



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Disney als heimlicher Erzieher
Untersuchung der „guten Lehre“ in Disney-Märchenfilmen

verfasst von / submitted by

Inga Drews, BA

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

Wien, 2017 / Vienna, 2017

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

A 066 582

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

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Manfred Öhner

Inhalt

Einleitung	1
1. Märchen.....	4
1.1. Merkmale und Stil.....	5
1.2. Die „gute Lehre“	8
1.3. Märchengattungen	12
1.4. Märchen „heute“	15
2. Film als Erziehungsmittel.....	18
3. Märchenfilme.....	23
3.1. Der Wandel der Merkmale von Märchen zu Film	24
3.2. Vorwürfe gegen den Märchenfilm	28
4. Märchenfilme von Disney.....	32
4.1. Die Disney-Märchenfilme und ihre Vorlagen	34
4.1.1. <i>Schneewittchen</i> und <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	34
4.1.2. <i>La Belle au bois dormant</i> (Das Dornröschen oder die schlafende Schöne im Wald) und <i>Sleeping Beauty</i>	39
4.1.3. <i>Den lille Havfrue</i> (Die kleine Seejungfrau) und <i>The Little Mermaid</i>	42
4.1.4. <i>Rapunzel</i> und <i>Tangled</i>	47
4.1.5. Strukturelle Auffälligkeiten der Disney-Märchenfilme	50
4.2. Figurenanalyse	52
4.2.1. Die Disney-Prinzessinnen	53
4.2.1. Die Disney-Prinzen	63
4.2.3. Die Disney-Bösewichte.....	72
4.2.4. Die Disney-Helfer	84
Film- und Literaturverzeichnis.....	99
Filme	99
Literatur	100

Anhang	105
Zusammenfassung.....	105
Abstract.....	106

Einleitung

Es war einmal eine Masterarbeit, die geschrieben werden wollte. Doch was sollte sie zum Thema haben? Nach einigen Überlegungen wurde entschieden, dass sich diese Masterarbeit mit Märchenfilmen beschäftigen sollte. Doch dies ist kein gänzlich unbekanntes Terrain. Das Thema musste also spezifischer werden. Unter welchem besonderen Gesichtspunkt sollte sich die Masterarbeit nun mit Märchen und Märchenfilmen auseinandersetzen? Es kam die Frage auf, ob das Bildungspotenzial von Märchen, die „gute Lehre“, auch auf die Verfilmungen dieser Märchen übertragen wird. Wenn Märchen ihren Lesern und Leserinnen oder Hörern und Hörerinnen eine moralische Botschaft oder eine Belehrung mit auf den Weg gibt, gilt dies dann auch für die Märchenfilme? Wurden die Motive und Elemente, die die Moral von der Geschichte tragen, in die Adaptionen dieser Märchen übernommen? Wurden sie abgeändert und angepasst? Oder wurde die erzieherische Absicht, die spätestens seit den Brüdern Grimm in Märchen zu finden ist, ganz außen vorgelassen?

An dieser Stelle werde ich der Einfachheit halber in die märchenuntypische Ich-Perspektive wechseln, um das weitere Vorgehen der Themensuche zu schildern. Es ist im Rahmen dieser Arbeit natürlich nicht möglich, sich auf das gesamte Genre der Märchenfilme zu beziehen, um diese Fragen zu untersuchen. Dies würde einen weit größeren Umfang benötigen, wie den einer Dissertation, so wie Fabienne Liptay es getan hat. Es galt also, den Untersuchungsstoff weiter einzugrenzen. Meine Wahl fiel auf die Zeichentrickfilme der Disney Studios. Die Filme dieses Studios gelten als die renommiertesten Filme dieses Genres und zudem basieren die mit bekanntesten Figuren und Filme von Disney auf Märchen und Märchenfiguren. Schon der erste abendfüllende Zeichentrickfilm 1937 war die Geschichte von Schneewittchen und den sieben Zwergen und dieser Film ist auch heute noch populär. Es gibt nur wenige Disney-Zeichentrickfilme, die nicht auf einem Roman, einem Kinderbuch, einer Legende oder eben auf einem Märchen beruhen. Die Filme, die zu der letzten Gruppe gehören, habe ich mir als Gegenstand meiner Untersuchung in dieser Masterarbeit ausgesucht, genauer gesagt, vier dieser Filme. Anhand dieser Beispielfilme werde ich die „gute Lehre“ in Disney-Märchenfilmen untersuchen und die Frage verfolgen, inwieweit Disney-Filme als heimliche Erzieher tätig sind.

Dazu werde ich zunächst das literarische Märchen betrachten, seine Gattungen vorstellen und die Idee der „guten Lehre“ schildern, um sowohl grundlegende Begriffe und Elemente des Märchens zu klären als auch um die Grundlage von Märchenfilmen darzulegen. Bevor ich mich mit dem Genre des Märchenfilms widme, erkläre ich in einem kurzen Kapitel über Filme als Erziehungsmittel einige Anwendungsmöglichkeiten und Theorien der Filmbildung im Hinblick auf die Frage, worin das Bildungspotenzial des Medium Film besteht und welche Wirkung es mit sich bringt. Im darauffolgenden Kapitel über Märchenfilme gebe ich einen Überblick über

das Genre, über die Übersetzung vom literarischen Märchen in den audiovisuellen Film und über die Kritik am Märchenfilm. Nach diesen Arbeitsschritten ist der Weg geebnet, um die Feststellungen und Thesen, die bisher gesammelt wurden, an den Filmbeispielen zu überprüfen und die „gute Lehre“ und das Bildungspotential zu untersuchen.

Doch warum habe ich mich gerade für Märchen als Thema meiner Masterarbeit entschieden und warum für Disney? Zum einen ist diese Wahl auf persönliche Vorlieben sowohl für Märchen als auch für Märchenfilme begründet und auch für Disney-Filme, die trotz ihrer Eigenarten in ihrer Erzählart Parallelen zu Märchen aufweisen. Zum anderen erleben Märchen seit ein paar Jahren wieder einen Aufschwung in Hinblick auf Beliebtheit, denn sowohl in Filmen als auch im Fernsehen sind Märchen und Märchenthemen wieder häufiger anzutreffen. Die Zeichentrickfilme der Disney Studios haben dagegen seit den 1990er Jahren in ihrer Präsenz kaum nachgelassen und die Studios feierten mit ihren letzten Filmen, besonders mit *Frozen*¹, große Erfolge. Der Blick auf das pädagogische Potential der Märchenverfilmungen von Disney ergibt sich aus der Frage nach dem Einfluss, den diese Entwicklungen auf die Zuschauer und Zuschauerinnen haben. Obwohl Märchen von vielen als Kinderliteratur und die Disney-Zeichentrickfilme als Kinderfilme eingestuft werden, beziehe ich mich in dieser Arbeit nicht nur auf Kinder als Rezipienten und Rezipientinnen, sondern auf das gesamte Publikum. Denn Disney-Filme werden längst nicht nur von Kindern geschaut und auch Märchen werden von Erwachsenen erzählt oder vorgelesen.

An beide Medien kann die Frage gestellt werden, was wir aus den Geschichten mitnehmen, die wir lesen, hören oder sehen. Was lernen wir aus einer bestimmten Darstellung oder dem Verhalten einer bestimmten Figur? Unterscheidet sich die Darstellung der „guten Lehre“ von Märchen zu Märchenfilm? Werden wir offen belehrt oder gibt es eine versteckte Moral, die wir eher unbewusst aufnehmen? Können Disney-Filme ebenso als ein Erziehungsmittel eingesetzt werden wie Märchen?

Die in dieser Einleitung gestellten Fragen sollen in der folgenden Masterarbeit an den Beispielfilmen *Snow White and the Seven Dwarfs*² (1937), *Sleeping Beauty*³ (1959), *The Little*

¹ *Frozen*, Regie: Chris Buck/ Jennifer Lee, USA 2013.

² *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, DVD-Video, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2009, (Orig. *Snow White and the Seven Dwarfs*, USA 1937).

³ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, DVD-Video, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2008 (Orig. *Sleeping Beauty*, USA 1959).

*Mermaid*⁴ (1989) und *Tangled*⁵ (2010) beantwortet werden, die ich einerseits aufgrund der Tatsache ausgesucht habe, dass es sich bei ihnen um Adaptionen klassischer Märchen handelt, und andererseits deshalb, da sie zu verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte der Zeichentrickfilme der Disney Studios uraufgeführt wurden, sodass sie einen Überblick und einen Vergleich der Disney-Filme im Laufe der Zeit ermöglichen.

⁴ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, DVD-Video, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2006 (Orig. *The Little Mermaid*, USA 1989).

⁵ *Rapunzel. Neu verhöhnt*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, DVD-Video, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2011 (Orig. *Tangled*, USA 2010).

1. Märchen

Als ich vor nicht allzu langer Zeit vor dem Hintergrund dieser Arbeit ein Kind gefragt habe, ob es sich während des Schauens von *Sleeping Beauty* gefürchtet habe, antwortete es: „Es ist doch nur ein Märchen.“ Diese Aussage finde ich in zweierlei Hinsicht interessant, da sie auf der einen Seite etwas über den Film aussagt und auf der anderen Seite auch auf die Wahrnehmung des Märchens bezogen werden kann. In diesem ersten Kapitel soll daher das Phänomen Märchen beschrieben werden. Dies geschieht vor dem Hintergrund der Frage, was ein Märchen eigentlich ist.

Dies ist eine Frage, die im Fachbereich der Märchenforschung versucht wird zu beantworten. Die Märchenforscher kommen dabei selbst aus verschiedenen wissenschaftlichen Bereiche und forschen vor ihrem jeweiligen Hintergrund. Sie sind Literaturwissenschaftler, Psychologen, Literatursoziologen oder kommen aus der Volksunde. Sie untersuchen Märchen unter verschiedenen Deutungsansätzen auf ihre möglichen Funktionen.

Sozialgeschichtliche Deutungsansätze werden zum Beispiel von Lutz Röhrich und Jack Zipes verfolgt. „Zipes trifft sich mit Röhrich in der stillschweigenden Voraussetzung, dass Märchen in erster Linie mimetische Funktionen haben, in dem sie die zeitgenössische Realität, in der sie entstehen, spiegeln – eine kritische Spiegelung als Möglichkeit eingeschlossen.“⁶

Max Lüthi dagegen ist Vertreter des strukturalen Deutungsansatzes, in dessen Folge Märchen strukturalistischen Analysen unterzogen werden.

Der wohl bekannteste Vertreter des psychoanalytischen Deutungsansatzes ist wohl Bruno Bettelheim, der mit seinem Buch *Kinder brauchen Märchen* das Thema Märchen in den 70er Jahren von seinem vorherrschend negativen Ruf befreite. Bettelheim untersuchte Märchen mit einem psychoanalytischen Blick und zeigte, wie Märchen Kinder bei ihrer Entwicklung unterstützen können. Bettelheim und seine Theorien werden in dieser Arbeit aber außen vorgelassen.

Geschichten, die wir heute als Märchen bezeichnen würden, gibt es schon länger als die Bezeichnung selbst. „Erst im 18. Jahrhundert begann der Siegeszug des Märchens als Sammelbegriff für die Gattung.“⁷ Geschichten oder Sammlungen von Geschichten wie zum Beispiel *Das Pentameron* von Giambattista Basile aus den Jahren 1634-36 wurden erst rückblickend als Märchen bezeichnet. Obwohl es auch im 18. Jahrhundert schon unterschiedliche Märchengattungen⁸ gab, wird seit dieser Zeit der Begriff Märchen oft

⁶ Neuhaus, Stefan, *Märchen*, Tübingen [u.a.]: A. Francke Verl. 2005, S. 24.

⁷ Ebd., S. 2.

⁸ Eine Ausführung zu Märchengattungen folgt in diesem Kapitel unter 2.3.

synonym mit der Gattung des Volksmärchens verwendet⁹. Des Weiteren wurden Märchen seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend als Kinder- und Jugendliteratur aufgefasst¹⁰. Diese Entwicklung ist zum Teil sicherlich auch die Brüder Grimm zurückzuführen, die ihre Märchensammlung *Kinder- und Hausmärchen* von 1812/15 allein schon durch den Titel an Kinder als Adressaten richteten.

Wie es zu dieser Entwicklung kam und was die Gattung der Volksmärchen kennzeichnet, wird im Folgenden erklärt.

1.1. Merkmale und Stil

Wenn wir an Märchen denken, kommen uns viele Geschichten in den Sinn, die großteils nach einem gewissen Schema ablaufen:

„[...] Der Märchenheld, ob Frau oder Mann, zieht aus, um eine Aufgabe zu lösen; böse Mächte stellen sich der Lösung hindernd in den Weg; gute aber helfen mit Zauber- und Gegenmitteln; durch sie gelangt der Held schließlich trotz allerstärkster Gefährdung an Leib und Leben ans Ziel und gewinnt seinen Lohn: ein Reich, einen Königsohn oder eine Königstochter, die Brüder, einen Schatz.“¹¹

In dieser Aufzählung sind schon viele Elemente und Motive enthalten, die zu den sogenannten Märchenmotiven gehören wie Prinzen und Prinzessinnen oder Zauberei. Sie sind in den meisten der Volksmärchen zu finden und auch in Märchen anderer Gattungen, sodass sie als ein Merkmal der Märchen angesehen werden können. Doch es zählt nicht allein, dass diese Motive in Märchen zu finden sind. „Das Geheimnis des Märchens ruht nicht in den Motiven, die es verwendet, sondern in der Art, wie es sie verwendet. Das heißt in seiner Gestalt.“¹² Diese Aussage von Max Lüthi, der Märchen unter dem Aspekt der Struktur betrachtet, wird auch von anderen Autoren geteilt. Auch Michael Sahr weist auf die charakterlichen Strukturmerkmale von Märchen hin und Stefan Neuhaus schreibt, „Volksmärchen, für die prototypisch die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm stehen, lassen sich am leichtesten über textinterne Merkmale bestimmen.“¹³

⁹ Vgl. Neuhaus, Stefan, *Märchen*, S. 2.

¹⁰ Vgl. Brackert, Helmut (Hg.), *Das große deutsche Märchenbuch*, München: Artemis & Winkler 1994, S. 16.

¹¹ Ebd., S.8f.

¹² Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Tübingen [u.a.]: A. Francke Verl. 2005, S. 6.

¹³ Neuhaus, Stefan, *Märchen*, S. 5.

Die von Lüthi herausgearbeiteten strukturalen Merkmale¹⁴ beziehen sich auf europäische Volksmärchen und werden im Einzelnen vorgestellt.

Märchen sind eindimensional. Obwohl es im Märchen zwei Welten gibt, die diesseitige Welt und die jenseitige Welt, stehen diese gleichwertig nebeneinander und die jenseitige Welt wird von den Figuren, die im Diesseits leben, als selbstverständlich empfunden. Sie wundern sich auch nicht über die Zauberei und die Wunder, die von jenseitigen Wesen ausgehen, sie empfinden keine numinose Angst oder Neugier. Zwar wird zwischen Diesseitigen und Jenseitigen unterschieden – die Jenseitigen leben ‚in der Ferne‘ und haben magische Kräfte und Fähigkeiten, die den Diesseitigen nicht zu eigen sind – aber „sie stehen nebeneinander und verkehren unbefangen miteinander. Der Märchendiesseitige hat nicht das Gefühl, im Jenseitigen einer anderen Dimension zu begegnen.“¹⁵ Dies ist es, was Lüthi als Eindimensionalität bezeichnet.

Die Figuren im Märchen sind flächenhaft. Es handelt sich bei ihnen um Figuren ohne Körperlichkeit, ohne Innenwelt oder Umwelt. Ihnen fehlt die Beziehung zur Vorwelt und zur Nachwelt ebenso wie zur Zeit. Sowohl den menschlichen als auch den tierischen Figuren fehlt die körperliche und die seelische Tiefe. „Eigenschaften und Gefühle sprechen sich in Handlungen aus, das heißt aber: sie werden auf dieselbe Fläche projiziert, wo sich alles andere auch abspielt. Die Gefühlswelt als solche fehlt der Märchenfigur, und damit geht ihr seelisch jede Tiefe ab.“¹⁶ Gefühle werden also durch Handlungen ausgedrückt und auch nur dann erwähnt, wenn sie die Handlung beeinflussen. Ebenso spielen Beziehungen der Märchenfigur nur dann eine Rolle, wo sie wichtig für die Handlung ist. Diese Beobachtungen nennt Lüthi die Flächenhaftigkeit.

Lüthi bemerkte des Weiteren etwas, das er den Abstrakten Stil nannte. Im Märchen ist die Technik der bloßen Benennung zu finden. Die Handlung wird nur benannt, nicht geschildert. „Die knappe Benennung verleiht allen seinen Elementen jene Formbestimmtheit, nach der der ganze Stil des Märchens strebt.“¹⁷ Dazu gehört auch die scharfe und bestimmte Handlungslinie, die Märchen zu eigen ist. Es gibt nur einen Handlungsstrang, keine Nebenhandlungen. Des Weiteren zählen die starren Formeln, zum Beispiel festgeprägte Zahlen wie die 3 oder die 7, Wiederholungen innerhalb der Handlung und die formelhaften Eingangs- und Schlusssätze zu den Eigenarten des Abstrakten Stils.

Als ein weiteres Merkmal benennt er die Isolation und die Allverbundenheit. Dabei spricht er von einer sichtbaren Isolation und unsichtbaren Allverbundenheit als einem Grundmerkmal

¹⁴ Vgl. Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, S. 8ff.

¹⁵ Ebd., S. 12.

¹⁶ Ebd., S. 15.

¹⁷ Ebd., S. 26.

der Märchenform und bezieht sich auf die Beziehungsisoliertheit der Märchenfiguren. Demnach kann nur etwas, das nirgends verwurzelt ist, jederzeit eine beliebige Verbindung eingehen und auch wieder lösen. Erst durch die Isolierung wird das Zusammenspiel aller Figuren und Abenteuer ermöglicht. Der Held oder die Heldin ist zentraler Träger dieser Isolation und Allverbundenheit. „Isoliert und allseitig beziehungsfähig sind alle Figuren des Märchens, Personen wie Dinge. Aber nur für den Helden wird die latente Beziehungsfähigkeit immer wieder zur aktuellen Beziehung.“¹⁸ Wir lesen oder hören, wie der Held oder die Heldin alleine durch die Welt zieht und dabei sowohl alte Verbindungen kappt als auch jederzeit neue Beziehungen eingeht, vor allem zu Figuren, die ihm mithilfe von Wundern oder Gaben beim Lösen von Problemen oder Aufgaben helfen.

Der letzte Punkt ist die Sublimation und Welthaltigkeit des Märchens. „Der abstrakt-isolierende, figurale Stil des Märchens ergreift alle Motive und verwandelt sie. Dinge wie Personen verlieren ihre individuelle Wesensart und werden zu schwerelosen, transparenten Figuren.“¹⁹ Diese Entwirklichung und Entleerung von Motiven bezieht sich dabei sowohl auf numinose Elemente als auch auf erotische Motive und alte Sitten und Gebräuche, die möglicherweise in den Märchen entdeckt werden können. Gerade durch die Sublimierung werden Märchen welthaltig. „Denn die sublimierende Kraft des Märchens schenkt ihm die Möglichkeit, die Welt in sich aufzunehmen.“²⁰ So werden umfassende Themen wie Liebe oder Tod im Märchen wiedergespiegelt.

Über diese fünf Kategorien Lüthis können noch weitere Strukturmerkmale angeführt werden. Märchen spielen weder zu einer bestimmten Zeit noch an einem bestimmten Ort, sondern sind zeitlich und örtlich unbestimmt. Der Grundstock an verschiedenen Figuren ist nicht besonders groß und sie tragen Allerweltsnamen oder sprechende Namen, wenn sie überhaupt einen Namen haben. Das Gesetz der Harmonie, das sich in die Märchen eingeschrieben hat, sorgt dafür, dass es für die Guten im Märchen ein glückliches Ende gibt, während die Bösen bestraft werden²¹. Außerdem sind Märchen geprägt von Gegensätzen und Extremen. Es gibt zum Beispiel gute und böse, schöne und hässliche, kluge und dumme, fleißige und faule Figuren, die sich im Märchen gegenüberstehen. Die Figuren sind schwarz oder weiß gezeichnet, Grauzonen gibt es kaum. Diese Extreme sind es, die einen Konflikt auslösen und das Geschehen vorantreiben. „Und es sind diese gegensätzlichen Eigenschaften, aus denen sich nicht nur die Handlung, sondern auch die ‚gute Lehre‘ der Märchen ergibt.“²²

¹⁸ Ebd., S. 60.

¹⁹ Ebd., S. 63.

²⁰ Ebd., S. 69.

²¹ Vgl. Sahr, Michael, *Zeit für Märchen. Kreativer und medienorientierter Umgang mit einer epischen Kurzform*, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2007, S. 20.

²² Solms, Wilhelm, „Der Reiz der Märchen“, In: *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*, hrsg. v. Wilhelm Solms, Marburg: Hitzeroth 1986, S. 205.

1.2. Die „gute Lehre“

Der Begriff der „guten Lehre“ wurde von den Brüdern Grimm geprägt. Sie, vor allem Wilhelm Grimm, waren wohl die ersten Märchensammler, die in den Märchen ein großes erzieherisches Potential sahen und daher ihre Kinder- und Hausmärchen mit ihren erzieherischen Vorstellungen verbanden. „1819 betonten die Brüder Grimm ausdrücklich, daß sie die Märchensammlung nicht nur als einen Beitrag zur Geschichte der Mythologie und Poesie der Deutschen verstanden wissen wollen, sondern daß sie ‚als ein Erziehungsbuch diene‘.“²³ Diese Aussage ist in der 2. Auflage ihrer Sammlung zu finden²⁴ und in dieser Zeit überarbeiteten Wilhelm und Jacob Grimm gezielt und bewusst, sodass die Märchen ihrer pädagogischen Absicht entsprachen. „Nicht unmittelbare Handlungsanweisung oder Belehrung im Sinne einer Wissenserweiterung ist intendiert, sondern die Ausbildung einer bürgerlichen Persönlichkeit durch Entwicklung von Bewußtseinskräften, die vage als ‚Herz‘, ‚Seele‘ oder ‚Gemüt‘ benannt werden.“²⁵ Es ging ihnen bei ihrer Überarbeitung ihrer Märchen nicht darum, klare Verbote und Anweisungen auszusprechen, wie man sich richtig und wie man sich falsch verhält, sondern um die Erziehung zu einem guten Bürger. Da die Brüder Grimm in der Zeit des Biedermeier und des aufkommenden Bürgertums lebten, überrascht ihre Intention und ihre Überarbeitung der Märchen nicht. Viele der Märchen, die sie in ihre Märchensammlung aufgenommen haben, stammen von anderen Autoren aus anderen Zeiten, weshalb sie angepasst wurden. So entfernten die Brüder Grimm beispielsweise die sexuellen Anspielungen und erotischen Aussagen aus den Märchen von Charles Perrault oder Basile, damit sie der Prüderie des Biedermeier entsprachen. „This moral component of the fairy tales does not mean that the proposed morals or norms are good. Every moral code in every society is constituted by the most powerful group in a community or nation-state and serves their vested interests.“²⁶

Ob die Moralität, die wir heute oftmals mit Märchen verbinden, schon vor der Bearbeitung des Gebrüder Grimm gab oder die moralischen Akzente wirklich erst durch Wilhelm Grimm in die Märchen eingeschrieben wurden, ist umstritten. In der germanistischen Märchenforschung herrscht zum Beispiel die Auffassung vor, dass die Märchen vor den Brüdern Grimm nicht moralisch gewesen sei²⁷. Allerdings ist hier anzumerken, dass bereits in früheren Märchensammlungen moralische Botschaften zu finden sind. Perrault beendete seine

²³ Dolle, Bernd, „Märchen und Erziehung“, In: *Und wenn sie nicht gestorben sind... Perspektiven auf das Märchen*, hrsg. v. Helmut Brackert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verl. 1980, S. 166.

²⁴ Vgl. Rölleke, Heinz, „Daß unsere Märchen auch als ein Erziehungsbuch dienen“. Die ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm. Aufnahme und Veränderungen der Märchentexte und ihre Intentionen“, In: *Märchen in Erziehung und Unterricht heute. Band 2. Didaktische Perspektiven*, hrsg. v. Kristin Wardetzky/ Helga Zitzlsperger, Rheine: Europ. Märchengesellschaft, 1997, S. 38.

²⁵ Dolle, Bernd, „Märchen und Erziehung“, S. 171.

²⁶ Zipes, Jack, *Why fairy tales stick. The evolution and relevance of a genre*, New York, NY [u.a.]: Routledge 2006, S. 131.

²⁷ Vgl. Solms, Wilhelm, „Der Reiz der Märchen“, S. 204.

Märchen mit einer Moral für die Leser und Leserinnen und Hörer und Hörerinnen. Ob er damit aber erzieherische Zwecke verfolgte oder ob eine eher ironische Absicht dahintersteht, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Was wir dagegen aber als sehr wahrscheinlich annehmen können, ist, dass Märchen nicht zum Zweck der Moral erfunden und erzählt worden sind²⁸, zumindest bis die Brüder Grimm ihre Märchensammlungen veröffentlichten.

Bei den Märchen der *Kinder- und Hausmärchen* ist die Moral nicht eindeutig zu bemerken. Obwohl in einigen Märchen auch explizit moralische Verhaltensregeln zu lesen sind wie zum Beispiel im *Froschkönig* oder in *Allerleirauh*, geht die Moral doch eher von den Figuren aus.

„Neben diesen expliziten moralischen Urteilen ist in den Märchen jedoch eine implizierte Wertung der Personen und ihrer Eigenschaften enthalten, die aus der Logik der Handlung hervorgeht. Wenn der Märchenheld ‚allein das Glück‘ gewinnt, so ist zu fragen, warum es nur ihm zuteil wird, wodurch gerade er befähigt ist, den jeweiligen Auftrag auszuführen oder die jeweiligen Hindernisse zu überwinden, und wofür er am Schluß belohnt wird.“²⁹

Die Märchen und die Figuren können als Lernmodelle verstanden werden: Bist du aufrichtig und gut, fleißig und ehrlich, dann wirst du belohnt, um es einmal sehr einfach darzustellen. Die Figuren stellen Leitfiguren oder Gleichnisfiguren für den Leser und die Leserin bzw. den Hörer und die Hörerin dar und bieten sich zur Identifikation an³⁰. Fühlen sich diese mit einer Figur verbunden und identifizieren sich mit ihr, erleben sie gemeinsam mit der Figur ihre Abenteuer und lernen aus ihren Erfolgen oder Fehlern.

Dabei ist zu beachten, dass „die bösen und negativen Figuren ebenso Beispiele und Lernmodelle [sind] wie die guten, und auch sie stellen Identifikationsmöglichkeiten dar.“³¹ Auch in den Märchen der Brüder Grimm gibt es negative Figuren, die sich unmoralisch und falsch verhalten, obwohl sie mit ihren Märchen eigentlich ein Gegenteiliges Verhalten bei ihren Lesern hervorrufen wollen. „Entsprechend dem Grundsatz ‚Gedeihlich aber kann alles werden, was natürlich ist‘, sprechen sie sich gegen die Vorführung ausschließlich moralisch einwandfreier Figuren, Handlungen und als unanstößig geltender Verhältnisse aus [...]“³² Die Gegenmodelle sind wichtig, denn sie zeigen auf, was passiert, wenn man sich nicht „richtig“ verhält. Ohne das gegensätzliche Extrem würde das Verhalten und die Wesenszüge der guten Figur nicht ausreichend zur Geltung kommen.

²⁸ Vgl. Mallet, Carl-Heinz, „Märchen. Disziplinierung oder Emanzipation?“, In: *Märchen in Erziehung und Unterricht*, hrsg. v. Ottilie Dinges/ Monika Born/ Jürgen Janning, Kassel: Erich Röth-Verl. 1986, S. 88.

²⁹ Solms, Wilhelm, „Der Reiz der Märchen“, S. 204f.

³⁰ Vgl. Sahr, Michael, *Zeit für Märchen*, S. 51.

³¹ Mallet, Carl-Heinz, „Märchen. Disziplinierung oder Emanzipation?“, S. 86.

³² Dolle, Bernd, „Märchen und Erziehung“, S.167.

Neben dem Identifikationsprozess steht der Erfahrungsprozess³³. Die Märchen dienen hier als eine Art Leinwand, auf die die Hörerinnen und Hörer und die Leserinnen und Leser ihre eigenen Probleme oder Wünsche übertragen können. Durch das gemeinsame Erleben mit der Märchenfigur, die durch die Welthaltigkeit der Märchen ganz ähnliche Nöte durchleiden kann, erfahren die Rezipienten und Rezipientinnen, wie ihre Probleme gelöst werden können und vor allem, dass ihre Probleme gelöst werden können. Die Märchen bieten Lösungsmöglichkeiten, vorausgesetzt, man orientiert sich am Wesen und Verhalten der Leitfigur.

Es ist allerdings nicht so einfach, eine einzige „richtige“ Botschaft aus den Märchen und ihren Figuren herauszulesen, denn Märchen sind deutbar, wie Lüthi anführt. „Die schwerelosen Figuren haben die Eigenschaft, daß sie zu keiner bestimmten Deutung verpflichtet, ja daß sie eine solche verbieten; daß sie aber andererseits vielfache Deutungen gestatten, ja geradezu nach solchen rufen.“³⁴ Es gibt demnach keine richtige und keine falsche Deutung. Man kann ein Märchen auf mehrere und unterschiedliche Weisen auslegen und es hängt von der subjektiven Sicht ab, welche die „richtige“ und „gute“ Lehre ist, die man aus dem Märchen zieht. „Es leidet gar keinen Zweifel, daß die überindividuellen Figuren des Märchens von dem, der sie aufnimmt, unbewußt sogleich mit individuellem Gehalt besetzt werden, und zwar zumeist in mehrfacher Überlagerung.“³⁵ Darin liege die Freiheit der Märchen. „Jedes Märchen lässt sich allegorisch deuten und die Intention des Autors, ob er dies wollte oder nicht, ist in der Regel nicht rekonstruierbar.“³⁶

Was außerdem in manchen Fällen der Moralität der und dem Richtig und Falsch der Märchen entgegensteht, ist das Gesetz der Harmonie. Das der Held oder die Heldin am Ende belohnt wird und ein glückliches Ende erfährt, „geschieht [dies alles] nicht so sehr im Namen einer moralisch begründeten Weltordnung, es geht vielmehr vor allem um die Sinnfälligkeit, mit der das Gute wieder in sein Recht gesetzt wird.“³⁷ Der Held oder die Heldin kommt zu seinem oder ihrem Recht auf ein Happy End. Doch nicht alle Helden und Heldinnen haben dies auf moralisch richtige Art und Weise erlangt. Die Prinzessin im *Froschkönig* schmeißt den Frosch voller Wut und Ekel an die Wand. Gretel stößt die Hexe in den Ofen, wo diese verbrennt. Schneewittchen öffnet immer wieder die Haustür, obwohl die Zwerge es ihr verboten haben. Dies sind nur ein paar Beispiele dafür, dass auch Märchenfiguren sich nicht immer tugendhaft und moralisch richtig verhalten, obwohl sie gerade dieses Verhalten zum Happy End führt. Auch sie übertreten ab und an Verbote, schaden anderen Figuren oder töten sogar. Doch da

³³ Vgl. Sahr, Michael, *Zeit für Märchen*, S. 52.

³⁴ Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, S. 89.

³⁵ Ebd., S. 89.

³⁶ Neuhaus, Stefan, *Märchen*, S. 18.

³⁷ Brackert, Helmut (Hg.), *Das große deutsche Märchenbuch*, S. 8f.

sie die Guten, die Helden im Märchen sind und es zu den Sicherheiten des Märchens gehört, dass es gut endet, werden sie am Ende belohnt.

Warum empfinden wir es trotzdem als richtig und gut, wenn diese Figuren trotz ihres moralischen Fehlverhaltens ein Happy End bekommen? Luigi Santucci erklärt dies mit der „Moralität der Sympathie“. „Das Kind lebt das Märchen teilnehmend mit: Es ist nicht gesagt, daß es einzig und immer Partei der Besten ergreift (besonders wenn es älter wird). Wohl aber steht es immer und unfehlbar auf seiten der von List, Bosheit und Grausamkeit bedrohten (Aschenbrödel, Däumling), der Reinen und Großmütigen (dritter Bruder in „Goldvogel“) und auf seiten der *Sympathischen*, selbst wenn sie Lausbuben oder Draufgänger (Pinocchio) oder etwas gaunerhaft (Gestiefelter Kater) sind, wenn sie nur redlich und ihren eigenen Zuneigungen und Idealen treu sind.“³⁸ Entscheidend ist, so Santucci, dass der Märchenautor keine Abwertung der sympathischen Figuren vornimmt und ihnen keine Missetaten oder hassenswerte und grundlose Übertretungen begehen lässt, da es sonst unsere Sympathie für sie mindern würde. Was jeder von uns als sympathisch empfindet, ist subjektiv und daher verschieden. Doch unsere Sympathie entscheidet nach Santucci, auf wessen Seite wir stehen und wer unserer Meinung nach das Happy End und wer die Strafe verdient.

„In einem größeren Sinn aber sind und bleiben Märchen selbstverständlich ein ‚Erziehungsbuch‘ und nicht nur für Kinder, sondern auch für sog. Erwachsene, weil sie eben auf eine einzigartige und unnachahmliche Art in ihrer Bilder- und Symbolsprache so Manches und so Wichtiges lehren: Nicht zum wenigsten, wie Menschen mit sich und ihrer Welt zurechtgekommen sind und zurechtkommen können, wie man die mannigfachen Reifungsprozesse eines großen Menschenlebens angehen und bewältigen kann.“³⁹

Ob es sich nun um eindeutige moralische Verhaltensregeln handelt, die ein Märchen vermittelt, oder um Erfahrungen, die durch Identifikation mit Figuren gesammelt werden, oder um moralische Lehren, die aufgrund von Sympathie gutgeheißen und eventuelle übernommen werden, man kann feststellen, dass es viele Wege gibt, auf denen ein Märchen uns Leserinnen und Leser oder Hörerinnen und Hörer beeinflussen und erziehen kann, sei es und bewusst oder nicht. Daher ist Heinz Röllekes Aussage sehr treffend, wenn er schreibt: „[...] Märchen sind heimliche Erzieher [...]“.⁴⁰

³⁸Santucci, Luigi, *Das Kind, sein Mythos und sein Märchen*, Hannover [u.a.]: Schroedel 1964 (Orig. *Letteratura Infantile*, Mailand: Verlag Fratelli Fabbri Editori 1958), S. 56.

³⁹Rölleke, Heinz, „Daß unsere Märchen auch als ein Erziehungsbuch dienen“, S. 42.

⁴⁰Ebd., S. 42.

1.3. Märchengattungen

Volksmärchen sind, wie bereits erwähnt, das, was wir heute hauptsächlich unter dem Begriff Märchen verstehen. Dies ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass wir im deutschsprachigen Raum wahrscheinlich größtenteils die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm kennen, gelesen und gehört haben, denn bei ihnen handelt es sich ohne Zweifel um Volksmärchen. Allerdings sehen manche Märchenforscher die Märchen der Brüder Grimm schon als eigene Gattung an, die sogenannte „Gattung Grimm“. Allerdings kommt uns mit der Gattung Grimm auch die Gattung Kindermärchen in den Sinn, die ich in dieser Arbeit miteinander gleichsetze. Die Brüder Grimm sind es, die diesen Begriff nachhaltig geprägt haben. Der Begriff bezeichnet Märchen, die mit der Absicht bearbeitet und oft auch zensiert wurden, um einem Kinderpublikum zu entsprechen. Denn obwohl Märchen in unserer Zeit hauptsächlich von Kindern rezipiert werden, war dies nicht immer der Fall. Man muss sich ins Gedächtnis rufen, dass es bis in die Barock-Zeit keine wirkliche Trennung von Erwachsenen und Kindern gab. Daran erinnert uns auch Fabienne Liptay⁴¹. Erst mit der Aufklärung fand die „Entdeckung“ der Kindheit statt. Bereits bei Basile und Charles Perrault sind Anzeichen einer Bearbeitung für Kinder zu finden, obwohl diese noch nicht ernst zu nehmen ist, da ihre Märchen noch voller Ironie und derber Inhalte sind. Erst mit den Brüdern Grimm ist die Entwicklung des Märchens zum Kindermärchen abgeschlossen, „deren Kinder und Hausmärchen eine Zeitspanne von bislang 200 Jahren einläuten, in denen das Märchen fast ausschließlich als Teil der Kinderliteratur rezipiert wird“⁴².

Die Gattung der Volksmärchen lässt sich noch weiter kategorisieren. Wie viele Untergruppen es noch gibt, ist schwer zu sagen, da die Grenzen der Kategorien häufig verschwimmen und im Laufe der Zeit auch immer neue Märchen entstanden sind. Öfter erwähnt werden allerdings die Zaubermärchen, die Schwankmärchen und die Tiermärchen. Wo bei diesen aber die genaue Unterscheidung liegt, ist schwer zu sagen, da sich Element und Motive überschneiden. Die Zaubermärchen werden auch als die „eigentlichen Märchen“ bezeichnet⁴³.

Eine andere Art der Kategorisierung kann aufgrund des Herkunftslandes der Märchen getroffen werden. So gibt es zum Beispiel die Märchen aus *Tausendundeine Nacht*, bei der es sich um eine orientalische Märchensammlung handelt, die Feenmärchen aus Frankreich, die vor allem auf Perrault zurückgehen und aus Deutschland die Märchen der Gattung Grimm. Jede diese Sammlungen hat seine Eigenheiten, doch auch Gemeinsamkeiten mit den anderen Gattungen.

⁴¹ Liptay, Fabienne, *WunderWelten. Märchen im Film*, Remscheid: Gardez!-Verl.2004, S. 9ff.

⁴² Ebd., S. 12.

⁴³ Vgl. Sahr, Michael, *Zeit für Märchen*, S. 25.

Günter Lange nennt in seinem Aufsatz noch eine eigene Kategorie Märchen, die wiederum in vielen verschiedenen Sammlungen zu finden ist, das Adoleszenzmärchen. In diesen werden die Probleme des Erwachsenwerdens geschildert, doch dieses Thema kann auch in Zaubermärchen oder Schwankmärchen vorkommen. Die Ursachen der Probleme, die vom Held oder von der Heldin überwinden müssen, können beispielsweise Eltern-Kind-Konflikte sein oder aus ihnen gestellten Aufgaben herrühren.

„Hat der Märchenheld seine Aufgabe bewältigt, dann hat er seinen Entwicklungsprozess durchlaufen und ist zu einem neuen Menschen gereift. Er hat eine höhere Stufe seiner Existenz erreicht, er hat eine neue Identität gefunden und ist nun bindungs- und damit heiratsfähig. Er kehrt nach Hause zurück, um mit seinem auserwählten Partner Hochzeit zu halten.“⁴⁴

Richtet man sich bei der Bestimmung von Adoleszenzmärchen an dieses beschriebene Schema, passen auch viele Märchen der Gattung Grimm in diese Gruppe, zum Beispiel *Aschenputtel* oder *Schneewittchen*.

Neben der großen Gattung der Volksmärchen gibt es die Gruppe der Kunstmärchen. Michael Sahr ordnet diese beiden Gattungen den „klassischen Märchen“ zu⁴⁵. Die Volksmärchen, deren Merkmale bereits in diesem Kapitel beschrieben wurden, dienen den Kunstmärchen bei ihrer Entstehung und Entwicklung als Orientierungsmuster. Es handelt sich bei Kunstmärchen um „literarische, geschichtlich und individuell geprägte Abwandlungen von außerliterarischen, geschichtlich unbestimmten, anonymen Gattung Volksmärchen durch namhafte Autoren.“⁴⁶ Stefan Neuhaus erkannte bei einem Vergleich von Volks- und Kunstmärchen eine Reihe von Merkmalen, die diese beiden Gattungen in der Regel gemeinsam haben⁴⁷. In beiden gibt es magische Requisiten wie Zauberstäbe und eine Zahlensymbolik. Der Held oder die Heldin muss eine Aufgabe lösen und Tiere können sprechen. Auch das Bewältigen alltäglicher Probleme und eine Verbindung zum Mythischen und Phantastischen ist sowohl in Volks- als auch Kunstmärchen zu finden.

Doch auch, wenn die Kunstmärchen sich aus den Volksmärchen heraus begründen, gibt es nach Neuhaus viele Unterschiede. Im Kunstmärchen werden Zeit und Ort fixiert und auch die Schauplätze sind charakteristisch. Entgegen der einfachen Sprache und der Benennung der Volksmärchen setzt das Kunstmärchen auf eine künstlerische Sprache, in der eine originelle und auch mehrsträngige Handlung geschildert wird. Auch die Figuren sind nicht nur gut oder böse, sie haben gemischten Wesensmerkmale, es sind mehrdimensionale Charaktere, die

⁴⁴ Lange, Günter, „Einführung in die Märchenforschung und Märchendidaktik“, In: *Märchen – Märchenforschung – Märchendidaktik*, hrsg. v. Günter Lange, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ³2012, S. 22.

⁴⁵ Vgl. Sahr, Michael, *Zeit für Märchen*, S. 25.

