



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der tschechische Märchenfilm und „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“.  
Zwischen Illusion und Tradition.

Verfasserin

Verena-Maria Gastinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im März 2011

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Prof. Dr. Brigitte Marschall





*„Auf einer Dorfstraße trafen sich eines Tages die Wahrheit und das Märchen. Das Märchen bunt gekleidet und fröhlich, die Wahrheit abgehärmt und im grauen Gewand. Die Wahrheit klagte, ach, niemand wolle sie einlassen. Das Märchen erwiderte, weil es sich so farbig und heiter gebe, lasse es jedermann gern zur Tür herein, und es brauche nicht zu darben. 'Mach es wie ich', riet das Märchen der Wahrheit – und so erscheint die Wahrheit nun im Märchengewand.“\**

(Aus der jüdischen Tradition)

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich allen voran meinen Eltern danken, die mich immer unterstützen und mir für mein Studium die Zeit gegeben haben, die ich dafür brauchte und, die immer hinter mir stehen. Außerdem möchte ich meinem Freund Linus danken für seine unendliche Geduld und seine unglaubliche Hingabe, mich immer wieder zu ermutigen durchzuhalten. Weiters möchte ich meinem Bruder Walther für die guten Ratschläge eines großen Bruders und die Antworten auf so viele Fragen danken und meinen Freundinnen Birgit, Renate und Petzi fürs Trösten, Aufbauen und die langen und guten Gespräche. Ebenso danken möchte ich meiner Freundin Sissi für den Anstoß in die richtige Richtung, die Motivationsschübe, für ihr Feedback und für viele gute Ideen. Für das Korrekturlesen möchte ich mich bei Birgit, Sissi und meinem Papa bedanken. Danke auch an Claudia, den ruhenden Pol, wenn andere glauben durchzudrehen. Außerdem möchte ich mich bei Stephan für die Ausstrahlungsdaten bedanken. Und schließlich Danke an Babsi und Niki fürs gegenseitige Frustablassen, das manchmal notwendig war. Danke!

\*Zitat Seite 3: Feldmann, 2009, S. 11.

# INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung.....	4
<b>1 EINLEITUNG .....</b>	<b>9</b>
1.1 Relevanz des Themas .....	9
1.2 Zielsetzung und Fragestellung .....	12
1.3 Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit .....	12
1.4 Märchenforschung .....	13
<b>2 MÄRCHEN.....</b>	<b>17</b>
2.1 Problematik der Begriffsdefinition.....	17
2.2 Merkmale von Märchen .....	20
2.3 Symbolik in Märchen.....	25
2.4 Die Bedeutung von Märchen.....	30
2.4.1 Die Bedeutung von Märchen für Kinder.....	31
2.4.2 Die Bedeutung von Märchen für Erwachsene.....	41
2.5 Märchen-Gegner und Kritikpunkte .....	46
<b>3 DAS MÄRCHEN IN FILM UND FERNSEHEN.....</b>	<b>49</b>
3.1 Begriffsdefinition Märchenfilm.....	52
3.2 Der tschechische Märchenfilm.....	57
3.2.1 Entwicklung.....	57
3.2.2 Das Wesen des klassischen tschechischen Märchenfilms.....	65
3.2.3 Václav Vorlíčeks Märchenfilme .....	67
<b>4 ASCHENPUTTEL UND DESSEN UMSETZUNG IM FILM „DREI HASELNÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL“.....</b>	<b>69</b>
4.1 Arbeitsweise der Gebrüder Grimm im zeitgeschichtlichen Kontext.....	69
4.2 Aschenputtel von den Brüdern Grimm.....	72
4.2.1 Inhalt.....	72
4.2.2 Herkunft und Verbreitung des Aschenputtelmotivs.....	74
4.2.3 Figuren.....	75
4.2.3.1 Aschenputtel.....	75

4.2.3.2	Aschenputtels Vater .....	77
4.2.3.3	Die Stiefmutter .....	78
4.2.3.4	Die zwei Stiefschwestern .....	79
4.2.3.5	Aschenputtel und der Prinz .....	79
4.2.4	Symbolik .....	80
4.2.4.1	Asche .....	80
4.2.4.2	Ofen, Herd .....	80
4.2.4.3	Die Tauben .....	81
4.2.4.4	Haselbusch.....	81
4.2.4.5	Kleider .....	82
4.2.4.6	Perlen und Edelsteine .....	82
4.2.4.7	Der Schuh .....	83
4.2.5	Interpretationsmöglichkeiten.....	83
<b>4.3</b>	<b>„Aschenputtel“ im tschechischen Film „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“</b>	
<b>(1973)</b>	<b>.....</b>	<b>86</b>
4.3.1	Vorlage: Das Märchen von Božena Němcová .....	86
4.3.1.1	Unterschied zu Grimms Aschenputtel.....	88
4.3.1.2	Božena Němcová – Leben und Werk.....	89
4.3.2	„Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ von Václav Vorlíček .....	92
4.3.3	Figuren im Film.....	93
4.3.3.1	Aschenbrödel.....	94
4.3.3.2	Der Prinz.....	99
4.3.3.3	Stiefmutter und Stiefschwester.....	101
4.3.4	Landschaft .....	102
4.3.5	Symbolik und Metaphorik.....	104
4.3.6	Němcová und Vorlíček.....	106
4.3.7	Rezeption und Bedeutung des Films .....	106
<b>5</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG .....</b>	<b>110</b>
<b>5.1</b>	<b>Märchen .....</b>	<b>110</b>
<b>5.2</b>	<b>Märchenfilm.....</b>	<b>114</b>
<b>5.3</b>	<b>Der tschechische Märchenfilm.....</b>	<b>115</b>
<b>5.4</b>	<b>Drei Haselnüsse für Aschenbrödel.....</b>	<b>118</b>
<b>5.5</b>	<b>Ausblick.....</b>	<b>121</b>
<b>5.6</b>	<b>Abstract .....</b>	<b>122</b>

<b>6</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>124</b>
<b>6.1</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>124</b>
<b>6.2</b>	<b>Filmographie.....</b>	<b>128</b>
<b>6.3</b>	<b>Audioquellen .....</b>	<b>128</b>
<b>6.4</b>	<b>Onlinequellen .....</b>	<b>129</b>
<b>6.5</b>	<b>Abbildungsnachweis.....</b>	<b>130</b>



# 1 EINLEITUNG

*Das Märchen gleicht einem Brunnen,  
dessen Tiefe man nicht kennt,  
aus dem aber jeder nach seinem Bedürfnis schöpft<sup>1</sup>.*  
(Wilhelm Grimm)

## 1.1 Relevanz des Themas

Märchenfiguren begegnen uns im Alltag fast täglich: auf Werbeplakaten für Musiksender, im Wetterbericht, in Werbeslogans von TV-Spots, in Cartoons und Karikaturen, in der Partnertherapie, im Ballett oder Musical, in Kontaktanzeigen usw. Wir glauben, Märchen und ihre Helden gut zu kennen. Die Geschichten und ihre Figuren sind im Gedächtnis geblieben, egal ob man sie in der Kindheit geliebt oder gehasst hat. Man verbindet fast immer irgendeine Emotion mit ihnen. Meist sind es schöne Kindheitserinnerungen, die wir mit Märchen, die uns die Eltern vorgelesen haben, verbinden. Oft sind die Erinnerungen zwar verblasst, Märchen und ihre Helden sind trotzdem Teil eines kollektiven Bewusstseins.<sup>2</sup>

Die Märchengeschichten gehören jener Art der Dichtkunst an, die wir schon lange bevor wir selbst lesen können, kennenlernen. Meist sind sie sogar die erste Literaturform, mit der wir überhaupt in Berührung kommen. Sie werden überall gleich verstanden: egal welcher Bildungsschicht man angehört oder in welchem Kulturkreis man geboren wurde.<sup>3</sup> Die Märchenhelden und –heldinnen laden immer zur Identifikation ein und die Märchengeschichten helfen Kindern bei ihren innerseelischen Entwicklungsprozessen, meinen Psychologen. Was die Marktanteile im Fernsehen betrifft, sind Märchen ein sicheres Geschäft und sie sind gute Unterhaltung. So gibt es nicht nur im Buchhandel immer wieder neue Auflagen der altbekannten Märchengeschichten, sondern auch in der Filmproduktion. Auch die Kulturindustrie ist daran interessiert, uns nicht vergessen zu lassen.<sup>4</sup> Gerade in den letzten Jahren werden Märchen wieder populärer. Man hat die alten Geschichten gleichsam wiederentdeckt und konsumiert und gebraucht sie wieder gerne. Vielleicht glaubt man auch, dass Märchen Antworten auf das Leben geben können. Sie bieten nämlich Modelle zur

---

<sup>1</sup> Grimm, 1980, S. 417 f.

<sup>2</sup> Vgl. Diederichs, 1995, S. 7 ff.

<sup>3</sup> Vgl. Röhrich, 1993, S. 1 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Diederichs, 1995, S. 7 ff.

Problemlösung an. Es geht in den Geschichten immer um elementare menschliche Konflikte, um Beziehungen und um Gefühle wie Angst, Trauer und Verzweiflung. Der Mensch steht dabei immer im Mittelpunkt. Die einfach gestrickten Charaktere der Märchenhelden und – heldinnen machen es dem Leser und Zuhörer einfach, sich in so manchen Lebenssituationen in sie hineinzusetzen. Bei vielen Menschen stoßen die alt bekannten Märchengeschichten allerdings auf Ablehnung. Aufgrund ihrer groben Schwarz-Weiß-Zeichnung, den vielen Grausamkeiten, der starken Klischeehaftigkeit und der doch allzu oft vorherrschenden Gewalt haben sie auch viele Gegner. Obwohl die Geschichten so alt sind und immer wieder auf Kritik stoßen, sind ihre Inhalte dennoch über die Jahrhunderte hinweg beliebt und aktuell geblieben. Auch das ist ein Grund, warum sich dieselben Märchen weltweit verbreiten konnten und bis heute überliefert sind.<sup>5</sup> Bedauerlicherweise werden aber von den meisten Menschen nur etwa 10% der ca. 200 Grimm-Märchen erinnert. Die am häufigsten gelesenen und am meisten gemochten Märchen wie Schneewittchen, Dornröschen, Aschenputtel oder Rotkäppchen sind auch die in der Literatur am öftesten parodierten und bedichteten. Diese vier führen nicht nur bei Meinungsumfragen die Beliebtheitsskala an, sondern auch in der Statistik der Verfilmungen, Dramatisierungen und Bebilderung.<sup>6</sup>

Die Aschenputtel-Geschichte ist das am meisten verfilmte Märchen aller Zeiten. Es gibt weltweit unzählige verschiedene Adaptionen des Aschenputtel-Stoffes. Im *Guinness Buch der Rekorde* sind an die hundert verschiedene Versionen verzeichnet, begonnen 1898 mit einem britischen Film bis zu den neuesten Animationsfilmen aus den unterschiedlichsten Ländern.<sup>7</sup> Schon 1927 wurden für Aschenputtel 13 Märchenspiele registriert und 1984 wurden bei einer filmischen Bestandsaufnahme 10 nachweisbare Verfilmungen verzeichnet. Damit lag Cinderella/Aschenputtel an der Spitze. Auch in den USA ergaben empirische Untersuchungen ähnliche Ergebnisse einer enormen Beliebtheit dieses Märchens.<sup>8</sup>

Wenn wir an Märchen und ihre Helden und Heldinnen denken, dann sind es meist bildhafte Erinnerungen. Oft rufen wir uns dabei die filmischen Eindrücke von so manchen Märchen-Verfilmungen in Erinnerung, die sich manchmal irgendwie besser eingepägt haben als Illustrationen in Märchen-Büchern.

---

<sup>5</sup> Vgl. Röhrich, 1993, S. 1 ff.

<sup>6</sup> Vgl. Diederichs, 1995, S. 10.

<sup>7</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 81.

<sup>8</sup> Vgl. Diederichs, 1995, S. 10 ff.

Im Bereich der Märchenfilm-Produktion hat sich wohl kein Land so verdient gemacht wie Tschechien. Seit 1958 werden dort kontinuierlich Kinder- und Jugendfilme produziert. Durch seine besondere Ästhetik und die stetige Produktion hat sich der tschechische Märchenfilm international einen Namen gemacht. Nicht umsonst nennt man die heutige Tschechische Republik das „Hollywood des Kinderfilms“<sup>9</sup>. Bis heute erfreuen sich die tschechischen Märchenfilme großer Beliebtheit und werden alljährlich auf einem nationalen Kinderfestival gezeigt und bereichern immer noch die europäischen TV-Sender genauso wie das internationale Kinderkino. Die Entwicklung dieses Genre muss allerdings immer im engen Zusammenhang mit der Geschichte des Produktionslandes, der gesellschaftlichen Entwicklung und im zeitgeschichtlichen Kontext gesehen werden. Der Märchenfilm kann nicht unabhängig von politischen Ereignissen interpretiert werden, da er immer in enger Verbindung zu seiner Produktionszeit und dem Land, in dem er gemacht wurde, steht. Und gerade der tschechische Märchenfilm ist in der Kultur des Landes und dem Wandel seiner Gesellschaft eng verwurzelt.

Der wohl bekannteste tschechische Märchenfilm seit den Aufzeichnungen der tschechischen Märchenfilmproduktion ist „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973). Zusammen mit Disneys „Cinderella“ (1950) ist er wohl die bekannteste Adaption des Aschenputtel-Stoffes überhaupt. Auf vielen europäischen Fernsehsendern, und vor allem im deutschsprachigen Raum, ist er als Klassiker immer noch ein fixer Programmpunkt, gerade in der Vorweihnachtszeit.<sup>10</sup>

Heutzutage haben Eltern oft keine Zeit ihren Kindern vorzulesen. Der schöne Brauch, vor dem Schlafengehen ein Märchenbuch herzunehmen und daraus eine Geschichte vorzulesen, wird leider manchmal vergessen. Dafür dient der Fernseher häufig als Babysitter. Oft lernen Kinder altbekannte Märchengeschichten aus dem TV, von Videos oder DVDs kennen. Und meistens sind es die alten tschechischen Märchenfilme, mit denen vielleicht sogar schon die Eltern aufgewachsenen sind, die am beliebtesten sind. Egal in welcher Form, Märchen sind wichtig. Wichtig für die Entwicklung der Kinder und genauso wichtig für Erwachsene. Denn

Märchen eröffnen neue Dimensionen der Sinnlichkeit, in denen die Selbstfindung in der Geborgenheit eines symbolisch vermittelten und von allen unmittelbar erlebten Sinnzusammenhanges möglich wird.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Lukasz-Andern, Gudrun/Strobel, Christel, 1988, S. 9.

<sup>10</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 196.

<sup>11</sup> Bertignoll, 2006, S. 7.

## **1.2 Zielsetzung und Fragestellung**

In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit der Umsetzung von Märchen in Film und Fernsehen. Ich gehe dabei vor allem auf einen bestimmten Märchenstoff der Brüder Grimm ein, nämlich auf das Märchen vom „Aschenputtel“. Als konkretes Forschungsgebiet habe ich mir den tschechischen Märchenfilm und dabei als Beispiel den populärsten tschechischen Märchenfilm aller Zeiten, „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973), ausgesucht. Ziel meiner Arbeit ist es, zu analysieren, wie der Märchenstoff der Brüder Grimm in den 1970er Jahren der ČSSR umgesetzt wird, welche Merkmale er dabei aufweist und welche Aspekte relevant sind. Wesentlich ist dabei auch die Frage, welche Bedeutung er damals hatte und wie dieser Film im zeitgeschichtlichen Kontext interpretiert wird. Dabei möchte ich außerdem die Bedeutung der Märchenfilmproduktion für die damalige ČSSR erarbeiten.

## **1.3 Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit**

Im ersten großen Kapitel meiner Arbeit konzentriere ich mich auf den Begriff Märchen im Allgemeinen. Dabei erläutere ich zunächst die Problematik der Begriffsdefinition und im Anschluss erarbeite ich die typischen Merkmale für Märchen ebenso wie die Wichtigkeit der Symbolik in Märchen. Weiters gehe ich auf die Bedeutung von Märchen ein und bearbeite dabei die Bedeutungsunterschiede von Märchenerzählungen für Erwachsene und Kinder. In diesem Zusammenhang behandle ich auch Gründe für die Ablehnung von Märchen. Mir als Verfasserin erscheint es wichtig, auch die Motive für deren Ablehnung bzw. Faszination zu erörtern, da dies eine bis heute in der Wissenschaft heftig diskutierte Thematik ist. Die einführenden Kapitel über die allgemeine Märchentheorie sollen zum Hauptteil über den tschechischen Märchenfilm überleiten. Dabei gehe ich zunächst auf die allgemeine Thematik des Märchenfilms ein und versuche auch hier einer Begriffsdefinition näher zu kommen. Bevor ich mich aber auf den tschechischen Märchenfilm im Konkreten konzentriere, erörtere ich die Entwicklung des Märchenfilms im deutschsprachigen Fernsehen. Da „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ zwar ursprünglich als Kinofilm konzipiert war, heutzutage aber in der Weihnachtszeit einen nicht mehr wegzudenkenden Fixpunkt im TV darstellt, erscheint mir dieses Kapitel wichtig. Anschließend komme ich zur Entwicklung des tschechischen Märchenfilms, da sich gerade die tschechische Märchenfilm-Produktion

international verdient gemacht hat. Dabei stellt sich heraus, dass die Geschichte des Landes mit der Geschichte der Kinematographie und der Entwicklung des Märchenfilm-Genres in einem engen Zusammenhang steht. Des Weiteren wird der Frage nach dem Wesen eines typisch tschechischen Märchenfilms nachgegangen und als Parade-Beispiel die Arbeitsweise des Regisseurs Václav Vorlíček beschrieben. Die erarbeitete Theorie wird schließlich im Praxisteil über „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973) unter der Regie des im vorigen Kapitel behandelten Regisseurs Václav Vorlíček umgesetzt. Um eine nähere Auseinandersetzung mit dem Film möglich zu machen, sehe ich es als notwendig, das Original-Märchen der Brüder Grimm, deren Arbeitsweise sowie die Herkunft des Aschenputtel-Stoffes und dessen Figuren und Symbolik näher zu beleuchten und zu interpretieren. Im Anschluss beschreibe ich das tschechische Pendant des Aschenputtel-Märchens von der Autorin Božena Němcová, das auch gleichzeitig Vorlage für den Film war. Auch die Auseinandersetzung mit dem Leben und dem Werk der tschechischen Autorin sind meines Erachtens für ein besseres Verständnis des tschechischen Märchenfilms notwendig. Im letzten Teil der Arbeit untersuche ich die Umsetzung des Märchens im Film „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ genauer, indem ich mich auf einzelne in den vorigen Kapiteln schon allgemein behandelte Faktoren konzentriere, wie die Darstellung der Figuren, die Symbolik und Metaphorik im Film. So möchte ich einen Bezug zum Original der Brüder Grimm herstellen und den Umgang mit dem „alten“ Märchenstoff erläutern. Abschließend erörtere ich die Bedeutung des Films für die Tschechische Republik und dessen Rezeptionsgeschichte.

Die ausführliche Literaturrecherche und das Gegenüberstellen von unterschiedlichen Positionen der Literatur, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Psychologie, Pädagogik und unterschiedlicher Autoren sowie die Analyse des konkreten Filmbeispiels führen zu einer Beantwortung der Forschungsfragen.

## **1.4 Märchenforschung**

Die Auseinandersetzung mit der Märchen-Thematik ist vielseitig und vielschichtig, was einen immensen Forschungspool und eine große Quellengrundlage ebenso zur Folge hat wie völlig gegenseitige unterschiedliche und sogar gegenteilige Forschungsansätze. Dementsprechend schwierig ist es, einen umfassenden Überblick über alle bereits

behandelten Bereiche der Märchenforschung zu geben. Der deutsche Germanist und Erzählforscher Heinz Rölleke schreibt dazu:

Was Herkunft und Alter sowie die Bedeutung des Märchens selbst betrifft, so sind die Forschungsergebnisse und –hypothesen, die Meinungen und Spekulationen fast so vielfältig divergierend, wie es Interessenten an diesen Fragen gibt.<sup>12</sup>

So lässt sich beispielsweise die eindeutige Tradierung vieler Märchen nur schwer feststellen, ebenso wie der Ort und die Zeit der Entstehung. Die zahlreichen Belege von Märchen, die in unterschiedlichen Versionen, aber mit sehr großen Ähnlichkeiten in vielen Teilen der Welt erzählt wurden und auch heute noch werden, geben Raum für Spekulationen über deren Herkunft, lassen jedoch keine eindeutigen Schlussfolgerungen zu. Von der Annahme Märchen entstammen der ur- bzw. der indogermanischen Kultur, bis zu Pauschalbehauptungen, die europäischen Märchen hätten ihren Ursprung in Indien. Mit der Frage der Entstehung, des Alters und des Ursprungs von Märchen haben sich vor allem die Brüder Grimm und Theodor Benfey auseinandergesetzt. Der deutsche Sprachforscher und Orientalist Theodor Benfey begründete durch seine Arbeiten an der indischen Märchen- und Erzählliteratur im 19. Jahrhundert die vergleichende Märchenforschung. Auch der deutsche Volkskundler und germanistische Mediävist Friedrich von der Leyen untersuchte die Geschichte von Märchen, indem er um die Jahrhundertwende eine Chronologie aller Grimmschen Texte aufzustellen versuchte. Außerdem beschäftigte er sich mit dem Versuch, diese zu charakterisieren. An der Überlieferungsgeschichte von Märchen forschte auch der österreichische Erzählforscher und Übersetzer Albert Wesselski, der sich grundsätzlich an schriftliche Zeugnisse hielt. Insgesamt ist es schwierig und sehr kompliziert, die Spur vor allem der frühen Märchen aus früheren Jahrhunderten zurückzuverfolgen, manchmal sogar unmöglich.<sup>13</sup> Deshalb „muß die Überlieferungslage für jeden einzelnen Text gesondert geprüft und bewertet werden“<sup>14</sup>, meint Rölleke.

Der finnische Märchenforscher Antti Aarne erstellte 1910 einen Ordnungskatalog, indem er Märchen nach bestimmten Erzählinhalten systematisch kategorisierte. Diese Systematik überarbeitete und entwickelte der Amerikaner Stith Thompson zuerst 1927 und dann 1961 weiter und schuf schließlich den in der Märchenforschung noch heute gebräuchlichen Aarne-Thompson-Index.<sup>15</sup> 2004 publizierte der deutsche Literaturwissenschaftler und Erzählforscher Hans-Jörg Uther eine erneute Überarbeitung des Aarne-Thompson-Index.

---

<sup>12</sup> Rölleke, 2004, S. 103.

<sup>13</sup> Vgl. *ibid.* S. 103 ff.

<sup>14</sup> *Ibid.* S. 104.

<sup>15</sup> Vgl. Weippl, 2008, S. 12.

Eine umfangreiche Stilanalyse der europäischen Volksmärchen entwarf der Schweizer Literaturwissenschaftler Max Lüthi 1947, während der russische Philologe Vladimir Propp schon 1928 sein Werk *Morphologie des Märchens* herausbrachte, in dem er russische Zaubermärchen untersuchte und eine Strukturanalyse für diese erarbeitete. Mit dieser Arbeit leistete auch er einen wichtigen Beitrag für die Märchenforschung und ganz allgemein für die Literaturwissenschaft.

Weiters gründete der deutsche Germanist, Volkskundler, Erzähl- und Altertumsforscher Kurt Ranke die *Enzyklopädie des Märchens*, eine Arbeitsstelle in Deutschland, die regelmäßig ein deutschsprachiges Nachschlagewerk zur internationalen Erzählforschung herausbringt. Dieses *Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* umfasst momentan 12 Bände mit Beiträgen wie Monografien, Biografien, Forschungsberichten und Sekundärliteratur, die einen alphabetisch sortierten Überblick über Themen rund um die Erzählforschung anbieten. Dieses Projekt der Akademie der Wissenschaften der Universität Göttingen steht unter der Leitung von dem deutschen Volkskundler, Erzähl- und Liedforscher Rolf Wilhelm Brednich. Der erste Artikel erschien 1975 zum Thema *Aarne, Antti Amatus* und der erste Band 1977.<sup>16</sup>

Mit dem psychologischen Wert von Märchen hat sich der Psychoanalytiker Bruno Bettelheim in seinem 1976 entstandenen Buch *Kinder brauchen Märchen* auseinandergesetzt. Auch Verena Kast, Charlotte Bühler, Josefine Bilz, Eugen Drewermann, Hildegard Schaufelberger, Helga Zitzlsperger, Wilhelm Solms und viele mehr beschäftigen sich in unterschiedlichen Publikationen und Artikeln mit der aktuellen Märchenforschung hinsichtlich deren Funktion und dem Nutzen/Schaden von Märchengeschichten.

Walter Kahn rief 1985 die *Märchen-Stiftung Walter Kahn* ins Leben, die sich die Erhaltung, Pflege, Erweiterung, Erforschung und Förderung des europäischen Märchen- und Sagengutes zur Aufgabe gemacht hat. Außerdem widmet sie sich der Förderung auf dem Gebiet der Märchenforschung sowie der Unterstützung der Arbeit von Gesellschaften und Organisationen mit ähnlichen Zielen und Anliegen wie beispielsweise die *Europäische Märchengesellschaft*. Nicht nur ideelle, sondern auch finanzielle Hilfe bei Märchenveranstaltungen beispielsweise an Hochschulen und Universitäten, sowohl regional als auch überregional, bietet die *Märchen-Stiftung Walter Kahn* an. Weiters wird vierteljährlich die Zeitschrift *Märchenspiegel* herausgegeben und es werden regelmäßig Preise im Bereich der Forschung und der Erhaltung des Märchengutes verliehen.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. Weippl, 2008, S. 12.

<sup>17</sup> Vgl. Lange, 2004, S. 4.

Auch die *Europäische Märchengesellschaft*, gegründet 1956 im Kloster Bentlage in Rheine im Münsterland, fühlt sich der Pflege, dem Austausch und der Erhaltung des europäischen Märchengutes sowie der Völkerverständigung in einem internationalen Rahmen verpflichtet. Der Verein zählt sowohl Wissenschaftler, als auch Künstler, Erzähler und Liebhaber zu seinen Mitgliedern. Regelmäßig werden themenspezifische Seminare und Tagungen abgehalten sowie neue Forschungsergebnisse in einer Buchreihe veröffentlicht. Außerdem unterhält das Kloster eine fachspezifische Bibliothek.<sup>18</sup> Der Verein ist keine wissenschaftliche Gesellschaft, fühlt sich aber dennoch als Vermittler zwischen Forschungseinrichtungen und als treibende Kraft für viele Forschungsprojekte.<sup>19</sup>

Heutzutage werden Märchen aus ganz verschiedenen Gesichtspunkten und auch mit theoretischen Ansätzen aus völlig unterschiedlichen Disziplinen wie der Psychologie, Pädagogik, Theologie, Literaturwissenschaft, Erzählforschung, Ethnologie, Anthropologie, den Kulturwissenschaften oder der Theater-, Film- und Medienwissenschaft untersucht.

Eine der ersten größeren Forschungsarbeiten zum Thema Märchenfilm lieferte 1975 Peter Dienstbier ab. Er untersuchte die Verfilmung „La belle et la bête“ unter dem Aspekt der Transformation typologischer Merkmale des Märchens. Marion Jerrendorf erforschte 1985 in ihrer Dissertation die Märchen der Brüder Grimm im Medienvergleich unter dem Gesichtspunkt der Stilgesetze Lüthi. 1990 brachten Eberhard Berger und Joachim Giera einen Märchenfilmführer heraus, der 77 Märchenfilme aus der ehemaligen Sowjetunion, Tschechoslowakei, DDR und Rumänien behandelt. Bis dahin wurde der Märchenfilm in der wissenschaftlichen Forschung hauptsächlich dem Kinderfilm ganz allgemein untergeordnet. Über die *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen* schreibt der deutsche Volkskundler und Märchenforscher Christoph Schmitt in seiner Dissertation 1993. Die in der Reihe *Studien zur Kinder- und Jugendmedien-Forschung* herausgebrachte Arbeit behandelt die in den 1980er Jahren vom westdeutschen Fernsehen ausgestrahlten Märchenadaptionen aus volkskundlich-filmwissenschaftlicher Sicht unter Einbeziehung einer Statistik aller Ausstrahlungen seit 1954. 1996 brachten Ingelore König, Dieter Wiedemann und Lothar Wolf mit ihrem Buch *Zwischen Marx und Muck* eine Arbeit über die DEFA-Filme für Kinder von 1946 bis 1993 heraus. Dieses umfangreiche Werk enthält nicht nur eine kurze Beschreibung zu jedem Film, sondern auch Kommentare und Pressemeldungen. Die 2004 in der Reihe *Filmstudien* erschienene Dissertation

---

<sup>18</sup> Vgl. Europäische Märchengesellschaft e. V. [www.maerchen-emg.de](http://www.maerchen-emg.de) Zugriff: 11.03.10

<sup>19</sup> Vgl. Schaufelberger, 1987, S. 34.

*WunderWelten. Märchen im Film* von der deutschen Filmwissenschaftlerin Fabienne Liptay behandelt die märchenrelevanten Themen *Held und Heldin, Tod und Unsterblichkeit, Tierbräutigame* bzw. *Tierbräute* sowie die Thematik des Frauenbildes im Märchen bzw. Märchenfilm. Außerdem geht sie auf die Filmgenredefinition bzw. die Abgrenzung von benachbarten Filmgenres ein und untersucht weiters die filmästhetische Gestaltung von Märchenfilmen und die Transformation stilistischer Merkmale.<sup>20</sup> Eine Arbeit, die im Konkreten die deutsch-tschechischen Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert näher beschreibt, haben Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer und Jörg Schöning 2008 mit dem Buch *Zwischen Barrandov und Babelsberg* herausgegeben. Diese Zusammenstellung themenrelevanter Aufsätze umfasst spezifische Artikel zur Situation der Filmproduktion im zeitgeschichtlichen Kontext.

Auch hier gibt es zahlreiche weitere Diplomarbeiten und Dissertationen, die sich mit Teilaspekten des Fachbereiches Märchenfilm in pädagogischer, psychologischer oder filmwissenschaftlicher Hinsicht beschäftigen.

## 2 MÄRCHEN

### 2.1 Problematik der Begriffsdefinition

Eine einzige allgemeine Definition für den Begriff Märchen zu finden ist eher schwierig. Das Brockhaus-Lexikon schlägt folgende Variante vor:

[von mhd. *maere* »Kunde, Nachricht«, eine fantast. Erzählung, die an Ort und Zeit nicht gebunden ist; urspr. mündlich überliefertes, gelegentlich an alte Mythen anknüpfendes Erzählgut der Volkspoesie (Volks-M.), oder die Dichtung eines einzelnen Verfassers (Kunst-M.). Nach Art der Handlung werden versch. M.-Typen unterschieden: Tier-M., Zauber-M., Feen-M., Lügen-M. u.a. Die europ. M.tradition ist stark vom Orient beeinflusst. Seit dem 16. Jh. wurden M. (oft in Zyklen), z. T. nach mündl. Quellen aufgezeichnet (...).<sup>21</sup>

Die Problematik der Begriffsdefinition liegt darin, dass es keine einheitliche Erklärung bzw. präzise Beschreibung des Terminus in der Literaturwissenschaft oder Erzählforschung gibt und der Begriff unterschiedlich und sogar gegensätzlich verwendet wird. Es erweist sich daher als schwierig, den Terminus Märchen anhand von formalen und inhaltlichen Kriterien

---

<sup>20</sup> Vgl. Weippl, 2008, S. 11 ff.

<sup>21</sup> Brockhaus, Der. In einem Band, 2006, S. 568.

zu einer einheitlichen und konkreten Form zu definieren. Außerdem fehlt ein so genannter Prototyp der Gattung.<sup>22</sup>

Eine weitere Schwierigkeit bei der Begriffsdefinition ist, dass der Märchen-Begriff innerhalb verschiedener Forschungsrichtungen unterschiedlich gebraucht wird. Außerdem setzen die einzelnen Forscher unterschiedliche Prioritäten und Ziele und haben weiters nicht die gleichen Zugänge zum Forschungsgebiet, was dementsprechend zu Differenzen bei einer einheitlichen Begriffsdefinition führt und in gewissem Maße auch Einfluss auf die Entstehung der bestehenden unterschiedlichen Definitionen hatte.<sup>23</sup> Nur eine Gegenüberstellung verschiedener Positionen und Beschreibungen unterschiedlicher Autoren und Wissenschaftler machen meines Erachtens eine Annäherung an eine Begriffsdefinition möglich.

Der Begriff Märchen stammt von dem mittelhochdeutschen Wort „maerlîn“ ab, einer Verkleinerungsform von „Mär“, das ursprünglich Kunde, Bericht, Erzählung, Gerücht bedeutete. Demnach ist laut Max Lüthi ein Märchen eine kurze Erzählung. Da der Begriff ursprünglich für erfundene, unwahre Geschichten oder Gerüchte verwendet wurde, unterlag er früh einer negativen Konnotation. Als aber im 19. Jahrhundert mit dem Erfolg der Märchensammlungen Märchen immer populärer wurden, änderte sich dies. Als Märchen versteht Lüthi eine besondere Art von Erzählung. Auch er unterscheidet zwischen Volks- und Kunstmärchen, die heutzutage beide als wertungsfreie Begriffe für Erzählgattungen benutzt werden. Lüthi beschreibt außerdem die Schwierigkeit der Vereinheitlichung durch die Wortbedeutung in unterschiedlichen Sprachen. Da in anderen Sprachen manche Begriffe für Märchen zu ungenau oder zu allgemein definiert sind, das heißt oft auch andere Gattungen oder nur bestimmte Märchen gemeint sind, haben manche Forscher sogar im anderssprachigen Kontext den deutschen Terminus verwendet, was wegen der weltweiten Verbreitung der Grimmschen Märchen auch legitim ist.<sup>24</sup>

Auch Karl Reuschel sieht wie Max Lüthi in Märchen

etwas, das mitgeteilt wird, die Nachricht, die Antwort auf eine Frage, das Gerücht, eine Erdichtung, die Erzählung einer bemerkenswerten Begebenheit.<sup>25</sup>

Einige Forscher bringen Märchen unbedingt mit dem Element des Wunderbaren und des Fantastischen in Verbindung wie beispielsweise der deutsche Literaturwissenschaftler und

---

<sup>22</sup> Vgl. Karlinger, 1988, S.1 ff.

<sup>23</sup> Vgl. Gruber, 2001, S. 6

<sup>24</sup> Vgl. Lüthi, 1962, S. 1.

<sup>25</sup> Karlinger, 1973, S. 3.

Volkskundler Johannes Bolte und der tschechische Literaturwissenschaftler und Slawist Georg Polívka, die 1930 das Märchen als

eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung, besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte<sup>26</sup>

definieren. Auch Albert Wesselski beschreibt 1931 das Märchen als

eine Kunstform der Erzählung, die neben Gemeinschaftsmotiven auch in einer die Entwicklung der Handlung bestimmenden Weise Wundermotive verwendet; durch das Nacherzählen wird das Märchen einfache Form, eine Geschichte.<sup>27</sup>

So beschreiben viele Märchenforscher wie Max Lüthi das Fantastische, Übernatürliche, Wunderbare und Zauberhafte als wichtige Elemente von Märchen.

Zauber, Wunder, Übernatürliches (alles nur ungefähre Ausdrücke) sind für das allgemeine Empfinden mit dem Begriff 'Märchen' verbunden.<sup>28</sup>

Der deutsche Germanist Friedrich Panzer fügt dem noch den Aspekt des Unrealistischen bei und versteht unter Märchen ebenfalls

eine kurze, ausschließlich der Unterhaltung dienende Erzählung von phantastisch-wunderbaren Begebenheiten, die sich in Wahrheit nicht ereignet haben und nie ereignen konnten, weil sie, in wechselndem Umfange, Naturgesetzen widerstreiten.<sup>29</sup>

Auch der deutsche Germanist, Volkskundler und Erzählforscher Kurt Ranke definiert Märchen über das Unwirkliche, indem er es so beschreibt, dass es

[...] nicht allein das bedeutet, was die moderne Wissenschaft darunter spezialisiert hat, nämlich eine von den Bedingungen der Wirklichkeitswelt mit ihren Kategorien Zeit, Raum und Kausalität unabhängige Erzählung wunderbaren Inhaltes, die keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erhebt.<sup>30</sup>

Stith Thompson, der den Typen-Index von Antti Aarne weiterentwickelte, grenzt ebenfalls den Begriff Märchen mit dem Aspekt der Unwirklichkeit von der Realität ab, indem er es so definiert:

A *Märchen* is a tale of some length involving a succession of motifs or episodes. It moves in an unreal world without definite locality or definite characters and is filled with the marvelous. In this never-never land humble heroes kill adversaries, succeed to kingdoms, and marry princesses.<sup>31</sup>

Max Lüthi versucht das Märchen über seinen Stil und bestimmte Merkmale zu definieren:

Das Märchen ist eine welthaltige Abenteuererzählung von raffender, sublimierender Stilgestalt. Mit irrealer Leichtigkeit isoliert und verbindet es seine Figuren. Schärfe der Linien, Klarheit der Formen und Farben vereinigt es mit entschiedenem Verzicht auf dogmatische Klärung der wirkenden Zusammenhänge. Klarheit und Geheimnis erfüllen es in einem.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Bolte, Johannes/Polívka, Georg, 1930, S. 4.

<sup>27</sup> Wesselski, 1931, S.104.

<sup>28</sup> Lüthi, 1962, S. 3.

<sup>29</sup> Karlinger, 1973, S.84.

<sup>30</sup> Ibid. S. 321-322.

<sup>31</sup> Thompson, 1951, S. 8.

<sup>32</sup> Lüthi, 2005, S. 77.

Eine eindeutige und allumfassende Definition des Terminus Märchen, die sowohl die Form und den Stil, als auch inhaltliche Aspekte beinhaltet, erweist sich also als schwierig. Ebenso fehlt oftmals die Abgrenzung von verwandten Gattungen wie der Sage, der Fabel oder der Legende. Mit Sicherheit jedoch steht der Begriff in engem Zusammenhang mit den Brüdern Grimm und ihrer Sammlung.<sup>33</sup>

## 2.2 Merkmale von Märchen

Obwohl eine konkrete Definition für den Märchen-Begriff eher schwierig ist, gibt es doch einige bestimmende Merkmale, die Märchengeschichten oder Erzählungen, die als solche gelten, gemeinsam haben.

Die Figuren in Märchen sind meist sehr scharf umrissen und wenig tiefgehend, eher flächig, dafür aber sehr stark, leuchtend und oft mit besonderen Merkmalen. Erst in der Fantasie werden sie plastisch. Eigenschaften und Gefühle sind klar auf die Figuren aufgeteilt. Es gibt die Helden und die Bösen, die alle ihre Gefühle nur in ihren Taten sprechen lassen, durch die die Beziehungen zueinander erklärt werden. Selbst als sich Aschenputtels Stiefschwestern verstümmeln, um in den Schuh zu passen, hört man keine Schmerzensschreie. Gefühle werden nicht erklärt, ebenso wenig wie die Gedanken und Absichten der Figuren. Die Helden handeln kühl und ohne jegliche Erregung.

Die unsichtbare Dimension des Innerseelischen fehlt im Märchen. Man darf sagen, dass es alles Innere in Äußeres übersetzt, alles im dunklen Raum der Seele Verborgene ins Sichtbare verwandelt.<sup>34</sup>

Dass sie keine Gefühle oder Wünsche ausdrücken, lässt sie nicht lebendig, dafür aber schwerelos und mit einer Leichtigkeit in ihrem Tun erscheinen.

Die scharfe, niemals verschwimmende oder verfließende Kontur trennt Dinge und Gestalten. Die krassen Farben, der metallische Glanz lassen einzelne Dinge, Tiere, Personen besonders hervorstechen. Die metallische oder mineralische Beschaffenheit verleiht unveränderliche Festigkeit. Nicht aus Fleisch und Blut bestehen die Märchenfiguren, nicht aus weichem, anpassungsfähigem, beziehungsuchendem Stoff, sondern aus festem, starrem, isolierendem.<sup>35</sup>

Der Held trifft kaum eigene Entscheidungen, vielmehr wird er von außen durch Ratschläge oder Aufgaben gelenkt. Meist wirkt das Handeln spielerisch und lässt den Helden leichtfertig neue Beziehungen eingehen, die er genauso schnell wieder löst. Der Held ist „zentraler

---

<sup>33</sup> Vgl. Jolles, 1972, S. 218 ff.

<sup>34</sup> Lüthi, 1969, S. 33.

<sup>35</sup> Lüthi, 2005, S. 37.

Träger der Isolation und Allverbundenheit im Märchen“<sup>36</sup>. Die Helden wirken isoliert und sind gerade deshalb offen für Neues und frei für Abenteuer und neue Begegnungen.

Flächenhafte Darstellung bedeutet isolierende Darstellung. Alle Plastik gibt ein nicht mit einem Blick zu übersehendes Zusammen. Die Fläche ist abgelöst, in sich selber isoliert. Die Märchenfigur hat keine Innenwelt, keine Umwelt, keine Beziehung zu Vorwelt oder Nachwelt, keine Beziehung zur Zeit.<sup>37</sup>

Auch das Grimmsche Aschenputtel, das ihr Unglück nicht freiwillig gewählt hat, verkörpert die unfreiwillige Isolation nach Außen hin. Oft gibt es rasche Verwandlungen anstelle von langsamen Entwicklungen innerhalb der Figurenzeichnung. Auch das trägt zur Realitätsferne von Märchen bei. Meist stehen die Helden am Rand oder an der Spitze der Gesellschaft, wie zum Beispiel der Schweinehirt oder der Prinz, und sind daher offen für andere Mächte, da sie sich von ihnen treiben lassen können.<sup>38</sup> Nebenfiguren sind entweder Handlungspartner oder Kontrastfiguren und stehen immer am Rande.<sup>39</sup> Grundsätzlich treten die Figuren im Märchen gerne einzeln auf und nicht wie in der Sage oft als Zug oder Volk, das gemeinsam das Abenteuer bestehen muss.<sup>40</sup> Auch werden die Figuren oft nach bestimmten Eigenschaften wie Aussehen, Reichtum oder einem gewissen Verhalten typisiert, beispielsweise der alte König, die schöne Prinzessin oder der arme Bauernjunge. Diese besonderen Eigenschaften werden jedoch nicht näher beschrieben, ausschließlich ihre Wirkung zählt.<sup>41</sup>

Die Fabelwesen in Märchen erzeugen niemals Angst beim Helden, der nie die Wesen selbst fürchtet, sondern unbefangen mit ihnen umgeht und nur Angst vor der möglichen Gefahr hat. Das Gespenstische fehlt diesen Wesen und auch den Dämonen in Märchen völlig.

Die Handlung ist meist einfach gestrickt, einsträngig und von außen gelenkt. Sie ist klar, bestimmt und eindeutig. Außerdem geht sie rasch und entschlossen voran. Es gibt kaum Nebenhandlungen und detailgetreue Beschreibungen werden ausgespart. Der Leser erfährt nur das Notwendige und Wichtige für den Handlungsverlauf.<sup>42</sup> Die Figuren, die Umgebung und die Innenwelt der handelnden Figuren werden nur benannt, nicht aber erklärt oder beschrieben.<sup>43</sup> Der Leser verfolgt seinen Helden, bis dieser sein Ziel stufenweise erreicht hat. Und jener tut alles ihm mögliche dieses auch zu erreichen. Die anderen Figuren treten oft nur

---

<sup>36</sup> Lüthi, 2005, S. 60.

<sup>37</sup> Ibid. S. 37.

<sup>38</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 14 ff.

<sup>39</sup> Vgl. Lüthi, 2005, S. 60.

<sup>40</sup> Vgl. Lüthi, 2004, S. 29 ff.

<sup>41</sup> Vgl. Waidacher, 2008, S. 10.

<sup>42</sup> Vgl. ibid. S. 10.

<sup>43</sup> Vgl. Lüthi, 2004, S. 24.

in die Handlung ein, indem sie ihm helfen oder Steine in den Weg legen. Wenn sie nicht in einer direkten Beziehung zum Helden stehen, erfährt man auch kaum etwas über ihr Schicksal. Die Handlung verläuft daher zügig in Episoden voran. Die einzelnen episodenhaften Elemente nehmen kaum Bezug aufeinander und die handelnde Person agiert immer wieder erneut aus ihrer Isolation heraus, was auch die Ähnlichkeit der einzelnen Teilstücke in den Geschichten ausmacht. Die Selbständigkeit der einzelnen Episoden, die in sich geschlossen sind und sich aus sich selbst heraus entwickeln, erlaubt die Wiederholung der gleichen Teilstücke und Situationen.<sup>44</sup> Oft funktionslose oder nicht voll ausgeschöpfte Motive fügen sich dabei in das Geschehen.

