter Stelle der beliebtesten Farben, da es für Harmonie und Leben steht. Die Harmonie entsteht bereits bei der Mischung der Farbe. Man erhält die Farbe durch die Vermengungen von Gelb und Blau, wobei es sich um eine helle und eine dunkle Farbe handelt. Jedoch hat dieser Ton auch einen negativen Beigeschmack, der er auch für Gift Eifersucht oder Unerfahrenheit steht.¹⁰⁶

Die Farbe Grün kann jedoch auch negative Assoziationen hervorrufen. Ein Aspekt wäre zum Beispiel Grün als Farbe der Unreife. Da Grün als der Anfang allen Lebens gesehen wird, deutet man Grün als die Farbe des beginnenden Lebens. Dies zeigt sich auch an

¹⁰⁴ Vgl. Biesinger, A., Braun, G. (1995): Seite 135 f.

¹⁰⁵ Vgl. Biesinger, A., Braun, G. (1995): Seite 141.

¹⁰⁶ Vgl. Vollmar, K. (2009): Seite 182.

Sprichwörtern, wie „noch grün hinter den Ohren sein“, wenn man von unerfahrenen Jugendlichen spricht.¹⁰⁷ Ein anderer Aspekt wäre Grün als Farbe für Gift. Die Farbe Giftgrün spricht Bände. Grün kann sowohl die Farbe des beginnenden Lebens sein als auch des Todes. Das Giftgrün, dunkle Grüntöne, die näher beim Blau als beim Gelb liegen symbolisieren den Tod. Im Mittelalter stand der grüne Drache für die Pest, der Atem dieses Drachen war der Grund für die Ansteckung, wie Sagen erzählen.¹⁰⁸

4.2.2. Verwendung im Film

Im Film trägt eine der drei Schutzfeen die Farbe Grün. Die drei Feen passten auf die kleine Aurora auf, wobei die grüne Fee als sehr unreif dargestellt wird. Wichtiger jedoch ist der Einsatz der Farbe Grün bei der Zauberei der dunklen Fee. Wie in Kapitel 2.2.5. erwähnt, kann Farbe auch als Leitmotiv dienen. In diesem Falle dient die Farbe Grün zur Unterscheidung der Magiearten. „Maleficents“ Magie hat zwei Farben, zum einen Gelb und zum anderen Grün. Dunkle Magie, also Zauberei, die negative Konsequenzen hat, wird in Grün dargestellt, wie zum Beispiel bei der „Maleficent“ Verfluchung von Aurora oder dem Heraufbeschwören der Dornenranke rund um das Moor. Hierbei ist der Farbton sehr nahe bei Blau, also ein leuchtendes Giftgrün. Dieser Farbton könnte die Beweggründe für den Einsatz von Magie darstellen wollen, wie Angst, Hass oder Eifersucht. Bei der Taufzeremonie dürfte der Beweggrund der Neid sein, da Stephan mit einer anderen Frau ein Kind gezeugt hat, obwohl er doch ihre große Liebe war. Als die Dornenranke geschaffen wurde, waren Hass und die Angst vor den Menschen, die sie töten wollen, das ausschlaggebende Motiv. Wenn „Maleficent“ etwas Gutes durch Magie herbeiführen will, werden ihre Zauber hingegen in gelber Farbe dargestellt.

4.3. Gelb

4.3.1. Farbsemantik von Gelb

Die Farbe Gelb wird stark mit der Sonne in Verbindung gebracht. Ein gutes Beispiel hierfür wäre der Farbton Sonnengelb. Von der Sonne leiten sich auch einige gedankliche Verknüpfungen ab, an die man bei der Farbe denken muss, wie Licht, Leben, Wärme bis hin zu Gott. Zudem repräsentiert Gelb das Gold. Jedoch wurde im Laufe der Zeit die Farbe mit negativen Ereignissen in Verbindung gebracht. Ein Beispiel in der Geschichte wäre

¹⁰⁷ Vgl. Vollmar, K. (2009): Seite 182 f.

¹⁰⁸ Vgl. Vollmar, K. (2009): Seite 183.

hier die Stigmatisierung von Ausgestoßenen im 15. und 16. Jahrhundert nach Christus. Hans Sachs, ein großer Dichter seiner Zeit, hat hier die Farbe Gelb sogar als Schimpfwort benutzt.¹⁰⁹

Dagegen steht diese Farbe auch für das Leben. Im Frühling, wenn die Blumen ihre ersten Knospen tragen, schimmert die Natur in einem Gelbton. So trägt Gelb eine Spannung in sich. Vincent Van Gogh verwendet die Farbe sowohl um Wärme und Licht als auch um Wahnsinn und Tod auszudrücken.¹¹⁰

Auch das Christentum ordnet das Gelb nicht genau ein. Sowohl die Bekenner als auch die Häretiker tragen Gelb. Die Ursache, warum Häretikern die Farbe Gelb zugeordnet wurde, war, dass Gelb im Mittelalter die Farbe des Teufels symbolisierte. Dies macht es spannend, da Gelb nun zugleich Gottes- und Teufelsfarbe ist. Auch den Hexen wurde die Farbe Gelb zugeordnet, als Symbolfarbe für das Gift. Dieser Farbton für das Gift ist heute noch als Signalfarbe für Gasleitungen vorzufinden. Andererseits galt damals im Mittelalter jedoch auch der Aberglaube, dass die Farbe Gelb hilft, um Hexenzauber abzuwehren.¹¹¹

4.3.2. Verwendung im Film

Die Farbe Gelb kommt im Film zum Einsatz, wenn „Maleficent“ weiße Magie einsetzt. Auch hier kommt wieder das Leitmotiv zum Tragen. In den ersten Minuten des Filmes heilt sie einen Baum mit Magie. Die magische Energie wurde in gelber Farbe dargestellt. Ebenso wird in einer elementaren Szene, als sie versucht Prinzessin Aurora von dem Fluch zu befreien, den sie über sie verhängt hat, die magische Kraft in einem satten Gelbton gezeigt. So lässt sich rückschließen, dass die Filmemacher die inneren Beweggründe von „Maleficent“ klar darstellen wollen, indem sie ihre Zauberkraft in Farbe eintauchten. Die bewusste Entscheidung für Gelb als Darstellung von Magie aus mitfühlenden und großmütigen Beweggründen spielt wohl auf die Assoziation von Gelb mit dem Göttlichen oder den lebensspendenden Kräften der Sonne an.

¹⁰⁹ Vgl. Vollmar, K. (2009): Seite 30f.

¹¹⁰ Vgl. Biesinger, A., Braun, G. (1995): Seite 141 f.

¹¹¹ Vgl. Vollmar, K. (2009): Seite 35.

Zusammenfassung

An diesem Punkt gilt es das bisherige zusammenzufassen. Im Kapitel 2. Grundzüge der Filmanalyse wurde der Film seinem Genre zugeordnet und die Methode der Filmanalyse vorgestellt, die in dieser Arbeit angewandt wird. Zudem wurde die Bedeutung der Farben für den Film vorgestellt, welche in Kapitel 4. genauer analysiert werden. Somit wurde die visuelle Ebene bereits thematisiert und somit die Frage nach dem „Wie?“ bereits zum Teil beantwortet.

Im Kapitel 3. wird der zweite Teil der Antwort nach dem „Wie?“ dargelegt. Hier wird das Märchen als narratives Medium analysiert, indem die Erzählstruktur in Kapitel 3.2. herausgearbeitet wurde. Eine weitere Frage, das „Was?“ wurde auch bereits beantwortet, durch die Unterschiede und Gemeinsamkeiten des Films und der Textvorlage, wurde die Handlung bereits beschrieben.

Als letzten Punkt des Kapitels 3 wurden die Rollen des Protagonisten und Antagonisten bereits systematisiert. Somit wurde auch die Frage nach dem „Wer?“ bereits zum Teil beantwortet. Diese Frage wird im Kapitel 6 nochmals genauer beleuchtet. Somit bleibt nur noch eine große Frage übrig welche noch nicht zu Sprache gekommen ist, das „Wozu?“. Der Beantwortung dieser Frage, widmet sich, das nächste Kapitel. Im Kapitel 5 werden die moralphilosophischen Theorien von Augustinus, Kant und Gebara grundlegend dargelegt um sie dann auf den Film umzulegen.

5. Moralphilosophische Theorien zum Bösen und Abkehr vom Bösen

5.1. Zu den Theorien vom Bösen

Das „Wozu“ fragt nach der Botschaft, die einem Film innewohnt. Manchmal ist diese versteckt, ein anderes Mal klar erkenntlich. Die hier vorgestellten Theorien sollen die Botschaft des Films offenlegen. Die Hypothese dieses Papiers ist es, dass die Theorien von Augustinus von Hippo, Immanuel Kant und Ivone Gebara zum Bösen in den Figuren des Königs Stefan und der Fee „Maleficent“ veranschaulicht werden. Doch um diese Theorien aufzuzeigen zu können, muss zunächst geklärt werden, wie diese Theorien aussehen. Dieses Kapitel spannt einen Bogen über die Entwicklung der christlichen moralphilosophischen Entwicklungen über Antike, Neuzeit und Gegenwart, durch zwei ausgewählte Philosophen und eine Philosophin. Den Anfang macht Augustinus von Hippo in der Antike.

5.1.1. Begründung des Bösen bei Augustinus von Hippo

Augustinus von Hippo verankert seine Theorie über den Ursprung des Bösen in seinem 386 nach Christus verfassten Werk „De Ordine“. Darin beschreibt er die Ordnung der Welt, welche von Gott erschaffen worden ist. Dabei lehnt er sich an Plotin und den Neuplatonismus an. Augustinus stellt in dieser Schrift fest, dass die geschaffenen Dinge in ihrer Art von ihrem Schöpfer differenziert sind.¹¹² Der Hintergrund für die Verfassung dieser Schrift war die Auseinandersetzung mit den Manichäern über den Ursprung der Welt. Dabei konnte Augustinus als gebildeter Mann auf die antiken Vordenker wie Platon, Varro oder die Stoa zurückgreifen die den Ordo-Gedanken bereits geprägt haben. Maßgebend verändert Augustinus den Ordo-Gedanken, da er ihn mit dem Schöpfungsglauben in Verbindung setzt.¹¹³ Dazu wird im ersten Unterpunkt die allgemeine Einteilung der Schöpfung näher beleuchtet. Als wichtig darf hier die Hierarchie der Ordnung erachtet werden. Der Gedanke, dass jedem Wesen ein Sein zukommt, welches jedoch im Vergleich zum Schöpfer degeneriert ist. Dieser Abfall stellt das *malum* dar, das Böse.

¹¹² Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 46-48.

¹¹³ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 75.

In einem nächsten Schritt wird nun der Blick auf die Menschen gerichtet. Den Menschen wird ein besonderer Status in der Schöpfung zuteil, da sie über einen freien Willen verfügen. Durch diesen können sie auch bewusste Entscheidungen treffen – Sich somit auch bewusst für oder gegen eine Handlung entscheiden können. Dadurch entsteht der Begriff „böser Wille“. Wenn sich der Mensch bewusst für eine böse Handlung entscheidet, folgt er einem bösen Willen. Dies bezeichnet Augustinus als Privation des Guten. Der Begriff „Privation“ wird dabei als bloßer Mangel angesehen. Privation des Guten bedeutet einen Mangel an Guten. Dieser entsteht dadurch, dass das Böse das Gute so sehr verdirbt, dass am Ende das Gut-Sein des Wesen aufgehoben ist. In einem zweiten Schritt werden die Ursachen für diesen bösen Willen näher beleuchtet und versucht zu erklären, warum der Wille des Menschen böse werden kann.

Nachdem in den ersten zwei Punkten die grundlegende Erklärung vollführt wurde, wie das Böse zustande kommt, widmet sich der letzte Punkt der Erklärung, was denn überhaupt das Böse ist. Dazu wird der Begriff der Sünde nach augustinischen Verständnis in die etymologischen Bestandteile zerlegt. Essentiell dafür ist die Betrachtung der Begierde. Die Begierde als Verweigerung der Liebe zu Gott und als Liebe zum Weltlichen.

5.1.1.1. Das Böse in der Welt

Die hierarchische Ordnung des Seins

Die Unterscheidungsmöglichkeit zwischen den Geschaffenen und dem Schaffenden, in „De Ordine“, liegt darin, dass die Geschaffenen als seiende Wesen immer einer geringeren Stufe zugeordnet werden als der Schaffende. So ergibt sich eine *hierarchische Ordnung* der verschiedenen Stufen des Seins, welche Augustinus mit dem Begriff *degeneratio*¹¹⁴ versteht. Dieser soll zeigen, dass ein ontologischer Abfall der Geschöpfe von ihrem Schöpfer zu verzeichnen ist. Dementsprechend ist das Sein der Geschöpfe degeneriert im Vergleich des Seins des Schöpfers. Ostentativ ist jedes geschaffene Seiende insofern gut, da seine Existenz auf dem Sein beruht. So ergibt sich auch hier eine hierarchische Ordnung des Gut-Seins. Das Böse jedoch kann als „nichts“ bezeichnet werden, da es keinerlei Sein aufweist.¹¹⁵ Die *hierarchische Ordnung* des Augustinus wird durch drei Merkmale begründet, die jedes Ding bestimmen.¹¹⁶

¹¹⁴ Rommel, H. (1997): Seite 47.

¹¹⁵ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 93.

¹¹⁶ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 46-48.

„Je mehr ein Ding bemessen, geformt und geordnet ist, desto höher ist es auf der Werteskala des Seins einzuordnen. Dort aber, wo es weder ein *modus*, noch eine *species* oder einen *ordo* gibt, da ist auch kein *bonum* vorhanden[...]“¹¹⁷

Der *modus* gibt hier an, wie vollkommen ein Geschaffenes ist. Der Grad der Vollkommenheit wiederum hat Einfluss, wie oben angeführt, in welcher Position sich das Ding in der Werteskala befindet. Die Bezeichnung *species* soll sowohl die Wesensart eines jeden Geschaffenen ausdrücken als auch verschiedene Eigenschaften, die jeder *Species* unterschiedlich zuteil geworden sind, zudem auch die ontologische Differenz. Diese drückt die ihr zuteil gewordene Gutheit aus, welche ihr von der *summum bonum* verliehen wurde. Der dritte Begriff *ordo* drückt die Hinneigung der Dinge auf ihr Ziel aus. Jene Bewegungen, welche von ihrem Innersten ausgeht, um ihr vollkommenes Sein zu erreichen. Der *Ordo*-Begriff ist ein Relationsbegriff, da die Dinge miteinander in Beziehung stehen, um dieses Streben auch verwirklichen zu können und den stabilen Ruhezustand zu erreichen.¹¹⁸ Hier setzt jedoch das Phänomen des Bösen ein.

Augustinus sieht im Bösen die Verderbnis der gottverdankten ontologischen Grundbestimmungen. Denn das Böse darf nach Augustinus als der Schöpfung entgegenwirkende Kraft angesehen werden. Eine Kraft, die der inneren Zielrichtung entgegenwirkt. Gott hat die Welt aus dem Nichts geschaffen. Das Böse ist selbst nichts, wenn sich das *malum* vollständig in einem Wesen manifestiert und ausgebreitet hat, erreicht das Wesen den Zustand des vollständigen Nicht-Seins, also jenen Zustand, der vor der Schöpfung war.¹¹⁹ Das ist der Grund, warum der Mensch schutzlos und verwirrt ist und entgegen den ontologischen Grundbestimmungen Gottes handelt.¹²⁰ Darin sieht Augustinus die Verderbnis des Bösen. Jedoch gelingt es Augustinus nicht, alle Übel dieser Welt als gut oder schlecht zu bezeichnen, denn der Verfasser führt in einigen Beispielen an, wie das Unglück den Sünder zur inneren Umkehr bewegt. Als Beispiel dient ihm der Giftstachel eines Skorpiones, der für Menschen den Tod bedeutet, für das Tier jedoch das Überleben. Augustinus verdeutlicht die Unvereinbarkeit zweier Pole, er verortet den Ursprung des Übels zwischen diesen Polen.¹²¹ Diese Pole sind jedoch notwendig. Da die

¹¹⁷ Rommel, H. (1997): Seite 48 f.

¹¹⁸ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 38.

¹¹⁹ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 93.

¹²⁰ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 46-48.

¹²¹ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 75-78.

Ordnung dieser Welt auf Harmonie ausgerichtet ist, benötigt jede Kraft eine Gegenkraft. Das *malum* stellt die Gegenkraft zum *bonum* dar. Jedoch existiert das *malum* nicht als solches. Das *malum* ist eine Privation des Guten, welches die Wesensform des Guten verdirbt, bis kein Gutes mehr vorhanden ist. Ohne das Gut-Sein kann das Wesen jedoch auch nicht mehr als seiendes Wesen betitelt werden.¹²²

Alle Wesen dieser Welt haben eine innere Tendenz, ein Ziel auf das sie sich hinbewegen, da sie Teil der göttlichen Ordnung sind. Sie folgen einer Ordnung, der hierarchischen Ordnung des Seienden.¹²³ Das *malum* fungiert in dieser Hierarchie als Defekt, der die Pläne der Ordnung des Guten durchkreuzt und nachhaltig schädigt. Das *malum* lässt sich als dynamisch beschreiben, da es nicht statisch ist, sondern sich ausbreiten kann. So wirkt es möglicherweise, dass das *malum* das *bonum* verblassen lässt, als ob die Wesen weniger gut wären. Das Böse kann jedoch nicht auf ein „Verblassen“ des Guten hinführen, denn diese Annahme würde die Allmacht Gottes infrage stellen, indem es der Ontologie entgegenwirkt. Das *bonum* bleibt im Wesen konstant, das Böse jedoch nimmt zu. Das *malum* kann sich durch eine bewusste, frei getroffene Entscheidung im Wesen ausbreiten.¹²⁴

Die Notwendigkeit des Übels

Um diese Ordnung zu verstehen ist der Gedanke der immanenten Gerechtigkeit essentiell. Das Gute wird belohnt und das Böse wird bestraft, denn jeder bösen Tat wohnt eine individuelle Strafe inne. Denn jeder, der eine solche Tat verübt, erniedrigt sich damit selbst, indem er sich den niederen Dingen hingibt. Diese Gerechtigkeit ist Gott, der individuell urteilt und straft.

So ist der Mensch durch Gott frei, er ist keinen Zwängen unterlegen. Der Mensch, als einziges Wesen, ist nicht dem Gesetz des Kosmos unterworfen. So ist die Freiheit, die Gott den Menschen schenkt, der Grund für das Böse in der Welt, und durch das gerechte Gericht auch für das Leid. Daraus resultierend die Frage des Augustinus: Will Gott das Übel?¹²⁵

¹²² Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 89-90.

¹²³ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 75-78.

¹²⁴ Vgl. Schäfer, C. (2002): Seite 241.

¹²⁵ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 80-83.