⁴⁶ Klotz, Volker, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, München: Wilhelm Fink Verl. ³2002, S. 2.

⁴⁷ Vgl. Neuhaus, Stefan, *Märchen*, S. 9.

auch einer Psychologisierung unterliegen. Außerdem verwendet das Kunstmärchen keine Eingangs- oder Schlussformel, was vielleicht auch damit zusammenhängt, dass im Kunstmärchen kein eindeutiges Happy End vorgeschrieben ist und es auch zu einem schlechten Ende für den Helden oder die Heldin kommen kann. Als eine letzte Unterscheidung nennt Neuhaus, dass Kunstmärchen Werke von bestimmten Autoren sind, wie zum Beispiel von Hans Christian Andersen oder Wilhelm Hauff, während Volksmärchen angeblich mündlich tradiert sind. Doch dieses Merkmal ist, wie er selbst schreibt, heute nicht mehr haltbar, denn „[a]lle Märchen haben einen Autor, selbst wenn sich dieser heute nicht mehr feststellen lässt.“⁴⁸ An dieser Stelle verwischen die Grenzen zwischen Volks- und Kunstmärchen also wieder. Obgleich Neuhaus also Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgestellt hat, kann man diese beiden Gruppen doch nicht ganz voneinander abgrenzen.

„[...] Einerseits ist das Volksmärchen, was im besonderen Maße an den Texten von Musäus oder Bechstein, ja sogar an denen der Brüder Grimm zu sehen ist, immer auch von der Individualität ihrer Erzähler oder Sammler geprägt, und andererseits nehmen die Kunstmärchen an Ton, Gestus, Motiven, Handlungszügen, Personal und Requisiten vieles aus der Volksmärchentradition auf.“⁴⁹

Aufgrund ihres Ursprungs in den Volksmärchen und auch der Bearbeitung der Kunstmärchen zu komplexeren, tiefgängigeren Geschichten lässt sich vermuten, dass auch in ihnen eine Art der „guten Lehre“ zu finden ist. Auch unter den Kunstmärchen gibt es Adoleszenzmärchen, in denen die jungen Helden und Heldinnen an ihren Aufgaben wachsen müssen, auch, wenn sie vielleicht am Ende scheitern. Ich denke an dieser Stelle an die Märchen *Die Schneekönigin* und *Die kleine Seejungfrau* von Andersen.

Den „klassischen Märchen“ stellt Sahr die „neuen Märchen“ entgegen⁵⁰. Diese „neuen Märchen“ unterscheidet er wiederum in „veränderte Märchen“ und in „moderne Märchengeschichten“. Unter „veränderten Märchen“ versteht er zum Beispiel parodierte Märchen, frei variierte Märchen, verbesserte Märchen oder auch mediatisierte Märchen. Nach Sahr wären die Märchenverfilmungen von Disney also in eine eigene Kategorie einzuordnen, was schon auf eine Unterscheidung zwischen literarischen und audio-visuellen Märchen hindeutet. Dieser Ansatz wird in einem folgenden Kapitel wieder aufgegriffen, ebenso wie der Gedanke, ob die Märchen von Walt Disney nicht auch oder viel eher als „moderne Märchengeschichten“ aufgefasst werden können. Diese „greifen lediglich einzelne Märchenelemente und -züge auf, übernehmen das eine oder andere märchenhafte Requisit oder bedienen sich bestimmter Märchenformen und -strukturen.“⁵¹ Dadurch handelt es sich

⁴⁸ Ebd., S. 3.

⁴⁹ Brackert, Helmut (Hg.), Das große deutsche Märchenbuch, S. 19.

⁵⁰ Vgl. Sahr, Michael, *Zeit für Märchen*, S. 27f.

⁵¹ Ebd., S. 29.

bei den „modernen Märchengeschichten“ um viel eigenständigere und unabhängigere Texte, in denen zudem eine auf die Gegenwart oder Zukunft ausgerichtete Intention wahrzunehmen ist.

1.4. Märchen „heute“

Die „neuen Märchen“, die Sahr vorstellt, seien es auch verändert oder angepasste Geschichten, und vor allem die mediatisierten Märchen scheinen es zu sein, die Märchen auch in unserer Zeit⁵² zu einem Thema machen. Auch heute noch lösen Märchen Faszination aus, sowohl bei Kindern als auch bei Erwachsenen. Dabei ist das Thema Märchen nicht unumstritten, vor allem was die Frage angeht, ob Märchen wirklich für Kinder geeignet sein. Diese Frage wurde im Laufe der Zeit, vor allem nach der Zeit der Brüder Grimm, nicht nur einmal gestellt und wurde abhängig vom Kontext mal mit Ja und mal mit Nein beantwortet. So wurden Märchen beispielsweise nach dem Zweiten Weltkrieg sehr negativ aufgefasst, da man sie und die enthaltenen Grausamkeiten beschuldigte, die Nationalsozialisten zu ihren Verbrechen inspiriert zu haben⁵³.

Der Aspekt der Grausamkeit ist neben dem Erziehungsaspekt und dem Realitätsaspekt einer der Punkte, zu denen gegensätzliche Meinungen in Bezug auf Märchen bestanden und auch immer wieder aufkommen. Sahr zeigt dazu die befürwortenden und die ablehnenden Meinungen auf. Bei der Diskussion um den Erziehungsaspekt

„geht es vor allem um die Frage, ob Märchen emanzipatorische Texte sind, die die Suche nach Freiheit und Glück abbilden, die Existenzhilfen vermitteln und die Autonomie und die Ich-Entfaltung des Kindes fördern oder Märchen die Unveränderbarkeit der Gesellschaft predigen, zum Anpassen und zu Jasagen erziehen.“⁵⁴

Ebenso gibt es in der Frage der Grausamkeit und der Gewalt im Märchen eine Pro- und eine Contra-Seite. „Der Meinung, Märchen bereiten auf das Grausame im Leben vor, verheißen Trost und Hilfe und steigern den Lebensmut, steht die andere Meinung diametral gegenüber: Märchen sind grausam und schildern Grausam- und Gewalttätigkeiten offen und geradezu unreflektiert.“⁵⁵

Im Hinblick auf den Realitätsaspekt von Märchen betritt die befürwortende Seite die Meinung, „Märchen zeigen durch aus die Lebenswirklichkeit, allerdings auf sublimierte Weise.“⁵⁶ Demgegenüber steht die ablehnende Partei mit der Begründung, „Märchen lenken die Kinder

⁵² Ich umfasse hier eine Zeitspanne, die Anfang der 90er Jahre beginnt und bis heute andauert.

⁵³ Vgl. Solms, Wilhelm, *Die Moral von Grimms Märchen*, Darmstadt: Primus-Verl. 1999, S. 163.

⁵⁴ Sahr, Michael, *Zeit für Märchen*, S. 40.

⁵⁵ Ebd., S. 40.

⁵⁶ Ebd., S. 40f.

von ihren tatsächlichen Problemen ab, sind lebensfremd und bloße Unterhaltung; sie erziehen die Kinder zur Flucht in eine Traum- und Phantasiewelt.“⁵⁷

Welche dieser unterschiedlichen Sichtweisen richtig und welche falsch ist, ist unmöglich zu sagen. Wahrscheinlich steckt in beiden ein bisschen Wahrheit. Es hängt von den Umständen, vom Kontext ab und es kommt immer darauf an, welche Kinder beteiligt sind, welches Märchen vorliegt und welche Erzählsituation besteht und auch der wissenschaftliche Standpunkt spielt eine Rolle⁵⁸. Ich persönlich stimme den Argumenten zu, die die Märchen-Befürworter anführen. Meines Erachtens nach haben Märchen, die wir als Kinder gehört oder gelesen haben oder auch heute noch lesen, einen positiven Einfluss auf unser Leben und auf unsere Entwicklung.

Worüber sich aber beide Seiten einig zu sein scheinen, ist, dass Märchen auch heute noch eine Aktualität besitzen, also auch heute noch bedeutsam sind.

„Märchen zeichnen sich dadurch aus, daß sie keine temporäre, sondern eine psychische und damit andauernde Aktualität besitzen, d.h. sie führen zu intensiven Leseerlebnissen, weil sie auf die je eigene Situation des einzelnen Lesers übertragbar sind, aktualisierbar für die individuellen Probleme der jungen Leser – mit dem Erscheinungsdatum der Texte hat diese Qualität nichts zu tun.“⁵⁹

Doch die Aktualität ist nicht der einzige Grund, weshalb Märchen uns auch heute noch faszinieren. Wilhelm Solms hat sich mit der Frage, warum Märchen so anziehend wirken beschäftigt und hat die Antwort in den Märchen selbst gesucht, wobei er auf fünf charakteristische Merkmale gestoßen ist, die für ihn den Reiz der Märchen erklären⁶⁰. Als erstes nennt er den wunderbaren Stoff der Märchen. Es ist voll von verzauberten oder jenseitigen Figuren, Zauberei und wunderbaren Handlungen. Dabei ist es „nicht so sehr die Erscheinung des Wunderbaren wie die Selbstverständlichkeit, mit der es sich ereignet, was den Reiz ausmacht.“⁶¹

Auch das poetische Gewand, also die sprachlichen Eigenheiten des Märchens erzeugt einen gewissen Reiz. Dabei spielen auch der Märchenton, wie zum Beispiel die Eingangs- und Schlussformel oder verwendete Verse und Zaubersprüche, und die märchenhafte Szenerie, die durch die Erzählung vor unseren inneren Augen zum Leben erweckt wird, wesentliche Rollen.

⁵⁷ Ebd., S. 41.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 41f.

⁵⁹ Ebd., S. 50.

⁶⁰ Vgl. Solms, Wilhelm, „Der Reiz der Märchen“, S. 193.

⁶¹ Ebd., S. 196.

Die schematische Form der Handlung, vor allem ihre Funktionalität, die auch schon von Lüthi angesprochen wurde, sind für Solms ebenfalls anziehend. „Diese Funktionalität all ihrer Elemente verleiht den Märchen ihre Klarheit und Durchsichtigkeit, sie trägt zur Beliebtheit der Märchen bei den Kindern bei und ist eine Voraussetzung dafür, daß die Märchen so lange im Gedächtnis bewahrt und mündlich weitergegeben werden konnten.“⁶²

Des Weiteren führt Solms die Märchenmoral an. Dabei bezieht er sich vor allem auf die „gute Lehre“ der Brüder Grimm. „In allen Märchen wird die Botschaft illustriert, daß die Letzten die Ersten sein werden, und zwar nicht erst im Himmel, sondern bereits auf Erden, oder noch genauer, daß diejenigen, die sich selbst erniedrigen, eine ‚Anwartschaft‘ auf ihre Erhöhung haben.“⁶³ Diese Glücksbotschaft, die durch das Gesetz der Harmonie gesichert wird, übt eine Anziehungskraft auf uns aus.

Beim letzten Merkmal handelt es sich um die Aneignung der Märchen durch Kinder. Hier berichtet Solms, wie Kinder ein ihnen nicht bekanntes Märchen weitererzählen, wobei sie sich einerseits an ihrem Wissen über Märchenhandlungen orientieren und andererseits von den typischen Märchenentwicklungen abweichen.

Heute sind es vor allem die Medien Film und Fernsehen, die Märchen wieder in unser Blickfeld rücken. Ob sich die Präsenz von Märchenfilmen dadurch erklärt, dass in ihnen vielleicht die Merkmale, die Solms anführt, zu finden sind, oder ob sie die andauernde Aktualität nutzen, über die Märchen verfügen, wird in den folgenden Kapiteln untersucht.

⁶² Ebd., S. 199.

⁶³ Ebd., S. 205f.

2. Film als Erziehungsmittel

Bevor ich im Folgenden den Fokus auf das Phänomen der Märchenfilme lege, möchte ich noch das Medium Film als Erziehungsmittel genauer betrachten. Da eine der Fragen dieser Arbeit ist, ob Märchenfilme ebenso wie Märchen als heimliche Erzieher tätig sind, scheint es mir wichtig, zunächst einen kurzen Blick auf Filme allgemein in Bezug auf ihr pädagogisches Potenzial zu werfen.

Das Verhältnis von Pädagogik und Film war laut Sebastian Schädler in Deutschland nie ganz einfach⁶⁴. Dies liegt aber nicht an einer nachgewiesenen negativen Wirkung von Filmen, sondern ist vielmehr auf drei kulturhistorische Traditionen zurückzuführen. Dazu zählt als erstes die „Abwertung des ‚Bildes‘ in der abendländischen Medien-Hierarchie“⁶⁵. In dieser Hierarchie der Medien in Hinblick auf den Wahrheitsgehalt einer Information und auch auf den Bildungsgehalt steht die Sprache an erster Stelle, gefolgt von der Schrift. Bilder aber gelten als das unzuverlässigste Medium. Als zweites führt Schädler die „Abwertung des technisch reproduzierbaren Bildes im Kanon der humanistischen Bildung“⁶⁶ an. Aufgrund eben jener technischen Reproduzierbarkeit wurde Bildern und auch dem Film vorgeworfen, dass sie lediglich abbilden und nicht selbst gestalten oder inszenieren, wodurch sie nicht als Gegenstände von Bildungsprozessen gelten könnten. Die letzte Abwertung des Bildes und des Films ist die „des Kinofilms als Instrument nationalsozialistischer, später US-amerikanischer ‚Propaganda‘“⁶⁷. Dieser Vorwurf stützte sich zum einen auf die Verwendung des Mediums der Nationalsozialisten als Propaganda-Apparat. Zum anderen blieb der Vorwurf auch nach dem zweiten Weltkrieg erhalten und wurde unter anderem von Adornos und Horkheimers Auffassung der manipulierenden Kulturindustrie. Ob diese kulturhistorischen Traditionen nur in Deutschland verankert sind oder ob sie auch in anderen Ländern verankert sind, ist an dieser Stelle nicht festzustellen. Dieser Streit zwischen Film und Pädagogik dauert zumindest in Europa noch bis heute an, im Gegensatz zu den USA, in denen der Film und das Kino kaum auf schwerwiegende kulturkritische Oppositionen traf⁶⁸.

„Gleichzeitig wurde von Anfang an im Film – zumindest im ‚wertvollen‘ – ein wichtiges Erziehungsmittel gesehen.“⁶⁹ Diese Ansicht steht auf der anderen Seite des Streits, auf der die Befürworter des Films als pädagogisches Mittel stehen. Doch auch auf dieser Seite glaubte man, dass die positiven Einflüsse nicht aus allen Filmen gezogen werden können. Sie

⁶⁴ Vgl. Schädler, Sebastian, „Mit Schneewittchen lernen, dass Geschlechterrollen veränderbar sind. Zum Potenzial des ‚pädagogisch wertlosen‘ Films“, In: *Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung*, hrsg. v. Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Marburg: Schüren Verl. 2009, S. 67ff.

⁶⁵ Ebd., S. 67.

⁶⁶ Ebd., S. 67.

⁶⁷ Ebd., S. 67.

⁶⁸ Vgl. Wiedemann, Dieter, „Film“, In: *Grundbegriffe Medienpädagogik*, hrsg. v. Jürgen Hüther/ Bernd Schob/ Christiane Brehm-Klotz, München: KoPäd-Verl. ³1997, S. 103.

⁶⁹ Ebd., S. 103.

beschränken das Medium Film auf den „wertvollen“ Film. Diese Bezeichnung verwendete auch Adorno, der den „wertvollen“ Film von der Massenunterhaltung abgrenzte, von der die Manipulation ausgeht. Auch heute noch findet man solche Unterscheidungen. Es gibt „pädagogisch wertvolle“ Filme und ihnen gegenüber stehen die Filme, die nur ein „Unterhaltungsbedürfnis“ erfüllen und dabei möglicherweise manipulierend sind oder einen negativen Einfluss ausüben, also „pädagogisch wertlos“ sind⁷⁰. Dass aber auch Filme, die der letzten Kategorie angehören, das Potenzial besitzen, eben durch schlechte und/oder Gegenbeispiele erzieherisch tätig zu sein, wird in der Medienpädagogik laut Schädler außer Acht gelassen. Allerdings lässt sich hier anmerken, dass auch ein Film, der die Marke „pädagogisch wertvoll“ trägt, eher als negatives Beispiel dienen kann, zum Beispiel in Hinblick auf in Filmen dargestellte Frauen- und Männerrollen, und auch der historische und gesellschaftliche Kontext der Filme sollte nicht ignoriert werden. Ein Film, der beispielsweise in den 50er Jahren mit dem Prädikat „wertvoll“ bewertet wurde, kann heutzutage eine andere Wirkung haben.

Eine andere Unterscheidung, die in der Medienerziehung getroffen wird und die meiner Meinung nach sinnvoller ist als die eben beschriebene, ist die zwischen intentionaler und nichtintentionaler Medienerziehung beziehungsweise, im Fall dieser Arbeit, Filmerziehung. Wenn die Erziehung und Bildung durch Medien beabsichtigt ist wie beispielsweise in Lehrvideos, handelt es sich um intentionale Erziehung⁷¹. Dementgegen steht die nichtintentionale Medienerziehung. „Hierunter ist sowohl Wissensvermittlung in Programmen mit Schwerpunkten wie Information und Dokumentation zu verstehen, als auch die Vermittlung von Einstellungen, Urteilen und Vorurteilen in Programmsparten wie Film, Serie oder Werbung.“⁷² Der letzte Punkt beschreibt einen Teil des Erziehungspotentials des Films. Die Zuschauerinnen und Zuschauer übernehmen aus Filmen Urteile und Einstellungen, die sie auch auf ihr eigenes Leben übertragen können. Ihnen werden im Film Lösungsmöglichkeiten für Situationen und Probleme geboten, die sie auf ihre eigenen übertragen können. Sie können durch das Schauen von und das Eintauchen in Filme Erfahrungen sammeln. Dabei spielt es keine Rolle, ob dies von den Filmen intendiert ist oder nicht. Dieses Sammeln von Erfahrungen beschränkt sich jedoch nicht nur auf das Medium Film oder auf andere audiovisuelle Medien. Es ist das gleiche Phänomen, das sich auch durch das Rezipieren von Literatur und damit auch von Märchen wahrnehmen lässt. Lernerfahrungen sind nicht auf die intentionale Medienerziehung begrenzt.

⁷⁰ Vgl. Schädler, Sebastian, „Mit Schneewittchen lernen, dass Geschlechterrollen veränderbar sind“, S. 66.

⁷¹ Vgl. Schob, Bernd, „Medienerziehung“, In: *Grundbegriffe Medienpädagogik*, hrsg. v. Jürgen Hüther/ Bernd Schob/ Christiane Brehm-Klotz, München: KoPäd-Verl. ³1997, S. 217.

⁷² Ebd., S. 217.

Ralf Vollbrecht bringt dazu den Begriff der Wahrnehmungsbildung ins Spiel⁷³. Damit meint er Filmbildung, die nicht durch einen pädagogischen Blick gelenkt wird. Der pädagogische Blick ist der durch den Lehrenden oder die Lehrende gelenkte und kontrollierte Blick, der aber oft nicht mit dem Blick von Kindern und Jugendlichen übereinstimmt. Diesen muss es erlaubt sein, ihrer eigenen Wahrnehmung zu folgen, diese auszubilden und eigene ästhetische Erfahrungen zu sammeln. „Wer seine Wahrnehmung bildet, wird reich an Erfahrungsbildern, an Deutungsmöglichkeiten, die jeder für sich nach eigenen Zwecken, Zielen und Interessen ordnen, aber auch mit denen der anderen abstimmen kann.“⁷⁴ Wer also Filme schaut und auch viele Filme schaut, kann neue Erfahrungen sammeln, sowohl welche, die die Machart eines Films betreffen, als auch welche, die sich auf das eigene Leben übertragen lassen. Man lernt aus den Geschichten, die in Filmen erzählt werden, seien sie fiktiv oder nicht. Dabei ist die Narration der Filme ein wichtiges Element.

„Spielfilme enthalten sehr viele pädagogisch relevante Anknüpfungspunkte, Entwicklungsthemen, Beziehungen, Probleme, Konflikte etc. – aber eben nicht wie in einem theoretischen Lehrbuch fein säuberlich analytisch aufbereitet und dementsprechend abstrakt und von lebensweltlichen Bezügen entfernt, sondern in der narrativen Eingebundenheit der handelnden Personen. Entscheidend ist gerade diese Narration, da sie lebensweltlichen Nähe herstellt.“⁷⁵

Filme können daher Gegenstände einer narrativen Pädagogik verstanden werden. In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich nicht von Romanen oder literarischen Geschichten, zu denen auch die Märchen gehören.

Eine Ansicht auf Filmvermittlung, die ich selbst auch vertrete, ist die, dass Filme an der Persönlichkeitsbildung beteiligt sind beziehungsweise diese fördern⁷⁶. Diese Theorie von Winfried Pauleit schließt in gewisser Weise daran an, dass wir aus Geschichten lernen können. Nur geht er noch einen Schritt weiter, indem er sagt, dass Filme und die Institution Kino an der Bildung unserer Persönlichkeit beteiligt sind.

„Persönlichkeit bildet sich unter anderem in Prozessen von Anschauung und Nachahmung heraus. Das Kino, so könnte man behaupten, erweitert den Horizont unseres Lernens durch Anschauung und Nachahmung, indem es uns ein zusätzliches Repertoire an ‚Personen‘ oder *role models* erschließt und dank der Filmtechnik besonders nahebringen kann.“⁷⁷

⁷³ Vgl. Vollbrecht, Ralf, „Filmbildung im Wandel und der pädagogische Widerwille gegen den Seh-Sinn“, In: *Filmbildung im Wandel*, hrsg. v. Anja Hartung/ Thomas Ballhausen/ Christine Trültzsch-Wijnen/ Alessandro Barberi/ Katharina Kaiser-Müller, Wien: New Acad. Press 2015, S. 28.

⁷⁴ Ebd., S. 28.

⁷⁵ Ebd., S. 33.

⁷⁶ Vgl. Pauleit, Winfried, „Diesseits der Leinwand. Differenzenerfahrung als Persönlichkeitsbildung im Kino“, In: *Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung*, hrsg. v. Bettina Henzler/ Winfried Pauleit/ Christine Rüffert/ Karl-Heinz Schmid/ Alfred Tews, Berlin: Bertz + Fischer 2010, S. 29ff.

⁷⁷ Ebd., S. 34.

Diese „Personen“ und *role models*, die narrativ in die Handlungen der Filme eingebunden sind, können uns auf diese Weise als Lehrfiguren und Leitmodelle dienen und sogar zu Vorbildern oder persönlichen Helden werden. Sie inspirieren uns, sie zeigen uns, dass auch schwere Zeiten überwunden werden können und geben uns dadurch Hoffnung, dass auch wir eigene schwere Zeiten durchstehen und an ihnen wachsen können. Die Entwicklung, die eine Figur in einer Geschichte durchmacht, sei es im Film oder in einem Roman, kann uns und unsere Persönlichkeit beeinflussen. Dabei ist es nicht wichtig, ob wir die Entwicklung positiv oder negativ bewerten. Empfinden wir sie als positiv, nehmen wir sie uns vielleicht zum Vorbild. Empfinden wir sie als negativ, kann sie uns als Gegenmodell dienen, indem wir denken, dass wir es anders und möglicherweise auch besser machen würden. Wenn die Figuren gar keine Entwicklung durchmachen, wie es bei den meisten der geschriebenen Märchenfiguren der Fall ist, ist es uns überlassen, ob wir uns mit ihnen identifizieren oder sie ablehnen, wobei wir in solchen Fällen vielmehr auf die Charaktereigenschaften und -merkmale achten. Diese Figuren sind in Märchen entweder schwarz oder weiß gezeichnet, also gut oder böse oder in einer anderen Weise gegensätzlich. Doch können wir genauso hinter den bösen Figuren stehen wie hinter den guten. Die Frage, ob sich diese Charakterdarstellungen im Märchenfilm von denen im geschriebenen Märchen unterscheiden, wird noch im Laufe der Arbeit untersucht werden.

Wie kann man nun das pädagogische Potenzial, das in Filmen steckt, erkennen und herausarbeiten? Wie kann man den Bildungsgehalt eines Films untersuchen? Sven Kommer beantwortet diese Frage mit einem Blick auf eine Annahme von Marotzki und Jörissen, die besagt, „dass durch eine ‚strukturelle Analyse‘ (und ohne die tatsächliche Rezeption zu untersuchen) herausgearbeitet werden kann, welche Bildungspotenziale ein Film hat“⁷⁸. Auch Pauleit schlägt eine strukturelle Filmanalyse vor, bei der der Film als Handlungsfeld im Fokus steht. Dabei orientiert er sich an Alain Bergala, der das Filmschaffen als einen Schaffungsprozess bezeichnet, der aus drei Operationen besteht: „[...] Auswählen: Dinge unter allen möglichen anderen in der Realität aussuchen ... Anordnen: Dinge im Verhältnis zueinander platzieren ... Ansetzen: über den Ansatzpunkt oder die Perspektive auf die ausgewählten und angeordneten Dinge entscheiden.“⁷⁹ Bergala betrachtet den Film nicht als ein abgeschlossenes Werk, sondern geht bei der Analyse von den Entscheidungen aus, die während der Produktion getroffen wurden. Vor diesem Hintergrund setzt Pauleit bei der strukturellen Filmanalyse nicht mehr die Überlegungen, was sich ein Regisseur beim

⁷⁸ Kommer, Sven, „Filmbildung – Bildung?“, In: *Filmbildung im Wandel*, hrsg. v. Anja Hartung/ Thomas Ballhausen/ Christine Trültzsch-Wijnen/ Alessandro Barberi/ Katharina Kaiser-Müller, Wien: New Acad. Press 2015, S. 17.

⁷⁹ Panofsky zit. n. Pauleit, Winfried, „Film als Handlungsfeld. Oder: Wie ‚falsches Spiel‘ zu Bildungsprozessen führt“, In: *Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung*, hrsg. v. Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Marburg: Schüren Verl. 2009, S. 122f.

Filmmachen gedacht und welche Absicht er verfolgt haben könnte, ins Zentrum, sondern möchte vielmehr die Spuren der Operationen Auswahl und Anordnung verfolgen.

„Sprich: man analysiert die faktische Realisierung des Films, z.B. die Entscheidung für die Besetzung eines Schauspielers nicht auf dem Hintergrund der (fiktiven) Rekonstruktion der Entscheidung eines Regisseurs [...], sondern betrachtet sie auf dem Hintergrund der strukturellen Möglichkeiten der Auswahl: Welche anderen Besetzungen wären möglich gewesen? Und welche unmöglichen Besetzungen sind aus heutiger Sicht denkbar?“⁸⁰

Das Untersuchen des Bildungspotenzials eines Films durch eine strukturelle Filmanalyse erinnert in gewisser Weise an das Vorgehen von Lüthi bei der Untersuchung von Märchen, der sich auch der strukturellen Analyse bedient hat. Daher bietet es sich in dieser Arbeit an, die Märchen, die als Vorlage dienten, und die jeweiligen Märchenfilme vor dem Hintergrund der strukturellen Analyse miteinander bis zu einem gewissen Maße zu vergleichen. Bevor es aber zu dieser Untersuchung kommt, werden im Folgenden noch Märchenfilme im Allgemeinen betrachtet.

⁸⁰ Pauleit, Winfried, „Film als Handlungsfeld“, S. 124.

3. Märchenfilme

Märchenfilme gibt es seit dem Beginn des Films. Seit 1895 wird oft und gerne auf Märchen als Stofflieferanten zurückgegriffen. Auch und vor allem Georges Mèliès verstand es, Märchen und Märchenmotive auf die Kinoleinwand zu zaubern⁸¹. Warum gerade den Märchen ein fester Platz in der Kino- und Filmlandschaft zugesprochen wurde, könnte man zum einen damit erklären, dass Märchen um 1900 als Prototypen kindgerechter Erzählliteratur galten und auch heute noch gelten, wie Horst Heidtmann schreibt⁸². Daher war es eine zwangsläufige Entwicklung, dass das neue Medium Märchen aufgreift. Sie waren sozusagen eine sichere Sache und gut dazu geeignet, das breite, neue Publikum zu unterhalten. Zum anderen eröffneten sich mit dem Film neue technische Möglichkeiten, das Phantastische, das Wunderbare und das Zauberhafte zu inszenieren, die zum Beispiel Mèliès gut zu nutzen wusste. „Eng verknüpft mit den Möglichkeiten des Schnitts, des Tricks und des Dekors besteht die Besonderheit des Films in seinem ‚einzigartigen Vermögen, mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen‘ (Franz Werfel).“⁸³ Es sollte daher nicht verwundern, dass es sich bei den verfilmten klassischen Märchen in den meisten Fällen um Zaubermärchen handelt.

Obwohl es sich bei Märchen zu Anfang des 19. Jahrhunderts schon um kindgerechte Literatur handelte, heißt das nicht, dass auch Märchenfilme dementsprechend auch als Kinderfilme eingeordnet wurden. Dies würde eine Differenzierung des Publikums voraussetzen, die sich allerdings erst im Laufe der Zeit entwickelte⁸⁴. So wie Kindermärchen sind auch Kinderfilme Entwicklungen, die sich langsam herausformten. Heute mag es der Fall sein, dass Märchen- und Kinderfilme gleichgesetzt werden, doch dies ist auch in unserer Zeit nicht die Regel. Der Großteil der Märchenfilme ist auch heute an ein gemischtes Publikum adressiert oder auch gar nicht für Kinder geeignet, zum Beispiel die Schneewittchen-Verfilmung *Snow White: A Tale of Terror*⁸⁵ aus dem Jahr 1997. Eine vergleichbare irrtümliche Gleichsetzung gibt es auch im Hinblick auf Kinder- und Zeichentrickfilme.

Eine Frage, die nun im Laufe dieses Kapitels beantwortet werden soll, ist die, wie sich der Märchenfilm zu seinen literarischen Vorlagen verhält. Nach Liptay ist ein Film, der märchentypische Elemente in sich trägt, noch lange kein Märchenfilm. Doch auch, wenn er sich sehr genau an seine Märchenvorlage hält, stößt er auch gewisse Grenzen bei der

⁸¹ Vgl. Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 13.

⁸² Vgl. Heidtmann, Horst, „Medianadaptionen von Volksmärchen“, In: *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, hrsg. v. Kurt Franz/ Walter Kahn, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2000, S. 83.

⁸³ Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 47.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 13.

⁸⁵ *Snow White. A Tale of Terror*, Regie: Michael Cohn, USA 1997.

Adaption. „Einen dem Märchen entsprechenden ‚Märchen-Film‘ kann es nicht geben, sondern immer nur eine eigenständige filmkünstlerische Interpretation.“⁸⁶

3.1. Der Wandel der Merkmale von Märchen zu Film

Warum keinen es keinen dem Märchen entsprechenden Märchenfilm geben, wie Liptay sagt? Um diese Frage zu beantworten, werfen wir einen Blick auf beide Formen und betrachten sie im Hinblick auf die drei Ebenen, auf denen das Märchentypische zu finden ist: Stoff, Struktur und Stil.

Lüthi hat sich mit dem Stil der Märchen beschäftigt und die fünf Punkte herausgearbeitet, die bereits im Kapitel über Märchen beschrieben wurden. Allerdings ist zu bedenken, dass Lüthi's fünf Punkte sich auf geschriebene oder erzählte Märchen beziehen. Versucht man nun, Lüthi's Theorien auf Märchenfilme zu übertragen, wird klar, dass es sich dabei um ein Vorhaben handelt, das kaum zu einem befriedigenden Ergebnis kommen wird. Da es sich um einen medienübergreifenden Vergleich handelt, muss auch die mediale Differenz beachtet werden. Beide Medien verwenden verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten. „Anders als die stofflich-strukturelle Ebene der Narration lässt sich der märchenhafte Stil nicht unabhängig von den Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums betrachten.“⁸⁷ Vor allem der von Lüthi beschriebene abstrakte Stil entspringt der mündlichen Erzähltradition⁸⁸ und lässt sich daher, wenn überhaupt, nur schwer auf Märchenfilme übertragen. Die anderen vier Punkte, Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, Isoliertheit und Allverbundenheit, Sublimierung und Welthaltigkeit lassen sich dagegen besser, wenn auch nicht vollkommen im Märchenfilm wiederfinden. Dies wird zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit an den Beispielfilmen überprüft.

Der Abstraktheit, die bei der Adaption eines Märchens in einen Film das größte Hindernis darstellt, steht der Zwang der visuellen Konkretisierung⁸⁹ entgegen.

„Da die Kürze des Volksmärchens weniger aus seiner Geschehensstruktur als aus dem Verzicht auf epische Schilderungen resultiert, betreffen die filmischen Ausgestaltungen vor allem die Bereiche der Charakterisierung und Milieubeschreibung. Die Figuren werden sowohl optisch als auch psychologisch ausdifferenziert. Räume werden bis ins Detail ausgestattet und begehbar

⁸⁶ Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 62.

⁸⁷ Ebd., S. 60.

⁸⁸ Vgl. Schmitt, Christoph, „Märchen in Film und Fernsehen. Zur ‚Tradierung‘ von Volksdichtung im Bewegungsbild“, In: *Märchen – Märchenforschung – Märchendidaktik*, hrsg. v. Günter Lange, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ³2012, S. 196.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 187.

gemacht, weshalb sich der ursprünglich knapp benannte Märchenwald kaum noch von der weitschweifig beschriebenen Topographie der Fantasy-Erzählung unterscheidet.“⁹⁰

Figuren, Orte, Landschaften und Ereignisse werden sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene ausgestaltet. Es wäre anzunehmen, dass Realfilme in dieser Hinsicht bei der Umsetzung mehr eingeschränkt sind als zum Beispiel Zeichentrick- oder Puppenfilme, doch heutzutage ist die Filmtechnik so weit, dass die Realfilme den Trickfilmen in Nichts nachstehen, außer der Tatsache, dass sie noch von echten Schauspielern abhängig sind. Ich denke hierbei an die Realverfilmung von *Beauty and the Beast*⁹¹ aus diesem Jahr.

Doch auch der Zwang zur visuellen Konkretisierung kann bis zu einem gewissen Grad umgangen werden. Der Film hat die Möglichkeiten, nicht alles konkret und bildlich darzustellen. Er kann sich auf Andeutungen beschränken, mithilfe von Verfremdung, symbolischen Elementen oder Montage. Auch mit den anderen Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Film neben dem Bild zu eigen sind, nämlich durch Dialoge, Geräusche oder Musik, kann er Handlungen oder Geschehnisse darstellen, ohne sie direkt zu zeigen. Diese Ausdrucksmöglichkeiten werden beispielsweise dazu genutzt, Grausamkeiten im Film geschehen zu lassen, ohne sie konkret darzustellen. Ein Tod kann im Märchenfilm zum Beispiel durch das Erlöschen einer Kerze dargestellt oder im Dialog zweier Figuren berichtet werden⁹². „[...] [D]er Film [verfügt] zudem über vielfältige Möglichkeiten der emotionalen Steuerung (Musik, Geräusche, Lautstärke, Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Schnittfrequenz, Parallelmontage, Farbdramaturgie etc.), die ihn zu einer suggestiven Spannungs- und Angsterzeugung befähigen.“⁹³ Allerdings diese Ausdrucksmöglichkeiten keine Garantie dafür, dass sich jedes Märchen filmisch umsetzen lässt. Doch ist kein grundsätzliches Problem für Märchenfilme. „Schließlich können sich die Filmemacher ihre Märchenstoffe aus einem großen Fundus auswählen. Nicht jedes überlieferte Märchen eignet sich für das filmische Medium, die intendierte Präsentationsform, die anvisierte Zielgruppe etc.“⁹⁴

Ein weiteres Problem, das mit der Abstraktheit der Märchen einhergeht, bezieht sich auf den Mangel in der Handlungsdichte. Da sich die Handlung im Märchen fast immer nur um den Helden oder die Heldin dreht und das Handlungsumfeld des Märchens daher begrenzt ist, muss laut Christoph Schmitt der Stoff verändert werden⁹⁵. „Die knappe Erzähltechnik des Märchens lässt Attribute und Motivierungen unerwähnt, doch ist der Verdichtungsgrad entsprechend hoch: Es war einmal ein junger Prinz; wie er aussah, wie er sich bewegt, welche

⁹⁰ Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 53.

⁹¹ *Beauty and the Beast*, Regie: Bill Condon, USA 2017.

⁹² Vgl. Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 31.

⁹³ Ebd., S. 31.

⁹⁴ Schmitt, Christoph, „Märchen in Film und Fernsehen“, S. 178.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 187.

Kleidung er trug, in welchen Bindungen er lebte usw., bleibt unerwähnt.“⁹⁶ Der Film kann und muss demnach die Figuren des Märchens ausstaffieren oder kann neue Figuren hinzufügen. „Die Funktion der Nebenfiguren ist vielfältig, vor allem dramaturgisch bedingt.“⁹⁷ Sie können beispielsweise eine spannende oder traurige Handlung durch Komik auflockern. Um den Stoff des Märchenfilms weiter zu verdichten, können im Film Nebenhandlungen hinzugefügt werden. Auf diese Weise entsteht einerseits mehr Handlung, andererseits können so die Leerstellen des Märchens gefüllt werden. Es kann zum Beispiel gezeigt werden, was die Nebenfiguren oder die Bösewichte tun, während der Held oder die Heldin ihre Abenteuer erleben. Mir kommen dabei die Szenen in *Snow White and the Seven Dwarfs* in den Sinn, in denen die Zwerge bei der Arbeit in ihrer Miene zu sehen sind, oder wenn wir *Maleficent* in *Sleeping Beauty* in ihrem Schloss beobachten können.

Die Filmemacher und Filmemacherinnen nehmen während der Produktion eines Märchenfilmes also auch die Rolle des Bearbeiters ein, der die Märchenvorlage eigenschöpferisch gestaltet und durch die Visualisierung einiges an Interpretationsarbeit leistet. Bei der Bearbeitung sind sie der Vorlage gegenüber verpflichtet, dürfen sich aber bis zu einem gewissen Grad auch von ihr entfernen⁹⁸. Aber wie weit ist zu weit von der Vorlage entfernt? Diese Frage ist schwer zu beantworten. Wie viel künstlerische Freiheit gesteht man den Filmemachern und Filmemacherinnen zu? Ab welchem Punkt ist ein Märchenfilm keine Märchenverfilmung mehr, sondern nur noch eine märchenhafte Geschichte? Nach meinem Erachten ist dies eine subjektive und persönliche Entscheidung. Während ich den Film *Frozen* von Disney nicht mehr als eine Märchenverfilmung ansehen würde, da er sich für mich viel zu weit von der Vorlage *Die Schneekönigin* von Hans Christian Andersen entfernt, muss diese Sicht nicht von anderen geteilt werden. Für mich zählt der Film eher zu den „modernen Filmmärchen“. „Das ‚moderne Filmmärchen‘ beinhaltet keine Märchenadaption im engeren Sinne, vielmehr übernimmt es nur Versatzstücke in Form von Motiven, Figuren und Requisiten, aus denen neue Geschichten gewoben werden.“⁹⁹

Andere Stilelemente der Märchen können vom Märchenfilm dagegen recht einfach und auf verschieden Art und Weise umgesetzt werden. Die Eingangsformel „Es war einmal...“ und die Schlussformel „... und sie lebten glücklich...“ kann im Film von einem Erzähler gesprochen oder durch einen schriftlichen Prolog und Epilog eingebaut werden. Beliebt ist auch die Darstellung eines Märchenbuchs, in dem die beiden Formeln zu lesen sind. Liptay stellt sich

⁹⁶ Schmitt, Christoph, „Mündliches und mediales Erzählen. Klischees zum Phänomen filmischer Märchenbearbeitung“, In: *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, hrsg. v. Kurt Franz/ Walter Kahn, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2000, S. 74.

⁹⁷ Ebd., S. 75.

⁹⁸ Vgl., Schmitt, Christoph, „Märchen in Film und Fernsehen“, S. 187.

⁹⁹ Ebd., S. 194.

hier die Frage, ob die Verwendung der Formeln im Märchenfilm wirklich notwendig ist¹⁰⁰. Beim Märchen sollten durch diese Formeln die Leser und Leserinnen oder Hörer und Hörerinnen in die Geschichte hineingezogen oder wieder aus ihr entlassen werden. Auch im Film haben sie diese Funktion. Sie dienen der Erschaffung einer Märchenatmosphäre. Auch die formelhafte Verwendung von Zahlen, Versen und Zaubersprüchen wurden in Märchenfilme integriert. So hat zum Beispiel Aschenbrödel drei Haselnüsse¹⁰¹ und auch der Vers „Spieglein, Spieglein an der Wand“ ist in irgendeiner Form in jeder Schneewittchen-Verfilmung zu hören.

Andere Stilelemente haben sich erst im Märchenfilm selbst entwickelt. „Unabhängig von der literarischen und mündlichen Erzähltradition haben sich im Film ferner eigenständige, visuell-emblematische Formeln herausgebildet, die sich meist unmittelbar aus dem Motivbestand des Märchens ergeben.“¹⁰² Dazu zählen das Märchenschloss, der nächtliche Sternenhimmel und Schnee, wobei mir nur das Motiv des Märchenschlosses in diversen Märchenfilmen in den Sinn kommen.