In Märchen werden Eigenschaften gern durch Handlungen und Beziehungen durch Gaben ausgedrückt. Auch das trägt zur Flächigkeit von Märchen bei, da die ganze Umgebung, das Innenleben und die Umwelt der handelnden Figuren und die Hintergründe nicht näher beschrieben werden.<sup>45</sup>

Der Spannungsaufbau ist in Märchen besonders wichtig, da es eine an den Leser gerichtete Spannung ist, der auf ein glückliches Ende (und die Entspannung) hofft. Der Leser bzw. Hörer durchlebt mit seinem Märchenhelden die Abenteuer mit und hofft auf einen glücklichen Ausgang. Er erlebt dadurch auch dasselbe angespannte Gefühl. Wichtig dabei ist außerdem, wie der Held seine Abenteuer besteht, nicht was alles Nächstes in der Handlung passieren wird, sondern wie er die Geschichte zu einem positiven und erfolgreichen Ende bringt.<sup>46</sup>

Immer wieder bestimmen Formeln und Zahlen das Geschehen (zwei, drei, sieben, neun, zwölf, vierzig und hundert). So ist das Gesetz der Dreiheit, das man auch im Märchen vom Aschenputtel abzählen kann, typisch für Märchen: dreimal richtet der Prinz einen Ball aus, dreimal bittet das Aschenputtel der Brüder Grimm beim Grab der Mutter um ein Kleid für den Ball, mit dem Spruch:

Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich,  
wirf Gold und Silber über mich.<sup>47</sup>

und dreimal singen die zwei Tauben, die am Grab der Mutter sitzen, als der Prinz die vermeintlichen Bräute und einmal die richtige zu sich nachhause führt:

rucke di guck, rucke di guck,

---

<sup>44</sup> Vgl. Lüthi, 2005, S. 38 ff.

<sup>45</sup> Vgl. Lüthi, 2004, S. 30 ff.

<sup>46</sup> Vgl. Waidacher, 2008, S. 8.

<sup>47</sup> o. V.: Grimms Märchen. Gesamtausgabe, 2000, S. 95.

Blut ist im Schuck (Schuh):  
Der Schuck ist zu klein,  
die rechte Braut sitzt noch daheim.<sup>48</sup> bzw.  
die rechte Braut, die führt er heim.<sup>49</sup>

Das alte Motiv der Dreieinigkeit, Dreifaltigkeit oder Trinität spielte auch in der christlichen Theologie immer schon eine große Rolle. Grundsätzlich haben Märchen eine sehr formelhafte Sprache. Gerne werden feste Sprüche oder Verse verwendet, die sich immer wieder wiederholen. So sind Wiederholungen innerhalb der Erzählung und die festen, formelhaften Einleitungs- und Schlussformeln ein typisches Merkmal in Märchen. Durch die Wiederholung kann der Held bestimmte Fähigkeiten, die er für das Bestehen seiner Abenteuer braucht, einüben. Außerdem ist die Wiederholung auch ein wichtiges Mittel der Wiedererkennung für den Hörer bzw. Leser. Weiters vertiefen sie den Effekt für den Hörer, die Abenteuer stärker zu erleben und endlich zu einem guten Ausgang der Geschichte zu kommen. Oft werden ganze Passagen mit ident denselben Worten wiederholt. Auch Aschenputtel muss wiederholte Male Linsen aus der Asche lesen. Und von Mal zu Mal steigert sich der Schwierigkeitsgrad. Auch die Mittel der Steigerung und des Kontrasts sind Merkmale für Märchen und schaffen eine geformte Abwechslung: Das schöne Mädchen ist gut, das hässliche schlecht oder - als Beispiel für die Steigerung - die dritte Aufgabe ist die schwierigste, die der Held zu bestehen hat. Die Steigerung ist nicht beliebig, sondern verläuft regelmäßig und meist in drei Stufen. Auch hier ist die feste Form zu erkennen.<sup>50</sup> Der Kontrast kann in diesem Zusammenhang auch eine Umkehrung oder Wende mit sich bringen, zum Beispiel: Der dritte Sohn ist erfolgreich, während seine beiden Brüder davor versagen.<sup>51</sup>

Auch die starke Schwarz-Weiß Zeichnung, die hohen Moralansprüche, penibel einzuhaltende Fristen, grausame Strafen, strenge Verbote, großartige Belohnungen und die Rettung in letzter Sekunde sind üblich und tragen zu der präzisen und immer gleichen Märchenhandlung bei. Die Vollendung der Stilisierung ist das Wunder, das den Helden aus noch so verfahrenen Situationen rettet.

Gerne werden leuchtende Farben verwendet wie Gold und Silber. Auch im Märchen vom Aschenputtel trägt die Protagonistin zum Ball des Prinzen besonders schöne Kleider in diesen Farben. Im Märchen verbinden sich einfach gestrickte, frei bewegliche, schwerelos

---

<sup>48</sup> o. V.: Grimms Märchen. Gesamtausgabe, 2000, S. 97.

<sup>49</sup> Ibid. S. 98.

<sup>50</sup> Vgl. Waidacher, 2008, S. 8 ff.

<sup>51</sup> Vgl. Lüthi, 2004, S. 30.

wirkende Figuren mit klaren, starren Stoffen, Formen und Farben<sup>52</sup>, „Gesetz mit Freiheit, Klarheit mit Geheimnis“<sup>53</sup>.

Das Märchen zeichnet nicht, wie es die Sage öfters tut, ein Schlaraffenland. Es zeichnet, sublimierend, stilisierend, die Welt und den Menschen. Daß es den Menschen als Isolierten und zugleich allseitig Beziehungsfähigen sieht und darstellt, entspringt nicht primitiven Wünschen, es ist wirkliche Wesensschau.<sup>54</sup>

Die Liebe zu kostbaren Gegenständen, zu Seltenem oder auch zu Extremen ist ein Merkmal für Märchen und ebenfalls ein Ausdruck für die im Märchen so oft erkennbare und von Max Lüthi benannte Isolation. Gold, Silber, Samt, Seide, Diamanten und Perlen sprechen ebenso für eine isolierende Darstellung wie der einzige Sohn, der König oder die Stieftochter.<sup>55</sup> Das Märchen steht für klare Formen und eine stark umrissene Scharfzeichnung. Max Lüthi schreibt dazu:

Das Volksmärchen stilisiert die Wirklichkeit. Es fühlt sich nicht in die Vielfalt des Konkreten ein, sondern gibt eine Art Extrakt, es abstrahiert. Es gleicht einem mathematischen Gebilde, einem durchscheinenden, linienscharfen Kristall. Es ist nicht realistische, sondern fast so etwas wie abstrakte Kunst.<sup>56</sup>

Klare Linien werden in Märchen sichtbar und die Farben sind leuchtend und stark wie Rot, Schwarz, Gold und Silber. Mischfarbe wie Grün werden vermieden. Der Wald erscheint dann meist dunkel und silbern oder kupfern. Gegenstände sind oft metallisch wie Schwerter oder mineralisch. Sogar Menschen mineralisieren, wenn sie versteinert werden. Das Streben nach Formbestimmtheit, Festem und Unvergänglichem ist in Märchen klar ersichtlich. So ist beispielsweise das Schloss der Prinzessin zeitlos schön.

Die Welt der Märchen ist eine sublimierte. Nichts wird genau beschrieben, weder das Seelische der Figuren noch die Hintergründe. Die Handlung erklärt sich selbst. Die Flüchtigkeit, die Transparenz, die Leichtigkeit, die Ferne zur Realität und die Isolation der Figuren erzeugen eine stilisierte, sublimierte und abstrakte Darstellung.

Das Märchen kennt keine Gefühlswallung, keine Erotik, keine Magie – es kennt auch die Zeit, die Geschichte nicht.<sup>57</sup>

Wichtig ist das Wesentliche. Das Altern spielt genauso wenig eine Rolle wie Raum und Zeit. Die Menschen repräsentieren sich selbst, dabei ist die Zeit oder Geschichte nicht wichtig. Magie wird ebenfalls nicht erklärt, sie existiert einfach. Obwohl Märchen Dinge unserer Realität enthalten und die Tugenden unseres Daseins widerspiegeln, ist die Realität der

---

<sup>52</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 14 ff.

<sup>53</sup> Ibid. S. 16.

<sup>54</sup> Lüthi, 1966, S. 17.

<sup>55</sup> Lüthi, 2005, S. 37.

<sup>56</sup> Lüthi, 1969, S. 30.

<sup>57</sup> ibid. S. 34.

Märchen eine andere, klare, reine Wirklichkeit, die die Zusammenhänge überschaut und stark stilisiert.<sup>58</sup> Bei Märchen weiß der Leser, was ihn erwartet: eine einfach gestrickte, aber schöne Welt, in der sich das erfüllt, was von Anfang an erhofft wird; in der den Bösen zum Schluss Gerechtigkeit widerfährt und die Helden belohnt werden. Mit den Schlussworten „dann leben sie noch heute“ gewinnt der Hörer Abstand, denn spätestens ab diesem Zeitpunkt versteht er, dass es sich nicht um Personen gehandelt hat, sondern um Figuren, die in einer eigenen ganz besonderen, aber merklich unrealen Welt leben.

### 2.3 Symbolik in Märchen

Bis in die geheimsten Tiefen der Seele treibt das Symbol seine Wurzel; die Sprache berührt wie ein leiser Windhauch die Oberfläche des Verständnisses.<sup>59</sup>  
(Johann Jakob Bachofen)

Das Wort Symbol kommt ursprünglich aus dem Griechischen und bedeutete in der Antike ein durch einen Boten überbrachtes Erkennungs- oder Beglaubigungszeichen zwischen Vertragspartnern oder Gastfreunden, oft in Form von zerbrochenen Tongefäßen oder Knochen.<sup>60</sup> Wenn sich Freunde trennten, dann zerbrachen sie zum Beispiel einen Ring, den sie vorzuweisen hatten, wenn sie sich wieder trafen. Passten die beiden Hälften zueinander, dann hatte der Zurückgekehrte ein Recht auf Gastfreundschaft. Ein Symbol ist also etwas Zusammengesetztes. Es ist somit auch, wie in dem Beispiel aus der Antike, „ein sichtbares Zeichen einer auch unsichtbaren ideellen Wirklichkeit“<sup>61</sup>. Zwei Ebenen sind beim Symbol allerdings immer zu beachten, nämlich dass sich etwas Inneres in etwas Äußerem, etwas Unsichtbares in etwas Sichtbaren genauso offenbaren kann wie das Geistige in etwas Körperlichem und das Allgemeine im Besonderen. Bei der Deutung von Symbolen versuchen wir immer „die unsichtbare Wirklichkeit hinter diesem Sichtbaren und ihrer Verknüpfung“<sup>62</sup> zu erkennen und zu verstehen.<sup>63</sup>

Die Sprache der Märchen ist eine völlig andere, als wir sie im Alltag verwenden und gewohnt sind. Seine Inhalte werden auf einer anderen Ebene vermittelt.<sup>64</sup> Denn

---

<sup>58</sup> Vgl. Waidacher, 2008, S. 12.

<sup>59</sup> Bertignoll, 2006, S. 35.

<sup>60</sup> Vgl. Drosdowski, Günther/Grebe, Paul/Köster, Rudolf u.a. (Hrsg.): Duden. Fremdwörterbuch, 1982. S. 741.

<sup>61</sup> Kast, 1999, S. 19

<sup>62</sup> Ibid. S. 20.

<sup>63</sup> Vgl. ibid. S. 19 ff.

<sup>64</sup> Vgl. Bertignoll, 2006, S. 37.

Das Märchen spricht zu uns in Symbolen, in Bildern, die in ganze Prozesse eingebunden sind.<sup>65</sup>

Der deutsch-amerikanische Psychoanalytiker, Philosoph und Sozialpsychologe Erich Fromm schreibt 1951 in seinem Buch *Märchen, Mythen, Träume*, dass diese Sprache der Symbole die „einzige Fremdsprache“ ist, „die jeder von uns lernen sollte“<sup>66</sup>. Fromm erklärt weiter:

Die Symbolsprache ist eine Sprache, in der innere Erfahrungen, Gefühle und Gedanken so ausgedrückt werden, als ob es sich um sinnliche Wahrnehmungen, um Ereignisse der Außenwelt handelte.<sup>67</sup>

Ein Symbol ist somit etwas, das außerhalb von uns selbst etwas stellvertretend in uns darstellt. Das heißt ein Gefühl, ein Gedanke oder innere Erfahrungen werden so zum Ausdruck gebracht. In der Symbolsprache wird damit die Außenwelt zum Symbol der Innenwelt.

Wenn wir sie (die Symbolsprache) verstehen, kommen wir mit dem Mythos in Berührung, der eine der bedeutsamsten Quellen der Weisheit ist, wir lernen die tieferen Schichten unserer eigenen Persönlichkeit kennen.<sup>68</sup>

Fromm unterteilt Symbole in drei Kategorien: das konventionelle, das zufällige und das universale Symbol. Dabei ist für ihn der Zusammenhang zwischen dem Bedeutungsträger wichtig und dem, was er repräsentieren soll. Unter einem konventionellen Symbol ist etwas Gelerntes zu verstehen, das auf einer Vereinbarung beruht, wie etwa eine Flagge oder Bezeichnungen für Gegenstände. Ein zufälliges Symbol hingegen kennzeichnet eine subjektive und persönliche Bedeutung, die ein bestimmter Gegenstand oder ein Ort für einen Menschen haben kann. Im Märchen kommen zufällige Symbole eher selten vor, da sie einen inneren Zusammenhang mit einem bestimmten Menschen und seinen Erlebnissen haben und andere nur unter bestimmten Voraussetzungen an ihnen teilhaben können. Das universelle Symbol schließlich ist für viele lesbar. Kennzeichnend für das universelle Symbol ist eine immanente, innere Beziehung zwischen dem Symbol und seinem Bedeutungskomplex. Das heißt, es ist verwurzelt in den Eigenschaften des Menschen, wie zum Beispiel Erröten oder Weinen, oder in seiner Kultur. Auch Feuer oder Wasser sind universelle Symbole. Das Märchen bedient sich hauptsächlich universeller Symbole.<sup>69</sup> Bei einem Zeichen hingegen wird nichts Hintergründiges abgebildet. Im Gegensatz zum Symbol haben Zeichen keinen Bedeutungsüberschuss, dafür aber eine einfache Stellvertreterfunktion. Sie sind durch eine Erklärung oder Abmachung festgesetzt und stellvertretend. Symbole sind hingegen nicht durch Übereinkunft ersetzbar, zum Beispiel die Bedeutung der Farbe Rot oder wie Zeichen,

---

<sup>65</sup> Kast, 1991. S. 9.

<sup>66</sup> Fromm, 2004. S. 15.

<sup>67</sup> Ibid. S. 14.

<sup>68</sup> Ibid. S. 15.

<sup>69</sup> Vgl. ibid. S. 17 ff.

die sich im Laufe der Zeit verändern können und angepasst werden. Ein Symbol ist also irrationaler als ein Zeichen und hat viel mit Emotionen zu tun. Oft jedoch können Zeichen in Symbole übergehen, wie beispielsweise die Zahl Dreizehn, der man als Unglückszahl eine Qualität zuschreibt. Symbole können daher in der Dichtung, in Träumen und der Fantasie, in Mythen, in der Kunst und nicht zuletzt in Märchen auftreten.<sup>70</sup> Die Symbolsprache der Märchen ist daher eine andere als die unseres Alltags, die mit einer anderen Form von Logik verbunden ist. Da in der Symbolsprache Gefühle, Erfahrungen und Gedanken so formuliert werden, als ob es sich um Dinge der Außenwelt handelt, ist es eine Logik, die nicht Zeit und Raum als dominierende Kategorien fordert, sondern Assoziation und Intensität. Es ist die einzige universale Sprache, die für alle Menschen im Laufe der Geschichte die gleiche ist, egal in welcher Kultur sie aufgewachsen sind. Nach Fromm hat sie eine eigene Syntax und Grammatik, die es zu erkennen gilt, wenn man die Bedeutung von Träumen, Märchen und Mythen verstehen will.<sup>71</sup>

Symbole im Märchen treten in einem intermediären Raum auf. Das heißt, sie verweisen nicht nur darauf, dass unser individuelles Problem auch ein kollektives existentielles ist, sondern dass es gleichzeitig auch einen unbekanntem Hintergrund gibt.

Dieser intermediäre Raum ist der Raum der Phantasie, des Schöpferischen, der Kunst, des symbolischen Lebens und damit auch der Märchen.<sup>72</sup>

Die Symbole in Märchen nennt Ernst Bloch auch „Verdichtungskategorien“. Sie haben immer einen Bedeutungsüberschuss; das heißt, egal wie wir versuchen die Symbole in Märchen zu deuten, wir werden immer nur einen Teilaspekt erkennen. So sind immer auch andere Deutungen und andere Perspektiven möglich, da sich uns die Symbole nie gänzlich und auf Anhieb offenbaren.

Im Symbol verdichten sich Erfahrungen, psychische Inhalte, vor allem auch Emotionen, die anders nicht darzustellen sind.<sup>73</sup>

Nach der Tradition Carl Gustav Jungs werden Märchen sogar als symbolische Darstellungen von allgemeinemenschlichen Problemen und Schwierigkeiten und deren mögliche Lösungen angesehen.<sup>74</sup> Auch laut der deutschen Sozialpädagogin Hildegard Schaufelberger sind in Märchen „die kollektiven Phantasien und Träume eines ganzen Volkes oder eines bestimmten Kulturkreises ausgedrückt“.<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Vgl. Bertignoll, 2006, S. 35 ff.

<sup>71</sup> Vgl. Fromm, 2004, S. 14.

<sup>72</sup> Kast, 1991, S. 10.

<sup>73</sup> Ibid. S. 10.

<sup>74</sup> Vgl. Kast, 1998, S. 13 f.

<sup>75</sup> Schaufelberger, 1987, S. 74.

Auch nach Verena Kast gibt es nie nur eine einzige, richtige Interpretation. Vielmehr soll die eigene Interpretation einen inneren Sinn ergeben, sodass unter dem ausgewählten Aspekt die Einzelzüge ein stimmiges Ganzes ausmachen. So bleibt nach Kast jede Deutung bloß eine Andeutung.<sup>76</sup> Auch Marcella Schäfer ist der Ansicht, dass Märchenereignisse immer in ihrem Gesamtzusammenhang gelesen werden sollten. Denn die Deutung ist nie völlig objektiv, sondern auch immer Selbstdeutung. Dem psychologischen Blick sowie den Deutungsabsichten sind Grenzen gesetzt. Somit wäre es laut Schäfer nicht richtig eine Art Symbollexikon für Märchen aufzustellen.<sup>77</sup> Außerdem bringen Symbole immer Gegensätzliches oder Getrenntes zusammen. Der Symbolforscher Manfred Lurker spricht dabei von der „Doppelwertigkeit“ der Symbole. Denn in Symbolen berühren sich oftmals Extreme, wie beispielsweise bei der Farbe Rot, die für das Blut, also dem Elixier des Lebens ebenso steht, wie gleichzeitig für ein Bild des Blutvergießens oder ein lebensbedrohliches Feuer.<sup>78</sup>

Märchen haben nicht nur in ihrer symbol- und bildhaften Sprache die Nähe zum Traum, sondern auch zu unbewussten Prozessen ganz allgemein.<sup>79</sup> Sigmund Freud sieht Symbole im engen Zusammenhang mit dem Körper. Er versteht zunächst unter einem Symbol oder der Symbolisierung

die Ersetzung seelischer, konflikthafter Sachverhalte durch andere seelische Äußerungen oder durch körperliche Symptome.<sup>80</sup>

Dieses Verständnis von Symbolen, die also in einer engen Beziehung mit dem individuellen Unbewussten stehen und bei der sich ein Symbol durch die Verschiebung von seelischer Energie bildet, gibt Freud allerdings in der Traumdeutung auf. Dort ersetzt er sie durch eine systematische Lehre von Traumsymbolen. Die Bedeutung und das Verhältnis zwischen dem Symbol und dem unbewusst Symbolisierten sind dabei schon festgesetzt. Er spricht dabei von einem „phylogenetischem Erbe“, das in unserem unbewussten Denken bereits vorhanden ist.<sup>81</sup>

Da Märchen in einer Symbol-, also einer Bildersprache zu uns sprechen, wenden sie sich auch an die bereits vorhandenen Bilder unserer Psyche. Wenn wir uns auf Märchen einlassen und mit ihnen beschäftigen, werden diese Bilder hervorgerufen und unser Bilderschatz wird

---

<sup>76</sup> Vgl. Kast, 1998, S. 14.

<sup>77</sup> Vgl. Schäfer, 1993, S. 12 f.

<sup>78</sup> Vgl. Bertignoll, 2006, S. 36.

<sup>79</sup> Vgl. Kast, 1991, S. 8 ff.

<sup>80</sup> Bertignoll, 2006, S. 36.

<sup>81</sup> Vgl. *ibid.* S. 36.

in Bewegung gebracht. Das bedeutet allerdings auch, dass wir dort emotional betroffener sind, wo uns die Märchenbilder ansprechen. Laut Verena Kast sprechen uns die Märchenbilder am meisten an, die in unserer Vorstellung am lebendigsten sind. In der Regel sind das Bilder, die uns ärgern oder faszinieren oder einfach mit unseren Eigenheiten oder Problemen, aber auch mit unseren Entwicklungsmöglichkeiten zu tun haben.<sup>82</sup> Die Bilder, die Märchen vermitteln, lösen also in uns etwas aus. Sie regen an und locken imaginative Fähigkeiten aus. Das ganzheitliche Denken wird angeregt und die Fähigkeit, Zusammenhänge zu erkennen, gefördert. Zunächst werden diese jedoch erst erfüllt, bevor wir in größeren Zusammenhängen denken lernen.<sup>83</sup>

Max Lüthi ist ebenfalls der Ansicht, dass Märchen durch die eindrücklichen Bilder innere Vorgänge darstellen. So spiegeln die Märchengeschichten nur bedingt äußere Wirklichkeiten wieder, sehr wohl aber innere. Sie haben zwar keinen Anspruch auf Realität, nach Lüthi aber sehr wohl auf Wahrheit auf psychischer Ebene. Der Märchenhörer hat durch ein bildhaftes Begreifen so die Möglichkeit gleichsam eine psychische Wirklichkeit zu erfassen.<sup>84</sup>

Märchen sind nicht in einem äußeren, aber in einem inneren Sinne wahr. Sie sind nicht realistisch, sie spiegeln nicht oder nur bedingt äußere Wirklichkeit, wohl aber innere. Wenn sie nicht Wirklichkeit geben, so geben sie doch Wahrheit.<sup>85</sup>

Nach Lüthi spiegeln Märchen in ihren vielen verschiedenen Bildern und Symbolen die unterschiedlichen Sichtweisen auf uns selbst, sowie unser Verhältnis zu uns selbst wieder.<sup>86</sup>

Die Märchenpädagogin Brigitta Schieder geht davon aus, dass Märchen in ihrer symbolischen Bildsprache Botschaften vermitteln. Sie meint, dass man Märchen nicht logisch schlussfolgernd, kritisch oder mitdenkend lesen darf, sonst bleiben die Aussagen vor uns verborgen. Wenn wir Märchen versuchen so zu lesen wie wir es gewohnt sind, nämlich auf einer intellektuellen Ebene, dann würden wir sie laut Schieder nicht verstehen.<sup>87</sup>

Hildegard Schaufelberger glaubt ebenfalls, dass man sich auf Märchen einfach einlassen muss, sonst werden die Märchengeschichten für den Leser zu nichts anderem als zu Abenteuerliteratur. Denn auch sie meint, dass Märchen in ihrer Bildersprache Botschaften für den Leser enthalten, die ein gewisses Maß an Fantasie voraussetzen, um einen guten Zugang zur Bilderwelt der Märchen zu haben.<sup>88</sup> Kinder zwischen 4 und 8 Jahren, also im idealen Märchen-Alter, nehmen diese Botschaften unbewusst auf, nämlich auf dem Weg der

---

<sup>82</sup> Vgl. Kast, 1992, S. 13 f.

<sup>83</sup> Vgl. Kast, 1998, S. 9.

<sup>84</sup> Vgl. Lüthi, 1969, S. 10f.

<sup>85</sup> Ibid. S. 10f.

<sup>86</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 13.

<sup>87</sup> Vgl. Schieder, 2000, S. 29.

<sup>88</sup> Vgl. Schaufelberger, 1987, S. 74.

Bildersprache. Sie bauen sie in ihr Weltbild ein, während Erwachsene den umgekehrten Weg gehen müssen und die Botschaften erst entschlüsseln müssen. Erwachsene haben diese vorbewusste Bildersprache nämlich verlernt und müssen erst kritisch sichten, klären und mit dem Verstand deuten, bevor sie die Märchenbilder enträtseln können.<sup>89</sup> Während Kinder also Symbole gleichsam erleben, müssen Erwachsene sie erst verstehen.<sup>90</sup> Und gerade das Deuten dieser Bilder regt Erwachsene an. Denn diese Bilder sind nie eindeutig, sondern vielschichtig. Je märchenhafter ein Bild ist, desto komplexere Bedeutungen können darin gesehen werden.<sup>91</sup> Es gibt also nie nur eine Interpretation. Auch Lüthi meint, dass jeder Mensch für sich dasselbe Märchen anders deuten wird, da echte Symbole immer vieldeutig sind.<sup>92</sup>

## 2.4 Die Bedeutung von Märchen

*Sind denn diese Kindermärchen für Kinder erdacht und erfunden? Ich glaube dies so wenig, als ich die allgemeinere Frage nicht bejahen werde: ob man überhaupt für Kinder etwas Eigenes einrichten müsse? Was wir an offenbarten und traditionellen Lehren und Vorschriften besitzen, das ertragen Alte wie Junge, und was diese daran nicht begreifen, über das gleite ihr Gemüt hinweg, bis daß sie es lernen, wie eigentlich alle wahre Lehre nur die ist, die das schon Vorhanden und Bekannte entzündet und erleuchtet, nicht aber eine, die Holz und Feuer beide mitbringt. Mit anderen Worten: Die beste Lehre ist die, welche nicht gleich ganz verdaut werden kann, sondern deren Stoff lang aushält.*<sup>93</sup>  
(Jacob Grimm, 1813, in einem Brief an Achim von Arnim)

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden die Märchen der Brüder Grimm von der Wiener Zensurbehörde verboten, mit der Begründung, dass sie zu abergläubisch seien. Und auch Pädagogen der wilden 68er Generation sahen in Grimms Märchen eher eine Flucht aus der Realität, den Hang zur Konfliktscheue und eine fehlgeleitete Fantasie für Kinder anstatt von Lebensweisheiten und einer Erziehung zur eigenständigen Lebens- und Weltgestaltung. Märchenkritiker sehen bis heute oft nur „autoritäre Familienbilder, frauenfeindliche Rollenzwänge und gefährliche Gehorsamsideale“<sup>94</sup> in den überlieferten Märchensammlungen. Erstaunlicherweise bemerkt man aber in den letzten Jahren geradezu eine Märchenrenaissance. Die Möglichkeiten, die Märchen zur Lösung vom Elternhaus, zur

---

<sup>89</sup> Vgl. Waidacher, 2008, S. 23. zitiert nach: Wüthli, Paul-W.: Glauben Sie auch an den Dukatenbaum? Was Kinder und Erwachsene aus Märchen lernen könnten – Eine Betrachtung. – In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege. München: Schneider Verlag, Heft 2, 05/07.

<sup>90</sup> Vgl. Bertignoll, 2006, S. 38.

<sup>91</sup> Vgl. Kast, 1998, S. 13 f.

<sup>92</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 10 ff.

<sup>93</sup> Schmitt, 1993, S. 0.

<sup>94</sup> Feldmann, 2009, S. 9.

Selbstverwirklichung und Selbständigkeit und genauso zu Kreativität anbieten, werden plötzlich neu entdeckt.<sup>95</sup>

#### 2.4.1 Die Bedeutung von Märchen für Kinder

Märchen sind wieder wichtig geworden, weil man erkannt hat, dass Kinder sie brauchen; für ihre Fantasie und um mit ihren Wünschen und Ängsten fertig zu werden. „Märchen sind“ nicht nur „Schöpfungen der Phantasie“<sup>96</sup>, sie sind auch Bereicherung und Anregung für Kinder. Manche Geschehnisse oder Charakterzüge werden wahrgenommen und zu neuen Bildern frei komponiert. Sie sind Geschichten, die befreien.<sup>97</sup> Eigene Geschichten zu erfinden und die Abenteuer anderer mitzuerleben ist für Kinder notwendig, um die Probleme ihres noch jungen Lebens zu bewältigen.<sup>98</sup>

Märchen sind verschlüsselte Sozio- oder Psychogramme, Indikatoren für soziale Strukturen, Nachrichten von fremden Völkern, früheren Kulturen und von vergangenen Zeiten, Mythenreste, bunte Geschichten, Lehrtexte; und sie dienen der Ermutigung der Schwachen, Kleinen und Unterdrückten; sie stellen Geborgenheits- und Glückspotenziale oder aber Hilfen für die psychische Reifung dar; sie sind Schauplatz grausam barbarischer Taten ebenso wie der Ort einer ins Reine, in die recht Ordnung gebrachten Welt; und nicht zuletzt: Märchen sind Texte für Erwachsene und sind zugleich Literatur für junge Leser.<sup>99</sup>

Kinder denken in Bildern; auch ihr Erleben ist bildhaft. Beides ist ein Grund, warum Kinder so fasziniert von Märchen sind.<sup>100</sup> Während Erwachsene eher in der Nacht träumen, sind bei Kindern auch Tagträumereien sehr häufig und nichts Ungewöhnliches. Sigmund Freud deutete die Tiefenpsychologie betreffend auf einen engen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Märchen und Träumen. Der Ansicht vieler Tiefenpsychologen nach besteht eine grundlegende Funktion der Märchen darin, die fantastischen und stark triebbestimmten Traumbilder vieler Kinder zu verarbeiten und bei ihrer Bewältigung zu helfen. Die märchenähnlichen Träume verbildlichen nämlich oft den Zustand eines sich entwickelnden Kindes, das sich gerade in einer kritischen Phase seiner Entwicklung befindet. Die

---

<sup>95</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 9 ff.

<sup>96</sup> Lüthi, 1966, S. 12.

<sup>97</sup> Vgl. ibid. S. 12.

<sup>98</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 9 ff.

<sup>99</sup> Haas, Gerhard: Wozu Märchen gut sind. Überlegungen zur zeitgenössischen Märchendiskussion und Märchendidaktik. – In: Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. K. Doderer (Hrsg.). Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 1983. S. 157.

<sup>100</sup> Vgl. Waidacher, 2008, S. 41.

Auseinandersetzung mit einem Märchen, in dem seine Fantasie gleichsam kultiviert wird, kann deshalb seinen Reifungsprozess wirksam unterstützen.<sup>101</sup>

Kinder erleben und begreifen Dinge in Bildern, beim Erwachsenen hingegen passiert das bildhafte Denken eher unbewusst. Märchen geben in ihrer Form, in der Gestaltung der Figuren, in ihrer Klarheit und der einfachen, aber rasch fortschreitenden Handlung den Kindern sowohl die Möglichkeit die Geschichten leicht zu verstehen und sie für sich zu verwenden, als auch ihre Fantasie anzuregen und noch größere Abenteuer im Kopf zu erleben. Auch die einfache Sprache, die Scharfzeichnung und die starken Farben kommen dem Denken und dem Vorstellungsvermögen der Kinder stark entgegen.<sup>102</sup> Vor allem im großen Bilderreichtum liegt die Wirksamkeit der Volksmärchen begründet. Sie sind immer klar und anschaulich formuliert und nie abstrakt. Die Sprache ist leicht verständlich und löst beim Zuhörer fortlaufend lebendige Bilder von eindrucksvoller Klarheit und Kraft aus.<sup>103</sup> Form und Gestalt der Märchengeschichten erlauben den Kindern die Bilder ihrer Tagträume stärker auszuprägen und schlussendlich auch eine bessere Orientierung im Leben zu finden. Denn die komplexen Sachverhalte der Realität lassen sich für Kinder nicht so leicht bewältigen.<sup>104</sup>

„Die Märchen sind geistige Nahrung für das Kind.“<sup>105</sup> Denn Kinder können sich durch die Identifikationsmöglichkeiten, die ihnen in Märchen angeboten werden, besser in der Realität zurechtfinden.

Die Funktion des Märchens, das künstlerisch gestaltet ist, besteht [...] darin, dem Kinde bei der verarbeitenden Bewältigung seiner phantastisch wuchernden und sehr stark triebbestimmten Traumbilder zu helfen. Da diese märchenähnlichen Träume vielfach den Zustand des sich entwickelnden Kindes an den kritischen Punkten seiner Entwicklung verbildern, kann die Auseinandersetzung mit den Märchen, die eine Kultivierung der wildwuchernden Phantasie bedeutet, den glücklichen Fortgang der menschlichen Reifungsprozesse wirksam unterstützen.<sup>106</sup>

Ein weiterer wesentlicher Aspekt, warum sich Kinder auch leicht in den Märchengeschichten zurecht finden, ist, dass die Protagonisten meist Kinder selbst sind. Gerade in den Märchen der Gebrüder Grimm spielen Kinder die Hauptrollen. Oft erfahren wir nicht viel über deren Umstände oder Verhältnisse, aber wenn, dann sind es meist Kinder aus sehr reichem und königlichem Haus oder aber aus sehr ärmlichen Verhältnissen. Beides sind Umstände, in die

---

<sup>101</sup> Vgl. Bühler/Bilz, 1977, S. 15 f.

<sup>102</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 17.

<sup>103</sup> Vgl. Wilkes, Johannes: Märchen und Psychotherapie. Über die psychologische Deutung und die therapeutische Wirkung der Volksmärchen. – In: Lange, Günter (Hrsg.): Märchen. Märchenforschung. Märchendidaktik. – In: Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. K. Franz (Hrsg.). Bd. 2. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004. S. 107.

<sup>104</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 13 ff.

<sup>105</sup> Lüthi, 1966, S. 17.

<sup>106</sup> Bühler/Bilz, 1977, S. 15 f.

sich Kinder gut einföhlen können, da sie mitfühlend und mitleidig mit den Figuren sind. Außerdem haben Kinder Gefallen an Glanz und Pracht, denn beides löst bei ihnen einen besonderen Reiz aus. Weiters haben die Tiere in den Märchengeschichten eine große Bedeutung, ebenso wie leblose Gegenstände, da sie immer belebt und wie Menschen charakterisiert sind. Auch wird auf die besondere Natur jedes einzelnen Tieres geachtet. Besonders wichtig in den Märchengeschichten sind außerdem die Fabelwesen, Hexen, Riesen und Zwerge. Auch diese üben auf Kinder eine besondere Faszination aus, da ihr Auftreten etwas Außergewöhnliches ist und etwas Spezielles verheißt. Ihr Erscheinen löst Spannung aus. Auch sie verhalten sich wie die Menschenfiguren, sind aber immer mit besonderen und hervorstechenden Eigenschaften charakterisiert.

Ein wesentlicher Punkt bei der Charakterisierung der Märchenfiguren ist deren Polarisation. Die Figuren sind meist sehr einfach gestrickt, typisiert und in irgendeiner bestimmten Art und Weise extrem und treten außerdem in einer gegensätzlichen Beziehung zueinander auf. Durch diese Gegensätzlichkeit der Charaktere werden die Eigenschaften der Figuren extrem dargestellt und dadurch wirksam und verständlich hervorgehoben. Diese Möglichkeit der Charakteristik ist die einfachste Form der Abstraktion, die auch kindgemäß ist. Sie ist genau auf das Verständnis der Kinder angepasst, da die Abstraktionsfähigkeit von Kindern laut Charlotte Bühler und Josefine Bilz noch sehr gering ist. Gerade das Verfahren der Polarisation befriedigt Kinder deshalb, weil die scharfe Betonung der Gegensätze die besonderen Eigenschaften der Figuren hervorhebt und somit die Aufmerksamkeit der Kinder erregt. Diese aus komplizierten Charakteristiken herauszulesen, wäre zu schwierig für Kinder. Und gerade der Optimismus der Kinder fordert es, dass stets die Unschuld gegenüber der Bosheit siegt.<sup>107</sup>

Weil die Märchenhelden Kinder positiv ansprechen, identifizieren sie sich mit diesen. Sie erleben deren Abenteuer intensiv mit, freuen sich mit oder leiden wie ihre Helden. Durch diese Identifikation erfahren Kinder, dass Verbrechen sich nicht auszahlen, da die Bösen immer bestraft werden, was somit als wirksames Abschreckungsmittel dient. Das Böse unterliegt am Ende immer dem Guten, das schlussendlich belohnt wird. Durch die inneren und äußeren Kämpfe, die das Kind mit dem Helden miterlebt, wird das Moralverständnis der Kinder gefördert. Die Figuren, die nie wie reale Menschen ambivalent, also gut und böse gleichzeitig, sind, sondern polarisierend, also entweder gut oder böse, kommen dem kindlichen Denken entgegen. Das Kind erkennt, dass es große Unterschiede zwischen den Menschen gibt und muss sich entscheiden, wem es gleichen möchte. Die Polarisation macht

---

<sup>107</sup> Vgl. Bühler/Bilz, 1977, S. 30 ff.

ihm diese Entscheidung leichter, die für die gesamte weitere Persönlichkeitsentwicklung des Kindes enorm wichtig ist.<sup>108</sup> Gerade weil die Helden in Märchen vor allem Kinder oder Jugendliche sind, die einen Reifungsprozess durchmachen, oder um ihre Unabhängigkeit kämpfen, fällt Kindern die Identifikation mit ihnen leicht. Kinder können, bedingt durch Schlüsselreize, die durch extrem ausgeprägte Charaktereigenschaften der Märchenfiguren dargestellt werden, ihre Helden zum Vorbild nehmen. So werden sehr früh schon bestimmte Werte oder Normen verinnerlicht. Bestimmte Vorstellungen des Kindes werden auf die Märchenfigur projiziert. Das eigene Ich bedrohende Kräfte werden dabei einer Märchenfigur zugeschrieben und verurteilt. Die Ängste, Kämpfe, Erfolge und Misserfolge der Märchenhelden sind somit Projektionen der Ängste und Wünsche der Kinder.<sup>109</sup>

Auch die im Märchen verwendeten Namen machen eine Identifikation und Projektion für Kinder leichter. So werden die Märchenfiguren oft nur allgemein oder beschreibend genannt, wie zum Beispiel das Rotkäppchen oder das Aschenputtel. Ebenso gebräuchliche Namen wie Hänsel und Gretel, die für jeden Buben oder jedes Mädchen austauschbar stehen können, sind häufig. Oft erhalten Figuren auch nur allgemeine Bezeichnungen wie *Vater* oder *Prinzessin*, ebenso Feen, Hexen, Riesen und Zwerge.<sup>110</sup>

Bis zur Pubertät ist laut dem Psychoanalytiker Bruno Bettelheim das Denken von Kindern animistisch, das heißt sie glauben, dass unbelebte Lebewesen wie Sonne, Stein und Wasser von menschenähnlichen Geistern bewohnt sind und deshalb wie Menschen handeln. Es gibt also keine klare Trennung zwischen leblosen Gegenständen und lebendigen Wesen. Für Kinder ist es in ihrem Versuch, die Welt zu begreifen, durchaus vernünftig Antworten von leblosen Gegenständen oder von Lebewesen, die seine Neugierde wecken, zu erwarten. In ihrer Ichbezogenheit sind sie überzeugt, dass Tiere oder ihre Stofftiere sie verstehen und mit ihnen fühlen, so wie diese das im Märchen auch tun. Deshalb ist es für Kinder völlig logisch mit Tieren zu sprechen. Im Märchen ist es nichts Ungewöhnliches, dass Tiere dem Helden helfen oder sich Menschen in Steine oder Tiere oder umgekehrt verwandeln. Das Märchen ist also für Kinder deshalb so überzeugend, weil es ihrem Denken nicht widerspricht, sondern sich in der Art entwickelt, wie sie denken und die Welt erleben. Kinder trauen dem Märchen, weil es mit ihrer Weltsicht übereinstimmt. Für Bettelheim ist das animistische Denken die Grundlage für die Frage der Kinder nach ihrer Identität, die auch im Märchen und genauso für Erwachsene ein Thema ist. Märchen geben auf viele drängende Fragen wie

---

<sup>108</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 15 f.

<sup>109</sup> Vgl. Schaufelberger, 1987, S. 96 f.

<sup>110</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 50.

nach Hoffnung, Sinnhaftigkeit und Gerechtigkeit Antwort, die den Kindern aber erst im Laufe der Geschichte bewusst werden.<sup>111</sup> Wie Bettelheim beschreibt auch Charlotte Bühler die Freude von Kindern an Nachahmungen und Scheindeutungen in ihrem Spiel. So werden dabei die primitivsten Gegenstände von ihnen beseelt, belebt und begabt. Ebenso ahmt das Kind gerne Gebärden, Sprachen und Handlungen nach. Ihm bleibt jedoch dabei immer das spielerische Umdeuten der Wirklichkeit bewusst. Auch in der Märchenwelt finden solche Übertragungen statt; Tiere sind dort oft mit menschlichen Fähigkeiten und Eigenschaften ausgestattet. Die Beseelung von eigentlich Unbeseeltem hat ihre Ursache in der Unerfahrenheit der Kinder, da es Tiere und unbeseelte Gegenstände wie Seinesgleichen ansieht.<sup>112</sup>

Die rasch fortschreitende Handlung, in sich geschlossene Episoden mit kurzen Übergängen, sowie klare Linien, leuchtende Farben und einfache Kontraste kommen den Vorstellungsmechanismen von Kindern genauso entgegen wie das Auftreten von Wundern und Verwandlungen. Mit Vergnügen verfolgen Kinder schnelle szenische Wechsel, die das Wanderbedürfnis der kindlichen Fantasie befriedigen.<sup>113</sup> Verkleidungen, Verwandlungen oder das plötzliche Erscheinen eines Charakters entsprechen der Gedankenwelt des Kindes, das sich so in seiner Fantasie übt.<sup>114</sup> Das Verschmelzen von wunderbaren Ereignissen und einer realistischen Handlung ist eine dem Volksmärchen anhaftende Eigenschaft, die Kinder ebenso unbefangen hinnehmen und schätzen. Eine solche Anschauungsweise, dass Wirklichkeit und Wunder nicht unüberbrückbar getrennt sind, kommt ihrer Auffassung vom Leben sehr nahe.<sup>115</sup> Kinder erfassen intuitiv, dass Märchen zwar unrealistisch, jedoch nicht unwahr sind. Sie verstehen, dass die Geschehnisse nicht der Wirklichkeit entsprechen, aber sinnbildlich für innere Erfahrungen und persönliche Entwicklung stehen und dass sie das Wachsen zu einem unabhängigen und eigenständigen Leben schildern.<sup>116</sup> So kommen die Märchengeschichten dem formalen Vorstellungsvermögen von Kindern entgegen. Durch die Märchenbilder werden nicht nur geistige bzw. seelische Vorgänge von Kindern erfasst, sondern gleichzeitig die eigenen bereits bestehenden angeregt und weiterentwickelt.<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 56 ff.

<sup>112</sup> Vgl. Bühler/Bilz, 1977, S. 40.

<sup>113</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 18.

<sup>114</sup> Vgl. Bühler/Bilz, 1977, S. 86.

<sup>115</sup> Vgl. *ibid.* S. 30.

<sup>116</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 87.

<sup>117</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 18.

Obwohl die Umstände, unter denen Kinder heutzutage aufwachsen völlig anders sind als zu Zeiten der Brüder Grimm, sind die Märcheninhalte wichtig und schon über Jahrhunderte hinweg immer wieder aktuell für Kinder. Die Lebensumstände in Märchen sind zwar vollkommen andere, aber „die Probleme der menschlichen Reifung, von denen die typischen Reifungsträume der Kinder ebenso berichten wie die Märchen, [...] sind dieselben geblieben.“<sup>118</sup> Märchen zeigen, dass, obwohl es Probleme geben kann, das Leben grundsätzlich zumutbar ist. Kinder lernen auf Lösungen zu vertrauen und auf Hilfe zu hoffen und erlernen dadurch eine Art Urvertrauen in andere Menschen. Und sie erkennen, dass die eigene Anstrengung wichtig ist, um ein Ziel zu erreichen.<sup>119</sup> Kinder suchen immer noch gern nach Gefahren (wie das Rotkäppchen) und müssen sich heutzutage vielleicht mehr denn je mit Themen wie dem Alleingelassenwerden (wie Hänsel und Gretel) auseinandersetzen. Beides sind Situationen, in denen Kinder wachsen müssen und mit denen sie umgehen lernen müssen. Egal ob sie sie einfach als gegeben annehmen oder beginnen sich zu widersetzen. In jedem Fall sind es innere Reifungsprozesse für Kinder, die die Märchenkinder vorleben.<sup>120</sup> Innere Konflikte werden durch Figuren und Ereignisse im Märchen personifiziert und geschildert.<sup>121</sup> Märchen zeigen Kindern, dass auch Helden Probleme haben, manchmal ängstlich oder schwach sind, aber auch, dass schlussendlich Hilfe kommt und dass es völlig in Ordnung ist, diese auch anzunehmen. Sie machen deutlich, dass Grenzerfahrungen, Konflikte und Niederlagen zur persönlichen Entwicklung dazu gehören, um selbständig und eine eigenständige Persönlichkeit zu werden.<sup>122</sup> So stärken sie die Zuversicht und schaffen Hoffnung. Märchen stellen keine Anforderungen und verursachen deshalb bei Kindern kein Unterlegenheitsgefühl.