„Ich bemühte mich, klar einzusehen, was man mir wiederholt sagte: Der freie Entscheid des Willens sei der Ursprung dessen, dass wir böse handeln, und dein rechtes Urteil sei der Ursprung dessen, das wir leiden, aber ich war nicht imstande, diesen klaren Ursprung einzusehen.“¹²⁶

Daraus resultiert laut Plotin folgende Frage, welche sich gegen das System der Ordnung richtet: Folgt auf das Böse notwendigerweise das Böse? Augustinus geht hier sogar noch einen Schritt weiter und fragt, ob Gott nicht auch das Böse will. Für ihn steht jedoch fest, dass das Böse von Gottes Ordnung umschlossen ist, durch Gottes Gerechtigkeit auch „in Ordnung“ sei. Seine Überlegungen gehen auch soweit, dass die Gerechtigkeit die begründende Kraft des Bösen sei. Entgegen Plotin greift Augustinus auf keine weitere Instanz zurück, um die Gerechtigkeit immanent zu halten, sondern Gott ist derjenige, der Gericht über allen hält und straft. So ist der Grundgedanke des Augustinus von Hippo jener, dass man vom Leiden eines Menschen auf seine Schuld rückschließen kann. Das ist zwar ungerecht, jedoch ist der junge Augustin auch der Ansicht, dass Übel, welches einmal in die Ordnung hineingekommen ist, verewigt werden muss. Denn er hat keine Antwort darauf, ob man dem Übel Herr werden kann.¹²⁷

5.1.1.2. *Malum morale*

Zwar wurde nun geklärt, warum das Böse in der Welt existiert, aber warum der Mensch sündigt, wurde noch nicht beantwortet. Sündigen wird hier im Sinne des *malum morale* verstanden, das vom Menschen verursachte Böse. Augustinus erklärt auch, dass es sich hier um eine Abwendung vom Schöpfer handelt. Das *malum morale* versteht sich in diesem Zusammenhang als Verhinderung des Guten, einer bewussten, willentlichen Abkehr von der Ordnung. Den Ursprung des „bösen Willens“ sieht Augustinus in dem Sündenfall Adams, der Entstehung der Erbsünde: Die erste Sünde, welche die gesamte Menschheit belastet. Durch die Verführung Adams durch den Teufel wurde der Mensch zum *postlapsaren* Menschen, einem Menschen, der von vornherein ein Sünder ist. Der Mensch ist zwar weiterhin frei in seinen Willensentscheidungen, wodurch es ihm frei steht, das Gute zu tun. Durch den Sündenfall wurde ihm aber die Kraft genommen, diese gute Intention in die Tat umzusetzen. Aufgrund dessen folgen seinen guten Absichten oft schlechte Taten. Die Erlösung aus dieser Misere kann einzig durch Gottes Gnade erfolgen,

¹²⁶ Conf. VII, 3.5.

¹²⁷ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 85 f.

allein diese kann die Überwindung des geschwächten Willens des *postlapsaren* Menschen erwirken. Diese Gnade ist jedoch nicht für alle Menschen bestimmt. Durch diese These wird Augustinus zwar der Allmacht Gottes gerecht, dass die Schöpfung eine Gute ist, jedoch bleibt die Macht des Bösen in der Welt bestehen. Wie man hier erkennen kann, folgt Augustinus damit der Lehre von Platon. Ebenso vertritt er die Auffassung, dass sich die Sünde Adams in der Seele weitervererbt. Er erklärt dies durch sein traduzianisches Modell, indem jede Seele aus der Seele Adams, als den Urmenschen, herausgezogen wird, womit auch die Sünde weitergegeben wird.¹²⁸

Augustinus von Hippo unterscheidet dualistisch zwischen Seele und Körper. Die Seele ist nach seinem Konzept immateriell, unsterblich, rein geistig, unteilbar und von Natur aus gut. Der Körper hingegen ist sterblich und materiell.¹²⁹ Augustinus zieht daraus den Schluss, dass es die Seele ist, die dem Körper das Leben einhaucht. Die Seele ist belebend, der Körper hingegen nur belebt. Somit steht die Seele in der Seins-Ordnung über dem Körper. Der Körper wird nach Augustinus als „äußerer Mensch“ bezeichnet. Dieser teilt sich die Eigenschaften des vegetativen und animalisch-sensitiven Seins mit Tieren und Pflanzen, welche alle auf den niederen Seins-Stufen verortet sind. Den „inneren Menschen“ kennzeichnet seine Rationalität, welche auch Vernunftbegabung genannt wird. Diese hebt ihn von anderen Wesen wie Tier und Pflanze ab. Denn erst dadurch erlangt man die Fähigkeit zur Erkenntnis. Das ontologische Gesetz besagt, dass der Erkennende immer über dem Erkannten steht. Dies kann man auch so verstehen, dass die vernunftbegabte Seele sich zu keiner Zeit einer minderen Seele oder Körperlichkeit beugen darf.¹³⁰

Auch wenn die Seele unteilbar ist, kann sie jedoch in drei Komponenten gegliedert werden. Der erste Teil ist der vernünftige Teil (logistikon), der zweite der muthafte Teil (thymoeides) und der dritte Teil wird als begehrtter Teil (epithymetikon) bezeichnet. Es ist die Aufgabe des rationalen Teiles, die beiden anderen Teile unter Kontrolle zu halten, da sie über den anderen Teilen stehen soll. Das Problem hierbei ist jedoch, dass sich die Seele in einem Körper befindet, der bar jeder Vernunft ist.¹³¹ Dies wird auch als Primat des Geistes verstanden – der Geist oder auch die Vernunft hat Vorrang gegenüber allem

¹²⁸ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 93.

¹²⁹ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 93.

¹³⁰ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 50ff.

¹³¹ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 94 ff.

Materiellen.¹³² Auch wenn die Materie nicht als böse an sich gilt, liegt das Ziel der eigenen Lebensordnung darin, sich vom Körper zu lösen. Denn das Körperliche versteht Augustinus als *Fluch häßlicher Begierden*¹³³ Aufgrund der Tatsache, dass der Körper aus Materie geschaffen ist, dessen Kennzeichen Vergänglichkeit und Veränderbarkeit ist, täuscht er die Seele, das *logistikon* und behindert die Wahrnehmung von Gut und Schlecht. Gemäß dieser Tatsache hindert der Körper die Seele daran sich der Idee des Guten anzunähern, vielmehr verfängt sie sich im Begehren an der Materie.¹³⁴

5.1.1.3. Begierde als Sünde

Nun unterscheidet Augustinus *mala*, die wir erleiden und *mala*, die wir tun.¹³⁵ Über die *mala*, die wir erleiden, wurde schon im Punkt 3.1.1. geschrieben, das Übel in der Welt. Die Grundlage für das Übel, das wir tun und wie es dazu kommen kann, wurde auch in 3.1.2 beschrieben. Hier geht es nun darum, warum wir es tun und welche Motive Grund für unser schlechtes Handeln sind.

Für Augustinus ist die Liebe zu Gott essentiell. Allein sie ermöglicht Selbstliebe, da man Gott nicht verlieren kann. Jedoch jene Menschen, die nur sich selbst lieben, setzen sich dem Vergänglichen aus, das sie verdirbt. Der Grundgedanke ist jener, dass Gott der Ursprung und das Ziel von allem ist. Durch die Liebe zu Gott liebt man sich auch selbst, da man von Gott geschaffen ist. Hier könnte man eine Parallele zu einem Grundsatz von Augustinus ziehen, der lautet, dass man Welt und Körper nur nutzen, aber nicht genießen soll. Nach Augustinus ist nur Gott allein zu genießen. Mit dieser Aussage will Augustinus ausdrücken, dass manche Menschen sich im Irdisch-Verderblichen verfangen. Sie messen der Materie und Körper zu viel Aufmerksamkeit bei, Beispiele dafür wären Wertgegenstände wie Gold, Besitz, jedoch ebenso die Sexualität. Diese Aufmerksamkeit sollte nur Gott zukommen, ihn sollte man genießen.

Diese Aussage darf jedoch kritisch hinterfragt werden, da der kritische Punkt, welcher Genuss und Gebrauch klar trennt, sehr offen formuliert wird. Zudem wird der Körper, der christlichen Hoffnung nach, nicht als vergängliches Gut angesehen, doch Augustinus

¹³² Vgl. Rommel, H. (1997):, Seite 99.

¹³³ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 90.

¹³⁴ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 94 ff.

¹³⁵ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 89.

beschreibt ihn in seiner Anthropologie nicht eindeutig positiv, sondern als niederes Gut.¹³⁶ Demnach ist der sinnlich-materielle Körper der vernunftbegabten Seele untergeordnet. Augustinus setzt die Bewegung der Seele mit dem menschlichen Willen gleich. Der Mensch ist sich seiner Fähigkeit sich zu bewegen bewusst und kann dadurch in seinem Willen nicht manipuliert werden. Doch der freie Wille ist bei Augustinus stets mit einer Bewegung zum Guten hin verknüpft. Nun wurde der Mensch als freies Wesen erschaffen, welches frei von äußerlichen Zwängen ist.¹³⁷ Deshalb soll er sich nicht wieder durch irdische in Zwänge legen lassen. Denn die Liebe zu weltlich-materiellen Dingen kann zu Süchten wie Habgier oder Wollust führen, dies wären Zwänge, in die sich der Mensch selbst treibt. Diese Zwänge des Materiellen schränken die göttliche Freiheit, die dem Menschen geschenkt wurde, ein.

Die Entscheidung zum sittlich Schlechten versteht Augustinus als „Perversion des freien Willens“, auch *voluntatis perversitas* genannt. Sie stellt eine Verkehrung des Willens dar, die Hinwendung zum ontologisch Niederen. Nur im Willen selbst ist das eigentliche Motiv, welches zur „voluntatis perversitas“ führt, erkennbar.¹³⁸ Auch ist sich der Mensch seines schlechten Handelns bewusst, weil ihm die Vernunft erkennen lässt, dass sein Handeln wider die Gerechtigkeit Gottes ist.¹³⁹

5.1.1.4. Privationstheorie

Als wichtig gilt hierbei, dass alle sündhaften Taten eines Menschen willentlich getätigt werden. Das Böse, das der Mensch verursacht, wurde mit Absicht getan. „*Incurvatus in se ipsum*“ charakterisiert die Ich-Bezogenheit des Menschen anstelle von Gott- und Nächstenbezogenheit als das Wesen der Sünde. Der Grund dafür ist, dass er sich vom Guten der Schöpfung und damit zugleich von Gott abwendet. Die Handlungen sind als schlecht oder böse zu bezeichnen, aufgrund der Tatsache, dass der Mensch etwas anderes will als Gott, da sie gegen die Ordnung Gottes gerichtet sind. Dadurch wird der Wille des Menschen zu einem „bösen Willen“.¹⁴⁰ Die Privationstheorie erklärt die Liebe zum Bösen mit Hilfe des Begriffs des Mangels. Und zwar ist dieser Mangel zweifach. Erstens ist das Böse selbst kein eigenständig Seiendes, kein Seinsprinzip wie das Gute, sondern ein

¹³⁶ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 159.

¹³⁷ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 111.

¹³⁸ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 101-103.

¹³⁹ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 111.

¹⁴⁰ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 93.

Mangel, eine teilweise Abwesenheit des Guten. Zweitens ist auch die Liebe zum Bösen keine eigene Seinsform, sondern eine mangelhafte Manifestation von Liebe, sei dies ein Mangel der Orientierung oder ein Mangel an Wirkungsstärke. Es hat also keine eigene Substanz, keine eigene ontologische Wertigkeit, sondern besteht nur in Verhältnis zu dem Guten. Demzufolge ist eine vollkommen schlechte oder böse Natur undenkbar, da ihr in diesem Fall kein Sein mehr zukommen würde. Zudem würde die bedingte Harmonie außer Kraft gesetzt, wenn das Böse selbst Bestand hätte, wie es beispielsweise im Dualismus der Fall ist. Die für die Theodizee-relevante Konsequenz also lautet, dass Gott, der alles Seiende geschaffen hat, nicht die Ursache des Übels sein kann, da diesem im eigentlichen Sinn kein Sein zukommt. Dieser privationstheoretische Ansatz Augustinus' stellt also in erster Linie eine Theorie des ontologischen Status des Übels auf und liefert somit keine plausible Erklärung hinsichtlich der Frage nach der Quelle des Übels.¹⁴¹

5.1.1.5. Perversion des Willens

Augustinus' Analyse der menschlichen Situation ist auch heute noch nachvollziehbar. Vor allem durch die Tiefenpsychologie sind gerade Verlustängste und die Angst vor dem Vergehen bei den Menschen festzustellen. Dies ist die Begierde, der Genuss des Weltlichen und des Körperlichen, vor der Augustinus warnt. Diese Begierden nach Macht, Haben-Wollen und Genuss erweist sich auch heute noch als unkontrollierbar und steigert sich in einen Selbstwert, der andere Werte verdrängt. Man könnte es auch als „Teufelskreis“ benennen. Denn diese Begierden führen zur „Perversion des Willens“. Man darf hier jedoch nicht voreilig Macht oder das Haben-Wollen von etwas als negativ definieren. Augustinus weiß natürlich, dass ein gewisser Grad an Angst und Begehren nach etwas zu den Grundzügen des Menschen gehören. Der Mensch sehnt sich nach Sicherheit, dieses Grundbegehren auszublenden würde zum Zusammenbruch jeder Analyse führen. Doch dort, wo dieses Begehren, zum Beispiel nach Macht, in einen Selbstzweck führt, wo das Streben nach Macht in das Streben nach immer mehr Macht führt, dort wird der böse Wille zur Sünde. Denn hier folgt man niederen Trieben und richtet sich nicht mehr nach Gott aus, sondern gibt sich der materiellen Welt hin.¹⁴² Deshalb ist das eigentlich Böse für Augustinus die Sünde und damit ist auch der Mensch Herr über das Böse.¹⁴³

¹⁴¹ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 273.

¹⁴² Vgl. Häring, H. (1979): Seite 160.

¹⁴³ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 271.

Nachdem nun geklärt worden ist, wie das Böse zustande kommt, stellt sich die Frage, wie kann man sich vom Bösen losreißen? Ist der Mensch dazu verdammt, böse zu bleiben, wenn er einmal böse geworden ist? Oder gibt es eine Möglichkeit sich selbst von den Fängen der Versuchung loszulösen und wieder gut zu werden? Mit dieser Fragestellung setzt sich Punkt 5.2. auseinander. Doch zunächst vergleichen wir die Theorie von Augustinus mit jener von Kant.

5.1.2. Begründung des Bösen bei Kant

Nachdem nun die Philosophie von Augustinus von Hippo veranschaulicht wurde, soll dies auch mit jener von Immanuel Kant gemacht werden. Dazu muss ein Sprung von beinahe 1400 Jahren gemacht werden. Denn der deutsche Vertreter der Philosophie lebte im 18. Jahrhundert. Seine bekanntesten Werke verfasste er ab den 1780er Jahren, wie „Kritik der reinen Vernunft“ im Jahre 1781 oder Grundlegung zur „Metaphysik der Sitten“ im Jahr 1785. Er gilt bis heute als einer der wichtigsten Vertreter der Aufklärung im deutschsprachigen Raum. Mit seinem Werk über „Das radikal Böse“ erreicht Immanuel Kant einen Sonderstatus in der Geschichte der Philosophie.

„Die Moral, so fern sie auf dem Begriffe des Menschen als eines freien, eben darum aber auch sich selbst durch die Vernunft an unbedingte Gesetze bindenden Wesen begründet ist, bedarf weder der Idee eines anderen Wesens über ihm, um seine Pflicht zu erkennen, noch einer anderen Triebfeder, als das Gesetz selbst, um sie zu beobachten.“¹⁴⁴

So stellt Kant fest, dass es zum vernunftgeleiteten Leben keine Religion brauche, jedoch sagt er, dass das vernunftgeleitete Leben von selbst zur Religion führe.

Immanuel Kant baut seine Philosophie über das Böse auf den Begriff des Sittengesetzes auf. Das Sittengesetz ist jenes Gesetz, das den Menschen die Vernunft gebietet. Jeder Mensch hat unbedingte moralische Gebote, die die reine Vernunft ihm erkennen lässt. Diese fasst Kant unter dem Begriff „*kategorischer Imperativ*“ zusammen. Der kategorische Imperativ fordert vom Menschen, dass er die Maximen seines Handelns überprüft, ob sie als allgemeines Gesetz tauglich wären. Der Grund, warum Kant die Maximen des Handelns und nicht das Handeln selbst in den Mittelpunkt stellt, ist, dass durch sie der Wille des Menschen bewertet wird. Sind das Wollen des moralischen Sittengesetzes und das Wollen des Subjekts im Einklang, dann ist auch die Handlung des Menschen eine moralisch gute Handlung. Die höchste aller Maximen eines guten Menschen muss nach

¹⁴⁴ Kant, I.: RGV, BA 3.

Kant damit immer das Sittengesetz sein. Das Grundprinzip von Kants *kategorischen Imperativ* lautet: „Handle so, daß die *Maxime* deines Willens jederzeit zugleich als *Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung* gelten könne“¹⁴⁵

Jedoch hat der Mensch die Wahl, sich an diese Gebote zu halten und damit der Vernunft zu folgen, oder dagegen zu verstoßen. Denn auch wenn die Handlung eine moralisch korrekte wäre, das Wollen jedoch nicht im Einklang mit dem des Sittengesetzes wäre, so wäre es keine moralisch gute Handlung.¹⁴⁶ Denn ein Außenstehender kann das Handeln eines anderen nicht auf seine Motive überprüfen, da für ihn nur die Handlung an sich sichtbar ist. Der Imperativ dient also dazu, das eigene Handeln auf seine Verträglichkeit mit dem Sittengesetz zu überprüfen und dadurch den Grund für das eigene Handeln zu hinterfragen. Denn in dem Moment, in dem eine eigene Handlung dem Sittengesetz zuwider läuft, stellt dies den Ursprung des Bösen dar, eine intelligible Tat. Hier nimmt der Mensch das Böse in die eigenen *Maxime* auf.¹⁴⁷

5.1.2.1. Ursprung des Bösen auf der Welt

Bevor nun näher auf die Umstände eingegangen wird, wie ein Mensch böse wird, legt der folgende Abschnitt kurz Kants Eingrenzung über den Ursprung des Bösen dar. Denn hier finden sich erhebliche Unterschiede zu Augustinus und seiner Verankerung des Bösen auf der Welt. Zu Beginn geht Kant der Frage nach, was denn das Böse überhaupt ist und wie es gedacht werden kann. Er geht davon aus, dass das Böse in jedem Menschen als *a priori* verankert sein muss. Jedoch kann der Inhalt des Bösen nicht bestimmt werden. Er grenzt es jedoch auf den Erfahrungsinhalt ein, denn auf ein allgemein Böses lassen sich keine Rückschlüsse ziehen. Da das Böse ein subjektives Prinzip ist und dadurch nicht als Gesetz aufgefasst werden kann. In einigen Reflexionsschritten versucht er dem Ursprung des Bösen näher zu kommen, um mehr über dessen Prinzip zu erfahren.

Der Begriff *Ursprung* beschreibt die Abstammung einer Wirkung von ihrer Ursache, die selbst keine Ursache hat. Der Ursprung kann untergliedert werden in Vernunftursprung und Zeitursprung. Der Vernunftursprung behandelt das Dasein der Wirkung, der Zeitursprung dagegen das Geschehen. Der Zeitursprung kann nicht das Vorhandensein der Wirkung erklären, da sich das Böse empirisch nicht definieren lässt. Denn dann würde man

¹⁴⁵ Kant, GMS, A 54.

¹⁴⁶ Vgl. Klemme, H. F. (2004): Seite 66-71.

¹⁴⁷ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 80.

versuchen, das Böse unter dem Blickwinkel von Naturgesetzen zu betrachten. Folgte man dieser Logik, würde der Mensch dafür keine Verantwortung tragen, da man dadurch dem Menschen die Freiheit abspricht. Denn würden die bösen Taten unter die Naturgesetze fallen, so könnten es keine freien Handlungen sein. Freie Handlungen basieren auf Vernunft, somit ist der Mensch auch dafür verantwortlich.¹⁴⁸

Damit wäre geklärt, dass das Böse einen Vernunftursprung haben muss, da es sich bei bösen Taten um Taten des freien Willens handelt. Kant geht davon aus, dass der Mensch ein Geschöpf des freien Willens ist. Dies ist für Kant essentiell, denn sonst würde der Mensch keine Verantwortung für sein Handeln tragen, und auch nicht moralisch handeln können. Er wäre dann nur eine Marionette.¹⁴⁹ Wenn man den Menschen als Vollbringer der Tat ansieht, geht man dabei von einem vollkommen Unschuldigen aus, der aus dem Stand heraus böse wird. Mit diesem Zustand der Unschuld soll dargestellt werden, dass dem Vernunftursprung keine vorhergehende Ursache zugrunde liegt. Die Möglichkeit zum Bösen ist jedoch durch die Option zum freien Handeln im Wesen des Menschen verankert. Deshalb kann auch nicht erforscht werden, warum ein Mensch das Böse zur höchsten Maxime seines Willens nimmt.¹⁵⁰

Aus diesem Gedankengang kann man nun erkennen, dass das Böse eine Übertretung der allgemeinen Maxime ist, die auf einem subjektiven allgemeinen Grund basiert. Daraus leitet sich ein menschlicher Hang zum Bösen ab, auf den später näher eingegangen wird. Nichtsdestoweniger stellt sich die Frage: Kann ein subjektiver Grund gleichzeitig allgemeiner Natur sein?¹⁵¹

Nun soll der subjektive Grund, auf welchem das Prinzip des Bösen basiert, bei allen Menschen gleich sein, dadurch lässt sich der subjektive Grund als allgemeiner Grund definieren. Dies ermöglicht es auch, den allgemeinen Grund als Vernunftbegriff anzusehen. Folgt man seinen Gedanken, so stellt sich der Ursprung des Bösen als durch die Vernunft denkbar heraus.¹⁵² Auch im besten und korrektesten Menschen ist der These Kants nach das Potential zum Bösen vorhanden. Das Böse ist in jedem Menschen

¹⁴⁸ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 69 f.