Der Märchenfilm versucht des Weiteren die raumzeitliche Unbestimmtheit der Märchenvorlagen beizubehalten. Um weder einen konkreten Ort noch eine konkrete Zeit darzustellen, werden bei der Gestaltung des Films Stilelemente aus verschiedene Epochen verwendet, sei es aus dem Mittelalter, aus der Barockzeit oder der Romantik¹⁰³. Ebenfalls in den Märchenfilmen beibehalten ist das Märchenwunder, das zu einem Basismerkmal von Märchen geworden ist und in den meisten Märchen auch als Garant für ein Happy End dient¹⁰⁴.

Während die Übertragung von Stoff und Struktur für den Film keine großen Probleme darstellt, da er diese übernehmen kann und auch erweitert, ist die Übertragung des Stils vom Märchen in den Film ist also vom Problem der Transformierbarkeit von der Wort- in die Bildsprache gekennzeichnet, wie auch Schmitt feststellt¹⁰⁵. Um den Prozess der filmischen Adaption von Märchen näher zu beschreiben, untersuchen und verstehen zu können, stellt er ein Übersetzungsmodell als Hilfe vor, das eigentlich aus der Sprachwissenschaft stammt und dort von Irmela Schneider entworfen wurde. Dieses Modell bezieht sich auf die Oberflächen- und Tiefenstruktur von Texten und Schmitt wendet es vereinfacht auf den Märchenfilm an. Schmitt beginnt damit, dass er zwei wesentliche Fragen an den Verfilmungsprozess stellt: „a) Welche Merkmale des Märchens sind so wesentlich, dass sie quasi medienübergreifend angenommen werden können? b) Welche Merkmale des Märchens sind (auch) medienbedingt, entspringen

¹⁰⁰ Vgl., Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 70.

¹⁰¹ Vgl. *Tri orísky pro Popelku (Drei Haselnüsse für Aschenbrödel)*, Regie: Václav Vorlíček, ČSSR/ DDR 1973.

¹⁰² Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 72.

¹⁰³ Vgl., ebd., S. 88.

¹⁰⁴ Vgl. Schmitt, Christoph, „Mündliches und mediales Erzählen“, S. 78.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 70ff.

also den Zwängen des Mediums, in welchem es konkretisiert wird?“¹⁰⁶ Die erste Frage betrifft die Tiefenstruktur des Textes, während sich die zweite an die Oberfläche richtet.

„Wesensmerkmale des Märchens, die medienunabhängig existieren, können wir uns auf einer Tiefenstruktur vorstellen, in der stoffliche und strukturelle Merkmale, Bedeutung und Sinnggebung der Geschichte verankert sind. Die Ausdrucksmaterie des Mediums, in dem erzählt wird, ist in diesem Modell an der Oberfläche angesiedelt, wo auch unsere Wahrnehmung ansetzt. Wird von einem Medium in ein anderes transformiert, sollte sich die Bedeutung der Botschaft möglichst vollständig in die Tiefenstruktur einschreiben, zu der dann die eigene Interpretation hinzukommt. Hingegen ist die Oberflächenstruktur von Ausgangs- und Zielmedium verschieden.“¹⁰⁷

Dieses Übersetzungsmodell ist nach meinem Erachten eine gute Hilfestellung bei der Analyse eines Märchenfilms und der Beantwortung der Frage, ob sich die „gute Lehre“ eines Märchens auch in die jeweilige Verfilmung eingeschrieben hat. Daher werden bei der Analyse der gewählten Beispielfilme auch die Oberflächen- und die Tiefenstruktur untersucht.

3.2. Vorwürfe gegen den Märchenfilm

Wie schon das Märchen und wie auch das Medium des Films hat auch der Märchenfilm einige Kritiker. Da ich mich zu den Befürwortern von Märchenfilmen zähle, scheint es mir angemessen, auch die Argumente der Gegenseite zu benennen, um dann, gestützt von Argumenten gleichdenkender Autoren, meine Meinung zu begründen.

Der Vorwurf der Phantasieeinengung ist womöglich der am häufigsten angeführte Kritikpunkt, der auch in andere Vorhaltungen einfließt. Michael Sahr formuliert die Vorwürfe klar, wenn er schreibt, dass Filmbilder die Phantasie zerstören. Märchenfilme konkretisieren das Wunderbare des Märchens, „besetzen die ‚Leerstellen‘ des Märchens und binden dadurch die Phantasie des Betrachters“¹⁰⁸. Wenn man ein Märchen liest oder hört, hat man die Möglichkeit, sich das Geschehen in eigens erdachten Bildern vorzustellen, die dann wie ein Film vor dem inneren Auge ablaufen. Diese inneren Bilder werden von den konkreten Bildern des Films überlagert. Eine Vertreterin dieser Ansicht ist Linde Knoch. „Die Festlegung durch äußere Bilder blockiert die Einbildung durch innere Bilder, und das bedeutet: Die Möglichkeit zur Identifikation wird dem Zuschauer genommen.“¹⁰⁹ Dabei sei die schlimmste Art von Märchenfilmen der Zeichentrickfilm, dem bei der Umsetzung weniger Grenzen gesetzt werden.

¹⁰⁶ Ebd., S. 73.

¹⁰⁷ Ebd., S. 73.

¹⁰⁸ Sahr, Michael, *Zeit für Märchen*, S. 84.

¹⁰⁹ Knoch, Linde, „Märchen und Medien“, In: *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, hrsg. v. Kurt Franz/ Walter Kahn, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2000, S. 64.

„Gerade modisch vorherrschende Schönheitsideale oder Monsterwesen engen die Vorstellungskraft ein und zurren die Figuren zu Klischees fest.“¹¹⁰ Ob Zeichentrickfilme in dieser Hinsicht wirklich größere Auswirkungen haben als Realfilme, ist in Frage zu stellen. Knoch führt jedoch weiter an, dass den Märchenfilmen die schöne Verpackung wichtiger sei als der Inhalt, der oft gekürzt oder verändert wird. „Der Wert der Märchen – die Möglichkeit zur Identifikation mit den Helden und so das Durchspielen von Lösungsmöglichkeiten von Aufgaben und Prüfungen – dieser Wert wird den meist kleinen Zuschauern, den Kindern genommen.“¹¹¹ Auch Helga Zitzlsperger befürchtet, dass Kinder, die nur Märchenfilme anschauen, nicht mehr lernen, Märchen richtig wahrzunehmen, da ihnen durch den Film alles vorgegeben wird und sie die Handlung nicht mehr mit eigenen Vorstellungsbildern besetzen können. Allerdings führt sie an, dass auch das Schauen von Filmen durchaus die Phantasie anregen kann, aber erst später und auf einer Grundlage, die durch das Hören von Märchen geschaffen wird.

„Auf einem Fundus von *Zuhörfähigkeit* kann dann auch ein später einsetzendes Filme-Sehen zu einem phantasieanregenden Vergnügen werden, z.B. wenn durch Andeutungen, Perspektivwechsel, durch Einstellungen als Totale oder Detail, Zoom, durch besondere Schnitte, Geräusche usw. *eigene Vorstellungen* über die Handlung freigesetzt werden. Flutet man Kinder von klein auf mit Filmreizen zu, wie das derzeit geschieht, dann allerdings wird eine eigene, innere Vorstellungswelt fremdbesetzt und manipulierbar.“¹¹²

Diese eigene, innere Vorstellungswelt ist allerdings auch ohne Filme bereits fremdbesetzt, wie Zitzlsperger es nennt. Die inneren Bilder sind oft ohnehin von äußeren Bildern geprägt. Diese unterstützen das Erschaffen von inneren Bildern sogar. „Äußere Bilder können auch als Bausteine des Phantasierens fungieren. Schließlich kann man sich ja nicht etwas vorstellen, das einem gänzlich unbekannt ist.“¹¹³ Unsere Vorstellungen können demnach auch von anderen Umweltbildern als denen des Films „manipuliert“ werden.

Die eigenen Vorstellungen, die man der Filmhandlung hinzufügt, sind allerdings ein wichtiges Argument gegen den Vorwurf der Phantasieeinnengung. Schauen wir einen Film, ist es unserer Phantasie zu verdanken, dass wir die offen gebliebenen Punkte der Handlung füllen und die Geschehnisse im Film deuten können.

„Der Film fordert das Vorstellungsvermögen des Zuschauers allein schon deshalb heraus, weil er prinzipiell elliptisch erzählt. Handlungsabläufe werden durch Schnitte und Zeitsprünge verkürzt dargestellt und hinterlassen Leerstellen, die der Zuschauer im Geiste vervollständigen

¹¹⁰ Ebd., S. 65.

¹¹¹ Ebd., S. 65.

¹¹² Zitzlsperger, Helga, „Märchenrezeption von Kindern“, In: *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, hrsg. v. Kurt Franz/ Walter Kahn, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2000, S. 19.

¹¹³ Schmitt, Christoph, „Mündliches und mediales Erzählen“, S. 70.

muß, um selbst der einfachsten Filmerzählung folgen zu können. Auf der Grundlage medialer Kompetenz ist die Phantasiebetätigung des Zuschauers also eine wesentliche Voraussetzung für das Filmverständnis, das die Fähigkeit impliziert, zwischen den Bildern und Zeilen zu ‚sehen‘.“¹¹⁴

Der von Sahr vorgestellte Vorwurf, dass Märchenfilme die Leerstellen der Märchen besetzen und so die Phantasie des Zuschauers oder der Zuschauerin binden, ist daher nur in Maßen haltbar. Es mag der Fall sein, dass der Märchenfilm einige Lücken der Märchenvorlage füllt und so dem Betrachter oder der Betrachterin neue äußere Bilder liefert, doch das bedeutet nicht, dass keine eigene Phantasieleistung mehr benötigt wird. Zum einen schafft der Film durch seine Darstellungsmöglichkeiten neue Leerstellen oder lässt von der Vorlage übertragene offen, die wieder mit inneren Bildern gefüllt werden können. Zum anderen hat der Zuschauer oder die Zuschauerinnen auch immer über das Medium, sei es Film oder Literatur, hinaus die Möglichkeit, ihre Phantasie auszumalen. Diese Tätigkeit bildet einen großen Teil in Fankulturen. In Fanfictions schreiben Fans ihre Versionen von Filmen oder stellen die Geschichten und Figuren in Fanarts so dar, wie sie sie sehen. Durch solche phantasiereichen Überlegungen kommt es in manchen Fällen auch wiederum zu neuen Märchenfilmen, wie zum Beispiel bei dem Film *Hansel & Gretel: Witch Hunters*¹¹⁵, in dem die Geschichte von Hänsel und Gretel als Erwachsene erzählt wird.

Ein anderer Vorwurf gegen den Märchenfilm, der auch schon gegen Märchen vorgetragen wurde, ist der der Darstellung von Grausamkeit. Nachdem bereits dem Märchen vorgeworfen wurde, Grausamkeiten und Gewalttaten offen und unbeteiligt zu schildern, wird im Märchenfilm die Gefahr gesehen, dass diese nun verbildlicht und opulent ausgestattet werden. „Aus diesem Grund sieht Lutz Röhrich den Märchenfilm gezwungen, von der Vorlage der Volkserzählung abzuweichen und die grausamen Züge zu eliminieren, wodurch die Visualisierung seiner Meinung nach eine ‚Strukturveränderung‘ des Märchens bewirkt.“¹¹⁶ Diese Maßnahme zur „Entschärfung“ des Märchenfilms ist aber nicht immer notwendig, da der Film über ausreichend Möglichkeiten verfügt, die Darstellung von Grausamkeiten oder Gewalttaten zu mäßigen oder auch diese zu erzählen, ohne sie zu konkret zu visualisieren. Dabei handelt es sich um die gleichen Ausdrucksmöglichkeiten des Films, die bereits im Zusammenhang mit dem Zwang zur Visualisierung genannt wurden. Es würde zu weit gehen, den Aspekt der Gewalt und der Grausamkeit aus den Filmen herauszunehmen, denn „Grausamkeit hat zunächst eine erzähltechnisch-epische Funktion; ohne Dramatik kommt die Erzählung nicht in Gang. Je grausamer der Konflikt, desto größer ist die dramatische Valenz.“¹¹⁷

¹¹⁴ Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 36.

¹¹⁵ *Hansel & Gretel: Witch Hunters*, Regie: Tommy Wirkola, USA/ D 2013.

¹¹⁶ Liptay, Fabienne, *WunderWelten*, S. 30.

¹¹⁷ Schmitt, Christoph, „Mündliches und mediales Erzählen“, S. 78.

Es ist wahrscheinlich, dass diese Vorwürfe gegen den Märchenfilm von Märchenforschern und -befürwortern ausgehen. Liptay stellt dazu die Überlegung auf, dass sie das Märchen durch den Film bedroht sehen. „Unterschwellig wird die Kritik am Märchenfilm von der Befürchtung genährt, der Film könne dem Märchen in seiner schriftlich oder mündlich überlieferten Form schaden, es seiner Stellung berauben oder gar ersetzen.“¹¹⁸ Ob diese Befürchtung gerechtfertigt ist, ist schwer zu sagen. Auch mir ist in Gesprächen mit Freunden oder Bekannten aufgefallen, dass viele nur die Märchenversionen von Märchen kennen, nicht aber die Vorlage. Ich bin dennoch der Ansicht, dass es zu weit geht zu sagen, dass der Märchenfilm das Märchen verdrängt. In unserer Zeit, in denen die neuen Medien immer mehr Einfluss auf unser Leben haben, bringen uns Märchenfilme ihre Märchenvorlagen immer wieder ins Gedächtnis. Ich stimme also Heidtmann zu, wenn er schreibt, dass Medienadaptionen die Verbreitung von Märchenstoffen sichern¹¹⁹. Außerdem ist es nicht zu leugnen, dass ein Film nicht selten die Popularität seiner literarischen Vorlage beeinflusst hat. Wie viele Menschen haben wohl aufgrund der Verfilmungen die Harry-Potter-Reihe oder die Herr-der-Ringe-Trilogie gelesen? Auf Märchen trifft dies ebenso zu. „Die Adaption von Stoffen durch die audiovisuellen und elektronischen Massenmedien erweitert deren Bekanntheitsgrad und fördert deren Rezeption.“¹²⁰

Nachdem nun in diesen ersten Kapiteln eine Grundlage im Hinblick auf Märchen, Film als Erziehungsmittel und Märchenfilmen geschaffen wurde, steht nun die Analyse der vier gewählten Beispielfilme von Walt Disney im Fokus.

¹¹⁸ Ebd., S. 27f.

¹¹⁹ Vgl. Heidtmann, Horst, „Medienadaptionen von Volksmärchen“, S. 95.

¹²⁰ Ebd., S. 95.

4. Märchenfilme von Disney

„If children or adults think of the great classic fairy tales today, be it *Snow White*, *Sleeping Beauty*, or *Cinderella*, they will think of Disney.“¹²¹ Jack Zipes mag mit dieser Meinung durchaus Recht haben. Es gibt nicht viele Märchenfilme, die in unserer Zeit so präsent sind wie die von Disney. Ich persönlich bin mit den Zeichentrickfilmen von Disney aufgewachsen und meine damit nicht nur die Filme, die in den 1990er Jahren in die Kinos kamen. Auch die anderen Filme aus den vergangenen Jahrzehnten haben meine Kindheit und Jugendzeit begleitet. Dazu zählen auch die Verfilmungen der klassischen Märchen, mit denen sich Walt Disney einen Namen gemacht hat. Durch Wiederaufführungen im Kino, Veröffentlichungen der Filme auf DVD in Special Edition und natürlich durch Merchandising werden die Geschichten der Disney Prinzessinnen, wie sie genannt werden, immer wieder gegenwärtig gemacht. Der erste abendfüllende Disney-Film ist *Snow White and the Seven Dwarfs*, der im Jahr 1937 in den Kinos kam. Dieser zählt neben vielen anderen Disney-Zeichentrickfilmen als ein Disney-Klassiker. Walt Disney erklärte, dass er das Schneewittchen-Märchen aufgrund der Handlung für sein Vorhaben ausgesucht habe: „[...] Eine Geschichte, die alles Erforderliche enthielt: ansprechende Hauptpersonen, Schneewittchen und den Prinz; eine böse Gegenspielerin von wahrhaft klassischer Dimension; schließlich die Zwerge als Sympathieträger, die für komische Einlagen sorgten; eine volkstümliche Handlung, die überall die Herzen der Menschen zutiefst regte.“¹²² Anscheinend ist die Geschichte um Snow White auch heute noch aktuell, denn der Film ist nach wie vor beliebt. Die Frage, die ich mir in dieser Arbeit dazu stelle ist, ob diese Aktualität gerechtfertigt ist. Jeder Film vermittelt, ob intendiert oder nicht, eine Botschaft oder eine Lehre an sein Publikum, so wie man auch aus jedem Märchen eine „gute Lehre“ ziehen kann. Die meisten der Disney-Filme haben eine literarische Vorlage.

„Im Rückblick auf ein Dreivierteljahrhundert Filmschaffen läßt sich [...] feststellen, daß für die Disney-Studios von den Anfängen bis in die Gegenwart das Märchen wichtigster Stofflieferant gewesen ist, daß die kommerziell erfolgreichsten Disney-Filme von ‚Pinocchio‘ bis ‚Pocahontas‘ Motive und Stoffe verarbeiten, die überwiegend der europäischen Volks- und Kunstmärchentradition stammen.“¹²³

¹²¹ Zipes, Jack, „Breaking the Disney Spell“, In: *From mouse to mermaid. The politics of film, gender, and culture*, hrsg. v. Elizabeth Bell/ Lynda Haas/ Laura Sells, [http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=d9d26cc7-840b-4a1c-b59b-](http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=d9d26cc7-840b-4a1c-b59b-ae3645b4aff1%40sessionmgr4007&bdata=JnNpdGU9ZWZwc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=614&db=e000xat)

[ae3645b4aff1%40sessionmgr4007&bdata=JnNpdGU9ZWZwc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=614&db=e000xat](http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=d9d26cc7-840b-4a1c-b59b-ae3645b4aff1%40sessionmgr4007&bdata=JnNpdGU9ZWZwc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=614&db=e000xat) 1995, 04.06.2017 (Orig. Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 17.

¹²² Thomas, Bob, zit. nach Heidtmann, Horst, „Von Pinocchio bis Pocahontas. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company“ In: *Märchen in Unterricht und Erziehung heute. Band 1. Beiträge zu Bildung und Lehre*, hrsg. v. Kristin Wardetzky/ Helga Zitzlsperger, Rheine: Europ. Märchengesellschaft 1997, S. 261

¹²³ Heidtmann, Horst, „Von Pinocchio bis Pocahontas“, S. 263.

Die europäischen Märchen hielt Walt Disney aufgrund ihrer Einfachheit für wie geschaffen, um erfolgreich verfilmt zu werden. „Disney hielt Volksmärchen wegen ihrer Reduktion auf allgemein vertraute Grundmuster menschlichen Handelns und Archetypen für besonders geeignet, in den USA wie in Europa ‚die Herzen der Menschen zutiefst‘ zu regen.“¹²⁴ Dabei hat er unter anderem auf die Märchen der Brüder Grimm, auf die Märchen aus tausendundeiner Nacht als auch auf die Kunstmärchen von Andersen zurückgegriffen. Stimmt die „gute Lehre“ dieser Märchenvorlagen denn mit der aus ihren Disney-Verfilmungen überein? Oder unterscheiden sich die Märchenfilme so sehr von ihren Vorlagen, dass die Botschaft eine ganz andere ist? Horst Heidtmann, der sich genauer mit den Filmen der Walt Disney Company, der WDC, auseinandergesetzt hat, hat festgestellt:

„Die Company nutzt die gesamte Märchenüberlieferung wie einen großen Steinbruch, aus dem sie bei Bedarf Figuren, Szenarien, Motive herauslöst. Dabei werden häufig die Grundaussagen von Märchen verändert, werden Figuren umgewichtet oder neu hinzugegestellt, findet letztlich ein ‚Disneyanisierung‘ der Märchen statt, Stoffe und Figuren werden inhaltlich und formal dem Disney-Universum angepaßt.“¹²⁵

Welchen Einfluss nimmt die Disneyanisierung auf die Moral der Geschichten? Zählen die Disney-Filme denn trotz der Disneyanisierung noch als Märchenfilme oder werden sie dadurch nicht vielmehr zu modernen Filmmärchen, wie Schmitt sie versteht? Ich denke, dass die Beantwortung dieser Frage auch wieder vom subjektiven Verständnis für Märchenfilme beeinflusst wird, wie ich bereits zuvor am Beispiel *Frozen* ausgeführt habe. Man kann diese persönliche Ansicht auch auf das Übersetzungsmodell von Schmitt zurückführen. Ist das Wesentliche der Märchenvorlage in der Tiefenstruktur des Films eingeschrieben und enthält der Film somit noch den Kern und die mögliche Botschaft des Märchens, zähle ich ihn als einen Märchenfilm. Demnach wurden neben den vier Beispielfilmen noch fünf weitere Märchenfilme und moderne Filmmärchen von Disney produziert: *Cinderella*¹²⁶ (1950), *Beauty and the Beast*¹²⁷ (1991), *Aladdin*¹²⁸ (1992), *The Princess and the Frog*¹²⁹ (2009) und *Frozen* (2013).

Es ist zu bedenken, dass die WDC diese Filme seit den 1930er Jahren bis heute eine produziert und Filme immer auch ein Spiegel ihrer Gesellschaft sind. Wenn die „gute Lehre“ der Filme also auf ihre Entstehungszeit abgestimmt ist, ergibt sich die Frage, ob sie auch noch zur heutigen Zeit aktuell und damit zeitlos ist.

¹²⁴ Heidtmann, Horst „Medienadaptionen von Volksmärchen“, S. 87f.

¹²⁵ Heidtmann, Horst, „Von Pinocchio bis Pocahontas“, S. 267.

¹²⁶ *Cinderella*, Regie: Clyde G. Ginn/ Wilfred Jackson/ Hamilton Luske, USA 1950.

¹²⁷ *Beauty and the Beast*, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1991.

¹²⁸ *Aladdin*, Regie: Ron Clements, John Musker, USA 1992.

¹²⁹ *The Princess and the Frog*, Regie: John Clements/ John Musker, USA 2009.

Dies sind Fragen, die im Folgenden anhand der vier Beispielfilme *Snow White and the Seven Dwarfs* von 1937, *Sleeping Beauty* von 1959, *The Little Mermaid* von 1989 und *Tangled* von 2010 untersucht werden. Dabei liegt der Fokus zunächst auf einem Vergleich der Filme mit ihren Märchenvorlagen, bei dem ich das Übersetzungsmodell von Schmitt zu Hilfe nehme und auch die Struktur des Films genauer betrachte, um das Bildungspotenzial oder die „gute Lehre“ zu untersuchen. Danach werde ich mit einer Figurenanalyse die Filme miteinander in Beziehung setzen und miteinander vergleichen, um so unter anderem den Wandel der Disney-Märchenfilme im Laufe der Zeit hervorzuheben, und in der Betrachtung bestimmter Figuren ihr Potenzial als Lehrfiguren und Vorbilder feststellen.

4.1. Die Disney-Märchenfilme und ihre Vorlagen

4.1.1. Schneewittchen und *Snow White and the Seven Dwarfs*

Das Märchen von Schneewittchen aus der Märchensammlung *Kinder- und Hausmärchen* von den Gebrüdern Grimm zählt zu den am häufigsten verfilmten Märchen der Filmgeschichte. Auch Walt Disney hat mit diesem Märchen seine Reihe von abendfüllenden Zeichentrickfilmen begonnen. Da es aufgrund der medialen Unterschiede nicht möglich ist, ein Märchen voll und ganz zu adaptieren, gibt es auch bei Disneys Verfilmung *Snow White and the Seven Dwarfs* einige Unterschiede zu der Märchenvorlage. Allerdings haben diese keinen Einfluss auf die grundlegende Handlungsstruktur. Diese wurde weitestgehend beibehalten: Die böse Königin möchte aus Eifersucht Schneewittchen beseitigen, die daraufhin zu den sieben Zwergen flieht. Nachdem sie dort aber von der bösen Königin aufgespürt und „getötet“ wird, wird Schneewittchen von einem Prinzen erlöst. Die für die Handlung wichtigen Elemente und Figuren wurden in den Film integriert. Es wurden keine neuen Figuren hinzugefügt und natürlich ist auch das Motiv des Zauberspiegels und der Vers „Spieglein, Spieglein an der Wand“ übernommen worden, da diese zu den Elementen gehören, ohne die die Handlung nicht vorangetrieben würde. Ebenso wie der Teil des Märchens, in dem die Böse Königin dem Jäger befiehlt, Schneewittchen zu töten und ihr ihr Herz als Beweis zu bringen, sind all diese Merkmale so wesentlich für die Geschichte, dass sie aus dem Märchen in den Film übernommen wurden.

Die Unterschiede, die zwischen dem Märchen und dem Märchenfilm bestehen, sind nur im weitesten Sinne in der medialen Differenz begründet. Sie sind nicht darauf zurückzuführen, dass es nicht möglich ist, sie auf den Film zu übertragen, sondern vielmehr darauf, dass manche Elemente nicht zur Dramaturgie des Films passen und aus diesem Grund ausgelassen und verkürzt oder auch erweitert und ausgebaut wurden.

Ein Stilmerkmal des Märchens, die dreimalige Wiederholung, das auch im Schneewittchen-Märchen zu finden ist, wenn die Böse Königin dreimal verkleidet zum Haus der Zwerge geht, ist im Film wahrscheinlich aus dem einfachen Grund nicht übernommen worden, dass es für das Publikum langweilig gewesen wäre, wenn es drei Mal dabei zuschauen müsste, wie Schneewittchen auf die Verkleidung der Bösen Königin hereinfällt. Daher wurden die Mordversuche der Bösen Königin auf zwei beschränkt, auf den Mordauftrag für den Jäger und den erfolgreichen, dritten Anschlag mit dem vergifteten Apfel.

Wie auch das Märchen schon, verfolgen manche Literaturverfilmungen die Devise, dass sie nur das zeigen, was wirklich wichtig für die Handlung ist. Auch Walt Disney hat nach diesem Prinzip die Handlung des Schneewittchen-Märchens gekürzt oder an seinen Film angepasst. So wurde zum Beispiel entschieden, den Anfang und das Ende des Märchens anders zu setzen. Aus dem Anfang des Märchens wurde das für den Handlungsverlauf Wichtige im Film übernommen: Es gab ein Mädchen namens Snow White, das bei ihrer eifersüchtigen Stiefmutter, der Königin, lebte, die wiederum einen Zauberspiegel besaß. Um es noch weiter zu vereinfachen, werden dem Publikum diese Informationen nicht über Bewegtbilder, sondern über einen eingeblendeten Text gegeben¹³⁰. Dabei wird die Geschichte, wie Snow White zu ihrem Namen kam, ausgelassen, obwohl dies ebenso ein Markenzeichen des Schneewittchen-Märchen ist wie der Zauberspiegel oder der Gläserne Sarg. Der Text erscheint als eine Seite aus einem Märchenbuch, das aufgeschlagen wird. Er verrät uns darüber hinaus, dass Snow White als Küchenmädchen arbeiten muss, was ein neuer, im Film hinzugefügter Aspekt ist. Damit wird an das Aschenputtel- beziehungsweise Cinderella-Märchen angespielt, in dem ein armes Mädchen, das als Magd für ihre Stiefmutter arbeiten muss, zur Prinzessin aufsteigt, indem sie den Prinzen heiratet. Diese Geschichte ist dem American Dream sehr ähnlich, weshalb es nicht verwundert, dass sie auch in Disneys ersten abendfüllenden Märchenfilm eingebaut ist, um die Zuschauer und Zuschauerinnen anzusprechen. Auf der nächsten Seite des Buches erfahren wir dann von dem magischen Spiegel der Königin. So schafft es Walt Disney, uns das Vorwissen zu vermitteln, das wir brauchen, um die Handlung zu verstehen. Allerdings hat er dadurch neue Leerstellen der Handlung geschaffen, die wir nun wiederum durch eigene Phantasieleitung füllen können, oder die uns dazu bringen, die Märchenvorlage zu lesen, um mehr zu erfahren, zum Beispiel, wo Snow Whites Eltern sind. Die Existenz des Vaters wird im Film ganz ausgelassen, doch da dieser ohnehin keine Funktion in der Handlung hat, auch nicht im Märchen, hat dies keine Folgen. Durch die Verwendung des Märchenbuchs ist es außerdem möglich, die Handlung des Films direkt mit dem Auslöser des Unglücks zu beginnen. Der Spiegel sagt der Bösen Königin, dass Snow White, trotz der Lumpen, die sie tragen muss, schöner ist als sie¹³¹. Doch

¹³⁰ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 00:01:53.

¹³¹ Ebd., 00:03:09.

die Böse Königin ist nicht nur erzürnt und eifersüchtig, weil sie nicht mehr die Schönste von allen ist. Hinzu kommt noch, dass sie anscheinend eifersüchtig auf die Liebe zwischen Snow White und dem Prinzen ist, deren erstes Treffen sie beobachtet.

Diese Szene, in der Snow White und der Prinz sich zum ersten Mal begegnen¹³², ist eine neu hinzugefügte, die es in der Märchenvorlage nicht gibt, ebenso wenig wie die, in der die Evil Queen von den Zwergen verfolgt wird und eine Klippe hinunterstürzt¹³³. Im Märchen wird die Böse Königin auf der Hochzeit von Schneewittchen und dem Prinzen bestraft und hingerichtet. Da *Snow White and the Seven Dwarfs* aber bereits endet, als der Prinz Snow White erlöst und sie gemeinsam in sein Reich zurückkehren und damit auch vor der Hochzeit, musste die Bestrafung der Bösen Königin zu einem früheren Zeitpunkt geschehen. Denn das Gesetz der Harmonie, nach dem die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden, wird auch in der Märchenverfilmung eingehalten.

Des Weiteren fallen einem beim Schauen der Disney-Verfilmung einige Elemente auf, die im Laufe der Zeit auch in anderen Disney-Märchen wiederaufgenommen werden und als Markenzeichen dieser Filme gesehen werden können. Dazu gehört vor allem die Idee der Erlösung durch einen Kuss. Diese romantische Vorstellung ist schon in manchen Märchen integriert, doch die Walt Disney Company verwendet sie in fast allen ihrer Märchenfilme. Dabei ist der erlösende Kuss in den meisten Fällen an die Bedingung geknüpft, dass es ein Kuss aus Liebe sein muss. In *Snow White and the Seven Dwarfs* kann Snow White nur durch „Love's First Kiss“ erlöst werden. Damit ist dies auch ein Unterschied zwischen dem Märchen und dem Film. Im Märchen bringt der vergiftete Apfel Schneewittchen den Tod und sie wird dadurch erlöst, dass sich das Apfelstück, das sich in ihrer Kehle festgesetzt hat, durch eine Erschütterung ihres Glassarges löst. Im Film aber wurde der Tod in einen „Sleeping Death“ umgewandelt, der durch den ersten Kuss der wahren Liebe gelöst werden kann. „Kisses in fairy tales are very important, powerful magic, and the need for a kiss – either the first kiss of true love or a kiss from a specific person – can have the weight of life and death for one who needs to be kissed.“¹³⁴ Diese Änderung hat keinen Einfluss auf den Verlauf der Handlung. Auch im Märchen ist der Tod des Helden oder der Heldin nicht irreversibel. Im Film wird die Erlösung nur deutlicher in Reichweite gestellt und durch die Bedingungen des Kusses verklärt. Damit das Publikum die Erlösung durch den Prinzen und dass Snow White am Ende mit ihm geht, obwohl sie ihn kaum kennt, nachempfinden kann oder zumindest nicht ganz ablehnt, hat

¹³² Ebd., 00:04:25.

¹³³ Ebd., 01:16:01.

¹³⁴ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains. Masculinity in Disney's Feature Films*, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=52a790ac-3288-4d05-b67e-53fe2d6e67f5%40sessionmgr102&bdata=JnNpdGU9ZWZhc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=979979&db=nlebk> 2014, 11.06.2017 (Orig. New Barnet, Herts: John Libbey Publishing 2014), S. 121.

Disney die Szene hinzugefügt, in der die beiden sich zum ersten Mal begegnen¹³⁵. Hier erfahren wir, vor allem durch die Lieder, die von beiden gesungen werden, dass Snow White sich nach der Liebe sehnt und dass sie für den Prinzen die Eine ist. Die Lieder zeigen uns gemeinsam mit den Filmbildern, dass es Liebe auf den ersten Blick ist, ein ebenfalls Disney-typisches Merkmal.

Dieses Zeigen von Gefühlen steht bis zu einem gewissen Grad dem entgegen, was Lüthi unter dem Stilmerkmal der Flächenhaftigkeit eines Märchens fasst. Im Märchen werden Gefühle, wenn überhaupt, durch Handlungen ausgedrückt. Doch aufgrund des Wechsels von der Wort- auf die Bildsprache ist es schwierig, dieses Merkmal auch im Film einzuhalten. Hier werden die Emotionen der Figuren neben den Handlungen vor allem durch Visualisierung vermittelt und durch Worte. Und im Falle von Disney werden auch Songs genutzt, um die Gefühle, Wünsche und Sehnsüchte der Figuren auszudrücken. Andere Punkte, die Lüthi zum Merkmal Flächenhaftigkeit nennt, werden in *Snow White and the Seven Dwarfs* aber eingehalten. Es gibt weder unnötige Figuren im Märchen, die keine Funktion haben, noch durchleben die recht eindimensionalen Figuren eine Entwicklung. „Im europ. [europäischen] Volksmärchen machen die flächenhaft und isoliert dargestellten Helden keine Entwicklung durch, denn ‚die Figuren des Märchens lernen nichts, machen keine Erfahrungen‘.“¹³⁶ Auch die Eindimensionalität der dargestellten Welt ist im Film gegeben. Es scheint nicht zu verwundern, dass die Böse Königin Magie beherrscht und auch Snow White wundert sich nicht darüber, dass ihr Zufluchtsort von Zwergen bewohnt wird. Wie bereits geschildert, steht die Bildsprache des Märchenfilms dem Stilmerkmal der Abstraktheit entgegen, doch trotzdem ist es dem Disney-Märchen gelungen, einige Elemente einzuhalten. So folgt der Film der extremen Kontrastierung von Gut und Böse, der Verwendung der Eingangs- und Ausgangsformel und er verwendet das Grundelement des Wunders. Mit der Figur von Snow White ist auch das Merkmal der Isolation und Allverbundenheit präsent, denn sie hat kein wirkliches Zuhause und kann sich daher sowohl mit den Zwergen verbinden als auch mit den Tieren des Waldes interagieren. Zuletzt ist auch das Merkmal der Welthaltigkeit im Film zu finden, denn auch hier gibt es Motive, die es auch in der realen Welt gibt, wie zum Beispiel Liebe, Eifersucht oder Probleme mit den Eltern.

Im Hinblick auf die Transformation von Märchen in Märchenfilm kann zusammengefasst werden, dass Disney bei *Snow White and the Seven Dwarfs* den grundlegenden Handlungselementen des Märchens treu geblieben ist, sodass der Film seiner Märchenvorlage durchaus ähnlich ist – ähnlich, nicht gleich. Die Veränderungen, die in der

¹³⁵ Vgl. Wright, Terri Martin, „Romancing the Tale. Walt Disney’s Adaptation of the Grimms’ ‘Snow White’“, In: *Journal of Popular Film and Television* Volume 25 (3), 1997, S. 104f.

¹³⁶ Roth, Klaus, „Sozialisation“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2007, S. 933.

Handlungsstruktur vorgenommen wurden, lassen sich auf dramaturgische Notwendigkeit und darüber hinaus auf künstlerische Freiheit bei der Adaption zurückführen. Auch sind im Film einige Stilmerkmale der Märchen übernommen worden. So schafft es der Film, trotz des Zwanges zur Visualisierung beim Zuschauer und bei der Zuschauerin das Märchengefühl hervorzurufen. Dabei arbeiten die Merkmale in der Tiefenstruktur mit denen, die in der Oberflächenstruktur zu finden sind, zusammen.

Da der Märchenfilm seiner Vorlage so weit entspricht, stellt sich hier die Frage, inwieweit bei *Snow White and the Seven Dwarfs* schon von einer Disneyanisierung gesprochen werden kann. Da er der erste abendfüllende Disney-Film ist, hat er den Grundstock des Disney-Universums gelegt. Darum musste sich der Film keinen Disney-typischen Werten, Merkmalen und Motiven anpassen. Es ist vielmehr so, dass sich die nachfolgenden Disney-Filme an ihm orientiert haben, in Bezug auf Figurenkonstellation, Motiven und stilistischen Merkmalen. Walt Disney hielt das Märchen von Schneewittchen bereits für so geeignet, dass er es nicht für nötig erachtete, die Grundaussage des Märchens zu verändern, nämlich dass das Böse nicht über das Gute triumphieren kann. Auch wenn er die Handlungsstruktur und die Narration der Märchenvorlage leicht verändert und entweder mit seinem Stil zusammengefügt oder ihm angepasst hat, ist dieser Bildungsgehalt der Verfilmung erhalten geblieben. Dabei fällt auf, dass die Filmhandlung von Beginn an darauf ausgelegt ist, dass Snow White und der Prinz am Ende zueinander finden. Ansonsten wäre auch das erste Treffen der beiden nicht handlungsrelevant. "Snow White's union and eventual marriage to the prince is placed in the center of Disney's retelling, infusing society with hope and optimism for its own 'happily ever after'." Dadurch ist die Grundaussage des Märchens in seiner Verfilmung noch verstärkt. Auch die Figuren des Märchens übernahm Walt Disney, soweit es für ihn und für den Film Sinn machte. Mit Blick auf die nachfolgenden Disney-Filme lässt sich allerdings sagen, dass *Snow White and the Seven Dwarfs* bereits einen ersten Schritt in Richtung Disneyanisierung gemacht hat. In ihm wurden die Motive der Liebe auf den ersten Blick, der Erlösung durch den Kuss der wahren Liebe und des ungestörten Happy Ends ins Disney-Universum eingefügt, ebenso wie die Verwendung von den Figuren gesungenen Liedern. Neben der ästhetischen Machart des Films, also der Animationen, dem virtuellen Realismus, der Farben und des Tons, haben wohl auch diese Motive zum Erfolg des Films beigetragen, weshalb er nicht nur für folgende Disney-Filme eine Art Standard gesetzt hat. „Walt Disney's film *Snow White and the Seven Dwarfs* established the definitive ideal for the popular American fairy tale."¹³⁷

¹³⁷ Wright, Terri Martin, "Romancing the Tale", S. 105.

4.1.2. *La Belle au bois dormant* (Das Dornröschen oder die schlafende Schöne im Wald) und *Sleeping Beauty*

Der Film *Sleeping Beauty* ist der dritte Märchenfilm aus dem Hause Disney und nach *Cinderella* der zweite Film, dessen Märchenvorlage aus der Märchensammlung *Contes de ma Mère l'Oye* von Charles Perrault aus dem Jahr 1697 stammt. Im Gegensatz zu *Snow White and the Seven Dwarfs* entfernt sich dieser Film schon um einiges deutlicher von seiner Märchenvorlage. Es sind zwar die Grundelemente und viele Figuren übernommen worden, doch sie wurden verändert, erweitert oder umstrukturiert. Der Märchenfilm beginnt sehr ähnlich wie das Märchen: Der König und die Königin bekommen nach langem Wünschen ein Kind. Bei einem Fest zur Geburt der Tochter wird von einer Fee, die nicht zu den Festlichkeiten eingeladen war, ein Fluch über das Kind gesprochen, nach dem die Prinzessin sich vor ihrem sechzehnten Geburtstag an einer Spindel stechen und sterben solle. Hier beginnen allerdings auch schon die ersten Veränderungen aufzufallen. Während im Märchen die Prinzessin nach der Abschwächung des Fluchs in einen hundertjährigen Schlaf fallen soll, wird der Fluch im Film in einen Schlaf umgewandelt, aus dem die Prinzessin nur durch einen Kuss der wahren Liebe erweckt werden kann. Damit ist auch in diesem Film wieder das Disney-Motiv des Kusses zu finden. Ab diesem Zeitpunkt gehen der Film und das Märchen auseinander. Obwohl einige Elemente des Märchens beibehalten werden, zum Beispiel, dass alle Spindeln im Land verbrannt werden, dass sich die Prinzessin an der Spindel sticht oder dass das gesamte Schloss von den Feen in den Schlaf gezaubert wird, ist die Geschichte um diese Elemente herum verändert.

Diese Änderungen betreffen zum einen die Figuren des Films. Alle Figuren, die eine gewisse Rolle im Film spielen, haben einen Namen erhalten, was für Märchen ein eher unübliches Element ist. Neben der Hauptfigur Prinzessin Aurora haben nun auch der Prinz Phillip, die böse Fee Maleficent, und die Feen Flora, Fauna und Merryweather, die von den ursprünglichen sieben Feen auf drei reduziert wurden, eine größere Präsenz und Rolle im Film erhalten. Sogar die Väter von Aurora und Phillip, die Könige Stefan und Hubert, sind zu Nebenfiguren befördert worden, obwohl sie im Film keine wirkliche Funktion erfüllen oder die Handlung vorantreiben. Hier lässt sich bereits die Disneyanisierung des Dornröschen-Märchens ausmachen, in deren Folge die Figuren umgedichtet oder neu erschaffen wurden. Neu hinzugefügt wurden außerdem einige im Wald lebende Tiere, mit denen Aurora interagiert. Diese Beziehung zwischen der Prinzessin und Tieren ist auch ein Merkmal, das sich seit *Snow White and the Seven Dwarfs* in Disney-Filme integriert hat und zu einer Komponente einer Disney-Prinzessin geworden ist.