Aus Erfahrung wissen Kinder, dass Märchen gut ausgehen. Sie wissen, dass die Anfangsformeln das Märchen einleiten und die Schlussformeln es wieder zurück in die Realität holen. Dazwischen dürfen sie sich beruhigt der Fantasie hingeben, da sie wissen, dass der Held, der innere Konflikte zu lösen hat, sie bewältigen wird. Das Vertrauen auf ein positives Ende ist für Kinder wichtig.<sup>123</sup> Nur durch die Garantie auf einen glücklichen

---

<sup>118</sup> Bühler/Bilz, 1977, S. 16

<sup>119</sup> Vgl. Radiokolleg – Ach wie gut, dass niemand weiß... Radio Ö1, 7., 9. und 10.12.09.  
Siehe auch: Ritschl, Wolfgang: Ach wie gut, dass niemand weiß... Mit Märchen wachsen.  
<http://oe1.orf.at/artikel/215989> Zugriff: 10.11.10

<sup>120</sup> Vgl. Bühler/Bilz, 1977, S. 15 ff.

<sup>121</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 34.

<sup>122</sup> Vgl. Zitzlsperger, Helga: Märchenrezeptionen von Kindern. – In: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hrsg.).  
Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang. –  
In: Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Bd. 25.  
Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 25.

<sup>123</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 34 f.

Ausgang kann sich das Kind dem Inhalt der Geschichte entsprechend seinem Unbewussten ohne Angst überlassen, denn es weiß, es wird zu einem guten Ende kommen.<sup>124</sup>

Der Philosoph Ernst Bloch beschreibt in *Das Prinzip Hoffnung* das aufklärerische Gedankengut in den alten Volksmärchen. Er bemerkt nicht nur die Hoffnung, die in den Märchen der Brüder Grimm ein immer wiederkehrendes Motiv ist, sondern auch den allgegenwärtigen Mut, sich gegen Missstände zu wehren und er erwähnt die Nüchternheit der Geschichten in ihrem historischen Kontext. Er sieht gleichsam die kritischen Elemente in den alten Geschichten: beispielsweise arme Bauernjungen, die die Prinzessinnen erobern, in einer Zeit als die Leibeigenschaft üblich war, oder Märchenhelden, die den Teufel und die Hexen betrügen, während die gebildeten Christen die so genannten Hexen fürchteten. So erkennt Bloch auch, dass sich Grimms Märchen immer in die Gegenwart übertragen lassen.<sup>125</sup>

So fantastisch das Märchen ist, so ist es doch, in der Überwindung der Schwierigkeiten immer klug.<sup>126</sup>

Für die Wirkung der Märchen auf Kinder spielen freilich auch die Eltern eine wichtige Rolle. Es macht einen erheblichen Unterschied, ob die Eltern oder andere Personen vorlesen, genauso, ob mehreren Kindern unterschiedlichen Alters gleichzeitig vorgelesen wird und ob der Vorleser selbst begeistert in die Geschichte eintaucht oder eher gelangweilt vorliest. Denn bei einer aktiven und bewussten Anteilnahme fühlt sich das Kind von einem Erwachsenen in seinen eigenen Gefühlen und Reaktionen auf die Handlungen der Geschichte bestätigt, da dieser die gleichen Emotionen teilt.<sup>127</sup>

Der Psychoanalytiker Bruno Bettelheim, der vor allem im Bereich der Kindererziehung tätig war, schreibt in seinem 1976 entstandenen Buch *Kinder brauchen Märchen*, dass die alten Geschichten und Legenden nicht nur die Vorstellungskraft von Kindern bereichern und sie zur Fantasie anregen, sondern ihnen auch Vorbilder anbieten. Außerdem haben sie im weitesten Sinne auch eine Auswirkung auf ihre Sozialisation, indem die alten Mythen und Geschichten, die wichtigsten Fragen der Kinder beantworten. Sie zeigen ihnen nämlich gesellschaftliche Ideale, die erstrebenswert sind und bieten ihnen eine mögliche Auffassung vom Ursprung und Zweck der Welt an.<sup>128</sup>

Er geht noch einen Schritt weiter und meint:

---

<sup>124</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 40.

<sup>125</sup> Vgl. Bloch, 1959, S. 411 ff.

<sup>126</sup> Ibid. S. 411.

<sup>127</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 179.

<sup>128</sup> Vgl. ibid. S. 32.

Um den Wechselfällen des Lebens nicht hilflos ausgeliefert zu sein, muß man seine inneren Kraftquellen erschließen, so daß Gefühle, Phantasie und Intellekt einander unterstützen und bereichern. Unsere positiven Gefühle verleihen uns die Kraft, unseren Verstand zu entwickeln; nur die Hoffnung auf die Zukunft läßt uns den Widrigkeiten standhalten, denen jeder von uns unvermeidlich ausgeliefert ist.<sup>129</sup>

Bettelheim meint damit, dass Kindern die Möglichkeit gegeben werden muss, ihre Fantasie ausleben zu dürfen, um sich weiterentwickeln zu können und sich im komplizierten Leben, in einer chaotischen und oft kalten Welt und in der Zukunft zurecht finden zu können. Kinder können so leichter lernen mit ihren Gefühlen umzugehen, sie zu ordnen und ihnen Ausdruck zu verleihen. So schreibt Bettelheim:

Soll eine Geschichte ein Kind fesseln, so muß sie es unterhalten und seine Neugier wecken. Um aber sein Leben zu bereichern, muß sie seine Phantasie anregen und ihm helfen, seine Verstandeskkräfte zu entwickeln und seine Emotionen zu klären. Sie muß auf seine Ängste und Sehnsüchte abgestimmt sein, seine Schwierigkeiten aufgreifen und zugleich Lösungen für seine Probleme anbieten. Kurz: sie muß sich auf alle Persönlichkeitsaspekte beziehen. Dabei darf sie die kindlichen Nöte nicht verniedlichen; sie muß sie in ihrer Schwere ernst nehmen und gleichzeitig das Vertrauen des Kindes in sich selbst und in seine Zukunft stärken.<sup>130</sup>

Bruno Bettelheim hat sich in seiner Arbeit als Psychoanalytiker von psychisch kranken Kindern zwischen 1944 und 1973 vor allem darauf konzentriert, den Kindern wieder einen Sinn im Leben zu vermitteln. Seiner Ansicht nach ist nämlich der Ursprung vieler psychischer Probleme, dass Kinder diesen nicht mehr in ihrem Leben sehen. Dabei ist gerade der Einfluss der Eltern und ihrer Erziehung ausschlaggebend. Genauso wichtig erscheint ihm in diesem Zusammenhang die Vermittlung vom kulturellen Erbe, die seiner Ansicht nach in der Literatur diese Funktion am besten erfüllt.<sup>131</sup>

Die Märchen vermitteln wichtige Botschaften auf bewußter, vorbewußter und unbewußter Ebene entsprechend ihrer jeweiligen Entwicklungsstufe. Da es in ihnen um universelle menschliche Probleme geht und ganz besonders um solche, die das kindliche Gemüt beschäftigen, fördern sie die Entfaltung des aufkeimenden Ichs; zugleich lösen sie vorbewußte und unbewußte Spannungen.<sup>132</sup>

Weiters meint auch Bettelheim, dass Märchen Probleme und Ängste thematisieren, die auch oder gerade für Kinder von Bedeutung sind.

In den Märchen kommen die schweren inneren Spannungen des Kindes so zum Ausdruck, daß es diese unbewußt versteht; und ohne die heftigen inneren Kämpfe des Heranwachsens herunterzuspielen, bieten sie Beispiele dafür, wie bedrückende Schwierigkeiten vorübergehend oder dauerhaft gelöst werden können.<sup>133</sup>

Laut Bettelheim bekommen Kinder durch das Nachdenken über Geschichten die Möglichkeit, diese für sich selbst neu zusammensetzen. So haben Märchen einen unschätzbaren Wert, nicht nur weil sie neue Dimensionen für die Fantasie eröffnen, sondern

---

<sup>129</sup> Bettelheim, 1993. S. 9 f.

<sup>130</sup> Ibid. S. 11

<sup>131</sup> Vgl. ibid. S. 10.

<sup>132</sup> Ibid. S. 12.

<sup>133</sup> Ibid. S. 12.

weil sie unbewusst auch das eigene Selbstverständnis, ein Selbstbewusstsein, Selbstwertgefühl und moralisches Pflichtbewusstsein fördern und vorzeigen, wie die Märchenkinder sich aus kindlichen Abhängigkeiten lösen oder Geschwisterrivalitäten überwinden. Manche Eltern meinen, sie müssen ihre Kinder von ihren nicht unüblichen zornigen und gewalttätigen Fantasien und oft nicht zuzuordnenden Ängsten ablenken. Sie glauben, sie davor beschützen zu können, indem sie angenehme und positive Gedanken und wunscherfüllende Bilder fördern. Es gehört aber auch zum Leben dazu, sich mit großen Schwierigkeiten auseinanderzusetzen und Hindernisse überwinden zu müssen. Märchen vermitteln Kindern, dass das Leben auch schwierig sein kann. Sie konfrontieren sie mit Nöten, Ängsten, dem Altern, Sehnsüchten und Grenzen im Leben. Sie zeigen, dass wenn man nicht davor zurückschreckt, sich den Schwierigkeiten zu stellen, man selbst wachsen kann und somit als Sieger hervorgeht.<sup>134</sup> Die meisten Märchen fangen mit einer Situation der Not oder einer scheinbaren Ausweglosigkeit an. Verena Bertignoll spricht dabei von „Notgeschichten“, weil Märchen Kinder mit grundlegenden Problemen konfrontieren.<sup>135</sup>

Das Märchen (...) nimmt diese existentiellen Ängste sehr ernst und spricht sie unmittelbar aus: das Bedürfnis, geliebt zu werden, und die Furcht, als nutzlos zu gelten; die Liebe zum Leben und die Furcht vor dem Tode.<sup>136</sup>

Laut Bettelheim können Märchen Antworten und Lösungsvorschläge vorzeigen, die Kinder verstehen.<sup>137</sup>

Der Literaturwissenschaftler Wilhelm Solms sieht in Märchen nicht einen Spiegel der Welt, sondern versteht sie vielmehr als einen Spiegel der Ängste und Wünsche von Kindern. Für ihn sind diese schon vorhanden und werden nur durch die Rezeption von Märchen wachgerufen. Sie werden nicht durch diese erzeugt. Während viele Psychologen und Pädagogen glauben, dass die Grausamkeiten, die in Märchen vorkommen, nützlich oder sogar notwendig sind, da Kinder fähig sind, Märchen als eine fiktive Geschichte zu verstehen, vertritt Solms die Ansicht, dass das nicht pauschal auf alle Kinder zutrifft. Vielmehr glaubt er, dass die Fähigkeit eine Angst zu überwinden, indem Kinder den gesamten Verlauf eines Märchens verstehen, von vielen Faktoren wie dem Alter oder der psychischen Disposition eines Kindes abhängig ist. Er ist der Meinung, dass Probleme oder Ängste mit realen Ursachen sich nicht generell durch die Märchenrezeption bewältigen lassen. So kommt er zu dem Schluss, dass nicht alle Kinder Märchen brauchen, um Ängste

---

<sup>134</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 13 ff.

<sup>135</sup> Vgl. Bertignoll, 2006, S. 19.

<sup>136</sup> Bettelheim, 1993, S. 17.

<sup>137</sup> Vgl. *ibid.* S. 17.

zu erkennen und zu bewältigen, sondern dass es grundsätzlich auf das Kind selbst und das Märchen ankommt.<sup>138</sup>

So sind viele Ängste wie Trennungsängste, die beispielsweise im Märchen von „Hänsel und Gretel“ thematisiert werden, laut Bettelheim nicht auf ein bestimmtes Alter beschränkt. Das Märchen zeigt Kindern bewusst oder unbewusst, dass es möglich ist die infantilen Abhängigkeitswünsche zu überwinden und in Zukunft ein unabhängiges Leben ohne Trennungsängste zu führen. Auch viele andere Ängste, wie die Furcht vorm Verhungern, wie sie im selben Märchen Thema ist, ist nicht auf ein bestimmtes Alter beschränkt, sondern in jeder Entwicklungsstufe unbewusst vorhanden. So sind diese Märchen, in denen die Märchenkinder gleichsam ihre Ängste durchleben und überwinden, auch für viele ältere Kinder ermutigend.<sup>139</sup> Durch das Miterleben der Ängste bei den Märchenfiguren und die Konkretisierung in ihnen, werden gewisse, auch schwierige Empfindungen auf diese projiziert. Dabei kommen Angstgefühle zwar in Bewegung, können aber auch gleichzeitig integriert werden. So werden Probleme spielerisch veranschaulicht und ausgelebt. Die Kinder können negative Gefühle erleben und lernen mit ihnen umzugehen.<sup>140</sup> Durch die Darstellung widersprüchlicher Figuren in Märchen, die oft mit dem Mittel der Gegensätzlichkeit veranschaulicht werden, haben Kinder durch einfache und direkte Bilder die Möglichkeit ihre eigenen ambivalenten und vielschichtigen Gefühle zu ordnen und nicht im unkontrollierbaren Chaos zu versinken.<sup>141</sup> Auch Helga Zitzlsperger versteht Märchen als eine Chance für Kinder ihre Gefühle und Neigungen zu sortieren, indem sie nicht nur einzelne Motive für sich herausgreifen können, sondern auch Handlungen problemlos wiederholen können. So können sie sich langsam durch die Mittel der Projektion und Identifikation an das Problem und dessen Lösung annähern.<sup>142</sup>

Nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene haben in unterschiedlichen Lebensstadien und Entwicklungsstufen verschiedene Lieblingslektüren. So haben oft dieselben Geschichten je nach Alter und Mensch andere Bedeutungen. Für denselben Menschen kann ein Märchen also in der Kindheit eine völlig andere Bedeutung haben als im Erwachsenenleben, je nach

---

<sup>138</sup> Vgl. Waidacher, 2008. S. 44. zitiert nach: Solms, Wilhelm: Angst weckende Situationen im Märchen. – In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege. – München: Schneider Verlag, Heft 3, 08/07, S. 17.

<sup>139</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 18 ff.

<sup>140</sup> Vgl. Schäfer, 1993, S. 42 ff.

<sup>141</sup> Vgl. Bettelheim, 1993. S. 78 ff und 87 ff.

<sup>142</sup> Vgl. Zitzlsperger, Helga: Märchenrezeptionen von Kindern. – In: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hrsg.). Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang. – In: Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Bd. 25. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000, S. 22.

momentanen Befindlichkeiten, Interessen oder Bedürfnissen.<sup>143</sup> Nach Charlotte Bühler und Josefine Bilz interessieren sich nicht alle in der gleichen Art und Weise für die Grimmschen Märchen. Unter anderem hängt das allgemeine Interesse auch vom momentanen Zeitgeist ab. Auch Kinder verändern im Laufe ihrer Entwicklung ihre Ansprüche an Märchen. So kann sich die Beliebtheit vieler Märchen mit den Entwicklungsstadien der Kinder verändern.<sup>144</sup>

Die Rezeption von Märchen ist zwar laut Bettelheim wichtig für Kinder, jedoch wäre es aus seiner Sicht falsch realistische Geschichten völlig abzulehnen. Er spricht sich für eine Kombination aus beidem aus. Denn nur durch die Rezeption von Märchen und realistischen Geschichten werden Kinder sowohl emotional, als auch rational angesprochen und gefördert, was für die Entfaltung ihrer Persönlichkeit bedeutsam ist.<sup>145</sup> Nach Charlotte Bühler und Josefine Bilz begleiten nicht nur die bunte Bilderfolge der Märchen die Kinder in ihrer Fantasie, sondern sie erleben intensive Emotionen und Abenteuer mit ihren Märchenhelden mit, ausgelöst durch Sympathie bzw. Antipathie für die Figuren und ihr Handeln, Bewunderung, Spannung und Freude am Geschehen.<sup>146</sup> So schaffen Märchen beides: sie unterhalten und belehren gleichzeitig.<sup>147</sup>

#### 2.4.2 Die Bedeutung von Märchen für Erwachsene

Ursprünglich wurden Märchen von Erwachsenen für Erwachsene erzählt<sup>148</sup>. Der Begriff *Kinder- und Hausmärchen* wurde erst durch die Brüder Grimm und deren Veröffentlichung der Märchensammlung geprägt. Den Brüdern Grimm war jedoch von Anfang an klar, dass sie sich auf Erzählungen aus dem Volk konzentrierten. Auch die deutsche Psychologin Charlotte Bühler begriff schon 1953, dass Märchen heutzutage zwar fast ausschließlich die Literatur der Kinder sind, (vor allem in einem bestimmten Alter ist es meist ihre einzige), jedoch darf man dabei nicht vergessen, dass sie genauso Literatur des Volkes sind. Schließlich kommen sie vom Volk und wurden von Erwachsenen überliefert.<sup>149</sup>

---

<sup>143</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 19.

<sup>144</sup> Vgl. Bühler/Bilz, 1977, S. 25.

<sup>145</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 65 f.

<sup>146</sup> Vgl. Bühler/Bilz, 1977, S. 87.

<sup>147</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 65.

<sup>148</sup> Vgl. Lange, 2004, S. 21.

<sup>149</sup> Vgl. Bühler/Bilz, 1977, S. 23 ff.

Märchen sind nicht nur Übung für die Fantasie, sondern sie spiegeln auch zwischenmenschliche Beziehungen, zwar in einer abstrakten, aber nahen Art und Weise wider.

Das Märchen spricht in Symbolen, in denen sich die Erfahrungen von Jahrhunderten verdichtet haben, und im Spiegel dieser Symbole kann man erkennen, wie die eigenen Lebensprobleme auch eine kollektive existentielle Entsprechung haben.<sup>150</sup>

Sie zeigen gesellschaftliche und seelische Vorgänge durch das Handeln ihrer Protagonisten auf. Themen wie familiäre Abhängigkeiten oder die Ablösung aus dem Elternhaus sind auch für Erwachsene, seien sie nun selbst Eltern oder weil sie es früher selbst erlebt haben, interessant. Oft liegt gerade in der Familie und den dadurch verbundenen starken Emotionen der Ursprung vieler Probleme. In Märchen werden viele familiäre Konflikte innerhalb der Beziehungen zueinander gezeigt. Für Erwachsene sind die dargestellten Reifungsprozesse der Märchenhelden, deren Entwicklung und Selbstentfaltung ebenso Bilder, die sie kennen. Auch in der Märchenwelt muss sich der Held zunächst von seiner Familie ablösen, bevor er seinen eigenen Weg gehen und die vielen Abenteuer bestreiten kann. So ist auch im Märchen die Familie des Helden oftmals der eigentliche Hintergrund für das biografische Handeln und Geschehen, ebenso wie das Scheitern und Siegen ein Zeugnis seiner Entwicklung sein kann.<sup>151</sup> Die Geschichten spiegeln Emotionen, Wünsche und auch Erfahrungen, wenn auch in ausgeprägter Form, wider, die jeder kennt.

Im Märchen werden innere Vorgänge zum Ausdruck gebracht; in der Darstellung der Märchengestalten und Ereignisse werden sie verständlich.<sup>152</sup>

Sie lassen den Leser bzw. Hörer erkennen, dass auch Leid und Schmerz zu einem inneren Reifeprozess führen und uns fördern können und uns über uns hinaus wachsen lassen und uns gleichzeitig zu anderen Menschen führen kann.<sup>153</sup> Denn im Märchen finden der Verwunschene und der Erlöser immer am Ende zusammen und beide haben etwas von dem Glück des anderen.<sup>154</sup>

Märchen wirken in Symbolen, Bildern und Metaphern, die in den Seelen aller Menschen tief verankert sind, und sie sind geeignet, innere Unordnung in Ordnung zu bringen.<sup>155</sup>

Märchen spiegeln Urwünsche, Urerlebnisse und Urerfahrungen wider, die auch als immer wiederkehrende Motive und Bilder in den Märchen verschiedenster Völker vorkommen. Die Menschen erkennen sich selbst oder altbekannte Aktionen und Beziehungen wieder. So kann auch eigentlich Abstoßendes oder Bedrohliches menschliche Züge annehmen, wenn wir es

---

<sup>150</sup> Kast, 1991, S.1.

<sup>151</sup> Vgl. Schaufelberger, 1987, S. 66.

<sup>152</sup> Bettelheim, 1993, S. 33.

<sup>153</sup> Vgl. Waidacher, 2008, S. 38 ff.

<sup>154</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 9 ff.

<sup>155</sup> Schieder, 2000, S. 37.

uns anvertrauen. Außerdem zeichnen Märchen die Beziehung des Menschen zur Welt nach.<sup>156</sup>

So erkannte man nicht nur schon in der traditionellen Hindumedizin den therapeutischen Zweck von Märchen, indem man dem psychisch Kranken ein Märchen mit seinem speziellen Problem zur Meditation empfahl<sup>157</sup>, sondern auch in der westlichen psychotherapeutischen Arbeit werden Märchen für die Behandlung von psychisch kranken Menschen eingesetzt. Die Märchengeschichten erzählen von Sehnsüchten, Verzweiflung, Hoffnung, Wünschen, Zwiespälten und Haltungen, mit denen wir uns identifizieren können oder sie zeigen uns Helden, die wir selbst gerne wären.<sup>158</sup> Oft veranschaulichen sie uns Probleme, die uns bekannt vorkommen und die von den Märchenhelden stellvertretend für uns gelöst werden. Sie erzählen von Notlagen, die überwindbar sind und lassen uns mögliche Auswege erkennen.<sup>159</sup>

Das Märchen ist deshalb therapeutisch, weil der Patient zu *eigenen* Lösungen kommt, wenn er darüber nachdenkt, was die Geschichte über ihn und seine inneren Konflikte zu diesem bestimmten Zeitpunkt in seinem Leben enthält. Der Inhalt des ausgewählten Märchens hat gewöhnlich nichts mit dem äußeren Leben des Patienten zu tun, aber sehr viel mit seinen inneren Problemen, die unverständlich und deshalb unlösbar scheinen.<sup>160</sup>

Im Märchen gibt es Raum für unverhoffte Wendungen und wundersame Lösungen, der uns dem Realitätsdruck entfliehen und auf bessere Zeiten hoffen lässt. Die Lösungsansätze sind immer schöpferischer Natur und indem sich der Leser mit dem Helden identifiziert, wird die Hoffnung auf eine schöpferische Wendung und die Lösung der eigenen Probleme gleichsam übertragen.

Damit vermittelt das Märchen jenen Mut zur Zukunft, den wir brauchen, um nicht am Vergangenen zu kleben.<sup>161</sup>

Märchen fangen immer mit einer problematischen Situation an und veranschaulichen dann, welche Prozesse der Märchenheld durchleben muss, um zu einer Lösung zu kommen. Er steht „als Symbol für eine menschliche Haltung, die in dieser Situation angemessen wäre.“<sup>162</sup> Wenn der Leser seine Probleme in den Schwierigkeiten des Helden wiederfinden kann, kann er sich mit ihm identifizieren und auch auf eine Lösungsmöglichkeit hoffen.<sup>163</sup>

In der tiefenpsychologischen Märchendeutung bedient man sich ähnlicher Techniken wie in der Traumdeutung. Dabei werden Prozesse, die in Märchen geschehen auf typisch

---

<sup>156</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 9 ff.

<sup>157</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 33.

<sup>158</sup> Vgl. Kast, 1991, S.1ff.

<sup>159</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 33.

<sup>160</sup> Ibid. S. 33.

<sup>161</sup> Kast, 1991, S. 9.

<sup>162</sup> Ibid. S. 9.

<sup>163</sup> Vgl. Ibid. S. 8 ff.

menschliche Entwicklungsprozesse bezogen, beispielsweise ein Charakter, der im Märchen einer Hexe begegnet, begegnet seinen eigenen hexenhaften Seiten. So werden Nebenfiguren zu Persönlichkeitszügen von Hauptfiguren. Auch hier sind die Deutungsmöglichkeiten vielschichtig. Außerdem wichtig ist, dass Märchen nicht nur die Fantasie anregen, sondern auch die eigenen Bilder, oft fixierte Vorurteile oder Vorstellungen, beeinflussen und damit unsere imaginative Ebene ansprechen. Damit werden die eigenen emotionalen Prozesse bewegt. Laut Verena Kast werden allein schon durch das Anhören und Wirkenlassen von Märchen therapeutische Vorgänge bewirkt.

Märchenmotive, die uns ansprechen, werden zu Symbolen für einen psychischen Zustand von uns selbst, den wir sonst nicht fassen könnten. Konflikte, die wir nicht wirklich ins Wort fassen können, die uns oft nur mit Unbehagen erfüllen, können im Symbol eines Märchens ein Bild finden.<sup>164</sup>

Ernst Bloch meint, dass Symbole in Märchen, sobald sie lebendig sind, das heißt sobald sie uns ansprechen, „archetypisch eingekapselte Hoffnung“<sup>165</sup> vermitteln. Verena Kast meint dazu, dass es auch zur psychotherapeutischen Arbeit zählt, diese zu befreien und zu erleben.<sup>166</sup> Bettelheim spricht auch vom Weg zur Selbstfindung, den Märchen auslösen können, ähnlich wie beim Märchenhelden.<sup>167</sup>

Märchen geben die nötige Distanz sich mit den eigenen Problemen zu beschäftigen, da die Schwierigkeiten der Märchenhelden nur indirekt die unseren sind. Manchmal lösen also die Märchenbilder eine Bewegung und sogar ein Überdenken der eigenen festgefahrenen Prozesse aus. Darüber hinaus werden oft die eigenen Probleme auch als existentielle, allgemein menschliche Schwierigkeiten erlebt, die durchaus lösbar sind.<sup>168</sup>

Wir können unsere Lebensgeschichte und unsere aktuelle Situation im Spiegel dieser Märchen sehen.<sup>169</sup>

Es geht bei Märchen allerdings nicht unbedingt darum, Märchen zu deuten oder die Geschichten auf sich zur Gänze umzulegen.

Die überragende Bedeutung des Märchens für das Wachstum des Menschen liegt aber nicht in der Belehrung über richtige Verhaltensweisen in dieser Welt – diese Weisheit halten Religion, Mythen und Fabeln in reichem Maß bereit. Märchen erheben nicht den Anspruch, die Welt so zu beschreiben, wie sie ist; sie raten auch nicht, was man unternehmen sollte.<sup>170</sup>

Schon allein die Symbole in Märchen sind so vieldeutig, dass eine einzige richtige Interpretation unmöglich wäre.

---

<sup>164</sup> Kast, 1991, S. 12.

<sup>165</sup> Bloch, 1959, S. 187.

<sup>166</sup> Vgl. Kast, 1991, S. 8 ff.

<sup>167</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 33.

<sup>168</sup> Vgl. Kast, 1991, S. 8 ff.

<sup>169</sup> Ibid. S. 13.

<sup>170</sup> Bettelheim, 1993, S. 33.

Deutung beansprucht niemals alleinige Wahrheit. Gültig ist eine Deutung dann, wenn sie in sich geschlossen ist und die wichtigsten Motive des Märchens einbeziehen kann. Wenn wir Märchen in dieser Weise deuten, dann ist das ein spielerisches Nachdenken über das Leben, über existentielle Fragen, über psychische Prozesse.<sup>171</sup>

Vielmehr sollen Märchen auch zur Unterhaltung beitragen. Märchen geben keine praktischen Handlungsanweisungen, aber sie unterhalten und belehren in ihrer eigenen Art und Weise ganz automatisch. Dadurch geben sie Lebenshilfen und vermitteln bestimmte Werte. Wilhelm Solms fasst diese Eigenschaft von Märchen mit den Worten „Tugend lohnt!“ zusammen. Märchen schaffen Entspannung, indem sie unterhalten und geben Anstöße und Anregungen. Es ist nicht wichtig, ob sie eine Botschaft transportieren. Die Lust an der Sprache, an der Spannung und das Sich-Einlassen-Können auf eine Geschichte ist gerade für Erwachsene viel bedeutender als eine Moral.<sup>172</sup> Auch für den deutschen Germanisten, Volkskundler und Erzählforscher Hermann Bausinger geben Märchen nur bedingt Handlungsanweisungen fürs tägliche Leben. Er spricht sich vielmehr für die Erfahrung wunschloser Heiterkeit aus, die die Märchenerzählungen vermitteln.<sup>173</sup>

Es geht deshalb in Märchen nicht um die Vollkommenheit, sondern vielmehr um die Vollständigkeit, denn sowohl das Gute wie auch das Schlechte haben hier ihren Platz. In diesem Sinne ist das Märchen ein Ganzheitserlebnis. Es zeigt, dass nichts vergeblich ist, da vor allem Krisen und die Erfahrungen damit ihren Raum darin finden. Die Bilderwelt der Märchen spiegelt für den Menschen in unterschiedlichen Lebenslagen immer wieder Neues wider. Weil jeder einen persönlichen Bezug zu den Märchengeschichten herstellen kann, sind sie und die Beschäftigung mit ihnen so spannend. Es werden ähnliche oder dieselben Fragen an das Leben gestellt und die Antworten, die man bekommt, können auch auf die eigene Lebensgeschichte verweisen, meint die deutsche Schriftstellerin Marcella Schäfer. Jeder Leser bzw. Hörer ist selbst auch der Interpret.<sup>174</sup>

Auch wenn sich die äußeren Lebensumstände der Menschen im Laufe der letzten Jahrhunderte stark verändert haben, so sind doch die Gefühle, die Probleme und die Wünsche und Ängste der Menschen nahezu dieselben. Das verleiht den Märchengeschichten

---

<sup>171</sup> Kast, 1991, S. 11.

<sup>172</sup> Vgl. Radiokolleg – Ach wie gut, dass niemand weiß... Radio Ö1, 7., 9. und 10.12.09.  
Siehe auch: Ritschl, Wolfgang: Ach wie gut, dass niemand weiß... Mit Märchen wachsen.  
<http://oe1.orf.at/artikel/215989> Zugriff: 10.11.10

<sup>173</sup> Vgl. Bausinger, Hermann: Kinder – Märchen – Glück. – In: Bücksteeg, Thomas/Dickerhoff, Heinrich (Hrsg.): Märchenkinder – Kindermärchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. – Kreuzlingen/München: Hugendubel, 1999. S. 238.

<sup>174</sup> Vgl. Schäfer, 1993, S. 13 f.

eine Überzeitlichkeit. Da Märchen durch ihre bildhafte und einfache Sprache stark sind und dadurch gerade die Gefühle und nicht den Intellekt des Lesers bzw. Hörers ansprechen, sind sie immer noch aktuell.<sup>175</sup>

Aber nicht nur weil Märchen einen seelischen Entwicklungsprozess, das geistige Geschehen,<sup>176</sup> Probleme, Schmerz, Leid, Wünsche und Hoffnungen sowie familiäre Konflikte, Partnersuche und andere Hindernisse widerspiegeln und damit die Gefühle ansprechen, sind sie für Menschen so interessant, sondern auch weil sie mit einem positiven Ende Mut machen, Hoffnung geben und Zuversicht schaffen.<sup>177</sup>

## 2.5 Märchen-Gegner und Kritikpunkte

In der Kinderpsychologie wurden und werden auch heute noch Märchenerzählungen häufig abgelehnt. Aufgrund der vorherrschenden Gewalt in den Geschichten gelten sie nicht unbedingt als kindertauglich. Vor allem die Märchen der Brüder Grimm werden oft wegen der vielen Grausamkeiten von Eltern missbilligt. Carl-Heinz Mallet schreibt dazu:

Schließlich wird in kaum irgendwelchen anderen Geschichten so viel geköpft, zerhackt, gehängt oder ertränkt und in Nagelfässern zu Tode geschleift wie in Märchen.<sup>178</sup>

Bruno Bettelheim glaubt dazu in *Kinder brauchen Märchen*, dass die modernen Kritiker Märchen aus den falschen Gründen ablehnen. Er meint, sie verstehen die Märchengeschichten als Tatsachenberichte und das sind aus seiner Sicht eindeutig die falschen Maßstäbe an diese Art von Literatur. Denn unter diesen Gesichtspunkten wären Märchen tatsächlich empörend, grausam und sadistisch. Erkennt man sie aber in ihrer ursprünglichen Form, so entsprechen sie „als Symbole psychologischer Ereignisse oder Probleme“<sup>179</sup> der Wahrheit.<sup>180</sup>

Zwar sind die Märchengeschichten durchaus sehr oft destruktiv, angsterfüllt und grausam. Aber laut Max Lüthi sind Kinder sehr wohl in der Lage zwischen Realität und Märchenfiktion zu unterscheiden. Zusätzlich wirken die grausamen Strafen zwar in der Einzelbetrachtung besonders böse, im Märchenzusammenhang und im Zuge der den

---

<sup>175</sup> Vgl. Spring, 2001, S. 57 ff.

<sup>176</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 18 ff.

<sup>177</sup> Vgl. Waidacher, 2008, S. 41. zitiert nach: Galli, Johannes: Märchen und Mythen – Die Sprache der Gefühle. – Eltville: Galli Verlag, 2002.

<sup>178</sup> Mallet, Carl-Heinz: Kopf ab! Gewalt in Märchen. – Hamburg: Rasch und Röhring, 1985, S. 13.

<sup>179</sup> Bettelheim, 1993, S. 179.

<sup>180</sup> Vgl. *ibid.* S. 179.

Märchen entsprechenden Stilisierung sind sie aber längst nicht so extrem, wie es in einer realistischen Geschichte der Fall wäre. Außerdem wird die Bestrafung des Bösen in der Märchenerzählung als Überwindung des Bösen ganz allgemein erlebt, ebenso wie die Belohnung des Helden als Sieg über das Böse. Lüthi meint weiter, Märchen sollten als geistiges Spiel erlebt und aufgefasst werden, in dem das Märchen die Wirklichkeitsauffassung des Kindes keineswegs gefährdet. Ähnlich wie das Kind die Welt des Puppenspiels von der Realität zu trennen weiß. Dennoch weist Lüthi darauf hin, dass Kinder, die leicht erregbar oder nervös sind, von besonders grausamen Märchen besser fernzuhalten sind. Für Lüthi ist das beste Märchenalter zwischen dem sechsten und neunten bzw. zehnten Lebensjahr.<sup>181</sup>

Im Gegensatz dazu ist hier aber auch die schon erwähnte therapeutische Arbeit Bruno Bettelheims mit psychisch kranken Kindern gerade mithilfe von Märchen erneut zu bemerken.

Märchenkritiker meinen allerdings, dass die gewalttätigen, angstbesessenen und sogar sadistischen Märchengeschichten negative Gefühle in Kindern verursachen bzw. fördern können. Denn obwohl Kinder ihre Eltern mit einer unglaublichen Gefühlsintensität lieben, können sie diese auch mit einer ähnlichen Intensität hassen. Sich beziehend auf diese Erkenntnis der Kinderpsychologie und Psychoanalyse meinen Kritiker, dass die Märchenerzählungen Kinder durchaus auch negativ ansprechen können. So haben Kritiker vorgeschlagen, Ungeheuer sollten in Märchen wenn überhaupt, dann gutmütig dargestellt werden. Bruno Bettelheim hält dagegen, dass die Ungeheuer im Märchen ein Bild für die eigenen Ungeheuer im Kind sind, nämlich das Ungeheuer, als das es sich selbst manchmal fühlt. Die Bilderwelt im Märchen hilft dem Kind mit seinen eigenen negativen Seiten umgehen zu lernen, sie zu bändigen und zu überwinden. Wird einem Kind diese Möglichkeit genommen, steht es laut Bettelheim den eigenen Ängsten hilflos gegenüber.<sup>182</sup>

Auch Helga Zitzlsperger spricht sich gegen eine Verharmlosung der Märchengeschichten aus, da sie meint, dass Kindern die Möglichkeit gegeben werden muss, sich spielerisch mit der mentalen Bewältigung von den schrecklichen und traurigen Dingen in der Welt auseinander setzen zu können. Die Wirklichkeit ist für Kinder viel grausamer als die der Märchenwelt. Kinder brauchen diese ausführliche, selbstgesteuerte und ungefährliche Spielmöglichkeit, die ihnen Raum für Projektionen und Probehandlungen lässt. Zitzlsperger

---

<sup>181</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 18 ff.

<sup>182</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 139 ff.

sieht dies als einen funktionalen Aspekt der Märchen, da die Märchen dadurch auch an psychologischen Wert gewinnen.<sup>183</sup> Zitzelsperger spricht aber auch an, dass Märchen von konkreten Emotionen aus den Kindheitserfahrungen handeln sollen.

Dazu gehören Angst und Eifersucht, Freundschaft und Feindschaft, Verlockungen, Neugier, Irrungen, Gefühle existentieller Bedrohung, Mordlust und Hilfsbereitschaft, Rettung, Freude und Liebe...<sup>184</sup>

Für die Wirkung von Gewalt in Märchen ist aber vor allem wichtig, wem die Grausamkeiten angetan werden. Wenn einem Helden Gewalt widerfährt ist es etwas vollkommen anderes, als wenn der Böse die verdiente Strafe bekommt. Gewalt wird sogar hingenommen, solange sie nicht den Helden betrifft. Dort erzeugt sie Angst. Bei seinem Gegner hingegen schafft sie sogar Befriedigung.<sup>185</sup>

Gegen die Rezeption von Märchen für Kinder sprechen die Kritikpunkte des Realitätsverlustes und dass Märchen veraltete gesellschaftliche Strukturen vermitteln. Ebenso wie Lüthi meint Hildegard Schaufelberger, dass gesunde Kinder durchaus in der Lage sind zwischen Realität und der Märchenwirklichkeit zu unterscheiden. Sie meint, Kinder sind nicht nur dazu fähig in beiden Welten zuhause zu sein, sondern sie würden sogar den verborgenen Wirklichkeitssinn in den Märchengeschichten erkennen. Ein gesunder Umgang mit Märchen ist allerdings laut Schaufelberger nur dann gegeben, wenn Kinder rechtzeitig am Ende ihrer Märchenphase von Märchengeschichten auf Kinderbücher wechseln und auch ein reges Interesse an realistischen Geschichten aufbauen. Ansonsten könnte tatsächlich ein Realitätsverlust auftreten. Dies tritt aber nur dann auf, wenn das Kind einen schwerwiegenden Grund hat, aus der Realität entfliehen zu wollen und läge nicht in erster Linie am Märchen.

Weiters vermitteln Märchen dadurch, dass meistens Könige, Prinzen und Prinzessinnen auftreten, eine veraltete gesellschaftliche Struktur, die nicht erstrebenswert ist, da sie meist undemokratisch und feudalistisch wirkt. Außerdem sind sie in dieser Menge äußerst unrealistisch. Schaufelberger sieht aber diesen Punkt betreffend in den Märchenkönigen oft ein Sinnbild für eine verehrenswürdige Gestalt und nicht unbedingt einen monarchischen

---

<sup>183</sup> Vgl. Zitzelsperger, Helga: Was macht Märchen auf für Kinder geeignet? – In: Bücksteeg, Thomas/Dickerhoff, Heinrich (Hrsg.): Märchenkinder – Kindermärchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. – Kreuzlingen/München: Hugendubel, 1999. S. 121.

<sup>184</sup> Ibid. S. 122.

<sup>185</sup> Vgl. Waidacher, 2008. S. 50 ff. zitiert nach: Solms, Wilhelm: Angst weckende Situationen im Märchen. – In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege. – München: Schneider Verlag. Heft 3, 08/07. S. 22 f.

Herrscher. Außerdem weist sie positiv darauf hin, dass in Märchen immer Partei für die Armen, Dummen oder Kleinen ergriffen wird.<sup>186</sup>

Mit der Erkenntnis, dass Kinder ebenso wie Erwachsene tiefe Gefühle wie Ängste, innere Konflikte und Sehnsüchte kennen, meinte man, man müsse sie von allem, was sie fürchten könnte, fernhalten. Bruno Bettelheim schreibt dazu, dass eine Geschichte manchen Kindern tatsächlich Angst einflößen kann,

sobald sie aber mit Märchen besser vertraut werden, verschwinden die furchterregenden Aspekte, während die tröstlichen Züge immer stärker vorherrschen. Das ursprüngliche Mißvergnügen des Angstgefühls verwandelt sich dann in die große Freude, die man empfindet, wenn die Angst mit Erfolg angegriffen und gemeistert wird. Eltern, die sich der Einsicht verschließen wollen, daß ihr Kind mörderische Wünsche hegt und Dinge und sogar Menschen in Stücke reißen möchte, vertreten die Ansicht, ihr Kind müsse daran gehindert werden, sich solchen Gedanken hinzugeben (wie wenn das überhaupt möglich wäre!).<sup>187</sup>

Wird einem Kind aber die Möglichkeit genommen, zu erkennen, dass es nicht allein mit solchen destruktiven Gedanken ist, können viel furchterregendere Fantasien entstehen.

Wenn wir aber erfahren, daß andere die gleichen oder ähnliche Phantasien hegen, fühlen wir uns als Teil der Menschheit und befürchten nicht mehr, wir hätten uns mit solchen destruktiven Vorstellungen außerhalb der menschlichen Gemeinschaft gestellt.<sup>188</sup>

### **3 DAS MÄRCHEN IN FILM UND FERNSEHEN**

Im nun Folgenden möchte ich kurz auf die Entwicklung des Märchenfilms vor allem im deutschen und österreichischen Fernsehen eingehen. Eine vollständige Erörterung ist allerdings schwierig, da Märchensendungen in der Regel in den Archiven der Fernsehanstalten nicht nach Genres sortiert werden. Außerdem ist eine einheitliche Definition der Vorlagen für Märchenbearbeitungen problematisch, was eine unterschiedliche Wertsetzung der inhaltlichen Kategorien von ohnehin schon spärlich vorhandenen Programmanalysen zur Folge hat. Christoph Schmitt hat sie dennoch untersucht und ich möchte hier vor allem auf seine Ergebnisse eingehen.

Der erste Märchenfilm überhaupt, „Cendrillon“, entstand im Jahr 1899 in Frankreich unter der Regie von Georges Méliès. Es war eine Verfilmung des Aschenputtel-Stoffes nach der Vorlage von Charles Perrault.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> Vgl. Schaufelberger, 1987, S. 94 ff.

<sup>187</sup> Bettelheim, 1993, S. 141.

<sup>188</sup> Ibid. S. 142.



**Abbildung 1: Cendrillon, 1899**

Rechts im Bild sieht man Aschenputtel, das überrascht von dem plötzlichen Auftauchen der Fee ist. Daneben sitzen die zwei Mäuse am Boden, die die Fee in Lakaien verwandeln wird und dahinter sind die Fee und links daneben Aschenputtels späterer Kutschenführer zu sehen, der auch aus einer Maus entstanden ist.

Die ersten Märchenverfilmungen, die für ein erwachsenes Publikum konzipiert waren, entstanden 1916 und 1917, nämlich Paul Wegeners „Rübezahls Hochzeit“ (Deutschland, 1916) und „Dornröschen“ von Paul Leni (Deutschland, 1917).<sup>190</sup>

1952 begann der NWDR, der Nordwestdeutsche Rundfunk, mit einem regelmäßigen Fernsehprogramm. Zwei Jahre später wurde täglich, außer sonntags, für eine halbe Stunde lang ein Programm für Kinder und Jugendliche gesendet. Vier halbe Stunden davon waren für Kinder, der Rest für Jugendliche vorgesehen. Offiziell werden zu dieser Zeit die Programme für die Zielgruppe der Kinder ab 4 Jahren produziert. Schnell entstanden stereotype Vorwürfe von kulturpessimistischer Seite gegen das neue Medium Fernsehen für Kinder: es sei Reizüberflutung und würde daher psychische und physische Schäden verursachen sowie Passivität und Aggressivität fördern. Als Folge darauf beschloss die ARD keine Sendungen mehr für Kleinkinder anzubieten, woraufhin sie sich erst recht dem ab 1957 von allen Sendern ausgestrahlten Vorabendprogramm widmeten.