¹⁴⁹ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 30 f.

¹⁵⁰ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 71.

¹⁵¹ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 71.

¹⁵² Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 51 f.

verwurzelt.¹⁵³ Den Vernunftursprung des Bösen stellt Kant als intelligible Tat dar.¹⁵⁴ Auch Kant sieht in dem Bösen, ebenso wie Augustinus, die Sünde, welche durch den ersten Menschen in die Welt gesetzt wurde. Die intelligible Tat ist als Sündenfall zu verstehen. Eine intelligible Tat bezeichnet den Moment, in dem eine einmalige Handlung vollzogen wird, in welcher nach einer Maxime gehandelt wird, die dem Sittengesetz zuwider steht. Als intelligibel wird sie bezeichnet, da sie einzig durch Vernunft erkennbar ist. Hier wird das Böse in die persönliche Maxime aufgenommen.¹⁵⁵ Die intelligible Tat, welche den Ursprung des Bösen im Menschen legt, muss vom Wesen her als freie Tat gesehen werden. Denn würde die Tat des Menschen nicht als frei anerkannt werden, so läge die Verantwortung nicht beim Menschen und könne dadurch auch nicht als moralisch verwerfliche Tat verachtet werden. Da im Menschen als vernunftbegabtes Wesen das Sittengesetz wirkt, kann man ihn als moralisches Wesen ansehen. Als dieses hat er eine Anlage zum Guten, welche ihm jedoch durch das Böse, dem er sich zuwendet, als weniger wichtig erscheint.¹⁵⁶

So lässt sich jede böse Tat als ein *Akt der Freiheit* bezeichnen, denn hier nutzt der Mensch seine ihm gegebene Freiheit durch die Vernunft. Denn eine Tat wider das Sittengesetz muss er sich zuerst vorstellen, um sie ausführen zu können. Dem Menschen ist die Freiheit gegeben, er kann sich mittels ihrer entscheiden, ob er dem inneren Sittengesetz folgt sowie moralisch handelt. Jedoch ermöglicht ihm die Freiheit ebenso, dagegen zu verstoßen. Die Freiheit dazu erlangt er jedoch durch die gegebene Vernunft, welche seine Natur ausmacht.¹⁵⁷ Somit lässt sich auch darlegen, dass das Böse einen Ursprung in der Vernunft hat.¹⁵⁸

5.1.2.2. *Der menschliche Hang zum Bösen*

Die Entfaltung der Thesen über den Hang des Menschen zum Bösen und der Verwurzelung im Menschen kombiniert Kant mit der transzendentalen Methode der phänomenologischen Beobachtung. Die phänomenologische Beobachtung basiert auf konkret erfahrbaren Phänomenen von menschlichen Taten und reflektiert diese Beobachtung. In dieser

¹⁵³ Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 88.

¹⁵⁴ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 51 f.

¹⁵⁵ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 77.

¹⁵⁶ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 80.

¹⁵⁷ Vgl. Günther, H. (1974): Seite 149.

¹⁵⁸ Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 87.

Untersuchung zur Entstehung des Bösen geht er nicht von einer Neigung des Menschen zum Bösen aus. Stattdessen schreibt er zuvor, „*das wirkliche Böse gegebener Handlungen, nach seiner innern Möglichkeit, und dem, was zur Ausübung derselben in der Willkür zusammenkommen muß*“¹⁵⁹, gehört in Betracht gezogen.¹⁶⁰

So stellt Immanuel Kant an den Beginn seiner Untersuchung die Erfahrung einer konkreten bösen Tat, welche jedoch keine Aussage darüber trifft, ob der Täter oder die Täterin ein guter oder schlechter Mensch ist. Einzig die Gesinnung ermöglicht es, ein Urteil darüber zu fällen, mit welcher moralischen Absicht die Tat verübt wurde. Darin liegt jedoch der Haken, da die Gesinnung einem Menschen einem anderen, aber auch uns selbst gegenüber, nicht zugänglich ist. Jedoch gilt es die Entstehung dieser Tat so zu denken, dass der Anstoß zur Tat in einer Maxime liegt, da der Mensch dafür die Verantwortung trägt.¹⁶¹ Hier kehrt Kant wieder auf die Basis seines kategorischen Imperativs zurück.

Denn dem Menschen steht es durch seine Freiheit auch zu, seine Maximen selbst zu ändern oder Neues darin aufzunehmen. Dies kann zu Gunsten unserer Neigungen geschehen. Dadurch ergibt sich der Vernunft nach ein Widerspruch im eigenen Willen, da ein geltender Grundsatz objektiv als allgemeines Gesetz gelten soll, doch subjektiv nicht allgemein gilt, sondern Ausnahmen zulässt. Darin liegt eine Falle, die auch den Menschen selbst hinter das Licht führen kann. Deshalb mag eine Tat dem äußeren Schein nach eine gute sein, der Gesinnung nach jedoch aus einem bösen Motiv heraus veranlasst ist. So kann sich der Mensch auch selbst täuschen, welches Motiv ihn zur Tat veranlasst. In diesem Zusammenhang sieht auch Kant die Selbstliebe als große Gefahr.¹⁶²

Die Selbstliebe unterteilt sich bei Kant in dreifacher Weise: in den Überlebenstrieb, die Reproduktion und die Gesellschaftlichkeit. Gibt man diesen Trieben zu sehr nach, so können sie zur Schwächung des Willens führen und somit der Vernunftnatur widerstreben. Solche negativen Triebe, welche in diesem Zusammenhang als Laster bezeichnet werden können, laufen der Natur zuwider, indem sie nicht vernunftgeleitet sind und dadurch pflichtwidrige Handlungen fördern. Aufgrund dessen setzt Kant den Begriff des Lasters mit dem Bösen gleich. Somit sieht er das Böse als Abweichung der Ausrichtung des Menschen zum Guten. Denn das Sittengesetz, welches dem Menschen in der Anlage als

¹⁵⁹ Kant, I: RGV, B 42.

¹⁶⁰ Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 90.

¹⁶¹ Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 90 f.

¹⁶² Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 90 f.

moralische Person gegeben ist, weist dem Menschen den Weg zum Guten. Wird dieses moralische Gesetz nicht eingehalten, so führt der neue Pfad zum Bösen.¹⁶³

Deshalb herrscht im Menschen ein Zwist. Zum einen gibt es die Anlage zum Guten, zum anderen die Neigungen, die zum Bösen führen. Daher trennt Kant den Hang und die Anlage, indem er den Hang zwar als angeboren ansieht, jedoch muss man ihn sich als an-erzogen denken. Die Neigungen, die den Hang des Menschen zum Bösen ausmachen, wertet er als moralischen Begriff, da er unter dem Anspruch steht, mit der Freiheit und dem Sittengesetz vereinbar zu sein. So definiert Kant den Hang als einen Gattungsbegriff für alle Menschen. Er begründet dies durch folgende Zeilen:¹⁶⁴

„Es ist hier aber nur vom Hange zum eigentlich, d.i. zum moralisch Bösen die Rede; welches, da es nur als Bestimmung der freien Willkür möglich ist, diese aber als gut oder böse, nur durch ihre Maximen beurteilt werden kann, in dem subjektiven Grunde der Möglichkeit der Abweichung der Maximen vom moralischen Gesetze bestehen muß und wenn dieser Hang als allgemein zum Menschen (also zum Charakter seiner Gattung gehörig) angenommen werden darf, ein natürlicher Hang des Menschen zum Bösen genannt wird“¹⁶⁵

Die Vereinbarkeit des Bösen mit der Freiheit bleibt unerforschbar, jedoch steht für ihn fest, dass das Böse aus Freiheit geschehen muss, da sonst die Verantwortung dafür nicht beim Menschen liegen könne. Die Freiheit des Bösen kann es jedoch nicht geben, da Freiheit durch die Vernunft bestimmt wird und sonst ihre Wirkungsdimension verlieren würde. Der Hang, so Kant, ist die Vorstufe des Begehrens eines Genusses: hat die Person darauf folgend, den Genuss in Form einer intelligiblen Tat erfahren, resultiert daraus dieser Hang. Die Erfahrung des Genusses „aktiviert“ den Hang somit. Jedoch bleibt die Bestimmung dessen, zum Wohl der Freiheit, unbestimmbar. So ist der Hang dem Menschen angeboren, doch für die Vernunft des Menschen bleibt er durch die Zufälligkeit ungreifbar.¹⁶⁶

Der Hang zum Bösen spaltet sich in drei Stufen auf:

1. Gebrechlichkeit des Willens

¹⁶³ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 53 f.

¹⁶⁴ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 79 f.

¹⁶⁵ Kant, I: RGV, B 21 A 19.

¹⁶⁶ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 56 f.

Bei der Willensschwäche hat die Person zwar das Sittengesetz in ihre Maxime aufgenommen, somit ist die Gesinnung gut, jedoch stellt sich hier der Wille durch eine Neigung als zu schwach heraus, um diese umzusetzen.

2. Unlauterkeit

Hier ist das Gesetz nicht die Triebfeder der Handlung. Zwar mag die Handlung gemäß dem Gesetz sein, jedoch folgt sie nicht ausschließlich der Pflicht. Damit ist es keine gute Handlung, da sie nicht gesetzeskonform ist und von der Moralität aus erfolgt.

3. Verdorbenheit der Gesinnung

Die dritte Stufe stellt für Kant die zentrale Stufe dar. Hier wird das moralische Gesetz bewusst anderen Gesetzen untergeordnet. Dadurch wird die Ordnung des Sittengesetzes als Impulsgeber der Denkart von Grund auf verdorben. Infolge dieser dritten Stufe bleibt der Mensch auch bei vielen guten Taten böse. Denn durch die Aufnahme von anderen Triebfedern als dem Sittengesetz in seine Maxime kehrt er dieses um.¹⁶⁷

5.1.2.3. Das Böse als Verkehrung der Maximen

Kants Stufenmodell legt nun dar, dass bösen Taten böse Maxime zugrunde liegen und somit die eigentliche Ursache des Bösen sind. In diesem Fall wird die Willkür Maxime nach eigenen Willen zu ändern, für das Böse missbraucht. Es wird als Missbrauch der Willkür bezeichnet, da sich die Willkür hier nur selbst die Regeln auferlegt und diese durch Neigungen beeinflusst werden. In diesem Fall gibt es keinen moralischen Grund, auf welchen die Maxime zurückzuführen ist, welcher befolgt wird.¹⁶⁸

„Denn wenn dieser Grund zuletzt selbst keine Maxime mehr, sondern ein bloßer Naturtrieb wäre: so würde der Gebrauch der Freiheit ganz auf Bestimmung durch Naturursachen zurückgeführt werden können“¹⁶⁹

Dadurch wird die Annahme der Maxime zum Ort der Entscheidung zwischen Gut und Böse. Durch die Entscheidung des Willens über die Maxime entschließt sich der Wille auch, ob man Böses tut. Denn das Grundprinzip von Kants moralphilosophischer Arbeit bildet der kategorische Imperativ, der wie oben bereits angeführt, lautet¹⁷⁰: *„Handle so,*

¹⁶⁷ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 80 f.

¹⁶⁸ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 45.

¹⁶⁹ Kant, I: RGV. BA 7.

¹⁷⁰ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 46.

daß die *Maxime* deines Willens jederzeit zugleich als *Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung* gelten könne“¹⁷¹. Der kategorische Imperativ drückt eine Handlung aus, die objektiv notwendig ist, ohne dabei einen Zweck damit zu verfolgen. Jedoch drückt der Imperativ von seinem Begriff her schon das Sollen aus. Ein Imperativ besitzt keinen nötigen Charakter, jedoch die Pflicht des Menschen als moralisches Wesen.¹⁷² In nahezu allen Formulierungen wird der Mensch als moralisches Subjekt gefordert, nach *Maximen* zu handeln, die für jedermann befolgt werden könnten. Damit sind *Maxime*, die dem Imperativ zuwider lauten und nicht für alle annehmbar sind, „gesetzeswidrige *Maximen*“ und somit böse. Denn würde man nach *Maximen* handeln, die der Überprüfung durch den kategorischen Imperativ standhalten würden, so würde daraus keine böse Handlung folgen können. Denn dieser dient einer moralischen Selbstgesetzgebung, der Einhaltung des Sittengesetzes, welches auf Vernunft basiert.¹⁷³

In einem nächsten Schritt geht Kant noch weiter und fasst alle *Maximen* unter zwei Grund*maximen* zusammen, der *Maxime* der Moralität und der *Maxime* der Selbstliebe. Aus diesen beiden lassen sich laut Kant alle anderen ableiten. Alle guten *Maximen* sind durch die *Maxime* der Moralität vertreten, die schlechten durch jene der Selbstliebe.¹⁷⁴ Zunächst geht Kant von einer neutralen Selbstliebe aus, welche sich jedoch in egoistische Selbstliebe verwandeln kann. Die vormoralische, neutrale Selbstliebe dient zunächst zur Bildung und Ausbildung der eigenen Identität, welche als nächsten Schritt die Unterscheidung von anderen zufolge hat. Der Grund für eine solche Verwandlung liegt in der Anwesenheit von anderen Menschen, wodurch sie sich in eine vergleichende Liebe ändert. Durch andere Menschen wird die unschuldige Liebe zu sich selbst verdorben und in Neid, Herrschsucht oder Habgier verwandelt. So verwandelt sich die Egoität in Egoismus und bildet somit ein Laster. Alle Menschen verfügen über einen von Grund auf positiven Selbstbezug, welcher jedoch mit einem Drang verbunden ist, für sich selbst das Beste zu wollen. Dieser Hang im Kontext der Fehlbarkeit des Menschen führt von der vormoralischen Liebe zu einer egoistischen Selbstliebe.¹⁷⁵

¹⁷¹ Kant, GMS, A 54.

¹⁷² Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 21 f.

¹⁷³ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 46 f.

¹⁷⁴ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 46 f.

¹⁷⁵ Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 109 f.

Wie bereits angesprochen, gliedert Kant den Fall ins Böse in drei Stufen, wobei die dritte Stufe die völlige Umkehrung der Maxime als Folge hat. Die Primatstellung der Selbstliebe, so Kant, führt zu einer Umkehrung der Triebfedern der Moralität. Dabei geht man, wie zuvor schon angeführt, den eigenen Neigungen nach und realisiert somit den Hang zum Bösen. Das Resultat des realisierten Hanges bildet das *böse Herz* aus, mit welchem alle weiteren schlechten Maximen gegründet werden.

Als *böses Herz* wird das Unvermögen eines Menschen bezeichnet, dem Hang des Bösen zu widerstehen. Dabei stellt der Begriff Herz die Zugehörigkeit zur Sinnesart dar klar getrennt von der Denkensart. Das *böse Herz* stellt also das Unvermögen dar, das Sittengesetz zu befolgen, wodurch aber noch ein Moment der Besserung besteht. Hier gilt es auch noch anzumerken, dass Kant die Unterscheidung von Hang zum Bösen und dem *bösen Herzen* schwer fällt und er sie nicht immer konsequent einhält.¹⁷⁶

Hier hält Kant auch noch einmal fest, dass die Sinnlichkeit, womit hier alles gemeint ist, was die Sinne erfassen können, alles was die Sinne erfassen, den Willen nicht verwirren kann. Denn alle Sinneseindrücke sind dem Verstand untergeordnet.¹⁷⁷ Selbst der tugendhafteste Mensch wird einzig dadurch böse, dass „*er die sittliche Ordnung der Triebfedern, in der Aufnahme derselben in seine Maximen, umkehrt*“¹⁷⁸. Eine Tat wider des Sittengesetzes folgt somit nicht aus einem Mangel an Vernunft, sondern aus einer Schwäche des Willens, welche aus einem *bösen Herzen* folgt.¹⁷⁹

Viele Kritiker, wie Goethe sind der Auffassung, dass Kants Schrift sehr nahe an der christlichen Erbsündenlehre angelehnt, aber nicht mit Kants Vernunfttheorie vereinbar ist. Kants Ethik stellt den Menschen als vernünftiges Wesen dar, welches gut sein kann, wenn es „nur“ vernünftig ist. Durch seine Schrift über das radikal Böse, mit dem natürlichen Hang zum Bösen, wird dieses erschwert. Das Gute ist nach Kant immer das moralisch Gute, welches sich am Sittengesetz orientiert. Jedoch wird auch das Böse durch dieses Gesetz bestimmt. Kant verbindet in seiner Schrift die Erbsünde mit den Begriffen der Freiheit und des Sittengesetzes.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 57 f.

¹⁷⁷ Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 105.

¹⁷⁸ Kant, I.: RGV, B34.

¹⁷⁹ Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 107.

¹⁸⁰ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 46.

5.1.3. Begründung des Bösen bei Ivone Gebara

Nachdem die beiden bisherigen Konzepte über das Böse von Männern stammen, ist es hier nun an der Reihe sich die Forschung einer Frau näher anzusehen. Dazu wurde das Werk von Ivone Gebara, „Die dunkle Seite Gottes“ herangezogen. Gebara ist eine brasilianische Theologin, die im Zuge der Reihe „Theologie der Dritten Welt“ ihre Dissertation veröffentlichte. Sie beschäftigt sich in dieser Arbeit mit der feministischen Theologie in Lateinamerika und verfolgt das Ziel, Theologie aus der Perspektive der Frau zu betreiben, womit diese Arbeit auch in der Gegenwart ankommt. Im Fokus der lateinamerikanischen Theologin steht auch die gesamtheitliche Betrachtung der Person sowie der Lebenswelt der Betroffenen. Hier nimmt sie auch Anlehnung an der Befreiungstheologie, welche in Lateinamerika stark vertreten ist. Deshalb ist der Gerechtigkeitsgedanke ein sehr wichtiger in ihrer Arbeit.¹⁸¹

5.1.3.1 Das Böse als Mangel an Gerechtigkeit

Die Texte von Ivone Gebara, welche für diese Arbeit wichtig sind, beschäftigen sich mit dem Phänomen des Bösen aus der Perspektive der Frau. Die Verbindung zwischen dieser Arbeit und den Texten von Gebara lassen sich über die Erfahrung des Bösen als Mangel an Gerechtigkeit aufbauen. Gebara beschreibt das Leben einer Frau namens Ruku, welche in ihren Leben viel Leid und Schmerz erfahren hat. Schmerz, der von dem hierarchischen System stammt, in welches alle Menschen gedrängt werden. Ein System, in welchen Männer und Frauen nicht die gleichen Rechte besitzen.¹⁸² Für Gebara liegt das Böse im Auge des Betrachters. Denn Ruku bietet ihren Körper für ein Portion Reis an, damit sie ihre Familie unterstützen kann – für manche wäre dies eine sündige Handlung, für andere ein Akt der Liebe und des Heils. Ruku stellt in dieser Geschichte eine machtlose junge Frau dar. Ihr ist Ungerechtigkeit widerfahren, da sie einen Mangel an materiellen Gütern hat sowie in Abhängigkeit der Gunst von Männern steht. Damit steht Ruku stellvertretend für viele junge Frauen in Südamerika und auf der ganzen Welt.¹⁸³

Neben Ruku führt Ivone Gebara noch eine zweite Frau namens Isabel ein welche das Böse als eine Erfahrung der Grenzen unserer Existenz erfährt. Das Böse tritt in ihrer Lebenswelt als eine Erfahrung des Verlusts und der damit zusammenhängenden Ohnmacht. Beide

¹⁸¹ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 9f.