Zum anderen sind auf der Handlungsebene einige Unterschiede zwischen Märchenvorlage und Film zu finden, die durch den Disney-Stil bedingt sind. Wie schon bei *Snow White and the*

Seven Dwarfs wurde auch hier der Prinz frühzeitig in die Handlung eingeführt. In *Sleeping Beauty* treffen sich Aurora und Phillip zum ersten Mal im Wald¹³⁸. Doch wissen beide nicht, um wen es sich bei dem jeweils anderen in Wirklichkeit handelt. Aurora wurde zu ihrem Schutz vor Maleficent von den drei Feen im Wald aufgezogen und Briar Rose genannt und weiß nicht, dass sie die Prinzessin Aurora ist. Auch der Prinz gibt sich nicht als solcher zu erkennen. Wie schon Snow White singt auch Aurora im Wald von ihrem Liebsten, den sie nur aus ihren Träumen kennt, als Phillip, angelockt von ihrem Gesang, dazukommt und mit in das Lied einstimmt. Gemeinsam tanzen sie durch den Wald und verlieben sich ineinander. Auf diese Art ist das Disney-Merkmal „Love at First Sight“ eingebaut und gleichzeitig die Beziehung zwischen Prinzessin Aurora und Prinz Phillip, deren Hochzeit seit Auroras Geburt beschlossen war, romantisch dargestellt. „Disney’s implementation of love at first sight in the film was entirely American, replacing the medieval European idea of coupling strangers.”¹³⁹ Eine weitere Anpassung des Märchens an das Disney-Universum ist zu entdecken, wenn man das Ende des Films betrachtet. Dieses setzt ein, nachdem Phillip Aurora erlöst und damit den Fluch über sie und auch über das Schloss gebrochen hat. Da die Erlösung im Märchen mit dem Sieg des Guten über das Böse verbunden ist¹⁴⁰, steht dem glücklichen Ende des Films nichts mehr im Wege. Aurora ist wieder mit ihren Eltern vereint und wird ihren Liebsten heiraten.

“In Disney’s films – in particular, those made in during [...] ‘The Classic Period’ (films made during Disney’s lifetime, between 1937 and 1966) – this traditional interpretation of the roles of love and marriage is without question the most prevalent. Heroes and heroines meet, fall in love, go through a separation and hardship (which no doubt serves in some sense as a test of their devotion and pureness of heart), are reunited, marry, and live happily ever after.”¹⁴¹

Doch durch diese Inszenierung lässt Disney den dritten Teil der Märchenvorlage von Perrault außer Acht. Dieser folgt nach der Erweckung und der Hochzeit zwischen dem Prinzen und der Prinzessin. Einige Jahre später nimmt der Prinz seine Prinzessin und ihre zwei Kinder mit in sein Reich, in dem noch seine Mutter, die aus einer Familie von Ogern stammt, lebt. Diese will die Prinzessin und ihre Kinder fressen, was auf märchentypische Weise verhindert wird und mit dem Tod der Mutter des Prinzen endet. Es lässt sich allerdings nachvollziehen, warum sich die Filmemacher und Filmemacherinnen gegen diesen dritten Teil entschieden haben, denn

¹³⁸ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:30:21.

¹³⁹ Wright, Terri Martin, “Romancing the Tale”, S. 98.

¹⁴⁰ Vgl. Röhrich, Lutz, *„Und weil sie nicht gestorben sind ...“*. *Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*, Köln [u.a.]: Böhlau 2002, S. 222.

¹⁴¹ Davis, Amy M., *Good Girls and Wicked Witches. Changing Representations of Women in Disney’s Feature Animation*, <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=73e67ba2-9443-429f-9ab8-0d57fb7d6d9d%40sessionmgr4009&bdata=JnNpdGU9ZWZvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=959459&db=nlebk> 2007, 15.06.2017 (Orig. Eastleigh, U.K: John Libbey Publishing 2006), S. 25.

eine solche Handlung entspricht nicht dem Disney-Universum. Die Geschehnisse des dritten Teils des Märchens tragen haben keine Funktion für die Handlung, wie sie von den Filmemachern und Filmemacherinnen konzipiert wurde. Es hätte erfordert, einen weiteren Gegenspieler in die Geschichte einzufügen. Im Märchen selbst ist dies kein Problem, da die böse Fee nach dem Aussprechen des Fluchs nicht mehr vorkommt, doch im Film ist Maleficent zur Antagonistin geworden, die ihren Groll über die Jahre pflegt. Außerdem war es auf diese Weise möglich, den Prinzen schon früh in die Handlung einzubinden und das Motiv der Liebe auf den ersten Blick in Szene zu setzen.

Es lässt sich also feststellen, dass sich in der Tiefenstruktur des Märchenfilms zwar einige entscheidende Elemente des Märchen festgesetzt haben, die eine Wiedererkennung der Märchenvorlage ermöglichen, doch die Elemente, die sich an der Oberfläche des Films eingeschrieben haben, nicht deswegen beim Wandel von Märchen in Film verändert oder neu hinzugefügt wurden, weil das Medium Film dies erzwingt, sondern vielmehr dramaturgisch bedingt sind, damit sie dem Disney-Stil und dem Disney-Universum entsprechen. „Much Disneyfication [entspricht der Disneyanisierung], at least in the era of Walt Disney himself, was evidently conscious; the filmmaker admitted that he sought out simple stories and simplified the further to create ‘nice’ children’s film.“¹⁴²

In Hinblick auf übernommene Stilmerkmale des Volksmärchens fällt bei *Sleeping Beauty* auf, dass einige nun auch zu Disney-typischen Merkmalen geworden sind. Dazu ist zunächst die Allverbundenheit der Disney-Prinzessinnen zu nennen, die sich durch die tierischen Helfer und Freunde der Heldinnen ausdrückt. Dieses Merkmal ist auch in Disney-Filmen zu finden, die kein Märchen als Vorlage haben. Der Aspekt der Isolation, der nach Lüthi die Voraussetzung der Allverbundenheit ist, ist dagegen nur eingeschränkt zu finden, da viele Disney-Figuren doch eine Heimat und eine Familie haben. Während die Eindimensionalität der Märchenwelt bei *Sleeping Beauty* noch gegeben ist, wird das Merkmal der Flächenhaftigkeit nicht mehr eingehalten. Einige der Figuren haben keine Funktion innerhalb der Handlung außer die einer komischen Nebenfigur, die für retardierende Momente zuständig ist. Dabei denke ich vor allem an die Szene, in der die beiden Könige über die Pläne eines eigenen Schlosses für Aurora und Phillip diskutieren und sich der Diener dabei betrinkt¹⁴³. Des Weiteren sind die Charaktere in diesem Märchenfilm nicht mehr eindimensional gezeichnet. Es ist zwar noch keine ausgeprägte Charakterentwicklung zu bemerken, aber die Figuren haben eine Gefühlswelt und werden auch von ihren Emotionen in ihren Handlungen beeinflusst. Als Wesenszüge, die dem abstrakten Stil entsprechen, ist im Film nur noch die Verwendung der Eingangs- und Schlussformel auszumachen. Dies wird, wie schon bei *Snow White and the Seven Dwarfs*,

¹⁴² Hastings, A. Waller, „Moral Simplification in Disney’s The Little Mermaid, In: *The Lion and the Unicorn* Volume 17, Number 1/ 1993, S. 83.

¹⁴³ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:39:46.

durch ein Märchenbuch, das aufgeschlagen wird, in die Handlung eingebaut. Zusätzlich gibt es in *Sleeping Beauty* noch einen Erzähler aus dem Off, der die ersten Seiten und damit die kurze Vorgeschichte vorliest¹⁴⁴, sodass der Film auch hier an einem späteren Zeitpunkt beginnen kann als das Märchen. Andererseits ist auch der extreme Kontrast zwischen Gut und Böse ein Element des abstrakten Stils, doch auch diese Polarität ist ebenso dem Disney-Stil zuzuordnen. Neben der Visualisierung und Ausschmückung der Märchenwelt und der Handlung des Dornröschen-Märchens steht der Abstraktheit außerdem entgegen, dass auf gewisse Weise Nebenhandlungen eingebaut wurden. So sehen wir zum Beispiel, wie Maleficent Aurora von ihrem Schloss aus weiterhin sucht¹⁴⁵. Auf diese Weise werden uns mehrere Handlungsstränge gezeigt, die zwar miteinander zusammenhängen und zum gleichen Endpunkt führen, aber dennoch die Funktion von Nebenhandlungen haben, wie die Unterbrechung der Haupthandlung oder die komische Begleithandlung¹⁴⁶. Die Welthaltigkeit kann ebenfalls nicht mehr eindeutig als ein Merkmal des Märchenstils identifiziert werden. Sie ist vielmehr zu einer Voraussetzung für den Film geworden. „The audience must feel that they can relate to a film for it to be popular.“¹⁴⁷ Daher sind auch in den Märchenfilmen von Disney Motive und Themen eingebaut, die für die Zuschauerinnen und Zuschauer relevant sind.

Mit dem dritten Märchenfilm der Walt Disney Studios sind bereits deutliche Züge des Disney-Universums zu erkennen, das seit den 1930er Jahren aufgebaut wird. Dabei bietet das Genre der Zaubermärchen, seien sie von den Gebrüdern Grimm oder von Perrault, für Disney eine gute Grundlage, da diese zum einen bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad innehaben und zum anderen ein geeignetes Umfeld für die Disney-typischen Elemente und Motive bieten.

4.1.3. Den lille Havfrue (Die kleine Seejungfrau) und The Little Mermaid

Erst dreißig Jahre nach *Sleeping Beauty* haben die Filmemacher und Filmemacherinnen der Walt Disney Studios wieder auf ein Märchen als Vorlage für einen Film zurückgegriffen. „Nach Jahren des gesellschaftlichen Aufbruchs, der Rebellion, der Suche nach neuen Werten und Inhalten, bekommt die Rückbesinnung auf das Märchenhaft-Idyllische wieder einen neuen Stellenwert, in den USA wie in Deutschland.“¹⁴⁸ Die Wahl fiel auf das Märchen der kleinen Seejungfrau, das Hans Christian Andersen 1837 schrieb. Der von 1805 bis 1875 lebende Däne schrieb die Kunstmärchen, die bis heute fast überall bekannt sind¹⁴⁹. „Wie schon bei anderen

¹⁴⁴ Ebd., 00:01:47.

¹⁴⁵ Ebd., 00:15:47.

¹⁴⁶ Vgl. Wulff, Hans Jürgen, „Nebenhandlung“, In: Lexikon der Filmbegriffe, hrsg. v. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1299>, 01.09.2017.

¹⁴⁷ Stephens, Jena, „Disney’s Darlings. An Analysis of *The Princess and the Frog*, *Tangled*, *Brave* and The Changing Characterization of the Princess Archetype“, In: *Interdisciplinary Humanities Volume 31* (3), Fall 2014, S. 104.

¹⁴⁸ Heidtmann, Horst, „Von Pinocchio bis Pocahontas“, S. 262.

¹⁴⁹ Vgl. Klotz, Volker, *Das europäische Kunstmärchen*, S. 245.

Märchenvorlagen hat sich die Filmindustrie darum bemüht, Andersens Ruhm zu nutzen und zugleich zu tradieren.¹⁵⁰ Neuhaus bezeichnet die Adaption von Disney als ein besonders erfolgreiches Beispiel, das sich eng an Andersen Märchen anlehnt¹⁵¹. Erfolgreich mag der Film gewesen sein und ist es auch heute noch, doch hält er sich nicht eng an die Märchenvorlage von Andersen, sondern hat sich im Gegenteil in weiten Teilen von ihr entfernt, sodass die Filmhandlung in nur wenigen Punkten mit ihr vergleichbar ist. Mit *The Little Mermaid* ist die mit umfangreichste Disneyanisierung eines Märchenstoffes vorgenommen worden. Der Film erfüllt alle Punkte, die Heidtmann in seiner Definition der Disneyanisierung angeführt hat: Der Stoff des Märchens und die Figuren wurden inhaltlich und formal dem Disney-Universum angepasst, Figuren wurden umgewichtet oder neu hinzugefügt und die Grundaussage des Märchens wurde verändert. Wie schon in *Sleeping Beauty* lässt sich in diesem Film die grundlegende Idee wiederfinden: Eine junge Meerjungfrau verliebt sich in einen Menschen, einen Prinzen. Um mit ihm zusammen sein zu können, geht sie einen Pakt mit einer Meerhexe ein, nach dem sie zwar in einen Menschen verwandelt wird, aber ihre Stimme als Bezahlung verliert. Sie muss nun den Prinzen dazu bringen, sich in sie zu verlieben. Soweit folgt auch der Märchenfilm dem Grundgerüst der Märchenvorlage. Doch um diese Handlungselemente herum wurde das Märchen so verändert, dass es dem Disney-Universum entspricht. Zum einen wurden allen Figuren wieder Namen gegeben und individualisiert. Zum anderen wurden neben dem Einbauen von neuen Nebenfiguren vorhandene Figuren ausgestaltet, während manche Figuren weggelassen oder zu Randfiguren gemacht wurden. So wurde die Figur der Großmutter der Meerjungfrau nicht übernommen und ihre Schwestern, die im Märchen nicht nur für die Handlung, sondern auch für die Meerjungfrau selbst eine Rolle spielen, kommen nur noch in drei Szenen vor. Die Figuren der Meerjungfrau und des Prinzen entsprechen ihren Märchenvorlagen zum Großteil, doch die Meerhexe ist im Film eine Antagonistin, die alle Eigenschaften eines Disney-Bösewichts in sich trägt. Wie schon Maleficent wurde auch Ursulas Rolle über die ihrer Vorlage hinaus entwickelt, sodass mit dem Sieg über sie das Gute über das Böse triumphiert. Auch der Meerkönig, im Film King Triton genannt, erfüllt im Film eine größere Funktion als im Märchen. Als Disney-typische Nebenfiguren, die eine Funktion als Helfer der Heldin erfüllen, können die Krabbe Sebastian, der Fisch Flounder und die Möwe Scuttle genannt werden.

Entsprechend dem Disney-Universum verlieben sich auch die Meerjungfrau Ariel und der Prinz Eric fast sofort ineinander, jedoch zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Ariel sieht Eric zum ersten Mal, als sie, getrieben von ihrer Neugier auf die Menschen, an Bord eines Schiffes schaut¹⁵². Von da an wünscht sie sich nicht nur deshalb ein Mensch zu sein, weil sie die Menschenwelt

¹⁵⁰ Neuhaus, Stefan, *Märchen*, S. 195.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 195.

¹⁵² *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 00:19.20.

als so viel besser empfindet als ihr Leben im Meer, sondern auch, um bei Prinz Eric zu sein. Eric dagegen trifft Ariel zum ersten Mal, nachdem sie ihn vor dem Ertrinken gerettet hat und er am Strand zu sich kommt¹⁵³. Aufgeweckt durch Ariels Gesang ist es vor allem ihre Stimme, die ihn in ihren Bann zieht. Doch da er sich nur an diese Stimme erinnern kann und Ariel diese von Ursula genommen wird, erkennt Eric erst zum Ende des Films, dass Ariel seine wahre Liebe ist. Wahre Liebe muss es sein, denn auch in *The Little Mermaid* kann Ariel nur durch den „True Love’s Kiss“ gerettet werden. Die Einführung dieses Disney-Motivs ist mit einigen Änderungen der Geschichte verbunden. Sollte sie es nicht schaffen, dass sie und Eric sich innerhalb von drei Tagen küssen, verliert sie ihre Seele an Ursula. Im Märchen ist der Preis um einiges höher, denn hier bezahlt die Seejungfrau mit ihrem Leben, sollte der Prinz eine andere Frau heiraten, und wird zu Meerschäum werden. In Andersens Version setzt die Seejungfrau außerdem nicht nur ihr Leben aufs Spiel, sondern muss auch während der Verwandlung und in ihrem menschlichen Körper Schmerzen erleiden. Die Meerhexe verspricht der Seejungfrau zwar, dass sie als Mensch einen schwebenden Gang haben und sich wie eine Tänzerin bewegen wird, doch jeder ihrer Schritte wird ihr Schmerzen bereiten als ob sie auf scharfen Messern laufen würde. Dieser Aspekt der Schmerzen und vor allem das Ertragen dieser Schmerzen der kleinen Seejungfrau wird im Disney-Film völlig außen vor gelassen. In vielen von Andersen Märchen müssen die Helden und Heldinnen Schmerzen erleiden, sowohl seelische als auch körperliche. Doch es stellt sich die Frage, ob es dem Disney-Stil entgegengewirkt hätte, wenn Ariel ebenso Schmerzen hätte ertragen müssen. Es hätte doch eher für sie gesprochen, wenn sie auch dieses Opfer eingegangen wäre, neben dem Verlust ihrer Stimme und ihrer Heimat sowie Familie. Allerdings muss ich zugeben, dass es auch einfach nicht zum Disney-Stil gepasst hätte. Stattdessen wurden die Schmerzen der kleinen Seejungfrau in das Leid und den Verlust umgewandelt, die Ariel erfährt, als die Hochzeit von Eric, der unter einem Zauber von Ursula steht, und einer anderen Frau verkündet wird¹⁵⁴. Ein weiteres Element, das nicht in den Disney-Film integriert wurde, ist das Motiv der Seele. Die Motivation der kleinen Seejungfrau besteht neben der Sehnsucht nach der Menschenwelt und der Liebe zum Prinzen auch in dem Wunsch, eine unsterbliche Seele zu erlangen. Dies ist für Seejungfrauen nur möglich, wenn sie die Liebe eines Menschen gewinnt. Doch dieses Element der Geschichte würde die Liebesgeschichte im Film vielleicht abschwächen und außerdem ein Themengebiet eröffnen, das zu nachdenklich und tiefgründig ist für einen Film, der die ganze Familie unterhalten soll.

Was dagegen voll und ganz dem Disney-Universum entspricht, ist das Happy End, das für Ariel und Eric entwickelt wurde. Um dieses herbeizuführen, wurden einige Elemente der Märchenvorlage verändert. Ariel gelingt aufgrund von Einmischungen Ursulas nicht, das

¹⁵³ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 00:25:31.

¹⁵⁴ Ebd., 01:04:46.

Ultimatum einzuhalten. Im Gegensatz zu der kleinen Seejungfrau im Märchen, die stirbt, da der Prinz eine andere heiratet, gelingt es Ariel, die wieder zur Meerjungfrau wird, und Eric, Ursula zu besiegen und zu töten. Ariels Vater Triton, der mithilfe seines Zepters auch zur Magie fähig ist, sieht ein, dass Ariel und Eric sich lieben, und verwandelt Ariel selbst in einen Menschen¹⁵⁵. So steht ihrer Hochzeit mit Eric nichts mehr im Wege und der Film endet mit der Hochzeit, die vom Meervolk und den Menschen gemeinsam gefeiert wird. Dass Triton selbst es ist, der seine liebste Tochter in einen Menschen verwandelt, hat im Film eine nicht zu unterschätzende Wirkung. Er, der die Menschen zuvor verachtet und für gefährlich gehalten und sogar verboten hat, dass Ariel Kontakt mit der Menschenwelt hat, sorgt nun dafür, dass sie ein Teil der Menschenwelt werden kann. Dieses Element verstärkt das Happy End noch, da Ariel und Eric gewissermaßen Tritons Segen zur Hochzeit erhalten und Ariel und ihr Vater sich im Guten trennen.

Vergleicht man die Stilmerkmale eines Kunstmärchens mit *The Little Mermaid*, sind auch hier einige Unterschiede zu verzeichnen. Es wurden nur einzelne Merkmale eines typischen Kunstmärchens in den Disney-Film übertragen. Es wirkt vielmehr so, als ob das Kunstmärchen der kleinen Seejungfrau zunächst in eine Mischung zwischen Kunstmärchen und Volksmärchen umgewandelt wurde, die dann Disney als Vorlage für den Film gedient hat. Die typischen Merkmale eines Kunstmärchens sind bereits im zweiten Kapitel genannt worden, daher werde ich an dieser Stelle nur ein paar nennen, von denen der Disney-Film sich unterscheidet: Am auffälligsten ist in diesem Hinblick der schlechte Ausgang eines Kunstmärchens beziehungsweise ein nicht eindeutig gutes Ende, das im Film in ein eindeutiges Happy End getauscht wurde, was Auswirkungen auf die Grundaussage des Märchens hat. Die kleine Seejungfrau stirbt zwar, weil der Prinz ihre Liebe nicht erwidert, doch sie darf als ein Luftgeist weiter existieren und erhält so eine Chance, nach 300 Jahren guter Taten doch noch eine Seele zu erlangen. Es handelt sich hier also um ein nicht eindeutig gutes Ende für die Seejungfrau und das Märchen. Im Gegensatz dazu erfüllt sich Ariels Wunsch, an der Seite von Eric in der Menschenwelt zu leben. „In the Disney adaption, the elements of the fairy tale remain recognizable, but superimposed are typical elements of Disneyfication and a happy ending that contravenes the moral intention of the original tale.“¹⁵⁶ Aus Andersens Geschichte lässt sich herauslesen, dass manche Wünsche manchmal auch schmerzhaft Konsequenzen mit sich bringen, dass man nicht immer das bekommt, was man sich wünscht, beziehungsweise, dass manche Dinge einfach nicht sein sollen, so sehr man sie sich auch wünscht, woran niemand die Schuld trägt. Dagegen bestehen die Botschaften, die das Publikum aus der Disney-Version ziehen kann, darin, dass jeder Wunsch, so unmöglich er auch scheint, in Erfüllung gehen kann und dass Misserfolg oder Böses auf böse Personen

¹⁵⁵ Ebd., 01:15:15.

¹⁵⁶ Hastings, A. Waller, „Moral Simplification in Disney's *The Little Mermaid*“, S. 85.

zurückzuführen ist¹⁵⁷. Durch diese strikte Trennung in gute und böse Figuren wird die moralische Komplexität der Märchenvorlage außer Kraft gesetzt. Die Figuren in einem Kunstmärchen sind in der Regel nicht nur gut oder nur böse, sondern können gemischte Eigenschaften in sich tragen. In der Märchenvorlage ist die Meerhexe ein gutes Beispiel für eine gemischte Figur. Sie hat weder eindeutig gute noch eindeutig schlechte Eigenschaften in sich vereint. Dagegen haben sich die Filmemacher und Filmemacherinnen der Disney Studios wieder dafür entschieden, ihre Figuren klar voneinander in Gut und Böse abzugrenzen und damit sowohl dem Stil eines Volksmärchens als auch dem der vorangehenden Disney-Märchenfilme zu folgen.

„The elimination of moral complexities reflects both Walt Disney’s original moral vision, formed in the Depression and World War II and continued today by successors who imbibed ‘the Disney version’ in their childhood, and the conservative American ideology in the 1980s, when *The Little Mermaid* was developed and released.“¹⁵⁸

Auch steht die weder örtlich noch zeitlich fixierte Handlung des Disney-Films mehr im Stil eines Volksmärchens als von Kunstmärchen, die oft zu einer festgelegten Zeit und an einem festgelegten Ort spielen. Doch da das Märchen der kleinen Seejungfrau keine genauen Angaben macht, ist der Film seiner Vorlage in dieser Hinsicht treu geblieben. Dies gilt auch für das Verzicht auf eine volksmärchentypische Eingangs- und Schlussformel, die im Kunstmärchen unüblich ist.

Einige Merkmale des Disney-Stils, die bereits in *Sleeping Beauty* deutlich geworden sind, sind das Einbauen mehrerer Handlungsstränge und das Ausbauen der Figuren zu mehrdimensionalen Charakteren, die seelische Tiefe und eine Gefühlswelt besitzen. Diese Merkmale entsprechen vielmehr einem Kunstmärchen als einem Volksmärchen, sodass das Vermischen der Merkmale der beiden klassischen Märchengattungen im Disney-Universum bereits stattgefunden hat und nun in der Betrachtung der Verfilmung eines Kunstmärchens verdeutlicht wird. Als Merkmale eines Volksmärchens sind in *The Little Mermaid* ein einfaches Weltbild mit klar differenzierten Figuren und eine stereotype Handlung zu finden. Alle der zuletzt genannten Merkmale sind zu festen Bestandteilen des Disney-Stils geworden, die die Zuschauer und die Zuschauerinnen von einem Disney-Film erwarten dürften. Ebenso wie die märchenerfahrenen Hörer und Hörerinnen und die Leser und Leserinnen die Regel von Volksmärchen kennen, nach der das Glück auf das Leid oder den Verlust des Helden oder der Heldin zu folgen hat, und dieses Glück dementsprechend auch erwarten¹⁵⁹, wird auch das

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 90.

¹⁵⁸ Ebd., S. 90.

¹⁵⁹ Vgl. Röhrich, Lutz, „Und weil sie nicht gestorben sind ...“, S. 33.

Publikum von Disney-Filmen aufgrund von Seh-Erfahrungen bestimmte Erwartungen an die Handlung und ihren Verlauf im Film haben.

Mir stellt sich im Hinblick auf *The Little Mermaid* die Frage, warum die Walt Disney Company nicht schon früher auf Kunstmärchen als Vorlagen für ihre Filme zurückgegriffen hat. Die Merkmale eines Kunstmärchens würden einem Märchenfilm eher entgegenkommen als ein Volksmärchen. Entgegen der Abstraktheit und der bloßen Benennung der Welt eines Volksmärchens wird die Umgebung, in der ein Kunstmärchen spielt, viel mehr beschrieben und geschildert. So hätten die Filmemacher und Filmemacherinnen ein deutlicheres Bild, an dem sie sich bei der Gestaltung ihres Films orientieren könnten. Auch bieten Kunstmärchen originelle Handlungen in einem komplexen Weltbild anstatt stereotypische Handlungen in einem einfachen Weltbild. Eine Erklärung wäre vielleicht, dass es zu Beginn des Disney Studios zu schwierig gewesen wäre, eine solche Geschichte in einem Film, der ein neues Format ausprobiert, dem Märchen gerecht umzusetzen. Walt Disney entschied sich vielleicht unter anderem deshalb dafür, ein Märchen mit einer einfachen Handlung und einfachen Figuren zu adaptieren. Daraus haben sich dann mit der Zeit die Disney-typischen Merkmale und der Disney-Stil entwickelt, die nun über die Struktur, den Stil und den Stoff eines Disney-Märchenfilms entscheiden oder diese zumindest beeinflussen.

Dazu kann man eine der Fragen, die Schmitt als Hilfe in seinem Übersetzungsmodell stellt, leicht umformulieren: Welche Merkmale sind (auch) medienbedingt, entspringen den Zwängen des Filmstudios, in welchem das Märchen konkretisiert wird? Diese medialen Merkmale sind nun nicht mehr nur an der Oberflächenstruktur des Märchenfilms festgemacht, sondern sind im Falle von *The Little Mermaid* bereits in die Tiefenstruktur eingedrungen, sodass wesentliche Merkmale des Märchens durch den Disney-Stil betroffen und beeinflusst sind.

4.1.4. Rapunzel und Tangled

Mit dem Film *Tangled* kehrten die Disney Studios wieder zu den Brüdern Grimm und ihren Märchen zurück. Nach *Snow White and the Seven Dwarfs* und *The Princess and the Frog* aus dem Jahr 2009 ist *Tangled* der dritte Märchenfilm, der ein Märchen aus den *Kinder- und Hausmärchen* adaptiert. Und wie auch bei *The Princess and the Frog* handelt es sich um eine sehr freie Adaption des Märchens, die lediglich einige Motive aus den Märchen übernommen hat.

Bei diesen Motiven handelt es sich um den Turm im Wald, in dem Rapunzel lebt, ihr langes Haar, den Vers „Rapunzel, lass dein Haar herunter“ und die Namen Rapunzel und Gothel. Wie all diese Motive nun miteinander verknüpft sind, unterscheidet sich wesentlich von Film zu Märchenvorlage. Bereits die Ausgangslage des Films ist eine andere: Rapunzel ist die

Prinzessin des Königreichs und wurde als Baby von Mother Gothel gestohlen, da Rapunzels Haare magische Fähigkeit besitzen, nämlich Verletzungen zu heilen und Menschen wieder jung zu machen. Rapunzel hat diese Fähigkeit von einer magischen Blume erhalten, die ihre Mutter geheilt hat, als diese mit ihr schwanger und krank war. Um Rapunzel vor der Welt zu verstecken und ihre Fähigkeiten für sich allein zu behalten, versteckt Gothel das Kind in einem Turm im Wald und zieht es dort als ihre eigene Tochter groß. Diese Einführung in die Handlung umfasst die ersten fünf Minuten des Films. Dabei werden die Geschehnisse auf der Bildebene gezeigt und obendrein von einem Erzähler kommentiert. Bei diesem Erzähler handelt es sich um die Figur von Flynn Rider. Ihn lernen wir als erstes kennen, wenn er erzählt: „This is the story of how I died. But don't worry, this is actually a fun story and it isn't even mine. This is the story of a girl. A girl named Rapunzel.“¹⁶⁰ Auf diese Art lernen wir die drei wichtigen Figuren des Films kennen – Flynn Rider, Rapunzel und Mother Gothel – und erfahren, dass es sich bei Rapunzel um die Hauptfigur handelt und Mother Gothel die Böse in dieser Geschichte ist. In der Märchenvorlage handelt es sich bei Gothel um eine Zauberin und Rapunzel wurde erst im Film zu einer Prinzessin. Dementsprechend wurden auch Rapunzels Eltern von einfachen Leuten in König und Königin umgewandelt. Aus der Figur des Prinzen wurde der Dieb Flynn Rider. Alle anderen Figuren, die eine gewisse Rolle im Film spielen, wurden für diesen entworfen und die meisten sind Nebenfiguren, die als Helfer und als Comic Relief an der Handlung beteiligt sind. Unter diesen Nebenfiguren sind auch zwei Disney-typische Tiere als Helfer, das Chamäleon Pascal und das Pferd Maximus. Es wurde also auch das Märchen von Rapunzel disneyanisiert, wobei nicht alle neuen Figuren dem Disney-Stil entsprechen. Damit meine ich die Raufbolde und Verbrecher, die, wie im Lied „I've got a dream“¹⁶¹ gesungen wird, alle unerfüllte Träume haben und auch später Flynn aus dem Gefängnis retten. Es handelt sich bei ihnen also trotz ihrer schlechten Eigenschaften um sympathische Figuren, was nicht nur wir als Zuschauerinnen und Zuschauer erfahren, sondern auch Rapunzel. Mother Gothel hatte ihr als Grund dafür, dass sie im Turm bleiben muss, erzählt und beschrieben, wie gefährlich die Welt außerhalb des sicheren Turms sei. Nun, da Rapunzel ihren Turm verlassen hat, lernt sie durch eigene Erfahrung, dass die Außenwelt längst nicht so schlecht ist, wie Mother Gothel es ihr einreden wollte, und ist sich nicht mehr sicher, dass sie wieder in ihren Turm zurückkehren möchte. Ihre Motivation zum Verlassen des Turms kommt von ihrem Wunsch, die fliegenden Lichter zu sehen, die sie jedes Jahr zu ihrem Geburtstag von ihrem Turm aus sehen kann, und die sich als Himmelslaternen herausstellen, die das Königspaar jedes Jahr steigen lässt in der Hoffnung, dass ihre verlorene Tochter zu ihnen zurückfindet. Auch Rapunzels Eltern entsprechen nicht dem Disney-typischen und auch nicht den typischen Märcheneltern. Sie sprechen zwar während des gesamten Films kein Wort und haben es nicht

¹⁶⁰ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 0:00:52.

¹⁶¹ Ebd., 00:39:14.

geschafft, ihr Baby zu beschützen, doch sie zeigen mehr Aktivität als beispielsweise Auroras Eltern. Des Weiteren bilden sie als eine Art Gegensatz zu Mother Gothel, der es vielmehr um Rapunzels Haare und ihre Fähigkeiten geht als um Rapunzel selbst. Ein weiteres Disney-Element, dass in *Tangled* nicht zu finden ist, ist die Liebe auf den ersten Blick. Doch es ist auch keine Notwendigkeit, dass Rapunzel und Flynn sich gleich beim ersten Treffen ineinander verlieben. Im Gegensatz zu Snow White und dem Prinzen oder Aurora und Phillip verbringen Flynn und Rapunzel fast die gesamte Filmhandlung miteinander, was allerdings auch nur wenige Tage sind, und haben so auch die Zeit, sich kennen zu lernen und Gefühle füreinander zu entwickeln. Zum anderen steht die Liebe der beiden in dieser Geschichte nicht im Mittelpunkt und ist auch nicht das Ziel oder der Wunsch von Rapunzel, der sie motiviert. Außerdem ist in diesem Film nicht das Motiv des „True Love’s Kiss“ verwendet worden, das ebenfalls vorausgesetzt hätte, dass Flynn und Rapunzel sich sofort ineinander verlieben. Eine Erlösung in dem Sinne, wie es sie bei Snow White und Aurora gegeben hat, gibt es in *Tangled* auch nicht, es ist viel eher eine Befreiung von Mother Gothel. Allerdings ist es hier auch die männliche Figur, die die Prinzessin rettet, denn Flynn ist es, der Rapunzel die Haare abschneidet, die damit ihre magischen Kräfte verlieren. Gothel, die ihr Leben mithilfe der magischen Blume bereits um Jahrhunderte verlängert hat, zerfällt zu Staub. Damit ist wiederum ein anderes Merkmal des Disney-Universums verwendet worden, der Tod der Antagonistin.

Und sie stirbt auch wirklich, im Gegensatz zu Flynn, den Gothel mit einem Messer tödlich verletzt hat, der aber durch die Tränen von Rapunzel, in denen noch ein wenig Heilfähigkeit steckt, wieder zum Leben erweckt wird. Der Tod ist im Märchen für den Helden oder die Heldin nur ein vorübergehender Zustand. Einen endgültigen Tod gibt es nur für die „Anderen“ und vor allem für den Gegenspieler oder die Gegenspielerin¹⁶². Es gibt also noch eine weitere Art von Erlösung, nämlich die Erlösung aus dem Tod. Doch ist es dieses Mal die Prinzessin, die die männliche Figur erlösen muss und auch kann. Der Tod von Flynn kann hier außerdem als eine Verwandlungsmetapher gesehen werden. Durch seinen Tod ist seine Verwandlung von einem Dieb in einen besseren Menschen abgeschlossen, der nun mit Rapunzel ein Leben beginnen kann, dass er sich durch seine Opferbereitschaft verdient hat.

Mit *Rapunzel* haben die Disney Studios zwar erneut auf ein Volksmärchen zurückgegriffen, doch es sind kaum noch märchentypische Stilmittel in *Tangled* zu finden, die nicht auch schon als Disney-Stilmittel etabliert sind, wie die Welthaltigkeit und die Isolation und Allverbundenheit, die bereits als Markenzeichen für Disney-Prinzessinnen gilt. Als märchentypisches Element begegnet uns eine Variation der Eingangs- und Schlussformel, die von Flynn und von Rapunzel, die am Schluss als Voice Over-Stimme zu ihm stößt, aufgesagt wird. Außerdem

¹⁶² Vgl. Röhrich, Lutz, „Und weil sie nicht gestorben sind ...“, S. 93.

gibt es keine unnötigen Nebenfiguren, die keine Funktion für die Handlung erfüllen. Doch ansonsten gibt es im Hinblick auf Flächenhaftigkeit keine Ähnlichkeiten zwischen Märchenvorlage und Disney-Film. Es gibt Nebenhandlungen, in denen wir auch die Geschehnisse um die Antagonistin Gothel oder das Pferd Maximus verfolgen können, und mit den Raufbolden wurden Figuren geschaffen, die weder nur gut noch nur schlecht in ihrem Charakter und ihren Taten sind. Auch Flynn ist im Prinzip eine gemischte Figur, da er zu Beginn des Films zwar ein Dieb ist, sich aber dann zu einer guten Figur wandelt. Der Kontrast zwischen Gut und Böse verschwimmt, unter anderem durch die Figurenentwicklung, welche es bei Märchenfiguren nicht gibt, aber zu einem Merkmal einer Disney-Heldin oder eines Disney-Helden geworden ist. Dadurch, dass Gothel von einer Fee zu einem Menschen gemacht wurde, sind in dem Film auch keine jenseitigen oder magischen Wesen zu finden. Die einzige Magie kommt von der magischen Blume, die aus einem Tropfen der Sonne entstanden ist und die dann auf Rapunzel übergeht. Doch ist dies in der Welt von *Tangled* keine Normalität, sondern etwas Besonderes und etwas, was nicht als Alltäglich angenommen wird, wenn wir Flynn's schockierte Reaktion auf Rapunzels Fähigkeiten bedenken¹⁶³. Die Reduzierung von Magischem und Jenseitigem bis zu dem Punkt, an dem es etwas Besonderes ist, ist zwar nicht die Regel bei Disney, doch auch in anderen Disney-Märchenfilmen zu finden. Ganz außenvorlassen kann Disney dieses Element nicht, da es sonst schwer wäre, in den Märchenfilmen eine märchenhafte Atmosphäre zu schaffen. Obwohl sich *Tangled* sowohl von den Stilelementen eines Volksmärchens als auch zu einem gewissen Grad vom Disney-Stil entfernt, haben die Filmemacher und Filmemacherinnen es geschafft, durch Verwendung von Motiven und Figuren einen Disney-Märchenfilm zu produzieren.

4.1.5. Strukturelle Auffälligkeiten der Disney-Märchenfilme

Nach dieser Betrachtung der Beispielfilme und ihrer Märchenvorlage ist deutlich, dass in den Märchenfilmen viele Motive und Elemente zu einem grundlegenden Konzept zusammengefügt wurden, die sich durch alle vier Filme zieht. Dieses hat Tracey Mollet, so wie schon Brackert das vorherrschende Handlungsschema von literarischen Märchen herausgearbeitet hat, wie folgt zusammengefasst:

“[...] [T]he heroine always dreams of some relief from her current setting [...]. The princess is always good, kind, and beautiful and more often than not lives a rural setting with a special connection to animals. These animals are often her protectors and help her through her plight at some point during Disney's retelling. She can always sing of her fears, hopes, and dreams. She is often optimistic but never presumptuous. And Disney fairy tales always end in a 'happily

¹⁶³ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 00:52:33.

ever after' for the good and in death or banishment for the bad. In this way Disney fairy tales are not all that different in their moral undertones from their literary predecessors."¹⁶⁴

Ich stimme mit Mollet auch in ihrer letzten Aussage überein, außer im Hinblick auf *The Little Mermaid*, bei dem, wie bereits beschrieben, die Disneyanisierung die Moral von Andersen verändert hat. Betrachtet man die Handlungsstruktur, also die Anordnung der einzelnen Disney- und märchentypischen Elemente, wird deutlich, dass die Handlung von Beginn an darauf ausgelegt ist, die Heldin zu ihrem Happy End zu führen, dass sie ebenso wie die Hilfe von Nebenfiguren aufgrund ihres guten und netten Charakters und ihrer Schönheit erlangt. Der Tod oder die Bestrafung der Gegenspieler wirkt dabei wie eine Bedingung des Happy Ends. Es ist nicht nur nötig, dass die Bösewichte besiegt werden, eben weil sie böse sind, sondern es ist auch wichtig, dass dies geschieht, bevor die Heldinnen ihr Glück erreichen, damit nicht die geringste Chance besteht, dass dieses Glück durch eine erneute böse Tat der Gegenspielerin oder des Gegenspielers bedroht wird. Die Evil Queen stürzt in den Tod, bevor der Prinz Snow White erlöst. Maleficent wird von Phillip besiegt, bevor er Aurora wachküss. Ursula wird getötet, bevor Ariel als Mensch Eric heiratet. Und Gothel stirbt, bevor Rapunzel gemeinsam mit Flynn zu ihren Eltern zurückkehrt. Diese narrativen Maßnahmen ermöglichen den Helden und Heldinnen des Disney-Films ein ungetrübtes Happy End und sie leben glücklich bis an ihr Lebensende. Dies zeigt uns zumindest Disney. Auf diese Weise kann auch in uns als Zuschauerinnen und Zuschauer die Zuversicht geweckt werden, dass auch uns ein glückliches und ungetrübtes Happy End bevorstehen kann, zumindest dann, wenn wir uns „richtig“ verhalten, wie die Helden und Heldinnen der Märchen und der Disney-Filme. Der Bildungsgehalt der Filme besteht auf der narrativen Ebene darin, dass sie uns zeigen, wie auch wir uns ein glückliches Ende verdienen können, theoretisch. Dafür, wie man sich moralisch „richtig“ verhält, ist es wichtig, sich die Figuren der Geschichte genauer anzuschauen, da sie als Träger der Handlung und der „guten Lehre“ agieren.

¹⁶⁴ Mollet, Tracey, „'With a smile and a song...'. Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale“, In: *Marvels & Tales* Volume 27, Number 1/ 2013, S. 122.