In den 1950er und 1960er Jahren verstanden Medienpädagogen das Märchen „als Inbegriff kindlichen Bildungsgutes“<sup>191</sup> und beriefen sich dabei auf die Lesephastheorie Charlotte Bühlers. Diese geht davon aus, dass die Erzählgattung des Märchens dem Auffassungsvermögen der 6- bis 7jährigen entgegenkommt und sie anregt. Zu dieser Zeit wurde der Märchenrealfilm des bundesdeutschen Kinos, der in den 1950er Jahren seinen Höhepunkt erlebte, im Fernsehen kaum gesendet. Häufig wurden dagegen Puppen- und

---

<sup>189</sup> Vgl. Weippl, 2008, S. 24.

<sup>190</sup> Vgl. *ibid.* S. 24.

<sup>191</sup> Bawden, 1977, S. 144.

Schattenspiele gezeigt, die Märchengeschichten zum Thema hatten, da sie als kindgemäß und lange Zeit als die prototypische Kindersendung für die Jüngsten angesehen wurden. Auch Lesungen oder Bildergeschichten wurden zum Teil neben Übertragungen von Märchenaufführungen von Schulen, unter anderem auch Ballettschulen, gesendet. Die Märchensendungen, die zu jener Zeit gezeigt wurden, sind neben unbekannteren Märchen fast zur Hälfte Bearbeitungen der populären Märchensammlungen der Brüder Grimm.

In den 1960er Jahren betrug der Anteil der Märchenproduktionen am Gesamtprogramm des deutschen Fernsehens 7,9 %. Lesungen und Bildergeschichten gewannen zu dieser Zeit gegenüber den Puppenspielen an Bedeutung, während der Realfilm zur führenden Präsentationsform von Märchenbearbeitungen wurde, da man begann in den Einkauf filmischer Produktionen zu investieren. Der Anteil des Puppenspiels stieg zwar Mitte der 1960er Jahre wieder an, jedoch wurden Märchen kaum noch als Vorlagen verwendet, sondern es entwickelten sich neuartige experimentelle Formen zu einem fernsehspezifischen Sendetyp. Auch die Theaterübertragungen von Märchen gingen zurück. Lesungen gewannen an Beliebtheit, weil in der Sendereihe „Es war einmal“ des ZDF berühmte Schauspieler Märchengeschichten rezitierten. Beim Einkauf von Realfilmproduktionen griff man nun gern auch auf ausländische Märchenfilme zurück. Der Bildungsanspruch jener Zeit zeigt sich auch darin, dass auffallend gern fremdes Kulturgut, das heißt vor allem exotische Länder und Sitten in fremdländischen Märchenerzählungen gezeigt wurden. Im Animationsfilmbereich wurden nun auch viele tschechische Produktionen eingekauft.

In den 1970er Jahren entstand ein regelrechter Konkurrenzkampf um das Kinderprogramm und der Ausbau des Kinderfernsehens wurde erheblich vorangetrieben. Heute noch beliebte TV-Magazine wie „Die Sendung mit der Maus“ oder die „Sesamstraße“ entstanden vor allem für die Zielgruppe der Vorschulkinder. Die Alltagsthematik stand hier im Vordergrund. Märchen erfreuten sich nicht mehr so großer Beliebtheit und der Anteil an Märchensendungen geht stark zurück. Erst 1984 trat der eigentliche Märchenboom ein. Auffallend ist außerdem, dass in den 1970er Jahren ein Trend weg von theaterhaften Formen hin zu filmischen eingetreten ist. Puppentrickfilm- und Zeichentrickfilmmärchen wurden immer gefragter, wahrscheinlich auch durch den Einkauf japanischer Großserien bedingt. In den 1980er Jahren nahmen Puppenspiele und vor allem das Realfilmkontingent wieder zu, wobei jedoch der Anteil an Grimmschen Vorlagen abnahm. Der Trend, unbekannte, außereuropäische und exotische Märchen zu präsentieren, wurde weiter fortgesetzt. In den

1980er Jahren verschwand die Märchenlesung völlig, dafür stieg die Bedeutung des Märchenrealfilms weiter an, ebenso die des Fernsehuppenspiels.<sup>192</sup>

Für den ORF ist außerdem erwähnenswert, dass am 1. Jänner 1972 im Zuge der Einführung des integrierten Alternativprogramms, auch die Entbrutalisierung der Kinder-, Jugend- und Familienprogramme am Nachmittag und am Vorabend angestrebt wurde, wobei das Ziel verfolgt wurde, zwei vollwertige Fernsehprogramme zu senden, die einander sinnvoll ergänzen und nicht kontrastieren.<sup>193</sup>

Im deutschen und österreichischen Fernsehen erfreuten sich schon seit den 1960er Jahren tschechische Märchenfilme großer Beliebtheit. Gerade zur Weihnachtszeit sind sie seither ein fester Bestandteil österreichischer, deutscher und schweizer Fernsehsender. Der tschechische Regisseur und Drehbuchautor Zdeněk Zelenka glaubt, dass der Erfolg dieser Filme im westlichen Ausland daran liegt, dass sich zur Zeit des Sozialismus vor allem absolute Spitzenleute diesem Genre zuwenden mussten, da es ihnen aus politischen Gründen nicht möglich war, andere Filme zu machen. Das Märchenfilm-Genre wurde so gleichsam zu einem „Zufluchtsgenre“ für Filmschaffende, wie Zdeněk Zelenka vermutet.<sup>194</sup> Zdeněk Zelenka meint weiter:

Wenn eine gute Märchenkomödie gelingt, dann kann sie eine viel längere Lebensdauer haben als so mancher Film für Erwachsene.<sup>195</sup>

### 3.1 Begriffsdefinition Märchenfilm

Nach der deutschen Filmwissenschaftlerin Fabienne Liptay ist die Genrebezeichnung des Märchenfilms eigentlich der literarischen Gattungstheorie entlehnt. Deshalb ist die Frage nach Merkmalen des Märchenfilms gleichzeitig eine Frage nach den Wesensmerkmalen von Märchen ganz allgemein. Stoff, Struktur und Stil sind auch hier nicht unrelevante Aspekte, da sich dort nämlich märchentypische Merkmale ausdrücken. So ist es naheliegend viele Märchenverfilmungen aus stofflicher Hinsicht als Literaturverfilmungen zu sehen. *Reclams Sachlexikon des Films* schlägt folgende Definition für den Märchenfilm als

---

<sup>192</sup> Vgl. Schmitt, 1993, S. 143 ff.

<sup>193</sup> Vgl. Die österreichische Rundfunk-Chronik. Medienforschung ORF. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm>  
Zugriff: 18.02.10

<sup>194</sup> Vgl. Schubert, Gerald: Aschenbrödel und Co: Tschechischer Märchenfilm eroberte die Bildschirme der Welt. (14.08.2006) [www.radio.cz/de/artikel/82122](http://www.radio.cz/de/artikel/82122) Zugriff: 17.02.10

<sup>195</sup> Ibid.

filmische Umsetzung eines märchenhaften Stoffes, meist auf der Grundlage der populären Volksmärchen der Brüder Grimm, der romantischen Kunstmärchen von Hans Christian Andersen oder Wilhelm Hauff oder den Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht.<sup>196</sup>

vor. Auch das *Oxford Companion to Film* ordnet den Märchenfilm eher der Literaturverfilmungen zu:

Er stützt sich fast immer auf etablierte literarische Vorlagen und ist im Gegensatz zum allegorischen Film immer dann am besten, wenn er die Fantastik dieser Vorlagen steigert, statt sie herunterzuspielen.<sup>197</sup>

Es wäre aber zu eng, den Märchenfilm nur auf seine literarischen Vorlagen zu definieren, da es sehr oft Einflüsse aus multiplen Quellen wie beispielsweise Oper, Ballett, Theater, Film oder Illustration gibt. Außerdem spielt bei der Entwicklung der Märchen die mündliche Überlieferung eine große Rolle, ebenso die große Fülle an unterschiedlichen Varianten, Nach- und Neuerzählungen. Man kann also den Märchenfilm nicht nur auf eine konkrete literarische Erzählung als Vorlage beschränken. Oft weichen die Verfilmungen stark von den Vorlagen ab oder sind sogar eine neu erfundene Variation aus mehreren Geschichten.<sup>198</sup>

In diesem Sinn sind auch die Märchenfilme selber nicht als Verfilmungen expliziter Vorlagen, sondern als Variationen auf der stofflichen Grundlage von Erzähltypen anzusehen.<sup>199</sup>

Der deutsche Volkskundler Christoph Schmitt meint dazu, dass für eine systematische Definition des Märchenfilms die Frage geklärt werden müsste, wie sich die Märchensammlungen zum Gattungsbegriff des Märchens überhaupt verhalten und „inwieweit die Unterscheidung von oraler und literaler Tradition für eine Theorie der filmischen Adaption relevant“<sup>200</sup> ist.

Oft werden märchenhafte Elemente filmtauglicher umgesetzt. Und die ursprüngliche Geschichte eigenschöpferisch verändert. So werden auch Erzählungen, die schwieriger umzusetzen sind, etwa wenn sie viele übernatürliche Elemente oder Vorgänge beinhalten, seltener verfilmt. Gerade die Märchenhelden sind in den Vorlagen wenig charakterisiert und haben einen geringen Handlungsumfang. Auch wird der Märchenstoff dahingehend verändert, dass sowohl abstrakte Inhalte visualisiert und Figuren psychologisiert werden als auch die Kategorien Raum und Zeit hinzukommen. Ebenso werden stumpfe Motive dramaturgisch bearbeitet.<sup>201</sup>

Christoph Schmitt meint weiter, dass man Märchenfilme als solche bezeichnen kann, wenn noch ein erkennbarer Bezug zu den Erzähltypen des Märchens vorhanden ist. Außerdem sind

---

<sup>196</sup> Koebner, 2002, S. 355.

<sup>197</sup> Bawden, 1977, S. 228.

<sup>198</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 55 ff.

<sup>199</sup> Ibid. S. 56.

<sup>200</sup> Schmitt, 1993, S. 43.

<sup>201</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 60.

die Erzähltypen der Märchen ein narratives Grundschema, dem man das besagte Märchen als eine Variante zuordnen kann.<sup>202</sup> Da Märchenfilme Motive aus unterschiedlichen Geschichten sowie verschiedene Erzähltypen kombinieren, werden nicht nur die Vorlagen verändert, sondern es entsteht folglich auch eine große Variantenbildung,<sup>203</sup> die

der lebendigen Überlieferung des mündlich tradierten Märchens analog ist; denn die Variantenbildung ist ein untrügliches Kennzeichen vitaler Überlieferung. Der Märchenfilm stellt von daher mehr als die bloße bebilderte Interpretation literarisch dokumentierter Volkserzählungsstoffe dar. Der Film revitalisiert das Märchen durch Variationen, die nicht nur als frei fabulierte Ideen von Drehbuchautoren, sondern zu einem nicht unbeträchtlichen Teil durch den Rekurs auf den Vorrat der übrigen Volkserzählungsstoffe, wobei er die für die Volksprosa geltenden Regeln der Variantenbildung in etwa befolgt. Dadurch wird in einem gewissen Sinne die abgebrochene Erzähltradition des Märchens wiederbelebt.<sup>204</sup>

Fabienne Liptay unterscheidet zwei Tendenzen im Umgang mit der Umsetzung von Märchenfilmen: die texttreue Adaption, die selten eine Nacherzählung einer bestimmten Märchengeschichte darstellt, öfter jedoch eine interpretatorische Auseinandersetzung mit der Vorlage ist, und die „Montage“-Kunst des bricolage, einer textfernen Interpretation. Mit bricolage bezeichnet man „die intellektuelle Bastelei der mythopoetischen Erzählweise“<sup>205</sup> nach dem französischen Ethnologen, Anthropologen und Begründer des ethnologischen Strukturalismus Claude Lévi-Strauss. In diesem Sinne versteht Liptay unter „Montage“-Kunst des bricolage einen freien Umgang mit den Motivstrukturen der Vorlage, sowie die freie Kombination von Versatzstücken diverser Volkserzählungsstoffe, die als schöpferischen Akt innovative Neuformungen des Märchens schaffen. Allerdings sind die Grenzen der textfernen und textnahen Adaptionen und Interpretationen grundsätzlich eher fließend.<sup>206</sup>

Ein Beispiel für eine textnahe Adaption ist der Märchenfilm „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973, Regie: Václav Vorlíček), der im folgenden noch genauer behandelt wird. Václav Vorlíčeks Märchenfilme lassen sich hinsichtlich seiner Figuren und des Milieus auch noch auf heutige Verhältnisse und Verhaltensweisen übertragen. Durch den Gegenwartsbezug seiner Märchenfilme sind sie dem Modernen Filmmärchen verwandt, das wiederum Märchenelemente in ein realistisches und modernes Alltagsmilieu einwebt. In seiner Aschenbrödel-Verfilmung kombiniert Vorlíček einen modernen Alltag mit einer

---

<sup>202</sup> Vgl. Schmitt, Christoph: Mündliches und mediales Erzählen. Klischees zum Phänomen filmischer Märchenbearbeitung. – In: Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hrsg.). Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang. – In: Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Bd. 25. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. S. 69 ff.

<sup>203</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 56.

<sup>204</sup> Schmitt, 1993, S. 250.

<sup>205</sup> Lévi-Strauss, 1989, S. 29 ff.

<sup>206</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 56 ff.

vormodernen Märchenwelt und verbindet dabei Komik mit Romantik sowie einen heiteren Erzählton mit poetischem Stimmungsgehalt. So hat Vorlíček die Vorstellungen von einem märchentypischen Filmstil stark geprägt, obwohl er die stilisierte Künstlichkeit und den gattungstheoretisch geforderten Alltagsabstand dabei vernachlässigt.<sup>207</sup> Allerdings bietet die mittelalterliche Welt durch die Darstellung in Ausstattung, Kostümen und Milieu wiederum ein eher alltagsfernes Bild, ebenso wird die Identifikationsmöglichkeit durch die Darstellung des emanzipierten Aschenbrödels verändert.<sup>208</sup>

Als ein Beispiel für die „Montage“-Kunst des bricolage führt Fabienne Liptay Neil Jordans „The Company of Wolves“/„Die Zeit der Wölfe“ (England, 1984) an. Märchenfilme der „Montage“-Kunst des bricolage sind oft auch eine Mischung aus unterschiedlichen Genres wie beispielsweise dem Horror-Märchenfilm oder dem Fantasy-Märchenfilm. Weitere Unterkategorien sind zum Beispiel das Moderne Filmmärchen, das einen zweidimensionalen Weltentwurf beinhaltet, wobei aber das wichtige Element des Wunderbaren nicht verloren geht. Das heißt, wunderbare Dinge geschehen wie selbstverständlich in einer Alltagsrealität. Beispiele dafür sind die Filme „Die fabelhafte Welt der Amelie“ (Frankreich, 2001, Regie: Jean-Pierre Jeunet) oder „Chocolat“ (USA/UK, 2000, Regie: Lasse Hallström). Für die märchenhafte Wirkung spielt hier die visuelle Ebene eine wichtige Rolle. So werden starke, klare Farben eingesetzt, die in Kombination mit der Montage und traumhaften Filmsequenzen eine märchenhafte und abstrakte Atmosphäre schaffen. Fantastische Filme wie der Kinderfilm „Alice im Wunderland“ (USA, 1985, Regie: Harry Harris), bilden ein klares Gegenüber zum Märchenfilm, obwohl sie ihm in mancher Hinsicht sehr nahe stehen. Sie spielen in einer realitätsverhafteten Alltagswelt, wo das Wunderbare einen eindeutigen Einbruch auf die Wirklichkeit bedeutet. Die realitätsferne, übernatürliche Anderswelt steht hier der in der Wirklichkeit verhafteten Alltagswelt gegenüber, die beide plötzlich aufeinander prallen. Das Element des Wunderbaren fügt sich hier nicht wie in Märchenfilmen harmonisch ein. Der Fantasy Film ist dem Märchenfilm noch ähnlicher, da

er wie das Märchen den Alltagsabstand kennt, andererseits aber der Mechanik des Phantastischen verhaftet ist.<sup>209</sup>

Im Fantasy Film wird einerseits eine abgeschlossene Sekundärwelt mit eigenen Gesetzmäßigkeiten erfunden, andererseits kann man auch typisch märchenhafte Motive darin wiederfinden. Beiden Gattungen, sowohl dem Fantasy, als auch dem Märchen werden das

---

<sup>207</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 202 ff.

<sup>208</sup> Vgl. Weippl, 2008, S. 28.

<sup>209</sup> Schmitt, 1993, S. 48.

Merkmal der Eindimensionalität zugeschrieben, was eine Abgrenzung der Gattungen von einander wiederum problematisch macht. Ein Beispiel für einen Heroic Fantasy Film wäre die „Herr der Ringe“-Trilogie (USA, 2001, 2002, 2003, Regie: Peter Jackson). Aber auch hier sind die Grenzen innerhalb der Gattungen denkbar fließend.<sup>210</sup>

Da beispielsweise Vladimir Propps Strukturschema eine Hilfe darstellt, Märchen zu beschreiben und zu definieren, kann man auch seine morphologischen Gesetzmäßigkeiten zur Hand nehmen, um Märchenfilme in dieser Hinsicht zu erklären, da Filme unabhängig von vorhandenen Erzählgattungen völlig neue Märchen erschaffen können. Außerdem wurde Propps Strukturmodell auch in der Theorie des Drehbuchschreibens angewandt. Da Propps Formel aber in weiterer Folge zu eng für eine Definition des Märchenfilms ist, sollten auch Max Lüthis analysierte Stilmerkmale berücksichtigt werden. Denn auch im Märchenfilm spielen Märchen-Merkmale wie beispielsweise die Typisierung der Figuren oder deren Flächenhaftigkeit eine Rolle.<sup>211</sup> In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, das Märchen als Gattung von der fantastischen Erzählung, der Fantasy- und der surreal-komischen Erzählung zu trennen.<sup>212</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass, nachdem eine Definition für den Begriff *Märchen* schon schwierig ist, es genauso vielschichtig und facettenreich ist, nach einer einheitlichen Begriffsbestimmung für Märchenfilme zu suchen. Die Zugänge und die Ansatzpunkte innerhalb der Forschung sind auch hier sehr unterschiedlich und komplex, ebenso ist die Spannweite so groß und die Übergänge und Variationen fließend, dass eine einzige, alles umfassende Definition und damit eine eindeutige Abgrenzung von anderen Genres bzw. Unterkategorien nahezu unmöglich ist. Deshalb wird der Märchenfilm auch oft nur als Unterkategorie des fantastischen Films bzw. des Fantasy Films diskutiert, wobei sich die Begrifflichkeiten Märchen und Fantasy in der Genretheorie ebenfalls nur schwer von einander abgrenzen lassen. Weder eine uneingeschränkte Zuordnung zu den Genres Literaturverfilmung, fantastischer Kinderfilm bzw. Fantasy Film, noch eine eindeutige Trennung von diesen ist in den meisten Fällen möglich. Liptay schreibt, dass aufgrund der definitorischen Beliebigkeiten die Genrekategorien lediglich Hilfskonstrukte sein können, die nur versuchen können dort von einander abzugrenzen, wo fließende Übergänge sind.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Vgl. Weippl, 2008, S. 28 ff.

<sup>211</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 58 ff.

<sup>212</sup> Vgl. Schmitt, 1993, S. 44.

<sup>213</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 54.

## 3.2 Der tschechische Märchenfilm

### 3.2.1 Entwicklung

Kaum ein Land hat sich mit Märchenfilmproduktionen so verdient gemacht in Europa wie die Tschechoslowakei.<sup>214</sup> Den Anfang des Märchenfilms in der damaligen Tschechoslowakei machte in den 1920er Jahren der Schwarz-Weiß-Stummfilm „Červená Karkulka“ („Rotkäppchen“, 1920, Regie: Svatopluk Innemann). Obwohl der Film die Vorlage des Märchens recht frei interpretiert, konnte sich der Regisseur Svatopluk Innemann bei der Premiere 1922 über großen Anklang beim Publikum erfreuen, denn laut Kritiken soll es sich prächtig amüsiert haben. In den darauf folgenden Jahren produzierte Lloyd film in einer tschechisch-österreichischen Koproduktion eine dreiteilige Serie kurzer Kinderfilme, darunter „Sněhurka a sedm trpaslíků“ („Schneewittchen und die sieben Zwerge“), allerdings mit dem Untertitel „Krkonoš“ („Rübezahl“). Da das filmische Material nicht erhalten geblieben ist, kann man nur vermuten, dass auch diese eine sehr freie Interpretation des Originalmärchenstoffes waren. Zwischen den Jahren 1927 und 1929 entstand eine Serie einiger Märchen-Stummfilme unter der Regie von Josef Kokeisla nach den Drehbüchern von Karel Drimla, darunter auch eine Aschenputtel-Verfilmung („Popelka) und eine Verarbeitung des Märchenstoffes von „Hänsel und Gretel“ (Perníková chaloupka). Die Grundstimmung dieser Filme war fröhlich und sie hatten einen komödiantischen Charakter. Darüber hinaus legte man in der „Hänsel und Gretel“-Verarbeitung Wert auf die Thematik der richtigen Ernährung von Kindern. Leider ist die Mehrheit der Märchen-Stummfilme jener Zeit nicht erhalten geblieben.

Mit dem Aufkommen des Tonfilms entstand auch reges Interesse an neuen Produktionsstätten für den Film. So wurde am 28. November 1931 mit den Bauarbeiten an den Barrandov Filmstudios, gegründet von den Brüdern Miloš Havel (1899–1968) und Václav Havel (1897–1979), im Prager Stadtteil Barrandov nach Plänen von Max Urban begonnen. Nach nur 14 Monaten Bauzeit begann man mit den ersten Dreharbeiten am Film „Vražda v Ostrovní ulici“ („Mord in der Ostrov-Straße“). 1933 zog der Regisseur Svatopluk Innemann in den Atelierkomplex ein und innerhalb kürzester Zeit hatte das Studio 300 feste Mitarbeiter. Es wurden bis zu 80 Filme pro Jahr produziert. Auch für ausländische Filmemacher gewannen die Barrandov Studios so an Attraktivität. 1933 wurden zwei

---

<sup>214</sup> Vgl. Friedrich, 2003, S. 92.

Märchen mit Ton neu verfilmt: „Hänsel und Gretel“ (Perníková chaloupka) und „Sněhurka a sedm trpaslíků“ („Schneewittchen und die sieben Zwerge“). Die Regie für beide Filme führte Josef Kmínka, der außerdem sowohl die Rolle des Drehbuchautors als auch die des Produzenten übernahm. Leider ist auch dieses Filmmaterial nicht erhalten geblieben. Nachzuvollziehen ist aber, dass er versuchte neue Impulse miteinzubringen. Bei der „Hänsel und Gretel“-Adaption versuchte er beispielsweise einen Art Ballettfilm zu kreieren. Weiters fielen die wunderbaren Kostüme und die Ausstattung auf. In der „Schneewittchen“-Bearbeitung findet man, abgesehen vom ersten zeitlichen Sprung, zum ersten Mal Außenaufnahmen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die ersten tschechischen Märchenverfilmungen insgesamt wenig Erfolg hatten. Sie waren für Erwachsene gemacht. Erst in den 1930er Jahren entstand die Forderung nach Filmen mit pädagogisch-sittlichem Anspruch, insbesondere für eine tugendhafte Erziehung an Schulkindern. Oft scheiterte jedoch die Realisation von Märchenverfilmungen, im Speziellen auch für Kinder, am Mangel an finanziellen Mitteln.<sup>215</sup>

Am 15. März 1939 setzte die Zeit der Okkupation und des Reichsprotectorats Böhmen und Mähren ein. Die NS-Propaganda machte auch beim Märchenfilm keine Ausnahme. Der Film wurde nämlich als wichtiges Propagandamittel eingesetzt und als die wichtigste Kunstform angesehen. Die Barrandov-Studios boten äußerst günstige Verhältnisse für die deutsche Filmproduktion, da sie sowohl modern waren, als auch relativ sichere und ruhige Umstände darstellten. Die kultur-politische Abteilung des Reichsprotectors übernahm die gesamte Leitung des tschechischen Films. Es entstand ein Filmreferat als Kontrollorgan. Die Distribution der Filme und das Kinonetz wurden folglich zentralisiert und unter nationalsozialistische Aufsicht gestellt. Außerdem war Zensur die Folge. Die Arisierung der tschechischen Filmindustrie setzte sich rasch durch. So wurde, um die Barrandov-Studios konkurrenzfähiger zu machen, 1941 mit dem Bau von drei großen, zusammenhängenden Produktionshallen von über 3500 m<sup>2</sup> begonnen. Nicht nur die Produktion tschechischer Filme sank drastisch, sondern auch der Einkauf ausländischer Filme verringerte sich stark. Man setzte nun mehr auf deutsche, italienische, ungarische und schwedische Filme, nicht mehr auf britische, französische oder amerikanische. Auch diese Filme wurden in Hinblick auf Antifaschismus, Heeres-Thematik oder weil Emigranten sich eingebracht hatten, scharf

---

<sup>215</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 43 ff.

zensuriert. Obwohl der Film als Propagandamittel diente und auch direkt in Schulen und Jugendzentren gezielt eingesetzt wurde, kam es trotzdem in Theatern und Kinos während der Kriegsjahre zu einem deutlichen Anstieg der Besucherzahlen. Wahrscheinlich um vor der Realität zu fliehen und Ablenkung vom Kriegsalltag zu bekommen, war das Kino und das Theater eine Fluchtmöglichkeit für die Menschen.

Nur die Produktionsfirmen Lucernafilm und Nationalfilm schafften es selbst während des Krieges mit offizieller Erlaubnis eigene Spielfilme zu drehen. So konnten sie die tschechische Leitung und Produktion beibehalten und mit formalen Verträgen tschechische Intellektuelle decken sowie Vorlagen verbotener Autoren unter anderem Namen realisieren. Großteils schafften sie es sogar den Missbrauch der heimischen Kinematographie durch die Besatzer und deren Zwecke zu verhindern.

Erstaunlicherweise gewannen in jener Zeit die tschechischen Filmproduktionen stark an Qualität. Da durch die Zensur vieles verboten war, legte man nun mehr Wert auf Drehbuch und Dialoge, ein Umstand, der sich positiv auf die Filme auswirkte. Der Humor der Komödien, die den Hauptanteil der Produktionen darstellten, wurde subtiler. Märchenfilme wurden zu dieser Zeit jedoch nicht produziert.

Im Laufe der Kriegsjahre wurde schon eine ökonomische und politische Entwicklung der tschechischen Filmproduktion in Richtung Verstaatlichung und Vereinheitlichung erkennbar. Schon der größte Filmunternehmer der Zwischenkriegszeit Miloš Havel befürwortete diese Entwicklung. Die modernen Barrandov-Studios und die Zentralisation der Produktionen schufen zusätzlich eine günstige Situation dafür.<sup>216</sup>

Wenig Beachtung wurde dem Genre des Märchenfilms auch nach dem Krieg und noch in den ersten Jahren der kommunistischen Machtübernahme geschenkt. Im Jahr 1948 wurde das gesamte Filmschaffen staatlich und dem ideologischen Diktat des kommunistischen Regimes untergeordnet. Mit der Zeit kam aber die Forderung nach volkstümlichen und optimistischen Werken auf und man erkannte, dass Märchengeschichten diese erfüllten. Durch staatliche Unterstützungen wurde es möglich, Kinderfilmproduktionen zu entwickeln und somit auch teure Märchenfilme zu erzeugen. Der erste Nachkriegsmärchenfilm, der sofort unglaubliche Erfolge feierte, war „Pyšná princezna“ („Die stolze Prinzessin“, 1952, Regie: Bořivoj Zeman) nach einer Vorlage von der im Land beliebten Schriftstellerin Božena Němcová. Lange Zeit galt dieser Film, in dem sich sowohl lyrische als auch

---

<sup>216</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 43 ff.

komische Elemente vereinen, als Vorbild für spätere Märchenverfilmungen. Bis heute ist er einer der erfolgreichsten Filme der gesamten tschechischen Kinematographie.

Auf der folgenden Abbildung sieht man die stolze Prinzessin und das einzige Märchenrequisit des Films, nämlich die singende Blume, die in ihrer dramatischen Bedeutung und Funktion verbunden mit der Grundidee der Handlung neben der genauen Charakterzeichnung der Figuren mitunter zum enormen Erfolg des Filmes verhalf.<sup>217</sup>



**Abbildung 2: Pyšná princezna. Die stolze Prinzessin. Prinzessin mit Blume**

In den folgenden Jahren entstanden einige weitere Meisterwerke des tschechischen Märchenfilms, darunter viele unter der Regie von Bořivoj Zeman wie beispielsweise „Byl jednou jeden král“ („Es war einmal ein König“, 1954), der erste Märchenfilm in Farbe, der sich außerdem durch seinen subtileren Humor auszeichnete. Beim Publikum, das von einer Realität des politischen Drucks und des wirtschaftlichen Niedergangs gern in die Filmwelt flüchtete und dort Ablenkung vom schweren Alltag fand, kamen diese Filme gut an. Außerdem waren die Vorlagen der Filmmärchen meistens die schon beliebten und bekannten Märchengeschichten der tschechischen Autorin Božena Němcová. Man verwendete in jener Zeit auch nur einheimische literarische Vorlagen für den Märchenfilm, da sie als kulturelles Erbe galten. Sowjetische Märchenfilme waren oft die Vorbilder, da man die ideelle Wirkung von Märchen erkannt hatte. Sie eigneten sich Klassenkonflikte aufzuzeigen (obwohl die soziale Stellung in den meisten Märchen-Vorlagen eigentlich eher eine untergeordnete Rolle spielt) und so nutzte man den Märchenfilm für die systemkonforme Erziehung der Jugend. Daher sollte der Märchenfilm der sozialistischen Ideologie entsprechend bestimmte

---

<sup>217</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 268.

Anforderungen erfüllen; er sollte ideell, national und volkstümlich sein. Demnach hatten die Filme oft einen belehrenden und moralisierenden Charakter, was aber in der für Märchenverfilmungen ohnehin typischen Form nicht so sehr auffiel.

Gesellschaftliche Lockerungen und die Neuorientierung auf ökonomische Interessen, zu denen es in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre kam, bedingten das Aufkommen der „Neuen Welle“ Anfang der 1960er Jahre. Man verfolgte nun einen neuen Trend des Experimentierens und bevorzugte fantastische Geschichten und moderne, komödiantische Kindergeschichten. Trotz einer Flut von Filmen einer neuen Generation Filmschaffender, kamen nur zwei neue Märchenfilme heraus, die, obwohl von Kritikern nicht gelobt, dennoch zu den meistbesuchten Filmen zählten, nämlich „Tři zlaté vlasy děda Vševěda“ („Die drei goldenen Haare des Väterchens Allwissend“, Regie: Jan Valáška) und die Märchenparodie „Šíleně smutná princezna“ („Die unglaublich traurige Prinzessin“). Man legte nun keinen Wert mehr auf Realismus, sondern versuchte zu psychologisieren und zu stilisieren. Da man aber feststellte, dass die eigentlichen Konsumenten, die Kinder, offenbar auf diese neue Art des Filmemachens nicht wie erhofft ansprachen, kehrte man bald zu den bewährten Darstellungsformen zurück.

Mit dem Ausgang des Prager Frühlings 1968 traten wieder strenge Zensur und Kontrollen ein, die das Ende der Blüte von Kunst und Kultur der vorangegangenen Jahrzehnte bedeuteten.<sup>218</sup>

Die zwei Jahrzehnte nach dem Prager Frühling, die aus politischer Sicht die Zeit der „Normalisierung“<sup>219</sup> genannt wird, waren geprägt von der Rückkehr zum sowjetischen Kurs und der verstärkten Bindung zur Sowjetunion. Um die kommunistische Ideologie wieder zu forcieren und erst gar keinen Reformgedanken aufkommen zu lassen, versuchte man die Bevölkerung erneut zu kontrollieren. So waren ausländische und nicht der Ideologie entsprechende äußere Einflüsse verboten. Bei der Filmproduktion gab es massive Zensur, viele Filme wurden gar nicht erst erlaubt und nicht regimetreue Mitarbeiter wurden entlassen. Film, Rundfunk und die Presse wurden als wichtiges Machtinstrument für die Durchsetzung politischer Ziele erkannt. Das Volk reagierte schließlich auf die miserablen Lebensumstände, die vielen Einschränkungen und die schlechte wirtschaftliche Lage mit Realitätsflucht und Apathie. Die Filmschaffenden wandten sich neutralen Themen wie den Märchenfilmen, dem Kinderfilm oder Komödien zu. Sie boten ihnen in dieser Zeit einfach mehr Freiheiten. So wurde die Zeit der 1970er Jahre zur zweitproduktivsten

---

<sup>218</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 59 ff.

<sup>219</sup> Vgl. ibid. S. 52 ff.

Schaffensperiode nach den 1950er Jahren im Bereich des Märchenfilm-Genres. Viele hervorragende Filmemacher produzierten fröhliche Kassenschlager wie zum Beispiel „Honza málem králem“ („Hans fast zum König“, 1977, Regie: Bořivoj Zeman). Die tschechischen Märchenfilme entwickelten sich zu begehrten Exportartikeln und so wurde mit einer systematischen Produktion dieser begonnen. Václav Vorlíček etablierte sich in jener Zeit zum erfolgreichsten Regisseur dieses Genres und drehte zahllose Märchen- und Kinderfilme. Sein 1973 produzierter Märchenfilm „Tři oříšky pro Popelku“ („Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“) zählt bis heute zu den beliebtesten Märchenfilmen aller Zeiten. Obwohl Václav Vorlíček als ein eigentlich regimekonformer Filmemacher galt, wird „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ heute als eine Anspielung auf das kommunistische und repressive Regime gedeutet. Auch neue, teilweise künstlerische Wege wurden im Märchenfilm-Genre ausprobiert. Man begann mit Horror-Elementen und Abenteuerhandlungen zu experimentieren. Humor und Komik spielten dabei aber auch weiterhin eine wichtige Rolle. So entstanden beim Publikum beliebte Märchenfilme wie Antonín Kachlíks Abenteuer-Märchen „Princ Bajaja“ („Prinz Bajaja“, 1971) oder Zdeněk Troška's „O princezně Jasněnce a létajícím ševci“ („Von Prinzessin Jasněnka und dem fliegenden Schuster“, 1987), bei dem sich Horror- und Komödien-Elemente die Waage halten. Weiters wurden neben Komödien-Märchen auch moderne Filmmärchen und Märchen-Serien für das Fernsehen produziert, wie beispielsweise die international bekannte Serie „Pan Tau“ („Die Abenteuer des Herrn Tau“, 1970-1988). In dieser Zeit führte man auch die Tradition des Weihnachtsmärchens ein, nämlich einen Märchenfilm am Heiligen Abend im tschechoslowakischen Fernsehen zu zeigen, die bis heute gepflegt wird.<sup>220</sup>

In den Barrandov-Studios wurden während der 1970er Jahre circa 70 hauptsächlich tschechische Filme produziert. In den 1980er Jahren entdeckten auch ausländische Produktionsfirmen die Qualitäten der Barrandov-Studios wieder und so wurden international ausgezeichnete Erfolgsfilme wie die amerikanische Produktion „Yentl“ (1983) von Barbra Streisand oder „Amadeus“ (1984) von Miloš Forman dort gedreht.<sup>221</sup>

Mit der Wende 1989 begann eine Phase des Umbruchs für das Land, die alle Lebensbereiche beeinflusste. Mit der demokratischen Entwicklung des Landes wurden Politik und Wirtschaft getrennt. Der Wegfall politischer Einflussnahme auf alle Bereiche und die Entstehung einer freien Marktwirtschaft mit Konkurrenz und Privateigentum führten nicht nur zu erheblichen

---

<sup>220</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 74 ff.

<sup>221</sup> Vgl. ibid. S. 74.

Veränderungen auf kultureller, sondern auch auf gesellschaftlicher Ebene. Die Folgen für den Film waren zwar neu dazu gewonnene Freiheiten einerseits, aber auch viele Veränderungen zum Beispiel auf finanzieller Seite andererseits. Man musste nun versuchen ohne die bisher üblichen staatlichen Gelder auszukommen und andere Finanzierungsmaßnahmen finden. Außerdem war die plötzliche Meinungsvielfalt für viele Filmschaffende neu. Die Menschen zogen sich nun mehr in die eigenen vier Wände zurück und die Kinos verzeichneten sinkende Besucherzahlen. In dieser Zeit wurden kaum Märchen- und Kinderfilme produziert, dafür setzte man sich thematisch mit der kommunistischen Vergangenheit auseinander. Ab 1993 besann man sich auf den Erfolg der alten Märchenfilme zurück und so entstand nach der Vorlage von Karel Jaromír Erben der Film „Nesmrtelná teta“ („Die unsterbliche Tante“, Regie: Zdeněk Zelenka), der zwar qualitativ nicht besonders hochwertig, dafür aber kommerziell erfolgreich war. Auch Václav Vorlíček kehrte wieder zum Märchenfilm-Genre zurück, wobei seine Filme dieser Zeit eher eine Mischung aus Märchen, Märchenparodie und Detektivfilm bilden, beispielsweise „Kouzelný měšec“ („Der Zaubersack“, 1996). Für diese Produktionen charakteristisch sind das Brechen von Märchengesetzen und der krampfhaft wirkende Humor. So entstanden Märchenkomödien und –parodien des Duos Vorlíček und Macourek wie die Trilogie „Pták Ohnivák“ („Der Feuervogel“, 1997) oder „Jezerní královna“ („Die Seekönigin, 1998). Auch ausgereifere Computer-Tricks wurden hier schon eingesetzt. Vorlagen für solche Koproduktionen bildeten „übernationale“ Geschichten, die genug Raum für visuelle Effekte ließen. Humor, Ästhetik und Romantik rückten dabei in den Hintergrund.

Erst gegen Mitte der 1990er Jahre erholte sich das Märchenfilm-Genre. Man fand in privaten Investoren, internationalen (meist deutschen) Koproduktionen und der Beteiligung des Fernsehens neue Finanzierungsmöglichkeiten, um die aufwändigen Produktionskosten der Märchenfilme zu decken. So wurde nicht nur die heimische Filmproduktion wieder belebt, sondern auch das Märchenfilm-Genre bekam einen neuen Aufschwung. Die Nachfrage vom heimischen Publikum stieg erneut an und Märchenfilme wurden wieder vermehrt produziert. Während einige Filmemacher sich an internationalen Maßstäben orientierten und experimentierten, produzierten andere Filme nach alter heimischer Tradition, wie beispielsweise Zdeněk Troška, und sicherten damit deren Bestehen. Beispiele dafür sind Troškas „Princezna ze mlejna“ („Die Prinzessin von der Mühle“, 1994) und die beiden Teile von „Z pekla štěstí“ („Glück aus der Hölle“, 1999 und 2000). Zwischen 1989 und 1999 wurden 15 abendfüllende Märchenfilme in Tschechien produziert.

Obwohl die neuen Generationen der Filmemacher sich heutzutage nicht mehr viel für dieses Genre erwärmen können, sind die alten Märchenfilme beim Publikum immer noch sehr beliebt. Zusammenfassend kann man sagen, dass sich der tschechische Märchenfilm im Laufe der Geschichte immer den zeitlichen, politischen, gesellschaftlichen und auch medialen Bedingungen angepasst hat. So hat man nach und nach angefangen sich mehr auf Fernsehproduktionen zu konzentrieren und die alten Filme auf DVD bzw. VHS zu vermarkten. Kennzeichnend für die TV-Produktionen waren zwei Richtungen, die sich auch im modernen Filmmärchen wiederfinden, nämlich das düstere und das fröhliche Märchen. Auch hier wurde gern nach den Vorlagen von Božena Němcová und Karel Jaromír Erben gearbeitet. Erwartet wurde dabei genauso wie beim Märchenfilm nicht nur Unterhaltung, sondern auch Belehrung.

Nach der Wende musste der tschechische Märchenfilm, den neuen Bedingungen angepasst, erst wieder seinen Weg zwischen Experimentellem, Traditionellem und der Kommerzialisierung finden. So stellten die 1990er Jahre hauptsächlich eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und den neuen Verhältnissen und den daraus resultierenden Veränderungen dar. Erst nach der Stabilisierung dieser war ein reiferes Kunstschaffen möglich. Bis heute werden vom Publikum trotz mangelnder Qualität stets neue Märchenfilme verlangt. Filmemacher sind um neue Märchenstoffe bemüht und schaffen neue Geschichten, indem sie unterschiedliche Motive miteinander kombinieren oder nach alten, unbekanntem tschechischen Geschichten suchen. Erwähnenswert ist, dass bisher kein Märchenstoff für Kino-Produktionen zweimal verfilmt wurde. Nur das Aschenputtel-Motiv bildet hier mit „Popelka“ und „Tři oříšky pro Popelku“ („Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“) die Ausnahme. Heutzutage werden tschechische Märchenfilme nur noch aus kommerziellen Gründen produziert. Im Fernsehen zählen sie zwar immer noch zu den erfolgreichsten Filmen, im Kino kommen sie allerdings gegen die Übermacht Hollywoods nicht an. Sie werden deshalb nur noch zum Zwecke der Unterhaltung für Kinder produziert und um die Filme an ausländische Fernsehanstalten zu verkaufen. Auch die Vermarktung der alten Filme auf DVD, die teilweise digital überarbeitet und mit Kommentaren und Extras bereichert werden, funktioniert gut. Man hält auch heute noch an der alten Tradition des Märchenfilms fest und so wurden im neuen Jahrtausend Fortsetzungen der alten Filme produziert und neue Filmmärchen wie beispielsweise „Čert ví proč“ („Der Teufel weiß warum, 2003) von Roman Vávra und „Královský slib“ („Das

königliche Versprechen“, 2001) von Kryštof Hanzlík geschaffen. Allerdings schafft es nur ein Bruchteil von ihnen den alten Filmen gerecht zu werden.<sup>222</sup>

### 3.2.2 Das Wesen des klassischen tschechischen Märchenfilms

Die Märchenfilmproduktion in Tschechien kann auf eine lange und reiche Tradition zurückgreifen, auch im literarischen Sinne. Die klassischen tschechischen Märchen beschäftigen sich grundsätzlich mit mitteleuropäischen Themenbereichen, das heißt sie behandeln in der Regel Motive, die überall vorkommen könnten, sind aber hinsichtlich der Erzählweise und der Details vom nationalen Geist beeinflusst.<sup>223</sup> Oft wird beispielsweise das typisch, tschechische Misstrauen gegenüber der Obrigkeit in der Figur des dummen Honza dargestellt.<sup>224</sup> Sehr selten nur enthalten die Geschichten bzw. die Märchenfilme Schreckenszenen, dafür wird viel Wert auf die natürliche Entwicklung der Handlung gelegt. Die Geschichten bestechen durch den Reiz und die Schönheit der tschechischen Landschaft und vor allem alte Stoffe werden mit langen Landschaftsaufnahmen bereichert. Sehr typisch ist außerdem, dass die bösen Wesen mit Eigenschaften ausgestattet sind, die ihnen eher einen komischen Zug verleihen und die Boshaftigkeit somit mildern.<sup>225</sup> So werden die Gegenspieler des Helden zumeist eher komisch als furchterregend dargestellt. Der König erscheint nicht selten als seniles Väterchen umgeben von intriganten Höflingen und das wahre Glück ist in einfachen Verhältnissen und nicht am Schloss zu finden.<sup>226</sup> Die übernatürlichen Wesen scheinen aus dem nationalen Geist Tschechiens entstanden zu sein, die dem Charakter und den Lebensbedingungen ihres Landes entsprechen; zum Beispiel die Figur des Rübezahls, der als launischer, aber mächtiger Berggeist den Beschützer der Armen darstellt und in Aussehen und Wesen ein Symbol für die wilde Natur des Riesengebirges ist. Kennzeichnend für tschechische Märchen sind weiters die Schlichtheit und Bescheidenheit der Figuren, die aus einfachen, ländlichen Verhältnissen stammen und der erzieherische Anspruch der Geschichten.

Vorlage für sehr viele der tschechischen Märchenfilme waren die Märchengeschichten der Autorin Božena Němcová und des tschechischen Schriftstellers, Literaturhistoriker und

---

<sup>222</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 96 ff.

<sup>223</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 267 ff.

<sup>224</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 96 ff.

<sup>225</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 267 ff.

<sup>226</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 98.