¹⁸² Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 69f.

¹⁸³ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 70f.

Erfahrungen deuten darauf hin, dass Frauen verstärkt das Böse als Situationen wahrnehmen, in denen sie in einer Situation der Machtlosigkeit sind.¹⁸⁴

Betrachtet man zunächst die Situation von Ruku stellt sich hier eine typische Situation der Prostitution in lateinamerikanischen Raum ein. In dieser Situation erleben Frauen Machtlosigkeit in mehr als einer Form. Zum einen werden sie auf ihren Körper reduziert und nicht mehr als Mensch in ganzheitlicher Weise gesehen. Es fehlt oft an Wertschätzung und Liebe. Außerdem verlieren sie auch die Kontrolle über ihren Körper, da sie tun müssen, was der Kunde verlangt. Die Frau wird damit zur Ware, jedoch sehen die jungen Frauen dies oft auch als Glück an, da sie somit sich und ihre Familie ernähren können. Sie haben selbst nicht mehr die Kontrolle über ihren Körper, da sich Männer diesen für gewisse Zeit erkaufen. Die Freier üben Gewalt gegenüber den Körpern der jungen Frauen aus und schenken ihnen keine Zuneigung oder Liebe, da er für sie nur eine Ware ist, mit dem sie ihre Triebe stillen können.¹⁸⁵

5.1.3.2. Frauen als Bindeglied des Systems des Bösen

Man darf sich hier jedoch auch nicht täuschen lassen und das Böse als rein männliches Attribut betrachten. Auch Frauen verüben böse Taten. Sie sind Opfer, jedoch reproduzieren sie auch das Böse in ihrem jeweiligen sozialen Umfeld. Man darf sich dies als endlose Spirale vorstellen. Aus der Geschichte und aus Geschichten lassen sich viele Beispiele ableiten. Moralische Fortschritte lassen sich in der Geschichte jedoch kaum feststellen.

Der Machtbereich der Frauen liegt geschichtlich gesehen zumeist im häuslichen Bereich. Hier oblag ihr die Verantwortung und hier konnte sie Intrigen, Lügen oder andere Arten von sozialer Gewalt anwenden. Diese geschichtliche Sicht auf den Machtbereich der Frau ist heute nicht mehr so eindeutig, da überall auf der Welt Frauen vermehrt in die Arbeitswelt eintreten. Doch noch heute sind es vor allem die Mütter, denen die Erziehung der Kinder obliegt. Dadurch können sie das System der Gewalt, welches ihnen wiederfahren ist, reproduzieren, indem sie die sozialen Strukturen, in welchen sie sich befinden, fortsetzen. Schon Jean Jacques Rousseau bezeichnete die Rolle der Frau als moralische Schlüsselfigur.¹⁸⁶ Sie begründeten dies, da die Frauen aus den sozial verwerflichen Strukturen herausgehalten wurden, indem sie für den Haushalt zuständig

¹⁸⁴ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 71.

¹⁸⁵ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 72.

¹⁸⁶ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 131ff.

waren. Deshalb wurden diese Frauen, welche sich nicht am öffentlichen Leben beteiligt hatten, auch als „reiner“ angesehen als jene, die sich daran beteiligten. Das Ideal war somit die „Familienmutter“. Auch hier handelte es sich um ein Ideal der patriarchalen Gesellschaft, welches für die Systemerhaltung vonnöten war.

Viele Frauen passten jedoch nicht in dieses Bild, welches das Ideal prägte. Alleinstehende Frauen, schwarze Frauen, unfruchtbare oder auch lesbische Frauen galten alle nicht als Vorbilder. Doch daran waren nicht allein die Männer schuld, sondern auch die Frauen selbst diskriminierten sich gegenseitig. Dieses geschaffene Ideal sah die Arbeits- und Aufgabentrennung vor. Mann und Frau hatten verschiedene Verantwortungsbereiche und vorgeschriebene Rollen, an die es sich zu halten galt. Die Frauen hatten die Pflicht, ihr gesamtes Leben der Erziehung und dem Glück der Kinder zu widmen. Im umgekehrten Sinn jedoch waren die Kinder Schuld am Unglück der Mutter. Diese wiederum war das Opfer der Geschichte. Das Böse tarnte sich als Hingabe und Liebe, war es jedoch selten.¹⁸⁷

Dadurch entstand in vielen Kulturen auch das Bild der mächtigen Schwiegermutter, die für eine schlechte Atmosphäre in der Familie beitragen konnte. Der Grund dafür war, dass sie ihre Kinder symbolisch auf sich selbst reduzierte, da sie sich selbst in ihren Kindern auflöste. Das Wohl der Kinder war ihr Wohl, umgekehrt ihr Wohl war zugleich auch das Wohl der Kinder. Dadurch höhlten sie Eigenständigkeit der Kinder aus und gaben ihrerseits die autoritäre und zumal auch intolerante Gesellschaftsstruktur an die nächste Generation weiter.¹⁸⁸

Im Film sehen wir auch Anklänge auf dieses mächtige Frauenbild, welches für viel Leid und eine schlechte Atmosphäre verantwortlich ist. Als „Maleficent“ erfährt, dass Stefan sich zum König krönen hat lassen, unterwirft auch sie das bis dahin freie Volk der Hochmoore. In dieser Handlung können wir zwei grundsätzliche Gemeinsamkeiten zum Ideal von Jean Jacques Rousseau finden. Zum einen gibt „Maleficent“ als wichtige Frau in den Mooren das Böse, welches ihr wiederfahren ist, an ihre Schutzbefohlenen weiter, welche darunter leiden müssen. Zudem unterwirft und unterdrückt sie alle anderen magischen Wesen, indem sie einen Thron heraufbeschwört, auf dem sie Platz nimmt und einen Dornenwall rund um die Moore errichtet. Ihr Schutz ist zugleich der Schutz des Volkes. Eine Tat der Liebe und Hingabe oder eine böse, egoistische Tat?

¹⁸⁷ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 133ff.

¹⁸⁸ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 133ff.

Die Thronbesteigung lässt ein weiteres Element erkennen, welches es zu besprechen gilt. „Maleficent“s Volk war bisher ohne Herrscher oder Herrscherin ausgekommen. Jedes Wesen lebte in Frieden und ohne jegliche Hierarchie in den Mooren. Nun jedoch unterdrückt die Fee, einen militärischen Putsch gleich, alle anderen Wesen und besteigt den Thron. Sie errichtet ein System, welches dem der Menschen gleicht. Zwar wird dieses System von einer Frau angeführt, es lässt jedoch in keiner Weise Anzeichen erkennen, dass dieses System gerechter ist als ein patriarchales System. Somit gibt die Frau hier das System weiter, welches für ihren Schmerz verantwortlich ist. Somit lassen sich Anzeichen von Rousseaus Theorie erkennen, welche Frauen als ethische Schlüsselrollen bezeichnen.

Zusammenfassend lässt sich darlegen, dass Frauen sowohl Opfer als auch Täterinnen von Erfahrungen des Übels sein können. Das Böse wird Frauen angetan, jedoch sind sie ebenso Urheberinnen von Übel. Die Tragödie liegt auch darin, dass sie sich oft aus der Spirale des Übels nicht befreien können, wodurch dieses Geflecht nicht durchbrochen werden kann. Den Frauen lag und liegt auch weiterhin eine Schlüsselrolle inne, da sie auch heute noch eine wichtige Position in der Familie innehaben. Als wichtigste Bezugsperson in der Erziehung gelten sie als moralische Vorbilder. Wenn es ihnen als Mütter nicht gelingt, die konzentrischen Kreise des Bösen zu durchstoßen und ihre Erfahrungen mit dem Bösen nicht durchdringen, geben sie diese an die nächste Generation weiter.

Hier kann nun auf eine vereinfachte Weise an den Thesen von Immanuel Kant angeknüpft werden, was auf zweifachem Weg geschieht. Den ersten Schritt wird die Anknüpfung an den „kategorischen Imperativ“ machen. Wenn nun eine Mutter, die nicht aus dem Kreislauf der Weitergabe der Gewalt ausgebrochen ist, mit dem „kategorischen Imperativ“ die Erziehung ihrer Kinder hinterfragt, wird sie schnell zu dem Schluss kommen, dass sie Übel anrichtet. Sie hat nicht die Einhaltung des Sittengesetzes im Sinn, sondern möchte, dass ihre Kinder ebenso leiden wie sie. Die innere Disposition, der gute Wille, ist bei Immanuel Kant sehr wichtig. Wenn die Mütter ihr Wohl mit dem der Kinder gleichsetzen, kann man nicht mehr von gutem Willen sprechen. Denn wenn man die Kinder liebt, dann kann man nicht wollen, dass ihnen dasselbe Übel zustößt, was einem selbst widerfahren ist.

Jedoch müssen Frauen nicht in dem System des Bösen stecken bleiben. Sie haben die Chance auf Heil und Abkehr vom Bösen so wie auch die Männer. Deshalb widmet sich das nächste Unterkapitel der Abkehr vom Bösen. Denn zum Schluss bleibt immer das Gute.

5.2. Zu den Theorien zur Abkehr vom Bösen

5.2.1. Abkehr vom Bösen bei Augustinus von Hippo

Folgt man der Lehre von Augustinus, dann kann die Seele der Menschen das, was allen anderen Lebewesen versagt ist – sie kann sich gegen die Ordnung Gottes auflehnen.¹⁸⁹ Wie die Freiheit zum Bösen allein bei jedem Menschen persönlich verortet ist, so ist auch die Hinwendung zum Guten dort verortet. Der Mensch allein kann es bewerkstelligen, wieder seine Bewegung zum hin Guten auszurichten.¹⁹⁰ Wenn sich der Mensch gegen die Ordnung auflehnt und damit böse wird, wird ihm die gerechte Strafe Gottes zuteil. Dies ist eine immanente Strafe, die sich bereits im Diesseits auswirkt, um ihn zur Umkehr anzuregen. Allein die Einkehr ermöglicht es dem Menschen, zu Gott zu finden und damit zum Glück.¹⁹¹ Um diese Einkehr zu erreichen, ist nach Augustinus vor allem eines wichtig, dass sich die Menschen im dankenden und lobpreisenden Gebet an Gott wenden. Erst dadurch kann wahre Erkenntnis und damit nachhaltige Umkehr ermöglicht werden.¹⁹²

Da der Mensch durch die Vernunft imstande ist, selbst bewusste Entscheidungen zu treffen, trägt er für diese die Verantwortung. Dieses Bewusst-Sein durch die Vernunft setzt ein Wissen über die Auswirkungen des eigenen Handelns voraus. Prinzipiell auch über die Art des eigenen Handelns, ob es sich um eine *sittlich gute* oder *sittlich schlechte* Tat handelt. Auf diese Weise ist ebenso das Wissen um eine gerechte Tat im Sinne Gottes verbunden, was auch Gewissen genannt wird.¹⁹³ Auf die „*sittlich schlechten*“ Taten folgt häufig ein Moment, in welchem der Mensch Reue zeigt. In diesem Moment ist er sich der Schwäche seines Willens bewusst und wünscht sich, dass er dieser nicht erlegen wäre. Dies ist ein Moment der Umkehr, welcher durch die Gerechtigkeit Gottes ermöglicht wird. Die Reue unterscheidet die Menschen, welche die Tat aus voller Überzeugung begangen und sich somit bewusst gegen die Ordnung aufgelehnt haben von jenen, die nur der Schwäche ihres Willens erlegen sind und eine *sittlich schlechte* Tat nicht bewusst wollten. Damit wahre Reue möglich ist, muss der sündigende Mensch einsichtig sein und dies auf

¹⁸⁹ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 273.

¹⁹⁰ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 93.

¹⁹¹ Vgl. Häring, H. (1979): Seite 273.

¹⁹² Vgl. Häring, H. (1979): Seite 99.

¹⁹³ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 109-112.

Dauer bleiben. Es bedarf seiner Missbilligung seines moralisch inkorrekten Handelns und des Wunsches sein Handeln zu ändern.¹⁹⁴ Um gute Taten jedoch zu verrichten, ist der Mensch auf die Gnade Gottes angewiesen, da seine Handlungsfreiheit durch die Erbsünde eingeschränkt ist. Hier gibt es, nach Augustinus, jedoch ein Problem, da die Gnade Gottes nicht jedermann vorbestimmt ist, sondern nur Ausgewählten.¹⁹⁵

„Denn wie dürfte er urteilen über die, die draußen sind, weiß er doch nicht, wer von ihnen in den Genuss deiner wonnevollen Gnade kommen und wer in der ewigen Bitternis der Gottlosigkeit verbleiben wird?“¹⁹⁶

5.2.2. Abkehr vom Bösen bei Immanuel Kant

Wie kann es einem Menschen nun gelingen gut zu werden, wenn ihm doch der Hang zum Bösen angeboren ist? Den Schlüssel dazu sieht Kant in der, durch die Natur zugrunde gelegten Anlage zum Guten. Diese Anlage ist auch durch das Böse nicht zerstörbar, ein Keim des Guten bleibt immer erhalten. Dieser Keim zeigt sich durch das moralische Bewusstsein, zu welchem der Mensch fähig ist. Dieser Keim hat jedoch keinen Selbstantrieb, da es eines menschlichen Willens bedarf, um sich zu entwickeln und sich gegen den Hang zum Bösen behaupten zu können. Wenn man nun davon ausgeht, dass der Mensch böse geworden ist, so benötigt man für die Abkehr vom Bösen die Erneuerung der Reinheit der eigenen Triebfedern. Dies stellt den ersten Schritt dar, welcher zur Umkehr führt. Man muss eine Veränderung im Herzen bewirken, womit Immanuel Kant auf das *böse Herz* anspielt.¹⁹⁷

Diese Erkenntnis verlangt nun mehr als nur eine Verhaltensänderung, eine Veränderung des Herzens bedeutet eine Gesinnungsänderung. Wenn sich das Verhalten allein ändern würde, würde die moralische Änderung des Menschen ausbleiben. Um vom Bösen aber abzuweichen, benötigt es eine Umkehr zur Moralität. Diese grundlegende Umkehr darf aber nicht eine langsame Verhaltensänderung sein, es muss eine Revolution in der Gesinnung eintreten, auf welche dann eine allmähliche Änderung des Verhaltens folgt. So wird klar, dass die moralische Besserung des Menschen nicht von den Sitten oder dem Verhalten ausgehen kann, sondern der Grundstein muss in der Änderung der Denkensart liegen.

¹⁹⁴ Vgl. Müller, J. (2009): Seite 375 f.

¹⁹⁵ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 93.

¹⁹⁶ Conf. XIII, 23.33.

¹⁹⁷ Vgl. Sirovatka, J. (2015): Seite 126 f.

Diese Revolution stellt Kant mit einer Wiedergeburt gleich – Eine Wiedergeburt der guten Gesinnung.¹⁹⁸ Kant beschreibt, dass *„die Umwandlung der Gesinnung des bösen in die eines guten Menschen in der Veränderung des obersten inneren Grundes der Annehmung aller seiner Maximen dem sittlichen Gesetze gemäß zu setzen sei, so fern dieser neue Grund (das neue Herz) nun selbst unveränderlich ist.“*¹⁹⁹

Bei Kant fehlt hier noch der Beweggrund für diese Umkehr. Was sollte einen der egoistischen Selbstliebe ergebenden Menschen dazu veranlassen, seine Gesinnung so radikal zu überdenken? Nun ist bei Kant die Antwort ziemlich offensichtlich: die Achtung des Sittengesetzes. Dies ist die einzige Antwort, die Kant hier geben kann.²⁰⁰

*„... denn wir können dem, der uns fragte, warum denn die Allgemeingültigkeit unserer Maxime, als eines Gesetzes, die einschränkende Bedingung unserer Handlungen sein müsse, [...] keine genugtuende Antwort geben.“*²⁰¹

Denn die Selbstliebe ist nicht nur eine Triebfeder gegen die Sittlichkeit, sondern auch ein Mittel, um diese zu erreichen. Diese Form der Selbstliebe nennt Kant *Antagonismus*. Denn aus der Erkenntnis der Ungleichheit der Menschen durch die Selbstliebe entsteht auch der Wunsch der Gleichheit. Dieses Verhalten kann neben den zuvor beschriebenen negativen Ausformungen wie Neid oder Habgier auch dazu führen, sich in die Gesellschaft einzuordnen. Somit kann der Antagonismus als positive Form der Selbstliebe zur Vergesellschaftung des Menschen führen und dadurch auch zur Befolgung des Sittengesetzes.²⁰²

Ein Vernunftwesen wie der Mensch möchte moralisch handeln, ohne dass es einen weiteren Grund geben muss. Dies stellt eine unhinterfragbare Bedingung bei Kant dar. Die dadurch gegebene Möglichkeit zur Besserung durch Umkehr der Gesinnung ist all das, was Immanuel Kants Moralphilosophie bieten kann.²⁰³ Er ist der Ansicht, dass durch die Weiterentwicklung des Menschen, wobei hier die Weiterentwicklung der Vernunft gemeint ist, auch eine Besserung möglich ist. Diese Weiterentwicklung hat als Ziel die

¹⁹⁸ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 112 f.

¹⁹⁹ Kant, I.: RGV, B 60, 61, A 56.

²⁰⁰ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 114 f.

²⁰¹ Kant, I: GMS, BA 103.

²⁰² Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 107.

²⁰³ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 116 f.

Sittlichkeit.²⁰⁴ Er beschreibt die Motivation, die für die Besserung und Weiterentwicklung entscheidend ist, als *Gefühl der Erhabenheit*.²⁰⁵

Es obliegt dadurch der eigenen Kraftaufbringung, ob die Besserung Realität wird. In diesem Punkt unterscheidet sich auch die These von Kant essentiell von jener des Augustinus, denn Kant greift nicht auf eine göttliche Instanz zurück, wie der Gnade Gottes, um die nötige Kraft zur Veränderung zu finden. Bei Kant ist der Fokus auf Selbstbesserung aus eigener Kraft gerichtet, welche viele andere Philosophen als eine moraltheoretische Zumutung an den Menschen ansehen.²⁰⁶ So bleibt dem Menschen nichts anderes übrig, als stets danach zu streben, ein besserer Mensch zu werden, indem er gegen das eigene Böse in sich ankämpft.²⁰⁷

5.2.3. Abkehr vom Bösen bei Ivone Gebara – Die Suche der Frau nach dem Heil

Aus Sicht der Frau gibt es bei Ivone Gebara keine Erfahrung des Bösen ohne die Suche nach dem Heil. Freude und Leid vermischt sich ebenso wie Gut und Böse. Nun stellt sich jedoch die Frage, was nun aus Sicht der Frau als Heil erfahren wird?²⁰⁸

Für die brasilianische Theologin steht die „Mischung“ im Mittelpunkt. Sie möchte mit ihrer These weg von den Dualismen, welche auch in der christlichen Theologie vertreten sind, wie der Gedanke, dass der Mensch im Grunde auf das Gute ausgerichtet ist, wie bei Augustinus, oder von Grund auf einen Hang zum Bösen hat, wie dies bei Immanuel Kant der Standpunkt ist. Gebara vertritt einen Weg der Mitte:

*„Innerhalb eines Augenblicks können Leid und Tod unsere Lebensfreude verdunkeln. Und innerhalb eines Augenblicks, der für einzelne zudem von unterschiedlicher Dauer sein kann, verwandelt sich unser Unglück in Glück.“*²⁰⁹

Bei diesem Weg der Mitte stützt sich die Theologin auf Psalme, wie den Psalm 126. Sie ist der Ansicht, dass die Menschen als Einheit eine Pluralität von Erfahrungen machen, die sie auch unterschiedlich aufnehmen. Jedoch im Mittelpunkt stehen die alltäglichen

²⁰⁴ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 107.