4.2. Figurenanalyse

Nachdem die Filme und ihre Märchenvorlagen im Hinblick auf Stoff, Stil und Struktur beleuchtet wurden, stehen in diesem Abschnitt nun die Figuren im Mittelpunkt. Dabei werde ich die Disney-Figuren innerhalb ihres jeweiligen Filmes analysieren und sie auch vor dem Hintergrund ihrer literarischen Vorlage betrachten. Die Figuren werden indessen einzeln, aber auch im Vergleich mit den anderen Figuren, die eine gleiche oder eine ähnliche Rolle in ihren Filmen spielen, untersucht. Auf diese Art ist es möglich festzustellen, ob im Laufe der Filme eine Entwicklung bei den jeweiligen Rollen zu bemerken ist.

Die Analyse der Figuren der Disney-Märchenfilme ist ein weiterer nötiger Schritt, um zu untersuchen, ob die Filme ebenfalls eine „gute Lehre“ in sich tragen, wie es auch ihre Märchenvorlagen tun. „Die ‚gute Lehre‘ der Märchen ist, wie Wilhelm Grimm in seiner Vorrede zum ersten Band der Erstausgabe von 1812 bemerkt hat, in den ‚Eigenschaften‘ der Helden ‚gegründet‘.“¹⁶⁵ Nach Solms sind dabei vor allem die Eigenschaften entscheidend, durch die die Figuren ihren Weg zum Glück meistern oder durch die sie auf der Strecke bleiben¹⁶⁶. Dem folgend ist es notwendig, sich mit den Figuren eines Märchens und auch eines Märchenfilms auseinander zu setzen, egal, ob es sich dabei um ein Märchen von Perrault, Andersen oder den Gebrüder Grimm handelt. Dabei beschränke ich mich aber nicht nur auf die Helden und Heldinnen der Märchenfilme, sondern auch auf die Antagonisten und auf die Nebenfiguren, denn alle Märchenfiguren, ebenso wie Filmfiguren im Allgemeinen, können den Zuschauern und Zuschauerinnen als Leitfiguren und Vorbilder dienen.

„Das Mitgehen mit den Figuren: den Helden wie den Gegenspielern, ermöglicht es schrittweise, emotional, analog denkend, innerlich schauend und projektiv im Spiel mit wechselnden Figuren und Situationen die Handlungen und Wandlungen der Geschichte mitzuempfinden und sie sich teils intuitiv, teils auch bereits über rationale Auseinandersetzungen anzueignen.“¹⁶⁷

Darüber hinaus ist es auch nicht nur die Heldin oder der Held eines Märchens, die beziehungsweise der im Dienst der Moral und der „guten Lehre“ steht. Die Partner, in diesem Fall die Disney-Prinzen, verkörpern das Märchenglück und den Lohn für Tugendhaftigkeit. Die Helfer, die durch das moralische Verhalten der Heldin oder des Helden gewonnen werden, sorgen dafür, dass die Moral siegt. Die Bösewichte des Märchens zeigen wiederum, dass der Sieg der Moral nicht verhindert werden kann und sind als Kontrastfiguren der Beweis dafür, dass unmoralisches Verhalten sich nicht auszahlt. Alle Figuren haben im Märchen ihre

¹⁶⁵ Solms, Wilhelm, „Der Märchenprinz“, In: *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*, hrsg. v. Wilhelm Solms, Marburg: Hitzeroth 1986, S. 48.

¹⁶⁶ Vgl., Solms, Wilhelm, *Die Moral von Grimms Märchen*, S. 91.

¹⁶⁷ Zitzlsperger, Helga, „Haben Märchen einen Bildungswert?“, In: *Märchen in Unterricht und Erziehung heute. Band 1. Beiträge zu Bildung und Lehre*, hrsg. v. Kristin Wardetzky/ Helga Zitzlsperger, Rheine: Europ. Märchengesellschaft 1997, S. 38.

Aufgabe zu erfüllen, um der Moral zu helfen, den Sieg zu erringen¹⁶⁸, und sie als „gute Lehre“ an die Hörer und Hörerinnen oder Leser und Leserinnen zu vermitteln. Ob auch die Figuren der Disney-Filme eine moralische Funktion erfüllen, wird ebenfalls durch die Figurenanalyse überprüft.

Darüber hinaus dient die Figurenanalyse als Hilfsmittel, um folgende Thesen zu untersuchen: Während die Handlungsstrukturen der Disney-Filme keine Veränderung erfährt, ist zu beobachten, dass sich die Protagonistinnen der Filme, die Disney-Prinzessinnen, mit der Zeit verändern, in gesellschaftlicher und feministischer Hinsicht. Auch die Partner dieser Prinzessinnen, die Disney-Prinzen, spielen im Laufe der Zeit eine immer größere Rolle und entwickeln, ebenso wie die Prinzessinnen, mehr Persönlichkeit und werden den Prinzessinnen gleichgestellt. Die Antagonistinnen und Antagonisten spielen eine wichtige Rolle als Gegenmodell der Helden und Heldinnen. Die Helfer-Figuren sind ein fester und wichtiger Bestandteil der Handlung und unterstreichen nicht nur die Charaktere der Prinzessinnen, sondern erfüllen selbst auch die Funktion von Leitbildern.

4.2.1. Die Disney-Prinzessinnen

Schon seit dem ersten abendfüllenden Disney-Film haben die Filmemacher und Filmemacherinnen der WDC eine Vorliebe für Prinzessinnen als Heldinnen ihrer Filme. Dementsprechende Märchenvorlagen, in denen eine Prinzessin oder auch ein Mädchen, das zu einer Prinzessin wird, vorkommt, gibt es zur Genüge, denn die Figur des Prinzen oder der Prinzessin gehören zu den am häufigsten genutzten in der literarischen Märchenwelt. „Jeder von uns sucht, bewusst oder unbewusst, den Prinzen oder die Prinzessin im anderen, aber auch den Prinzen oder die Prinzessin in sich selber.“¹⁶⁹ Daher sind diese Figuren wohl auch in Disney-Filmen ein sich wiederholendes Element – ein sich wiederholendes Element, das im Laufe der Zeit eine Veränderung durchlebt. Diese bezieht sich vor allem auf die Aktivität und die Selbstständigkeit der weiblichen Protagonistinnen.

Wie bereits festgestellt, halten sich die Filme *Snow White and the Seven Dwarfs* und *Sleeping Beauty* bis zu einem gewissen Grad an ihre jeweilige Märchenvorlage, so auch in Bezug auf die Darstellung ihrer Heldinnen. Die Disney-Prinzessinnen Snow White und Aurora, die der Klassischen Disney-Ära entstammen, die die Jahre von 1937 bis 1966, also die Schaffenszeit von Walt Disney selbst umfassen, sind sehr passive Figuren. Beide werden sie aus einem todesähnlichen Schlaf gerettet. „Befreiung und Happy-End erfolgen seltener durch

¹⁶⁸ Vgl. Solms, Wilhelm, *Die Moral von Grimms Märchen*, S. 92f.

¹⁶⁹ Lüthi, Max, *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 135.

Eigeninitiative als durch Aktivitäten eines anderen Mannes.“¹⁷⁰ Diese Männer sind in den Märchenvorlagen mehr oder weniger zufällig vorbeikommende Prinzen und zumindest Dornröschens Prinz ist den Erzählungen um deren Schönheit gefolgt. In ihren Märchen sind Schneewittchen und Dornröschen für ihre Schönheit bekannt. Schneewittchen ist die Schönste im ganzen Land und Dornröschen ist zu ihrer Geburt von den Feen mit Schönheit gesegnet worden und wird als die schlafende Schöne bezeichnet.

„In beiden Märchen verliebt sich der Prinz in ein Mädchen, das in einem totenähnlichen Schlaf liegt, also in einem Zustand ist, wo ihre Individualität, ob Klugheit, Charme, Spontaneität oder Herzensgüte, vollkommen ausgelöscht ist. Und wenn sie nicht so *schön* gewesen wäre, ja, wenn sie nicht *nur* schön gewesen wäre, so schlief sie vielleicht noch heute.“¹⁷¹

Dies ist für sie ausreichend, sie müssen die Prinzessinnen nicht kennen lernen, um zu entscheiden, dass sie sie heiraten werden. Es lässt sich nicht leugnen, dass auch in den Disney-Filmen die Schönheit der beiden Prinzessinnen eine große Rolle spielt, um die Prinzen für sie einzunehmen, doch sind es hier neben ihren Erscheinungen auch die Stimmen von Snow White und Aurora, die die Prinzen im wahrsten Sinne des Wortes locken. Snow Whites Prinz folgt ihrem Gesang in den Schlosshof und auch Phillip beschließt, Auroras Gesang zu folgen, der durch den Wald hallt. Als sich die jeweiligen Paare treffen, werden abgesehen von Gesang kaum Worte gewechselt, die die oberflächliche Bekanntschaft vertiefen würden. Doch da es sich um das Disney-typische Motiv der Liebe auf den ersten Blick handelt, ist dies auch nicht notwendig. Die in den Filmen inszenierten ersten Treffen der Paare entschärfen die folgende Beobachtung schon ein wenig, doch nach meinem Erachten wird durch diese Darstellung eine Botschaft an das Publikum vermittelt, die besagt, dass es ausreicht, hübsch zu sein, um zu erreichen, was man sich wünscht. Denn dies ist bei Snow White und Aurora der Fall. Beide wünschen sich nichts mehr, als sich in einen Prinzen zu verlieben. Snow White hat sich auch sehr genau in ihrer Phantasie ausgemalt, wie ihr Leben mit ihrem Prinzen sein wird, was sie in dem Lied „Someday my Prince will come“¹⁷² beschreibt.

Dies ist allerdings eine märchentypische Darstellung von Prinzessinnen. Da in Märchen die Figuren kein Innenleben haben, spiegelt sich ihr Charakter in ihren Eigenschaften. Hat eine Figur ein schönes Äußeres, hat sie auch einen schönen Charakter oder vereint zumindest einige gute Eigenschaften in sich. Dementsprechend sind auch Snow White und Aurora nicht nur schön, sondern auch gutherzig, unschuldig, fleißig und tugendhaft. „Die Zaubermärchen führen vor, daß derjenige, der sich trotz allem, was ihm zustößt, als tugendhaft erweist, zuletzt

¹⁷⁰ Moser-Rath, Elfriede, „Frau“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1987, S. 113.

¹⁷¹ Solms, Wilhelm, „Der Märchenprinz“, S. 53f.

¹⁷² *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 00:57:14.

das Glück gewinnt. Im Märchen fallen Tugendhaftigkeit und Glück zusammen.“¹⁷³ Ich würde sie außerdem auch als verträumt und vor allem als naiv bezeichnen. Snow White ist so naiv und gutgläubig, dass sie in keiner Person etwas Böses sieht, weshalb sie auch die Warnungen der Zwerge ignoriert und die Evil Queen in ihrer Verkleidung ins Haus bittet und von ihr den vergifteten Apfel annimmt, als diese ihr erzählt, es handele sich um einen „wishing apple“¹⁷⁴. Natürlich kann man an dieser Stelle anmerken, dass die Figuren noch zu jung sind, um es besser zu wissen. Schließlich ist Snow White erst ungefähr vierzehn Jahre alt und auch Aurora ist noch keine Sechzehn. Doch wurden die beiden Figuren in ihrem Aussehen so gestaltet, dass man sie eher als Erwachsene wahrnimmt denn als Kinder beziehungsweise Jugendliche. Daher ist es meiner Meinung nach schwierig, vor allem Snow White in der heutigen Zeit als eine positive Lehrfigur zu betrachten. Diese Ansicht ist natürlich mit den heutigen Werten verbunden, die sich im Laufe der Jahre in der feministischen und in der Gender-Bewegung entwickelt haben. Heutzutage ist es kaum noch vertretbar, eine Protagonistin in einem Film als eine passive, naive Figur zu inszenieren, die ihr Schicksal einfach akzeptiert und die sich in keiner Hinsicht entwickelt. Solche Figuren sind Snow White und Aurora.

Snow White wird von ihrer Stiefmutter, der Evil Queen, zu einer Küchenmagd gemacht und sie akzeptiert dies ohne Widerstand, soweit wir es sehen können, wenn sie summend die Stufen einer äußeren Schlosstreppe schruppt und sich vom Brunnen, den sie als „wishing well“ bezeichnet, wünscht, dass sie von ihrer großen Liebe gefunden wird.¹⁷⁵ Nach dem Mordversuch des Jägers und ihrer Flucht durch den Wald braucht es nicht mehr als ein Lied, damit Snow White wieder fröhlich ist. Schließlich bekommt sie ihr Happy End, als sie von ihrem Prinzen erlöst wird und ohne Zögern mit ihm geht, ohne auch nur zu hinterfragen, was mit ihr passiert ist und warum sie in einem gläsernen Sarg liegt. Auch Aurora scheint sich nach ihrem Erwachen nicht weiter für das Geschehene zu interessieren. Da sie durch Phillip erlöst wird, der sich dazu noch als der Prinz herausstellt, mit dem sie seit ihrer Geburt verlobt ist, gibt es für Aurora keinen Grund, ihre Vergangenheit und ihr Schicksal zu hinterfragen. Man könnte es als Zuschauer oder Zuschauerin nachvollziehen, wenn sie sich mehr gegen die Feen und auch gegen den Plan ihrer Eltern aufgelehnt hätte. Sie bricht zwar in Tränen aus, als sie erfährt, dass sie den Fremden aus dem Wald vergessen muss, weil sie eine Prinzessin und bereits einem Prinzen versprochen ist, doch danach fügt sie sich tieftaurig und kehrt ins Schloss zurück¹⁷⁶. Aurora ist wohl die Passivste der Prinzessinnen, wenn es darum geht, ihr Schicksal zu akzeptieren. „Although there is the message – positive in its realism – that virtue, goodness, and beauty do not protect from harm and unfairness, there is nonetheless the unrealistic – and

¹⁷³ Solms, Wilhelm, *Die Moral von Grimms Märchen*, S. 225.

¹⁷⁴ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 01:13:03.

¹⁷⁵ Ebd., 00:03:51.

¹⁷⁶ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:39:11.

more heavily emphasized – message in these films that remaining the naïve and gently passive heroine throughout one's struggles will secure the reward of a happy ending."¹⁷⁷

Man könnte nun das Leitbild, das von Aurora und Snow White präsentiert wird, verkürzt wie folgt zusammenfassen: Sei hübsch, brav und gut und tu, was man dir sagt, dann wirst du belohnt. Obwohl dies eine Botschaft ist, die in unserer Zeit negativer Kritik ausgesetzt ist, hatte sie zu den Zeiten, in denen die beiden Disney-Filme uraufgeführt wurden, und auch zu den Zeiten, denen die Märchenvorlagen selbst entstammen, einen anderen Wert. Die Figur des Dornröschens in Perraults Märchen sollte den jungen und adligen Frauen Ende des 17. Jahrhunderts als Vorbild dienen, was zum einen durch die Geschenke der Feen verdeutlicht wird, die neben Schönheit und Gesang auch das Klavierspielen und das Tanzen betreffen – alles Fähigkeit, die eine Dame des französischen Adels beherrschen musste. Zum anderen kann man aus der Moral der Geschichte, die Perrault dem Märchen anhing, lesen, dass junge Frauen auf einen Ehemann warten sollen, was sich lohnt, wenn es denn der Richtige ist. Damit entspricht die Dornröschens-Figur dem Frauenbild von Perraults Zeit. Auch in Schneewittchen spiegelt sich Rolle der Frau wieder, im 19. Jahrhundert zur Zeit der Brüder Grimm. Da die Frauen zur dieser Zeit noch hinter dem Mann zurückstanden und Eigenständigkeit und emanzipiertes Denken bei Frauen nicht geschätzt wurden, entspricht die Figur von Schneewittchen dieser Rolle. „Märchen stellen real wie bildhaft dar, wie Frauen unterdrückt wurden und sich unterdrücken ließen.“¹⁷⁸ Auch, wenn dies in anderen Märchen deutlicher ist, trifft dies auch auf Schneewittchen und Dornröschens zu, obwohl unterdrücken hier ein zu starkes Wort ist. Unterordnen würde zu diesen beiden Figuren besser passen. Es ist jedenfalls eine Tatsache, dass Märchen die patriarchalische Gesellschaft ihrer Zeiten widerspiegeln, die nicht nur in Märchenfilmen von Disney romantisiert wurden.

Auch die Filmfiguren Snow White und Aurora aus den 1930er und den 1950er Jahren entsprechen dem Frauenbild ihrer Zeit. Neben ihrer passiven Art und der Akzeptanz fällt hier vor allem die Hausarbeit auf, die zumindest Snow White im Film leistet. Zunächst noch als Küchenmagd arbeitend, übernimmt sie auch den Haushalt der Zwerge ungefragt. Mit dem Lied „Whistle while you work“ stürzen sie und ihre tierischen Freunde sich in die Arbeit und putzen das Haus¹⁷⁹. Dies ist eine Szene, die in der Märchenvorlage nicht existent ist. Dort sind die Zwerge sehr ordentlich und dementsprechend ist auch ihr Haus in einem einwandfreien Zustand. Dies wurde mit Blick auf die Rolle der Frau in der damaligen Gesellschaft verändert.

“The essentially passive role that embodied Snow White's apparently simple, childlike innocence is thus taken as embodying an underlying ideology of female subordination within

¹⁷⁷ Davis, Amy M., *Good Girls and Wicked Witches*, S. 84.

¹⁷⁸ Röhrich, Lutz, *„Und weil sie nicht gestorben sind ...“*, S. 119.

¹⁷⁹ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 00:18:07.

patriarchy in a particularly potent form. The film has been cited as a virtual primer for the domestic virtues enshrining woman's ideal roles in mid-twentieth-century America."¹⁸⁰

Aurora sehen wir dagegen nicht beim Putzen, sondern beim Sammeln von Beeren. Doch da sich die drei Feen ohne ihre Zauberstäbe im Haushalt eher ungeschickt anstellen, lässt sich vermuten, dass Aurora sie in dieser Hinsicht unterstützt. Da Aurora außerdem nicht weiß, dass sie eine Prinzessin ist, sondern in einem bäuerlichen Leben aufwächst, ist es eher unwahrscheinlich, dass sie nicht gelernt hat, zu arbeiten.

Im Gegensatz zu den beiden steht in mancher Hinsicht die Figur von Ariel. „The princess in the fourth movie, *The Little Mermaid*, was the first to begin to challenge traditional gender roles.“¹⁸¹ Nach der Frauenbewegung der 1960er Jahre war es für die Disney Studios keine Option mehr, mit ihren weiblichen Hauptfiguren wie bisher zu verfahren. Als sich die Filmemacher und Filmemacherinnen in den 1980er Jahren wieder daranmachten, einen Disney-Märchenfilm zu produzieren, war es klar, dass sie das Bild der Heldin Ariel an die Zeit anpassen mussten. Durch den Film *The Little Mermaid* wurde die „Disney-Renaissance“ eingeleitet, in der eine neue Generation von Disney-Prinzessinnen und damit auch neue Vorbilder geschaffen wurden. Dazu gehören die Heldinnen der Disney-Filme der Jahre 1989 bis heute. Obwohl einige Disney-Elemente bei *The Little Mermaid* noch zu finden sind, die die Figur von Ariel beeinflussen, wie zum Beispiel das Motiv der Liebe auf den ersten Blick, verblassen auch diese im Laufe der Filme. Während Ariel noch von einem gemeinsamen Leben mit ihrer Liebe Prince Eric zu verbringen und dafür ihr altes Leben als Meerjungfrau hinter sich zu lassen, steht die Liebe als Motivation und vor allem als Ziel bei der zweiten Generation der Prinzessinnen nicht mehr im Zentrum. Rapunzels Traum ist es im Gegensatz zu den anderen Prinzessinnen der Beispielfilme nicht, einen Prinzen zu heiraten, sondern sie möchte ihren Turm verlassen und die Laternen sehen. Dass sie dabei in Flynn Rider ihre Liebe findet, ist sozusagen ein Bonus zu ihrem Happy End.

„In Hollywood's movie industry as well, examples were emerging of women who, instead of being on the hunt for a husband, were on the hunt for everything else, and when (because, in most of these films, a man eventually did come along and sweep the heroine off her feet) she fell in love, finding a husband and starting a family were often portrayed as being not her goal, but rather the last piece of her life falling into place.“¹⁸²

¹⁸⁰ Whitley, David, „Learning with Disney. Children's Animation and the Politics of Innocence“, In: *Journal of Educational Media, Memory, and Society* Volume 5, Issue 2/ Autumn 2013, S. 79f.

¹⁸¹ England, Dawn Elizabeth/ Lara Descartes/ Melissa A. Collier-Meek, „Gender Role Portayal and the Disney Princesses“, In: *Sex Roles* Volume 64 (7), 2011, S. 564.

¹⁸² Davis, Amy M., *Good Girls and Wicked Witches*, S.103.

In dem neuesten Disney-Film *Moana*¹⁸³ von 2016 ist die Liebe, abgesehen von der Liebe zur Heimat und zur Familie, kein Thema mehr und es gibt auch keine Figur, die als Love Interest für Moana in Frage käme. Bei Ariel ist die Liebe allerdings noch der Auslöser für ihr Abenteuer an Land. Doch ist dies nur eine der wenigen Gemeinsamkeiten, die sie mit Snow White und Aurora teilt. Weitere Parallelen sind das Alter und die Verträumtheit. Ebenso wie Aurora ist auch Ariel mit ihren 16 Jahren noch jung und malt sich ihr Leben in ihrer Vorstellung bereits aus. Allerdings träumt sie davon, das Meer zu verlassen und in der Welt der Menschen zu leben, wie sie in dem Lied „Part of your World“¹⁸⁴ singt. Dabei idealisiert sie das Leben als Mensch, wenn sie zum Beispiel denkt, dass die Töchter an Land nicht von ihren Vätern gemäßregelt werden. Als sie kurz darauf das erste Mal Eric sieht und sich in ihn verliebt, verstärkt das ihren Wunsch. Dabei ist sie so geblendet, dass sie vollkommen außer Acht lässt, dass sie eine Meerjungfrau und er ein Mensch ist. Erst die Meerhexe Ursula bringt sie auf die Idee, selbst ein Mensch zu werden. Dabei ignoriert Ariel völlig, dass es einerseits ein Fehler ist, Ursula zu vertrauen, und dass andererseits der Kontakt zur Menschenwelt verboten ist.

Das Übertreten oder Ignorieren eines Verbots ist einer der großen Unterschiede zwischen den Prinzessinnen der ersten und der zweiten Generation. Ariel ist jeglicher Kontakt mit der Menschenwelt verboten. Trotzdem ist die erste Szene, in der wir sie sehen, eine Schatzsuche nach Menschendingen in einem gesunkenen Schiff¹⁸⁵. Dabei wird sie nur von ihrem Freund, dem Fisch Flounder, begleitet. „Certainly, heroines from the late 1980s onwards have tended to be defined as rule breakers, actively seeking a way of life beyond the constraints that their culture or families offer them.“¹⁸⁶ Ariel und später auch Rapunzel halten sich nicht an die Verbote, die von ihren Eltern aufgestellt wurden, und gehen somit aktiv gegen ihre durch diese Regeln und Verbote gelenkte Leben an, anstatt alles zu akzeptieren, wie es Snow White und Aurora getan haben. Doch auch bei Ariel und Rapunzel ist ein Unterschied in der Art und Weise zu bemerken, wie sie sich gegen ihre jeweilige Autoritätsperson auflehnen. Ariel ist die jüngste von sieben Schwestern und sie ist zweifellos Tritons Lieblingstochter. Man könnte vermuten, dass sie deshalb als Jüngste entweder verhätschelt wurde und Sonderbehandlungen erhält oder dass sie gerade, weil sie die Jüngste ist, ihre rebellische Ader entwickelt hat, um sich von ihren Schwestern abzugrenzen. Ich würde eher letzteres vermuten, da sie sich, wie im Film deutlich wird, von ihrem Vater unterdrückt und vor allem wie ein Kind behandelt fühlt. „At sixteen-years-old, Ariel is assuredly old enough to be aware of herself as a sexual being, although her confidence in her maturity and her feeling it necessary to declare that she is ‘not a child’ demonstrate that, in many ways, she is still a girl.“¹⁸⁷ Sie

¹⁸³ *Moana*, Regie: Ron Clements/ John Musker, USA 2016.

¹⁸⁴ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 00:15:06.

¹⁸⁵ Ebd., 00:05:34.

¹⁸⁶ Whitley, David, „Learning with Disney, S. 87.

¹⁸⁷ Davis, Amy M., *Good Girls and Wicked Witches*, S. 103.

verhält sich in vielerlei Hinsicht tatsächlich noch wie ein Kind, das seine Grenzen austestet. Ihre kindliche und naive Seite kommt zum Beispiel gut in der Szene zur Geltung, in der sie das „Er liebt mich, er liebt mich nicht“-Spiel spielt¹⁸⁸ und in ihrer Verliebtheit die komplizierten Umstände vergisst. Hier erinnert sie an Snow White, die sich bei ihrem Wunsch auf angebliche Wunscherfüller wie den Brunnen und den Apfel verlässt. Im Gegensatz zu Snow White wartet Ariel aber nicht nur ab, sondern wird aktiv, damit sich ihr Wunsch erfüllt. Dabei wirkt ihr Handeln nach meinem Erachten allerdings eher wie eine Trotzreaktion, nachdem ihr Vater ihre Sammlung von Menschendingen zerstört hat¹⁸⁹. Dies wird deutlich durch den kurzen Dialog zwischen ihr und Sebastian. Dieser warnt sie vor Ursula und versucht sie aufzuhalten, woraufhin Ariel nur erwidert: „Why don't you go tell my father? You're good at that!“¹⁹⁰ Dazu passt auch, dass sie zu Ursula schwimmt, ohne selbst einen Plan zu haben. Ariels Figur ist einerseits noch nicht ganz losgelöst von dem Disney-Prinzessinnen-Klischee, das mit Aurora und Snow White geschaffen wurde, und bereitet andererseits schon den Weg für das neue Bild der Prinzessinnen als starke Frauenfiguren.

„However, while many aspects of Ariel's portrayal are ultimately positive, there are nonetheless a number of troubling elements. Her seemingly inability to detect unreliable advice (even when there is substantial evidence that she should be wary), and her willingness to risk her life over the possibility that she might find true love show a tendency toward portraying Ariel as a being victimised innocent princess found in earlier Disney films. Yet her willingness to gamble, her determination to make her own choices, and her tenacity in working toward what she really wants out for life are highly positive.“¹⁹¹

Trotz ihrer guten und auch schlechten Eigenschaften ist Ariel nach meinem Erachten kein grundlegend positives Vorbild für das Publikum. Dies gilt vor allem vor dem Hintergrund ihrer Märchenvorlage. Die Meerjungfrau aus dem Märchen riskiert ihr Leben für ihren Wunsch, mit dem Prinzen gemeinsam als Mensch zu leben und eine Seele zu bekommen, und ist außerdem bereit, für die Erfüllung ihres Traums Schmerzen zu erleiden. Obwohl sich ihr keine bösen Mächte entgegenstellen, scheitert sie, als der Prinz eine andere Frau heiratet. Trotz der Chance hat, sich zu retten, indem sie den Prinzen tötet, weigert sie sich und stirbt lieber als dem geliebten Prinzen zu schaden. „In Andersen's tale, there is no external agent to blame; the mermaid seems, before her final transfiguration, to be the tragic victim only of her own desire.“¹⁹² Es lässt sich nicht leugnen, dass die Figur der Seejungfrau in Andersen Märchen mehr oder weniger zu einer Märtyrerin gemacht wird, doch das Märchen vermittelt trotzdem die Botschaft, dass manche Dinge einfach nicht sein sollen und dass sich nicht alle Wünsche

¹⁸⁸ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 00:28:19.

¹⁸⁹ Ebd., 00:35:26.

¹⁹⁰ Ebd., 00:36:16.

¹⁹¹ Davis, Amy M., *Good Girls and Wicked Witches*, S. 108.

¹⁹² Hastings, A. Waller, „Moral Simplification in Disney's *The Little Mermaid*“, S. 88.

erfüllen, ganz gleich, was man bereit ist, zu opfern. Ariel dagegen zieht aus ihren Handlungen keinerlei Konsequenzen. „Like previous Disney adaptations, *The Little Mermaid* provides wish fulfillment without true sacrifice and neatly encapsulates all ‘bad’ desires with a figure of female evil.“¹⁹³ Trotzdem Ariel es nicht schafft, dass Eric sie rechtzeitig küsst, ist es nicht sie, die für ihr Scheitern bezahlt, sondern ihr Vater, der sich für sie opfert und seine Seele für Ariels bei Ursula eintauscht¹⁹⁴. Auch, dass sie Ursula unbewusst dazu verholten hat, die Macht zu ergreifen, hat für sie keine Konsequenzen, da Eric Ursula umbringt. Im Gegenteil, sie wird für ihr teilweise unbedachtes Handeln sogar mit ihrem Happy End belohnt. Man kann also nicht sagen, dass Ariel eine Entwicklung durchmacht und sie damit zu einer insgesamt guten Lehrfigur wird.

Schaut man dagegen auf die Prinzessin des letzten Beispielfilms, Rapunzel, lassen sich ein paar Merkmale feststellen, die sich wirklich erst in den letzten Jahrzehnten bei den Disney-Prinzessinnen bemerken lassen. „A female lead may be strong in the sense that she is courageous, independent, intelligent, confident, or overall a person possessing a more aggressive personality than the Disney princesses who preceded her [...]“¹⁹⁵ Bei *Tangled* mag diese Beschreibung zu Beginn des Films noch nicht vollends auf Rapunzel zutreffen, doch im Laufe der Handlung entwickelt sich Rapunzel zu einer Figur mit diesen Eigenschaften. Wenn sich der Film auch in mancherlei Hinsicht vom Märchenstoff entfernt, ist die Märchenvorlage der Gebrüder Grimm gut dazu geeignet, um eine starke Frauenfigur zu entwickeln, da es sich beim Rapunzel-Märchen um die Darstellung eines Reifungsvorgangs handelt. „[...] [D]ie Entwicklung vollzieht sich in mehreren Stufen, und jeder Übergang ist mit Gefahr, Not und Angst verbunden; aber die Gefahren werden bestanden, die Entwicklung führt ins Helle.“¹⁹⁶ Im Film wird die psychologische Entwicklung von Rapunzel durch ihre Abenteuer außerhalb des Turms unterstrichen, durch die sie einige Lernerfahrungen macht und zu der starken Figur wird, die sie am Ende des Films ist. Zunächst wagt die Filmfigur Rapunzel es noch nicht, ihren Turm gegen das Verbot von Gothel zu verlassen, um sich ihren Traum zu erfüllen. Der Grund dafür ist vor allem die „Erziehung“ von Gothel, die Rapunzels Selbstständigkeit und Selbstwertgefühl stets unterdrückt hat. Nachdem Rapunzel sich selbst bewiesen hat, dass sie außerhalb des Turms auf sich alleine gestellt zurechtkommt, indem sie Flynn im Turm überwältigt hat, möchte sie auch Gothel davon überzeugen, doch diese verbietet ihr weiterhin, den Turm zu verlassen¹⁹⁷. Damit ist der Punkt in der Handlung erreicht, in der Rapunzel sich entschließt, gegen Gothels Verbot zu verstoßen. Dies ist allerdings kein ungewöhnliches Element für Märchen. In vielen Geschichten entwickelt sich die Handlung durch

¹⁹³ Ebd., S. 86.

¹⁹⁴ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 01:10:16.

¹⁹⁵ Stephens, Jena, „Disney’s Darlings“, S. 96.

¹⁹⁶ Lüthi, Max, *Es war einmal*, S. 87.

¹⁹⁷ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 00:21:10.

Gebotsübertretungen. Dadurch „lehrt [das Märchen] uns u.a. selbstständig zu denken, Gefahren auf uns zu nehmen, Umwege einzuschlagen zu können, die Folgen unserer eigenen Fehlhandlungen zu tragen.“ Rapunzel denkt sich einen Plan aus, um Gothel einige Tage vom Turm fernzuhalten, um diesen unbemerkt zu verlassen. “She is simultaneously her own rescuer and her own mastermind in the situation, labeling her characterization as strong and intelligent [...]“¹⁹⁸ Damit ist sie die erste Disney-Prinzessin, die ihrer Gefangenschaft aus eigener Kraft entkommt. Auch darüber hinaus, ist sie es, die Flynn und auch sie beide im Laufe der Handlung aus einer Reihe von bedrohlichen Situationen rettet. So bewahrt sie beispielsweise Flynn davor, von den Grobianen an die königlichen Wachen ausgeliefert zu werden¹⁹⁹, verhilft ihnen beiden in der Schlucht zur Flucht²⁰⁰ und erweckt Flynn durch ihre Tränen wieder zum Leben²⁰¹. Sie verlässt sich keineswegs auf den Schutz ihrer männlichen Begleitung. Obwohl sie Flynn dazu zwingt, sie zu begleiten und sie zu den Laternen zu bringen, was eher untypisch für eine Prinzessin ist und zudem ihre Entschlossenheit betont, würde sie die Reise auch auf sich allein gestellt antreten und meistern. Diese Unabhängigkeit von einem Mann ist ein Merkmal, das sich auch in anderen Disney-Filmen der zweiten Generation wiederfinden lässt. Dies bezieht sich auch auf den Punkt, dass die Liebe oder die Sehnsucht nach Liebe bei diesen Heldinnen nicht an erster Stelle steht, wenn sie sie denn überhaupt interessiert.

„The most recent princesses can identify their own desires through their own ideas, without being forced to heed to other’s opinions about their lives or use men as their sole reason for existing; they have dreams they want to achieve, regardless of their romantic situation. This makes these princesses stand out from the rest.“²⁰²

Rapunzel sucht nicht nach der Liebe, obwohl sie sie im Laufe der Handlung findet. Trotzdem wird Rapunzels Entwicklung nicht von der Liebe ausgelöst oder vorangetrieben. Damit einher geht auch das Fehlen der Liebe auf den ersten Blick. “For her [Rapunzel], meeting Flynn is not the cause of her first stirrings of desire or the awakening of passion: he is an unknown quantity, and she decides to trust him only up to a point, and only because she needs someone to guide her in the strange world outside her tower.”²⁰³

Außerdem ist eine Entwicklung der Disney-Prinzessinnen in der Hinsicht zu bemerken, dass sie sich selbst gegen ihre Gegenspielerin zur Wehr setzen. Wie auch Ariel, die versucht Ursula aufzuhalten, ist Rapunzel keine typische Jungfrau in Nöten, die darauf wartet oder davon abhängig ist, von einem Mann gerettet zu werden, so wie es bei Snow White und Aurora der

¹⁹⁸ Stephens, Jena, “Disney’s Darlings”, S. 100.

¹⁹⁹ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 00:38:06.

²⁰⁰ Ebd., 00:46:37.

²⁰¹ Ebd., 01:26:05.

²⁰² Ebd., S. 101.

²⁰³ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 86.

Fall war. Nachdem Rapunzel erkennt, dass sie die verlorene Prinzessin ist und Gothel nicht ihre Mutter, sondern ihre Entführerin ist, ist sie entschlossen, den Turm endgültig zu verlassen²⁰⁴. Davon wird sie zunächst von Gothel abgehalten, die sie in Ketten legt, und dann von ihrer eigenen Entscheidung, Flynn zu retten, der von Gothel niedergestochen wurde, und dafür den Rest ihres Lebens freiwillig bei Gothel zu bleiben²⁰⁵. Sie ist bereit, ihr eigenes Leben und auch ihre Zukunft mit ihrer richtigen Familie zu opfern, um Flynn zu retten. „Das Märchen verlangt vom Helden rücksichtslose Opferbereitschaft.“²⁰⁶ Wir können nicht wissen, was Rapunzel getan hätte, wenn Flynn nicht wieder zu den Lebenden zurückgekehrt wäre, doch ich kann mir vorstellen, dass sie ihr Leben auch ohne ihn fortgesetzt und ihr Happy End gefunden hätte.

Rapunzel tritt damit als selbstständige und starke Frauenfigur in die Fußstapfen anderer Disney-Prinzessinnen wie Mulan und Pocahontas, die zwar nicht auf Märchenfiguren basieren, aber nach Ariel die Richtung markieren, in die sich die Disney Studios mit ihren Heldinnen gewendet haben. „These results may represent a shift not only in the princess archetype, but also in the modern day female.“²⁰⁷ Die Disney-Prinzessinnen der zweiten Generation bilden ebenso wie die ersten Prinzessinnen das Frauenbild der Gesellschaft ab. Um diesem Bild gerecht zu werden oder zumindest entgegen zu kommen, werden einige Disney-typische Motive wie Liebe auf den ersten Blick oder die Erlösung durch den Kuss der wahren Liebe abgelöst durch Szenarios, die der aktuellen Gender-Diskussion entgegenkommen, zum Beispiel, dass eine Frau auch ohne Mann ihre Abenteuer bestehen kann oder sich nicht gleich dem ersten Mann, den sie kennenlernt, in die Arme wirft. Die Disney Studios entwickeln sich mit der Gesellschaft, wobei dies unter anderem auch eine ökonomische Entscheidung ist, da sie sich nach dem Interesse des Publikums richten müssen. Doch dies ist kein Grund, das Bildungspotenzial der späteren Disney-Filme zu missachten. „Furthermore, if the changing of the characterization of a typical female in society begets the change of the media, could the media also not influence a change in the characterization of women, as they strive to mimic their onscreen counter-parts?“ Meiner Meinung nach ist dies ein Prozess, der nicht erst mit der zweiten Generation von Disney-Prinzessinnen einsetzt. Darüber hinaus können die frühen Disney-Heldinnen auch heute als Lehrfiguren dienen, und zwar um zum einen die Entwicklung des Frauenbilds im Laufe der Zeit aufzuzeigen und um zum anderen als negative Vorbilder.

²⁰⁴ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 01:17:41.

²⁰⁵ Ebd., 01:22:32.

²⁰⁶ Röhrich, Lutz, „Bewährungsprobe“, S. 277.

²⁰⁷ Stephans, Jena, „Disney’s Darlings“, S. 104.

4.2.1. Die Disney-Prinzen

Mit der Zeit haben sich nicht nur die Figuren der Disney-Heldinnen entwickelt, sondern auch die der männlichen Partner. In fast allen Disney-Märchenfilmen ist dieser Partner ein gebürtiger Prinz. Die Ausnahmen sind Aladdin aus dem gleichnamigen Film von 1992, Flynn Rider aus dem Beispielfilm *Tangled* von 2010 und, wenn man *Frozen* als Märchenfilm zählt, die Figur Kristoff aus 2013. Doch jeder der drei gewinnt am Ende die Liebe einer Prinzessin, was sie nach der Hochzeit, die im Disney-Universum eine Art Gesetz ist, auch wenn der Film nicht mit ihr abschließt, zu Prinzen macht. Gerade durch diese Entwicklung fällt auf, dass die männlichen Figuren in der Disney-Renaissance nach 1989 zu Hauptfiguren werden. Natürlich ist dies bei einigen Disney-Zeichentrickfilmen der Fall, wie zum Beispiel bei *Hercules*²⁰⁸ oder *Tarzan*²⁰⁹, doch bei Disney-Filmen, die auf Märchen beruhen, spielten die Prinzen zu Beginn der WDC nur eine geringe Rolle, nämlich die der Belohnung für die Prinzessinnen. Der Prinz von Snow White ist dafür ein gutes Beispiel.

Obwohl er zu Beginn in die Filmhandlung eingeführt wird, erfahren wir nichts über ihn. Eigentlich wissen wir nicht einmal, ob es sich bei ihm wirklich um einen Prinzen handelt. Er wird weder uns in irgendeiner Weise vorgestellt, noch stellt er sich Snow White vor, als er sie im Burghof antrifft. Allerdings spricht seine äußere Erscheinung dafür, dass er zumindest von adliger Herkunft ist. Vor allem sein weißes Pferd ist ein Hinweis auf seine Stellung. Dass er wirklich ein Prinz ist, erfahren wir erst am Ende des Films durch den eingeblendeten Text: „...the Prince, who had searched far and wide, heard of the maiden who slept in the glass coffin.“²¹⁰ Bis auf sein Auftauchen zu Beginn des Films, entspricht Snow Whites Prinz sowohl seiner Märchenvorlage und als auch der Figur des Prinzen als Erlöser im Märchen allgemein. Der Prinz als Erlöser taucht erst ganz am Ende der Geschichte auf und wird ohne weitere Angaben als Prinz oder als Königssohn vorgestellt. Wichtig ist nur, dass es sich bei ihm um einen Prinzen handelt²¹¹. Zwar gibt es auch Märchen, in denen der Prinz oder die Prinzessin jemanden heiratet, der nicht adelig ist, doch ebenso häufig handelt es sich bei Hochzeiten im Märchen um standesgemäße Verbindungen. Dabei sind auch die europäischen Einflüsse der arrangierten Ehe zu finden, die dem amerikanischen Publikum wohl fremd erscheinen könnten, weshalb, wie bereits erwähnt, das Treffen zwischen Snow White und dem Prinzen zu Beginn des Films inszeniert wurde.

„Der Prinz als Erlöser ist die Verkörperung des Märchenglücks schlechthin. Er erscheint in diesen Märchen in seiner wahren Gestalt. Er ist nichts außer eben Prinz und verkörpert dennoch oder gerade deshalb alles, was sich viele Märchenleserinnen oder -zuhörerinnen

²⁰⁸ *Hercules*, Regie: Ron Clements/ John Musker, USA 1997.