Märchensammler Karel Jaromír Erben (1811-1870). Während Erbens Märchen von einer mystisch-geheimnisvollen und düsteren Atmosphäre gekennzeichnet sind, sind die Märchen seiner Zeitgenossin Božena Němcová von einer heiteren und humorvollen Poesie erfüllt.<sup>227</sup>

Der tschechische Regisseur Bořivoj Zeman erkannte die Eigenschaften, die ein klassisches Filmmärchen haben sollte, indem er es so beschreibt, dass es eine Märchenwelt darstellen sollte, die zwar nichts mit der Realität zu tun hat und eine idyllische Sphäre vermittelt, aber klar zwischen Gut und Böse trennt. Außerdem benötigt es gute, realistische Typen und keine von Schauspielern dargestellten Karikaturen. Weiters darf nicht an Kostümen, Tricks und Exteriers gespart werden. Auch diese müssen so echt wie möglich sein. Besonderen Wert legt er auf die Musik des Films, die meist von einem Symphonieorchester untermalt wird.<sup>228</sup>

1986 und 1988 veranlasste das slowakische Filminstitut umfangreiche Untersuchungen zu klassischen tschechischen und slowakischen Märchenfilmen. Im Zuge dessen wurden typische Merkmale aufgestellt, die charakteristisch für diese sind. So wurde beispielsweise festgestellt, dass sich sowohl die ausgewählten Märchen-Vorlagen, als auch die bei den Zuschauern beliebten Schauspieler positiv auf die Qualität des tschechischen Märchenfilm-Genres auswirken. Das zentrale Motiv der Liebe, das den Helden stets zu großen Taten antreibt, ist weiters ein typisches Merkmal. Auch in inhaltlicher Hinsicht ist die Einhaltung der grundlegenden Werte im Leben wie zum Beispiel die Achtung vor der Arbeit kennzeichnend für den tschechischen Märchenfilm. Schließlich wird die Wirkung verstärkt und die Fantasie angeregt sowie dem Kriterium der Überraschung mehr Raum geboten, indem Zaubereien und übernatürliche Gestalten wie selbstverständlich auftauchen. Außerdem charakteristisch ist, dass die aufwendige Ausstattung, die opulenten Kostüme, die Architektur sowie die Tricks stets auf das Konzept des Films abgestimmt und ihm untergeordnet sind. Ebenso sind der Aufbau der Charaktere, die Stimmung des Films und die Handlung dem künstlerischen Gedanken im Wesentlichen untergeordnet. Im fertigen Ergebnis, im Drehbuch und in der Themenwahl schlagen sich somit in den meisten Fällen das konsequente Einhalten der Genrerichtung und dessen Ansprüche nieder.

Im Zusammenhang mit dieser Untersuchung wurden Befragungen durchgeführt, wobei 112 Kinder 10 Märchen aus dem Zeitraum zwischen 1952 und 1986 auf einer Skala von 1 bis 5

---

<sup>227</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 267 ff.

<sup>228</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 68.

bewerten sollten. Dabei wurde das Märchen „Tři oříšky pro Popelku“ („Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“) von Božena Němcová zum beliebtesten Märchen gewählt.<sup>229</sup>

### 3.2.3 Václav Vorlíček's Märchenfilme

Václav Vorlíček, geboren 1930 in Prag, begann nach einem vierjährigen Studium an der FAMU, der Filmfakultät der Akademie der musischen Künste in Prag, zunächst nur als Regieassistent in den Barrandov-Studios zu arbeiten. Seine ersten selbständigen Filme gelten als wenig erfolgreich. Den eigentlichen Durchbruch erreichte er erst durch die Zusammenarbeit mit dem Filmschaffenden Miloš Macourek (1926-2002), mit dem er auf dem Gebiet der Komödie erste Erfolge feiern durfte. Er drehte eine Serie von publikumswirksamen Komödien sowie einen Detektivfilm. Erst in den 1970er Jahren wandte sich Vorlíček verstärkt dem Kinderfilm zu, der als thematisch neutral galt und mehr Freiheiten bot. Er entwickelte sich schnell zum wichtigsten und kommerziell erfolgreichsten Filmemacher dieses Genres.<sup>230</sup>

Václav Vorlíček's „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ ist sein erster und erfolgreichster Märchenfilm, bei dem er schon 1973 sein Können und alle wichtigen Aspekte eines populären Märchenfilms unter Beweis stellen konnte. Nicht umsonst gilt er heute noch als „Altmeister des tschechischen Märchenfilms“.<sup>231</sup> Václav Vorlíček war einer der wenigen Filmschaffenden, die trotz dem Ende der staatlichen Filmfinanzierung nach 1989 die tschechische Märchenfilmproduktion kontinuierlich weiterführte. In den letzten Jahren machte er durch Filme wie „Kouzelný měšec“ („Das Zauberbuch“, Tschechien/Deutschland, 1996), „Pták ohnivák“ („Der Feuervogel“, Tschechien/Deutschland, 1996) oder „Sokoliar Tomáš/Král sokolů“ („Der König der Falken“, Tschechien/Slowakei/Polen/Ungarn/Frankreich/Deutschland, 2000) auf sich aufmerksam. An seine Erfolge der 1970er Jahre mit Filmen wie „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ oder „Prinzessin Dornröschen“ (1978) konnte er jedoch nicht mehr anschließen.

Kennzeichnend für Vorlíček's Märchenfilme ist der Umstand, dass sich die Figuren, das Milieu und die Verhaltensweisen immer sehr gut auf heutige Verhältnisse übertragen lassen.

---

<sup>229</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 78 ff.

<sup>230</sup> Vgl. *ibid.* S. 83 ff.

<sup>231</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 202 ff. zitiert nach: Strobel, Hans (Hrsg.): *Aberwitzige Märchenwelten. Václav Vorlíček und der tschechische Kinderfilm. Sonderdruck der Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz.* – Remscheid/München, 2001, S. 2.

So ist der Prinz in „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ nicht nur der edle Thronfolger, sondern vielmehr ein junger Mann, der sich für seine amtlichen Pflichten nicht interessiert, sondern viel lieber mit seinen Freunden im Wald herumtollt. Außerdem hat die Figur des Prinzen einen familiären Hintergrund im Film, der seinen Charakter plastischer und authentischer für den Zuschauer wirken lässt. Auch der König wird eher als verzweifelter Vater gezeichnet, der sich um seinen unvernünftigen Sohn sorgt und der ihn endlich verheiratet sehen will, denn als autoritärer Herrscher. Ebenso wird er dann und wann von seiner liberal dargestellten Frau zur Gelassenheit ermahnt. Die Königin selbst wirkt erhaben über die Streitereien ihrer beiden Männer, wenn sie die Konflikte mit einem amüsierten Lächeln kommentiert. So zeigen Vorlíčeks Märchenfilme ganz normale Familienväter und Gegebenheiten, in denen die Frauen gleichberechtigt sind. Durch diesen Gegenwartsbezug sind Vorlíčeks Märchenfilme dem Modernen Filmmärchen sehr nahe, in dem umgekehrt Märchenelemente in einen realistischen Alltag eingeflochten werden. Vorlíček hat so den märchentypischen Filmstil wesentlich geprägt, indem er nicht nur eine moderne Alltagswelt mit einer vormodernen Märchenidylle verbindet, sondern auch die Kombination aus Komik und Romantik machen seinen unverwechselbaren Stil aus. Wenngleich die Mischung aus heiterem Erzählton und poetischer Atmosphäre der der Gattungstheorie entsprechenden stilisierten Künstlichkeit und dem Alltagsabstand eigentlich widersprechen, konnte Vorlíček gerade mit dieser Methodik große Erfolge verzeichnen.

Charakteristisch für Václav Vorlíčeks Werk ist genau dieser humoristische Blick. Jedoch legt er in der Charakterisierung seiner Figuren genauso viel Empathie an den Tag. Fabienne Liptay beschreibt seinen Stil als eine „Mischung aus einfühelndem Humanismus und realsatirischem Aberwitz“<sup>232</sup>, den er auch in der Darstellung der Nebenfiguren zeigt. Die liebevoll gezeichneten und mit persönlichen Eigenschaften ausgestatteten Charaktere bleiben als einprägsame Typen in Erinnerung, beispielsweise der väterliche und bärtige Kutscher oder der dicke Küchenjunge mit der etwas zu groß geratenen Kochmütze in „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“. Wahrscheinlich gelingt ihm dieses Einprägen beim Zuschauer auch deshalb, weil Vorlíček gern seine Schauspieler immer wieder auch für andere Filme einsetzt, an denen er arbeitet. So spielt beispielsweise der Schauspieler des Kutscher Vinzek, dargestellt von Vladimír Menšík, in zwölf seiner Filme mit.<sup>233</sup>

So arbeitet Vorlíček mit vielen Mitteln, die funktionieren. Diesbezüglich äußerte er sich zu den Besonderheiten, über die ein Märchenfilm-Regisseur verfügen müsse, so:

---

<sup>232</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 202 ff.

<sup>233</sup> Vgl. *ibid.* S. 202 ff.

Das Drehen eines Märchens unterscheidet sich im Grunde kaum von der Arbeit an anderen Genres. Ob ich nun eine Gegenwartskomödie oder ein modernes bzw. klassisches Märchen drehe, ich gehe immer von einem einzigen Interesse aus – eine interessante Geschichte zu erzählen und für dessen Darstellung die geeignetste Form zu finden.<sup>234</sup>

Vorlíček machte in seiner Arbeit wenig Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen im Publikum. Er meinte sogar, dass vor dem Märchen jedes Publikum gleich ist. Kinder seien sogar strenger in Bezug auf die Logik im Märchenfilm als Erwachsene, die vieles nicht so eng sehen würden und nicht so aufmerksam wären wie die kleinen Zuschauer. So hält er eine vereinfachte Darstellungsweise nicht für notwendig.<sup>235</sup>

Für die tschechische Kultur schätzt Václav Vorlíček die tschechischen Filmmärchen so ein:

Dass sie unseren nationalen Charakter gut darstellen, dass sie von allen Filmen über die längste Lebensdauer verfügen, und dass sie uns recht gut in der Welt repräsentieren.<sup>236</sup>

Während Vorlíčeks Komödien, Detektivfilme und andere Projekte als regimekonform gelten, wird sein bekanntester Film „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ heute oft als Anspielung auf das damals herrschende repressive und kommunistische Regime interpretiert.<sup>237</sup>

## **4 ASCHENPUTTEL UND DESSEN UMSETZUNG IM FILM „DREI HASELNÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL“**

### **4.1 Arbeitsweise der Gebrüder Grimm im zeitgeschichtlichen Kontext**

Jacob (1785-1863) und Wilhelm Grimm (1786-1859) waren zwei von sechs Kindern eines Juristen und Amtmannes aus dem hessischen Hanau. Sie studierten beide Rechtswissenschaft in Marburg, wo ihr Lehrer und Förderer Friedrich Carl von Savigny ihr Interesse für die Romantik und den Minnesang wecken konnte. Auch Johann Gottfried Herder beeinflusste die Brüder in dieser Zeit stark, da er gleichsam als Vordenker den

---

<sup>234</sup> Vaníčková, 2005. S. 85. zitiert nach: Nytrová, Olga/Strachota, Václav: Králové, královny, princové a princezny českého filmu aneb. Pyšná princezna. Byl jednou jeden král. Princezna se zlatou hvězdou. žílně smutná princezna. Tři oříšky pro Popelku, Pohořelice, Formát, 1998. S. 180.

<sup>235</sup> Vgl. ibid. S. 83 ff.

<sup>236</sup> Ibid. S. 85. zitiert nach: Nytrová, Olga/Strachota, Václav: Králové, královny, princové a princezny českého filmu aneb. Pyšná princezna. Byl jednou jeden král. Princezna se zlatou hvězdou. žílně smutná princezna. Tři oříšky pro Popelku, Pohořelice, Formát, 1998. S. 168.

<sup>237</sup> Vgl. ibid. S. 83 ff.

literarischen Wert der Volkspoesie neu entdeckte, nachdem man in der Zeit der Aufklärung die Volksmärchen nicht ernst genommen hatte. Jacob und Wilhelm Grimm begannen die geschichtliche Entwicklung der deutschsprachigen Literatur zu untersuchen, wobei sie aber auch Quellen anderer Länder hinzuzogen. So entwickelten sie sich zu Realisten, die in der Vergangenheit den Ursprung für die zeitgenössischen Gegebenheiten sahen.

Da sie aus nicht besonders wohlhabenden Verhältnissen stammten, arbeiteten sie als Bibliothekare in Kassel und wurden von Gönnern gefördert. Zu dieser Zeit begannen sie Märchen und Sagen zu sammeln. Sie waren jedoch nicht die ersten, die sich für die Volkspoesie interessierten. Der Weimarer Schriftsteller und Kritiker Johann Karl August Musäus hatte 1782 die erste deutsche Märchensammlung herausgebracht.<sup>238</sup>

Durch die Verbindung zu Savigny bekamen die Brüder Grimm den Auftrag von Clemens Brentano, der nach Mitarbeitern für seine Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* suchte, ihm ihren Bestand an bereits gesammelten Märchen zu schicken. Diese Zusammenarbeit war für beide Seiten bedeutsam und von Vorteil, da sie voneinander profitieren konnten. Sie dauerte bis 1810 an.<sup>239</sup> Bereits bevor die Brüder Grimm ihren ersten Märchenband veröffentlichten, waren schon die Sammlungen *Altdeutscher Meistersang* und *Aldänische Heldenlieder, Balladen und Märchen* von ihnen erschienen.

Ihre Quellen hatten Jacob und Wilhelm Grimm vor allem im Bekanntenkreis. Zu den Beiträgern der ersten Stunde gehörten auch die Töchter und die Mutter der Familie Hassenpflug, die aus gehobenen bürgerlichen Kreisen stammten. Johannes Hassenpflug, der Vater, war Amtmann und Regierungsrat. Die Damen beteiligten sich gern an literarischen Kränzchen, die immer sonntags bei den Brüdern Grimm stattfanden. Bis heute ist jedoch nicht bekannt, ob sich die Brüder schon während der Erzählungen Notizen machten oder erst im Nachhinein aus dem Gedächtnis das Gehörte aufschrieben. Aus diesen Treffen hielt vor allem Jacob Grimm die Volksmärchen schriftlich fest. Wilhelm Grimm konzentrierte sich hingegen mehr auf die Erzählungen einer befreundeten Apothekersfrau Dorothea Catharina Wild und deren Töchter Dortchen, die er selbst später ehelichte, und Gretchen. Während die Wild-Schwester ihre Geschichten wahrscheinlich von ihrer Kinderfrau und der Mutter überliefert bekommen hatten, gehen die Erzählungen der Familie Hassenpflug teilweise sogar auf die französische Tradition, vor allem auf Perrault, zurück. Natürlich griffen sie auch auf die Geschichten anderer Personen zurück, die sie zunächst nicht so gut kannten. Einige Märchenbeiträge der Brüder Grimm sind jedoch bis heute nicht eindeutig identifiziert. Einerseits weil manche Beiträge ihnen nicht direkt vermittelt wurden und

---

<sup>238</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 19 ff.

<sup>239</sup> Vgl. Rölleke, 2007, S. 97 ff.

andererseits weil man die Biografien mancher Personen nicht nachvollziehen kann, wie beispielsweise die „Marburger Märchenfrau“<sup>240</sup> oder die „Viehmännin“<sup>241</sup>. Weiters war die große Privatbibliothek Clemens Brentanos eine wahre Fundgrube für die beiden Märchensammler.

Wenn man bedenkt, dass die Quellen der Brüder Grimm hauptsächlich aus gebildeten, bürgerlichen Kreisen stammten, dann liegt die Annahme nahe, dass die Märchen, so wie sie die Brüder Grimm aufschrieben, nicht unbedingt im Volke erzählt wurden. Zwar fragten Grimms Textzulieferer immer wieder ihre Mägde, Knechte und Bedienstete nach Geschichten, jedoch vermischten sie gern das Erfahrene mit den französischen Märchen, die sie bereits kannten. Im Hause der Familie Hassenpflug beispielsweise pflegte man nur französisch zu sprechen. Weiters wurden die ursprünglichen, rohen Volksmärchen in der anschließenden Niederschrift der Brüder Grimm verändert und verfeinert. Sie sahen es nämlich ebenso als ihre Aufgabe an, derbe und zu grausame Textstellen zu glätten, wie auch sexuelle Anspielungen zu löschen oder umzuformen, damit die Käufer der Bücher, nämlich bürgerliche Eltern, zufrieden gestellt waren. Wortgetreue Märchenausgaben, so wie sie der Volksmund erzählte, wären in jener Zeit ohnehin nicht gedruckt oder gelesen worden. Auch die klassische Eingangsformel „Es war einmal“ existierte in dieser Form als Volksüberlieferung nicht, sondern war die freie Erfindung von Wilhelm Grimm, die sich bis heute erhalten hat.<sup>242</sup>

Ihr Motiv bzw. ihre Motivation, Märchen mit solch einer Gewissenhaftigkeit und Zielstrebigkeit zusammenzutragen, waren zweierlei. Zum einen war ihre Intention schlicht und einfach, die mündlich überlieferten Volksgeschichten vor dem Vergessen zu bewahren und sie so gleichsam zu retten und sie festzuhalten.<sup>243</sup> So schreibt Wilhelm Grimm 1812 in der Vorrede zur ersten Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen*:

Es war vielleicht gerade Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltener werden (...).<sup>244</sup>

Auf der anderen Seite war es gerade die Zeit, in der weite Teile Deutschlands von den Franzosen besetzt waren und ein deutscher Nationalstaat weit entfernt zu sein schien. Sie wollten so den Menschen zu einem nationalen Bewusstsein verhelfen und zum Patriotismus des Landes beitragen. Indem sie sich auf das Schaffen der Vorfahren beriefen, wollten sie auch die Leute dazu mobilisieren, die alten Sagen und Märchen aufzuheben und nicht

---

<sup>240</sup> Rölleke, 2007, S. 97 ff.

<sup>241</sup> Feldmann, 2009, S. 20 ff.

<sup>242</sup> Vgl. *ibid.* S. 22 ff.

<sup>243</sup> Vgl. *ibid.* S. 20 ff.

<sup>244</sup> Rölleke, 2004, S. 26.

aussterben zu lassen. Trotz Patriotismus waren die Brüder Grimm eigentlich sehr revolutionäre Geister ihrer Zeit, inspiriert von den Idealen der Französischen Revolution. Diese Einstellungen wurden ihnen später sogar zum Verhängnis, nämlich als sie gegen den König von Hannover protestierten, der rechtswidrig die Verfassung aufgehoben hatte, worauf sie ihre Professuren in Göttingen verloren und Jacob Grimm sogar des Landes verwiesen wurde.

1812 erschien die erste Märchenausgabe unter dem Titel *Kinder- und Hausmärchen*, die schon die Erzählungen „Aschenputtel“, „Rotkäppchen“, „Frau Holle“, „Schneewittchen“, „Hänsel und Gretel“, „Brüderchen und Schwesterchen“, „Der Wolf und die sieben Geißlein“ und „Der gestiefelte Kater“ enthielt. In dieser Ausgabe waren die Geschichten noch nicht so stark bearbeitet. 1815 erschien ein zweiter Band. Nach schlechten Kritiken, die Sprache wäre zu nüchtern und nicht kindgerecht genug, publizierten die Brüder 1819 jedoch eine stark veränderte Neuauflage. 1825 folgte dann eine preisgünstige und illustrierte Ausgabe, die eine Auswahl von 50 kindgerechten Märchen enthielt und mit der die Brüder Grimm ihren endgültigen Durchbruch erlangten. Die Brüder wurden immer populärer und die Nachfrage stieg an. So erschien 1838 die dritte Ausgabe und 1857, zwei Jahre vor Wilhelm Grimms Tod, die letzte, die auch ich als Vorlage für diese Arbeit verwende.

Es ist das Verdienst der Brüder Grimm, das Interesse an den Volksmärchen geweckt und eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema begründet zu haben.<sup>245</sup>

## **4.2 Aschenputtel von den Brüdern Grimm**

### **4.2.1 Inhalt**

Das Mädchen Aschenputtel wächst wohlbehütet als Tochter eines reichen Kaufmannes in gutem Hause auf. Doch als seine Mutter stirbt, heiratet sein Vater ein halbes Jahr später eine Frau, die zwei weitere Mädchen in die Ehe mitbringt. Von da an wird Aschenputtel von ihren Stiefschwestern und ihrer Stiefmutter permanent erniedrigt und muss schwere Arbeiten im Haushalt verrichten. Außerdem muss sie in der Asche neben dem Herd schlafen, weshalb sie „Aschenputtel“ genannt wird.

Als der Vater eines Tages zu einer Messe fährt, fragt er seine Töchter, was er ihnen mitbringen soll. Aschenputtels Stiefschwestern wünschen sich schöne Kleider, Perlen und

---

<sup>245</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 19 ff.

Edelsteine, während Aschenputtel nur will, dass ihr der Vater den ersten Zweig mitbringt, der ihm auf der Heimreise an den Hut stößt. So bringt der Vater dem Aschenputtel einen Haselzweig mit, den es auf dem Grab der Mutter pflanzt und der zu einem schönen Busch heranwächst. Dort verbringt Aschenputtel viel Zeit. Dreimal täglich geht es zum Grab der Mutter, weint und betet dort. Und jedes Mal, wenn das Mädchen dort sitzt, kommt ein weißer Vogel, der ihm jeden Wunsch erfüllt, den es ausspricht.

Eines Tages richtet der König ein dreitägiges Fest aus, zu dem er alle jungen Frauen des Landes einlädt, damit sich sein Sohn eine Braut aussuchen soll. Aschenputtel möchte so wie ihre Stiefschwestern auch zum Tanz gehen, doch ihre Stiefschwestern beschimpfen sie nur, dass sie ohnehin nichts zum Anziehen hätte. Sie und ihre Mutter wollen nicht, dass Aschenputtel auch dort erscheint. Das Mädchen fleht jedoch ihre Stiefmutter so sehr an, dass diese ihr eine Aufgabe gibt. Es soll die Linsen aus der Asche auflesen und sortieren, was dem Aschenputtel auch mithilfe der von ihr gerufenen Tauben gelingt. Die Stiefmutter jedoch gibt Aschenputtel eine weitere Aufgabe auf und obwohl das Mädchen die Aufgabe löst, weigert sich die Stiefmutter es zum Ball mitzunehmen. Als alle aus dem Haus sind, geht Aschenputtel zum Grab der Mutter und klagt dort ihr Leid. Sie spricht den Wunsch nach einem schönen Kleid und schönen Schuhen aus und der weiße Vogel erfüllt ihn ihr. Somit eilt auch sie zum Ball des Königs. Dort jedoch bleibt sie unerkannt, auch von ihrem Vater. Der Königssohn tanzt mit Aschenputtel und verliebt sich tatsächlich in sie. Doch als Aschenputtel gehen muss und der Prinz ihr folgt, entwischt sie ihm.

Auch am zweiten und am dritten Tag erscheint Aschenputtel in noch prächtigeren Kleidern, die ihr der weiße Vogel geschenkt hat. Und jedes Mal entwischt sie dem Prinzen, als sie gehen muss. Doch am dritten Tag des Festes verliert sie dabei ihren Schuh, denn der Prinz hat die Treppe mit Pech bestreichen lassen. Der Prinz will daraufhin nur das Mädchen heiraten, dem der Schuh passt und lässt im ganzen Land nach ihr suchen. Aschenputtels Stiefschwestern freuen sich, denn sie wollen unbedingt Königin werden. Und um in den Schuh zu passen, schlägt sich die eine sogar die Zehe und die andere die Ferse ab. Doch als sie auf dem Weg zum Schloss sind und am Grab von Aschenputtels Mutter vorbeikommen, verraten sie zwei Tauben mit ihrem Gesang, die am Haselstrauch sitzen:

Rucke di guck, rucke die guck,  
Blut ist im Schuck (Schuh):  
der Schuck ist zu klein,  
die rechte Braut sitzt noch daheim.<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> o. V.: Grimms Märchen. Gesamtausgabe, 2000, S. 97.

Schließlich wird das Aschenputtel als die richtige Braut erkannt, da nur ihr der Schuh passt. Am Tag der Hochzeit als sich Aschenputtels Stiefschwestern bei den Brautleuten einschmeicheln wollen, picken ihnen Tauben die Augen aus und die zwei Schwestern werden so „für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit“<sup>247</sup> bestraft.<sup>248</sup>

#### 4.2.2 Herkunft und Verbreitung des Aschenputtelmotivs

Aschenputtel oder auch Aschenbrödel meint ein Mädchen, das in der Herdasche herumwühlt (putteln hessisch = Staub schütteln), also die schmutzigste Küchenarbeit tut. Vielleicht kommt der Name auch aus dem Griechischen (achylia = Asche, poutos = weibliche Scham), wo er heute noch „eine Frau, die in der Herdasche sitzt“ bedeutet.<sup>249</sup>

Das Aschenputtel-Motiv taucht in unterschiedlichster Gestalt schon bei den Märchen der Völker auf. So gibt es weltweit circa 700 verschiedene Aschenputtel-Varianten. Die wahrscheinlich älteste Version wurde um 850 v. u. Z. in China von Tuan Ch'eng Shi festgehalten. Nicht nur im alten Ägypten, China, Rom und bei den Ureinwohnern Nordamerikas war das Aschenputtel-Motiv bekannt, sondern auch die Vietnamesen, Türken, Araber und Bengalen kannten früh die Geschichte des Mädchens.<sup>250</sup> „Das Erdkühlein“, eine Vorgängerversion aus dem 16. Jahrhundert ist schriftlich überliefert.<sup>251</sup> Die erste Veröffentlichung in Europa war *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* (Aschenputtel oder Der kleine gläserne Pantoffel, 1697) von Charles Perrault aus seiner Sammlung von Märchengeschichten *Les contes de ma mère l'Oye*, nach dessen Version auch das Libretto zu Gioacchino Rossinis „La Cenerentola“ (1817) entstand. Die erste deutsche Version findet sich schließlich in der ersten zweibändigen Ausgabe der Sammlung *Kinder- und Haus-Märchen* der Brüder Grimm (1812/1815).<sup>252</sup> Vergleicht man Perraults Aschenputtel-Version mit der der Brüder Grimm, so werden deutliche Differenzen vor allem bei der Charakterisierung der Hauptfigur sichtbar. Während Perraults Aschenputtel die Erniedrigungen demütig erträgt, leidet sie bei den Brüdern Grimm vielmehr unter ihrer Situation und weist sogar eine gewisse Eigeninitiative auf, um den Prinzen für sich zu gewinnen.<sup>253</sup>

---

<sup>247</sup> o. V.: Grimms Märchen. Gesamtausgabe, 2000, S. 97.

<sup>248</sup> Vgl. *ibid.* S. 91-98.

<sup>249</sup> Feldmann, 2009, S. 139.

<sup>250</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 297 f.

<sup>251</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 139.

<sup>252</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 298.

<sup>253</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 183.

Perraults Aschenputtel-Version diene auch als Vorlage für Walt Disneys Zeichentrickfilm „Cinderella“ aus dem Jahre 1950. In dieser Variante tritt eine Tante als gute Fee auf, die einen Kürbis in eine Kutsche und Mäuse in Pferde verwandelt, dies weicht von der Fassung der Brüder Grimm am wesentlichsten ab. Es gibt zahlreiche Umsetzungen des Aschenputtelstoffes in Kunst, Literatur und Musik. Die bekanntesten Opernumsetzungen sind von Rossini und Jules Massenet und Ballettfassungen von Johann Strauß und Prokofjew. In England wird Aschenputtel Cinderella genannt, in Italien La Cenerentola, in Russland Soluschka und in Frankreich heißt die Märchenheldin Cendrillon.<sup>254</sup>

Das Aschenputtel-Motiv ist das „bekannteste, beliebteste und am häufigsten adaptierte Märchen überhaupt“<sup>255</sup>. Gerade in der Filmindustrie Hollywoods nimmt der Cinderella-Mythos eine prominente Stellung ein, da er eine märchenhafte Liebesgeschichte mit dem amerikanischen Aufsteigertraum verbindet. Von Walt Disneys erster Cinderella-Fassung von 1922 über „Cinderella in Harlem“ (USA, 1978) bis zu „Pretty Woman“ (USA, 1989) und „Evita“ (USA, 1996) werden das Aschenputtel-Motiv und alle damit verbundenen möglichen Klischees interpretiert und ausgereizt.<sup>256</sup>

## 4.2.3 Figuren

### 4.2.3.1 *Aschenputtel*

Die Frau ist das schlafende Dornröschen, die Eselshaut, das Aschenbrödel, das Schneewittchen, lauter Gestalten, die ergebungsvoll dulden. In Liedern, in Märchen sieht man den jungen Mann abenteuernd auf die Suche nach der Frau ausziehen. Er durchbohrt Drachen, bekämpft Riesen. Sie sitzt in einem Turm, einem Palast, einem Garten, einer Höhle gefangen, ist an einen Felsen geschmiedet, gefesselt, eingeschlafert: Sie wartet. Eines Tages wird mein Prinz kommen... Some day he'll come along, the man I love [...]<sup>257</sup> (Simone de Beauvoir)

Wenn man der Wortbeutung „Aschenputtel“ nachgeht und es in seine Einzelteile zerlegt, so heißt „Aschenputtel“ sinngemäß „die in der Asche wühlende, sich wälzende Küchenmagd, ein geringfügiges unreines Mägdlein“, wobei das Wort „puttel“ von „pusseln“ oder „pöseln“ kommt, was „mühsam suchen“ oder „sudeln, im Schmutz verderben“ heißt.<sup>258</sup> Versucht man jedoch das Mädchen nicht nur von außen zu betrachten, sondern sein Wesen zu verstehen, muss man genauer hinsehen und erkennt einen Menschen, der versucht seine eigene Würde

---

<sup>254</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 139.

<sup>255</sup> Liptay, 2004, S. 182.

<sup>256</sup> Vgl. *ibid.* S. 182.

<sup>257</sup> Liptay, 2004, S. 179. Originalquelle nicht angegeben.

<sup>258</sup> Vgl. Bolte, J./Polivka, G., 1913. S. 182.

in einer Situation zu behalten, in der er Elend, Unterdrückung und Erniedrigung erlebt, gegen Widerstände und Hoffnungslosigkeit ankämpft und dabei jedoch den Traum nicht verliert, eigentlich zu etwas Besserem, etwas Königlichem auserkoren zu sein. Dieser Gegensatz von äußerer Unterdrückung und innerer Berufung, zwischen Schicksalsschlag und Herzenssehnsucht drückt den Kernkonflikt der Aschenputtel-Figur aus.<sup>259</sup>

Der graue Kittel, den Aschenputtel gegen ihre schönen, farbenfrohen Kleider tauschen muss, ist symbolhaft für Aschenputtels neuen grauen Alltag. Von morgens bis abends muss sie schuften, sinnlose Sisyphusarbeiten verrichten und die anderen bedienen und erntet dafür anstatt Anerkennung und Lob nur erneut Demütigungen. Auch die hölzernen Schuhe, die Aschenputtel ab dem Zeitpunkt des Einzugs ihrer neuen Familie tragen muss, sprechen für das innere Verholzen genauso wie für das Bestehen im harten Alltag. Den permanenten Erniedrigungen und Demütigungen ausgesetzt, läuft das Mädchen Gefahr zu verzweifeln und sich selbst aufzugeben. Doch Aschenputtel, eine von Natur aus gutmütige und fröhliche Seele, lässt sich trotz allem nicht unterkriegen und schöpft immer wieder neuen Mut. Unter dem Einfluss ihrer bösen Stiefschwestern lässt Aschenputtels Unbeschwertheit und Fröhlichkeit nach. Doch brechen können sie das Mädchen nicht.

Die Ablehnung kommt jedoch von beiden Seiten. Auch das Aschenputtel, das die tote Mutter vielleicht idealisiert, zeigt deutlich ihren Unmut über die Stiefmutter und die Stiefschwestern. Den verhaltenen Trotz Aschenputtels spürt man. Ihre Verzweiflung und Demut trägt sie nach außen, während sie selbst sich in ihr Innenleben zurückzieht und auf ihre Innenwelt konzentriert. Sie ist eindeutig das Opfer. So flüchtet sie zum Grab der Mutter, wo sie Kraft schöpft.

Menschen, die sehr oft das Grab eines lieb gewonnenen Verstorbenen besuchen, scheinen die Einsamkeit zu kultivieren und manchmal sogar den eigenen Tod herbeizusehnen. Tatsächlich aber leisten sie wertvolle Trauerarbeit. Die Verbitterung wird in Energie umgewandelt und der Verlust zu innerem Besitz. Sie versuchen zu lernen mit dem Tod umzugehen und damit gelassener zu leben.<sup>260</sup>

Aschenputtels Duldsamkeit und Opferbereitschaft ist für Märchenheldinnen sehr typisch. Im Gegensatz dazu ist es für Märchenbräute eher ungewöhnlich ihre zukünftigen Ehemänner selbst zu wählen. Vielmehr fallen sie ihnen entweder zufällig zu, wie dem Dornröschen, sind

---

<sup>259</sup> Vgl. Drewermann, 2008, S. 138 ff.

<sup>260</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 139 ff.

ihre Retter, die widerspruchslos geehlicht werden oder aber der Prinzessinnenvater schreibt ihnen den Zukünftigen vor, weil es das Schicksal eben so will. Obwohl der Prinz einerseits Aschenputtels Erlöser, ihr Retter, ist, gewinnt sie andererseits sein Herz nicht ganz tatenlos und trotz ihres niederen gesellschaftlichen Ranges für sich. Und trotzdem hat sie kein einfaches Los im Leben. Im Vergleich zu anderen Märchenheldinnen hat es Aschenputtel aber sogar noch ganz gut getroffen. Schneewittchen etwa wird von einer Stiefmutter mit Mordabsichten gejagt und Allerleirauh hat zwar keine Stiefmutter, muss jedoch vor den inzestuösen Nachstellungen ihres Vaters flüchten. So ist Aschenputtels Leidensdruck vergleichsweise weniger extrem ausgefallen. Trotzdem ist gerade sie zu einem Prototyp der wehrlosen Dulderinnen in Märchen geworden.<sup>261</sup>

#### **4.2.3.2 *Aschenputtels Vater***

Aschenputtels Vater ist ein reicher Kaufmann, der im Leben steht. Er lebt von Gütern, mit denen er handelt, die er kauft und wieder verkauft. Er lebt nicht von einer schöpferischen Tätigkeit, sondern davon mit Dingen zu handeln, die nicht von ihm geschaffen wurden und die morgen schon wieder wertlos sein könnten. Er muss täglich dafür sorgen, dass sein Reichtum erhalten bleibt. In seinem Beruf muss er Dinge riskieren, um neues Geld heran zu schaffen und das Erworbene zu erhalten. Er lebt in der ständigen Sorge, dass von einem Tag auf den anderen alles verloren und er bankrott sein könnte.<sup>262</sup>

Mit dem Tod seiner Frau, seiner Seelenverwandten, mit der er aus Liebe ein Kind geboren hat, verliert der Vater einen Teil von sich selbst. Doch schon ein Jahr später sucht er sich eine neue Frau, die zwei Kinder in die Ehe mitbringt. Da er viel auf Geschäftsreisen ist, bekommt er nicht viel davon mit, wie es zuhause zugeht. Auch dass seine Tochter immer unglücklicher und schlechter behandelt wird, fällt ihm nicht auf oder er will es einfach nicht sehen. Seine Sicht ist eingeschränkt, er achtet einfach nicht auf das Leiden seiner Tochter.<sup>263</sup>

Erst als Aschenputtel ihn bittet, ihm das erste Haselreis von der Reise mitzubringen, das ihm gegen den Hut stößt, erkennt er vielleicht die missliche Lage seiner Tochter. Während sich seine Stieftöchter Schmuck und neue Kleider wünschen, will Aschenputtel etwas Lebendiges

---

<sup>261</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 181.

<sup>262</sup> Vgl. Lenz, 1971, S. 164 ff.

<sup>263</sup> Vgl. *ibid.* S. 164 ff.

von ihrem Vater, einen Haselzweig. Denn für Aschenputtel hat sich ihr Vater, für sie völlig unverständlich, eine herzlose, kalte und materialistische Frau zur Ehefrau genommen, die der Vater scheinbar nicht als solche sieht. Und vielleicht muss ihm erst etwas gegen den zu fest sitzenden Hut stoßen, der ihm nur eine eingeschränkte Sicht erlaubt, oder ihn gänzlich abstoßen, damit er Aschenputtels Verzweiflung endlich erkennt.<sup>264</sup>

Nicht nur die Ignoranz des Vaters Aschenputtels Gefühlen und Ängsten gegenüber, die gerade er als Vater doch spüren sollte, sondern auch die Tatsache, dass er kaum um seine erste Frau trauert, lassen ihn rau und gefühllos wirken. Vielleicht ist es sein Verantwortungsbewusstsein, das ihn scheinbar nur ans Geldverdienen denken lässt, um seine Familie zu erhalten, und das ihn außerdem so schnell wieder heiraten lässt, um seiner Tochter eine neue Mutter zu geben. Ungewöhnlich jedoch ist die Situation als der Prinz nach dem entflohenen Aschenputtel sucht und der Vater zunächst das Taubenhaus mit der Axt zerschlägt und dann den Baum fällt, auf dem er Aschenputtel vermutet. Alles in allem wirkt Aschenputtels Vater wie ein Mann, der nur schlecht mit seinen Gefühlen umgehen kann.<sup>265</sup>

#### ***4.2.3.3 Die Stiefmutter***

Die Stiefmutter ist eine Frau, die sich selbst am nächsten ist. Ihr Wohl und das ihrer leiblichen Kinder ist ihr am wichtigsten. Sie legt großen Wert auf Äußerlichkeiten, auf schöne Kleider und wertvollen Schmuck. Durch die Heirat mit einem reichen Kaufmann erwirbt sie nicht nur die Möglichkeit Geld für die schönen Dinge auszugeben, sondern kann von nun an auch ihren Töchtern ein besseres Leben mit Haus, Hof und Dienstboten bieten. Ihr ist es wichtig ihren Töchtern eine gute Zukunft zu bereiten und versucht sich so in allen Bereichen des Lebens, so auch beim Prinzen, einen Vorteil zu verschaffen.

Aschenputtel, die nur die mütterliche Wärme und Fürsorge ihrer leiblichen Mutter kennt, kommt mit dieser neuen Frau an des Vaters Seite so gar nicht zurecht.

---

<sup>264</sup> Vgl. Lenz, 1971, S. 166.

<sup>265</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 141.

#### **4.2.3.4 Die zwei Stiefschwestern**

Aschenputtels Stiefschwestern sind schön. Doch diese Schönheit ist rein äußerlich. Denn sie sind nicht nur garstig und gemein zu Aschenputtel, sondern ihre Herzen sind richtig hasserfüllt. Mit ihnen ziehen Eifersucht, Scheinheiligkeit, Gemeinheit und Täuschung in Aschenputtels Vaterhaus. Sie quälen, erniedrigen und verhöhnen Aschenputtel von morgens bis abends, sie geben ihr einen alten grauen Kittel und hölzerne Schuhe und machen sie zur Küchenmagd im eigenen Haus und ihrer Dienstin.<sup>266</sup> Warum die beiden derart gemein zu Aschenputtel sind, ist jedoch eigentlich nicht klar zu erkennen. Vielleicht zeigt sich hier auch die von Kindern viel stärker empfundene Geschwisterrivalität, die unter diesen Umständen einer Patchwork-Familie, noch viel drastischer sind und von Kindern bzw. Teenagern massiver wahrgenommen werden als sie in der Realität sind. Oft äußert sich diese Belastung in einem Gefühl der Wertlosigkeit und Angst, verstoßen zu werden.<sup>267</sup>

Die beiden Stiefschwestern sind jedenfalls eitel, oberflächlich, arrogant. Sie legen viel Wert auf schöne Kleider und Schmuck und sie wollen mehr, als sie verdienen. Auch dass ihnen Aschenputtels Schuh nicht passt, für den sich die eine sogar einen Zeh, die andere die Ferse abschlägt, ist ein Symbol dafür, dass sie auf zu großem Fuß leben.

#### **4.2.3.5 Aschenputtel und der Prinz**

Sowohl Aschenputtel als auch der Prinz machen im Laufe der Geschichte einen Reifungsprozess durch. Beide müssen lernen auf eigenen Beinen zu stehen und sich durchzusetzen. Während Aschenputtel lernen muss sich selbst treu zu bleiben, die Hoffnung nicht zu verlieren und um die eigenen Rechte zu kämpfen, lernt der verwöhnte Prinz, dass er eigene Entscheidungen treffen muss. Als seine Eltern für ihn einen Ball mit möglichen zukünftigen Gattinnen ausrichten, beginnt er sich zu fragen, was er eigentlich will und wer und wie die Frau an seiner Seite eigentlich sein soll. Er beginnt zu begreifen, dass er als Königssohn Verpflichtungen einzuhalten hat. Und er versteht plötzlich, dass es an der Zeit ist gewisse Lebensentscheidungen zu treffen, um herauszufinden, wer er eigentlich sein will.

---

<sup>266</sup> Vgl. Lenz, 1971, S. 164 ff.

<sup>267</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 141.

Und schließlich begreift er, dass der Ball nicht der richtige Ort dafür ist.<sup>268</sup> „Der Königssohn lernt königlich zu handeln.“<sup>269</sup>

## 4.2.4 Symbolik

### 4.2.4.1 *Asche*

Schon in der ägyptischen Mythologie steigt ein Vogel, damals dargestellt in Form eines Reiher, später in Griechenland als Phönix, immer wieder verjüngt und neugeboren aus der Asche, nachdem er in der Morgenröte verbrannt ist. Der Vogel opfert sich zuerst und tritt danach neugeboren aus der Asche. Das, was vom Feuer zurück bleibt, ist die Asche. Feuer und Asche gehören untrennbar zusammen. Aschenputtels Seele brennt ebenfalls, weil sie ausbrechen will, weil sie nach etwas Höherem, etwas Besserem strebt. Ihre Seele brennt aus Wut und vor Begehren. Sie muss sich selbst immer wieder neu aufrichten, sich neuen Mut zusprechen, um nicht zu verzweifeln und zu resignieren.<sup>270</sup>

### 4.2.4.2 *Ofen, Herd*

Ab dem Zeitpunkt, als die Stiefmutter und ihre Stiefschwester in das Vaterhaus einziehen, muss Aschenputtel beim Herd schlafen. Der Herd und der Ofen, insgesamt die Küche, sind das Herz eines jeden Hauses und einer jeden Wohnung. Dort versammelt sich die Familie, um gemeinsam zu essen und sich zu wärmen. Die Küche ist der Mittelpunkt, gleichsam das Herz eines jeden Haushalts. „Die Wärmequelle des Hauses wird zum Symbol für die Wärmequelle im Hause des Leibes: das Herz.“<sup>271</sup> Dort, wo Wärme ausgestrahlt wird, soll Aschenputtel schlafen. Dies symbolisiert, dass Aschenputtels Seele nicht erkalten wird. Denn auch wenn ihre Widersacher sie immer wieder aufs Neue quälen und auch wenn ihrer „echten Seele kaum noch Raum gegeben“ wird „im inneren Bereich, so wirkt sie zuletzt doch noch im Herzen und sorgt dafür, dass der Funke nicht erlischt“.<sup>272</sup> Aschenputtel wird nicht nur zum Ofen und zur Asche getrieben, sie zieht sich auch dorthin zurück und muss

---

<sup>268</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 138 ff.

<sup>269</sup> Ibid. S. 140.

<sup>270</sup> Vgl. Lenz, 1971, S. 166.

<sup>271</sup> Ibid. S. 284.

<sup>272</sup> Ibid. S. 165.

immer wieder Arbeiten beim Feuer verrichten. „Im Herzen allein kann sie noch leben, von da aus schafft sie.“<sup>273</sup>

#### **4.2.4.3 Die Tauben**

Schon in der griechischen Antike sind Tauben stets die Begleiter der Göttin Aphrodite. Der weiße Vogel, der am Haselstrauch sitzt und von dort aus Aschenputtels Wünsche erfüllt, kann als biblische Taube gelesen werden, die sich als Geistlichkeit auf sie herabsenkt und auf sie einwirkt.<sup>274</sup> So wie sich ein Vogel in die Luft erhebt und zum Fliegen ansetzt, so erheben sich die Gedanken und Wünsche Aschenputtels in höhere Sphären. Die Tauben, die Aschenputtel beim Linsenlesen um Hilfe ruft, sind ebenfalls Geisteskräfte, die sich vom Himmel herabsenken, um ihr bei ihrer Aufgabe zu helfen. Sie unterscheiden die guten Samenkörner, die eine Frucht tragen können, von den schlechten und nehmen als Geisteskräfte diese sogar mit sich:

die guten ins Töpfchen,  
die schlechten ins Kröpfchen.<sup>275</sup>

Auch dass der Vogel am Grab der Mutter in einem Haselstrauch sitzt, wo Aschenputtel Kraft sammelt, versinnbildlicht das geistige Gespräch mit der verstorbenen Mutter.