²⁰⁵ Vgl. Rommel, H. (1997): Seite 198.

²⁰⁶ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 116 f.

²⁰⁷ Vgl. Koppers, R. (1986): Seite 110.

²⁰⁸ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 145.

²⁰⁹ Gebara, I. (2000): Seite 146.

Erfahrungen, welche auch das Leid beinhalten, aus dem die Chance der Auferstehung erwächst. Den Kern ihrer These bilden drei Punkte:²¹⁰

1. Das persönliche und gemeinschaftliche Kreuz

Wichtig für Gebara ist, dass sie kein Kreuz, also keine Erfahrung des Leides absolut setzt. Es geht hier um eine Beschreibung, was alles als Kreuz verstanden werden kann. Das Kreuz steht immer für Unglück, Leid, Verlassen-sein und muss bekämpft werden. Durch das Nein zum Kreuz folgt die Bekräftigung des Heils. Das Kreuz kann auch als Ankerpunkt verstanden werden, der ein Gespräch und Solidarität eröffnen kann. Leider sind die Kreuze, die auch Frauen in der heutigen Gesellschaft tragen müssen, zum Teil noch unsichtbar.²¹¹

2. Die Erfahrungen von Auferstehung im Alltag

Das „Heil“ darf nicht als eine Größe betrachtet werden, welche sich fern von unserem Leben ereignet, sondern als eine Kraft, die in der Mitte unseres Lebens ist. Es sind genau jene Momente, die uns wieder Kraft geben weiter zu machen. Im Kontext der christlichen Sprache wird Heil auch als Auferstehung bezeichnet. Wenn etwas wieder Leben eingehaucht wird. Oft wird die Perspektive auf Heil auf einen späteren Zeitpunkt verschoben, dies passiert vor allem um die Ungerechtigkeit, die existiert zu Gunsten von einigen Mächtigen, oft Männern, aufrechtzuerhalten. Heil muss nach Gebara in unsere alltäglichen Leben geholt werden. Durch die fortlaufenden alltäglichen Erfahrungen des Heils kann man auch große Leidenserfahrungen durchstehen. Das Heil im Kleinen schließt jedoch den Kampf gegen die Ungerechtigkeit im Großen nicht aus. Es Berücksichtigt lediglich die Dialektik vom „Schon jetzt“ und „Noch nicht“ und hält sie uns vor Augen. Das Heil hat man nicht für immer in Besitz, sondern erlangt es immer wieder.²¹²

3. Die Relationalität als grundlegende Bestimmung des Lebens.

Relationalität beinhaltet alles was existiert. Es stellt alles in Beziehung und verdeutlicht die Komplexität des Seins. Es verweist auf die Abhängigkeiten, die allem Lebenden innewohnt, im Gegensatz zum hierarchisch-pyramidalen Modell der Beziehungen. Dieses Modell verdeutlicht das Verständnis von Leben als ein Netz von Beziehungen. In diesem letzten Punkt versucht Gebara die Zusammenhänge von Gut und Böse aufzuzeigen. Wie

²¹⁰ Gebara, I. (2000): Seite 146.

²¹¹ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 150ff.

²¹² Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 158-163.

das Netz, welches alles mit allem in Beziehung bringt, so steht auch Gut mit Böse in Beziehung. Ohne das Eine kann es nicht das Andere geben. Sie versucht hier nicht einen Relativismus zu predigen, sondern die Dynamik des Lebens zu verstehen. Die Brasilianerin verdeutlicht, dass wir das Gute ohne das Böse nicht erkennen könnten, und üble Taten, gute hervorbringen. Hier bringt sie wieder die „Mischung“ ins Spiel, denn das Gute und Böse haben auch eine gemeinsame Geschichte. Das Leben ernährt sich vom Leben, denn um zu überleben, müssen wir töten. So stellt sich für sie nun die finale Frage, wer ist wann böse?²¹³ „Das Böse ist Legion und kennt viele Gesichter. Und für jede einzelne Erfahrung des Bösen bedarf es einer besonderen Form des Heils.“²¹⁴ Gebara sieht das Böse nun als Störung der relationalen Gemeinschaft. Heil in diesem Sinne wäre eine Auflösung der hierarchischen Modelle. Ein Gleichgewicht von Mann, Frau und Schöpfung zu finden, in dem alle leben können. Es geht nicht um eine Utopie, sondern um ein Gleichgewicht der Kräfte in dem Leben in Diversität ermöglicht wird.²¹⁵

Nachdem nun die drei moralphilosophischen Konzepte systematisch vorgestellt wurden, geht es in einem letzten Schritt nun darum diese auch auf den Film anzuwenden.

6. Darstellung und Interpretation der moralphilosophischen Theorien im Film

In diesem Kapitel wird nun die Theorie aus dem Kapitel fünf mit der Methode der Filmanalyse in Verbindung gebracht. Im Anhang befindet sich das Protokoll, auf welches in den folgenden Unterpunkten immer wieder zurückgegriffen wird. Wie in dem vorhergehenden Kapiteln schon festgelegt wurde, widmet sich diese Arbeit der Analyse der Figuren des Königs und „Maleficent“. Dabei wird die Annahmen gebildet, dass die Ansätze von Augustinus zum Bösen auf den König zutreffen und jene von Kant zu „Maleficent“ sowie, dass sich durch die Interaktion von König und Maleficent, das Konzept von Ivone Gebara verdeutlichen lässt. Um diese Annahmen nun darzulegen, werden die Schlüsselszenen des Sündenfalls und der Abkehr vom Bösen nun mit Hilfe des Filmprotokolls analysiert.

²¹³ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 172-175.

²¹⁴ Gebara, I. (2000): Seite 176.

²¹⁵ Vgl. Gebara, I. (2000): Seite 180f.

6.1. Darstellung des Sündenfalls

6.1.1 Der Sündenfall des Königs

Bei der Figur des Königs lassen sich viele Parallelen zu Augustinus ziehen. Wie in 3.3.1. dargestellt, kann man klar erkennen, dass das Streben nach dem selbst gesteckten Ziel, dem Thron, essentiell für den Charakter ist. Für dieses Ziel würde er aufgrund seines Ehrgeizes alles tun. Als er nun das Angebot des Königs hört: *„Wer unter euch würdig ist, tötet das geflügelte Ungeheuer und nimmt Rache für mich, dem soll nach meinem Thron die Krone gehören.“*²¹⁶, sieht er seine Gelegenheit.

Man erfährt zu Beginn, dass Stefan seine Eltern verloren hat und in einer Scheune wohnt. Er hat sich zum Ziel gesetzt, eines Tages im Schloss zu wohnen. In der ersten Einstellung sieht man, dass Stefan dieses Ziel erreicht hat. Er ist Diener des Königs, eine hohe Funktion, welche mit Ansehen verbunden ist. Doch dies reicht Stefan nicht. Er strebt mehr an. Hier kann man Augustinus „Perversion des freien Willens“ wiederfinden. Stefans Streben nach Macht hat nichts mehr mit dem natürlichen Streben nach Macht zu tun. Das ehrgeizige Ziel als Kind eines Tages im Schloss zu wohnen, kann man als natürliches Streben nach Sicherheit verstehen, da er als Kind seine Eltern verloren hat und er sich einen Ort wünscht, an dem er sicher ist. Das Streben um die Königskrone ist jedoch ein Streben nach Macht um der Macht willen. Er verfängt sich im weltlich Niederen. In dieser Szene des Films kann man vermuten, dass er gedanklich beschließt, sich die Besteigung des Throns als neues Ziel zu erkoren. Er beabsichtigt somit seine Freundin „Maleficent“ zu töten, um die Königswürde zu erlangen. Für Kant wäre allein schon dies der Sündenfall, da er sich eine dem Sittengesetz zuwider laufende Maxime als höchste Maxime erkoren hat.

Doch Augustinus von Hippo wertet den Sündenfall erst dann, wenn er diese Absicht in die Tat umsetzt. Stefan nutzt, um sein Vorhaben in die Tat umzusetzen, das Vertrauen von „Maleficent“ aus, um in ihre Nähe zu kommen. Er warnt sie vor Menschen, die sie töten wollen²¹⁷, dabei verfolgt er dasselbe Ziel. Doch in der Einstellung acht sieht man, dass er „Maleficent“ doch nicht töten kann. Stattdessen beraubt er sie der Flügel. Sein zuvor erlangtes Wissen um die Verwundbarkeit durch Eisen nutzt er hier für seine Zwecke aus. Nach Augustinus ist die Abkehr von einem gottliebenden Leben der Ursprung des Verderbens. Denn Gott liebt alle Lebewesen, darum ist auch im Dekalog festgehalten, *„du*

²¹⁶ Anhang 1: 1.1. Einstellung 1

²¹⁷ Anhang 1: 1.1. Einstellung 5

*sollst nicht morden*²¹⁸. Ein Funke der Liebe dürfte in Stefan noch übrig sein, denn er schafft es nicht, die Tat zu vollführen, jedoch verstümmelt er „Maleficent“, um sein Ziel zu erreichen. Stefan widmet seine ganze Aufmerksamkeit, sein Handeln und sein Streben der Erreichung seiner Ziele. Er beachtet Gott nicht mehr und erfreut sich nur der Selbstliebe. Im Film wird angedeutet, dass ihm sein moralisch verwerfliches Handeln bewusst ist. Dies zeigt sich bei zwei Momenten im Film. Das erste Mal als Stefan in Einstellung fünf²¹⁹ schnell wieder umkehren möchte, als „Maleficent“ nicht sofort erscheint, das zweite Mal als er es nicht schafft, die schlafende Fee zu töten.

Fest steht jedoch, dass diese Taten mit Absicht getan wurden. Ebenso sind diese Taten als verwerflich und böse zu bezeichnen, da sie wider die Vernunft sind. Man darf der Vernunft nicht unterstellen, dass sie das Leid eines Lebewesens befehlen würde oder gar den Tod. Dies ist Stefan auch bewusst. Da sie wider die Vernunft sind, kann man daraus folgern, dass sie entgegen der göttlichen Ordnung sind. Somit verfolgt Stefan ein anderes Ziel als Gott. Deswegen ist der Wille von Stefan ein böser Wille und sein Handlung eine Sünde. Doch Stefan ist damit nicht allein in diesem Film. Auch das Handeln der Protagonistin ist nicht frei von Laster.

6.1.2. Der Sündenfall von „Maleficent“

Anhand ihrer Figur soll nun die These von Immanuel Kant erläutert werden. Wie im Punkt 5.1.2. bereits dargelegt wurde, basiert Kants Theorie auf dem „kategorischen Imperativ“. Jetzt stellt sich natürlich die Frage, welche die Maximen von „Maleficent“ ist und ob diese dem Sittengesetz zuwiderlaufen, sodass sie eine böse Tat begangen hätte. Denn entgegen der Ansichten von Augustinus ist bei Kant nicht die Tat das entscheidende, sondern die Maxime nach der eine Person handelt. Die moralische Absicht, die Gesinnung eines Menschen ist es, die zählt. Wie man aus 3.3.2. weiß, wurde „Maleficent“ von Stefan betrogen. Er nutzte ihre Liebe aus, um den Königsthron zu besteigen.

Als „Maleficent“ von Diaval in der Einstellung zwei²²⁰ erfährt, dass der König eine Tauffeier veranstaltet, beschließt sie Rache zu nehmen. Das Kind bedeutet für den König die Absicherung des Thrones. Wie in 3.3.1. beschrieben, dient die Tochter als Absicherung seines Thrones, da sonst ein Erbfolger fehlen würde. Da Stefan die Macht am wichtigsten

²¹⁸ Ex 20,13.

²¹⁹ Anhang 1: 1.1. Einstellung 5

²²⁰ Anhang 1: 1.2. Einstellung 2

ist, entschließt sie sich, ihm diese zu nehmen. Durch diesen Entschluss gibt „Maleficent“ dem Hang zum Bösen nach. Sie folgt dem niederen Trieb der Rache und reiht das moralische Gesetz der eigenen selbst gewählten Maxime nach. Die höchste Maxime von „Maleficent“ ist fortan die Rache an demjenigen, der ihr das Herz gebrochen hat. Da Stefan ihr das Teuerste genommen hat, ihre Flügel, soll er nun sein Teuerstes verlieren, seine Macht. Die Fee verliert sich vollkommen in Selbstliebe in Form von Selbstmitleid. Für sie zählt nur noch der Schmerz, der ihr zugefügt wurde und die Vergeltung, die sie dafür möchte. Damit hat „Maleficent“ die dritte Stufe des menschlichen Hangs zum Bösen erreicht.²²¹

Wie man in dieser Einstellung auch erkennt, folgt ihr Entschluss aus freien Stücken. „Maleficent“ ist eine mächtige Fee, sie hat sich selbst zur Herrscherin und Beschützerin des Königreichs der Moore erkoren. Es gibt folglich keine Person, die sie unter Druck stellt oder sie erpressen kann. Auch ihr Diener Diaval übt keinerlei Einfluss auf sie aus oder vermag es sie zu manipulieren. Die Entscheidung Rache an Stefan zu nehmen kommt einzig und allein von ihr. Damit ist eine weitere wichtige Voraussetzung gegeben, die Kants moralphilosophische Grundlegung erfüllt. Um die Verantwortung für eine Handlung zu tragen, muss diese aus einer freien Entscheidung heraus erfolgen. Das tut sie bei „Maleficent“. Jedoch hat „Maleficent“ noch keine Handlung getätigt.

In Einstellung sechs²²² spricht „Maleficent“ einen Fluch aus, welchen man auch als Todesurteil betrachten könnte. Sie verdammt ein unschuldiges Kind aufgrund der Verbrechen des Vaters zu Tode. Dies ist eine Handlung, die mit dem „kategorischen Imperativ“ jedoch nicht vereinbar ist. Aufgrund dieser Tatsache läuft sie dem Sittengesetz zuwider. „Maleficent“ handelt nach diesen gesetzeswidrigen Maximen. In dieser Einstellung wirkt es, als ob noch ein Funke Gutes in ihr stecken würde, da sie den Fluch abschwächt. Auf Bitten von König Stefan gestattet sie die Option, dass ein Kuss der wahren Liebe Aurora aus ihrem Schlaf erwecken kann. Doch auch diese Handlung wirkt nur nach Außen gut. Denn „Maleficent“ lässt nur durch einen „Kuss der wahren Liebe“ den Fluch brechen. Sie denkt jedoch, dass es so einen Kuss nicht gibt. Deshalb ist ihre Gesinnung, die der Tat zugrunde liegt, nicht moralisch.

²²¹ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 80f.

²²² Anhang 1: 1.2. Einstellung 6

Abschließend kann man festhalten, dass die Hypothese erfüllt wird. An der Figur der dunklen Fee wird der Sündenfall nach Immanuel Kants moralphilosophischer Beschreibung veranschaulicht.

6.1.3. Der Sündenfall nach Ivone Gebara

Der Ansatz von Ivonne Gebara ist etwas differenzierter, wie bereits in Kapitel 5 deutlich wurde. Doch auch zu ihren moralphilosophischen Konzept lässt sich eine Parallele zum Film herstellen. Stefan nimmt sich von „Maleficent“ das, was er braucht, um das zu erreichen, was er möchte. Er trennt die Flügel von „Maleficents“ Körper, um den Thron den er begehrt zu bekommen.²²³ In dieser Situation degradiert er den Körper von „Maleficent“ zu einer Ware, von der er sich nimmt, wonach es ihm verlangt. Hier sieht man ein Anzeichen von patriarchalen Systemen. Zum einen erhebt sich der junge Stefan, in hierarchischem Verständnis, über die junge Fee, da er über ihren Körper verfügt. Die Frau ist ihm untergeordnet und hat offensichtlich weniger Bedeutung und Rechte als er. Eine andere Betrachtung wäre es, wenn man die Fee als eine untergeordnete Rasse versteht. Stefan ist eindeutig ein Mensch, „Maleficent“ nicht. Hat sie damit nicht die gleichen Rechte wie er? Obwohl sie doch ein menschliches Wesen besitzt?

Menschen diskriminieren aufgrund von Hautfarbe und Geschlecht. Auch in der Wirklichkeit werden Männer und Frauen, die keine weiße Hautfarbe haben, schlechter behandelt. Wie man den USA sieht, werden sie auch oft Opfer von physischer Gewalt²²⁴ und dies lediglich aufgrund physischer Merkmale. Dies könnte eine zweite Parallele zum Film aufzeigen, welche das Böse als Mangel von Gerechtigkeit verdeutlicht, da der weiße Mann über der andersartigen Frau steht.

Zum anderen nimmt Stefan die Tochter des ehemaligen Königs zur Frau, um König zu werden. Auch hier sieht man, dass die Frau in dieser Situation kein Mitspracherecht hat. Sie wird wie eine Ware verkauft, an denjenigen, der die Fee aus dem Weg räumt. Die Prinzessin ist eine Trophäe.²²⁵ Hier wird das Böse als Mangel von Gerechtigkeit spürbar, da Männern und Frauen eindeutig nicht die gleichen Rechte zukommen. Frauen dürfen nicht entscheiden, was mit ihren Körpern passiert oder wen sie heiraten.

²²³ Vgl. Anhang 1: 1.1. Einstellung 9

²²⁴ Vgl. <http://orf.at/stories/2348380/> (Stand: 11.07.16).

²²⁵ Vgl. Anhang 1 1.1. Einstellung 2

Auch wenn Ivone Gebara keine Freude damit hätte, lässt sich auch hier an Augustinus anknüpfen. Im Endeffekt ist die Tat, die Stefan hier getan hat, jene, die auch schon Adam vollzogen hat. Er hat sich an die Stelle von Gott gestellt. Stefan hat sich von Gott abgewendet, er wollte über Leben und Tod eines anderen menschlichen Wesens entscheiden. Zwar hat er nicht den Mord begangen, jedoch hat er „Maleficent“ verstümmelt und ihr Leid angetan. Er hat „Maleficent“ nicht die Rechte eines menschlichen Wesens zukommen lassen und sich in der Hierarchie über ihr platziert – der Mann über der Frau – obwohl Gott beide Wesen als gleichwertig erschaffen hat. Somit hat er den Platz Gottes eingenommen, oder wie Ivone Gebara sagen würde, er ließ ihr einen Mangel an Gerechtigkeit zukommen.

Doch müssen die Figuren nicht immer Böse bleiben, in Märchen gewinnt zumeist das Gute. Daher wird nun im nächsten Schritt beschrieben, wie die Umkehr zum Guten dargestellt wird. Doch eines sei erwähnt, nicht für jeden gibt es ein Ende ohne Schrecken.

6.2. Darstellung der Abkehr vom Bösen

6.2.1. Der Moment der Abkehr des Königs

Die Figur des Königs in diesem Film hat kein einfaches Leben. Nachdem er sich seinen Thron sehr hart erkämpft hat, wird er von seiner Vergangenheit im Moment des Triumphs eingeholt. An dem Tag als sein Thron gesichert werden sollte, der Tauffeier seiner Thronfolgerin, und nachdem drei Feen ein Zeichen des Friedens und der Versöhnung schenken wollten, taucht die Vergangenheit in Form von „Maleficent“ auf und macht alles zunichte. In diesem Moment, als „Maleficent“ den Fluch ausspricht²²⁶, bittet er „Maleficent“ es nicht zu tun. Nach Augustinus von Hippo wird jede Sünde von Gott bestraft. Gottes immanente Gerechtigkeit wird jedem zuteil, sodass jedem die Chance zur Umkehr gegeben wird. Man könnte den Fluch, den „Maleficent“ ausspricht, als göttliches Zeichen zur Umkehr ansehen.