²⁰⁹ *Tarzan*, Regie: Chris Buck/ Kevin Lima, USA 1999.

²¹⁰ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 01:19:27.

²¹¹ Vgl. Solms, Wilhelm, „Der Märchenprinz“, S. 53.

unter Glück vorstellen.“²¹² Auch für Snow White ist der Prinz das Wunschobjekt. Und auch für sie scheint nicht mehr von Bedeutung zu sein als das er ein Prinz ist. Dies fällt nicht nur durch ihr Lied „Someday my Prince will come“ auf, sondern auch durch ihren Wunsch, den sie an den „wishing apple“ richtet, „...and he will carry me away to his castle, where we will live happily ever after.“²¹³ Daher verwundert es nicht, dass dies genau das ist, was der Prinz tut, nachdem er Snow White erweckt hat. Damit erfüllt der Prinz eine größere Rolle für die Handlung als seine Märchenvorlage. Da es im Märchen keine Erlösung durch „Love’s First Kiss“ gibt, muss sich der Prinz hier nicht selbst bemühen, Schneewittchen zu erwecken. Im Film ist dies die einzige wirkliche Aktivität, die der Prinz zur Rettung von Snow White beiträgt.

„The Prince, however little he does in Snow White, can be proud of two things: when his second chance comes to be with Snow White, he (literary) grabs hold with both hands and refuses to let go; he also demonstrates strength of his love by searching far and wide for her, even if he is of no use to her until the final moments of the film.“²¹⁴

Obwohl der Prinz Snow White erlöst, wäre es meiner Meinung nach zu viel gesagt, wenn man ihn als Helden des Films bezeichnen würde. Seine Funktion für den Film und für die Handlung besteht lediglich darin, als Symbol für Hoffnung und Liebe für Snow White zu dienen und als ihre Belohnung für ihr moralisch richtiges Verhalten. Es ist schließlich ihre Geschichte – ihre und die der sieben Zwerge. Da der Prinz auch in seiner Darstellung nur auf zwei Szenen beschränkt ist, in der wir außer von seiner Liebe für Snow White nichts von ihm erfahren, ist er vielmehr ein Wunschobjekt als eine Identifikationsfigur für die Zuschauerinnen und Zuschauer. Obwohl er also der Prinz ist und Snow Whites Happy End, ist er nur eine Randfigur in der Geschichte. Dafür spricht auch, dass er keinen Namen hat. „As we shall see, having a name substantially increases a prince’s character development, drive, and narrative contribution.“²¹⁵

Eine Frage, die ich mir noch zur Figur des Prinzen in *Snow White and the Seven Dwarfs* stelle, ist die, ob dieser weiß, dass es sich bei Snow White um eine Prinzessin handelt. Als sie sich das erste Mal treffen, wechseln die beiden nur ein paar Worte in Form von Liedern, in denen keiner von beiden seine Identität preisgibt. Snow White könnte aufgrund seiner Kleidung noch erraten, dass es sich bei ihm um einen Prinzen handelt, doch sie trägt die verschlissene Kleidung einer Küchenmagd. Woher sollte der Prinz also wissen, dass Snow White eine Prinzessin ist? Demnach verspricht er einem aus seiner Sicht einfachen Mädchen seine Liebe, was gegen das ungeschriebene Gesetz, dass ein Prinz eine Prinzessin heiraten muss, verstößt. Damit könnte im Film einerseits bereits ein Denken über die Konventionen einer

²¹² Ebd., S. 54.

²¹³ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 01:15:09.

²¹⁴ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 109.

²¹⁵ Ebd., S. 107.

Gesellschaft hinaus herausgefordert werden. Andererseits wird so dem Publikum die Botschaft vermittelt, dass jeder das große Glück finden kann, egal welcher Gesellschaft er oder sie angehört, was wiederum dem American Dream entspricht.

Auch Prinz Phillip aus *Sleeping Beauty* hält nichts davon, sich bei der Suche nach seiner wahren Liebe nur auf Prinzessinnen zu beschränken. Obwohl er bereits seit ihrer Geburt mit Aurora verlobt ist, sieht er nicht ein, warum er sie heiraten soll, wenn er sie nicht liebt. Dies wird deutlich in der Szene, in der er seinem Vater erzählt, dass er seine zukünftige Braut getroffen hat²¹⁶. Allein durch diese Szene wird deutlich, dass seine Figur viel mehr entwickelt ist als die Prinzen der ersten beiden Disney-Märchenfilme, Snow Whites Prinz und Prince Charming aus *Cinderella*.

„Yet Phillip is shown very quickly to have emotional depth as well; as he waltzes with Briar Rose, it is obvious that he is falling in love with her. Likewise, his brave fight against the evil Maleficent shows him to be a man of strength and honour. Even before this, however, his determination to marry the girls he loves, and not be forced to marry the princess whom his father betrothed him (at this point he does not yet realise that Princess Aurora and Briar Rose are the same person) shows a strength of character which is much missing from his princely predecessor, Prince Charming.“²¹⁷

Wir können nicht wissen, ob Snow Whites Prinz nicht auch diese Eigenschaften wie Mut und Charakterstärke besitzt, da wir keine Gelegenheit haben, ihn kennen zu lernen. Phillip dagegen bestreitet dagegen einen nicht unwesentlichen Teil der Filmhandlung. Er ist sogar im Vergleich mit Aurora die aktivere Figur, da sie das letzte Drittel des Films schläft, während er dafür kämpft, sie zu retten. Doch nicht zum Ende des Films ist er aktiv. Es scheint so, dass er jedes Mal, wenn wir ihn sehen, in Bewegung ist oder zumindest Regungen zeigt. Dies schließt auch die Szene ein, in der wir ihn zum ersten Mal sehen, bei der Feier zur Geburt von Aurora²¹⁸. Dort wird er uns als Kind vorgestellt, das der Neugeborenen ein Geschenk überbringen soll, während uns der Erzähler von der Verlobung berichtet. Als Phillip in die Wiege auf seine zukünftige Braut schaut, verzieht er abschätzig das Gesicht. Dies zeigt uns bereits, dass er eine eigene Meinung und damit auch eine eigene Persönlichkeit hat. Die nächste Szene, in der er vorkommt, zeigt dann, wie er auf seinem Pferd durch den Wald reitet, als er Auroras Gesang hört. Nachdem er sein Pferd mit dem Versprechen auf Futter dazu überzeugt hat, galoppieren sie auf der Suche nach der Sängerin durch den Wald. Phillip scheint überhaupt überzeugend und auch etwas manipulativ zu sein, denn es gelingt ihm nicht

²¹⁶ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:44:36.

²¹⁷ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 117f.

²¹⁸ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:04:21.

nur, Aurora dazu zu bringen, ihm zu vertrauen, obwohl er ein Fremder ist, er schafft es auch, seinen Vater auszutricksen, als dieser ihm befehlen will, Aurora zu heiraten.

Betrachtet man ihn und seine Eigenschaften, die im Laufe der Handlung hervorstechen, wird deutlich, dass es sich bei Phillip um einen Märchenhelden handelt, wie er im Buche steht. „Der eigentliche Märchenheld ist der furchtlos-starke Held, oft ein Prinz, der die Jungfrau erlöst, der als Drachentöter den übermächtigen Unhold besiegt.“²¹⁹ Zu seinen Heldentaten wird Phillip durch seine Liebe zu Aurora angetrieben. Dabei wird ihm erst klar, dass das Mädchen aus dem Wald Aurora ist, als Maleficent ihn gefangen genommen hat und ihn in seiner Zelle verhöhnt²²⁰. Doch auch Phillip schafft es nicht ganz ohne Hilfe, aus seinem Gefängnis zu entkommen und Maleficent zu besiegen, womit seine Figur mit Solms Definition des Prinzen als Märchenheld übereinstimmt.

„Der *einzig* Sohn des Königs spürt ‚Lust, in der Welt umherzuziehen‘, ist ohne Furcht und setzt aus freiem Willen sein Leben aufs Spiel, um die schöne Prinzessin als Braut zu gewinnen. Er weist also durchaus Züge eines echten Helden auf. Er löst jedoch die ihm gestellten Aufgaben, die im echten Zaubermärchen eigentlich unlösbar sind, nicht aus eigener Kraft, sondern durch *Helfer* in Gestalt von außerirdischen Wesen oder von sprechenden Tieren oder durch Zaubermittel oder Zauberkraft.“²²¹

Ohne die Hilfe der drei guten Feen wäre Phillip Maleficent weiterhin ausgeliefert gewesen. Aus dieser Darstellung kann herausgelesen werden, dass auch die Besten ab und zu Hilfe brauchen und vor allem, dass es in Ordnung ist, Hilfe anzunehmen, um seine Ziele zu erreichen. Neben seiner Funktion als Märchenheld erfüllt Phillip außerdem seine Rolle als Auroras Wunschobjekt und als ihr Happy End. Denn er ist nicht nur der Mann, in den sie sich im Wald verliebt, sondern auch der Mann, den sie bestimmt ist, zu heiraten.

Die Figur von Phillip kann demnach als eine durchaus positiv entwickelte Figur bezeichnet werden, die seinen beiden Vorgängern in Hinblick auf Aktivität und Heldenhaftigkeit um Einiges voraus ist. Mit Phillip zeichnet sich bereits die Entwicklung der männlichen Figuren in Richtung Hauptfigur ab. Natürlich kann nicht ignoriert werden, dass die bisherigen männlichen Figuren in mancher Hinsicht eine große Rolle gespielt haben. „What all have in common is their importance to the narrative: either they are at the centre of the plot, or else they are essential for moving it along.“²²² Während Snow Whites Prinz und Prince Charming aber hauptsächlich als Belohnung und Motivation der Prinzessinnen für die Handlung dienten,

²¹⁹ Roth, Klaus, „Mann“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1999, S. 153.

²²⁰ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 01:02:11,

²²¹ Solms, Wilhelm, „Der Märchenheld“, S. 46f.

²²² Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 66.

Prince Charming vielmehr als Snow Whites Prinz, ist Phillip derjenige, der das Happy End des Films herbeiführt, indem er, mit der Hilfe der Feen, Maleficent tötet und damit das Gute über das Böse siegt. Durch ihn erhält Maleficent ihre Strafe für ihre bösen Taten, was Phillip darüber hinaus zum Werkzeug des Märchens macht, das dem Gesetz der Harmonie folgt. Auch in dieser Hinsicht, als ausführende Figur der märchenhaften Gerechtigkeit, war Phillip der erste der Disney-Prinzen. "Through the film in which this prince appears may not have been success during its first release in 1959, Phillip as a type of prince – active, sharing a large proportion of screen time with the heroine, and with a well-developed personality – would set a new standard for Disney princes."²²³

Diesem neuen Standard folgend ist auch Prinz Eric aus *The Little Mermaid* inszeniert. Ebenso wie Phillip lernen wir auch Eric kennen, bevor die Heldin Ariel überhaupt eingeführt wird. Der Film beginnt mit einem Schiff, das übers Meer segelt und auf dem sich Eric befindet²²⁴. Auf den ersten Blick ist er nicht als ein Prinz zu identifizieren, da er schlicht gekleidet ist und den Seeleuten zur Hand geht. Es könnte sich bei ihm demnach auch um einen einfachen Mann handeln. Erst gemeinsam mit Ariel erfahren wir, dass er sich bei ihm um einen Prinzen handelt, als Ariel seine Geburtstagsfeier an Bord des Schiffes beobachtet. Doch auch hier lässt sich aus seinem Verhalten nicht schließen, dass er ein Prinz ist. Er spielt mit seinem Hund Max, musiziert mit seiner Flöte und auch er legt keinen Wert darauf, eine Prinzessin zu heiraten, die er nicht liebt. Er glaubt daran, dass die Richtige noch irgendwo da draußen ist und er sie nur noch nicht getroffen hat, wie er selbst sagt: „Believe me, Grim, when I find the right girl, I'll know. Without a doubt, it'll just bam hit me. Like lightning."²²⁵ Durch seine Darstellung als ein ziemlich normaler Typ bietet er eine gute Identifikationsfigur für das Publikum. Außerdem wird er dadurch als ein bodenständiger, aber auch romantischer Charakter beschrieben.

Obwohl auch Eric eine sehr aktive Rolle in und für die Handlung spielt, teilt er eine funktionale Gemeinsamkeit mit den ersten Prinzen von Disney. „[...] Eric's role is still, like the first two princes, that of a prize bequeathed to the heroine by dint of her determination, steadfastness, and faith that all will turn out well. But he is a much stronger, better prize than The Prince or Prince Charming: he has come to know his princess gradually, and both Eric and Ariel have had to fight for each other."²²⁶ Diese letzten beiden Anmerkungen sind, wie schon bei Phillip zu bemerken ist, Teile der Entwicklung der Disney-Prinzen. Während Snow Whites Prinz und Phillip sich auf den ersten Blick in ihre Prinzessinnen verlieben, hat Eric die Möglichkeit, Ariel besser kennen zu lernen. Eigentlich hat er sich bereits ebenso auf den ersten Blick in sie verliebt, doch da er nur ihre Stimme in Erinnerung hat und Ariel deshalb nicht erkennt, trifft er

²²³ Ebd., S. 118.

²²⁴ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 00:01:06.

²²⁵ Ebd., 00:21:51.

²²⁶ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 121.

sie in gewisser Weise ein zweites Mal. Während Snow Whites Prinz nichts weiter tun muss, als seine Prinzessin durch einen Kuss zu erlösen, müssen Phillip und Eric schon um ihre Prinzessinnen kämpfen. Wie schon in *Sleeping Beauty* ist es auch in *The Little Mermaid* der Prinz, der die böse Gegenspielerin besiegt. Nachdem er es nicht geschafft hat, Ariel durch einen Kuss zu einem Menschen zu machen, kann seine Tat, Ursula zu töten, als eine Art Wiedergutmachung gesehen werden. "Eric has one final chance to prove his love and his heroism, and he does not fail."²²⁷ Dies ist nicht nur in der Handlung selbst zu bemerken, sondern Eric spricht diese Tatsache auch selbst an: „I lost her once, I'm not gonna lose her again.“²²⁸ Mit dieser zweiten Chance beweist er nicht nur, dass er Ariel verdient, sondern er kämpft auch um sie und riskiert dabei sein eigenes Leben. Nachdem er Ursula vernichtet hat, droht er, wie nach dem Schiffbruch, erneut zu ertrinken und wird wieder von Ariel gerettet. Damit wird auch noch einmal deutlich, dass Ariel keine Jungfrau in Nöten ist, die darauf wartet gerettet zu werden. Nachdem Eric und Ariel sich im Kampf gegen Ursula gegenseitig gerettet und damit das Böse vernichtet haben, wodurch auch alle Taten Ursulas rückgängig gemacht wurden, ist klar, dass sie es verdient haben, miteinander ihr Happy End zu verbringen. Dies sieht auch King Triton ein, der daraufhin Ariel in einen Menschen verwandelt und das Happy End der beiden erst möglich macht.

Ebenso wie der Prinz im Märchen der kleinen Seejungfrau erkennt Eric nicht, dass es sich bei Ariel um das Mädchen handelt, das ihn gerettet hat. Im Märchen hat dies allerdings andere Gründe. Hier bringt die Seejungfrau den Prinzen, nachdem sie ihn gerettet hat, zwar an Land, doch als dieser aufwacht, versteckt sich die Seejungfrau im Wasser und ein anderes Mädchen wird vom Prinzen für seine Retterin gehalten. Und obwohl er die kleine Seejungfrau mit der Zeit lieben lernt, mag er doch nur das Mädchen heiraten, das ihn gerettet hat, wie er glaubt. Eric dagegen hat Ariel beim Aufwachen nach seiner Rettung zwar gesehen, aber er hat nur ihre Stimme in Erinnerung behalten. Als er Ariel zum ersten Mal in ihrer menschlichen Gestalt trifft, scheint er sie zu erkennen, doch als er erkennt, dass sie nicht sprechen kann, verwirft er die Möglichkeit, dass Ariel und das Mädchen in seiner Erinnerung die gleiche Person sind²²⁹. Durch diese Schlussfolgerung von Eric ist zwar verständlich, doch trotzdem erscheint er uns damit etwas engstirnig, was jedoch daran liegt, dass wir mehr wissen als er. Wir verzeihen Eric jedoch gleich, dass er Ariel nicht erkennt, denn er nimmt sie mit in sein Schloss und kümmert sich persönlich um sie. Dies ist natürlich einerseits für die Handlung notwendig, doch andererseits zeigt dies noch einmal seinen guten Charakter.

Obwohl es an ihm scheitert, dass Ariel durch ihren Pakt mit Ursula zum Menschen wird, ist es doch nicht Erics Schuld. Nach dem Beinahe-Kuss zwischen ihm und Ariel wird ihm klar, dass

²²⁷ Ebd., S. 120.

²²⁸ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 01:11:11.

²²⁹ Ebd., 00:48:32.

er sich zu Ariel hingezogen fühlt und ist bereit, das Mädchen aus seinen Träumen zu vergessen und Ariel zu heiraten. Doch dies wird nicht nur dem Publikum deutlich, sondern auch Ursula stellt fest, dass sie eingreifen muss, damit ihr Plan gelingt. Sie verzaubert Eric, damit er sie selbst in einer Verkleidung heiratet, und Eric bemerkt so nicht, dass Ariel darunter leidet. So ist nicht er selbst der Schuldige, sondern Ursula, die am Ende auch für diese Tat bestraft wird. Daher und aufgrund seiner Heldentaten zum Ende des Films verdient er sich sein Happy End mit Ariel, denn da auch er von der Liebe träumt und von der richtigen Frau, erfüllt sich am Ende der Geschichte auch sein Wunsch.

Eric und Phillip sind sich in vielerlei Hinsicht ähnlich, was nach der genaueren Betrachtung der beiden deutlich wird. Beide lassen sich nicht auf die Rolle eines bloßen Wunschobjekts beschränken, sondern sie müssen, wie auch die Disney-Prinzessinnen der zweiten Generation, für ihre Ziele kämpfen. „Where we do get to know them, we see that this makes them worthy of those around them, and they become princes in the archetypical sense of the word: champions who deserve to love and respect of those they lead.“²³⁰ Während Phillip uns gezeigt hat, dass auch Helden manchmal Hilfe brauchen, schafft es Eric, Ursula ohne die Hilfe von magischen Wesen zu Fall zu bringen. Dagegen kann man aus Erics Figur die Lehre ziehen, dass man sich für das, was einem wichtig ist, mit ganzer Kraft einsetzen soll und dass sich das, was man sich wünscht, manchmal direkt vor den eigenen Augen befindet.

Eine ähnliche Botschaft kann auch aus dem Film *Tangled* und der Figur des Helden Flynn Rider gezogen werden. Flynn ist ein Dieb, der sich im Laufe der Handlung zu einem besseren Menschen entwickelt. Dabei war er zu Beginn des Films kein schlechter Mensch im Sinne davon, dass er böse und niederträchtig war wie die Gegenspieler und Gegenspielerinnen der Disney-Filme. Er stiehlt vielmehr aus Notwendigkeit und weil er keinen anderen Weg sieht, um sich seinen Traum von Reichtum zu erfüllen. Doch während eines Gesprächs mit Rapunzel erfahren wir, dass dieser Wunsch für Flynn einen anderen Hintergrund hat als einfache Gier. Flynn, der eigentlich Eugene Fitzherbert heißt, erzählt ihr und uns, dass er als Waisenkind aufgewachsen ist, das nichts Eigenes besaß²³¹. Er hat sich in die Geschichten des Flynnigan Rider geflüchtet, der ein sorgenfreies Leben voller Abenteuer hatte und hingehen konnte, wo er wollte. Ein solches Leben wurde auch zu seinem Traum. „For Flynn his dream of enormous wealth is not a selfish or stupid dream, as it turns out; it is a dream which equates wealth with freedom, something he has never really had.“²³² Durch dieses Geständnis wird einerseits deutlich, dass er eigentlich, wie auch Rapunzel, von Freiheit träumt, andererseits wird dadurch erklärt, wie Flynn zu dem geworden ist, den wir zu Beginn des Films kennen lernen. Denn obwohl er keinen bösen Charakter hat, trägt er doch einige Eigenschaften in sich, die eher

²³⁰ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 131.

²³¹ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 00:54:36.

²³² Ebd., S. 86.

nicht bei märchenhaften Helden oder auch bei Figuren mit positiven Eigenschaften zu finden sind. Er ist rücksichtslos und egoistisch, was zum Beispiel klar wird, als er die Stabbington Brüder auf der Flucht vor der Palastwache ihrem Schicksal überlässt und allein mit der gestohlenen Krone flieht²³³. Er ist arrogant und denkt, er kann Rapunzel um den kleinen Finger wickeln, als diese ihn in ihrem Turm erpresst. Als er es nicht schafft, Rapunzel zu überzeugen, ihn gehen zu lassen, setzt er seinen letzten Trick ein, den „smolder“²³⁴. Doch dieser Gesichtsausdruck, mit dem es ihm anscheinend bisher immer gelungen ist, Frauen zu bezaubern, wirkt bei Rapunzel nicht. Durch diese Szene wird ebenso deutlich, dass Flynn auch manipulativ ist. Dies lässt sich auch aus seinen Versuchen schließen, Rapunzels schlechtes Gewissen auszunutzen oder ihr durch die Begegnungen mit Raufbolden Angst zu machen. Erst, nachdem Flynn einige Zeit mit Rapunzel unterwegs ist, beginnt er, sie zu respektieren und wird selbst offener und netter. Seine charakterliche Verwandlung geht sogar so weit, dass er durch Rapunzel, in die er sich während ihrer gemeinsamen Reise verliebt, sein altes Ich hinter sich lässt und für Rapunzel ein besserer Mensch werden will. „They have come to care for one another, however, and it is within their growing feelings for one another that the two are able to find freedom, symbolised by the song that we hear sung by Rapunzel and Flynn in duet, first as voice-over-narration/internal monolog, then out loud to each other, ‘I See the Light’.“²³⁵ Nicht nur, dass sich Flynn während dieses Lieds bewusst wird, dass Rapunzel seine Welt verändert hat, er stellt auch fest, dass sie ihm wichtiger geworden ist als das Geld, das er für die Krone bekommen würde. Als er die Stabbington Brüder am Ufer stehen sieht, entschließt er sich, ihnen die Krone zu überlassen und damit seine Tage als Dieb endgültig hinter sich zu lassen²³⁶. Von den Stabbington Brüdern und Gothel in eine Falle gelockt, wird er von der Palastwache gefangen genommen und soll für seine vergangenen Verbrechen gehängt werden. Da er aber als der männliche Held des Films gilt und damit auch die Sympathie des Publikums erhält, ist es logisch, dass er nicht für seine Verbrechen mit dem Tod durch den Strick bezahlen muss. „Die moralische Bewertung einer Tat hängt auch davon ab, ob sie von anderen Figuren oder vom Helden begangen wird.“²³⁷ Dass Gothel dagegen als Bösewicht dieser Geschichte bestraft wird, ist für uns selbstverständlich. Es gilt eben auch bei Disney die Moral der Sympathie. Außerdem sind Gothels Verbrechen um einiges schlimmer als die von Flynn. Sie ist bereit zu töten, um Rapunzel und die Magie ihrer Haare für sich zu behalten. Flynn wurde von Maximus und den Raufbolden aus dem Gefängnis befreit und er reitet sofort zum Turm, um Rapunzel zu retten. Sobald er im Turmzimmer ist, wird er von Gothel erstochen. Als Rapunzel Gothel verspricht, dass sie freiwillig mit ihr gehen wird, wenn sie nur Flynn heilen

²³³ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 00:16:17.

²³⁴ Ebd., 00:29:41.

²³⁵ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 87.

²³⁶ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 01:08:31.

²³⁷ Solms, Wilhelm, *Die Moral von Grimms Märchen*, S. 224.

darf, fleht dieser sie an, es nicht zu tun, da es ihr Tod wäre²³⁸. Er ist also bereit, sein Leben zu opfern, um Rapunzel zu retten. Damit steht auch er in der Tradition des Märchens. „Das Märchen fordert den Einsatz der ganzen Persönlichkeit, und nur wer sein Leben auch zu verlieren bereit ist, wird es gewinnen.“²³⁹

Auch, wenn Flynn ein Dieb war oder ist, hat er keinerlei Absichten gezeigt, aus Rapunzels Haaren Profit für sich zu schlagen, sobald er von deren Kräften wusste. Zum einen wird so klar, dass nicht so weit gehen würde, einen Menschen zu verletzen, um sein Traum von Reichtum und Unabhängigkeit zu erreichen, zum anderen zeigt es, dass er Rapunzel zu diesem Zeitpunkt bereits viel zu sehr schätzt, um ihr zu schaden. Bevor er das Geheimnis ihrer Haare erfahren hat, hat Rapunzel bereits seinen Respekt und seine Zuneigung gewonnen. Es liegt ihm bereits zu viel an ihr und es geht ihm dabei vielmehr um das Mädchen Rapunzel als um ihre Haare. Damit unterscheidet er sich grundlegend von Gothel, die ihre Sorge um Rapunzel heuchelt und der es nur um ihre Haare und ihre Kräfte geht. Daher gelingt es ihm auch, Rapunzel von Gothel zu befreien. Als diese ihn gerade heilen will, sieht Flynn die einzige Möglichkeit Rapunzel zu retten darin, ihre Haare mit einer der auf dem Boden liegenden Scherben des Spiegels abzuschneiden, wobei er seine einzige Möglichkeit auf Rettung aufgibt²⁴⁰. Doch mit dieser Tat befreit er Rapunzel nicht nur von ihren Haaren und der damit verbundenen Bürde, sondern befreit sie auch von Gothel. Er ermöglicht ihr so ein Leben in Freiheit.

Rapunzel und Flynn werden am Ende des Films für ihre Opferbereitschaft nicht nur dadurch belohnt, dass Flynn wieder zum Leben erweckt wird, sondern ihr Happy End wird noch dadurch erweitert, dass Rapunzel wieder mit ihrer Familie vereint ist und auch Flynn in diese Familie aufgenommen wird. Am Ende des Films berichtet er uns, wieder in einem Voice-over und als Erzähler der Geschichte, dass Rapunzel das Königreich genauso gut und weise regiert wie ihre Eltern²⁴¹. Dass er selbst durch die Hochzeit mit ihr zu einem Prinzen und später zum König wird, erwähnt er nicht. Es spielt keine Rolle für ihn, denn sein wahres Happy End liegt nicht in dem sozialen Aufstieg, sondern in seiner Liebe zu Rapunzel und darin, dass er durch sie das Beste in sich selbst gefunden hat. Dies macht ihn auch zu dem Disney-Prinzen der vier beschriebenen, der die größte Charakterentwicklung durchmacht. Er zeigt uns, dass es möglich ist, die beste Version des eigenen Ichs aus sich herauszuholen und dass dies wertvoller ist als ein Leben in Reichtum.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Disney-Prinzen sich aus dem Schatten der Disney-Prinzessinnen heraus zu wichtigen Figuren nicht nur für die Handlung, sondern

²³⁸ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 01:20:49.

²³⁹ Röhrich, Lutz, „Bewährungsprobe“, S. 278.

²⁴⁰ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 01:23:48.

²⁴¹ Ebd., 01:29:36.

auch für die Wirkung der Filme entwickelt haben. „Far from remaining the ‘cardboard character’ of traditional fairy tales, over time Disney’s princes have become hugely important figures.“²⁴² Sie haben sich von reinen Wunschobjekten zu Figuren entwickelt, die dem Publikum als Vorbilder und als Identifikationsfiguren dienen können. Damit haben sie sich von ihrer Rolle, als Belohnung für Tugendhaftigkeit der Heldin und als Verkörperung des Märchenglücks im Dienst der Moral zu stehen, zwar nicht ganz getrennt, doch sie sind nun ebenso wie die Protagonistinnen Lehrfiguren, die die „gute Lehre“ repräsentieren.

4.2.3. Die Disney-Bösewichte

Zu jedem Disney-Film gehört eine Figur, die als Gegenspieler des Helden oder der Heldin agiert. Darunter gibt es Figuren, die den Helden oder der Heldin nur kurzzeitig im Wege stehen und bekehrt werden können, oder auch solche, die ohne Einschränkungen als böse bezeichnet werden können und die ihre ohne Rücksicht auf Verluste ihre Ziele erreichen wollen. Bei den Märchenfilmen von Disney handelt es sich bei vielen Bösewichten um Frauen: Die Evil Queen, Lady Tremaine aus *Cinderella*, Maleficent, Ursula und Gothel. Dies ist keineswegs nur in den Märchenfilmen der Fall. Auch in den Märchen, die den Disney Studios als Vorlage dienten, ist dies kein unbekanntes Motiv. „Es ist [...] auffällig, wie oft es sich bei den Schädigern der Helden oder Heldinnen um F.en [Frauen] handelt, Königinnen ebenso wie Dienerinnen, um leibliche Mütter, Stiefmütter, Schwiegermütter und die meist häßlichen Stiefschwestern.“²⁴³ In den ersten vier Disney-Märchen handelt es sich durchweg um weibliche Bösewichte. Erst mit Gaston in *Beauty and the Beast* von 1991 ist ein Mann der Gegenspieler, wobei dies in der Märchenvorlage nicht der Fall ist. Dieser Disney-Film ist keine Ausnahme darin, die Bösewichte der Märchenvorlagen zu verändern oder sogar neu zu erfinden. Auch die Bösewichte der vier Beispielfilme sind davon betroffen, wobei die Evil Queen aus *Snow White and the Seven Dwarfs* ihrer Vorlage bei weitem am ähnlichsten gehalten ist. Die böse Fee, die in der Märchenvorlage von Perrault nur zu Beginn auftaucht, um den Fluch über Dornröschen zu sprechen, verschwindet nach dieser Tat wieder aus der Geschichte, während Maleficent in *Sleeping Beauty* zu einer Figur ausgebaut wurde, die während der gesamten Filmhandlung aktiv ist und am Ende des Films vom Prinzen getötet wird. Ursula aus *The Little Mermaid* ist wie Maleficent eine Gegenspielerin, die ebenfalls bis zu Ende eine Rolle spielt und die Geschehnisse durch ihre Handlungen beeinflusst. Dabei ist die Meerhexe in Andersens Geschichte keine eindeutig böse Figur, sondern eher neutral, da sie keine bösen Absichten verfolgt und der Seejungfrau vielmehr hilft als schadet, wenn auch nicht ohne Bezahlung. Des Weiteren wurde die Figur von Gothel in *Tangled* von einer Fee, die

²⁴² Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 130.

²⁴³ Moser-Rath, Elfriede, „Frau“, S. 123.

Rapunzel als Baby ihren Eltern in einer Art Tauschgeschäft genommen hat und Rapunzel später als Bestrafung für den Kontakt mit dem Prinzen, dem eine Schwangerschaft folgte, in eine Wüste verbannt, aber weder ihr noch dem Prinzen wirklich persönlich geschadet hat, in eine Frau verwandelt, die Rapunzel als Baby gestohlen hat, um die Kräfte ihrer magischen Haare für sich zu behalten und auch nicht vor Mord zurückschreckt, damit es so bleibt. Diese Figuren wurden also so ausgestaltet, dass sie dem Standard der Evil Queen entsprechen, die sogar 2003 auf die Liste der 50 größten Bösewichte des American Film Institute auf den zehnten Platz gewählt wurde²⁴⁴. Dies ist nicht besonders verwunderlich, wenn man bedenkt, dass sie ihre Stieftochter umbringen will, nur weil diese schöner ist als sie. Meiner Meinung nach ist Maleficent allerdings die Böseste der vier, da sie keinen triftigen Grund für ihre Tat und ihren Hass auf Aurora hat. Im Märchen ist die Fee, die eigentlich gar nicht böse ist, zum einen beleidigt, weil man vergessen hat, sie zur Taufe einzuladen, da man dachte, sie sei verschollen oder tot, und ihr gewöhnliches Besteck vorsetzte und kein goldenes wie den anderen Feen, zum anderen ist sie erzürnt darüber, dass die Prinzessin durch die Wünsche der anderen Feen so perfekt sein solle. Maleficent dagegen ist als böse Fee bekannt und wurde daher verständlicherweise nicht zu Feier eingeladen, was ihr auch bewusst zu sein scheint, da ihre Verwunderung darüber gespielt und sarkastisch wirkt²⁴⁵. Demzufolge handelt sie einfach nur aus Bosheit, als sie Aurora verflucht, und nicht, weil sie sich daraus einen Gewinn oder Vorteil erhofft, wie Ursula es tut. Diese benutzt Ariel, um ein Druckmittel gegen Triton zu haben, an dem sie sich für ihre Verbannung rächen will, und um dessen Platz als Herrscherin des Meeres einzunehmen. Auch Gothels Motiv kann man bis zu einem gewissen Maß nachvollziehen, denn sie begehrt ewiges Leben und ewige Jugend und will die magischen Kräfte von Rapunzels Haaren um jeden Preis für sich allein haben.

Seien die Motive der vier Antagonistinnen nachvollziehbar oder nicht, was sie alle vier gemeinsam haben, sind ihre Eigenschaften. „Falschheit, Bosheit, Hinterlist, Herrsch- und Rachsucht, Neid und Eifersucht sind die hervorstechendsten Charaktermerkmale der Stiefmütter, deren leibliche Töchter und der Hexen, die stets Widerpart und Kontrastfiguren der positiven Heldinnen sind.“²⁴⁶ Durch diese Eigenschaften, die in den Filmen deutlich herausgearbeitet sind und auch sehr früh in den Filmen deutlich gemacht werden, weiß der Zuschauer und die Zuschauerin von Beginn an, dass diese Figuren die Bösewichte sind. Darauf weist auch ihr Aussehen hin. Wie bereits bei den Disney-Prinzessinnen festgestellt, spiegelt das Aussehen der Figuren ihr inneres Wesen wieder. „Das häßliche Äußere der H. [Hexe] und ihre abgeschiedene Wohnung entsprechen ihrem bösen, dem Menschen

²⁴⁴ American Film Institute, „AFI's 100 Greatest Heroes & Villains“, <http://www.afi.com/100Years/handv.aspx>, 23.08.2017.

²⁴⁵ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:08:12.

²⁴⁶ Röhrich, Lutz, „Und weil sie nicht gestorben sind ...“, S. 125.

feindlichen Charakter. Die H. [Hexe] verkörpert das Prinzip des Bösen und tritt stets als Gegenspielerin des Helden auf.“²⁴⁷ Ursula, die Meerhexe, ist deutlich als eine böse Figur gestaltet. „Everything about her is a caricature of some earlier Disney heroine, to include her tactics. Even her look borrows elements from classic villainesses: she tries to appear glamorous and sophisticated, but her monstrous form (she has the body of a somewhat humanized octopus) undercuts this attempt.“²⁴⁸ Sie tritt in mancher Hinsicht in die Fußstapfen von Maleficent, unter anderem auch darin, dass sie aktiv in die Geschehnisse eingreift, um zu verhindern, dass Ariel ihren Vertrag einhalten kann. Als ihre zwei tierischen Helfer, die beiden Muränen Flotsam und Jetsam, gerade noch den Kuss von Ariel und Eric im Boot verhindert haben, stellt sie fest, dass Ariel nah dran ist, ihre Aufgabe zu erfüllen und beschließt, selbst einzugreifen: „Well, it's time Ursula took matters into her own tentacles.“²⁴⁹ Sie erreicht auch für kurze Zeit ihr Ziel und gelangt in den Besitz von Tritons magischem Dreizack. Nun will sie auch Ariel und Eric aus dem Weg räumen. Als sie mit dem Dreizack auf Eric zielt, um ihn zu töten, greift Ariel sie an, um sie zu stoppen. Dadurch verfehlt Ursula ihr Ziel und trifft an Erics Stelle ihre beiden Moränen, was sie entsetzt mit den Worten „My babies! My poor little pupsies!“²⁵⁰ kommentiert und sie erst richtig wütend macht. Aus ihrer Reaktion lässt sich schließen, dass die beiden Muränen ihrer etwas bedeutet haben, sie vielleicht sogar geliebt hat. Sollte durch diese Szene dargestellt werden, dass Ursula auch eine liebende Seite besitzt? Damit würde die WDC allerdings gegen ein wichtiges und markantes Stilmittel ihrer Filme verstoßen, nämlich gegen die moralische Einseitigkeit, die auch in Märchen zu finden ist. Die Figuren sind entweder gut oder böse, schwarz oder weiß. Es ist schwer, die Absicht hinter der Szene zu erkennen, aber meiner Meinung nach, war es nicht die Intention, Ursula menschlich erscheinen zu lassen, sondern es ging vielmehr darum, ihr einen Grund zu geben, wütend genug zu werden und sich in ihre riesenhafte Version zu wandeln. Des Weiteren wurden die beiden Moränen wohl hauptsächlich zur Geschichte hinzugefügt, weil viele der Disney-Böswichte ein tierischer Komplize zur Seite gestellt wurde. Neben Ursula können noch Jafar und sein Papagei aus *Aladdin* oder Madame Medusa und ihr beiden Krokodile in *The Rescuers* als Beispiele angeführt werden. Außerdem scheint eine liebende Seite an Ursula schwer vorstellbar, da wir sie seit Beginn des Films in ihrer ganzen Schlechtigkeit erleben. Dabei fällt auch auf, dass sie durchaus intelligent ist. Sie erkennt am ersten Blick auf Ariel, dass diese ihr bei ihrem Plan, Triton zu stürzen, von Nutzen sein kann und weiß auch genau, wie sie Ariel manipulieren kann. Sie stellt sich Ariel als eine Person vor, die geläutert wurde und nun den Meermenschen hilft anstatt ihnen zu schaden, wie sie in ihrem Lied „Poor

²⁴⁷ Gerlach, Hildegard, „Hexe“, In: In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin[u.a.]: Walter de Gruyter 1990, S. 965.

²⁴⁸ Davis, Amy M., *Good Girls and Wicked Witches*, S. 125.

²⁴⁹ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 01:02:24.

²⁵⁰ Ebd., 01:12:18.

Unfortunate Souls“ erklärt²⁵¹. Dass sie es trotz ihrer äußeren Erscheinung und ihrer Art, Ariel zu drängen, schafft, diese zu dem Deal zu überzeugen, verdeutlicht, dass Ursula eine durchtriebene und nicht zu unterschätzende Figur ist.

Maleficent ist zwar keine Hexe, aber doch auch ein magisches Wesen, nämlich eine Fee. Sie widerspricht zwar dem populärkulturellen Bild eine Fee, trifft aber auch nicht das Bild einer Hexe, außer in dem Punkt, dass sie einen Raben als Haustier und Begleiter hat. Maleficent ist als eine bleiche, schwarz gekleidete, hochgewachsene Frau mit Hörnern gezeichnet, die obwohl sie elegant wirkt und eine sanfte Stimme hat, doch eine unheimliche Ausstrahlung besitzt. Ihre Hörner und ihre gelben Augen verleihen ihr ein dämonenhaftes Aussehen. Sie wurde so gestaltet, dass sie einen Gegensatz zu den guten Feen bildet, die klein, rundlich und farbenfroh gezeichnet wurden. Vom Charakter her ist Maleficent böse, grausam und unbarmherzig, was zum Beispiel deutlich wird, wenn sie ihre Lakaien dafür bestraft, dass diese Aurora nicht gefunden haben, weil sie sechzehn Jahre lang nach einem Baby gesucht haben²⁵² oder wenn sie Phillip in seinem Kerker mit Worten und einer möglichen Version der Zukunft verhöhnt²⁵³. Letzteres zeigt auch, dass sie überheblich und selbstgefällig ist. Sie blickt auf alle anderen herab und ist davon überzeugt, dass sie mächtiger ist als alle anderen: „You poor simple fools, thinking you could defeat me. Me, the mistress of all evil!“²⁵⁴ Es ist nicht zu leugnen, dass sie in der Tat mächtig ist. Sie setzt Aurora in eine Art Trance, damit diese sich an der Spindel sticht²⁵⁵ oder beschwört die Dornenhecke um das Schloss, in dem Aurora schläft, herauf²⁵⁶. Gegen ihren letzten Zauber wirken diese allerdings unbedeutend. Nachdem sie sich Phillip mit den Worten „Now, shall you deal with me, O Prince, and all the powers of Hell!“²⁵⁷ in den Weg gestellt hat, verwandelt sie sich in einen Drachen, in dessen Gestalt sie schließlich besiegt wird. Ebenso wie Ursula scheut also auch sie sich nicht davor, selbst aktiv zu werden, um zu verhindern, dass jemand ihren Plänen in die Quere kommt, was auch der Grund ist, warum sie Phillip gefangen nimmt. Was Maleficent aber zu einer wirklich bösen Gegenspielerin macht, ist der Punkt, dass die ihren Plan, Aurora zu töten oder zumindest ewig schlafen zu lassen, aus reiner Bosheit verfolgt, die in ihrer Natur zu liegen scheint, denn es ist meiner Meinung nach unwahrscheinlich, dass eine Fee, die sich selbst als „Mistress of all evil“ bezeichnet, ernsthaft beleidigt ist, weil man sie nicht zu einer Feier eingeladen hat.

Die Evil Queen dagegen hat einen immerhin für sie nachvollziehbaren Grund für ihre bösen Taten. Sie will die Schönste im ganzen Land sein und räumt gnadenlos jede Konkurrenz aus

²⁵¹ Ebd., 00:39:43.

²⁵² *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:16:34.

²⁵³ Ebd., 01:02:14.