#### **4.2.4.4 Haselbusch**

„Haselnüsse haben einen hohen Nährwert, sie stärken die Nerven und geben Lebenskraft.“<sup>276</sup> Der Haselnussstrauch ist ein altes Symbol für Weisheit<sup>277</sup> und Zeugungskraft.<sup>278</sup> So gilt die geknackte Nuss als Metapher für vollendete Erkenntnis. Auch Wünschelrutengänger verwenden Haselzweige, in der norwegischen Mythologie galt der Haselstrauch als heilig und bei den Kelten soll er ebenfalls aufgrund seiner magischen und heilenden Kräfte verehrt worden sein. Er gilt als Lebensbaum und so versinnbildlicht er auch für Aschenputtel einen Ruhepol, aus dem sie Energie schöpfen kann. Aschenputtel ist den Gemeinheiten der

---

<sup>273</sup> Lenz, 1971, S. 165.

<sup>274</sup> Vgl. *ibid.* S. 167 und S. 293.

<sup>275</sup> o. V.: Grimms Märchen. Gesamtausgabe, 2000, S. 93.

<sup>276</sup> Lenz, 1971, S. 166.

<sup>277</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 13.

<sup>278</sup> Vgl. *ibid.* S. 142.

Stiefschwestern und der Stiefmutter solange bedingungslos ausgesetzt, bis sie den Haselstrauch beim Grab der Mutter pflanzt, dessen Zweig ihr der Vater von seiner Reise mitgebracht hat. Ab diesem Zeitpunkt hat sie einen Platz, wo sie Energie tanken und ihre Kraft wachsen kann. Dort kommt sie dreimal täglich hin, um zu weinen, zu beten und sich zu sammeln. Dabei fallen vor allem auch die Wiederholung und die Regelmäßigkeit auf, mit der Aschenputtel dort betet. Denn so soll das regelmäßige Gebet und die damit verbundene Wiederholung dem Inneren mehr Kraft und Wirkung geben.<sup>279</sup>

#### **4.2.4.5 Kleider**

Kleider symbolisieren in Märchen eine zweite Haut, die man sich überstreifen kann. Sie spiegeln gleichsam das Innenleben ihres Trägers wider. Aschenputtel legt schöne Kleider an, als sie zum Ball des Prinzen geht. Im Inneren fühlt sie sich zu Höherem erkoren, zu einem besseren Leben als als Arbeitsmagd für ihre Stiefschwestern und ihre Stiefmutter. Die schönen Ballkleider drücken all diese Gefühle und Sehnsüchte aus. Sie wünscht sich ein besseres und schöneres Leben. Die Stiefschwestern nehmen Aschenputtel, als sie in das Vaterhaus einziehen, ihre schönen Kleider weg und geben ihr einen alten grauen Kittel und Holzschuhe zum anziehen und verhöhnen sie. Sie entziehen ihr so die Möglichkeit ihr glückliches Inneres nach Außen zu tragen. Der graue Kittel hingegen spiegelt ihre Traurigkeit, ihr Unglück und ihre Unzufriedenheit mit der neuen Situation wider. Weil sie von da an immer staubig und schmutzig aussieht, wird sie von ihren Stiefschwestern Aschenputtel genannt.<sup>280</sup>

Dass sich Aschenputtels Stiefschwestern sich vom Vater, der auf eine Messe fährt, nur schöne Kleider und Schmuck, aber nichts Persönliches wünschen, verdeutlicht einmal mehr ihre Oberflächlichkeit.

#### **4.2.4.6 Perlen und Edelsteine**

Als der Vater zur Messe fährt und die beiden Stieftöchter fragt, was er ihnen mitbringen soll, wünscht sich die eine schöne Kleider und die andere Edelsteine und Perlen vom Vater. Der

---

<sup>279</sup> Vgl. Lenz, 1971, S. 167.

<sup>280</sup> Vgl. *ibid.* S. 280.

Edelstein symbolisiert in Märchen veredelte Erdensubstanz. Aus dem Boden gewonnen versinnbildlicht er als Stein Härte und Materie. Die Perle hingegen, die aus der Muschel und damit aus dem Wasser gewonnen wird, symbolisiert nicht wie der Edelstein die irdische Welt, sondern die seelische.<sup>281</sup> Die Stieftochter wünscht sich also vom Vater sowohl etwas Wertvolles, als auch etwas Bedeutungsvolles. Sie will, dass er ihr nicht nur edlen Schmuck von der Reise mitbringt, sondern auch etwas mit Tiefe, wie die Perle.

#### 4.2.4.7 *Der Schuh*

Schuhe symbolisieren im Märchen, dass man im Leben steht. Sie drücken eine Verbindung zur Erde, zum Irdischen, zum Leben allgemein und seinen Aufgaben aus. Trägt jemand nur einen Schuh oder hat einen Schuh verloren, gerät sein Leben in ein Ungleichgewicht und ist außer Kontrolle geraten. Er/Sie steht nicht mehr im Leben, sondern hat die Verbindung zum Alltag und gleichsam den Boden unter den Füßen verloren. Aschenputtels Alltag ist von harter Arbeit geprägt. Sie trägt Holzschuhe, die ihr einen festen, aber ungemütlichen Halt im Leben bieten. Als sie zum Ball des Prinzen geht, trägt sie wunderschöne, bestickte Pantoffel aus Seide in Silber oder Gold. Sie tauscht ihre alten Holzschuhe gegen schöne neue Schuhe und überschreitet die Schwelle in einen anderen schöneren Bereich. Als sie am dritten Abend einen Schuh verliert, gerät ihr Leben plötzlich außer Kontrolle: Sie weiß, dass sie sich verliebt hat und dass der Prinz sie suchen wird.<sup>282</sup>

#### 4.2.5 Interpretationsmöglichkeiten

Wenn man das Märchen „Aschenputtel“ auf sein Grundmotiv reduziert, dann sieht man zunächst eine unglückliche Heldin, die auf die Liebe und die Rettung eines Prinzen hofft. Und weil sie sich gut benommen hat und fleißig gearbeitet hat, zum Schluss belohnt wird; ganz nach dem Motto, dass Gutes belohnt wird. Sieht man nicht genauer hin und betrachtet Aschenputtels Geschichte nur oberflächlich, kann man nach Christian Feldmann den Ruf gegen die weibliche Emanzipation erkennen: Aschenputtel tut brav das, was man von ihr verlangt und schlussendlich wird alles von selbst gut.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> Vgl. Lenz, 1971, S. 279-280.

<sup>282</sup> Vgl. *ibid.* S. 281.

<sup>283</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 138 ff.

Die feministische Literaturkritik der siebziger Jahre unterstellte dem Aschenputtel stellvertretend für viele Märchenheldinnen Passivität, Opferbereitschaft und Gehorsam und eine „fragwürdige Einstellung gegenüber häuslichen Pflichten“.<sup>284</sup>

In der populärwissenschaftlichen Frauenliteratur von Colette Dowling wird Aschenputtels Rollenschema als „Cinderella-Komplex“ bezeichnet.<sup>285</sup> Die amerikanische Psychologin Colette Dowling ging sogar soweit in Aschenputtels Stiefschwestern Frauen zu sehen, denen beruflicher Erfolg, Eigenständigkeit und soziales Engagement Angst machen, die die Männer und deren Überlegenheit geradezu anbeten und sich in eine Ehe flüchten, um unauffällig zu bleiben und die ihren Lebensinhalt darin sehen, sich im Haushalt und in der Kindererziehung nützlich zu machen.<sup>286</sup>

In den 1980er Jahren reagierte die volkscundlich orientierte Märchenforschung auf die mitunter auch pauschalisierte und einseitige feministische Ideologiekritik mit Untersuchungen, die die Frauenfiguren in Märchen hinsichtlich ihres Facettenreichtums analysierte. Im Zuge dessen wurden Versuche zur Rehabilitation der Aschenputtel-Figur angestellt und deren emanzipatorischen Tendenzen hervorgehoben. Beispielsweise sprach man plötzlich davon, dass Aschenputtel in nur einer einzigen Nacht den Prinzen völlig von sich abhängig macht, sodass dieser seine Regierungsgeschäfte schlagartig vergisst. Aschenputtel wurde nun als selbstbewusste Abenteurerin interpretiert, die in vollem Bewusstsein ihrer Attraktivität, den Prinzen an der Nase herumführt.

Wichtig bei der Interpretation des Charakters der Hauptfigur hinsichtlich emanzipatorischer Tendenzen ist jedenfalls, auf welche Version der Geschichte man sich bezieht, da Perraults Aschenputtel-Version deutlich von der der Brüder Grimm abweicht.<sup>287</sup>

Heinz Rölleke fasst die Diskussion rund um Aschenputtels anti-/emanzipatorische Tendenzen und die Möglichkeit vieler Auslegungsrichtungen auch innerhalb der Ideologien kurz mit folgenden Worten zusammen:

Für die einen deutet alles auf eine anti-emanzipatorische Tendenz, auf Systemstabilisierung der patriarchalischen Gesellschaft, auf Konservatismus, für die anderen deutet just das gleiche auf Gesellschaftsveränderung, auf fortschrittliche, ja revolutionäre Tendenzen.<sup>288</sup>

Bruno Bettelheim legt seinen Schwerpunkt bei der Interpretation des Aschenputtel-Motivs eher auf die Geschwisterrivalitäten. Als Psychoanalytiker thematisiert er aber auch mögliche

---

<sup>284</sup> Liptay, 2004, S. 181.

<sup>285</sup> Vgl. Ibid. S. 181.

<sup>286</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 138 ff.

<sup>287</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 183 f.

<sup>288</sup> Vgl. ibid. S. 185. Zitiert nach: Rölleke, Heinz: Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm. – In: Die Frau im Märchen. Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft. Bd. 8. S. Früh/R. Wehse (Hrsg.). Kassel: Röth, 1985. S. 88.

ödipale Verstrickungen des Mädchens zum Vater. Dies begründet er so, dass Aschenputtels Demütigungen eigentlich die Folgen einer ödipalen Beziehung sind. Die Stiefmutter, die Bettelheim als Stellvertreterin der leiblichen Mutter sieht, stellt er somit in den direkten Zusammenhang mit dem schuldbehafteten Wunsch der Tochter, der Vater würde sie ihr vorziehen. Heutzutage wird jedoch die Geschwisterrivalität dieser Interpretationsmöglichkeit vorgezogen.<sup>289</sup> Auch weist Bettelheim darauf hin, dass in den heute bekannten Aschenputtel-Versionen keine eindeutigen Hinweise auf die Erniedrigungen Aschenputtels als Folge von ödipalen Verstrickungen zu erkennen sind, da die alten Geschichten alle Andeutungen auf Ödipales verdecken und keinen Zweifel an Aschenputtels Unschuld aufkommen lassen wollen.<sup>290</sup> In neueren Filmadaptionen wird jedoch gern ansatzweise auf das Motiv einer intensiven Vater-Tochter-Beziehung zurückgegriffen.<sup>291</sup>

Man kann aber Aschenputtel auch einfach als eine sogenannte Pubertätsgeschichte interpretieren. Das unglückliche Mädchen, das in denkbar schlechten Familienverhältnissen aufwächst, von der Mutter verlassen, die streitsüchtigen neuen Stiefschwestern eifersüchtig, der ständig arbeitende Vater gleichgültig, fühlt sich Aschenputtel einsam und flüchtet sich in Träumereien von einem Prinzen (vergleichbar mit Teenagern, die Popstars verehren). Um diese schwierigen Reifungsjahre zu überstehen und für den harten Alltag Kraft zu sammeln, träumt das nach Identität suchende Mädchen von einem besseren Leben. In einer Atmosphäre von Kälte und Gleichgültigkeit versucht das Mädchen erwachsen zu werden, ihren Weg zu gehen und zu sich selbst zu finden.<sup>292</sup>

Nach Eugen Drewermanns Deutung kann man das Märchen vom Aschenputtel ganz allgemein zunächst so deuten, dass es eine Geschichte von allen Kindern ist, die zwar unerwünscht und überzählig sind, aber insgesamt und von außen betrachtet in wohlgeordneten Verhältnissen aufwachsen.<sup>293</sup> Ungewollt und ungeliebt versucht Aschenputtel in einer gefühlskalten Familie, die sie spüren lässt, dass sie nur ein lästiges und nutzloses Anhängsel für alle ist, dennoch einen Funken Selbstachtung zu behalten. Ihr Trick, sich selbst nicht zu verlieren und immer wieder neue Kraft zu schöpfen, ist das Träumen. Sie lernt zu kämpfen. Zu Beginn der Geschichte ist sie ein williges Mädchen, das alles über sich ergehen lässt, es sogar in Ordnung findet für die anderen zu schufteten und im Dreck zu

---

<sup>289</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 186.

<sup>290</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 291.

<sup>291</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 187.

<sup>292</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 138 ff.

<sup>293</sup> Vgl. Drewermann, 2008, S. 137.

schlafen. Doch bald schon entwickelt Aschenputtel sich zu einer selbstbewussten Frau, die nicht alles mit sich machen lässt. Durch das Träumen lernt sie zu kämpfen, sich ihre Würde zu bewahren, mitten in ihrem Elend sogar zu hoffen und damit zu reifen.<sup>294</sup>

Laut Tiefenpsychologen finden sich im Aschenputtel-Märchen sogar Motive aus der Frühzeit des Menschen, nämlich das der großen Muttergottheit, dargestellt durch die Tauben, die Aschenputtel zu Hilfe kommen. Als Himmelsboten versinnbildlichen sie die Beziehung zur Mutter Natur und das bergende mütterliche Prinzip.<sup>295</sup>

### **4.3 „Aschenputtel“ im tschechischen Film „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973)**

#### 4.3.1 Vorlage: Das Märchen von Božena Němcová

Das Mädchen Aschenputtel hat eine Stiefmutter und eine Stiefschwester namens Dora, die ihr das Leben schwer machen. Nicht nur dass es schwere Arbeit verrichten und in der Asche schlafen muss, es wird Tag und Nacht von ihnen traktiert und erniedrigt. Während ihre Stiefschwester schöne Kleider bekommt, muss Aschenputtel alte Lumpen auftragen, weshalb es auch nicht unter Leute und nicht einmal zur Kirche darf. Doch Aschenputtel beklagt sich nicht und erträgt ihr Leid. Als der Vater eines Tages zu einer Messe fährt, fragt er seine Töchter, was er ihnen mitbringen soll. Während sich Dora schöne Kleider, Perlen und Edelsteine wünscht, will das bescheidene Aschenputtel nur, dass ihm der Vater den ersten Zweig mitbringt, der ihm ins Gesicht schlägt. Als dieser von der Reise zurückkehrt und die gewünschten Dinge den Töchtern mitbringt, freut sich Aschenputtel zunächst am meisten darüber, dass der Vater wieder heil heimgekehrt ist. Als am nächsten Tag die Familie in die Kirche geht, muss Aschenputtel als Einzige zuhause bleiben, weil sie nur schmutzige und alte Kleider hat und ihre Stiefmutter nicht will, dass sie so unter Leute kommt. Stattdessen bekommt das Mädchen die Aufgabe, Linsen aus der Asche zu lesen. Als die Familie außer Haus ist, geht Aschenputtel weinend zum Brunnen, um sich dort zu waschen. Doch als sie sich über den Brunnenrand beugt, fällt der vom Vater mitgebrachte Haselzweig in den Brunnen. Und weil Aschenputtel jämmerlich weint, springt ein sprechender Frosch auf den Brunnenrand und übergibt ihr eine Haselnuss. Aschenputtel öffnet die Haselnuss und darin

---

<sup>294</sup> Vgl. Feldmann, 2009, S. 138 ff.

<sup>295</sup> Vgl. *ibid.* S. 143.

befindet sich ein wunderschönes Sonnenkleid, das sie sogleich überstreifen und darin zur Kirche eilen will. Da fällt ihr ein, dass die Stiefmutter ihr eine Hausarbeit aufgetragen hat. Als es zum Haus zurückeilt, flattern sechs Tauben vom Dach, um ihr zu helfen. Drei von ihnen sammeln die Linsen ein und die anderen helfen dem Mädchen sich anzukleiden. Und als es fertig angezogen und gewaschen vor das Tor tritt, spricht es den Satz: „Vor mir Nebel, hinter mir Nebel, über mir Sonne!“<sup>296</sup> In der Kirche bleibt Aschenputtel auch von der eigenen Familie unerkant, obwohl es mit seiner Schönheit großes Aufsehen erregt; auch beim jungen Fürsten, der unbedingt wissen will, wer dieses schöne Mädchen ist. Nach der Kirche verschwindet Aschenputtel unbemerkt, indem es den Zauberspruch wiederholt. Zuhause legt sie das Sonnenkleid wieder in die Haselnuss zurück und versteckt diese beim Brunnen. Als die Familie zurückkehrt, ist zum Erstaunen der Stiefmutter die ganze Arbeit erledigt und keinem fällt auf, dass Aschenputtel in der Kirche war.

Am nächsten Sonntag wiederholt sich das Szenario: Aschenputtel möchte gern in die Kirche mitkommen, die Stiefmutter weigert sich jedoch, das Mädchen mitzunehmen. Stattdessen soll Aschenputtel Mohn aus der Gerste lesen. Wieder bekommt es eine Haselnuss vom Frosch, als die Familie weg ist. Doch dieses Mal findet sie ein silbern glitzerndes Mondkleid darin. Die Tauben helfen ihr erneut und als Aschenputtel mithilfe des Zauberspruchs in der Kirche ankommt, kann der junge Fürst das Mädchen schon gar nicht mehr erwarten. Doch auch dieses Mal entwischt sie ihm wieder vor seinen Augen, als die Messe zu Ende ist. Zuhause erzählen die Stiefmutter und die Stiefschwester von der schönen Unbekannten, die den Fürsten so beeindruckt hätte, doch wieder erkennt keiner die Unbekannte als Aschenputtel.

Auch am dritten Sonntag soll Aschenputtel arbeiten anstatt in die Kirche zu gehen. Sie soll Hanfsamen aus einem Bottich Asche klauben. Doch der Frosch und die Tauben helfen ihr erneut. Dieses Mal erhält sie ein Sternkleid von ihm, das aussieht als wäre es aus lauter Edelsteinen gemacht. Und der Frosch verabschiedet sich von ihr, denn er sagt, dass sie ihn zum letzten Mal sehe. In der Kirche spricht der junge Fürst Aschenputtel noch rechtzeitig an, als es wieder fliehen will. Aber Aschenputtel verschwindet erneut vor seinen Augen. Doch dieses Mal verliert sie ihren Pantoffel, denn der Fürst hat durch eine List die Straße vor der Kirche mit Pech bestreichen lassen, in dem Aschenputtels Schuh stecken bleibt, als sie davoneilt.

Nach kurzer Zeit wird bekannt, dass der junge Fürst im ganzen Land nach der schönen Frau suchen lässt und jedes Mädchen den Pantoffel probieren lässt, und diejenige, der er passt, zur

---

<sup>296</sup> Němcová, 1978, S. 82.

Frau nehmen wolle. Als er bei ihnen ankommt, haut sich Dora den Zeh ab, nur um in Aschenputtels Schuh zu passen und weil der junge Fürst ihr zunächst glaubt und alle anderen jungen Mädchen im Land den Pantoffel schon probiert haben, will er sie mitnehmen. Doch dann schreit der Hahn auf der Tenne, dass die Richtige noch hier sei. Und der Fürst befiehlt dem Vater die zweite Tochter zu holen. Dieser ruft nach Aschenputtel, die schnell zum Brunnen eilt und sich dort das schöne Sonnenkleid überzieht. Wunderschön und nur mit einem Pantoffel an den Füßen, betritt sie die Kammer, wo schon der Fürst ganz ungeduldig auf sie wartet. Nun erkennen alle das Aschenputtel in der schönen Unbekannten und der Fürst nimmt sie und den Vater mit zu seinem Schloss. Dora und die böse Stiefmutter bleiben „ohne Liebe und ohne Freude“<sup>297</sup> allein am Hof zurück.<sup>298</sup>

#### ***4.3.1.1 Unterschied zu Grimms Aschenputtel***

Inhaltlich sind sich Grimms Aschenputtel und Božena Němcová's Version sehr ähnlich. Während bei den Brüdern Grimm allerdings Aschenputtel zwei Stiefschwestern hat, gibt es bei Božena Němcová nur eine, die dafür namentlich benannt ist. Der wesentlichste Unterschied zu Grimms Märchen ist, dass Aschenputtel bei Božena Němcová den Fürsten (den Prinzen bei den Brüdern Grimm) in der Kirche bei der wöchentlichen Sonntagsmesse und nicht auf den Bällen - wie bei den Brüdern Grimm - trifft. Auch der Haselzweig hat bei Němcová eine deutlich wesentlichere Funktion. Er fällt in den Brunnen und ein Frosch taucht auf. Dieser, der bei den Brüdern Grimm gar nicht vorkommt, übergibt ihn Aschenputtel, damit er ihr bei der Problemlösung hilft. Bei den Brüdern Grimm ist es ausschließlich ein weißer Vogel, der ihr ihre Wünsche erfüllt, und Tauben, die ihr bei ihren Aufgaben helfen. Božena Němcová beschreibt in ihrem Märchen auch Aschenputtels Kleider ausführlicher und das Mädchen verwendet häufig Zaubersprüche. Die List des Prinzen/des Fürsten, die Treppe mit Pech bestreichen zu lassen, ist in beiden Märchen dieselbe. Zum Schluss sitzt bei Božena Němcová ein Hahn auf der Tenne und bei den Brüdern Grimm zwei Tauben, die die falschen Stiefschwestern verraten. Bei den Brüdern Grimm werden diese schlussendlich für ihre Bosheit grausam bestraft.

---

<sup>297</sup> Němcová, 1978, S. 86.

<sup>298</sup> Vgl. Ibid. S. 80-86.

#### 4.3.1.2 *Božena Němcová – Leben und Werk*

Kaum eine andere Schriftstellerin feierte in einer Zeit, in der es das Reizwort Emanzipation im europäischen Wortschatz noch gar nicht gab, einen so großen Erfolg wie Božena Němcová. Sie selbst, nach einem Leben voll Leid 1862 verarmt gestorben, erlebte es nicht mehr, wie ihre Schriften die drückende Stimmung des *Fin de siècle* durchdrangen und wie sie Intellektuelle und Schriftsteller wie Franz Kafka noch später beeindruckten würden. Noch heute übt ihr Werk mit seiner positiven Lebensphilosophie große Anziehungskraft aus. Ihre gesammelten Schriften wurden in ihrer Muttersprache zehnmals herausgegeben, wobei *Die Großmutter* in 350 gesonderten Auflagen und andere Prosawerke, vor allem Märchen, 664mal erschienen sind. Übersetzungen gibt es insgesamt in 26 Sprachen.<sup>299</sup> Božena Němcová war eine bedeutende tschechische Schriftstellerin, die mit ihren Märchen, Gedichten und vor allem ihrem berühmtesten Werk *Babička* (*Großmutter*) viel zur tschechischen Nationalliteratur beitrug. Geboren als Barbara Betty Novotná 1820 in Wien wuchs sie mit zwölf Geschwistern bei dem aus Niederösterreich stammenden Kutscher Johann Pank(e)l und dem tschechischen Dienstmädchen Theresia Novotná auf. Bis heute ist ihre eigentliche Herkunft nicht ganz geklärt. Einer Theorie zufolge soll sie als Adoptivkind bei Johann Pankl und Theresia Novotná aufgewachsen sein und eigentlich einer Affäre zwischen Gräfin Dorothea von Biron und Fürst Karl Clam-Martinić entsprungen sein, die sich am Wiener Kongress getroffen haben sollen. Einer anderen Variante nach sei sie die uneheliche Tochter der Herzogin Katharina Wilhelmine von Sagan oder einer ihrer Ziehtöchter gewesen, wodurch sich die Begünstigungen der Herzogin dem Ehepaar Pankel und ihrer Tochter gegenüber erklären ließen.<sup>300</sup>

Die Familie zog nach Ratibořice bei Böhmischeskalitz in Tschechien, als der Vater auf Schloss Náchod eine Anstellung als Kutscher beim Grafen Rudolf von der Schulenburg und seiner Frau Herzogin Katharina Wilhelmine von Sagan bekam. Dort begünstigte die Herzogin Božena Němcová, indem sie ihr eine gute Bildung finanzierte. Als 17-jährige heiratete sie auf Drängen ihrer Mutter den 32-jährigen Josef Němec, einen tschechischen Patrioten.

Was Charakter, Mentalität und Ideale betrifft, kann man sich kaum ein ungleicheres Ehepaar vorstellen. Ständige Konflikte waren die Folge und verstärkten die Bemühungen der jungen Frau um Selbständigkeit.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Vgl. Morava, 1995, S. 5.

<sup>300</sup> Vgl. Demetz/Gruša/Kosta u.a., 2006, S. 393 ff.

<sup>301</sup> Morava, 1995, S. 7.

Obwohl die Ehe nicht glücklich war, bekamen sie innerhalb von fünf Jahren vier Kinder. Als Josef Němec eine Stelle in Prag annahm, zog die Familie dorthin, wo Božena Němcová führende Mitglieder der tschechischen Nationalbewegung kennenlernte. Zu dieser Zeit und unter deren Einfluss begann die junge Frau zu schreiben und änderte ihren Namen Barbara Betty Novotná auf den tschechischen Vornamen Božena.

Ihre unterdrückte Wissbegierde, angestauter Tatendrang und hauptsächlich das Bedürfnis, sich mit einem Ideal zu identifizieren (mit ihrem Mann konnte sie dies nur halbwegs), waren dabei die Triebfeder und bewirkten, daß sie in Prag buchstäblich erblühte.<sup>302</sup>

1842 lernte sie den Dichter Václav Bolemlr Nebeský kennen, zu dem sich eine Liebesbeziehung entwickelte. Durch ihn kam sie in die Kreise der tschechischen Prager Intellektuellen.<sup>303</sup> In ihren Anfängen schrieb Božena Němcová vor allem national gestimmte Gedichte und Märchen. Ihren ersten Text *Den tschechischen Frauen (Ženám Českým)* veröffentlichte sie 1843, danach folgten weitere Gedichte und *Reisebilder aus der Gegend von Taus* (1845), sowie tschechische Märchen, Sagen und verschiedene Erzählungen. Gerade die ersten beiden Märchen gefielen dem damals schon bekannten tschechischen Schriftsteller und Volksliedersammler Karel Jaromír Erben sehr, der sie ermutigte weitere Erzählungen niederzuschreiben. Mit jedem weiteren publizierten Beitrag wurde sie mehr und mehr zu einer öffentlichen Person. Als ihr Mann 1845 aus beruflichen Gründen erneut umziehen musste und sie ihm schweren Herzens nach Domažlice (Taus) und später nach Vřeruby (Neumark) folgte, wählte sie die damals beliebte Form des Briefes für ihre journalistischen Tätigkeiten.<sup>304</sup> Schon früh zeichneten sich in ihren Ansichten die Prinzipien der künftigen Frauenbewegung ab.<sup>305</sup>

Ihr bekanntestes Werk allerdings ist *Babička (Großmutter)*, das sie 1855 herausbrachte. Es erzählt von den Eindrücken und Erinnerungen ihrer Kindheit, von Armut und Schicksalsschlägen, aber in poetisch idealisierter Form. Es zählt noch heute zu einem der wichtigsten Werke der tschechischen Nationalliteratur, erschien in vielen Übersetzungen und wurde mehrmals verfilmt. Franz Kafka war vom Werk der Němcová fasziniert und hat sich von ihr inspirieren lassen.<sup>306</sup>

1850 wurde Josef Němec wegen seiner aktiven Beteiligung an der gescheiterten Revolution nach Ungarn versetzt. Božena Němcová blieb mit den Kindern in Prag und lernte den Arzt Vilém Duřan Lambl kennen, zu dem sie eine Liebesbeziehung entwickelt. Sie besuchte ihren Mann häufig für länger, was auch für slowakische Themen und Eindrücke in ihren Werken

---

<sup>302</sup> Demetz/Gruřa/Kosta u.a., 2006, S. 399.

<sup>303</sup> Vgl. *ibid.* S. 362.

<sup>304</sup> Vgl. *ibid.* S. 391 ff.

<sup>305</sup> Vgl. Morava, 1995, S. 5.

<sup>306</sup> Vgl. Demetz/Gruřa/Kosta u.a., 2006, S. 391 ff.

sorgte.<sup>307</sup> Weil sie aufgrund von nationaler Tendenzen verfolgt wurde, kam sie in gesellschaftliche Isolation. Die Suspendierung ihres Mannes aus dem Staatsdienst brachte sie und ihre vier Kinder außerdem in bittere finanzielle Nöte. In dieser Situation schaffte sie jedoch ein Werk, das heute zur Weltliteratur zählt.<sup>308</sup> Zeit ihres Lebens widmete sie sich ihrer Sammelleidenschaft und interessierte sich für das Leben des Volkes. In ihren Märchensammlungen, den ethnographischen Skizzen und Erzählungen verarbeitete sie das gesammelte Material und ihre Eindrücke. Ebenso widmete sie sich in ihren publizistischen Veröffentlichungen tagespolitischen Themen. Gerade die veröffentlichten Briefe Němcovás mit Freundinnen, Bekannten, Kollegen, ihren Kindern, ihrem Mann und ihren Liebhabern, die ein Bild von ihrer Lebenssituation, den damaligen Konventionen und ihrer Zeit geben, werden heute noch geschätzt.<sup>309</sup>

1862 starb sie verarmt und allein nach schwerer Krankheit. Beigesetzt wurde sie auf dem Prager Ehrenfriedhof Vyšehrad. Obwohl Božena Němcová sich Zeit ihres Lebens um Eigenständigkeit bemüht und um Freiheit gekämpft hatte und somit versucht hatte aus den damals üblichen Konventionen, die für Frauen galten, auszubrechen, nahm sich in den letzten Jahren ihres Lebens keiner ihrer bedeutenden und befreundeten Persönlichkeiten ihrer an.<sup>310</sup>

Weitere Werke von Božena Němcová sind unter anderen *Mich zwingt nichts als Liebe, Drei Haselnüsse für Aschenbrödel (Tři oříšky pro Popelku), Aus einer kleinen Stadt, Der Herr Lehrer (Pan učitel)* und *Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern*. Weiters dienten viele ihrer Geschichten als Vorlage für Verfilmungen, beispielsweise „Es war einmal ein König“ (1955), „Prinz Bajaja“ (1950 und 1971) oder „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973).<sup>311</sup> Auch ihr Leben wurde verfilmt. In „Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern“ (2004) von Dagmar Knöpfel verkörpert die Schauspielerin Corinna Harfouch Božena Němcová. Der Film verdeutlicht Božena Němcovás lebenslangen Kampf um Freiheit und Gleichheit und, dass die bis heute bedeutendste tschechische Autorin ihrer Zeit weit voraus war.<sup>312</sup>

---

<sup>307</sup> Vgl. Demetz/Gruša/Kosta u.a., 2006, S. 364.

<sup>308</sup> Vgl. Morava, 1995, S. 7.

<sup>309</sup> Vgl. Maurova, Marketa: Božena Němcová starb vor 140 Jahren. [www.radio.cz/de/artikel/7884](http://www.radio.cz/de/artikel/7884) Zugriff: 5.05.09

<sup>310</sup> Vgl. Morava, 1995, S. 194 ff.

<sup>311</sup> Vgl. Demetz/Gruša/Kosta u.a., 2006, S. 361 ff.

<sup>312</sup> Vgl. Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern. [www.movienetfilm.de/stern/index.php](http://www.movienetfilm.de/stern/index.php) Zugriff: 5.05.09

Božena Němcová's Märchen zeichnen sich durch eine humorvolle und heitere Poesie aus. Gleichzeitig sind sie eine Kombination aus einer Art die Realität verklärenden Romantik und einem sich auf die Volkstradition stützenden Realismus. Němcová verwandelt das Leben gleichsam in ein dichterisches Märchen, indem sie stets einen beschwingten Ton anschlägt. Obwohl Landschaftsbeschreibungen, visionäre Erscheinungen, Symbolhaftigkeit und Allegorien für Němcová's Märchen, die so die Romantik verdeutlichen, charakteristisch sind, zeigt sich der Realismus in ihrer Originalität. Immer wieder werden Motive aus der Volkstradition ausgewählt, die sie zwar bearbeitet, ihnen aber die Nähe zur Wirklichkeit und zu den Menschen nicht nimmt. Deutlich wird dies ebenso in ihren genauen Milieuzeichnungen wie in den tiefen Charakterisierungen ihrer Figuren und den vielen Details, mit denen sie Kraft und Dichte erzeugt. So überträgt sie in ihren Märchengeschichten beispielsweise Volksbräuche auf den Königsthron, indem sie den König als ein altes, besorgtes Väterchen beschreibt, der an seiner überheblichen und unfolgsamen Tochter verzweifelt. Mit Fantasie verbindet Němcová den Alltag mit Zauberhaften.<sup>313</sup>

#### 4.3.2 „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ von Václav Vorlíček

1973 wurde der Film „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ als eine Koproduktion der tschechischen Studios Barrandov in Prag und der deutschen DEFA unter der Regie von Václav Vorlíček in Tschechien und der damaligen DDR produziert. Als Vorlage für die Film-Produktion wurde die Aschenputtel-Adaption der tschechischen Schriftstellerin Božena Němcová verwendet, die erstmals in der Sammlung *Volksmärchen und Sagen der Božena Němcová* 1845/1847 erschien, die in der Tschechoslowakei einen vergleichbaren Stellenwert mit der Sammlung der Brüder Grimm hat.<sup>314</sup>

Im Vordergrund des Films steht auch hier die Liebesgeschichte zwischen Aschenputtel und dem Prinzen. Die dominante Stiefmutter versucht durch einen Besuch der Königsfamilie auf ihrem Hof den Prinzen für ihre Tochter Dora zu gewinnen. Aschenputtel muss auch hier nach dem Tod des Vaters, dem eigentlich der Gutshof gehört hat, als Dienstmagd arbeiten, lebt zwar auf dem Hof, hat aber Hausverbot. Bei einem heimlichen Ausritt, mit dem Pferd, das ihr ihr Vater hinterlassen hat, trifft sie auf den Prinzen und seine Freunde bei der Jagd.

---

<sup>313</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 268.

<sup>314</sup> Vgl. *ibid.* S. 298.

Durch einen Schneeball verhindert Aschenputtel, dass der Prinz ein Reh trifft. Es folgt ein Versteckspiel zwischen ihr und den jungen Männern. Aschenputtel entkommt jedoch. Als der Knecht für die Stiefmutter und Dora in die Stadt fährt, um Kleider für den Ball des Prinzen zu besorgen, bringt er Aschenputtel drei Haselnüsse mit, da sie sich von ihm gewünscht hat, er möge ihr doch das erste mitbringen, was ihm „vor die Nase komme“<sup>315</sup>. So kommt das Mädchen zu den Zaubernüssen, die es ihm ermöglichen zunächst in schöner Jagdbekleidung erneut auf den Prinzen zu treffen, wo sie die Jagdgesellschaft durch ihre Jagdkünste verblüfft. Später begegnet sie ihm ein weiteres Mal in einem wunderschönen Ballkleid mit Schleier bei seinem Hofball, wo er seine Augen nicht von ihr lassen kann, von ihr völlig verzaubert ist und ihr sogar einen Heiratsantrag macht. Sie aber lässt den Antrag zunächst unbeantwortet, da sie meint, er habe vergessen die Braut zu fragen, ob sie überhaupt möchte. Auch hier bleibt sie unerkannt. Schließlich verliert sie ihren Schuh, als sie nach Hause eilt, auf der Treppe. Der Prinz reitet ihr hinterher und macht sich auf die Suche nach ihr. Er findet sie jedoch am Gutshof zunächst nicht, da die Stiefmutter und Dora sie versteckt halten, um den Prinzen für Dora zu gewinnen. Aschenputtel aber kann fliehen und schließlich erhält sie mithilfe der letzten Haselnuss ein wunderschönes Brautkleid, in dem sie auf den Prinzen zureitet und das Rätsel auflöst.<sup>316</sup>

#### 4.3.3 Figuren im Film

Alle Figuren in Václav Vorlíčeks Aschenputtel-Adaption haben ihr eigenes Profil. Sie sind keine geprägten Typen, sondern lebendige Menschen mit Eigenschaften und Fehlern. Václav Vorlíček legt Wert auf eine Differenzierung der Charaktere und beansprucht so eine Stellungnahme der Zuschauer anstatt selbst über sie pauschal zu urteilen. Václav Vorlíček lässt es aber auch an Humor nicht fehlen und so spielt oft eine feine Ironie mit, als zum Beispiel die Königin den König wegen seiner Hilflosigkeit belächelt. Aschenbrödels Würde wird dabei allerdings nie angetastet.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Regie: Václav Vorlíček. Drehbuch: František Pavlíček. ČSSR, DDR: DEFA in Co-Produktion mit dem Filmstudio Barrandov, Prag, 1973. Fassung: DVD. 83'. Minute: 27.

<sup>316</sup> Vgl. Friedrich, 2003, S. 92-95.

<sup>317</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 298.

#### 4.3.3.1 *Aschenbrödel*

Václav Vorlíček's Aschenputtel-Figur, dargestellt von der tschechischen Schauspielerin Libuše Šafránková, ist im Vergleich zum tendenziell emanzipierten Aschenputtel von Božena Němcová eine Abenteurerin, die Mut beweist und auch mal aus den gegebenen Normen ausbricht. Gleich zu Beginn der Handlung stiehlt sich das Mädchen von der zu erledigenden Arbeit weg, um mit ihrem Pferd einen Ausritt im Wald zu wagen, obwohl es ihr die strenge Stiefmutter strikt verboten hat und ihr genug Arbeit auferlegt hat. Sie verhält sich nicht ängstlich und ihrem Schicksal ergeben, sondern ist selbstbewusst und behauptet sich aktiv ihrer Persönlichkeit. Das hier dargestellte Aschenbrödel ist lebensbejahend, fröhlich und temperamentvoll.<sup>318</sup> Auch lässt sie sich nicht alle Gemeinheiten ihrer Stiefmutter gefallen und reagiert dann und wann auf verbale Attacken schlagfertig wie beispielsweise gleich zu Beginn in der Szene, als Aschenputtel und die Stiefmutter zum ersten Mal aufeinander treffen und die Stiefmutter das Mädchen tadelt und beschimpft, dass der Vater ihr eine „schöne Erbschaft hinterlassen“<sup>319</sup> hätte, und das Mädchen darauf so reagiert, dass der Vater der Stiefmutter ohnehin das ganze Gut vermacht hätte und damit den Geiz und die Habsucht der Stiefmutter zum Ausdruck bringt.<sup>320</sup>

Auf dem unten abgebildeten Foto sieht man Aschenbrödel gleich zu Beginn des Films bei der Arbeit.



**Abbildung 3: Aschenbrödel bei der Arbeit**

<sup>318</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 298.

<sup>319</sup> Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Regie: Václav Vorlíček. Drehbuch: František Pavlíček. ČSSR, DDR: DEFA in Co-Produktion mit dem Filmstudio Barrandov, Prag, 1973. Fassung: DVD. 83'. Minute: 6.

<sup>320</sup> Vgl. ibid. Minute: 6.

Julius Fučík, ein tschechischer Literaturkritiker, der oft im Zusammenhang mit Božena Němcová's Märchen zitiert wird, beschreibt die Frauenfiguren in Němcová's Märchen so, dass in den Geschichten

die leidenschaftliche Sehnsucht nach der Freiheit des Frauenherzens Ausdruck findet, daß hier die Frau immer ein tätiges und schöpferisches Wesen ist, daß es hier geradezu demonstrativ nirgends ein Gesetz gibt, das die Beziehungen zwischen Mann und Frau regelt, außer dem Gesetz der Liebe.<sup>321</sup>

So ist in Němcová's Märchen schließlich das gegenseitige Einverständnis beider Partner zur Ehe entscheidend. Nicht nur der Prinz beschließt Aschenputtel zur Frau zu nehmen, sondern sie ist diejenige, die an ihm Gefallen finden muss. Aschenbrödel wird hier zum einen selbstbewusst, aber auch charmant und temperamentvoll dargestellt. Sie legt ein nahezu jugenhaftes Verhalten an den Tag; beispielsweise als sie den Prinzen bei der ersten Begegnung im Wald mit einem Schneeball bewirft, besticht sie nicht nur durch ihre Sportlichkeit, denn sie ist dem Prinzen beim Fangspiel mit einem großem Vorsprung weit voraus und entkommt ihm und seinen Begleitern mit einem von ihnen gestohlenen Pferd spielerisch. Selbst ihre Verfolger sind ganz erstaunt, dass sie es mit einem „kleinen Mädchen“ zu tun haben. Sie wird zugleich als aktives und attraktives Mädchen dargestellt, das mit seiner Natürlichkeit bezaubert. Auch beim zweiten Treffen im Wald, wo sich Aschenbrödel als Jägersbursch verkleidet, beeindruckt sie die jungen Männer durch ihr treffsicheres Können.

Das Motiv der Frau in Männerkleidung ist weit verbreitet. In vielen Märchen und Filmen ist es ein Ausdruck für eine Bestandsprobe und für Emanzipationsversuche. Schon im deutschen Stummfilm „Når masken falder“ („Wenn die Maske fällt“, Dänemark/Deutschland, 1912) fällt Asta Nielsen in einer Hosenrolle auf, an die Vorlíček's Aschenbrödel in einer ganz ähnlichen Aufmachung stark erinnert. Auch hier stellt der Bruch mit den kulturellen und sozialen Normen einen wesentlichen Aspekt in der Geschichte dar. Ebenso wird in der Rolle Asta Niensens eine eigenwillige und aufmüpfige Frau gezeigt, die unter den braven Frauentypen auffällt.<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> Liptay, 2004. S. 198. zitiert nach: Fučík, Julius: Božena Němcová – die Kämpferin. - In: Němcová, Božena: Das goldene Spinnrad und andere Märchen. 3. Aufl. – Leipzig/Weimar: Kiepenheuer, 1990. S. 404.

<sup>322</sup> Vgl. Liptay, 2004. S. 196 ff.

Auf den unten abgebildeten Fotos sieht man im linken Bild Asta Nielsen in der Rolle der Sanna im Film „Wenn die Maske fällt“ aus dem Jahr 1912 und daneben Libuše Šafránková als Aschenbrödel in „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973), die ganz links im Bild in der Tracht eines königlichen Jägers vor dem Prinzen und seinen Gefährten ihre Jagdkünste unter Beweis stellt und brilliert.



Abbildung 4: Asta Nielsen als Sanna in „Wenn die Maske fällt“ (1912)



Abbildung 5: Libuše Šafránková als Jägerin in „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973)

Laut Fabienne Liptay sind die Ähnlichkeiten nicht zufällig, sondern von Václav Vorlíček beabsichtigt. So soll die Anlehnung seines Aschenbrödels an Asta Niensens Hosenrolle gewollt gewesen sein, denn die Durchbrechung gängiger Geschlechterstereotype sind ein Thema in Václav Vorlíčeks Aschenbrödel-Adaption. So hat auch der Prinz (im Bild ganz rechts) androgyne Züge, wenn er sich zum Beispiel gelegentlich das Haar aus der Stirn streicht oder Aschenbrödels Sportlichkeit und Schlagfertigkeit eindeutig unterlegen ist. Auch fühlt er sich zunächst von dem vermeintlichen Jungen beim Fangspiel auf eigentümliche Art und Weise angezogen.<sup>323</sup>

Der ödipale Konflikt wird in Václav Vorlíčeks Aschenputtel-Interpretation völlig in den Hintergrund gerückt. So wird auf eine Erklärung der familiengeschichtlichen Hintergründe völlig verzichtet, denn für die Filmhandlung spielen sie keine direkte Rolle. Für den

<sup>323</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 196 ff.