Es ist fraglich, ob er in diesem Moment Angst um sein Kind hat oder Angst seine Macht zu verlieren, da er einen Blick zu seinen Gefolgsleuten wirft, als er um Gnade bittet. Die Figur des Stefan wirkt sehr stark den eigenen inneren Zwängen nach Machterhalt und Sicherheit unterworfen. Dadurch wird ihm, nach Augustinus, das Potential von Gottes immanenter Gerechtigkeit gar nicht offenbar. Er erkennt den Fluch nicht als Möglichkeit zur Umkehr

²²⁶ Anhang 1: 1.2. Einstellung 6

und Neuausrichtung nach Gott. Stattdessen verfängt er sich noch tiefer in seinen Begierden der niederen Sein-Stufen. Somit ist eine Abkehr vom Bösen für den König nicht möglich. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass er es nicht schafft, das Böse in sich zu bekämpfen und sich neu auszurichten. Eine andere wäre, dass seine zuvor vollzogene Tat nicht missbilligt und deshalb keinen Wunsch in sich verspürt, sich zu ändern²²⁷. Eine dritte, dass er nicht die Gnade Gottes erhalten hat, um sein Leben zu verändern, da sie nicht jedermann vorbestimmt ist.²²⁸ Gegen die dritte Möglichkeit spricht jedoch, dass „Maleficent“ den Fluch nicht mit sofortiger Wirkung ausspricht, sondern er tritt erst mit dem 16. Geburtstag der Prinzessin in Kraft und es gibt die Option des Kusses der wahren Liebe, um den Fluch aufzuheben.²²⁹ Wie im Film selbst aufgelöst wird, muss es nicht ein romantischer Kuss sein, sondern kann auch ein platonischer sein. „Maleficent“ hat in diesen 16 Jahren eine wahre Beziehung zu dem Kind aufgebaut, welche wahre Liebe als Folge hatte. Der Vater hätte die gleiche Chance gehabt, sie jedoch nicht erkannt.

Anhand der Darlegung wird jedoch ersichtlich, dass das augustinische Konzept der Abkehr vom Bösen an der Figur des Königs dargestellt wird. Die Immanenz des göttlichen Handelns ermöglicht der Figur die Chance zur Umkehr. Durch den freien Willen jedoch obliegt die Entscheidung, die Chance anzunehmen bei der Person selbst. Im Falle des Königs negiert er die Möglichkeit und bleibt seinen eigenen Begierden treu.

6.2.2. Der Moment der Abkehr von „Maleficent“

Um dem Bösen zu entsagen, bedarf es nach Immanuel Kant einer Wiedergeburt der Gesinnung.²³⁰ Diese Revolution der Denkensart kann nur aus eigenem Antrieb erfolgen. Entgegen der Theorie von Augustinus bedarf es bei Kants Ansatz keine göttliche Gnade um dies zu bewerkstelligen. Lediglich ein radikales Umdenken und eine Wiederherstellung der Reinheit der eigenen Triebfedern sind nötig, um sich vom Bösen abzuwenden. Wie Kant schreibt, kann der Keim des Guten nie vollständig zerstört werden. Dies zeigt sich in einer Szene des Filmes als „Maleficent“ die kleine Aurora davor bewahrt sich von einer Klippe zu stürzen.²³¹ In diesem Moment empfindet sie noch keine aufrichtigen Gefühle für sie, doch sie hat es als ihre Pflicht angesehen, dem hilflosen Kind zu helfen, da sie es kann.

²²⁷ Vgl. Müller, J. (2009): Seite 375f.

²²⁸ Vgl. Fuhrer, T. (2004): Seite 93.

²²⁹ Anhang 1: 1.2. Einstellung 6

²³⁰ Vgl. Schulte, C. (1988): Seite 112f.

²³¹ Vgl. Rudnick, E. (2014): Seite 128.

Hier befolgt „Maleficent“ das Sittengesetz aus Pflichtbewusstsein. Dies ist nun keine eindeutige Veränderung der Moralität. Eindeutig wird es in der Einstellung eins²³² als „Maleficent“ spricht: *„Ich nehme meinen Fluch zurück, er soll nicht mehr bestehen“*²³³

In dieser Szene des Films will sie ihre Tat ungeschehen machen. Sie will eine radikale Umkehr ihres Handelns, welche sich auch in einer Umkehr ihrer Magie zeigt. Die Farbe ihrer Magie wechselt von grün zu gelb. Auch ihre Kleidung ist nicht mehr schwarz, sondern in einem Erdton gehalten. Ansonsten ist die Darstellung der Szene ziemlich ähnlich, die Musik und ihre Haltung gleichen in dieser Einstellung sehr stark jener des Fluches. Das Ziel der Handlung ist jedoch diametral entgegengesetzt. Sie hat sich aus freien Stücken dazu entschieden, den Fehler ihrer Vergangenheit zu korrigieren. Zwar gelingt es ihr nicht, doch die Absicht war gegeben. Die Motivation, die dieser Handlung zugrunde liegt, ist nicht die Selbstliebe, sondern die Liebe zu Aurora. Damit überwindet „Maleficent“ die Spirale des Egoismus und wird als gute Fee wiedergeboren. Denn die Handlung, die dem Versuch der Aufhebung des Fluchs zugrunde liegt, unterliegt dem allgemeinen Sittengesetz. Denn man darf wohl zu Recht behaupten, dass die Aufhebung eines Fluchs der Prüfung durch den „kategorischen Imperativ“ standhält.

Abschließend für diesen Unterpunkt gilt es jedoch zu vermerken, dass der Fee aufgrund ihrer Persönlichkeit die Umkehr zum Guten gelungen ist. Anhand ihrer Figur wird klar erkenntlich, dass für den kantianischen Ansatz zur Überwindung des Bösen allein der Wille und der persönliche Entschluss entscheidend sind.

6.2.3. Der Moment der Abkehr nach Ivone Gebara

Nun wird nun eine letzte Brücke zum Film geschlagen. Auch im Film wird „Maleficent“ ermöglicht, ihr Heil zu finden. Sie bereut ihre Tat. Zwar schafft sie die Rücknahme des Fluchs nicht, doch wird sie von ihrer Rache befreit. Dadurch wird es ihr auch später im Film ermöglicht, den Fluch zu durchbrechen und Aurora aufzuwecken. Hier kann man keine Verbindung von Kant zu Gebara knüpfen. Denn Gebara wendet sich, wie in Kapitel 5 erwähnt, explizit von dualistischem Denken ab.

Im Mittelpunkt stehen die alltäglichen Erfahrungen, welche auch das Leid beinhalten, aus dem die Chance der Auferstehung erwächst.

²³² Anhang 1: 1.2. Einstellung 1

²³³ Film: 53 min 58 sek

1. Das persönliche und gemeinschaftliche Kreuz

Das Kreuz in diesem Film, welches Maleficent trägt, wäre mit Sicherheit die Abtrennung der Flügel beziehungsweise der Verrat von Stefan an der Fee. Diese mit Absicht getätigte Verkrüppelung an ihrem Körper ist essentielle Erfahrung an Leid, den der Charakter trägt.

2. Die Erfahrungen von Auferstehung im Alltag

Nach dem Verständnis von Gebara, wären das Erfahrungen des Heils viele Momente zu verstehen in denen „Maleficent“ mit Aurora spielt und Freude dabei hat. Nach dem traumatischen Verlust ihrer Flügel, sind die Momente mit Aurora welche ihr wieder Freude bereiten und sie zum Lachen bringen. Jene Momente ist es auch, die „Maleficent“ erkennen lassen, dass sie einen Fehler begangen hat, wodurch sie versucht den Fluch zurückzunehmen.

3. Die Relationalität als grundlegende Bestimmung des Lebens.

So ließe sich auch der Schluss des Films, als Aurora zur Königin der Moore und des Königreichs der Menschen gekrönt wird, als Veranschaulichung der These von Gebara deuten. Aus der Verstümmelung von „Maleficent“ und dem Tod von König Stefan: beide Momente des Unglücks führten dazu, dass die beiden Reiche für immer verbunden sind. Somit hat es Momente des Leides gebraucht, um das Heil zu erwirken. Auch wurde die hierarchische Struktur nicht rückgängig gemacht, jedoch können in dieser Struktur nun wieder alle im Gleichgewicht miteinander leben. So hat „Maleficent“ durch das ihr auferlegte Leid doch Heil gefunden und auch Heil für ihre Welt erwirkt. Dies verdeutlicht das Konzept der Relationalität der Handlungen, dass ohne das Gute das Böse nicht möglich wäre, sowie umgekehrt.

Heil in diesem Sinne wäre eine Auflösung der hierarchischen Modelle. Ein Gleichgewicht von Mann, Frau und Schöpfung zu finden, in dem alle leben können. Genau dies passiert am Schluss des Filmes, in kleinerer Ebene, indem „Maleficent“ wieder ihre Flügel zurückbekommt und wieder Herrin ihres Körpers ist. Auf großer Ebene, indem die beiden Reiche gleichberechtigt miteinander leben, welches sich verdeutlicht durch die Ehe von Aurora, wo die Partner in Augenhöhe einander gegenüber stehen.

7. Zusammenfassung

Zum Schluss dieser Arbeit soll noch einmal eine Zusammenfassung der Erkenntnisse gegeben werden. Dazu wird erneut die Methode der inhaltlichen Filmanalyse von Faulstich herangezogen. Diese baut auf den vier W-Fragen auf, welche nun nacheinander beantwortet werden sollen. ²³⁴

Was?

Die Handlung des Films wurde bereits im Punkt 3.2. detailliert geschildert. Kurz zusammenfassen lässt sie sich folgendermaßen. Stefan ist ein einfacher Junge, der sich ein hohes Ziel gesteckt hat, König zu werden. Dafür muss er seine Jugendliebe töten, was er jedoch nicht übers Herz bringt. Stattdessen verstümmelt er sie. Als er als König eine Tochter bekommt, rächt sich die Jugendliebe „Maleficent“ und verflucht sie. Der König versucht alles, um den Fluch zu brechen und gerät dabei in einen Wahn. „Maleficent“ behält die Tochter in ihrer Jugend im Auge und baut unbewusst eine Beziehung zu ihr auf, sodass sie am Ende bereit den Fluch, ausgesprochen zu haben. Trotz eines Versuchs schafft sie es nicht, den Fluch zurückzunehmen. Am 16. Geburtstag tritt der Fluch in Kraft und niemand scheint ihn brechen zu können. Am Ende ist es „Maleficent“ selbst, die ihn unbeabsichtigt bricht. Die Handlung des Films lässt sich grob in drei Teile, eine typische Dreiaktstruktur²³⁵ gliedern.

1. Exposition: Die Mangelsituation von „Maleficent“ wird durch den Verrat durch Stefan erzeugt und der Fluch durch die Fee ausgesprochen.
2. Konfrontation: Die dunkle Fee bereut ihren Fluch und möchte ihn zurücknehmen.
3. Auflösung: Der Fluch tritt in Kraft und durch „Maleficent“ gebrochen, die Königstochter nimmt den Platz ihres Vaters ein und vereint beide Reiche.

Wer?

Die Figuren die den Film maßgeblich gestalten, sind die Fee „Maleficent“ und der König Stefan. Diese beiden stellen die Protagonistin und den Antagonisten dar. Die Protagonistin in diesem Film kämpft im Laufe der Handlung damit, über ihren Schmerz hinwegzukommen, den ihr der König zugefügt hat. Erst langsam kann sie wieder eine Beziehung zu einem anderen Menschen aufbauen, nämlich Aurora der Tochter des Königs.

²³⁴ Vgl. Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Seite 37.

²³⁵ Vgl. Herrmann, J. (2001): Seite 97.

Durch diesen Schritt gelingt es ihr, sich aus der Spirale des Selbstmitleids zu befreien. Der Antagonist König Stefan ist es, der von seinem übertriebenen Ehrgeiz dazu gebracht wird, seiner Jugendliebe die Flügel zu rauben und sie so zu verstümmeln. Als seine Tochter und Thronfolgerin dann auch noch von „Maleficent“ verflucht wird, verfällt er dem Wahnsinn. Er ist von der Idee „Maleficent“ zu töten, getrieben, welche ihn alles andere um ihn herum vergessen lässt. Das Schicksal dieser beiden Figuren ist in diesem Film eng verwoben. Zum Schluss hin gibt es auch einen finalen Kampf zwischen dem König und „Maleficent“, bei welchen auch Stefan ums Leben kommt.

Wie?

Wie in Kapitel 3. beschrieben, handelt es sich bei „Maleficent“ um einen Film der auf einem Märchen basiert. Der Originaltext ist das Märchen „Dornröschen“, welches von den Brüdern Grimm in die Sammlung der Kinder- und Hausmärchen aufgenommen wurde. Märchen stellen eine Sonderkategorie der Literaturgattungen dar, wobei die Geschichte sehr stark von dem Erzähler abhängt. Durch die orale Tradition der Weitergabe haben sie sich im Laufe der Zeit auch immer wieder gewandelt und verändert. Dieses Element wurde auch im Film eingebaut, da es hier eine Erzählfigur gibt, die die Handlung des Films erzählt. Der Märchenfilm kann im Unterschied zum literarischen Märchen seine Botschaft auch visuell und akustisch ausdrücken. Ein Beispiel dafür ist die Farbgebung. Die Farbgestaltung des Films dreht sich sehr stark um die Farben Grün, Gelb sowie Schwarz und Weiß. Nachfolgend wird eine Tabelle angeführt, in welcher die Farben mit der Bedeutung in diesem Film beschrieben sind.

Tabelle 3: Farbbedeutungen in Film "Maleficent"

Schwarz und Weiß	Gelb	Grün
<ul style="list-style-type: none"> - Charakterwandel der Fee darzustellen - Entwicklung zum Bösen hin - Schwarze Dornenranken - Schwarzer Rabe 	<ul style="list-style-type: none"> - weiße Magie: Zauberei, von „Maleficent“, die positive Konsequenzen hat: z.B.: Heilung von Baum, Versuch der Aufhebung des Fluchs 	<ul style="list-style-type: none"> - schwarze Magie: Zauberei, von „Maleficent“, die negative Konsequenzen hat: z.B.: Verfluchung von „Maleficent“

Wozu?

Die letzte Frage der inhaltlichen Filmanalyse ist das Wozu? Jeder Film vermittelt eine Botschaft, vor allem aber Märchenfilme. Es liegt in der Natur des Märchens, dass mit der Geschichte etwas vermittelt werden soll. So auch in einem modernen Märchenfilm. In Punkt 3.1. wird der Film genauer auf die Botschaften analysiert, die in ihm stecken. Die Quintessenz ist jedoch, dass man die Liebe wiederfinden und gebrochene Herzen heilen kann, wenn man es zulässt. Wenn man sich dem nicht verwehrt, dann hat man auch die Chance auf Erlösung vom Bösen – vom Bösen in einem selbst.

Hier wird auch die Analyse der Philosophien Augustinus, Kant und Gebara tragend. Für ein Verständnis, wie die Charaktere vom Bösen erlöst werden können, ist es wichtig zu verstehen, warum sie böse geworden sind. All dies wird im Kapitel 5 grundlegend beschrieben und im Kapitel 6 auf die Figuren übertragen. Der König hat sich nach Augustinus' Lehre durch seinen freien Willen von Gott abgewandt und eine Handlung gegen die Vernunft verübt. Dadurch kommt es, nicht zuletzt wegen seines Ehrgeizes, zu einer Ausrichtung seines Lebens zu den niederen Dingen des Seins, anstatt zu Gott, da er nicht widerstehen kann, den Thron zu besteigen. Er kann zwar „Maleficent“ nicht töten, jedoch verstümmelt er sie. Dies ist der Sündenfall. Sein Wille war so stark vom Bösen beeinflusst, dass er nicht mehr der Vernunft folgen konnte. Die Selbstliebe war größer als die Liebe zu Gott, welche in der Schöpfung, der Natur und den Lebewesen dargestellt wird. Auch als ihm eine Chance zur Umkehr, durch Gottes immanente Gerechtigkeit, durch den Fluch, den „Maleficent“ ausspricht, geboten wird, „Maleficent“, nützt er sie nicht.

In der Figur der „Maleficent“ wird die These von Immanuel Kant tragend. Er sieht den Sündenfall bereits in der Aufnahme von niederen Trieben in die Maxime gegeben. „Maleficent“ tut dies, als sie von der Taufe „Auras“ hört. Hier entscheidet sie sich, Rache an Stefan zu nehmen, indem sie ihm das Wichtigste in seinem Leben nimmt, die Absicherung seiner Macht. Rache ist wider das Sittengesetz und somit gegen die Vernunft, denn es würde einer Prüfung durch den „kategorischen Imperativ“ nicht standhalten. Im Verlauf des Films schafft es „Maleficent“, sich von ihren niederen Triebfedern zu befreien und wieder das Sittengesetz als höchste Maxime anzuerkennen. Durch die moralische Wiedergeburt, welche in der Szene der Rücknahme des Fluches dargestellt wird, kann sich die Fee von dem Bösen selbst erlösen.

Ganz anders sieht dies Ivone Gebara. Für sie ist es die Interaktion der beiden Charaktere, welche zum Sündenfall als auch zur Abkehr vom Bösen geführt haben. Grundlegend ist bei

ihr, dass Stefan und „Maleficent“ nicht auf derselben hierarchischen Ebene sind. Dies wird durch die Übergriffe Stefans auf „Maleficents“ Körper, das Abtrennen der Flügel, verdeutlicht. Er hat „Maleficent“ nicht die Rechte eines menschlichen Wesens zukommen lassen und sich in der Hierarchie über ihr platziert – der Mann über der Frau – obwohl Gott beide Wesen als gleichwertig erschaffen hat. Somit hat er den Platz Gottes eingenommen. Diese Situation der Ungerechtigkeit führt zu einem System der Unterdrückung. Denn auch „Maleficent“ unterdrückt anschließend ihr Volk. Erst als sie eine Beziehung zu Aurora aufbaut, erfährt sie wieder Momente des Heils, welche sie Einsicht und Reue erfahren lassen. Dies endet schließlich in der Versöhnung beider Reiche durch die Hochzeit von Aurora mit ihrem Prinzen. Dadurch ist die Gerechtigkeit zurück in die Welt von „Maleficent“ gekommen und der Unterdrückung ein Ende bereitet worden.

Anlass für diese Arbeit

Die Frage nach dem Grund für das Übel dieser Welt und der Erlösung von diesem ist schon sehr alt und doch noch immer aktuell. Auch heute lassen sich leider täglich in den Nachrichten Meldungen über negative Handlungen finden, wodurch sich die Menschen, warum es so viel Leid auf der Welt gibt. Wodurch ich mich selbst mit dieser Frage auseinandersetzen wollte.

Wie in dieser Arbeit nun verdeutlicht wurde, reiht sich dieses Märchen in eine lange Tradition ein, welches versucht den Menschen Normen zu geben, wie gutes Leben gelingt. Ebenso wie die Bibel tradiert werden muss, um die Heilsbotschaft zu erkennen, werden auch Narrationen wie Märchen immer wieder adaptiert, um den Ansprüchen der Gegenwart zu genügen. Wie in der Einleitung festgehalten, verfolgen beide dieselbe Aufgabe: den Menschen Sinnstiftung und moralische Leitfäden für das Leben zu geben. Ebenso lassen sich in Märchen und vor allem in den Märchenfilmen christlich-theologische Moralkonzepte wiederfinden.

Der Film hält demnach auch für aktuelle moraltheologische Ansätze Potential bereit. Ebenso wie sich ältere Ansätze auch in aktuellen Thesen zum Teil wiederfinden lassen. Die Thesen von Augustinus und Kant prägten und prägen teilweise noch immer die christliche Theologie und das Moralkonzept der Menschen über die ganze Welt – bewusst oder unbewusst wurden diese auch in diesem Film miteingearbeitet.