²⁵⁴ Ebd., 00:51:13.

²⁵⁵ Ebd., 00:48:28.

²⁵⁶ Ebd., 01:07:31.

²⁵⁷ Ebd., 01:08:58.

dem Weg. Obwohl wir auch bei *Snow White and the Seven Dwarfs* gleich zu Beginn erfahren, dass die Evil Queen die Antagonistin in der Geschichte ist, lässt ihre äußere Erscheinung nicht darauf schließen. Sie ist die zweitschönste im Land, was gegen die Gleichsetzung von innerer und äußerer Schönheit spricht. Allerdings verliert ihre äußere Schönheit ihre Wirkung, wenn man ihr grimmig verzogenes Gesicht und ihre schwarze und violette Kleidung, vor allem durch die nur ihr Gesicht freilassende, schwarze Balaklava, ihre Wirkung. Im Verlauf des Films verwandelt sie sich durch einen Zauber in die Gestalt einer alten Krämerin, die dem Klischee des Aussehens einer Hexe entspricht und die vielmehr zu Charakter passt – alt, hässlich, mit Hakennase und Warze, buckelig und mit langen, knöchigen Fingern²⁵⁸. Man könnte sagen, dass dies ihre wahre Form ist und diese Form ist es auch, die nicht nur ihre Krähe verschreckt, sondern auch eine gewisse Wirkung auf das Publikum haben dürfte. Dabei ist es nicht nur ihr verändertes Aussehen, sondern ihre Stimme und ihr Lachen, das „Old Hags Cackle“, das einem Schauer über den Rücken laufen lässt. Sie ist bereit, ihr Aussehen, auf das sie so stolz ist, zu verändern, nur um Snow White zu töten. Dies muss sie nun auch selbst in die Hand nehmen, da der Jäger, der Snow White in ihrem Auftrag töten sollte, Mitleid mit der Prinzessin hatte und sie hat laufen lassen. Wie auch Ursula und Maleficent erkennt sie, dass es Zeit wird, dass sie selbst aktiv wird und die Dinge in die eigenen Hände nimmt. Dazu wird sie ihrem Ruf gerecht, schwarze Magie zu beherrschen, indem sie zunächst sich selbst verwandelt und dann mit einem Trank den Apfel vergiftet. Während sie ihren Plan erklärt, wobei sie mit niemand Konkretem zu reden scheint, außer vielleicht ihrer Krähe, und so den Eindruck erwägt, sie würde mit dem Publikum sprechen, bemerkt man, dass sie klug ist und nichts unbedacht lässt²⁵⁹. So vergewissert sie sich zum Beispiel, ob es ein Gegenmittel gibt, geht erst zur Hütte der Zwerge, wenn sie sicher ist, dass diese weg und Snow White allein ist, und sie weiß sehr genau, durch welches Verhalten und welche Worte sie Snow White dazu bringen kann, ihr zu vertrauen und den Apfel anzunehmen. Im Großen und Ganzen ist die Evil Queen nicht schwer zu durchschauen, da sie sich nicht darum bemüht, ihre böse Natur und ihre Grausamkeit zu verstecken. Durch die Zwerge erfahren wir, dass sie einen schlechten Ruf hat: „She's wicked!“, „She's bad!“, „She's mighty mean!“, „She's an old witch! And I'm warnin' ya, if that queen finds her here, she'll swoop down and wreak her vengeance on us!“, „She knows everything. She's full of black magic! She can even make herself invisible.“²⁶⁰ Diese Beschreibung der Zwerge trifft ziemlich genau auf die Evil Queen zu. Es handelt sich bei ihr also um eine Antagonistin, die eindeutig als eine böse Figur zu identifizieren ist, sowohl für die anderen Figuren innerhalb der Handlung als auch für die Zuschauer und Zuschauerinnen und die für die nachfolgenden Disney-Gegenspielerinnen als Vorbild gedient hat.

²⁵⁸ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 00:49:49.

²⁵⁹ Ebd., 01:03:14.

²⁶⁰ Ebd., 00:38:28.

Gothel ist dagegen in mancher Hinsicht eine andere Art von Antagonistin. Sie, die ein normaler Mensch ist und keine magischen Fähigkeiten besitzt, wirkt von außen betrachtet nicht wie eine böse Figur, doch dies ist ein wichtiger Punkt in der Handlung und auch für die Moral der Geschichte. Da die die magische Wirkung der Blume und später von Rapunzels Haar sie jung und schön macht, ist es logisch, dass sie auch so aussieht. Außerdem ist sie eine gute Schauspielerin, die Rapunzel 18 Jahre lang täuscht und ihr wahres Gesicht verbirgt, was durch ihre falsche Jugend auch verdeutlicht wird. Da sie, wenn Rapunzel nicht da ist, sie sich nicht verjüngen lassen kann, sieht sie im Laufe des Films immer ein bisschen älter aus, was dazu passt, dass ihre Maske der liebenden Mutterfigur immer weiter fällt. Meiner Meinung nach macht sie das zu einer Antagonistin, die in bestimmter Weise besser und komplexer wirkt als beispielsweise Maleficent. Während die anderen drei Figuren sozusagen ihr böses Wesen offen ausleben, können sie ihre bösen Taten auch offen ausführen. Ursula ist hier bereits eine Ausnahme, da sie Ariel täuschen muss, damit diese den Pakt mit ihr eingeht, doch sie hat bereits den einen Ruf, wie wir erfahren, wenn Sebastian Ariel mit den Worten „She's a demon! She's a monster!“²⁶¹ vor der Meerhexe warnt. Auch die Evil Queen und Maleficent sind als böse verrufen. Gothel jedoch ist bemüht, vor allem vor Rapunzel die Maskerade aufrecht zu erhalten. Sie steht jedoch den anderen Disney-Bösewichten beim Thema Grausamkeit in nichts nach. Sie manipuliert Rapunzel, indem sie ihr erzählt, dass die Welt außerhalb des Turms grausam ist und alles Gute zerstört, und macht Rapunzel so von sich abhängig. Und obwohl sie sich als liebende und besorgte Mutter darstellt, beleidigt sie Rapunzel und verhindert so, dass Rapunzel Selbstwertgefühl aufbaut, wobei sie dies so geschickt macht, dass Rapunzel nichts merkt. In einer Szene, in der sie beide im Turm vor einem Spiegel stehen, sagt sie zum Beispiel zu Rapunzel: „Rapunzel, look in that mirror. You know what I see? I see a strong, confident, beautiful young lady. Oh look, you're here too.“ Lachend fügt sie hinzu: „I'm just teasing. Stop taking everything so seriously.“²⁶² In ihrem Lied „Mother knows best“ wird sehr gut deutlich, wie sie Rapunzel einerseits Angst vor der Außenwelt macht und sie einerseits klein hält, wobei sie ihre Worte damit rechtfertigt, dass sie Rapunzel doch liebt²⁶³. Auch stellt sie sich selbst als Opfer dar, nachdem sie beispielsweise Rapunzel verärgert anherrscht, dass sie den Turm niemals verlassen wird, dieser ein schlechtes Gewissen macht, indem sie sagt: „Great. Now I'm the bad guy.“²⁶⁴ Obwohl sie also nicht wie ein Bösewicht aussieht, äußert sich ihr böser Charakter vor allem in der psychischen Grausamkeit, der Rapunzel ausgesetzt ist, und darin, dass sie bereitwillig das Leben anderer Menschen zerstört, um ihre Ziele zu erreichen. Dies ist aber wiederum der Grund, warum sie ihr selbstsüchtiges Ziel nicht erreicht: Sie handelt nicht moralisch richtig und auch ihre Methoden sind nicht

²⁶¹ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 00:

²⁶² *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 00:10:44.

²⁶³ Ebd., 00:12:50.

²⁶⁴ Ebd., 00:23:10.

moralisch vertretbar. Das macht sie zum Gegenmodell von Rapunzel und auch zu deren Gegenspielerin und rechtfertigt ihr Ableben.

Für alle vier endet ihre Geschichten mit ihrem Tod. Dass dies ein Disney-typisches Mittel ist, um die Gegenspieler und Gegenspielerinnen der Helden und Heldinnen, die zu bössartigen Figuren entwickelt wurden, für das Happy End aus dem Weg zu räumen und dass dies unbedingt vor der glücklichen Vereinigung der Prinzen und Prinzessinnen erfolgen muss, um ihnen ein ungetrübtes Happy End zu schenken, wurde bereits im vorherigen Kapitel festgestellt. Obwohl dieses Motiv in den viel Beispielfilmen gewählt wurde und auch bei Disney-Filmen zu finden ist, die keine Märchenvorlage haben, ist es doch keineswegs die Regel, nicht einmal in den Disney-Märchenfilmen. Die Ausnahmen bilden dabei die Filme *Cinderella*, *Aladdin* und *Frozen*. Natürlich werden auch hier die Bösewichte bestraft für ihr böses Treiben, doch nicht mit dem Tod. Die Begründung dafür kann aber nicht darin liegen, dass die Bösewichte in diesen Filmen weniger böse sind als beispielsweise Maleficent oder Gothel, und sie kann auch nicht durch die Märchenvorlagen begründet werden. Es wäre durchaus interessant, alle Disney-Bösewichte in Hinblick auf dieses Phänomen hin zu untersuchen, doch dies würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen. Daher wenden wir uns wieder den vier Antagonistinnen der Beispielfilme zu. Neben der Tatsache, dass sie sterben, ist auch interessant, wie ihre Tode inszeniert sind. Bei dieser Untersuchung bietet es sich an, auch ein Blick auf die verbildlichte Grausamkeit, die Märchenfilmen vorgeworfen wird, zu betrachten, vor allem, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, dass außer der Evil Queen keine der Gegenspielerinnen in ihrer Märchenvorlage stirbt. Ihre Tode wurden also von den Filmemachern und Filmemacherinnen hinzugefügt und darüber hinaus wurde auch der Tod der Evil Queen verändert dargestellt.

Die Vernichtung der Gegenspieler und Gegenspielerinnen ist in Märchen sehr häufig zu finden. „Das Märchen realisiert das ungetrübte Glück seines Helden, und dazu räumt es bedenkenlos mit all jenen auf, die ihm entgegenstehen.“²⁶⁵ Dieses Vorgehen wurde von den Disney Studios daher auch in ihre Märchenfilme übertragen, um so die Verbindung zum Märchenhaften aufrecht zu erhalten, doch haben sie dieses märchenhafte Element auf ihre Filme zugeschnitten. Mit Blick auf die vier Beispielfilme kann festgestellt werden, dass es zwei unterschiedliche Art und Weisen gibt, mit denen die Antagonistinnen vernichtet werden können. Entweder werden sie von den Prinzen getötet oder sie sterben durch eine Art Unfall, was man so deuten könnte, dass höhere Mächte oder das Karma dabei ihre Finger im Spiel haben. Doch kommen wir zunächst zu den beiden Gegenspielerinnen, die durch die Prinzen getötet werden, denn dabei lässt sich eine Übereinstimmung erkennen. Ursula, durch den Tod

²⁶⁵ Röhrich, Lutz, „Grausamkeit“, In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1990, S. 97-110, S. 102.

ihrer beiden Muränen erzürnt, ist entschlossener als je zuvor, Ariel und Eric zu beseitigen und wächst zu einer riesigen Gestalt heran²⁶⁶. Der Kampf findet nun an der Wasseroberfläche statt. Ursula erschafft einen riesigen Strudel, der einige gesunkene Schiffe und auch Eric erfasst. Während es ihm gelingt, sich auf eines dieser Schiffwracks zu ziehen, stürzt Ariel in die Mitte des Strudels auf den Meeresboden und schafft es knapp, Ursulas Schüssen mit dem Dreizack auszuweichen. Als Ursula zum letzten Schuss ausholt, steuert Eric mit dem Schiffswrack auf sie zu und durchbohrt sie mit dem abgesplitterten Mast des Schiffbugs. Nach einem Schmerzensschrei bricht sie zusammen und geht unter, während Blitze ihren Körper durchfahren. Das letzte, was wir von ihr sehen, sind ihre untergehenden Tentakel, die sich um das Schiffswrack klammern, es mit unter Wasser ziehen und dabei das Wasser aufwühlen, und eine schwarze Rauchsäule, die sie sich aus dem Wasser erhebt. Auch Maleficent verändert ihre Gestalt um Phillip aufzuhalten, Sie verwandelt sich in einen riesigen, schwarzen, feuerspeienden Drachen mit grünleuchtenden Augen²⁶⁷. Ihn durch ihr Feuer in die Enge treibend gelingt es ihr, Phillip auf einem Felsvorsprung festzusetzen. Sie ist sich sicher, Phillip, der nur noch mit seinem Schwert bewaffnet ist, so gut wie besiegt zu haben, doch als sie sich gerade bereit für den letzten Angriff macht, wirft Phillip sein Schwert, das die drei guten Feen noch schnell mit einem Zauber verstärken, nach dem Drachen und trifft diesen ins Herz. Der Drache bricht aufbrüllend zusammen, schnappt noch einmal nach Phillip und stürzt dann, umgeben von Flammen in den Abgrund. Phillip schaut ihr hinterher und uns wird gezeigt, was dort zu sehen ist: Das silberne Schwert, das nur noch Maleficents zerfetzten Umhang durchbohrt, steckt aufrecht im Boden der Schlucht. Beide Inszenierungen bilden den Kampf der Protagonisten und der Antagonistinnen ab, den die Prinzen mit der notwendigen Tötung der Antagonistinnen beenden, da sonst sie selbst oder ihre Prinzessinnen sterben würden. Würden die Prinzen die Feindinnen hinterrücks und unvermittelt töten, würden wir sie wahrscheinlich nicht als Helden und die Tat auch nicht unbedingt als moralisch richtig ansehen, doch da sie den Gegenspielerinnen eigentlich aufgrund ihrer Gestalt unterliegen müssten, werden sie zu Märchenhelden. Meiner Meinung ist es auch gerade die Gestalt der Antagonistinnen, aufgrund derer wir das Töten nicht als grausam erachten, sondern als gerechtfertigt und in gewisser Weise auch befriedigend. Sowohl Ursula als auch Maleficent sind durch ihre Gestalten entmenslicht, sie sind ein Seemonster und ein Drache. Wir empfinden es als natürlich, dass ein Monster getötet und ein Drache erschlagen wird. „Ob sie [die Gewaltszenen] als grausam empfunden werden oder nicht, hängt davon ab, ob sie moralisch gerechtfertigt sind.“²⁶⁸ Der Kampf an sich mag gruselig oder erschreckend sein,

²⁶⁶ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 01:12:31.

²⁶⁷ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 01:08:58.

²⁶⁸ Solms, Wilhelm, *Die Moral von Grimms Märchen*, S. 175.

doch der Tod der Antagonistinnen ist es keineswegs. Wir gratulieren Phillip und Eric vielmehr zum Sieg über die Ungeheuer.

Die Evil Queen und Gothel sterben nicht durch die Hand eines Helden oder auch einer Heldin, sondern ihr Tod ist sozusagen einer höheren Macht zuzuschreiben, die dafür sorgt, dass die Dinge ihren märchen- und Disney-typischen Lauf nehmen, nach dem die Helden und Heldinnen der Geschichte mit einem Happy End und der Erfüllung ihrer Träume belohnt und die Bösen besiegt und in vielen Fällen mit dem Tod bestraft werden. Mit der Evil Queen, der ersten Disney-Antagonistin, hat Disney bereits Maßstäbe gesetzt. Ihr Tod im Film unterscheidet sich von dem im Märchen. Dort muss sie bei der Hochzeitsfeier von Schneewittchen und dem Prinzen in im Feuer erhitzten, eisernen Pantoffeln so lange tanzen, bis sie stirbt. Ob Walt Disney diese Hinrichtung nicht übernommen hat, weil sie ihm zu grausam erschien oder ob es einfach eine dramaturgische Entscheidung war, den Film vor der Hochzeit zu beenden, ist schwer zu sagen. Meiner Meinung nach sollte vermieden werden, dass auf Snow White und den Prinzen durch die Wahl dieser Strafe, obgleich sie nach dem Prinzip des Märchens gerechtfertigt ist, ein schlechtes Licht fällt. Darüber hinaus sollte der Film zu einem glücklichen Zeitpunkt enden, und welche Stelle wäre da besser als die, an der die vermeintlich tote Snow White von der Liebe ihres Lebens erlöst wird? Daher musste das Ableben der Evil Queen im Film verändert werden. Dabei ist diese Szene ein gutes Beispiel dafür, wie Gewalt und Grausamkeiten durch filmische Mittel der Phantasie der Zuschauerinnen und Zuschauer überlassen wird. Nach Snow Whites vermeintlichen Tod, beginnt es zu regnen und zu gewittern. Die Evil Queen flieht in diesem Sturm vor den Zwergen einen Berg hinauf sitzt dann dort in der Falle²⁶⁹. Als sie versucht, einen großen Stein in Richtung der Zwerge den Berg hinunterstoßen will, schlägt ein Blitz in die Felskante, auf der sie steht, und sie stürzt in den Abgrund. Doch dies ist noch nicht genug. Der Stein, den sie eben noch gestoßen hat, fällt ihr hinterher. Wir können uns vorstellen, was passiert, und genau das müssen wir auch, der Film lässt uns keinen Blick in den Abgrund werfen wie bei *Sleeping Beauty*. Unsere Vorstellung, dass die Böse Königin nun tot ist, wird durch die zwei Geier bestätigt, die nun, nachdem sie die Verfolgungsjagd voller Erwartung beobachtet haben, über dem Abgrund ihre Kreise drehen. Neben diesem metaphorischen Mittel wurde in dieser Szene also nur angedeutet und trotzdem wissen wir, dass die Königin tot ist. Dieser Sturz in den Tod ist ein in Disney-Filmen recht beliebtes Mittel, um die Bösewichte sterben zu lassen. Es wird also in gewisser Weise ein Disney-Klischee erfüllt, wenn auch Gothel aus Rapunzels Turm fällt. Deren Sturz ist außerdem ein Rückgriff auf die Märchenvorlage, in der es aber der Prinz ist, der aus dem Turm stürzt. Allerdings ist der Sturz nicht Gothels Todesursache. Nachdem Flynn Rapunzel ihre Haare abschneidet, verlieren diese ihre Zauberkraft und dies hat auch Auswirkungen auf Gothel. Sie,

²⁶⁹ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 01:16:01.

die ihr Leben über hundert Jahre mithilfe der Blume verlängert hat, altert auf einmal sehr schnell²⁷⁰. Es ist, als ob die Magie der Blume rückgängig gemacht wird. Gothel stolpert zu dem zerbrochenen Spiegel, doch durch die Scherben und Sprünge im Rahmen wirkt ihr Gesicht entstellt und wir bekommen nur Bruchstücke von ihrem alternden Gesicht zu sehen, was ein unheimlicher Effekt ist. Gothel windet sich und verdeckt ihr Gesicht mit ihrem Umhang, sodass wir uns nur vorstellen können, wie sie inzwischen aussieht. Entsetzt und panisch taumelt sie durch den Turm in Richtung Fenster. Pascal, das Chamäleon, spannt Rapunzels abgeschnittene Haare, über die Gothel stolpert und rückwärts aus dem Turmfenster stürzt. Kurz sehen wir noch in einer Einstellung Rapunzel, die noch die Arme in Richtung Fenster ausstreckt, als ob sie versucht, Gothel zu warnen oder gar zu festzuhalten. Gothel fällt mit einem Schrei den Turm hinunter, was wir zuerst in einer Einstellung von und dann aus einer Totalen sehen, bevor wir die Vogelperspektive einnehmen und beobachten können, wie der inzwischen leere Umhang zu Boden fällt. Als er auf der Erde aufschlägt, löst sich eine Staubwolke aus dem Umhang, was annehmen lässt, dass Gothel bereits während des Falls zu Staub zerfallen ist. Darum geben wir Pascal, der Gothel immerhin aus dem Fenster hat fallen lassen, keine Schuld, da Gothel sehr wahrscheinlich in jedem Fall gestorben wäre. Viel wichtiger ist allerdings, dass sich hier weder Flynn noch Rapunzel aktiv an der Tötung der Antagonistin beteiligt haben. Flynn hat Rapunzel zwar ihr Haar abgeschnitten, doch dabei nur daran gedacht, Rapunzel zu befreien, und nicht daran, dass dies Gothels Tod bedeuten könnte. Ebenso haben auch die Zwerge in *Snow White and the Seven Dwarfs* nicht selbst die Evil Queen in den Abgrund gestoßen. Sowohl bei der Evil Queen als auch bei Gothel ist ihr Tod durch ihre Schlechtigkeit selbst verschuldet.

„Davon profitieren schließlich die Helden und Rezipienten. Man kann sich besser mit einem Helden identifizieren und ihm alle Sympathie zukommen lassen, wenn der sich nicht selber die Hände beschmutzt, sondern das ‚gerechte‘ Schicksal walten lässt. So bleibt auch der sich identifizierende Rezipient ohne Schuld.“²⁷¹

Die Auffassung, ob diese Tode als grausam oder brutal empfunden werden, hängt großteils von der subjektiven Sicht der Zuschauerinnen und Zuschauer ab. Als ich als Kind *The Little Mermaid* zum ersten Mal gesehen habe, hatte ich große Angst vor Ursula, vor allem in ihrer übergroßen Gestalt. Wenn ich mir diesen Film heute anschau oder auch die anderen Filme, empfinde ich die Todesszenen als gut inszeniert, aber nicht als schlimm und verängstigend, doch ich kann mir, auch aufgrund meiner eigenen Erfahrung, vorstellen, dass sie auf Kinder eine andere Wirkung haben. Wenn ich allerdings an die Aussage des Mädchens „Es ist doch

²⁷⁰ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 01:24:26.

²⁷¹ Zitlspurger, Helga, „Von der Grausamkeit im Märchen und seiner Wirkung auf das Kind“, In: *Das selbstverständliche Wunder. Die Welt im Spiegel des Märchens*, hrsg. v. Evangelische Akademie Baden, Karlsruhe: Evang. Presseverl. für Baden 1996, S. 36.

nur ein Märchen“ zurückdenke, wird klar, dass das persönliche Empfinden von Grausamkeit im Märchen und im Märchenfilm auch von der Erfahrung abhängt, die man mit diesen Medien bereits gesammelt hat. Wenn man weiß, dass es sich um ein Märchen oder einen Disney-Märchenfilm handelt, dann weiß man aus der Erfahrung heraus auch, dass diese sich an eine bestimmte Struktur und an einen bestimmten Stil halten, durch die es selbstverständlich ist, dass die Gegenspieler und Gegenspielerinnen für ihre bösen Taten bestraft und der Drache oder das Monster erschlagen werden. Aufgrund unserer Erfahrung ist es für uns selbstverständlich, dass die Bösen sterben oder zumindest bestraft werden müssen, damit die Guten ihr glückliches Ende bekommen. So wird uns nicht nur gezeigt, dass böse Taten sich nicht auszahlen, sondern auch, dass das Böse besiegt werden kann. Und meiner Meinung nach messen wir dieser Botschaft größere Bedeutung zu, je mehr wir das Böse auch als solches empfinden. Das Ende der Bösewichte ist für uns befriedigender, wenn wir der Meinung sind, dass diese es verdient haben, dass sie bestraft werden.

Was alle vier Antagonistinnen außer ihrem Ende noch gemeinsam haben, ist, dass sie sich nicht davor scheuen, selbst aktiv zu werden und sich selbst darum zu kümmern, dass ihre Pläne sich erfüllen. Dies ist vor allem bei der Evil Queen und Maleficent ein wichtiges Element, das sie von den Prinzessinnen ihrer Filme unterscheidet, da Snow White und Aurora sich äußerst passiv verhalten. “The theme of wicked woman and their fates is not only that evil never goes unpunished, but also that it is the evil woman – the bitches – who are strong, active, no-nonsense people who stop at nothing to get things done.”²⁷² In der Zeit, in der die einzige Rolle der Frau noch darin gesehen wurde, Mutter und Hausfrau zu sein und der Mann als Familienoberhaupt das Sagen hatte, ist es nicht verwunderlich, dass die Prinzessinnen als passive Frauenfiguren gezeichnet wurden. Eine Frau, die selbstständig und ehrgeizig ist und ihre Probleme selbst anpackt, widerspricht dem Frauenbild, das während der Prinzessinnen der ersten Generation herrschte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die damals geschätzten Eigenschaften einer Frau von den Heldinnen verkörpert wurden, die den Zuschauerinnen wohl am ehesten als Identifikationsfigur und Leitfigur dienten, und dass die Protagonistinnen neben den schlechten Eigenschaften, die bereits in den Märchen als solche angesehen wurden, noch mit den Charakterzügen ausgestattet wurden, die Frauen möglichst nicht annehmen sollten. Dass die Eigenschaften der Gegenspielerinnen zu keinem glücklichen Ende für eine Frau führen, wurde noch dadurch verstärkt, dass diese kein Happy End erleben, sondern mit dem Tod bestraft werden. „Instead, real happiness seems to be linked to one trait alone – passivity. If you are willing to wait patiently for your happiness, it will surely come to you. Try to make it happen for yourself, and you will only end up defeated and alone.”²⁷³ Dieses Vorgehen ist in vielen Disney-Filmen wiederzufinden, in denen die Helden oder Heldinnen es

²⁷² Davis, Amy M., *Good Girls and Wicked Witches*, S. 70.

²⁷³ Ebd., S. 71.

mit einer Gegnerin zu tun haben, die als Gegenmodell Einfluss auf das Publikum ausüben sollte. Eine Veränderung in dieser Hinsicht ist in den 1990er Jahren zu bemerken. Zum einen verkörpern die Disney-Prinzessinnen inzwischen selbst Eigenschaften, die damals für eine Frau nicht als akzeptabel galten und die nun aufgrund der Veränderungen in der Gesellschaft von Frauen ausgelebt wurden. Zum anderen folgten nach *The Little Mermaid* eine Reihe von Disney-Filmen, in denen es sich bei den Bösewichten um Männer handelt. „In the ‘political correct’ atmosphere of the 1990s in America, this focus on male villains may have been an attempt to steer away from sexiest portrayals of evil, sexually frustrated women [...]“²⁷⁴ Gothel ist eine der drei weiblichen Bösewichte nach dem Jahr 2000 und nach meinem Erachten die Eindrucksvollste der drei. Dabei unterscheiden sie sich grundsätzlich nicht von ihren Vorgängerinnen, da auch sie zielstrebig, clever und eigenständig sind. Da aber auch die Prinzessinnen diese Eigenschaften teilweise übernommen haben, ist es notwendig, die Antagonistinnen, aber auch die Antagonisten der zweiten Generation als Gegenmodelle in moralischer Hinsicht deutlicher von den Helden und Heldinnen zu trennen und/oder zu zeigen, wie die Gegenspielerinnen Grenzen übertreten, die zu überschreiten auch in der heutigen Gesellschaft nicht akzeptabel ist. Dafür zählt für mich auch das Manipulieren und Unterdrücken einer Person, deren Vertrauen und Zuneigung man besitzt, wie Gothel es mit Rapunzel gemacht hat.

Die Rolle, die die Disney-Bösewichte sowohl für die Handlung als auch für die Moral und die Botschaft des Films spielen, ist nicht zu unterschätzen. Sie werden aufgrund ihres schlechten Charakters und ihrer bösen Absichten nicht als Vorbilder wahrgenommen, sondern als Gegenmodelle. Dabei tragen die frühen Antagonistinnen durchaus Eigenschaften in sich, die heute eine starke Frauenfigur ausmachen. Dennoch ist es eher unwahrscheinlich, dass sich Zuschauer und Zuschauerinnen mit ihnen identifizieren, da die Antagonistinnen durch ihre Handlungen, ihre Aussagen oder durch ihr Aussehen früh in der Geschichte als solche zu erkennen sind und es, bis auf einige Ausnahmen außerhalb der Beispielfilme, schwerfällt, mit ihnen zu sympathisieren. Daher macht es uns nichts aus, sie scheitern und in den meisten Fällen sterben zu sehen. Durch ihre Darstellungen als böse, selbstsüchtige, hinterhältige Figuren, die aus Neid oder Gier anderen schaden, bilden sie einen Gegensatz zu den Figuren, die auf der Seite der Moral stehen. Somit können diese Figuren als Lehrfiguren dafür gesehen werden, wie man nicht sein und wie man nicht handeln sollte. Es können also auch die Disney-Bösewichte als eine Art abschreckende Beispiele Einfluss auf die Zuschauerinnen und Zuschauer haben.

²⁷⁴ Ebd., S. 216.

4.2.4. Die Disney-Helfer

Auch die Nebenfiguren spielen in Märchen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Häufig sind sie es, die zum entscheidenden Sieg des Guten über das Böse beitragen. Nach Schmitt sind sie Träger bestimmter Funktionen und füllen damit elementare Kettenglieder der Handlung aus²⁷⁵. Im Film sind sie darüber hinaus zum Beispiel relevant für die Spannungsdramaturgie, indem sie unter anderem durch Komik Distanz zum Hauptgeschehen schaffen²⁷⁶ oder als Dialogpartner für andere Figuren dienen, um auf diese Art Informationen an das Publikum zu geben. „N. [Nebenfiguren] mit bruchstückhaften Rollen werden zu Trägern ausgereifter Nebenhandlungen, wodurch auch, bes. [besonders] bei abendfüllenden Umsetzungen, die oft kurze Erzählzeit der Vorlage gestreckt werden kann.“²⁷⁷ Außer diesen dramaturgischen Funktionen erfüllen sie auch eine moralische Funktion, in dem sie durch ihre Hilfe dazu beitragen, dass das Gute über das Böse siegt. Des Weiteren können auch viele Helferfiguren im Film selbst als Leitbilder angesehen werden.

Während die Helfer in einem Märchen in den meisten Fällen wieder aus der Handlung verschwinden, nachdem sie ihre Funktion erfüllt haben, begleiten sie die Helden oder die Heldin nach ihrem Kennenlernen durch das ganze Abenteuer. Oft handelt es sich dabei um Tiere, die die Heldin oder den Helden schon lange Zeit begleitet haben, bevor die Filmhandlung einsetzt. Diese Figuren, aber auch die neu eingeführten Helfer werden als „animal sidekick“ bezeichnet. Die Helfer-Figuren haben sich bei den Disney zu einem festen Bestandteil der Filme entwickelt. Wenn es in der Märchenvorlage keine entsprechenden Figuren gibt, wird die Figur für den Film entwickelt. Helferfiguren mit einer Märchenvorlage werden dagegen an das Disney-Universum angepasst oder ausgebaut.

So ist es auch bei den sieben Zwergen aus *Snow White and the Seven Dwarfs*. Sie sind im Disney-Film auf eine andere Weise aktiv als in der Märchenvorlage. Dort treten die Zwerge mehr oder weniger als eine einzige Person auf. Sie geben Schneewittchen Zuflucht in ihrem Haus, wenn sie sich dafür im Gegenzug um den Haushalt kümmert. Sie können sie zweimal retten, als sie von der Königin fast getötet wird, doch beim dritten Mal können sie ihr nicht mehr helfen. Sie bauen einen gläsernen Sarg für Schneewittchen und bewachen sie in ihrer Trauer für eine lange Zeit, bis der Prinz kommt. Sie sind im Märchen keine komischen Figuren, sondern ernsthafte Wesen, die für Schneewittchen zu einer Art Vaterfigur werden. Dagegen sind sie im Disney-Film als Comic Relief konzipiert. Das erste Mal bekommen wir sie zu sehen, als sie in ihrer Mine arbeiten und dabei ihr Arbeitslied singen²⁷⁸. In der vorhergehenden Szene

²⁷⁵ Vgl. Schmitt, „Nebenfiguren“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1999, S. 1295.

²⁷⁶ Vgl., ebd., S. 1298.

²⁷⁷ Ebd., S. 1297f.

²⁷⁸ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 00:21:42.

stellt sich Snow White die Bewohner des Hauses noch als verwaiste Kinder vor. Doch nun sehen wir, dass es sich bei den Zwergen durchaus nicht um Kinder handelt. Sie sind vielmehr als alte Männer dargestellt, mit grauen oder weißen Bärten, mit Ausnahme des Zwerges Dopey. Wir können bereits an der Gestaltung der Zwerge erkennen, dass sie sich unterscheiden, sodass wir sie auch auseinanderhalten können. Jeder Zwerg ist zu einer eigenen Persönlichkeit mit einem eigenen Namen gemacht worden, dennoch bilden sie eine Einheit, wie wir bereits in dieser Szene erkennen können. Ihre Namen erfahren wir bereits von Snow White, als sie diese auf den Betten der Zwerge liest, doch als sie sich persönlich treffen, wird klar, dass diese an ihre Persönlichkeit angepasst sind. Diese Namen, wie Happy und Bashful, dienen zusätzlich der Verniedlichung der Zwerge. „This cuteness, it seems, is what animators and Walt Disney believed would make the dwarfs more likeable and familiar, rather than strange or uncanny.“²⁷⁹

Ihre Funktion als Comic Relief wird im Film recht schnell deutlich. Während der Zwerg Dopey bereits von Anfang an als eine komische Figur auftritt, bemerkt man es bei den anderen Zwergen spätestens dann, als sie ihr Haus nach dem Eindringling durchsuchen²⁸⁰. So bringt Doc zum Beispiel immer wieder Worte durcheinander und Sneezy muss oft so stark niesen, dass dadurch Gegenstände durch den Raum fliegen.

Sobald sie Snow White sehen, sind sie von ihr eingenommen, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt schläft. Und sobald Snow White verkündet hat, was sie alles für die Zwerge kochen kann, haben diese entschieden, dass sie bei ihnen bleiben wird. Nur Grumpy ist dagegen, was wiederum seiner Persönlichkeit entspricht. Ihre Reaktion verdeutlicht damit Snow Whites Charakter und ihre Schönheit, durch die sie schnell die Zuneigung der Zwerge gewinnt. Snow White hatte zu diesem Zeitpunkt für sich bereits entschieden, dass sie bei den Zwergen bleiben wird: „If you let me stay, I keep house for you.“²⁸¹ Snow White übernimmt für sie aber nicht nur den Haushalt, sondern übernimmt in gewisser Weise auch noch ihre Erziehung. Vor dem Essen möchte sie die Hände der Zwerge sehen, um zu schauen, ob sie gewaschen sind. Als die Zwerge ihre verschmutzten Hände einer nach dem anderen zögernd herzeigen, ist sie entsetzt darüber und schickt sie nach draußen, um sich dort zu waschen, mit den Worten: „March straight outside and wash or you you’ll not get a bite to eat.“²⁸² Mit dieser Szene wird deutlich, dass Snow White eine Mutterrolle für die Zwerge eingenommen hat, was dazu passt, dass die Zwerge sich, obwohl sie als erwachsene Männer dargestellt sind, sich zum Teil wie Kinder verhalten. Dies geschieht vor allem in Snow Whites Gegenwart, zum Beispiel, wenn sie am nächsten Tag zur Arbeit aufbrechen und sich für einen Abschiedskuss von Snow White

²⁷⁹ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 70.

²⁸⁰ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 00:27:37.

²⁸¹ Ebd., 00:39:04.

²⁸² Ebd., 00:41:45.

anstellen²⁸³. Zum Abschied warnt fast jeder Zwerg sie noch, sich vor Fremden in Acht zu nehmen und niemanden ins Haus zu lassen, wodurch wiederum deutlich wird, dass auch die Zwerge in der Disney-Verfilmung eine Beschützerrolle einnehmen. „She is simultaneously a mother and a daughter to them, and they likewise function as both her fathers and her children.“²⁸⁴

Ihre Vaterrolle beziehungsweise Beschützerrolle kommt am deutlichsten zum Vorschein, als sie von den Tieren des Waldes alarmiert werden, eilen sie auf Hirschen und Rehen reitend zu ihrem Haus zurück. Doch als sie ankommen, sehen sie nur noch, wie die Evil Queen das Haus verlässt. Die Zwerge wurden zuvor im Film als schreckhaft und vorsichtig dargestellt, zum Beispiel als sie bemerkten, dass jemand in ihrem Haus ist²⁸⁵, doch nun vergessen, sie getrieben von ihrer Angst um Snow White, ihre Ängstlichkeit und ihre Furcht vor der Evil Queen. Mutig verfolgen sie die Evil Queen unerbittlich in die Berge, bis sie sie an einer Klippe festsetzen, von der die Königin dann in den Tod stürzt. Man könnte sagen, dass die Zwerge in diesem Film nicht nur Nebencharaktere, sondern vielmehr die Helden sind, obwohl sie es nicht schaffen, Snow White vor der Evil Queen zu beschützen. Doch dies gelingt dem Prinzen ebenso wenig. Der entscheidende Punkt ist dabei, dass sie die Königin verfolgen, in Folge dessen diese in den Tod stürzt und somit für ihre Taten und auch für ihren bösen Charakter bestraft wird.

Die Funktion der Zwerge ist also mehrteilig. Erstens sind es in gewisser Weise sie, die die Evil Queen ihrer gerechten Strafe zuführen, was sie zu den eigentlichen Helden der Geschichte macht. Von ihnen können wir lernen, dass man kein Prinz sein muss, um tapfer zu sein, sondern, dass man den Mut zu handeln in sich selbst finden kann, auch wenn man Nur“ ein Zwerg ist. Zweitens dienen sie dem Film als komische Figuren, die die düstere Stimmung des Films abklingen lassen, wie beispielsweise in der Szene, in der die Zwerge Snow White mit Musik und Tanz unterhalten, während die Evil Queen in der Zwischenzeit den vergifteten Apfel herstellt²⁸⁶. Als dritte Funktion wird durch die Figuren der Zwerge die Handlung des Films gestreckt. Durch Szenen, in denen wir sehen, wie die Zwerge sich waschen oder wie sie im Raum verteilt schlafen²⁸⁷, wird dem Film das Tempo genommen und die Geschehnisse hinausgezögert. Wofür die Zwerge nicht zuständig sind ist, Snow White als Dialogpartner zu dienen. Diese Aufgabe wird von den Tieren des Waldes erfüllt, die Snow White mit dem Song „With a Smile and a Song“ als Freunde gewinnt. Auffällig ist dabei, dass es sich bei ihnen um Tiere handelt, die man eher als scheu kennt, wie Rehe, Eichhörnchen oder Vögel. Doch sie

²⁸³ Ebd., 01:05:59.

²⁸⁴ Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains*, S. 71.

²⁸⁵ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, Regie: William Cottrell/ David Hand, 00:26:33.

²⁸⁶ Ebd., 00:52:19.

²⁸⁷ Ebd., 01:01:02.

nähern sich Snow White aus eigenem Antrieb, was betont, dass Snow White ein Mädchen ist, das keiner Fliege was zu leide tun könnte und das so unschuldig ist, dass ihr sogar ein Streifenhörnchen auf den Schoß klettert. Die Tiere begleiten sie von da an und helfen ihr, indem sie Snow White zu der Hütte der Zwerge führen oder ihr beim Hausputz helfen. Indem Snow White mit den Tieren spricht, kommentiert sie das Geschehen, zum Beispiel die Unordnung im Haus der Zwerge. Doch die Tiere sind darüber hinaus aktiv, wenn sie in der alten Frau die Evil Queen erkennen und die Zwerge zu Hilfe holen. Auch sie spielen daher für die Handlung eine wesentliche Rolle und stehen im Dienst der Moral, indem sie sich für Snow White einsetzen.

Auch Aurora in *Sleeping Beauty* ist mit einigen Tieren befreundet. Während sie im Wald im Auftrag der drei Feen nach Beeren sucht und dabei vor sich hin singt, kommen einige Tiere hinzu²⁸⁸. Dabei erfüllen sie wie die Tiere bei Snow White and the Seven Dwarfs die Aufgabe, Aurora Charakter zu verdeutlichen und ihr als Gesprächspartner zu dienen. Aurora erzählt ihnen, dass sie sich wie ein Kind behandelt fühlt und auch, dass sie trotz des Verbots der drei einen Fremden kennengelernt hat, einen Prinzen, doch leider nur in ihren Träumen. So erfahren wir zum einen von Auroras Wünschen und Träumen. Zum anderen sind es auch die Tiere, die Prinz Phillip, wenn auch unabsichtlich, zu ihr führen und so das erste Treffen zwischen Aurora und Phillip ermöglichen, bei dem die beiden sich ineinander verlieben.

Die drei Feen Flora, Fauna und Merryweather sind zwar auch Helferfiguren, doch sie spielen eine so große Rolle in der Filmhandlung, dass man sie eigentlich nicht mehr nur als Nebencharaktere bezeichnen kann. Im Gegensatz zur Märchenvorlage von Perrault sind sie in *Sleeping Beauty* vielmehr als Hauptfiguren konzipiert. Das soll nicht heißen, dass sie im Märchen keine wichtige Funktion haben. In den Feenmärchen von Perrault dienen die Feen als Weichensteller für die Handlung. „Ohne sie käme das Märchengeschehen weder in Gang noch zu einem glücklichen Abschluß.“²⁸⁹ Im Film ist dies allerdings viel deutlicher zu bemerken. In der Märchenvorlage gibt es neben der alten bösen Fee, die die Prinzessin verflucht, sieben weitere, von denen aber nur die jüngere Siebte eine wiederkehrende Rolle spielt. Sie ist es, die den Fluch in einen hundertjährigen Schlaf abschwächt und, nachdem die Prinzessin sich an der Spindel gestochen hat, das ganze Schloss mit Ausnahme der Eltern ebenfalls in einen langen Schlaf versetzt. Aus den sieben Feen hat man im Disney-Film nun also die drei guten Feen gemacht, die aber durch die Handlung hinweg gemeinsam agieren.