Zuschauer ist nur wichtig zu wissen, dass Aschenbrödels Eltern schon lange tot sind und ihr das Erbe hinterlassen haben, das nun die Stiefmutter für sich beansprucht. Im übertragenen Sinne kann man sagen, dass Aschenbrödel ihr freiheitsliebendes Temperament, versinnbildlicht durch das Pferd, vom Vater geerbt hat und ihr intuitives Vertrauen auf ihre eigenen Fähigkeiten von der Mutter erhalten hat. Letzteres wird durch die Eule (als Stellvertreterin des mütterlichen Geistes) symbolisiert, die das von der Mutter vererbte Schmuckkästchen bewacht, in dem die vom Kutscher geschenkten Zaubernüsse versteckt sind. Die von den Eltern vererbten Fähigkeiten wie auch Aschenputtels Schönheit (von der Mutter) oder ihre Zielsicherheit beim Jagen (vom Vater) schaffen eine gemeinsame Basis mit dem Prinzen, um einander näher zu kommen.<sup>324</sup>

Aschenputtel wird – wie schon erwähnt - sehr temperamentvoll dargestellt. Außerdem ist sie charmant, beweist verbale Ausdruckskraft und Schlagfertigkeit, auch in Gesellschaft des Prinzen, wie zum Beispiel bei ihrer dritten Begegnung beim Hofball. Dort betört sie nicht nur durch ihr mädchenhaft-weibliches Auftreten, sondern besticht durch ihre Schlagfertigkeit. Sie gibt sich nicht unterwürfig, wie es der Prinz gewohnt ist, sondern behauptet sich ihrer selbst und vertritt konsequent ihren Standpunkt. Als sie sich dem Hochzeitsantrag des Prinzen schließlich souverän entzieht, da dieser sie ja nicht gefragt hätte, ob sie ihn denn überhaupt heiraten wolle, gibt sie ihm ein Rätsel auf, das dieser zu lösen hat, um ihre echte Identität zu erfahren. Während dieser Unterhaltung tanzen die beiden. Die hoffnungslose Verliebtheit des Prinzen drückt sich dabei durch den subjektiven (Kamera-)Blick Aschenbrödels aus. Die Welt scheint sich um die beiden zu drehen, während der Prinz seine Augen ganz auf Aschenbrödel fixiert hat. Aschenbrödel scheint die Fäden in der Hand zu haben, indem sie ihr Ja-Wort an die Bedingung knüpft, der Prinz müsse erst ihre wahre Identität erkennen. Als dieser keine Antwort weiß, flüchtet sie und überlässt es ihm sie anhand des verlorenen Schuhs zu finden.<sup>325</sup>

So beweist sie sowohl jungenhaftes Temperament und Mut in der Jagdszene, als auch feminines und charmantes Auftreten beim Ball. Sie ist klug und wählerisch. Sie weiß, was sie will. Aschenputtel wirkt hier nicht unterwürfig, sondern vielmehr selbstbewusst. Sie behält sich in all ihrem Leid ihren Lebenswillen und ihre jugendhafte Fröhlichkeit, vielleicht auch bedingt durch die verspielte und jugendliche Darstellung der damals erst 21-jährigen Libuše Šafránková. Václav Vorlíček's Aschenputtel scheint „frei von [...] demütiger

---

<sup>324</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 197.

<sup>325</sup> Vgl. *ibid.* S. 196 ff.

Schicksalsergebenheit“<sup>326</sup> zu sein. Auch ist sich Aschenbrödel zwar der Hilfe ihrer Freunde sicher, jedoch verlässt sie sich beispielsweise nicht auf eine Rettung aus ihrer Lage durch die wundersamen Haselnüsse, sondern benutzt diese nur als Mittel zum Zweck. Auch diese Interpretation des Märchens ist sehr ungewöhnlich und bricht mit dem überlieferten Märchenklischee. Denn hier wird ein Mensch gezeigt, der zwar um die helfenden Eigenschaften und die Kraft seiner Freunde weiß, jedoch seine eigenen Fähigkeiten einsetzt.<sup>327</sup>

Die Hauptdarstellerin Libuše Šafránková gibt der Figur ihre Natürlichkeit zurück und hebt sich durch ihre Sportlichkeit und ihren Körpereinsatz, den sie beim Versteckspiel mit dem Prinzen im Wald beweist, völlig von den idealtypischen Vorstellungen der aufgeputzten und adretten Märchenprinzessin ab. Sie stellt keine zerbrechliche, ätherische oder engelhafte Märchenprinzessin dar, sondern verkörpert eine irdische, bodenständige und naturverbundene Märchenbraut. Ihre Vitalität wird durch den sportlichen Einsatz und das betont körperliche Spiel unterstrichen, das der Schauspielerin einiges abverlangt, beispielsweise bei den teilweise wilden Reitszenen im schnellen Galopp. Die Beziehung zu ihren Tieren auf dem Hof, die Berührungen und Liebkosungen mit ihnen geben Aschenbrödel etwas Zärtliches und betonen das Weibliche. Sowohl ihre kindlich anmutende und unbefangene wirkende Mimik, als auch ihre offene und zugängliche Art erzeugen beim Zuschauer den Eindruck der „Freundin zum Pferdestehlen“. Aschenbrödel wird von Libuše Šafránková vertraut und sympathisch dargestellt. Sie gibt der Figur aber auch neugierige und schelmische Züge, die sie dann und wann durch ein verschmitztes Lächeln unterstreicht. Ihre Ungezwungenheit weckt einen koketten und frechen Charme, der schließlich durch ihre natürliche und jugendliche Schönheit Föminität ausdrückt. Die Mischung aus Komik und Romantik drückt sich auch in der Darstellung des Aschenbrödels aus. Libuše Šafránková verkörpert eine sympathische und glaubwürdige Märchenheldin, die das Alltägliche mit dem Märchenhaften ideal verbindet.<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup> Friedrich, 2003, S. 93.

<sup>327</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 298.

<sup>328</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 196 ff.

Auf der folgenden Abbildung sieht man das untypische Aschenbrödel auf der Jagd, wo sie vor lauter Männern ihre Jagdkünste unter Beweis stellen muss.



**Abbildung 6: Aschenbrödel bei der Jagd**

Libuše Šafránková zeigt nicht nur ein schönes und kämpferisches Aschenbrödel, sondern auch ein sympathisches, überzeugendes und eigentlich recht modernes Mädchen, das dem Zuschauer genug Identifikationsmöglichkeiten bietet. Für die Schauspielerinnen selbst war dies die erste größere Rolle, der aber kurz darauf noch viele in diesem Genre folgen sollten.<sup>329</sup> Libuše Šafránková etablierte sich mit dieser Rolle gleichsam zu einer idealtypischen Repräsentantin des tschechischen Märchenfilms und prägte die Rollengeschichte nachhaltig. Mit Václav Vorlíček arbeitete sie noch in zahlreichen weiteren Produktionen zusammen, wie zum Beispiel „Princ a Večernice“ („Der Prinz und der Abendstern“, ČSSR, 1978). Außerdem wirkte sie an vielen weiteren Märchenproduktionen mit, wie beispielsweise „Malá mořská víla“ („Die kleine Seejungfrau“, ČSSR, 1976) oder „Třetí princ“ („Der dritte Prinz“, ČSSR, 1982).<sup>330</sup>

#### **4.3.3.2 Der Prinz**

Aschenbrödel trifft zum ersten Mal im Wald auf den Prinzen, als sie sich vom Hof wegstiehlt, um heimlich mit ihrem Pferd auszureiten. Er hat sich, ähnlich wie Aschenbrödel, vom Reisetrupp der Eltern davon geschlichen, um sich im Wald mit Jagen zu vergnügen. Gleich zu Beginn erfahren wir, dass er gegen seinen Willen verheiratet werden soll. Sein

---

<sup>329</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 298.

<sup>330</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 196 ff.

Vater, der König, will ihn endlich verheiratet sehen und ihn verkuppeln. Doch der jugendliche Sohn nutzt jede Gelegenheit, sich diesem Vorhaben zu widersetzen. Das frühe Erscheinen des Prinzen in der Handlung, macht eine parallele Erzählweise möglich, die die Familienkonflikte, nämlich auf beiden Seiten, aber unter unterschiedliche Bedingungen und in gegensätzlichen Milieus deutlich macht. Außerdem wird er so von der undankbaren Rolle des möglichen finalen Retters gleich zu Beginn erlöst, was die Figur des Aschenbrödels in ihrem Interesse an ihm an Glaubwürdigkeit gewinnen lässt.<sup>331</sup>



**Abbildung 7: Der Prinz mit Aschenbrödels verlorenem Schuh**

Auf dem oben abgebildeten Foto sieht man den Prinzen in seinem Ballgewand, nachdem er nach langer Suche Aschenbrödel doch noch am Hof der Stiefmutter entdeckt. Er ist ganz entzückt von ihrer wunderbaren Erscheinung. Denn sie hat ihr Hochzeitskleid an (siehe Abbildung unten).



**Abbildung 8: Der Prinz streift Aschenbrödel ihren verlorenen Schuh über**

---

<sup>331</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 197.

#### 4.3.3.3 *Stiefmutter und Stiefschwester*

Auch in der Darstellung der bösen Stiefmutter und der Stiefschwester Dora offenbart sich Václav Vorlíček's Gespür für Humanismus und Humor gleichermaßen. Die in der Erzählung von Božena Němcová schon gezähmte Stiefmutter wird in Vorlíček's Adaption zu einer leicht zerstreuten, wütend gestikulierenden, herrischen Frau, die ebenso wie ihre Tochter Dora von Vorlíček eindeutig komische Züge erhält. Die Einladung zum Ball müssen sich die beiden erschleichen, was sogar auf das Königspaar befremdlich anmutend wirkt, ebenso wie ihre unterwürfige Haltung und die aufgedonnerte und protzig aufgeputzte Erscheinung der beiden. Ihre Aufmachung und ihr buckelndes Verhalten lassen ihre Absichten nur zu eindeutig vermuten. In ihrem menschlich fehlbaren Verhalten verzichtet Vorlíček dennoch auf eine karikaturistische Überzeichnung oder eine dämonisch-böse und zänkisch-hysterische Darstellung der beiden. Vielmehr beschreibt er sie als pummelige und ungeschickte Bauerntempel, die für Aschenbrödel eigentlich als Gefahr nicht ernst zu nehmen sind.<sup>332</sup>

In der unten angeführten Abbildung sieht man Aschenbrödels Stiefschwester Dora mit einer an einen Brautschleier erinnernden Kopfbedeckung und ihre mürrische und herrischen Mutter in der Szene, als das Königspaar am Hof erscheint und sie sich eine Einladung zum Ball erschleichen.



**Abbildung 9: Dora und die Stiefmutter**

---

<sup>332</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 202 ff.

#### 4.3.4 Landschaft

Während im Original-Märchen der Brüder Grimm die Landschaft kaum beschrieben wird (bis auf die Beschreibung des Grabes der Mutter, wird darauf eigentlich völlig verzichtet), wie es für Märchen auch typisch ist, spielt die Landschaft im Film „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ keine unbedeutende Rolle. In Märchen werden Landschaften meist nur kurz benannt, nie aber ausführlich beschrieben.<sup>333</sup> Im Film hingegen sieht man häufig lange Landschaftseinstellungen. Während in Božena Němcová's Märchen der Darstellung der Natur viel Raum geboten wird, erhalten die häufigen Landschafts- und Naturaufnahmen im Film sogar die Funktion, die emotionelle Stimmung des Märchens dem Zuschauer zu vermitteln. So wird die Natur gleichsam Teil der Handlung.<sup>334</sup>

Auch die einzelnen Szenerien des Films haben ihre Bedeutung. Auf der einen Seite verdeutlicht zum Beispiel das Haus der Stiefmutter die Ungerechtigkeit, das Desinteresse, die Starrheit und die Abstumpfung, die Aschenputtels Leben eigentlich prägen. Ebenso herrschen am Hof des Königs für Aschenbrödel völlig sinnlose und starre Umgangsformen. Auf der anderen Seite allerdings steht Aschenbrödels natürliche, freundliche, offene und hilfsbereite Welt. So steht zum Beispiel der Wald hier nicht für Angst und Schauer, sondern ist vielmehr ein Symbol für Aschenputtels lebensbejahende Lebenseinstellung und für die Freiheiten, die sie sich nimmt. Somit werden hier zwei völlig unterschiedliche Lebenshaltungen auch mithilfe der Landschaftsaufnahmen verdeutlicht.<sup>335</sup> Der Wald wird sowohl für Aschenbrödel als auch für den Prinzen zu einem Territorium der Freiheit. Hier halten sie sich auf, wenn sie ihrem Alltag entfliehen möchten. Und hier wird ihnen der Raum geboten einander zu begegnen und sich zu verlieben.<sup>336</sup> Der Kameramann Josef Illík malt gleichsam durch seine Aufnahmen der Winterlandschaft die zauberhafte, aber doch nicht unmögliche Liebesgeschichte Aschenbrödels nach. Er fängt nicht nur die Winterstimmung mit ihren Farben und Lichtspielen fast poetisch damit ein, sondern betont auch Aschenbrödels Emotionen und die Atmosphäre der Geschichte.<sup>337</sup> Dennoch wirken diese Szenen aufgrund der Ungezwungenheit in der Aschenbrödel-Darstellung nicht zu sentimental, obwohl die Figur des Aschenbrödels in den teilweise langen Landschaftseinstellungen gleichsam mit der Winterlandschaft zu verschmelzen scheint.

---

<sup>333</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 14.

<sup>334</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 271.

<sup>335</sup> Vgl. *ibid.* S. 298.

<sup>336</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 196 ff.

<sup>337</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 298.

Karel Svobodas folkloristische Musik untermalt diese Atmosphäre. Das romantisierende Summen einer Frauenstimme suggeriert dem Zuschauer gleichsam die Traumversunkenheit Aschenbrödels. Das symbiotische und rhythmische Abwechseln der Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen auf Aschenbrödels in Gedanken verlorenen Gesichtsausdruck und die Schneelandschaft lassen nicht nur die Natur zum Mitakteur werden, sondern auch Aschenbrödels Naturverbundenheit erkennen. Vorlíček's sonst so temporeich vorangetriebene Handlung erhält in den lyrischen Landschaftsaufnahmen ihren Ruhepol, wenn Aschenbrödel beispielsweise in Zeitlupe durch den Wald reitet oder im eiskalten Bach die Wäsche wäscht. Die Rauheit der Natur, die Einfachheit und das unsentimentale Charakterbild der Aschenbrödel-Figur wirken so einer Sentimentalisierung und kitschigen Stilisierung entgegen. Trotz der poetischen Bildsprache erhält das Märchen eine Idee von volkstümlicher Ungeschöntheit, vorrangig bedingt durch die natürliche Umgebung der tschechischen Landschaft.<sup>338</sup>

Gedreht wurden die Außenaufnahmen rund um das Schloss Moritzburg bei Dresden, an unterschiedlichen Orten in der damaligen Tschechoslowakei wie zum Beispiel beim Wasserschloss Švihov (Schwihau), ebenso im Böhmerwald sowie in den Filmstudios Barrandov in Prag und in den Babelsberger Studios der DEFA.

Auf der folgenden Abbildung sieht man wie Aschenbrödel zum Schloss des Prinzen reitet, um an seinem Ball teilzunehmen. Im Hintergrund ist die Filmkulisse Schloss Moritzburg, im Film das Schloss des Prinzen, zu erkennen.

---

<sup>338</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 196 ff.



**Abbildung 10: Aschenbrödel reitet zum Schloss des Prinzen.  
Schloss Moritzburg**

#### 4.3.5 Symbolik und Metaphorik

„Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ steht in der Märchenfilmtradition einer weitgehend realistischen Bearbeitung, wie schon Bořivoj Zeman's „Pyšná princezna“ („Die stolze Prinzessin“), Tschechiens erster Märchenspielfilm. Mit Zeman's „Die stolze Prinzessin“ wurde nach der Verstaatlichung der Filmproduktion 1945 die Blüte des tschechischen Märchenfilms eingeleitet. Sowie Václav Vorlíček bei „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ verwendete schon Zeman für seinen Märchenfilm „Die stolze Prinzessin“ eine Märchengeschichte von Božena Němcová als Vorlage, die kaum übernatürliche Vorgänge beinhaltet. Ein Wunder ist hier eigentlich fast nicht notwendig. Die Zaubernüsse sind das einzige Märchenrequisit. Aber auch sie werden logisch in die Handlung eingebunden, nämlich als der Prinz sie mit einem gezielten Schuss in den Schoß des Kutschers befördert, der sie dann von seiner Fahrt in die Stadt dem Aschenbrödel mitbringt. So sind die Zaubernüsse – metaphorisch gesehen - nicht das Erzeugnis eines selbsttätigen Wunders, sondern vielmehr hat sie der Prinz selbst dem Aschenbrödel als Handwerkszeug übermittelt. Václav Vorlíček verzichtet auch formal gesehen weitgehend auf eine Stilisierung des Irrealen. So wird beispielsweise bei der Gestaltung der Kostüme auf die Farbgebung, je nach Ort und Aufeinandertreffen der Figuren, geachtet. Während Aschenbrödels ländlicher Alltag von erdigen, natürlichen Braun-, Grün- und Weißtönen dominiert wird, sind die Farben der Ballkleider dem höfischen Umfeld entsprechend kräftig und leuchtend. Sie und der Prinz erscheinen in zarten Pastelltönen. In rosafarbenem Chiffon und silberdurchwirkttem Hellblau

präsentieren die beiden ihre neu gewonnene Zusammengehörigkeit, die auch Standesgrenzen überwindet.

Auch orientalische Einflüsse setzt Vorlíček ein und gibt so dem Ganzen einen weiteren Hauch von Zauberhaftem und Mystik. Dies verdeutlicht sich in der arabisch anmutenden Kappe des Prinzen oder dem Paradiesvogel-Motiv auf Aschenbrödels Ballkleid sowie auch ihrem Schleier.



**Abbildung 11: Aschenbrödel im Ballkleid**



**Abbildung 12: Aschenbrödel und der Prinz tanzend am Ball**

Ebenso fühlt man sich in der Schlusseinstellung, als das Paar gemeinsam über die verschneite Winterlandschaft reitet, an Sanddünen in Orientmärchen oder Abenteuerfilmen erinnert. Ganz der Märchenfilmtradition entsprechend, die in den 1970er Jahren gern orientalische Motive einbaute, illustriert Vorlíček auf eindruckliche Art und Weise, wie man heimatliche Volkstümlichkeit mit einer Idee von Exotik kombinieren kann,<sup>339</sup> „um das Magische im Realen, das Fremde im Vertrauten zu entfesseln“<sup>340</sup>.

---

<sup>339</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 202 ff.

<sup>340</sup> Ibid. S. 205.

#### 4.3.6 Němcová und Vorlíček

Václav Vorlíček's Film basiert zwar auf Božena Němcová's literarische Märchen-Adaption des Aschenputtelstoffes wie schon im Vorspann eindeutig klar gemacht wird, jedoch hat sich der Regisseur in vielen Dingen nicht an die Vorlage gehalten, sondern sich in seiner Interpretation sehr viele Freiheiten erlaubt. Bis auf die Stiefschwester, die auch in Božena Němcová's Märchen vorkommt, gibt es eigentlich kaum direkte Verbindungen, die Němcová's Erzählung als eindeutige Vorlage für den Film erkennbar machen. Schon wesentliche Motive wie der Frosch, der Aschenputtel die Nüsse aus dem Brunnen holt oder Aschenputtels Zauberformel, fehlen in Vorlíček's Film-Interpretation gänzlich. Auch das Treffen mit dem Prinzen, bei Němcová in der Kirche, finden im Film im Wald und, wie auch bei den Brüdern Grimm sowie bei Perrault, beim Schlossball statt. Einen wesentlichen Punkt allerdings übernimmt Vorlíček von Němcová, nämlich Aschenputtels emanzipatorischen Tendenzen. Er baut die Figur sogar aus und entwickelt sie zu einer selbständigen und temperamentvollen Frau.<sup>341</sup>

#### 4.3.7 Rezeption und Bedeutung des Films

„Bis auf den heutigen Tag lässt dieses poetische Filmmärchen die Herzen jüngerer wie älterer Zuschauer höher schlagen“<sup>342</sup>. In der damaligen ČSSR lief der Film fast zeitgleich in 400 Kinos an. Die Befürchtungen der Produzenten im Vorfeld, der Film könnte ein Flop werden, ergaben sich als völlig unbegründet. Denn gleich nach dem Start in den Kinos und auch noch lange danach waren alle Vorstellungen völlig ausverkauft. „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ sorgte für unglaublich hohe Besucherzahlen. So bekam der Film auch vorwiegend positive Kritiken in der Presse seiner Zeit. Beispielsweise wurde oft die emanzipatorische und selbstsichere Darstellung des Aschenputtels gelobt und die Vorbildwirksamkeit für Kinder hervorgehoben, wie die folgende Kritik zeigt.

Wohlthuend hebt sich >Drei Haselnüsse für Aschenbrödel< von manch anderem DEFA-Märchenfilm der letzten Jahre ab. [...] Wir erleben ein Mädchen, das nicht zusieht, sondern um sein Glück, seine Zukunft zu kämpfen versteht. Und der kleine Kinogast kann sich leicht mit Aschenbrödel identifizieren, kann von ihm lernen, wie man kämpfen muß: mit Mut, mit Beharrlichkeit, mit Zielstrebigkeit und einem festen Willen. (Ralf Schenk, „Freies Wort“, Suhl, 5.4.1974)<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 197 f.

<sup>342</sup> König/Wiedemann/Wolf, 1996, S. 191.

<sup>343</sup> Ibid. S. 192.

Auch der deutsche „Filmspiegel“ schätzt die zeitgemäße Darstellung der Aschenputtel-Figur und hebt die Übertragbarkeit der Geschichte in heutige Verhältnisse hervor.

Die den meisten Märchen innewohnende Grausamkeit und ein soziales Ideal, das unseren heutigen Erkenntnissen diametral entgegengesetzt ist, bringt Autoren und Regisseure immer wieder in Konflikte. Wie man diese Aufgaben lösen kann, ohne die Substanz des Überkommenen, Bewahrenswerten anzugreifen und dennoch die Aufnahme für den heutigen Zuschauer zu erleichtern, bewiesen in vorbildlicher Weise die Autorin Bohumila Zelenková und Regisseur Václav Vorlíček. [...] Dieses Aschenbrödel reitet mit Lust, schießt vorzüglich, hat Freunde unter den Tieren und ist – das spürt der Zuschauer sofort – durchaus nicht so auf die Zauberkraft der Nüsse angewiesen wie das Grimmsche Vorbild. [...] Und somit ist es auch möglich, dieses Märchen als eine poetische Liebesgeschichte zu erzählen – als eine Liebesgeschichte für Kinder und Erwachsene, deren Übertragbarkeit auf die Gegenwart und Anlehnung an heutige Verhaltensweisen ganz offensichtlich sind. Hier heiratet Aschenputtel den Prinzen nicht nur, weil er reich ist, sondern weil sie weiß, daß sie gerne mit ihm reiten und jagen wird, daß sie Spaß daran haben, sich gegenseitig zu necken, weil sie beide Konventionen ablehnen und sich nicht erniedrigen lassen werden. Hier wird die Zuneigung zu einem Menschen als ein Prozeß, als etwas Großes, Schönes und Wichtiges begreifbar gemacht. (Margit Voss, „Filmspiegel“, Berlin, 10/1974)<sup>344</sup>

Die poetisch inszenierte Bildersprache wurde ebenso positiv anerkannt; genauso wie die humorvolle Darstellung mancher Charaktere oder Situationen.

Ein poesievoller Film in selten schönen Farben, wozu die Anmut der Darsteller, die Schönheit der Landschaft wie die Musik ... beitragen! Aber es ist auch ein Film voller Humor, der besonders in den Szenen mit dem Präzeptor – wie im Festsaal – hervortritt, wobei sich das Königspaar, von Rolf Hoppe und Karin Lesch treffend gezeichnet, über die Typen der Brautschau von Herzen mokiert. Es ist ein Märchenfilm, der auch Erwachsenen Freude macht. („Liberal-Demokratische Zeitung“, Halle, 20.3.1974)<sup>345</sup>

Etwas später wurde der Film schon mit einem gewissen Abstand bewertet. So schreibt zum Beispiel das *Lexikon des Internationalen Films* (Rowohlt Taschenbuch, Reinbek) 1987 folgendes:

Um übermütige Stimmung bemühte Verfilmung des Märchens vom Aschenbrödel. Inszenierung und Darstellung erreichen kaum die gewünschte Natürlichkeit, so daß der Märchencharakter nicht recht wirksam wird. Immerhin passable Unterhaltung für Kinder.<sup>346</sup>

Auch wenn es sehr nüchterne Einschätzungen gab, spricht doch auch heute noch für den Film, dass durch die Verfilmung des Märchens die vermittelten Werte der Original-Geschichte oder die typische Märchenpoesie und Romantik dennoch nicht verloren gegangen sind.

Dem Film ist ein einerseits gelungen, insbesondere die jungen Zuschauer in jenen Verhaltensweisen eigenes Wollen und Fühlen im Umgang mit dem anderen Geschlecht entdecken zu lassen, andererseits hat er es verstanden, durch einfühlsame Darstellung und phantasievolle Bild- wie Musikkompositionen den romantischen Reiz des alten Märchens zu erhalten.<sup>347</sup>

---

<sup>344</sup> König/Wiedemann/Wolf, 1996, S. 192.

<sup>345</sup> Ibid. S. 192.

<sup>346</sup> Ibid. S. 192.

<sup>347</sup> Ibid. S. 192.

Im zeitgeschichtlichen Kontext betrachtet wurde der Film oft auch „als Anspielung auf ein repressives Gesellschaftssystem“<sup>348</sup> interpretiert, da sich die Tschechoslowakei während der Entstehung des Films unter der Okkupation der damaligen Sowjetunion befand, in der liberalistische Ideen und Bestrebungen von den kommunistischen Machthabern unterdrückt und niedergeschlagen wurden. Repräsentiert wurde dieses in dieser Interpretation von der herrischen Stiefmutter. Tatsächlich wirkt es so, als ob Aschenbrödel etwas vom anarchischen Geist des Prager Frühlings verbreiten würde, den sie durch ihren kämpferischen Optimismus ausdrückt. Seinen tatsächlichen Reiz und Erfolg aber, den sich der Film bis heute bei Jung und Alt behält, äußert sich eigentlich nicht in den vielleicht politisch gemeinten Intentionen des Films, sondern in der Liebesgeschichte, die sich zwischen Aschenbrödel und dem Prinzen entwickelt.<sup>349</sup>

„Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ wurde schließlich zum erfolgreichsten tschechischen Märchenfilm aller Zeiten. In seiner stilistischen Geschlossenheit, der Kombination aus Romantik und Komik, der ausgewogenen Mischung von Alltag und Märchen und schlussendlich wegen der sympathischen und glaubhaften Darstellung der Schauspieler stellt der Film den Höhepunkt der tschechischen Märchenfilmproduktion dar. 1998 wurde „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ bei einer Umfrage gleichzeitig zur drittbesten Komödie aller Zeiten und zum besten klassischen tschechischen Filmmärchen gewählt.<sup>350</sup> Im Jahr 2000 wurde der Film beim Internationalen Kinder- und Jugendfilmfestival in Zlín sogar zum „Märchenfilm des Jahrhunderts“ gekürt.<sup>351</sup> Bis heute zählt „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ zu den meistverkauften Filmen der tschechischen Kinematographie.<sup>352</sup> Zusammen mit Walt Disneys „Cinderella“ gehört „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ zu den erfolgreichsten Aschenputtel-Adaptionen aller Zeiten. Seit dreißig Jahren wird der Film alljährlich zu Weihnachten von vielen europäischen TV-Sendern in Österreich, Deutschland, Norwegen und der Schweiz ausgestrahlt. Im ORF erreichte er beispielsweise am 24.12.2007 um 6:45 Uhr morgens eine durchschnittliche Reichweite bei Personen über 12 Jahren von 25.000 mit einem Marktanteil von 14%.<sup>353</sup> Die Aufnahmen der verschneiten Winterlandschaft im Film und die Liebesgeschichte zwischen dem Prinzen und Aschenbrödel erzeugen nicht nur eine Märchenatmosphäre, sondern bewirken beim

---

<sup>348</sup> Friedrich, 2003, S. 92.

<sup>349</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 196.

<sup>350</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 82.

<sup>351</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 205.

<sup>352</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 82.

<sup>353</sup> Vgl. E-Mail von Stephan Brückler, ORF-Medienforschung, am 17.05.10

Zuschauer automatisch Assoziationen mit dem Weihnachtsfest. Wahrscheinlich gilt „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ gerade deshalb als Fixpunkt für viele Fernsehprogramme in der Weihnachtszeit. Auch viele Kinos veranstalten gerade in der Weihnachtszeit gern Retrospektiven oder Familienfeste zu „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“. Ebenso zählt der Film bei diversen Märchenfilmfestivals, bei organisierten Märchentagen oder Märchen-Events und themenbezogenen Veranstaltungen für Kinder oft zum festen Bestandteil des Programms. Das Schiller-Theater in Berlin führte 2008 eine familientaugliche und kinderfreundliche Musical-Adaption in einer Koproduktion mit dem Musicalensemble aus dem Schmidt Theater Hamburg auf. Das Drehbuch dafür schrieben Mirko Bott und Christian Berg und Regie führte Melanie Herzig. Dieses Märchenmusical tourte anschließend durch den Osten Deutschlands.<sup>354</sup> Außerdem gibt es immer wieder Ausstellungen mit den Originalkostümen und Filmrequisiten. So wurde zum Beispiel heuer im Schloss Moritzburg, einer der Filmkulissen im Film, in Zusammenarbeit mit den Filmstudios Babelsberg eine Sonderausstellung veranstaltet, die sich ganz dem Kultfilm widmete. Die Ausstellung, die einen regelrechten Andrang erlebte, mit dem eigentlich niemand gerechnet hatte, wurde aufgrund des großen Interesses der Schlossbesucher initiiert und folglich auch verlängert.<sup>355</sup> Auch online hat er sich eine große Fangemeinde verdient gemacht. So gibt es zum Beispiel eine sehr umfangreiche Fanpage zum Film ([www.dreihaselnuessefueraschenbroedel.de](http://www.dreihaselnuessefueraschenbroedel.de)), deren Mitglieder unter anderem immer wieder Kostümfeste oder Ausstellungen veranstalten.

Auch die Musik in „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“, für die Karel Svoboda verantwortlich war, wurde vom Publikum außerordentlich gut aufgenommen. So entwickelten sich einige der volkstümlich anmutenden Lieder, zu wahren Hits. Auch heute noch werden viele Songs immer wieder gecovered und neu produziert.<sup>356</sup>

---

<sup>354</sup> Vgl. Musical „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ in Berlin.

[www.mamilade.de/haselnuesse/aschenbroedel/berlin/2006620-aschenbroedel\\_berlin.html](http://www.mamilade.de/haselnuesse/aschenbroedel/berlin/2006620-aschenbroedel_berlin.html) Zugriff: 18.06.10

<sup>355</sup> Vgl. Granzin, Katharina: Unser aller Aschenbrödel. [www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/unser-aller-aschenbroedel](http://www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/unser-aller-aschenbroedel) Zugriff: 14.03.10

<sup>356</sup> Vgl. Vaníčková, 2005, S. 84.

## 5 ZUSAMMENFASSUNG

*Alles wiederholt sich nur im Leben,  
Ewig jung ist nur die Phantasie;  
Was sich nie und nirgends hat begeben,  
Das allein veraltet nie!*<sup>357</sup>  
(Friedrich Schiller, Gedichte: An die Freunde)

Friedrich Schiller war seiner Zeit und den damaligen psychologischen Erkenntnissen weit voraus. Denn er wusste die Bedeutung von Märchen einzuschätzen und erkannte ihren Sinn für sich; er schrieb:

Tiefere Bedeutung liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre als in der Wahrheit, die das Leben lehrt.  
(Die Piccolomini, III, 4)<sup>358</sup>

### 5.1 Märchen

Wie ich in der vorliegenden Arbeit dargelegt habe, ist es schwierig eine allgemeine Definition für den Märchenbegriff zu finden, da es grundsätzlich keine einheitliche konkrete bzw. präzise Definition des Terminus gibt. Auch wird der Begriff in vielen Wissenschaften unterschiedlich und sogar gegensätzlich verwendet. Vielmehr verfügen viele Volksmärchen über dieselben Merkmale und Charakteristika. So weisen sie in den meisten Fällen die Mittel des Kontrasts, der Steigerung und der Wiederholung auf. Das Märchen steht für klare Formen und stark umrissene Scharfzeichnung. So ist auch die Handlung klar gezeichnet, einfach gestrickt, entschlossen und schreitet schnell voran. Selten werden Dinge näher beschrieben, dafür aber genannt. Auch die Vorliebe zu Extremen und für alles Mineralische und Metallische sind Wesensmerkmale der Märchenerzählungen. Die Farben sind ebenfalls rein und klar. Die Figuren eher flächig und sehr oft typisiert und durch ihr Aussehen oder ihre speziellen Eigenschaften und Verhaltensweisen dargestellt. Ihre Eigenschaften spiegeln sich in ihren Handlungen wieder und ihre Gefühle werden nur durch ihre Taten erklärt. Sowohl Zahlen, als auch die Anfangs- und Schlussformeln sind Merkmale von Märchen. Inhaltlich machen die MärchenheldInnen immer einen Reifungsprozess durch und erleben das eigene Scheitern, wobei aber am Ende immer das Gute das Böse besiegt. Die Märchenwelt ist eine sublimierte. Das heißt, alles ist leicht, transparent und hell. Auch die starke Schwarz-Weiß-Zeichnung ist für Märchen kennzeichnend. So müssen hohe

---

<sup>357</sup> Friedrich, 2003, S. 9.

<sup>358</sup> Bettelheim, 1993, S. 11.

Moralansprüche, Fristen, grausame Strafen und strenge Verbote genauso penibel eingehalten werden wie großartige Belohnungen und die Rettung in letzter Sekunde.

Märchen verwenden eine völlig andere Sprache, als wir sie im Alltag gewohnt sind: die Symbolsprache. Die Symbolik spielt in Märchen eine wichtige Rolle. So werden die Inhalte der Märchen auf einer anderen Ebene vermittelt. Durch Symbole werden Gefühle, Gedanken oder innere Erfahrungen zum Ausdruck gebracht. Ein Symbol steht außerhalb von uns stellvertretend für etwas in uns. So wird die Außenwelt gleichsam zum Symbol der Innenwelt. Symbole haben immer einen Bedeutungsüberschuss und treten im Märchen in einem intermediären Raum auf, das heißt, sie verweisen darauf, dass unser individuelles Problem auch ein kollektives existentielles ist und dass es einen unbekanntem Hintergrund gibt, der Platz für Fantasie lässt. Denn die Bilder in Märchen sind nie eindeutig, sondern vielschichtig und müssen in ihrem Gesamtzusammenhang gelesen werden. Deshalb ist die Deutung von Symbolen auch immer Selbstdeutung.

Märchen wurden ursprünglich von Erwachsenen für Erwachsene erzählt. Erst durch die Brüder Grimm und die Veröffentlichung ihrer Sammlung wurde der Name *Kinder- und Hausmärchen* geprägt. Heutzutage sind Märchen fast ausschließlich die Literatur der Kinder und bis zu einem gewissen Alter oft auch die einzige überhaupt, mit der sie in Berührung kommen. Trotzdem darf man nicht vergessen, dass Märchen vom Volk kommen und von Erwachsenen überliefert wurden. Märchen üben sowohl auf Erwachsene, als auch auf Kinder eine Faszination aus, nicht zuletzt wegen ihrer Symbolsprache. Märchen sprechen immer die Gefühle an. Es geht immer um Probleme, Persönlichkeitsentwicklung und -entfaltung, innerfamiliäre Konflikte, familiäre Abhängigkeiten und Ablösungsprozesse, (unerfüllte) Liebe, Leid, Urwünsche, Verlust, Schmerz, Hindernisse und nicht zuletzt Hoffnung. Märchen beinhalten all die Themen, die die Menschen schon seit jeher beschäftigen. Sie bieten Möglichkeiten an, sich in der Geschichte wiederzufinden und mit dem Helden/der Heldin die Abenteuer gemeinsam zu erleben. Märchen spiegeln auf abstrakte Art und Weise die Welt wieder und geben gleichzeitig genug Raum für Fantasie. Mit ihrem positiven Ende schaffen sie Zuversicht, Mut und Hoffnung. Dabei steht nicht die Vollkommenheit im Mittelpunkt, denn sowohl Gut, als auch Böse haben hier ihren Platz, sondern die Vollständigkeit.

Gerade auf Kinder üben Märchen eine große Faszination aus. Da das Denken und Erleben von Kindern bildhaft ist, kommen ihnen die Märchengeschichten sehr entgegen. Sie sind geistige Nahrung für sie und sie sind Geschichten, die befreien. Auch der formale Aufbau von Märchen und deren Charakteristika entsprechen dem kindlichen Vorstellungsvermögen. Die Vorstellungsmechanismen der Kinder werden so geübt, da Märchen einen besonderen Reiz auf Kinder ausüben. Sie regen nämlich nicht nur ihre Fantasie an, sondern geben ihnen auch die Möglichkeit, ihre Tagträume und Gefühle auszuleben und verhelfen ihnen zu einer besseren Orientierung im Leben. Der Ansicht vieler Tiefenpsychologen nach besteht eine grundlegende Funktion der Märchen darin, die fantastischen und stark triebbestimmten Traumbilder vieler Kinder zu verarbeiten und bei ihrer Bewältigung zu helfen.

Märchen sind für Kinder also grundsätzlich ein wichtiges Instrument, um mit ihren Emotionen fertig zu werden. Die einfache Sprache, die Klarheit, die Gestaltung der Figuren, das rasche Fortschreiten und die einfach gestrickte Handlung der Märchen sowie die kurzen Übergänge kommen ebenfalls dem Denken von Kindern entgegen. Vor allem aber im großen Bilderreichtum liegt die Wirksamkeit der Volksmärchen begründet. Auch dass zumeist Kinder selbst die Hauptrolle spielen und Tiere und leblose Gegenstände wie Menschen charakterisiert sind, erfreut Kinder. Das Auftauchen von Fabelwesen wie Hexen, Riesen und Zwergen übt eine gewisse Faszination auf Kinder aus, da etwas Außergewöhnliches zu erwarten ist und ihr Erscheinen Spannung auslöst. Außerdem nimmt das Märchen Kinder und ihre existenziellen Ängste ernst. Die MärchenheldInnen müssen Probleme und Schwierigkeiten meistern, die Kindern bewusst oder unbewusst bekannt sind: die Angst verlassen zu werden oder nutzlos zu sein, die Sehnsucht nach Liebe, Geschwisterrivalitäten, die Angst vor dem Tod etc. Märchen bieten auf ihre Art und Weise Antworten und Lösungen auf Fragen nach Hoffnung, Sinnhaftigkeit und Gerechtigkeit an, die den Kindern aber erst im Laufe der Geschichte bewusst werden. Kinder lernen auf Lösungen zu vertrauen und auf Hilfe zu hoffen und erlernen dadurch eine Art Urvertrauen in andere Menschen. Durch die Projektion ihrer Probleme auf die MärchenheldInnen können Kinder ihrer Emotionen mächtig werden und die Gefühle ungestraft ausleben. Sie lernen so mit starken, ambivalenten und oft auch unverstandenen Emotionen umzugehen. Märchen bieten die Möglichkeit an eine Ordnung in ihre Weltsicht zu bringen. Auch die für Märchen charakteristische Schwarz-Weiß-Zeichnung in Gut und Böse kommt dem kindlichen Denken dahingehend entgegen, seine Gefühle zu entwirren, da auch dort die Polarisierung und das Extreme vorherrschen. Die Identifikation mit dem Märchenhelden oder der Märchenheldin wird dem Kind durch die allgemeine Bezeichnung und die typenhafte Charakterisierung der

Figuren leicht gemacht. Auch dass am Ende immer das Böse dem Guten unterliegt, erleichtert Kindern die Identifikation und fördert ihre Moral. Weiters ist das Denken von Kindern animistisch, das heißt, dass Kinder nicht zwischen leblosen Gegenständen und Lebewesen trennen. So ist es für Kinder durchaus vernünftig, wie es im Märchen üblich ist, auch Antworten oder Lösungsvorschläge von Dingen oder Tieren zu erhalten. Märchen können Kindern somit helfen die Welt besser zu begreifen. Erfahrungsgemäß, auch durch die kennzeichnenden Einleitungs- und Schlussformeln, wissen Kinder, dass Märchen immer ein gutes Ende haben, weshalb sie sich ihnen beruhigt hingeben können. Kinder vermischen oft Realität und Fantasie. Deshalb weist Bruno Bettelheim auch darauf hin, dass für Kinder nur eine Kombination aus Märchen und realistischen Geschichten ideal ist, damit Kinder ihre Persönlichkeit sowohl emotional, als auch rational entfalten können.

Märchen haben aber auch ihre Kritiker und werden aus vielerlei Gründen nicht nur von Eltern abgelehnt. Vor allem die in Märchen vorherrschende Gewalt und die Darstellung von Grausamkeiten sind große Kritikpunkte. Während viele Wissenschaftler der Kinderpsychologie oder Psychoanalyse behaupten, Märchen wecken oder fördern destruktive Emotionen, halten andere dagegen, dass gerade die Bilder der Märchenwelt Kindern helfen, die eigenen negativen Gefühle zu bändigen und zu überwinden. Helga Zitzlsperger ist beispielsweise der Ansicht, dass Kinder Märchen brauchen, da sie sich so spielerisch mit der mentalen Bewältigung schrecklicher und trauriger Dinge in der Welt auseinandersetzen können.<sup>359</sup> Wird einem Kind diese Möglichkeit genommen, steht es laut Bruno Bettelheim den eigenen Ängsten hilflos gegenüber.<sup>360</sup> Für ihre Projektionen und Probehandlungen sind Märchen somit als selbstgesteuerte und ungefährliche Spielmöglichkeiten notwendig. Schon Max Lüthi meint weiters, dass Kinder sehr wohl in der Lage sind zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden.<sup>361</sup> Die zwei Hauptargumente gegen Märchen sind allerdings vor allem, dass sie einerseits veraltete gesellschaftliche Strukturen beinhalten und andererseits zu Realitätsverlust führen können. Auch hier halten wieder viele Wissenschaftler dagegen, dass gesunde Kinder sehr wohl zwischen Realität und Märchenwirklichkeit unterscheiden können. Denn Märchen sind, obwohl sie oft grausam, destruktiv und sadistisch sind, keine Tatsachenberichte. Im Märchenzusammenhang und in der für Märchen typischen Stilisierung sind sie aber längst nicht so extrem, wie es in realistischen Geschichten der Fall wäre. Außerdem sind Kinder durchaus fähig, nicht nur

---

<sup>359</sup> Vgl. Bücksteeg, Thomas/Dickerhoff, Heinrich, 1999, S. 121.

<sup>360</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 139 ff.

<sup>361</sup> Vgl. Lüthi, 1966, S. 18 ff.

gleichzeitig in der realen und irrealen Welt zuhause zu sein, sondern auch den verborgenen Wirklichkeitssinn hinter den Geschichten zu erkennen. Bruno Bettelheim meint dazu, dass Märchen als Symbole psychologischer Ereignisse oder Probleme trotzdem der Wahrheit entsprechen.<sup>362</sup> Wichtig dabei wäre laut Hildegard Schaufelberger allerdings, dass Kinder am Ende ihrer Märchenphase auch ein reges Interesse an realistischen Geschichten zeigen. Zu den veralteten Strukturen in Märchen weist sie darauf hin, dass beispielsweise die Könige ein Sinnbild für eine verehrenswürdige Gestalt sind und nicht unbedingt einen monarchischen Herrscher darstellen<sup>363</sup>.

## 5.2 Märchenfilm

Auch die Definition des Märchenfilms hat sich im Zuge meiner Arbeit als schwierig erwiesen. Die Suche nach einer einheitlichen Begriffsbestimmung für den Märchenfilm ist vielschichtig und facettenreich, da die Zugänge und Ansatzpunkte innerhalb der Forschung auch hier sehr komplex und die Übergänge und Variationen fließend sind. Die Abgrenzung von anderen Genres und Unterkategorien ist somit nahezu unmöglich. Nach Fabienne Liptay sind die Genrekategorien aufgrund der definitorischen Beliebigkeiten nur Hilfskonstrukte.<sup>364</sup> Sie sieht die Genrebezeichnung des Märchenfilms eigentlich der literarischen Gattungstheorie entlehnt. So erklärt sie, dass die Frage nach Merkmalen des Märchenfilms gleichzeitig eine Frage nach den Wesensmerkmalen von Märchen ganz allgemein ist. Naheliegend ist weiters, viele Märchenverfilmungen aus stofflicher Hinsicht als Literaturverfilmungen zu sehen. Da allerdings viele Märchenfilme auf multiple Quellen wie beispielsweise Oper, Ballett, Theater, Film oder Illustration zurückgreifen oder sich von diesen beeinflussen lassen, ist auch diese Definition zu eng. Des Weiteren kommt hinzu, dass man den Märchenfilm oft nicht nur auf eine konkrete literarische Erzählung als Vorlage beschränken kann, da die Verfilmungen entweder stark von den Vorlagen abweichen oder neue Kompositionen aus mehreren Geschichten darstellen. Märchenhafte Elemente werden häufig filmtauglicher umgesetzt als andere und die ursprüngliche Geschichte somit eigenschöpferisch verändert. Auch werden die Charaktere der MärchenheldInnen psychologisiert und einfache Motive dramaturgisch bearbeitet. Christoph Schmitt meint dazu, dass man Märchenfilme als solche bezeichnen kann, wenn noch ein erkennbarer Bezug

---

<sup>362</sup> Vgl. Bettelheim, 1993, S. 179.

<sup>363</sup> Vgl. Schaufelberger, 1987, S. 94 ff.