Auch aktuelle theologische Ansätze wie die feministische Theologie lassen sich in diesem Film erkennen. Das verbindende Element, welches die drei Moralphilosophen gemein

haben, ist jenes, das Heil und Übel, oder Gut und Böse keine einmaligen Entscheidungen sind, sondern das jede einzelne Tat für sich steht und bewusst getroffen wird. Wenn auch das Gute und Böse von außen nicht immer zu erkennen ist. Aufgrund unserer pluralen Welt kann eine Handlung für den einen gut und den anderen böse sein. Durch die Analyse der moralphilosophischen Theorien, habe ich die Erkenntnis gewonnen, dass die Probleme von heute, jenen von früherer Zeit sehr ähnlich sind. Wird im Film der Akt der Verstümmelung von „Maleficent“ dargestellt, so lassen sich auch heute noch in vielen Teilen der Erde mutwillige Verstümmelungen, in vielfältiger Art und Weise, wiederfinden. Ein Beispiel dafür sind die Genitalverstümmelungen der Frauen.²³⁶ Kauf etwas bereitet „Maleficent“ so viel Freude wie das Fliegen, doch durch den Raub der Flügel, ist ihr diese Freude für immer genommen. Dies könnte man der Genitalverstümmelung durchaus gleichsetzen.²³⁷ Auf dieses Thema können die moralphilosophischen Konzepte ebenso umgelegt werden, welche in dieser Arbeit vorgestellt wurden, wie dies auch schon mit der Situation im Film passiert ist. Der Film wirft zudem noch weitere Fragen auf, auf die jeder und jede Einzelne eine Antwort für sich finden sollte. „Wie weit gehst du um deine Ziele zu erreichen?“ Ist es egoistisch seine Ziele erreichen zu wollen? Aus der Perspektive von Stefan ist Maleficent ein minderes Wesen, kein Mensch. Von daher kann es doch kein Verbrechen sein sie ihrer Flügel zu berauben? Welche Auswirkungen unsere Taten haben, lässt sich oft nicht erkennen, oder erst spät. Genau dies verdeutlicht auch dieser Märchenfilm. Gerade deshalb ist es für uns Menschen wichtig, die Konsequenzen unserer Handlungen abzuwägen, ansonsten ergeht es uns vielleicht ebenso wie König Stefan. Dass wir aufgrund der Konsequenzen unserer Handlung vom guten Weg abkommen.

Ein weiteres interessantes Moment im Film ist, die vernunftgeleitete Handlung von „Maleficent“ hatte keinen Erfolg den Fluch zu brechen. Sie versucht rational das Problem, den Fluch, aufzuheben, indem sie den Zauber umkehren zu versucht, was jedoch nicht funktioniert. Erst eine Handlung die ausschließlich ein intuitiver Akt der Liebesbekundung, der Kuss der wahren Liebe, hebt den Fluch auf. Dadurch wird die Umkehr der Herzen bei Immanuel Kant gut dargestellt. Jedoch tritt hier das Problem des Leids des Gerechten auf, welches weiterführend noch zu betrachten wäre, jedoch auch dies den Rahmen dieser Arbeit überschritten hätte.

²³⁶ Vgl. <http://www.zeit.de/> (Stand: 28.12.16)

²³⁷ Vgl. http://www.humanrights.ch/upload/pdf/070411_TdF_EU-StudieFGM.pdf (Stand 28.12.16)

Von besonderer Bedeutung erachte ich das moralphilosophische Konzept von Gebara. Dieses Konzept wagt einen Schritt, welchen die Konzepte von Augustinus und Kant nicht wagen. Es ist nicht nur subjektgeleitet, sondern es betrachtet auch die Gesellschaft als Ganzes. Durch die Analyse der Interaktionen zwischen den Subjekten erfasst es die Relationen, welche die Subjekte untereinander verbindet. Somit zeichnet es auch Ungleichgewichte zwischen Personen auf, welche die Konzepte der Herren nicht achten. Gerade für Europäer ist dieser Perspektivenwechsel wichtig, da, verallgemeinert gesagt, die meisten Europäer und Europäerinnen freie Entscheidungen für ihr Leben treffen können und Männer und Frauen gleichberechtigt sind. Ivonne Gebara ermutigt zu einem Perspektivenwechsel, einem bewussten Blick aus der Sicht der Frau. Die Sicht einer Frau die nicht selbstbewusst und emanzipiert lebt, sondern in Bedrängnis und Unterdrückung.

Denn Unterdrückung von sozialen Minderheiten oder Frauen passiert heute noch genauso wie vor einigen Jahrhunderten. Mehr als 100 Millionen Menschen haben keinen Zugang zu Bildung und werden grundlegender Menschenrechten beraubt.²³⁸ Hier verfolgen der Film und Gebara eine ähnliche Strategie. Gebara lehnt das Leid grundsätzlich nicht ab, sondern sie betrachtet es als eine der beiden Seiten einer Medaille. Ohne das Böse wäre das Gute nicht zu erkennen. Ebenso agiert auch der Film. Der Film grenzt das Böse nicht aus, sondern er erforscht es und erkennt das Wandelbare im Menschen. Dass sich die wütende Matriarchin gegen Ende zur Patentante entwickelt, klingt vielleicht etwas banal, wird aber aus dem Märchenkontext schlüssig hergeleitet, ohne die machtvolle Tiefgründigkeit der Figur zu beschädigen.

Es würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen sich vertieft der Frage der gesellschaftlichen Ungleichgewichte im Film und Parallelen zu unserer Gesellschaft zu widmen. Doch gerade Filme von Disney neigen dazu uns als Gesellschaft einen Spiegel vor das Gesicht zu halten. Was zeigt uns jedoch der Spiegel?

Zudem wäre es auch interessant den Einfluss von Filmen zur Bildung von Moral näher zu erforschen. Denn gerade Filme die für Kinder und junge Erwachsene ausgelegt sind, neigen dazu moralisierend gestaltet zu sein. Ein Märchenfilm wie dieser hat, wie bereits in Kapitel 3 angeführt, Lösungsansätze für moralische Dilemmasituationen. Die Frage wäre hier, nimmt die Bevölkerung diese auch an? Bei Walt Disney könnte es durch die

²³⁸ <https://www.amnesty.ch/> (Stand: 28.12.16)

stereotype Darstellung auch zu Fällen von Rassismus, Sexismus oder zu falschen Interpretationen geschichtlicher Hintergründe seitens der Kinder und Jugendlichen führen.

Der Religionsunterricht bedient sich gerne Filmen um gewisse Probleme aufzuzeigen. Daher sollte sich jede Lehrkraft genau die Frage stellen: Welchen moralphilosophischen Konzepten liegt der Lösungsansatz des Films zugrunde? Filme haben verschiedene Aufgaben, gesellschaftskritisch zu sein, wichtige Fragen aufzuwerfen, sinnstiftend und natürlich auch unterhaltend zu sein. Wirklich gute Filme können all dies gleichzeitig sein und leisten damit einen wichtigen Beitrag für die Gesellschaft.

Anhang: Filmprotokoll

1.1 Sündenfall König (Kapitel 4)

Beginn: 14 min 04 sek

Nr. der Einstellung	Handlungsgeschehen	Dialoge	Musik/ Geräusche	Kameraführung	Zeit/ Sec ²³⁹
1	König versammelt Getreue um sich, da er im Sterben liegt	<p>König: „Als ich meinen Thron bestieg, hab ich meinen Volk versprochen, eines Tages würden wir die Moore und ihre Schätze erobern.</p> <p>Ihr alle hier habt mir geschworen, dass ihr mir Gefolgschaft leistet, bis mein Ziel erreicht ist.“</p>		<p>Zoomt von außen in den Raum</p> <p>Kamera nimmt Gruppe von Rittern in den Blick</p> <p>wechselt von Gruppe von Rittern zu Stefan, der als Diener im Raum anwesend ist</p>	(Start: 13.13)28
2	<p>König bekommt Hustenanfall und Stefan kommt ihn zur Hilfe, legt ihn ein Kissen unter den Kopf</p> <p>König stöhnt und hustet</p>	<p>Stefen: „Eure Majestät“</p> <p>König: „Auf dem Schlachtfeld besiegt, soll das mein Vermächtnis sein?“</p>	Hintergrund Melodie	<p>Kamera schwenkt von Stefan auf die Ritterschar, die bewegungslos im Raum steht.</p> <p>Bild wendet sich vom König ab und dem zurücktretenden Stefan zu, Porträtaufnahme</p>	40

²³⁹ Vgl. Faulstich (1978): Seite 44

	Stefan steht regungslos da, hat entschlossenen Blick im Gesicht.	Da steht ihr nun und wartet, dass ich endlich sterbe, lang ists nicht mehr hin. Was dann? Deshalb muss ich nun regeln wer mir auf den Thron folgt und sich meiner Tochter annimmt. (mit erhobener Stimme) Wer unter euch würdig ist, tötet das geflügelte Ungeheuer und nimmt Rache für mich, dem soll nach meinem Thron die Krone gehören“		Das Bild wendet sich wieder der regungslosen Ritterschar zu, Ritter tauschen Blicke untereinander aus Bild wechselt zwischen König und Stefan hin und her, Kamera zieht dabei Kreise	
3	Stefan wäscht sich sein Gesicht, blickt in den Spiegel		Spannungs geladene Musik	Kamera ist fest auf den Spiegel gerichtet	8
4	Szenerie wechselt in den nächtlichen Wald Stefan marschiert durch den Wald Stefan entledigt sich seines Mantel und tritt an Grenze der Moore heran, er trägt eine Flasche bei sich		Tiergeräusche, Musik noch leise im Hintergrund	Kamera zoomt an Stefans Gesicht heran Kamera verlässt die Nahaufnahme	18
5	Stefan steht an der Grenze	Stefan ruft: „„Maleficent“““	Grillen-zirpen	Stefan im Fokus der Aufnahme	34

	<p>Er möchte umkehren, da niemand kommt.</p> <p>„Maleficent“ schwebt vom Himmel herab. Stefan hebt abwehrend die Arme als er zu sprechen beginnt.</p> <p>„Maleficent“ zeigt sich gerührt.</p>	<p>„„Maleficent“.“</p> <p>„Maleficent“ sagt mit rauher Stimme: „Und wie ist das Leben bei den Menschen?“</p> <p>Stefan: „„Maleficent“. Ich komme um dich zu warnen, sie wollen dich umbringen. Der König schreckt vor nichts zurück, bitte du musst mir vertrauen.“</p>	<p>Aufprallgeräusch, Tierlaute im Hintergrund</p> <p>Musik setzt ein</p>	<p>Kamera wechselt zu „Maleficent“ im Fokus und wechselt im Dialog zwischen den beiden Gesprächspartnern hin und her.</p>	
6	<p>Bild wechselt in das Zentrum der Moore, den großen See, er ist von Lichtern bedeckt und der Mond ist von Wolken verdeckt.</p> <p>„Maleficent“ und Stefan sitzen umschlungen am Ufer des Sees.</p>	<p>Die Erzählerin berichtet aus dem Off: „Sie hatten sich viel zu erzählen und was geschehen war, verblasste. „Maleficent“ verzieht Stefan seinen blinden Ehrgeiz. Und alles war wieder wie früher.“</p>	<p>Musik im Hintergrund bedrohliche Stimmung wird aufgebaut</p>	<p>Kamera wechselt langsam von Panoramaaufnahme zu Aufnahme von Stefan und „Maleficent“</p>	15
7	<p>Stefan öffnet die Flasche und bietet sie „Maleficent“ an</p> <p>„Maleficent“ trinkt daraus und gibt sie ihm retour, der sie weglegt. Danach schläft sie ein, Stefan streichelt sie.</p>	<p>Stefan: „Hast du Durst?“</p>	<p>Musik gleichbleibend</p>	<p>Aufnahme bleibt unverändert</p>	30

8	<p>„Maleficent“ liegt schlafend am Boden. Stefan tritt an ihre Seite. Er kniet sich hinter sich und streichelt ihr zärtlich über das Gesicht.</p> <p>Er holt einen Dolch hervor und richtet ihn auf sie.</p> <p>Er erhebt den Dolch zum Stoß.</p> <p>Er bricht in sich zusammen, da er die Tat nicht vollziehen kann und wirft das Messer weg.</p>	Stefan fragend: „„Maleficent“?“	<p>Musik baut Spannung auf und wird düsterer.</p> <p>Musik steigert sich</p> <p>Spannung erreicht den Höhepunkt</p> <p>Musik flaut ab</p>	<p>Nahaufnahme einer Phiole.</p> <p>Rascher wechselt auf das Gesicht der schlafenden „Maleficent“, die am Boden liegt.</p> <p>Fokus wechselt weg von den Schauspielern und hin zum Dolch. Die Gesichter der Darsteller sind nicht mehr zu sehen.</p> <p>Man sieht das Gesicht von Stefan, „Maleficent“ ist nur als Schemen zu sehen.</p>	40
9	<p>Stefan streichelt über „Maleficent“s Flügel</p> <p>Stefan holt eine eiserne Kette aus seiner Tasche.</p>		Musik wird wieder lauter und spannungsvoller	Das Kamerabild schwenkt wieder von Stefans Gesicht mit den leuchtenden Augen auf die Kette in seinen Armen	25

10	Es ist Tag und man sieht „Maleficent“ erwachen und hört sie stöhnen vor Schmerzen und Trauer.		Trauervolle Musik	Kamera zoomt an erwachende „Maleficent“ heran	39
11	Stefan am Rande der Moore hört ihre Schmerzensschreie. Er zieht seine Kapuze über den Kopf und wendet sich ab.		Gleiche Musik	Nahaufnahme von seinem Oberkörper	6
12	„Maleficent“ liegt voller Trauer am Boden und weint		Musik ist abklingend	„Maleficent“ wird von oben betrachtet	4 (18.00)

1.2. Sündenfall „Maleficent“/ Reue des Königs (Kapitel 6)

Beginn: 25 min 58 sek

Nr. der Einstellung	Handlungsgeschehen	Dialoge	Musik/ Geräusche	Kameraführung	Zeit/ Sec
1	Im Schloss des Königs läuft eine Dienerin zu Damen an Spinnrädern und erzählt die Neuigkeit der Geburt der königlichen Tochter. Die Gruppe trägt die Information weiter durch das Schloss.	Dienerin: „Es ist ein Mädchen.“ Gruppe immer wieder zueinander: „Es ist ein Mädchen.“	Hintergrundmelodie	Die Kamera folgt der sprechenden Personen durch das Schloss Schlusssequenz über die Köpfe der Gruppe hinweg zu Diaval	15

	Diaval sitzt auf der Wäscheleine und fliegt davon.				
2	<p>In den Mooren. „Maleficent“ wartet auf Diaval. Als er ankommt verwandelt sie ihn in einen Menschen.</p> <p>Der Blick von „Maleficent“ verdunkelt sich, als sie die Nachricht von Diaval bekommt.</p>	<p>„Maleficent“: „Und?“</p> <p>Diaval: „Gesehen hab ich nichts, aber sie haben ein...“ „Maleficent“: „Was?“ Diaval: „...Kind. Der König und die Königin haben ein Kind bekommen.“ „Maleficent“: „Ach.“ Diaval: „Und bald ist Taufe. Es soll eine prunkvolle Feier werden.“ „Maleficent“: „Eine Prunkvolle Feier, für ein Baby. Wie wundervoll.“</p>	<p>Naturgeräusche</p> <p>Während des Dialogs baut setzt eine Melodie ein, die einen Spannungsbogen aufbaut.</p>	<p>Die Kamera schwankt zwischen Diaval und „Maleficent“ im Dialog hin und her.</p> <p>Die Einstellung blendet mit einer Nahaufnahme von „Maleficent“s Gesicht ab.</p>	50
3	Das Schloss zu Tageszeit, viele Menschen strömen hinein		Imposante königlich, feierliche Musik	Aufnahme vom Schloss von außen.	10
4	<p>Im Festsaal sammelten sich die Gäste vor dem Podest.</p> <p>Die Feen fliegen über die Köpfe der Gäste zum König und</p>	<p>Die Erzählerin berichtet aus dem Off: „In Scharen trafen die Gäste zur Taufe ein. Auch drei Feen, die ein Zeichen für den Frieden zu setzen wünschten.“</p> <p>Die Blaue: „Oh da vorne ist das süß!“ Die Grün: „Uh wie süß.“ Die Braune: „Ihr sollt euch</p>	Die Musik klingt ab	Die Kamera filmt von Oben den Festsaal entlang bis sie beim Podest ankommt.	155

	<p>unterhalten sich währenddessen.</p> <p>Beim Podest angekommen, tauscht König Stefan, der am Thron sitzt, mit den Feen einen Blick aus, und winkt den Wachen, dass die Anwesenheit der Feen in Ordnung ist. Als die Königin die Feen verteidigen will, gebietet der König ihr zu Schweigen.</p> <p>Der König nickt zum Zeichen des Einverständnisses.</p> <p>Knotgrass fliegt zur Wiege des Kindes und spricht den Zauber. Verzauberte Blüten fallen auf das Baby. Flittle kommt herbei und spricht ebenfalls einen Zauber aus, da fliegen blaue Schmetterlinge zum Baby, das zu lachen beginnt. Als</p>	<p>konzentrieren ihr zwei, ich sags nicht nochmal!“</p> <p>Braun im Verneigen: „Seid begrüßt eure Majestät ich bin Knotgrass von den Moorland Feen.“ Blau: „Ich bin Flittle, eure königliche Hoheit“ Grün: „ Und ich Thistlewit, Durchlauchtigkeit.“</p> <p>Die Königin: „Sie bringen Geschenke für unsere Tochter.“</p> <p>Blau: „Und nicht einfach irgendwelche Geschenke, wir können Zaubern.“ Braun: „ Und gut mit Kindern umgehen.“</p> <p>König: „Also gut.“</p> <p>Braun: „Süße Aurora, ich wünsche dir das Geschenk großer Schönheit.“</p> <p>Blaue: „Mein Wunsch ist, dass du niemals betrübt sein wirst, sondern immer nur glücklich alle Tage deines Lebens.“</p> <p>Grün: „Süßes Baby, mein Wunsch für dich ist, dass du einmal...“</p>	<p>Beruhigende Musik setzt ein</p>	<p>Beim Dialog wechselt die Kamera immer zu der jeweils sprechenden Person, wobei sie die Personen am Podest schräg von der Seite aufnimmt, sodass das Königspaar immer vereint zu sehen ist.</p> <p>Das Königspaar ist nicht mehr zu sehen sondern nur mehr die Feen mit Aurora.</p> <p>Zwischen zweiter und dritter Fee ist ein kurzer Schwenk zum Königspaar. Wo man die glückliche Königin sehen kann.</p> <p>Die Aufnahme bei</p>	
--	--	---	------------------------------------	--	--

	Thistlewit ihren Wunsch aussprechen möchte, öffnen sich die Tore der Halle mit einem lauten Knall.			der dritten Fee erfolgt von der Verfolgerperspektive des Babys aus.	
5	<p>Der Saal verdunkelt sich, ein starker Windstoß löscht viele Kerzen. Die Menge teilt sich und man sieht einen Schatten durch die Menge ans Podest vertreten.</p> <p>Der König erkennt den ankommenden Gast und sein Gesicht verdüstert sich. „Maleficent“ steht vor dem Podest, ganz in Schwarz gekleidet.</p> <p>Sie schreitet auf das Podest hinauf, Diaval kreist über ihr und landet auf ihren Stab. Sie streichelt ihn während sie spricht.</p>	<p>Die Feen tuscheln untereinander: „„Maleficent“.“</p> <p>„Maleficent“: „Wen haben wir denn da?“ und kichert.</p> <p>„Was für eine illustre Versammlung, König Stefan. Könige, Fürsten, der Landadel und, wie trollig (lacht und blickt dabei auf die drei Feen), auch das gemeine Volk.“</p>	Bedrohliche Musik	Kamera filmt in Höhe der Köpfe der Gäste.	60