<sup>364</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 54.

zu den Erzähltypen des Märchens vorhanden ist.<sup>365</sup> Aufgrund von der Kombination von Motiven aus unterschiedlichen Geschichten und verschiedenen Erzähltypen werden nicht nur die Vorlagen verändert, sondern es entsteht folglich auch eine große Variantenbildung. Fabienne Liptay unterscheidet zwischen zwei Tendenzen im Umgang mit der Umsetzung von Märchenfilmen: die texttreue Adaption, die selten eine Nacherzählung einer bestimmten Märchengeschichte darstellt, jedoch oft eine interpretatorische Auseinandersetzung mit der Vorlage ist, und die „Montage“-Kunst des bricolage, einer textfernen Interpretation.<sup>366</sup> Der Märchenfilm wird oft auch nur als Unterkategorie des fantastischen Films bzw. des Fantasy Films diskutiert, da sich die Begrifflichkeiten Märchen und Fantasy in der Genretheorie ebenfalls nur schwer von einander abgrenzen lassen. Weder eine uneingeschränkte Zuordnung zu den Genres Literaturverfilmung, fantastischer Kinderfilm bzw. Fantasy Film noch eine eindeutige Trennung von diesen ist in den meisten Fällen jedoch möglich.

### **5.3 Der tschechische Märchenfilm**

Der Interessensschwerpunkt meiner Arbeit lag vor allem auf einem tschechischen Märchenfilm der 1970er Jahre. Um die Bedeutung der Märchenfilmproduktion der ehemaligen Tschechoslowakei deshalb besser zu verstehen, war es meines Erachtens wichtig, dessen Geschichte näher zu erläutern. Denn gerade die ČSSR hat sich im Bereich Märchenfilmproduktion so etabliert wie kaum ein anderes europäisches Land. Die Geschichte des tschechischen Märchenfilms ist eng mit der Geschichte des Landes verbunden und muss deshalb immer in dessen kulturgeschichtlichen Kontext interpretiert werden. Er hat sich im Laufe der Geschichte immer den zeitlichen, politischen, gesellschaftlichen und auch medialen Bedingungen angepasst.

Die ersten Gehversuche und Anfänge des tschechischen Märchenfilms waren in den 1920er Jahren mit einer recht frei interpretierten Rotkäppchen-Adaption, einem Schwarz-Weiß-Stummfilm, der auch beim damaligen Publikum großen Zuspruch bekam. In den darauf folgenden Jahren entstanden einige weitere Stummfilmproduktionen, darunter auch eine Serie österreich-tschechischer Koproduktionen. Leider ist die Mehrheit der Märchen-Stummfilme jener Zeit nicht erhalten geblieben. Insgesamt hatten die ersten tschechischen Märchenverfilmungen wenig Erfolg, da sie eigentlich für Erwachsene gemacht waren. Mit dem Aufkommen des Tonfilms allerdings entstand auch reges Interesse an neuen

---

<sup>365</sup> Vgl. Franz, Kurt/Kahn, Walter, 2000, S. 69 ff.

<sup>366</sup> Vgl. Liptay, 2004, S. 56.

Produktionsstätten für den Film. So wurde 1931 mit den Bauarbeiten an den Barrandov Filmstudios im Prager Stadtteil Barrandov begonnen. Es entstand auch die Forderung nach Filmen mit pädagogisch-sittlichem Anspruch, insbesondere für eine tugendhafte Erziehung von Schulkindern. Oft scheiterte jedoch die Realisation von Märchenverfilmungen, im speziellen auch für Kinder, am Mangel an finanziellen Mitteln.

Während des zweiten Weltkrieges wurde der Film als wichtiges NS-Propagandamittel eingesetzt. Die Distribution der Filme und das Kinonetz wurden zentralisiert und unter nationalsozialistische Aufsicht gestellt. Zensur und die Arisierung der tschechischen Filmindustrie wurden durchgesetzt und veränderten die Produktionsbedingungen. Märchenfilme wurden während dieser Zeit keine produziert. Im Laufe der Kriegsjahre wurde eine ökonomische und politische Entwicklung der tschechischen Filmproduktion in Richtung Verstaatlichung und Vereinheitlichung erkennbar. Auch nach dem Krieg und in den ersten Jahren der kommunistischen Machtübernahme wurde dem Märchenfilm wenig Interesse geschenkt. Im Jahr 1948 wurde das gesamte Filmschaffen schließlich staatlich und dem ideologischen Diktat des kommunistischen Regimes untergeordnet. Volkstümliche und optimistisch gestimmte Werke wurden gefordert und man erkannte, dass Märchengeschichten dieses Diktum erfüllten. Durch staatliche Unterstützungen war es möglich, Kinderfilmproduktionen zu entwickeln und somit auch teure Märchenfilme zu produzieren. Der erste Nachkriegsmärchenfilm war „Die stolze Prinzessin“ (1952) nach einer Vorlage von der im Land beliebten Schriftstellerin Božena Němcová. Bis heute gilt er als einer der erfolgreichsten Filme der gesamten tschechischen Kinematographie und als Vorbild für viele spätere Märchenverfilmungen. In den folgenden Jahren entstanden einige weitere Meisterwerke. Oft verwendete man beliebte einheimische literarische Vorlagen, die als kulturelles Erbe galten. Man erkannte die ideelle Wirkung von Märchen und so nutzte man den Märchenfilm für die systemkonforme Erziehung der Jugend. Demnach hatten die Filme oft einen belehrenden und moralisierenden Charakter, was aber von der für Märchenverfilmungen ohnehin typischen Form nicht so sehr abwich.

Anfang der 1960er Jahre kam es aufgrund von gesellschaftlichen Lockerungen und der Neuorientierung auf ökonomische Interessen zur „Neuen Welle“. Man verfolgte nun einen neuen Trend des Experimentierens und bevorzugte fantastische Geschichten und moderne, komödiantische Kindergeschichten. Trotz einer Flut von neuen Produktionen kam es nur zu zwei neuen Märchenfilmen. Da man aber feststellte, dass die eigentlichen Konsumenten, die Kinder, offenbar auf diese neue Art des Filmemachens nicht wie erhofft ansprachen, kehrte man schon bald wieder zu den alt bewährten Mitteln zurück. Mit dem Ausgang des Prager

Frühlings 1968 trat allerdings wieder strenge Zensur und Kontrollen ein und diese bedeuteten das Ende der Blüte von Kunst und Kultur der vorangegangenen Jahrzehnte. Die zwei Jahrzehnte nach dem Prager Frühling waren geprägt von der Rückkehr zum sowjetischen Kurs und der verstärkten Bindung zur Sowjetunion. Kontrolle und Zensur behinderten die Filmproduktion. Die Filmschaffenden flüchteten sich in Produktionen wie Märchenfilme, Kinderfilme oder Komödien, da diese ihnen gewisse Freiheiten boten. Sie ermöglichten ihnen zwar bessere Produktionsbedingungen, allerdings konnten auch diese ideologisch instrumentalisiert werden. Die Zeit der 1970er Jahre wurde zur zweitproduktivsten Schaffensperiode nach den 1950er Jahren im Bereich des Märchenfilm-Genres. Fröhliche Märchenfilmklassiker und wahre Exportschlager wurden produziert. Man begann mit einer systematischen Produktion dieser. Václav Vorlíček etablierte sich in jener Zeit zum erfolgreichsten Regisseur dieses Genres, nicht zuletzt mit „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973), einem der erfolgreichsten und beliebtesten Märchenfilme bis heute. Auch begann man mit Horror-Elementen, Abenteuerhandlungen, Humor und Komik zu experimentieren. Weiters wurden Märchen-Serien für das Fernsehen produziert wie beispielsweise die international bekannte Serie „Pan Tau“ („Die Abenteuer des Herrn Tau“, 1970-1988).

Mit der Wende 1989 begann eine Phase des Umbruchs für das Land. Die demokratische Entwicklung des Landes wirkte sich auch auf die Filmproduktion aus. Sie bedeutete für den Film einerseits zwar neu dazu gewonnene Freiheiten, andererseits auch viele Veränderungen in finanzieller Hinsicht. Ohne die bisher üblichen staatlichen Gelder mussten die Filmproduzenten versuchen andere Finanzierungsmaßnahmen zu finden. Der Märchenfilm musste sich den neuen Bedingungen anpassen und seinen Weg zwischen Experimentellem, Traditionellem und der Kommerzialisierung finden. Erst gegen Mitte der 1990er Jahre erholte sich das Märchenfilm-Genre langsam. Man fand in privaten Investoren, internationalen (meist deutschen) Koproduktionen und der Beteiligung des Fernsehens neue Finanzierungsmöglichkeiten, um die aufwändigen Produktionskosten der Märchenfilme zu decken. So wurde nicht nur die heimische Filmproduktion wiederbelebt, sondern auch das Märchenfilm-Genre bekam einen neuen Aufschwung. Man fing an sich mehr auf Fernsehproduktionen zu spezialisieren. Heutzutage können sich zwar nur noch wenige Filmemacher erfolgreich für dieses Genre erwärmen, beim Publikum sind jedoch die alten Märchenfilme immer noch sehr beliebt. Neue Produktionen entstehen nur noch aus kommerziellen Gründen. Im Fernsehen zählen sie zwar immer noch zu den erfolgreichsten Filmen, im Kino kommen sie gegen die Übermacht Hollywoods aber nicht an. Sie werden

deshalb lediglich zum Zwecke der Unterhaltung für Kinder produziert und um die Filme an ausländische Fernsehanstalten zu verkaufen.

Wichtig für meine Arbeit war, herauszufinden, dass die tschechischen Märchenfilme sich in der Regel durch einige Merkmale auszeichnen. Sie beschäftigen sich grundsätzlich mit mitteleuropäischen Themen und Motiven, die aber immer vom nationalen Geist beeinflusst sind. Die Vorlage vieler Märchenfilme sind oft die Märchengeschichten nationaler Literaten wie Božena Němcová und Karel Jaromír Erben. Weiters wird viel Wert auf die natürliche Entwicklung der Handlung gelegt und natürlich bestechen die Filme durch die Schönheit der tschechischen Landschaft. So sind lange Landschaftsaufnahmen kennzeichnend. Auch charakteristisch für tschechische Märchenfilme ist die Darstellungsweise der bösen Figuren durch typenhafte und komische Züge. Die Wirkung der Filme wird verstärkt durch Zaubereien und das überraschende Auftreten von übernatürlichen Wesen. Diese scheinen nicht selten aus dem nationalen Geist des Landes entstanden zu sein, da sie seinem Charakter und den Lebensbedingungen entsprechen. Wesentlich für den Erfolg der tschechischen Märchenfilme ist auch die Darstellung der Figuren durch beim Publikum beliebte Schauspieler und das zentrale Leitmotiv der Liebe in den Filmen sowie in inhaltlicher Hinsicht die Einhaltung grundlegender Werte. In der Regel wird nicht bei Ausstattung, Kostümen und Tricks gespart. Besonderes Augenmerk wird auf die Filmmusik gelegt. So wird eine Märchenwelt beschrieben, die zwar nichts mit der Realität zu tun hat, aber eine idyllische Sphäre vermittelt und klar zwischen Gut und Böse trennt.

#### **5.4 Drei Haselnüsse für Aschenbrödel**

Ziel meiner Arbeit war es, zu analysieren, wie ein alter Märchenstoff der Brüder Grimm in den 1970er Jahren der ehemaligen Tschechoslowakei umgesetzt wurde. Dabei behandelte ich „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“. Bis heute gilt dieser Film als einer der beliebtesten Märchenfilme aller Zeiten. Der Film wurde 1973 als eine Koproduktion zwischen den tschechischen Barrandov-Studios und der deutschen DEFA produziert. Regie führte Václav Vorlíček, der heute noch zu den wichtigsten und kommerziell erfolgreichsten Filmemachern des Kinderfilm- und Märchenfilm-Genres zählt. „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ war sein erster und erfolgreichster Märchenfilm, bei dem er schon 1973 sein Können und alle wichtigen Aspekte eines populären Märchenfilms unter Beweis stellen konnte.

Das Erkenntnisinteresse meiner Arbeit lag darin, welche Aspekte für die Umsetzung des Aschenputtel-Stoffes in einem tschechischen Märchenfilm der 1970er Jahre relevant sind und welche Merkmale er aufweist. Dabei konnte ich Folgendes feststellen:

Als Vorlage für den Film diente die Aschenputtel-Adaption der angesehenen tschechischen Schriftstellerin Božena Němcová. Kennzeichnend für Vorlíčeks Märchenfilme ist der Umstand, dass sich die Figuren, das Milieu und die Verhaltensweisen immer sehr gut auf heutige Verhältnisse übertragen lassen. Vorlíčeks Märchenfilme zeigen nämlich ganz alltägliche Menschen. Die Frauen werden emanzipiert und gleichberechtigt dargestellt. Vorlíček hat den märchentypischen Filmstil wesentlich geprägt, indem er in seinen Filmen nicht nur eine moderne Alltagswelt mit einer vormodernen Märchenidylle verbindet, sondern auch Komik und Romantik miteinander kombiniert. Seine Figuren sind einprägsame Charaktere, die er mit viel Empathie und Humor gestaltet, wie er es beispielsweise in der Darstellung der Stiefmutter und der Stiefschwester Dora beweist.

In „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ steht die Liebesgeschichte zwischen Aschenputtel und dem Prinzen im Vordergrund. Alle Figuren in Václav Vorlíčeks Aschenputtel-Adaption haben ihr eigenes Profil. Sie sind keine geprägten Typen, sondern lebendige Menschen mit besonderen Eigenschaften und Fehlern. Václav Vorlíček legt Wert auf eine Differenzierung der Charaktere und verlangt so eine Stellungnahme vom Zuschauer anstatt selbst über sie pauschal zu urteilen. Vorlíčeks Aschenputtel, dargestellt von Libuše Šafránková, ist eine selbstbewusste junge Frau, die sich in der Welt behauptet und sich nicht ihrem Schicksal ergibt. Sie ist lebensbejahend, charmant, fröhlich, klug, schlagfertig und temperamentvoll und wird als natürliches und bodenständiges Mädchen dargestellt. Ein wichtiger Aspekt in der Darstellung der Figur des Aschenbrödels ist, dass das Mädchen auch in den humoristischen Szenen stets ihre Würde behält. Libuše Šafránková verkörpert eine glaubwürdige Märchenheldin, die das Alltägliche mit dem Märchenhaften ideal verbindet. Sie zeigt nicht nur ein schönes und kämpferisches Aschenbrödel, sondern auch ein sympathisches, überzeugendes und eigentlich recht modernes Mädchen, das dem Zuschauer genug Identifikationsmöglichkeiten bietet. So ist sich das hier dargestellte Aschenbrödel zwar der Hilfe seiner Freunde sicher, es verlässt sich jedoch beispielsweise nicht auf eine Rettung aus seiner Lage durch die wundersamen Haselnüsse, sondern benutzt diese nur als Mittel zum Zweck.

Weiters ist schon in Němcovás Märchen das gegenseitige Einverständnis beider Partner zur Ehe entscheidend. Auch Václav Vorlíček legt Wert auf diesen Teil der Filmhandlung und löst ihn mit einem Rätsel, das das Aschenputtel dem Prinzen aufgibt. So ist auch die

Durchbrechung gängiger Geschlechterstereotype ein Thema in Václav Vorlíčeks Aschenbrödel-Adaption. Das frühe Erscheinen des Prinzen in der Handlung, macht eine parallele Erzählweise möglich, die die Familienkonflikte, nämlich auf beiden Seiten, aber unter unterschiedliche Bedingungen und in gegensätzlichen Milieus, deutlich macht. Außerdem wird der Prinz so von der undankbaren Rolle des möglichen finalen Retters gleich zu Beginn erlöst, was die Figur des Aschenbrödels in ihrem Interesse an ihm an Glaubwürdigkeit gewinnen lässt.

Besonderes Augenmerk legt Václav Vorlíček in seinem Film auf die Landschaft. Wie für tschechische Märchenfilme typisch, besticht er durch lange und lyrische Landschafts- und Natureinstellungen. Diese unterstützen die emotionelle Stimmung, die dem Zuschauer vermittelt werden soll. Die Natur wird fast poetisch zu einem Teil der Handlung gemacht. Auch die Filmmusik ist ein wichtiger Aspekt in „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“, denn sie unterstreicht ebenfalls die Atmosphäre des Films. Václav Vorlíček ist es zu verdanken, dass das Märchen trotz der poetischen Bildsprache eine Idee von volkstümlicher Ungeschöntheit erhält, vorrangig bedingt durch die natürliche Umgebung der tschechischen Winterlandschaft. Der Hauch von Zauberhaftem und Mystik wird zusätzlich durch die orientalischen Einflüsse in der Kostümierung der Hauptdarsteller unterstrichen.

Weiters wesentlich für meine Arbeit war, die Rezeptionsgeschichte und die Bedeutung des Films im zeitgeschichtlichen Kontext zu erarbeiten. Der Erfolg von „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ war nämlich immens groß. Der Film sorgte für einen regelrechten Boom in den tschechischen Kinos. Auch von Seiten der Kritik wurde er fast ausschließlich positiv bewertet. Beispielsweise wurde oft die emanzipatorische und selbstsichere Darstellung Aschenputtels gelobt. Im zeitgeschichtlichen Kontext betrachtet wurde der Film oft auch „als Anspielung auf ein repressives Gesellschaftssystem“<sup>367</sup> interpretiert, da sich die Tschechoslowakei während der Entstehung des Films unter der Okkupation der damaligen Sowjetunion befand, in der liberalistische Ideen und Bestrebungen von den kommunistischen Machthabern unterdrückt und niedergeschlagen wurden. Schließlich wurde „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ zum erfolgreichsten tschechischen Märchenfilm aller Zeiten, der nicht nur zahlreiche Auszeichnungen bekam und zu den meistverkauften Filmen der tschechischen Kinematographie zählt, sondern bis heute alljährlich zur Weihnachtszeit auf sämtlichen deutschsprachigen Fernsehsendern gespielt wird. Zusammen

---

<sup>367</sup> Friedrich, 2003, S. 92.

mit Walt Disneys „Cinderella“ gehört „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ zu den erfolgreichsten Aschenputtel-Adaptionen aller Zeiten.

## 5.5 Ausblick

Natürlich ist das Wissenschaftsgebiet rund um Märchen, Märchenerzähler, Märchenmotive, Symbolik in Märchen, MärchenheldInnen, usw. unerschöpflich groß. Dementsprechend sind die Möglichkeiten, in den verschiedenen Disziplinen wie Psychologie, Pädagogik, Literaturwissenschaft, Germanistik und auch Theater-, Film- und Medienwissenschaft zu forschen sowie unter unterschiedlichen Aspekten, unendlich weit. Von meinem Schwerpunkt ausgehend, den tschechischen Märchenfilm betreffend, gäbe es durchaus noch großen Forschungsbedarf, vor allem auch weil viel Literatur nur auf Tschechisch vorliegt. Weiters fehlt eine umfassende Biografie das Leben und Werk der tschechischen Schriftstellerin Božena Němcová betreffend, die nicht nur viel für die Nationalliteratur ihres Landes beigetragen hat, sondern deren Bücher auch Vorlage für viele deutsch-tschechoslowakische Filmproduktionen waren. Grundsätzlich ist meines Erachtens die tschechische Filmproduktion, insbesondere die 1970er Jahren, noch ein viel zu wenig erforschtes Gebiet. So könnte man im Konkreten, von meinem Forschungsbereich ausgehend, beispielsweise Václav Vorlíčeks Filmschaffen näher analysieren und beschreiben. Auch ein Versuch einer konkreten Darstellung und detaillierten Analyse der verschiedenen Strömungen des tschechischen Märchenfilms aus filmwissenschaftlicher Sicht wäre relevant. Ebenso wäre die Geschichte der Gottwaldov-Studios (Zlín) näher aufzuarbeiten, die insbesondere in den 1960er Jahren durch Trick- und animierte Filme von Regisseuren wie Karel Zeman, Hermína Týrlova und Josef Pinkava bekannt wurden<sup>368</sup>, oder vergleichsweise der Erfolg der Barrandov-Studios, wo auch internationale Filme wie „Yentl“ (1983, Regie: Barbra Streisand) oder „Mission: Impossible“ (1996, Regie: Brian De Palma) realisiert wurden. Nachdem die (Märchen-)Filmtradition der ehemaligen Tschechoslowakei im engen Zusammenhang mit der Geschichte des Landes zu lesen ist, wäre auch die Analyse anderer (Märchen-)filme gerade aus geschichtlich und politisch turbulenten Zeiten interessant.

An dieser Stelle möchte ich auch auf die Lehrveranstaltung „Die Tschechoslowakische Neue Welle“ von Mag. Joachim Dworschak am Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien im Wintersemester 2010/11 hinweisen.

---

<sup>368</sup> Vgl. Berger/Giera, 1990, S. 274.

## 5.6 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Umsetzung von Märchen in Film und Fernsehen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem tschechischen Märchenfilm der 1970er Jahre, analysiert anhand von Václav Vorlíčeks Film „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973). Das Erkenntnisinteresse meiner Arbeit war, herauszuarbeiten, wie mit einem Märchenstoff der Brüder Grimm in einem tschechischen Märchenfilm der 1970er Jahre umgegangen wird, wie er im zeitgeschichtlichen Kontext zu interpretieren ist und welche Bedeutung er damals hatte. Wesentlich dabei war auch, auf die Bedeutung der Märchenfilmproduktion für die damalige ČSSR einzugehen.

Kaum ein Land in Europa hat sich mit Märchenfilmproduktionen so verdient gemacht wie die ehemalige Tschechoslowakei. Die Geschichte des tschechischen Märchenfilms ist eng mit der Geschichte des Landes verbunden und muss deshalb immer in dessen kulturgeschichtlichen Kontext interpretiert werden. Der tschechische Märchenfilm hat sich im Laufe der Geschichte immer den zeitlichen, politischen, gesellschaftlichen und auch medialen Bedingungen angepasst.

Beginnend mit einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Begriff „Märchen“ und „Märchenfilm“ sowie mit der Entwicklungsgeschichte und den Merkmalen tschechischer Märchenfilme, wird auf das Märchen „Aschenputtel“ der Brüder Grimm und das tschechische Pendant von Božena Němcová genauer eingegangen. Im Anschluss wird die Umsetzung des Aschenputtel-Stoffes anhand des Films „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ nach einer Vorlage von Božena Němcová, in Hinblick auf die Darstellung der Figuren, die Landschaft, die Symbolik und Metaphorik analysiert, sowie die Rezeptionsgeschichte erarbeitet.

Die ausführliche Literaturrecherche und das Gegenüberstellen von unterschiedlichen Positionen der Literatur, Psychologie, Pädagogik, Filmwissenschaft und unterschiedlicher Autoren sowie die Analyse des konkreten Filmbeispiels führen zu einer Beantwortung der Forschungsfragen.

„Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ zählt heute zu den bekanntesten tschechischen Märchenfilmen aller Zeiten. Seit seiner Entstehung vor rund 30 Jahren wird er alljährlich zur Vorweihnachtszeit auf vielen europäischen TV-Sendern als Fixpunkt im Programm gesendet. Zusammen mit Disneys „Cinderella“ (1950) ist er wohl die bekannteste Aschenputtel-Adaption überhaupt. Kennzeichnend für „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ ist die für tschechische Märchenfilme typische Miteinbeziehung der Landschaft, die

Atmosphäre unterstreichende Musik und nicht zuletzt die außergewöhnliche Gestaltung der Figuren. Václav Vorlíček zeichnet Figuren, die Charakter, aber auch Fehler haben. Sein Aschenputtel ist eine emanzipierte junge Frau, die Mut beweist und auch mal aus den gegebenen Normen ausbricht.

Im zeitgeschichtlichen Kontext betrachtet wurde der Film oft auch „als Anspielung auf ein repressives Gesellschaftssystem“<sup>369</sup> interpretiert, da sich die Tschechoslowakei während der Entstehung des Films unter der Okkupation der damaligen Sowjetunion befand, in der liberalistische Ideen und Bestrebungen von den kommunistischen Machthabern unterdrückt und niedergeschlagen wurden. Tatsächlich aber scheint das hier dargestellte Aschenbrödel eher etwas vom anarchischen Geist des Prager Frühlings zu verbreiten, den sie durch ihren kämpferischen Optimismus ausdrückt. Der eigentlichen Reiz und Erfolg aber, den sich der Film bis heute behält, äußert sich in der Liebesgeschichte, die sich zwischen Aschenbrödel und dem Prinzen entwickelt, in der Atmosphäre, die der Film durch die Musik, die Darstellung der Winterlandschaft, die Figuren und nicht zuletzt durch den Humor vermittelt.

---

<sup>369</sup> Friedrich, 2003, S. 92.

## 6 LITERATURVERZEICHNIS

### 6.1 Bibliographie

#### Primärquellen:

Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Regie: Václav Vorlíček. Drehbuch: František Pavlíček. ČSSR, DDR: DEFA in Co-Produktion mit dem Filmstudio Barrandov, Prag, 1973. Fassung: DVD. 83´.

Němcová, Božena: Der König der Zeit. Slowakische Märchen. Übersetzt von Peter Hrivnák. – Hanau/Main: Werner Dausien Verlag, 1978.

o. V.: Grimms Märchen. Gesamtausgabe. – Eggolsheim: Dörfner Verlag, 2000.

#### Sekundärliteratur:

Aarne, Antti Amatus: The types of the folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. - Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1928.

Bawden, Liz- Anne: Buchers Enzyklopädie des Films. – Luzern/Frankfurt: Bucher, 1977.

Beisbart, Ortwin/Kerkhoff-Hader, Bärbel: Märchen. Geschichte – Psychologie – Medien. – In: Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. K. Franz (Hrsg.). Bd. 7. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2008.

Berger, Eberhard/Giera, Joachim (Hrsg.): 77 Märchenfilme. Ein Filmführer für jung und alt. – Berlin: Henschel Verlag, 1990.

Bertignoll, Verena: Kinder leben Märchen. Eine sozialpsychologisch-qualitative Studie. – In: Psychoanalyse und Qualitative Sozialforschung. K. Fallend (Hrsg.). Bd. 2. Wien/Innsbruck/Bozen: StudienVerlag, 2006.

Berwanger, Katrin: Die szenische Poetik Božena Němcovás. Theatralische Medialität in ihren Briefen, Reiseskizzen und Erzählwerken. – In: Slavistische Beiträge. P. Rehder (Hrsg.). Bd. 411. München: Verlag Otto Sagner, 2001.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. 16. Aufl. – München: dtv, 1993.

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1. - Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1959.

Bock, H.-M./Distelmeyer, J./Schöning, J. (Hrsg.): Zwischen Barrandov und Babelsberg. Deutsch-tschechische Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert. – Hamburg/München: edition text + kritik, 2008.

Bolte, Johannes/Polívka, Georg: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 4. – Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1930.

Bolte, J./Polivka, G.: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 1. – Leipzig: Georg Olms Verlag, 1913.

Brockhaus, Der. In einem Band. 12. Aufl. – Leipzig: F. A. Brockhaus GmbH, 2006.

Bücksteeg, Thomas/Dickerhoff, Heinrich (Hrsg.): Märchenkinder – Kindermärchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. – Kreuzlingen/München: Hugendubel, 1999.

Bühler, Charlotte/Bilz, Josefine: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. 4. Aufl. – Berlin/Heidelberg/New York: Springer-Verlag, 1977.

Castello, Maria Leonarda: Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leiden sie noch heute. Kindesmisshandlung und Rettung in Grimmschen Märchen. – Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008.

Demetz, Peter/Gruša, Jiří/Kosta, Peter/Thiele, Eckhard/Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): Božena Němcová. Mich zwingt nichts als die Liebe. Briefe. Mit Beiträgen von Jaroslava Janáčková, Václav Maidl und Hans Dieter Zimmermann. – München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2006.

Diederichs, Ulf: Who´s who im Märchen. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

Doderer, Klaus (Hrsg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. – Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 1983.

Dowling, Colette: Der Cinderella-Komplex. Die heimliche Angst der Frauen vor der Unabhängigkeit. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.

Drewermann, Eugen: Hänsel und Gretel. Aschenputtel. Der Wolf und die sieben Geißlein. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. 4. Aufl. – München: dtv, 2008.

Drosdowski, Günther/Grebe, Paul/Köster, Rudolf u.a. (Hrsg.): Duden. Fremdwörterbuch. Bd. 5. 4. Aufl. – Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag Bibliographisches Institut, 1982.

Federspiel, Christa: Vom Volksmärchen zum Kindermärchen. Die Veränderung des Volksmärchens in der kindertümlichen Bearbeitung, mit besonderer Berücksichtigung der Kindermärchen der Gebrüder Grimm. – Wien: Diss., 1965.

Feldmann, Christian: Von Aschenputtel bis Rotkäppchen. Das Märchen-Entwirrbuch. – Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2009.

Franz, Kurt/Kahn, Walter (Hrsg.). Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang. – In: Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V. Bd. 25. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000.

Friedrich, Andreas (Hrsg.): Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm. – Stuttgart: Reclam, 2003.

Fromm, Erich: Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache. 18. Aufl. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004.

Fučík, Julius: Božena Němcová – die Kämpferin. – In: Němcová, Božena: Die Großmutter. Leipzig: Paul List Verlag, 1956. S. 336-382.

Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide (Hrsg.): Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme. – Wien: verlag filmarchiv austria, 2009.

Grimm, Jacob: Kinder- und Hausmärchen. Bd. 3. – Stuttgart: Reclam, 1980.

Gruber, Nina Katharina: Märchenelemente im Spielfilm. Ein Vergleich des europäischen Volksmärchens und der Romantic Comedy anhand von zwölf Kriterien. – Wien: Diplomarbeit, 2001.

Jacoby, Mario/Kast, Verena/Riedel, Ingrid: Das Böse im Märchen. - Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1994.

Jolles, André: Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 4. Aufl. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.

Karlinger, Felix: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. – Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 1988.

Karlinger, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

Kast, Verena: Die Dynamik der Symbole. Grundlagen der Jungschen Psychotherapie. – Zürich/Düsseldorf: Walter Verlag, 1999.

Kast, Verena: Familienkonflikte im Märchen. Eine psychologische Deutung. – München: dtv, 1998.

Kast, Verena: Liebe im Märchen. – Olten: Walter-Verlag, 1992.

Kast, Verena: Märchen als Therapie. 3. Aufl. – München: dtv, 1991.

Knoch, Linde: Praxisbuch Märchen. Verstehen – Deuten – Umsetzen. – Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2001.

Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. – Stuttgart: Reclam, 2002.

Kölbl, Andrea: Fiktionen der Liebe. Europäische Volksmärchen und populäre Spielfilme im Vergleich. – München: Albunea Verlag, 2006.

König, Ingelore/Wiedemann, Dieter/Wolf, Lothar (Hrsg.): Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder. – Berlin: Henschel Verlag, 1996.

- Lange, Günter (Hrsg.): Märchen. Märchenforschung. Märchendidaktik. – In: Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. K. Franz (Hrsg.). Bd. 2. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004.
- Lenz, Friedel: Bildsprache der Märchen. – Stuttgart: Verlag Urachhaus, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. 7. Aufl. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989.
- Liptay, Fabienne: WunderWelten. Märchen im Film. – In: Filmstudien. T. Koebner (Hrsg.). Bd. 26. Remscheid: Gradez! Verlag, 2004.
- Lukasz-Andern, Gudrun/Strobel, Christel: Der Kinderfilm von A bis Z. – München: Wilhelm Heyne, 1988.
- Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. 11. Aufl. – Stuttgart: UTB, 2005.
- Lüthi, Max: Märchen. 10. Aufl. – Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004.
- Lüthi, Max: Märchen. – Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1962.
- Lüthi, Max: Volksmärchen und Volkssage. 2. Aufl. – Bern: A. Francke AG Verlag, 1966.
- Lüthi, Max: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- Morava, Georg J.: Sehnsucht in meiner Seele. Božena Němcová, Dichterin. Ein Frauenschicksal in Alt-Österreich. – Innsbruck: Haymon-Verlag, 1995.
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Röhrich, Lutz: Märchen und Märchenforschung heute. – In: Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. D. Röth/W. Kahn (Hrsg.). Frankfurt/Main: Haag und Herchen, 1993. S. 9-13.
- Rölleke, Heinz (Hrsg.): Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810. – Ditzingen: Reclam, 2007.
- Rölleke, Heinz: Die Märchen der Gebrüder Grimm. Eine Einführung. – Ditzingen: Reclam, 2004.
- Schäfer, Marcella: Märchen lösen Lebenskrisen. Tiefenpsychologische Zugänge zur Märchenwelt. – Freiburg: Herder Verlag, 1993.
- Schaukelberger, Hildegard: Märchenkunde für Erzieher. Grundwissen für den Umgang mit Märchen. 5. Aufl. – Freiburg/Basel/Wien: Verlag Herder, 1987.
- Scherf, Walter: Das Märchenlexikon. 2. Aufl. – Beck Verlag, 2007.
- Schieder, Brigitta: Märchen machen Mut. Ein Werkbuch zur Werteerziehung und Persönlichkeitsentfaltung von Kindern. – München: Don Bosco Verlag, 2000.

Schmitt, Christoph: Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen. – In: Studien zur Kinder- und Jugendmedien-Forschung. J. Becker (Hrsg.). Bd. 12. Frankfurt/Main: Haag + Herchen Verlag, 1993.

Solms, Wilhelm: Die Moral von Grimms Märchen. – Darmstadt: Primus Verlag, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

Spring, Walter: Die Symbolik des Handelns im Märchen. Tun und Nicht-Tun im deutschen Märchen. – Bern: Peter Lang, 2001.

Thompson, Stith: The Folktale. – New York: The Dryden Press, 1951.

Umschaden, Doris: Informationsgehalt, Zeichenstruktur und Fantasievermittlung im Märchenfilm – Ein struktureller Vergleich der Zeichensysteme Märchenfilm und Literaturvorlage anhand eines ausgewählten Beispiels. – Wien: Diplomarbeit, 1994.

Vaníčková, Petra: Das tschechische Film-Märchen. Darstellung der Entwicklung eines traditionellen Genres mit besonderer Berücksichtigung seiner Verwurzelung in der Kultur des Landes. – Wien: Diplomarbeit, 2005.

Waidacher, Susanne: Zwischen Faszination und Ablehnung: Märchen im Kontext von Theater-Festival und Schule. – Wien: Diplomarbeit, 2008.

Weippl, Claudia: Märchenfilmanalyse in Stil und Struktur im Literaturvergleich. – Wien: Diplomarbeit, 2008.

Wesselski, Albert: Versuch einer Theorie des Märchens. – Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, 1931.

## **6.2 Filmographie**

Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern. Regie und Drehbuch: Dagmar Knöpfel. D/CZ: AVISTA FILM/Herbert Rimbach mit BR/ARTE, Daniel Zuta Filmproduktion, 2004. Fassung: DVD. 108´.

## **6.3 Audioquellen**

Radiokolleg – Ach wie gut, dass niemand weiß... Radio Ö1, 7., 9. und 10.12.09.  
Siehe auch: Ritschl, Wolfgang: Ach wie gut, dass niemand weiß... Mit Märchen wachsen.  
<http://oe1.orf.at/artikel/215989> Zugriff: 10.11.10

Pöschko, Werner: Hörbilder – Tatra. Radio Ö1, 20.11.10.  
Siehe auch: Im Tatra T87 um die Welt. Die Abenteuerlust zweier Tschechen.  
<http://oe1.orf.at/artikel/215201> Zugriff: 22.10.10

## 6.4 Onlinequellen

Breuer, Barbara: Mehr als nur Aschenbrödel. Die tschechische Schauspielerin Libuše Šafránková über ihre Rolle als Märchenprinzessin.

[www.kulturama.org/articles/view/39](http://www.kulturama.org/articles/view/39) Zugriff: 10.05.10

Červená Karkulka (1920). Rotkäppchen.

[www.youtube.com/watch?v=UVoJV6iMZ24](http://www.youtube.com/watch?v=UVoJV6iMZ24) Zugriff: 19.02.10

Cinefacts. Das Infoportal rund um den Film.

[www.cinefacts.de/tv/filmtv.php?id=4871](http://www.cinefacts.de/tv/filmtv.php?id=4871) Zugriff: 10.05.10

Die europäische Märchengesellschaft.

[www.maerchen-emg.de](http://www.maerchen-emg.de) Zugriff: 10.12.09

Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern.

[www.movienetfilm.de/stern/index.php](http://www.movienetfilm.de/stern/index.php) Zugriff: 5.05.09

Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern: Presseheft.

[www.movienetfilm.de/stern/presseheft.php](http://www.movienetfilm.de/stern/presseheft.php) Zugriff: 6.05.09

Die österreichische Rundfunk-Chronik. Medienforschung ORF.

<http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> Zugriff: 18.02.10

Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Eine Ausstellung von Originalkostümen aus deutsch-tschechischen Märchenfilmen in Deutschland.

<http://aschenbroedel.eu> Zugriff: 2.03.10

Europäische Märchengesellschaft e. V.

[www.maerchen-emg.de](http://www.maerchen-emg.de) Zugriff: 11.03.10

Fanpage zum Film „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“.

[www.dreihaselnuessefueraschenbroedel.de](http://www.dreihaselnuessefueraschenbroedel.de) Zugriff: 15.05.09

Granzin, Katharina: Unser aller Aschenbrödel.

[www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/unser-aller-aschenbroedel](http://www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/unser-aller-aschenbroedel) Zugriff: 14.03.10

Homepage des Museums Božena Němcová in Česká Skalice.

[www.bozenanemcova.cz](http://www.bozenanemcova.cz) Zugriff: 17.03.10

Klums einstige Kandidatin auf der Musical-Bühne: Nur Wanda verleiht Aschenbrödel Würde.

[www.netzeitung.de/entertainment/people/1228083.html?Nur\\_Wanda\\_verleiht\\_Aschenbroedel\\_Wuerde](http://www.netzeitung.de/entertainment/people/1228083.html?Nur_Wanda_verleiht_Aschenbroedel_Wuerde) Zugriff: 16.05.09

Märchenfilme.

[www.maerchenfilm.de.tc](http://www.maerchenfilm.de.tc) Zugriff: 15.05.09

Märchenlexikon.

[www.maerchenlexikon.de](http://www.maerchenlexikon.de) Zugriff: 9.01.09

Märchen-Stiftung Walter Kahn.  
[www.maerchen-stiftung.de](http://www.maerchen-stiftung.de) Zugriff: 11.03.10

Matthias, Dieter: Schluss mit dem Warten auf den Märchenprinzen!  
[ftp://ftp.uni-koeln.de/institute/ew-fak/Deutsch/matthias/medienerziehung\\_ss98/M%E4rchenprinz.html](ftp://ftp.uni-koeln.de/institute/ew-fak/Deutsch/matthias/medienerziehung_ss98/M%E4rchenprinz.html) Zugriff: 15.05.09

Maurova, Marketa: Božena Němcová starb vor 140 Jahren.  
[www.radio.cz/de/artikel/7884](http://www.radio.cz/de/artikel/7884) Zugriff: 5.05.09

Musical „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ in Berlin.  
[www.mamilade.de/haselnuesse/aschenbroedel/berlin/2006620-aschenbroedel\\_berlin.html](http://www.mamilade.de/haselnuesse/aschenbroedel/berlin/2006620-aschenbroedel_berlin.html)  
Zugriff: 18.06.10

Partridge, James: Once Upon A Time in the Czech Republic: No Happy Ending for the Czech pohádka?  
[www.ce-review.org/00/2/partridge2.html](http://www.ce-review.org/00/2/partridge2.html) Zugriff: 15.05.09

Panzer, Friedrich: Märchen.  
[www.maerchenlexikon.de/texte/archiv/panzer01.htm](http://www.maerchenlexikon.de/texte/archiv/panzer01.htm) Zugriff: 22.06.10

Schloss Moritzburg.  
[www.schloss-moritzburg.de](http://www.schloss-moritzburg.de) Zugriff: 15.2.10

Schubert, Gerald: Aschenbrödel und Co: Tschechischer Märchenfilm eroberte die Bildschirme der Welt. (14.08.2006)  
[www.radio.cz/de/artikel/82122](http://www.radio.cz/de/artikel/82122) Zugriff: 17.02.10

Vladimir Propp.  
[www.uni-duisburg-essen.de/einladung/Vorlesungen/epik/propp.htm](http://www.uni-duisburg-essen.de/einladung/Vorlesungen/epik/propp.htm) Zugriff: 9.01.09

1899. Cendrillon. Georges Méliès.  
[www.youtube.com/watch?v=kK8Hf1FMlq8](http://www.youtube.com/watch?v=kK8Hf1FMlq8) Zugriff: 18.02.10

## 6.5 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Cendrillon. 1899.  
[www.michaelbrooke.com/blogpics/cinderella1.jpg](http://www.michaelbrooke.com/blogpics/cinderella1.jpg) Zugriff: 18.02.10

Abb.2: Pyšná princezna. Die stolze Prinzessin. Prinzessin mit Blume.  
<http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/pedf/js08/avk/ucebnice/pysna.jpg> Zugriff: 23.02.10

Abb. 3: Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Aschenbrödel bei der Arbeit.  
[www.einhorn-film.at/filme\\_d/drei\\_haselnuesse\\_1.jpg](http://www.einhorn-film.at/filme_d/drei_haselnuesse_1.jpg) Zugriff: 13.11.09

Abb. 4: Asta Nielsen als Sanna in „Wenn die Maske fällt“ (1912).  
Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide (Hrsg.): Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme. – Wien: verlag filmarchiv austria, 2009. S. 90.

Abb. 5: Libuše Šafránková als Jägerin in „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (1973)  
[www.cinefacts.de/kino/film/4871/4871\\_2551d22799f2be9efc1066b3b5412e44/b/drei\\_hasel\\_nuesse\\_fuer\\_aschenbroedel/bild\\_3.html](http://www.cinefacts.de/kino/film/4871/4871_2551d22799f2be9efc1066b3b5412e44/b/drei_hasel_nuesse_fuer_aschenbroedel/bild_3.html) Zugriff: 17.05.10

Abb. 6: Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Aschenbrödel auf der Jagd.  
[www.einhorn-film.at/filme\\_d/drei\\_haselnuesse\\_2.jpg](http://www.einhorn-film.at/filme_d/drei_haselnuesse_2.jpg) Zugriff: 13.11.09

Abb. 7: Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Der Prinz mit Aschenbrödels verlorenem Schuh.  
[www.cinefacts.de/kino/film/4871/4871\\_2551d22799f2be9efc1066b3b5412e44/b/drei\\_hasel\\_nuesse\\_fuer\\_aschenbroedel/bild\\_3.html](http://www.cinefacts.de/kino/film/4871/4871_2551d22799f2be9efc1066b3b5412e44/b/drei_hasel_nuesse_fuer_aschenbroedel/bild_3.html) Zugriff: 17.05.10

Abb. 8: Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Der Prinz streift Aschenbrödel ihren verlorenen Schuh über.  
[http://www.diekiste.net/08-presse/downloads/majestaeten/drei\\_haselnuesse\\_fuer\\_aschenbroedel\\_foto\\_defa\\_stiftung.jpg](http://www.diekiste.net/08-presse/downloads/majestaeten/drei_haselnuesse_fuer_aschenbroedel_foto_defa_stiftung.jpg)  
Zugriff: 26.11.10

Abb. 9: Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Dora und die Stiefmutter.  
Berger, Eberhard/Giera, Joachim (Hrsg.): 77 Märchenfilme. Ein Filmführer für jung und alt. – Berlin: Henschel Verlag, 1990. S. 296.

Abb. 10: Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Aschenbrödel reitet zum Schloss des Prinzen. Schloss Moritzburg.  
Berger, Eberhard/Giera, Joachim (Hrsg.): 77 Märchenfilme. Ein Filmführer für jung und alt. – Berlin: Henschel Verlag, 1990. S. 297.

Abb. 11: Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Aschenbrödel im Ballkleid.  
<http://www.tanz-der-schatten.de/bilder/arbeit/filme/aschenbroedel/ball2.jpg> Zugriff: 14.04.10

Abb. 12: Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Aschenbrödel und der Prinz tanzend am Ball.  
<http://www.tanz-der-schatten.de/naehen/filmkleider/aschenbroedel.php> Zugriff: 14.04.10

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



## Lebenslauf

Geburtsdatum: 29.09.1982  
Geburtsort: Klosterneuburg

### Bildungsweg:

Seit WS 2004/05 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Uni Wien  
2002-2004 Kolleg für Fotografie und audiovisuelle Medien an der Graphischen (Leysersstraße, Wien)  
1993-2001 Gymnasium Klosterneuburg

### Berufserfahrung:

Seit Juli 2005 Mitarbeit beim Falter-Verlag im Bereich Datenrecherche für einige Bücher aus der Serie „Die kleinen Schlangen“  
März-Juni 2011 Assistenz Marketing & Kommunikation im DSCHUNGEL WIEN im Rahmen eines Praktikums  
Mai-November 2009 Freie Mitarbeit beim ORF – oe1 campus radio d[y]namic  
Spielzeit 07/08 Regie-Hospitantz im Rabenhof-Theater für die Produktion „Überlebenskünstler“ mit Hubsi Kramar und Peter Paul Skrepek (Regie: Thomas Gratzner)