6	<p>König Stefan blickt angespannt auf „Maleficent“. Diese blickt erheitert auf König Stefan erwidert bissig. „Maleficent“ mimt ein trauriges Gesicht und lacht anschließend boshaft.</p> <p>Die Königin blickt verständnislos auf „Maleficent“ und Stefan. „Maleficent“ dreht sich kurz weg, wendet sich jedoch breit lächelnd wieder dem Königspaar zu.</p> <p>Stefan steht auf. „Maleficent“ wendet sich dem Baby zu und schleudert durch Magie die Feen in eine Truhe. Sie blickt in die Wiege und mustert das</p>	<p>„Maleficent“: „Ich muss schon sagen, es hat mich doch ziemlich gekränkt, dass ich keine Einladung erhalten habe.“</p> <p>Stefan: „Du bist hier nicht erwünscht.“</p> <p>„Maleficent“: „Oje, was für eine peinliche Situation.“</p> <p>Königin: „Ihr seid uns doch nicht böse.“</p> <p>„Maleficent“: „Aber nein. Und damit ihr seht, dass ich nicht nachtragend bin, will auch ich eurem Kind ein Geschenk machen.</p> <p>Stefan: „Nein! Wir wollen kein Geschenk von dir.“</p> <p>Knotgrass: „Halte dich von der Prinzessin fern!“</p> <p>Thistlewit: „Genau, hau ab!“</p> <p>„Maleficent“: „Hmm.</p>	<p>Keine Musik nur Dialog</p> <p>Düstere, geheimnisvolle Musik setzt ein.</p>	<p>Nahaufnahme von König Stefans Gesicht.</p> <p>Die Aufnahmen wechseln zwischen König Stefan und „Maleficent“.</p> <p>Aufnahme im Verfolger-Modus von „Maleficent“ mit der Königin im Fokus.</p>	185

	<p>Kind. Danach beginnt sie ihren Zauber zu sprechen. Sie bewegt ihre Finger die von einer giftgrünen Aura umgeben sind. Man sieht die anderen Feen sich aus der Truhe befreien. Danach umwebt „Maleficent“ Aurora mit ihrer Magie.</p> <p>Die Königin steht auf.</p> <p>„Maleficent“ blickt wissend zum König. Streckt den Finger aus und deutet dem König zu verstummen.</p> <p>Sie blickt sich im Raum um und erhascht ein Spinnrad.</p> <p>Sie tritt von der Wiege weg und erhebt die Arme. Der Raum verdunkelt sich und „Maleficent“ wird komplett von ihrer grünen</p>	<p>Hmm.</p> <p>Hört jetzt alle gut zu. Die Prinzessin soll in der Tat zu einer strahlenden Schönheit heranwachsen, geliebt von allen die ihre begegnen.“</p> <p>Königin: „Das ist ein wundervoller Wunsch.“</p> <p>Der König: „Tu das nicht.“</p> <p>„Maleficent“: „Aber bevor die Sonne an ihrem 16. Geburtstag untergeht, wird sie sich mit der Spindel eines Spinnrades an dem Finger stechen und in einen todesgleichen Schlaf</p>	<p>Sie wird lauter.</p> <p>Helle Glockenklänge</p> <p>Die Musik schwankt ins bedrohliche, es baut sich eine Spannung auf.</p>	<p>Kamera wechselt</p>	
--	--	--	---	------------------------	--

	<p>Magie umhüllt.</p> <p>Der König, von grünen Magieschein beleuchtet, blickt entsetzt zu „Maleficent“.</p> <p>Der König bittet um Gnade.</p> <p>„Maleficent“ deutet ihn an, dass Stefan sich hinknien soll.</p> <p>Dieser kniet sich vor der Fee, die Hände weit ausgebreitet. Er blickt auf die Seite zu seinen Gefolgsmännern . Er bittet „Maleficent“.</p> <p>Eine Woge der Magie geht durch die Menge und wirft sie zu Boden. Man</p>	<p>fallen.</p> <p>In einem Schlaf aus dem sie nie wieder erwachen wird.“</p> <p>König: „„Maleficent“ bitte tu das nicht.“</p> <p>„Maleficent“: „Wie schön du betteln kannst. Tu`s nochmal“</p> <p>Stefan: „Ich flehe dich an.“</p> <p>„Maleficent“: „Nun denn. 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.“</p>	<p>Der Höhepunkt der Spannung ist erreicht.</p>	<p>zum König.</p> <p>Nahaufnahme von „Maleficent“s Gesicht.</p> <p>Verfolgeraufnahme von „Maleficent“.</p> <p>Großaufnahme von „Maleficent“ die von Magie umwoben ist.</p> <p>Wechsel zwischen „Maleficent“ und dem König.</p> <p>Die Kamera fängt die Gefolgsleute des Königs ein, die bewegungslos dastehen.</p> <p>Großaufnahme von „Maleficent“.</p> <p>Bei den Worten Kuss der wahren Liebe, wechselt sie zu Stefan. Danach wieder zu „Maleficent“.</p> <p>Aufnahmen der Gäste wie sie zu Boden geworfen werden.</p> <p>Aufnahme von unten wie „Maleficent“ den</p>	
--	--	---	---	--	--

	sieht „Maleficent“ gehen und Stefan regungslos am Podest stehen.			Raum verlässt.	
--	--	--	--	----------------	--

1.3. Abkehr vom Bösen von „Maleficent“ (Kapitel 11)

Beginn: 53 min 13 sek

Nr. der Einstellung	Handlungsgeschehen	Dialoge	Musik/ Geräusche	Kameraführung	Zeit/ Sec
1	<p>Haus der Feen in der Nacht. Aurora liegt schlafend im Bett. Sie wird durch „Maleficent“s Magie zugedeckt. „Maleficent“ steht abseits vom Bett, beim Fenster.</p> <p>Sie trägt braune Kleidung. Ihre Magie leuchtet in einem schwach, dunklem Gelbton.</p>	<p>„Maleficent“ spricht: Ich nehme den Fluch zurück, er soll nicht mehr bestehen.“</p> <p>„Ich nehme den Fluch zurück, er soll nicht mehr bestehen.“</p> <p>„Ich nehme meinen Fluch zurück, er soll</p>	<p>Gleiche Musik wie bei Fluch</p>	<p>Aufnahme des Hauses von außen. Sprung ins Innere. Man sieht die schlafende Aurora im Bett. Ringsumher Dunkelheit, wenig beleuchtet.</p> <p>Wechsel zum Fenster.</p> <p>Man sieht nur das in schattengetauchte Gesicht von „Maleficent“.</p> <p>Perspektivenwechsel hinter das Bett, so dass man Aurora und „Maleficent“ sieht. Durch die Magie erhellt sich langsam das</p>	60

	<p>Die Magie baut sich rund um „Maleficent“ auf und dringt zu Aurora hinüber. Aurora ist jedoch von der giftgrünen Magie des Fluches eingehüllt.</p> <p>Die beiden Magietöne scheinen einen Kampf auszutragen, der sich in einer Druckwelle auflöst.</p> <p>Aurora bleibt weiterhin von der Magie des Fluches umhüllt.</p>	<p>nicht mehr bestehen.“</p> <p>„Ich nehme meinen Fluch zurück, er soll nicht mehr bestehen.“</p> <p>„Er soll nicht mehr bestehen.“</p>		<p>Zimmer.</p> <p>Wechsel zu Wand zur Fußseite des Bettes, Kamera bewegt sich angepasst an das Schrittempo von „Maleficent“ mit ihr mit. Man sieht „Maleficent“ bleibt wenige Schritte vom Bett stehen und auch die Kamera.</p> <p>Wechsel in die Perspektive von „Maleficent“.</p> <p>Wechsel in Perspektive von Aurora/Nahaufnahme „Maleficent“</p> <p>Wechsel in die Vogelperspektive/von oben</p> <p>Wieder Perspektive von Aurora</p>	
--	--	---	--	--	--

	<p>„Maleficent“ wendet sich mit reuemütigen Blick ab.</p>	<p>Geisterhafte Stimmen: „Keine Macht auf Erden kann etwas daran ändern.“</p>			
--	---	---	--	--	--

Quellenverzeichnis:

Bibliographie

Biesinger, A./Braun, G. (1995): Gott in Farben sehen – Die symbolische und religiöse Bedeutung der Farben, Kösel Verlag, München .

Faulstich, W. (1980): Einführung in die Filmanalyse, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

Fuhrer, T. (2004): Augustinus, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Fritsch, E./Fritsch, D. (2010): Filmzugänge – Strukturen und Handhabung, Halem Verlag, Köln.

Gebera, I. (2000): Die dunkle Seite Gottes – wie Frauen das Böse erfahren, Verlag Herder, Freiburg Breisgau.

Grimm, J. & W. (1843): Kinder- und Hausmärchen, Band 1, Reclam Verlag, Stuttgart (a).

Grimm, J. & W. (1843): Kinder- und Hausmärchen, Band 3, Reclam Verlag, Stuttgart (b).

Häring, H. (1979): Die Macht des Bösen, Benziger Verlag, Zürich-Köln.

Herrmann, J. (2001): Sinnmaschine Kino – Sinndeutung und Religion, Güterslohner Verlagshaus, Gütersloh.

Kant, I. (1790): Kritik der Urteilskraft, in Weischedel, W.: Band X, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Kant, I. (1788): Kritik der praktischen Vernunft - Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, in Weischedel, W.: Band VII, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Kant, I. (1793): Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, in Weischedel, W.: Metaphysik der Sitten, Band VIII, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Karlinger, F. (1988): Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum: Grundzüge, 2. Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Kast, V. (1978): Zum Umgang der Märchen mit dem Bösen – Thematische Zugänge zum Märchen als dynamischer Prozess, in Jacoby, M./ Kast, V./ Riedl, I (HG): Das Böse im Märchen, Verlag Adolf Bonz, Fellbach.

Klemme, H. F. (2004): Immanuel Kant, Campus Verlag, Frankfurt – New York.

Koppers, R. (1986): Zum Begriff des Bösen bei Kant, Reihe Philosophie Band 6, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler.

- Keutzer, O./Lauritz, S./Mehlinger, C./Moormann, P. (2014): *Filmanalyse*, Springer Verlag, Wiesbaden.
- Kuchenbuch, T. (2005): *Filmanalyse – Theorien.Methoden.Kritik*, 2. Auflage, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar.
- Lange, G. (1982): *Märchen aus der Sicht eines Religionspädagogen*, in Janning, J. (HG): *Gott im Märchen*, Erich Röth-Verlag, Kassel.
- Liptay, F. (2004): *Wunder Welten: Märchen im Film*. Bd. 26 der Reihe „Filmstudien“. Koebner, T. (HG), Gardez! Verlag, Remscheid.
- Lüthi, M. (1981): *Das europäische Volksmärchen – Form und Wesen*, 9. Auflage, UTB für Wissenschaft, München.
- Müller, J. (2009): *Willensschwäche in Antike und Mittelalter. Eine Problemgeschichte von Sokrates bis Johannes Duns Scotus*, in *Ancient and Medieval Philosophy I*, 40, Leuven University Press, Leuven.
- Marschall, S. (2009): *Farbe im Kino*, 2. Auflage, Schüren Verlag, Marburg.
- Riedl, I. (1995): *Farben: in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*, 12. Auflage, Kreuz-Verlag, Stuttgart.
- Rommel, H. (1997): *Zum Begriff des Bösen bei Augustinus und Kant – Der Wandel der ontologischen zur Autonomien Perspektive*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main
- Rudnick, E. (2014) „Maleficent“, Disney Press, New York – Los Angeles.
- Schäfer, C. (2002): *Unde malum – Die Frage nach dem Woher des Bösen bei Plotin, Augustinus und Dionysius*, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg.
- Schulte, C. (1988) *radikal böse – Die Karriere des Bösen von Kant bis Nietzsche*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Sirovátka, J. (2015): *Das Sollen und das Böse in der Philosophie Immanuel Kants – Zum Zusammenhang zwischen kategorischen Imperativ und dem Hang zum Bösen*, Kant-Forschungen Band 21, Felix Meiner Verlag, München.
- Spörk, I. (1985): *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm – Frauenproblematik-Struktur-Rollentheorie-Psychoanalyse-Überlieferung-Rezeption*, Verlag Anton Hain, Königstein.
- Steinfeld, P.-C. (2011): *Jüdische Symbole und die Macht ihrer Farben im Mittelalter. Eine gesellschaftspolitische Provokation*, in Bennewitz, I. (HG): *Farben im Mittelalter*, Mediävistenverband, Berlin.

Vollmar, K. (2009): Das große Buch der Farben – Symbolik.Wirkung.Deutung, Königsfurt-Urania Verlag, Krummvisch bei Kiel.

Waiblinger, A. (1988): Dornröschen – Auch des Vaters liebste Tochter wandelt sich zur Frau, Kreuz Verlag, Zürich.

Weippl, C. (2008): Märchenfilmanalyse in Stil und Struktur im Literaturvergleich, Universität Wien, Wien .

Wulff, H. J. (1995): Zur Signifikation und Dramaturgie der Farbe im Film, in . Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium /Münster '88. Akten, MAkS Publikationen, Münster.

Wulff, H.J. (1999): Darstellen und Mitteilen – Elemente der Pragmasemiotik des Films, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

Online Quellen:

Amnesty Intern.: <https://www.amnesty.ch/de/themen/menschenrechte/wirtschaftliche-soziale-und-kulturelle-rechte> (Stand: 28.12.2016)

Duden online: http://www.duden.de/rechtschreibung/Fantasie_Einbildung_Traum_Musik (Stand: 21.07.2015)

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Protagonist>

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Antagonist>

(Stand: 31.12.2015)

Filmlexikon online: <http://www.film-lexikon.de/Filmgenres> (Stand: 21.07.2015)

Filmgenre.de online: <http://www.film-genres.de/fantasyfilm.shtml> (Stand: 21.07.2015)

Guðmundsdóttir, S. (2011): Was steckt hinter und in dem Grimmschen Märchen, Universität Island, Reykjavík:

http://skemman.is/stream/get/1946/8334/22197/1/Loka_%C3%BAtg%C3%A1fa_af_ritger%C3%B0.pdf (Stand: 11.07.2016)

Human Right Watch: http://www.humanrights.ch/upload/pdf/070411_TdF_EU-StudieFGM.pdf (Stand: 28.12.2016)

Jugendstudie (2014): http://www.integral.co.at/downloads/Presstext/2014/09/Presstext_-_Sinus_Milieu_Jugendstudie_2014.pdf (Stand: 31.12.2015)

Stiftung Universität Hildesheim (2003):

https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-dtsc-t-01/user_files/prestel/Vortrag_Wien.pdf (Stand: 11.07.2016)

ORF online: <http://orf.at/stories/2348380/> (Stand: 11.07.2016)

Zeit online: <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2013-11/aegypten-genitalverstuemmelung> (Stand: 28.12.2016)

Tabellen- & Abbildungsverzeichnis:

Tabelle 1: Steinfeld: Assoziationen aus jüdischen Bevölkerungskreis	37
Tabelle 2: Biesinger/Braun: Assoziationen zu Schwarz und Weiß.....	38
Tabelle 3: Fabbedeutungen in Film "Maleficent"	81

Abstract – deutsch

Dieses Papier stellt folgende Hypothese auf, welche versucht wird zu beweisen.

Die moralphilosophische These von Augustinus von Hippo zum Bösen lässt sich in der Figur des Königs im Film „Maleficent“ wiederfinden.

Die moralphilosophische These von Immanuel Kant zum Bösen lässt sich in der Figur der „Maleficent“ im Film „Maleficent“ wiederfinden.

Die moralphilosophische These zum Bösen von Ivone Gebara zum Bösen lässt sich durch die Interaktion von „Maleficent“ und dem König darlegen.

Um die Thesen zum Bösen leichter zu veranschaulichen, werden sie noch aufgeteilt in den Sündenfall, wenn die Person böse wird, und in die Abkehr vom Bösen, wenn sie wieder gut wird. Dies soll ein erleichtertes Verständnis der Thematik ermöglichen. Um diese Hypothese zu beweisen, wird mit Hilfe einer inhaltlichen Filmanalyse versucht, die These zu untermauern. Diese Analyse wird anhand der vier W-Fragen angewandt.

Was? Hier wird die Handlung des Filmes auf seine Struktur hin untersucht. Die typische Struktur des Filmes und der zugrundeliegende original Märchentext weisen eine typische Dreiaktstruktur auf.

Wer? Diese Fragestellung widmet sich den Figuren der Geschichte. Der Antagonist und die Protagonistin werden untersucht. In diesem Schritt werden die Figuren auf ihr zugrundeliegendes Verhalten und Denkstrukturen beleuchtet. Erst dadurch ist es möglich, den Film auf die Botschaft hin zu analysieren.

Wie? Einen weiteren Untersuchungspunkt stellt die Frage nach dem wie dar. Dabei wird der Film auf seine Erzählstruktur und andere Mittel zur dramaturgischen Darstellung hin untersucht. Eines dieser Mittel stellt die Farbgebung im Film dar. Diese wird sowohl filmtechnisch als auch auf die christliche Farbsemantik hin analysiert.

Wozu? Durch die oben aufgestellten Hypothesen wird versucht, diese Frage zu beantworten. Dazu werden zunächst die Philosophien von Immanuel Kant und Augustinus von Hippo und Ivone Gebara vorgestellt und anschließend wird diese auf die Figuren umgelegt. Dabei wird die moralphilosophische These von Augustinus an der Figur des Königs angewandt und jene von Kant an der Rolle der „Maleficent“ dargelegt. Zudem wird ein Vergleich der beiden Philosophen mit der aktuellen feministischen Theologie angestrebt und versucht Parallelen herzustellen.

Abstract – english

This paper investigates the moral-philosophical theory of Augustine of Hippo and whether it can be applied to the figure of the king in the movie “Maleficent”. Another focus is set on the moral-philosophical thesis by Immanuel Kant and its traces in the figure Maleficent in the movie “Maleficent”. Furthermore the thesis of Ivone Gebara is focused on the interaction of both characters, “Maleficent” and the king, which leads them to become evil.

In order to facilitate the understanding of the three theses of evil, they are dealt with in two steps; the fall of man, when the person becomes evil, and the turning away from evil, when a person becomes good again.

The investigation is done by means of a content analysis of the film which is based on the following four questions;

What? The plot of the film is examined regarding its structure. The typical structure of the film and the underlying original fairy tale text has a typical three-act-structure.

Who? This point is devoted to the characters of the story. The antagonist and the protagonist are investigated. In this step, the figures are illuminated regarding their underlying behavior and thought patterns.

How? The narrative structure of the film is examined, as well as other means of dramaturgical expression. One of these means is the use of colors in the film. This analysis focuses on both the Christian semantics of color and the technical use of color.

What for? The answer to this question is also considered to be the answer to the hypothesis in question. First of all, the philosophies of Immanuel Kant and Augustine of Hippo and Ivone Gebara will be presented and then, they will be applied to the figures. The moral-philosophical thesis of Augustine is applied to the figure of the king and those set forth by Kant on the role of Maleficent. As well I will try to build a bridge from both philosophies to the actual feminism theology of Ivone Gebara.

Lebenslauf

Geburtsort und -datum:

Korneuburg, am 20.06.1991

Staatsbürgerschaft:

Österreich

Familienstand:

ledig

Präsenzdienst:

abgeleistet, von

Oktober 2010 bis April 2011

Schulbildung:

März 2012 – Juni 2017

Universität Wien, Studium Lehramt Geographie und
Wirtschaftskunde sowie kath. Theologie

2005 - 2010

HLW Tulln, Reife- und Diplomprüfung (08.06.2010)

2001-2005

Hauptschule Hausleiten

Berufserfahrung:

Dezember 2014-Juni 2017

HLW Tulln

Februar 2014 - Juli.2014

BM Betriebs GmbH

April 2011-August 2013

RH Finanzberatung und Treuhandverwaltung

Kenntnisse:

Sprachkenntnisse

Deutsch

Englisch

Spanisch

Latein