²⁸⁸ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:22:40.

²⁸⁹ Klotz, Volker, *Das europäische Kunstmärchen*, S. 70.

Wie auch schon die Zwerge in *Snow White and the Seven Dwarfs* sind auch die Feen in ihrer Erscheinung an alten Frauen angelehnt, doch nicht so wie die Evil Queen in ihrer Tarnung, sondern sind vielmehr verniedlicht worden. Des Weiteren sind auch sie individuell farblich gestaltet und jeder der drei zeigt eigene Charakterzüge. Flora scheint das Sagen zu haben und ist sehr bestimmend. Merryweather wirkt etwas rebellisch und angriffslustig, denn sie widerspricht nicht nur Flora, sie lässt sich auch von Maleficent provozieren, wird aber von Flora zurückgehalten, bevor Merryweather sich auf sie stürzen kann²⁹⁰. Fauna ist im Gegensatz zu den beiden anderen Feen eher ruhig, friedfertig und romantisch veranlagt. Sie glaubt zum Beispiel nicht, dass Maleficent nur böse ist und schlägt vor, vernünftig mit ihr zu reden²⁹¹. Und ebenso wie die Zwerge befinden sie sich in ihrem Verhalten manchmal an der Grenze zum Kindischen. Sie haben zwar Aurora 16 Jahre lang großgezogen und sie allem Anschein nach zu einer anständigen Person erzogen, doch der Streit von Flora und Merryweather bezüglich der Farbe des Kleides, das sie für Aurora schneiden, zeugt nicht wirklich von einem erwachsenen Verhalten. Doch neben diesen Aussetzern sind sie in jeder Art und Weise die guten Feen. Bereits bei ihrem ersten Auftritt im Film bei den Festlichkeiten zur Geburt von Aurora werden sie ihrem Ruf gerecht. Sie werden vom Herold vorgestellt als „the most honored and exalted excellencys, the three good fairies. Mistress Flora; Mistress Fauna and Mistress Merryweather“²⁹². Wie in der Märchenvorlage erhält Aurora von jeder Fee ein Geschenk. Flora beschenkt die kleine Prinzessin mit dem Geschenk der Schönheit, während sie von Fauna „the gift of song“ erhält. Mit diesen Eigenschaften entspricht Aurora damit nicht nur einer typischen Disney-Prinzessin, sondern es sind auch die beiden Eigenschaften, wegen denen sich der Prinz in sie verliebt. In der Wahl dieser beiden Geschenke, die nichts mit dem inneren Wesen Auroras zu tun haben, zeichnen sich auch das Gesellschaftsbild der Produktionszeit ab. Jack Zipes hat nicht ganz unrecht, als er den Film bezeichnete als „Perpetuierung der Wertvorstellungen konservativer weißer Amerikaner der Mittelschicht [...], bes. im Hinblick auf das Frauenbild.“²⁹³

Als gute Feen stehen sie der Figur von Maleficent gegenüber. Doch sie wissen, dass sie es nicht mit ihr aufnehmen können, dass sie mächtiger ist als sie. Dies wird ebenfalls zu Beginn des Films deutlich, wenn sie erklären, dass sie den Fluch von Maleficent nicht ungeschehen machen können, da diese zu mächtig sei²⁹⁴. Alles, was sie tun können um zu helfen, ist, den Fluch durch Merryweathers Geschenk an Aurora zu entkräften. Ihr Nachteil gegenüber Maleficent besteht darin, dass ihre Magie nur Gutes tun kann, um den Menschen Freude und

²⁹⁰ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi ,00:08:10.

²⁹¹ Ebd., 00:11:17.

²⁹² Ebd., 00:05:05.

²⁹³ Neemann, Harald, „Schlafende Schönheit“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2007, S. 17.

²⁹⁴ *Dornröschen*, Regie: Clyde Geronimi, 00:09:42.

Glück zu bringen²⁹⁵. Daher und um Aurora vor Maleficent zu schützen, beschließen sie, die Prinzessin versteckt großzuziehen, als drei Bäuerinnen in einer abgelegenen Hütte im Wald, die ein Waisenkind aufnehmen. Dabei scheint es egal zu sein, ob Auroras Eltern etwas gegen den Plan einzuwenden haben. Als typische Märcheneltern versagen sie beim Schutz ihrer Tochter, weshalb der Plan der Feen verfolgt wird. Damit die Tarnung funktioniert, beschließt Flora außerdem, dass die drei die 16 Jahre, bis die Gefahr vorbei ist, auf ihre Magie verzichten werden, was für sie ein Opfer ist, da sie noch nie ohne Magie gelebt haben²⁹⁶. Einerseits wird durch diese Entwicklung deutlich, dass die guten Feen einiges auf sich nehmen, um Gutes zu tun, und andererseits wird die Handlung des Films vorangetrieben, aber gleichzeitig auch ausgebaut.

Obwohl sie darum bemüht sind, Gutes zu tun und ihnen das in den meisten Fällen auch gelingt, sind es aber auch sie, die dafür verantwortlich sind, dass Maleficent Auroras Aufenthaltsort erfährt. In ihrem kindischen Streit um die Farbe des Kleides schleudern sich Flora und Merryweather Magie entgegen, deren Funken von Maleficents Raben bemerkt werden²⁹⁷. Im Gegensatz zu den Figuren im Film wissen wir als Zuschauerinnen und Zuschauer um diese Entwicklung und die Schuld der Feen. Durch eine weitere Unachtsamkeit ihrerseits ist es zudem Maleficent möglich, Aurora in Trance zu versetzen, infolgedessen sie sich an der Spindel sticht. Am Boden zerstört, weil sie Aurora nicht retten konnten, und weil sie es nicht über sich bringen können, dem Königspaar die Wahrheit zu sagen, versetzen sie das ganze Schloss in einen Schlaf bis Aurora erwacht²⁹⁸. Diese Aktion lässt die Feen eher feige als großherzig wirken. Allerdings spricht wiederum für sie, dass Flora, als sie von King Hubert erfährt, dass Phillip sich in ein einfaches Mädchen verliebt hat, sogleich die richtigen Schlüsse zieht und die drei Feen sofort wieder aktiv werden, um Phillip zu finden, der auf dem Weg zum Haus im Wald ist. Flora, Fauna und Merryweather kommen aber zu spät. Sie erkennen sofort, dass Phillip von Maleficent entführt wurde, und obwohl sie sich vor Maleficent fürchten und wissen, dass sie ihr unterlegen sind, entschließen sie sich, deren Schloss auf dem „Forbidden Mountain“ aufzusuchen und Phillip zu befreien.

Zusammenfassend kann zu den drei guten Feen gesagt werden, dass sie, obwohl es sich bei ihnen um magische Kreaturen handelt, keinesfalls fehlerlos sind. Doch trotz ihrer Schwächen sind sie bereit, für Aurora und Phillip und vor allem für das Gute zu kämpfen und begeben sich dafür in gefährliche Situationen. Sie spielen eine große Rolle in der Handlung des Films, da sie viele der Geschehnisse auslösen beziehungsweise den Weg zum Happy End des Films bereiten. Im letzten Punkt stimmen sie damit mit den Wesen in Perraults Feenmärchen

²⁹⁵ Ebd., 00:11:36.

²⁹⁶ Ebd., 00:14:11.

²⁹⁷ Ebd., 00:36:13.

²⁹⁸ Ebd., 00:53:21.

überein. „Zeitlich weisen die Feen ihrem Schützling – prophezeiend, begünstigend, helfend – den Lebensweg von der Wiege bis zum Glück; oder sie bremsen diesen Weg, sofern sie zur mißgünstigen Gegenpartei gehören.“²⁹⁹ Flora, Fauna und Merryweather bremsen diesen Weg zum Glück unabsichtlich, doch betrachtet man die Handlung im Ganzen ist zu bemerken, dass jede ihrer Taten ein Schritt auf dem Weg zum Happy End von Aurora und Phillip ist. Darüber hinaus zeigen sie uns, dass niemand, auch keine guten Feen, perfekt sind, und dass man nicht aufgeben sollte, auch wenn die Dinge schlecht stehen.

Mit *The Little Mermaid* ändert sich die Art der Nebenfiguren in gewisser Weise. Nach den sieben Zwergen, den drei guten Feen und den Tieren im Wald, sind die Nebenfiguren in diesem Film und in den nachfolgenden Disney-Filmen mehr individualisiert, sodass sie auch als Einzelfiguren aktiv werden können. Dies bezieht sich allerdings nicht darauf, dass jede Figur einen eigenen Handlungsstrang hat, denn jede ihrer Handlungen sind entweder von Ariel beeinflusst oder beeinflussen andersherum ihre. So gibt es in *The Little Mermaid* drei Helferfiguren, die von den Filmemachern und Filmemacherinnen als individuelle und eigenständige Charaktere erschaffen wurden. Während es also schwer vorstellbar ist, dass einer der sieben Zwerge alleine agiert, ist es bei den Figuren Sebastian, Flounder und Scuttle ganz selbstverständlich. Sie nehmen unterschiedliche Funktionen in der Handlung ein, doch haben alle eine Gemeinsamkeit: Ihre Zuneigung und Liebe zu Ariel.

Der Fisch Flounder ist Ariels bester und treuer Freund. Obwohl er sehr ängstlich ist, folgt er Ariel überall hin. So sehen wir ihn das erste Mal, als er mit Ariel auf Entdeckungsreise zu einem Schiffswrack ist³⁰⁰. In dieser Szene ist Flounders Charakter gleich sehr gut zu erfassen. Er fürchtet sich davor, in das Schiffswrack hinein zu schwimmen, doch da er mehr Angst davor hat, alleine zu bleiben, folgt er Ariel. Er versucht, seine Angst zu überspielen, was ihm nicht gelingt, da er sich sehr schnell erschreckt. Als er und Ariel dann von einem Hai verfolgt werden, wird auch deutlich, dass Ariel, obwohl sie ihn mit seiner Ängstlichkeit aufzieht, ihn nicht im Stich lässt. Außerdem scheint Flounder Ariels Faszination für Menschendinge zu teilen. Auch im weiteren Verlauf der Handlung unterstützt Flounder die Meerjungfrau, wo er kann und trotz seines ängstlichen Charakters. So verteidigt er sie vor ihrem Vater und Sebastian, obwohl er Triton furchterregend findet³⁰¹, schwimmt ihr zu Ursulas Höhle hinterher³⁰² oder zieht Ariel, die sich an einem Fass festhält, dem Hochzeitsschiff hinterher, um Ariel zu Eric zu bringen³⁰³.

²⁹⁹ Klotz, Volker, *Das europäische Kunstmärchen*, S. 82.

³⁰⁰ *Arielle, die Meerjungfrau*, Regie: Ron Clements/ John Musker, 00:05:35.

³⁰¹ Ebd., 00:12:10.

³⁰² Ebd., 00:38:22.

³⁰³ Ebd., 01:07:38.

Dabei ist es Flounder schlichtweg egal, ob Ariel eine Meerjungfrau oder ein Mensch ist, er hält immer zu ihr.

Auch die Seemöwe Scuttle macht keinen Unterschied zwischen Meerjungfrau und Mensch. Er bemerkt es nicht einmal, als Ariel Beine hat³⁰⁴. Dabei hält er sich für einen Experten, was Menschen angeht. Ebenso wie Ariel sammelt er Menschendinge, was seine Verbindung zu Ariels Welt ist. Findet Ariel neue Menschendinge, kommt sie zu Scuttle, so auch nach ihrer Suche im Schiffswrack. Was Ariel allerdings nicht weiß, im Gegensatz zum Publikum ist, dass Scuttle im Grunde kaum eine Ahnung im Hinblick auf die Menschenwelt hat. Die Gabel, die Ariel und Flounder ihm zeigen, bezeichnet er als einen „Dinglehopper“, den Menschen angeblich zum Frisieren benutzen, und die Pfeife sei ein Instrument namens „snarfblatt“³⁰⁵. Durch seine falschen Informationen, die er voller Überzeugung äußert, wird er zu einer komischen Figur, denn das Publikum amüsiert sich wahrscheinlich über den Nonsens, den er von sich gibt und den Ariel als Mensch übernimmt. Sie benutzt beispielsweise eine Gabel anstatt einer Haarbürste, um sich die Haare zu kämmen. Darüber hinaus ist auch er ein Freund und Helfer für Ariel. Obwohl manche seiner Aktionen nach hinten losgehen, meint er es immer gut, beispielsweise in der Szene, in der er anfängt zu singen, um für Ariel und Eric eine romantische Atmosphäre zu schaffen, was Eric mit den Worten kommentiert: „Wow. Somebody should find that poor animal and put it out of its misery.“³⁰⁶ Als er auf dem Hochzeitsschiff beobachtet, dass es sich bei Vanessa um Ursula handelt, wird er sofort aktiv, indem er erst Ariel, Flounder und Sebastian über seine Beobachtungen informiert und dann mit Hilfe anderer Tiere, die zum Teil schon während des Lieds „Kiss the Girl“ zu sehen waren, die Hochzeit aufhält, bis Ariel eintrifft³⁰⁷. Dabei gelingt es Scuttle, die Muschel, die Ariels Stimme enthält, zu zerstören.

Der letzte der drei tierischen Helfer, die Krabbe Sebastian, ist allerdings der einzige der drei, der eine gewisse Entwicklung durchmacht. Im Gegensatz zu Flounder und Scuttle ist Sebastian nämlich keineswegs angetan von Ariels Plan und ihrer Verwandlung in einen Menschen. Zu Beginn des Films teilt er noch Tritons Meinung über die Menschenwelt und versucht Ariel von ihrer Faszination für die Menschen und ihrer Verliebtheit zu Eric abzubringen. Dies tut er einerseits aus eigenem Antrieb und andererseits im Auftrag von Triton, vor dem er Ariels Treiben geheim zu halten versucht. Als dieser ihn über Ariels Verliebtheit ausfragt, verrät Sebastian daher auch aus Versehen, dass Ariel sich in einen Menschen verliebt hat³⁰⁸. Nachdem Ariel zu einem Menschen geworden ist und ihn bittet,

³⁰⁴ Ebd., 00:46:02.

³⁰⁵ Ebd., 00:09:14.

³⁰⁶ Ebd., 00:58:43.

³⁰⁷ Ebd., 01:06:13.

³⁰⁸ Ebd., 00:32:43.

nicht zu ihrem Vater zu gehen, sieht Sebastian ein, dass sie als Meerjungfrau kein glückliches Leben führt, und entscheidet sich, ihr zu helfen³⁰⁹. Von da an wird er zu einer großen Hilfe für Ariel, obwohl er am eigenen Leib erfährt, wie gefährlich das Leben für Meerestiere an Land ist, als er fast vom Koch getötet wird³¹⁰. Er entwickelt sich also in einen treuen Freund für Ariel, der ihr auch gegen seine eigene Überzeugung hilft, ihren größten Wunsch zu erfüllen.

Obwohl die Nebenfiguren hier nun personalisierter sind, geht es nicht um die einzelnen Figuren, denn jede von ihnen steht auf ihre Art Ariel bei ihrer Aufgabe zur Seite. Es geht vielmehr um ihr Zusammenarbeiten und ihre Beziehung zu der Hauptfigur. „Die Zuverlässigkeit, mit der das Helden-Helfer-Gespann funktioniert, macht gewiß Mut, schwere Wege auch im Leben zu wagen, sich dabei auf Mitmenschen verlassen zu dürfen und selber für andere in fragloser Solidarität dazusein.“³¹¹ Diese letzten beiden Punkte werden durch die drei Helfer besonders hervorgehoben. Ariel kann sich immer auf sie verlassen, da sie Ariel immer solidarisch zur Seite stehen. Dabei entdecken sie auch ihr eigenes Potenzial, vor allem, ihre eigenen Ängste zu überwinden, um anderen zu helfen.

Diese Art von Helden-Helfer-Gespann wurde in vielen nachfolgenden Disney-Filmen beibehalten und ist ebenso in *Tangled* zu bemerken. Auch hier handelt es sich wieder um tierische Helfer, nur können das Chamäleon Pascal und das Pferd Maximus nicht sprechen wie Ariels Gefährten. Das lässt sie jedoch keineswegs an Charakter verlieren.

Pascal ist zu Anfang Rapunzels einziger Freund und lebt mit ihr im Turm. Damit wird auch schon eine seiner Funktionen in der Handlung klar, nämlich als Dialogpartner für Rapunzel. Im Gegensatz zu ihr hat er die Möglichkeit, den Turm zu verlassen und als Rapunzel ihn zu Beginn des Films, als die beiden Figuren vorgestellt werden, fragt, was er gerne tun würde, zeigt er, dass er dies auch gerne tun würde³¹². Doch er bleibt bei ihr, was zeigt, dass er ihr ein treuer Freund ist. Er unterstützt Rapunzel in ihrer Entscheidung, den Turm zu verlassen und bleibt während der ganzen Reise an ihrer Seite. Die meiste Zeit auf ihrer Schulter sitzend zeigt er häufig die gleiche Mimik wie sie und scheint in gewisser Weise auch ihre Emotionen wieder zu spiegeln. Als Beispiel kann hier die Szene genannt werden, in der Flynn versucht, Rapunzel zu überreden, ihren Deal platzen zu lassen³¹³. Sowohl Rapunzel als auch Pascal schauen ihn drohend aus zugekniffenen Augen an. Dabei wird ebenfalls sichtbar, dass Pascal auch eine

³⁰⁹ Ebd., 00:46:57.

³¹⁰ Ebd., 00:52:05.

³¹¹ Zitzelsperger, Helga, „Haben Märchen einen Bildungswert?“, S. 46.

³¹² *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 00:05:44.

³¹³ Ebd., 00:33:40.

Funktion als Comic Relief hat. Dadurch, dass er nicht sprechen kann und daher hauptsächlich über Mimik und Gestik kommuniziert, ist er eine Figur, die zum Lachen bringen soll.

Diese Aufgabe wird zusätzlich auch von Maximus übernommen. Nach Röhrich sind Normabweichungen im Märchen ein wichtiger Anlass zum Lachen³¹⁴. Auf diese Weise wird auch Maximus zu einer komischen Figur gemacht, denn obwohl er ein Pferd ist, verhält er sich häufig wie ein Hund, zum Beispiel wedelt er mit seinem Schweif, als Rapunzel ihn krault³¹⁵. Manchmal übernimmt er auch menschliches Verhalten, indem er beispielsweise einen Schwertkampf mit Flynn beginnt, wobei er das Schwert mit dem Maul führt³¹⁶. Maximus ist eines der Pferde der königlichen Garde, die den Auftrag hat, Flynn, der die Krone der Prinzessin gestohlen hat, gefangen zu nehmen. Er nimmt seine Aufgabe sehr ernst und verfolgt Flynn unerbittlich. Erst als er Rapunzel trifft und ihrem Charme verfällt, lässt er von seiner Jagd ab, um Rapunzel an ihrem Geburtstag einen Gefallen zu tun. Von da an ärgern er und Flynn sich nur noch ab und an, was der komischen Seite des Films dient. Darüber hinaus kann man sagen, dass er in Flynn und Rapunzel Freunde findet, denen er ebenso treu zur Seite steht wie dem Gesetz. Als er sieht, wie Flynn von der Wache abgeführt wird, merkt er, dass etwas nicht stimmt und holt die Raufbolde zu Hilfe, um Flynn aus dem Gefängnis zu befreien. Somit stellt er seine Gefährten und Freunde über das Gesetz, das er zu Beginn des Films noch so treu verfolgt hat.

Ebenso wie Maximus kann Rapunzel auch die Raufbolde im Pub „Snuggly Duckling“ für sich einnehmen. Flynn hat Rapunzel in der Absicht dorthin geführt, sie zu erschrecken und dazu zu bringen, wieder in ihren Turm zurück kehren zu wollen³¹⁷. Doch als sie dort in Schwierigkeiten geraten, ist es Rapunzel, die durch die einfache Frage „Haven't any of you ever had a dream?“³¹⁸ die gute Seite der Raufbolde zum Vorschein bringt und sich in gewisser Weise mit ihnen anfreundet. In dem nachfolgenden Lied „I've got a dream“ berichten sie von ihren Träumen, die gar nicht zu ihrem Image als harte Typen passt, wie zum Beispiel backen oder nähen. Damit soll wohl angedeutet werden, dass man nicht vom Aussehen auf das Wesen eines Menschen schließen soll. Die Raufbolde helfen Rapunzel und Flynn zum einen, vor den Wachen aus dem Pub zu flüchten, und zum anderen befreien sie zu einem späteren Zeitpunkt Flynn aus dem Gefängnis. Und obwohl sie Verbrecher sind, bekommen auch sie am Ende des Films ihre Wünsche erfüllt und damit ein Happy End.

Im Vergleich der vielen Helferfiguren in den Beispielfilmen lässt sich feststellen, dass es eine Reihe unterschiedlicher Figuren gibt, die diese Rolle erfüllen. Falls es ein Muster oder eine

³¹⁴ Vgl. Röhrich, Lutz, *„Und weil sie nicht gestorben sind ...“*, S. 197.

³¹⁵ *Rapunzel*, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, 01:00:13.

³¹⁶ Ebd., 00:46:18.

³¹⁷ Ebd., 00:36:52.

³¹⁸ Ebd., 00:38:53.

Entwicklung geben sollte, ist sie hier schwer zu erkennen. Wenn sie keine Märchenvorlage haben, werden sie sehr wahrscheinlich von der Heldin oder dem Helden ausgehend entwickelt unter der Fragestellung, welche Art von Figur zu der Geschichte und zu den Protagonisten passt. Was sich allerdings feststellen lässt, ist, dass die Helfer, seien sie magische Wesen oder nicht sprechende Tiere, eine große spielend oder nur geringfügig an der Handlung beteiligt, alle im Dienst der Moral stehen. Sie verdeutlichen einerseits die gute Seite der Prinzen oder Prinzessinnen, indem sie entweder deren Wesen in gewisser Weise widerspiegeln oder sie in ihrem moralischen Handeln unterstützen. Andererseits verkörpern sie auch selbst moralisch richtiges Verhalten, das sich vor allem in *The Little Mermaid* und *Tangled* auf das Thema Freundschaft und Liebe bezieht.

6. Schluss

Aus der Analyse der vier Beispielfilme von Disney, die ich als Mittel zur Untersuchung der „guten Lehre“ in Disney-Märchenfilmen herangezogen habe, lassen sich folgende Ergebnisse feststellen:

Obwohl es sich bei den Märchenfilmen von Disney um Geschichten handelt, die eine Märchenvorlage besitzen, bringt der Prozess der „Disneyanisierung“ es mit sich, dass sich die Filmhandlungen weiter von den Märcheninhalten entfernen, als es nur der Übersetzung vom literarischen in das audiovisuelle Medium verschuldet ist. Dadurch ergibt es sich, dass Disney-Märchenfilme mehr freie Adaptionen sind als Verfilmungen. Man könnte diese Filme also eine eigene Märchengattung ansehen, in der die Stile und Stoffe von Volks- und Kunstmärchen miteinander verwoben und durch Elemente des Disney-Universums angereichert sind. Dennoch sind auch „gute Lehren“ in den Filmen zu finden. Diese hängen vom jeweiligen filmischen und gesellschaftlichen Kontext ab. Sie sind zum einen vom Kontext beeinflusst, zum anderen haben auch die Filme Einfluss auf die Gesellschaft, also die Zuschauerinnen und Zuschauer, zumindest in der Theorie. Die Disney-Märchenfilme fallen unter die Kategorie nichtintentionale Filmerziehung. Obgleich wir nicht ausschließen können, dass die Filmemacher und Filmemacherinnen die Darstellungen in ihren Filmen mit einer gewissen Absicht entwerfen, wie sie auf das Publikum wirken sollen, ist es unwahrscheinlich, dass sie dies mit einem pädagogischen Blick tun, wie ihn zum Beispiel die Brüder Grimm hatten.

Dennoch können die Märchenfilme von Disney ebenso Einfluss auf die Zuschauer und Zuschauerinnen nehmen wie Märchen auf ihre Leserinnen und Leser und Hörerinnen und Hörer. Durch die Erzählung einer Geschichte, in die sich das Publikum hineinversetzen kann, bei der es sich mit den Figuren identifizieren und den Erlebnissen verbinden kann, geht eine narrative Pädagogik vorstatten. Obwohl die Verbildlichung als ein Vorwurf gegen Märchenfilme gilt, steht sie keineswegs dem pädagogischen Prozess, den eine Erzählung, sei es durch einen Roman oder einen Film, entgegen.

Die „gute Lehre“ der Märchen versteckt sich aber nicht nur in der Handlung, sondern vor allem in ihren Figuren und deren Eigenschaften. Durch die Figurenanalyse der vier gewählten Disney-Märchenfilme ist deutlich geworden, dass auch hier die Figuren entscheidend sind, wenn es darum geht, eine pädagogische beziehungsweise moralische Botschaft an die Zuschauerinnen und Zuschauer zu senden.

Die Heldinnen der Disney-Beispiele, vor allem die der beiden frühen Filme, vertreten die Moral beziehungsweise vereinen moralisch „richtige“ Eigenschaften in sich. Sie dienen als Vorbilder und Leitmodelle. Dabei ist aber der historische Kontext der Filme zu beachten, denn es sind die moralischen Vorstellungen der jeweiligen Entstehungszeit der Filme, die sich in den

Figuren widerspiegeln. Dementsprechend sind Snow White und Aurora als passive, gute und hübsche Figuren gezeichnet, die ihren Märchenvorlagen sehr weit entsprechen. Bei Ariel und Rapunzel ist die Veränderung des Frauenbildes und der Geschlechterrollen zu bemerken, die mit der gesellschaftlichen Entwicklung im Laufe der Zeit einhergeht. Beide sind aktiver und rebellischer als ihre Vorgängerinnen, besitzen aber auch die moralisch guten Eigenschaften. Der Ungehorsam gegenüber ihren Eltern bringt dabei ihre Aktivität zum Vorschein und es wird zum einen gezeigt, wie Ariel und Rapunzel Schritte in Richtung Selbstständigkeit unternehmen und zum anderen, dass das Verstoßen von Verboten manchmal notwendig ist, um in eben diese Richtung zu gehen. Da die „gute Lehre“ der Märchen und der Märchenfilme auf ihre Zeit abgestimmt sind, stellt sich die Frage, ob die frühen Disney-Märchenfilme wie *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella* und *Sleeping Beauty* heutige und vor allem jüngere Zuschauerinnen und Zuschauer nicht entgegen der heutigen Ansichten beeinflussen. Doch ich denke, dass das Publikum einerseits in ihrer Wahrnehmung von Filmen durch ihre Seherfahrung dazu in der Lage ist, im Hinblick auf Darstellung und Kontext zu differenzieren, und dass andererseits die Vorbilder von damals heute als Gegenbeispiele genutzt werden können.

Ebenso können die Disney-Bösewichte, die als Vertreter des Bösen und damit als Gegenbeispiele zu den Heldinnen und Helden konzipiert sind, auch Eigenschaften besitzen, wir als erstrebenswert ansehen, was sich vor allem auf Antagonistinnen wie die Evil Queen und Maleficent bezieht, wenn es darum geht, im Gegensatz zu den Prinzessinnen selbst aktiv zu werden. Die Figuren der Bösewichte sind im Laufe der Zeit in ihren Grundlagen am wenigsten verändert worden. Sie sind noch immer klar als Bösewichte zu erkennen und da in den meisten Disney-Filmen an der Polarität von Gut und Böse festgehalten wird, machen die Antagonistinnen und Antagonisten auch nur in den wenigsten Fällen eine Entwicklung durch und wir bekommen auch nicht zu sehen, warum sie zu Gegenspielern und Gegenspielerinnen wurden, um ihre Einstellungen ganz nachvollziehen zu können. Aus welchem Grund auch immer sie versuchen, die Guten in den Filmen aufzuhalten oder ihnen zu schaden, wobei sie entgegen der Moral handeln, sie scheitern und bezahlen für ihre bösen Absichten. Dadurch wird betont, dass nur, wer sich „richtig“ und den moralischen Vorstellungen entsprechend verhält und auch so handelt, belohnt wird.

Bei den Disney-Prinzen ist von Film zu Film eine Veränderung zu bemerken. Von der Rolle als Wunschobjekt und Belohnung für die Prinzessin über die des Märchenhelden bis zu der Figur, die sich zu einer besseren Version von sich selbst entwickelt, sind bei Disney viele verschiedene Männerbilder anzutreffen. Dabei fällt auf, dass die Prinzen sich zum einen mehr und mehr von einem Objekt oder einer Nebenrolle zu Figuren entwickeln, die den Prinzessinnen ebenbürtig sind, und zum anderen auch häufiger Charaktere unter den Prinzen und Helden sind, die fehlbar sind und sich nicht immer wie typische Märchenhelden verhalten.

Dies steigert neben der Sympathie auch das Identifikationspotenzial für die Zuschauerinnen und Zuschauer, was wiederum das Wahrnehmen der Figuren als Vorbilder und Leitmodelle steigert. Denn trotz ihrer Fehler stehen die Prinzen und Helden immer auf der moralisch „richtigen“ Seite.

Die Helfer sind seit Beginn der Disney-Filme ein fester Bestandteil in der Grundstruktur der Filme, sei es ein Märchenfilm oder einer der anderen Disney-Filme. Dabei erfüllen sie nicht nur die Aufgabe eines Comic Relief, sie stehen auch im Dienst der Moral. Sie unterstreichen zum einen den Charakter und die Eigenschaften der Disney-Prinzessinnen, indem sie ihnen treue Begleiter und Unterstützer sind. Zum anderen zeigen sie uns durch ihre eigenen Stärken und Schwächen, wie man zu einem Happy End gelangt. Diese Rolle der Helfer ist jedoch von Film zu Film unterschiedlich. Während in Filmen wie *Sleeping Beauty* die Figuren der Feen viel zum Gelingen des Happy Ends beitragen, sind die tierischen Figuren in anderen Filmen kaum wesentlich für die Handlung, wie es bei Pascal in *Tangled* der Fall ist. Es wäre interessant zu untersuchen, ob sich die Disney-Helfer einem Muster zuordnen lassen, wobei alle Disney-Zeichentrickfilme mit einbezogen werden sollten. Meines Erachtens nach sind die Nebenfiguren in den Disney-Filmen ein interessantes Phänomen, das man neben der Funktion als Unterstützer der Moral auch auf ihre dramaturgische Aufgabe untersuchen und mit einem genderpolitischen Blick betrachten kann.

Disney-Märchenfilme können also in der Werte- und Moralvermittlung eingesetzt werden. Ebenso wie Märchen und auch andere Filme können sie Einfluss auf die Persönlichkeit und die Moralvorstellungen der Zuschauerinnen und Zuschauer nehmen. Da die älteren Disney-Filme auch heute noch beliebt sind und gerne einem jüngeren Publikum vorgeführt werden, erscheint es mir angebracht, dass man sich über die „gute Lehre“ der Filme und über deren mögliche Wirkung bewusst ist, falls man sie zu Erziehungszwecken einsetzt. Dabei beziehe ich mich vor allem auf die historischen Kontexte und das durch die Filme vermittelte Frauenbild. Um es einmal überspitzt zu formulieren: Junge Zuschauerinnen und Zuschauer sollten nicht den Eindruck bekommen, dass es reicht, nichts zu tun und alles zu akzeptieren, um ein Happy End zu bekommen. Auch die Vereinfachung durch die Einteilung der Welt und der Figuren in Gut und Böse sollte reflektiert werden. Auch, wenn dies in Märchen zu finden ist, gibt es dort auch Figuren, die keiner Seite direkt zugeordnet werden können, Figuren, die mit einer bösen Tat ungestraft davonkommen, oder Figuren, die trotz ihrer guten Eigenschaften kein Happy End erleben. Mit Filmen wie *Tangled* und *Moana* ist Disney bereits auf einem Weg, der sich von dieser Polarität entfernt.

Es mag als Themenwahl dieser Arbeit als etwas zu einfach erscheinen, Disney-Märchenfilme mit ihren Vorlagen zu vergleichen und zu untersuchen, ob die „gute Lehre“ der Märchen übertragen oder neu entworfen wurde, falls sie überhaupt zu finden ist. Doch da Disney-Filme

teilweise als eine Art Standard für Zeichentrickfilme und auch für Kinderfilme angesehen werden, bin ich der Meinung, dass es sich durchaus lohnt, ein Blick darauf zu werfen, was und welche Figuren in Disney-Filmen überhaupt dargestellt werden und welche Botschaften und welche Moral man aus den Geschichten ziehen kann, die dort erzählt werden. Dabei ist es eben auch ein interessanter Aspekt, die Filme mit ihren literarischen Vorlagen zu vergleichen, um zu sehen, wie die Disney Studios mit ihnen und ihrem pädagogischen Potenzial umgehen.

Film- und Literaturverzeichnis

Filme

Aladdin, Regie: Ron Clements, John Musker, USA 1992.

Arielle, die Meerjungfrau, Regie: Ron Clements/ John Musker, DVD-Video, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2006 (Orig. *The Little Mermaid*, USA 1989).

Beauty and the Beast, Regie: Bill Condon, USA 2017.

Beauty and the Beast, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1991.

Cinderella, Regie: Clyde Geronimi/ Wilfred Jackson/ Hamilton Luske, USA 1950.

Dornröschen, Regie: Clyde Geronimi, DVD-Video, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2008 (Orig. *Sleeping Beauty*, USA 1959).

Frozen, Regie: Chris Buck/ Jennifer Lee, USA 2013.

Hansel & Gretel. Witch Hunters, Regie: Tommy Wirkola, USA/ D 2013.

Hercules, Regie: Ron Clements/ John Musker, USA 1997.

Moana, Regie: Ron Clements/ John Musker, USA 2016.

Rapunzel. Neu verhöhnt, Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, DVD-Video, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2011 (Orig. *Tangled*, USA 2010).

Schneewittchen und die sieben Zwerge, Regie: William Cottrell/ David Hand, DVD-Video, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2009, (Orig. *Snow White and the Seven Dwarfs*, USA 1937).

Snow White. A Tale of Terror, Regie: Michael Cohn, USA 1997.

Tarzan, Regie: Chris Buck/ Kevin Lima, USA 1999.

The Princess and the Frog, Regie: John Clements/ John Musker, USA 2009.

Tri orísky pro Popelku (Drei Haselnüsse für Aschenbrödel), Regie: Václav Vorlíček, ČSSR/ DDR 1973.

Literatur

American Film Institute, „AFI's 100 Greatest Heroes & Villains“, <http://www.afi.com/100Years/handv.aspx>, 23.08.2017.

Brackert, Helmut (Hg.), *Das große deutsche Märchenbuch*, München: Artemis & Winkler 1994.

Davis, Amy M., *Good Girls and Wicked Witches. Changing Representations of Women in Disney's Feature Animation*,

[http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=73e67ba2-9443-429f-9ab8-](http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=73e67ba2-9443-429f-9ab8-0d57fb7d6d9d%40sessionmgr4009&bdata=JnNpdGU9ZWZw3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=959459&db=nlebk)

[0d57fb7d6d9d%40sessionmgr4009&bdata=JnNpdGU9ZWZw3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=959459&db=nlebk](http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=73e67ba2-9443-429f-9ab8-0d57fb7d6d9d%40sessionmgr4009&bdata=JnNpdGU9ZWZw3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=959459&db=nlebk) 2007, 15.06.2017 (Orig. Eastleigh, U.K: John Libbey Publishing 2006).

Davis, Amy M., *Handsome Heroes and Vile Villains. Masculinity in Disney's Feature Films*,

[http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=52a790ac-3288-4d05-b67e-](http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=52a790ac-3288-4d05-b67e-53fe2d6e67f5%40sessionmgr102&bdata=JnNpdGU9ZWZw3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=979979&db=nlebk)

[53fe2d6e67f5%40sessionmgr102&bdata=JnNpdGU9ZWZw3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=979979&db=nlebk](http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=52a790ac-3288-4d05-b67e-53fe2d6e67f5%40sessionmgr102&bdata=JnNpdGU9ZWZw3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=979979&db=nlebk) 2014, 11.06.2017 (Orig. New Barnet, Herts: John Libbey Publishing 2014).

Dolle, Bernd, „Märchen und Erziehung“, In: *Und wenn sie nicht gestorben sind... Perspektiven auf das Märchen*, hrsg. v. Helmut Brackert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verl. 1980, S. 165-192.

England, Dawn Elizabeth/ Lara Descartes/ Melissa A. Collier-Meek, „Gender Role Portayal and the Disney Princesses“, In: *Sex Roles* Volume 64 (7), 2011, S. 555-567.

Gerlach, Hildegard, „Hexe“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin[u.a.]: Walter de Gruyter 1990, S. 960-992.

Hastings, A. Waller, „Moral Simplification in Disney's The Little Mermaid“, In: *The Lion and the Unicorn* Volume 17, Number 1/ 1993, S. 83-92.

Heidtmann, Horst, „Medianadaptionen von Volksmärchen“, In: *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, hrsg. v. Kurt Franz/ Walter Kahn, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2000, S. 82-97.

Heidtmann, Horst, „Von Pinocchio bis Pocahontas. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company“ In: *Märchen in Unterricht und Erziehung heute. Band 1. Beiträge zu Bildung und Lehre*, hrsg. v. Kristin Wardetzky/ Helga Zitzlsperger, Rheine: Europ. Märchengesellschaft 1997, S. 259-268.

Klotz, Volker, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, München: Wilhelm Fink Verl. 32002.

Knoch, Linde, „Märchen und Medien“, In: *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, hrsg. v. Kurt Franz/ Walter Kahn, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2000, S. 60-66.

Kommer, Sven, „Filmbildung – Bildung?“, In: *Filmbildung im Wandel*, hrsg. v. Anja Hartung/ Thomas Ballhausen/ Christine Trültzsch-Wijnen/ Alessandro Barberi/ Katharina Kaiser-Müller, Wien: New Acad. Press 2015, S. 12-24.

Lange, Günter, „Einführung in die Märchenforschung und Märchendidaktik“, In: *Märchen – Märchenforschung – Märchendidaktik*, hrsg. v. Günter Lange, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ³2012, S. 3-32.

Liptay, Fabienne, *WunderWelten. Märchen im Film*, Remscheid: Gardez!-Verl. 2004.

Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Tübingen [u.a.]: A. Francke Verl. ¹¹2005.

Lüthi, Max, *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Mallet, Carl-Heinz, „Märchen. Disziplinierung oder Emanzipation?“, In: *Märchen in Erziehung und Unterricht*, hrsg. v. Otilie Dinges/ Monika Born/ Jürgen Janning, Kassel: Erich Röth-Verl. 1986, S. 85-89.

Mollet, Tracey, „‘With a smile and a song...’. Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale“, In: *Marvels & Tales* Volume 27, Number 1/ 2013, S. 109-124.

Moser-Rath, Elfriede, „Frau“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1987, S. 100-137.

Neemann, Harald, „Schlafende Schönheit“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2007, S. 13-19.

Neuhaus, Stefan, *Märchen*, Tübingen [u.a.]: A. Francke Verl. 2005.

Pauleit, Winfried, „Diesseits der Leinwand. Differenzerfahrung als Persönlichkeitsbildung im Kino“, In: *Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung*, hrsg. v. Bettina Henzler/ Winfried Pauleit/ Christine Rüffert/ Karl-Heinz Schmid/ Alfred Tews, Berlin: Bertz + Fischer 2010, S. 29-38.

Pauleit, Winfried, „Film als Handlungsfeld. Oder: Wie ‚falsches Spiel‘ zu Bildungsprozessen führt“, In: *Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung*, hrsg. v. Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Marburg: Schüren Verl. 2009, S. 118-136.

Röhrich, Lutz, „Bewährungsprobe“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Kurt Ranke, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1997, S. 274-279.

Röhrich, Lutz, „Grausamkeit“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1990, S. 97-110.

Röhrich, Lutz, „Und weil sie nicht gestorben sind ...“. *Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*, Köln [u.a.]: Böhlau 2002.

Rölleke, Heinz, „‘Daß unsere Märchen auch als ein Erziehungsbuch dienen‘. Die ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm. Aufnahme und Veränderungen der Märchentexte und ihre Intentionen“, In: *Märchen in Erziehung und Unterricht heute. Band 2. Didaktische Perspektiven*, hrsg. v. Kristin Wardetzky/ Helga Zitzlsperger, Rheine: Europ. Märchengesellschaft, 1997, S. 30-43.

Roth, Klaus, „Mann“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1999, S. 144-162.

Roth, Klaus, „Sozialisation“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2007, S. 931-938.

Sahr, Michael, *Zeit für Märchen. Kreativer und medienorientierter Umgang mit einer epischen Kurzform*, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ²2007.

Santucci, Luigi, *Das Kind, sein Mythos und sein Märchen*, Hannover [u.a.]: Schroedel 1964 (Orig. *Letteratura Infantile*, Mailand: Verlag Fratelli Fabbri Editori 1958).

Schädler, Sebastian, „Mit Schneewittchen lernen, dass Geschlechterrollen veränderbar sind. Zum Potenzial des ‚pädagogisch wertlosen‘ Films“, In: *Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung*, hrsg. v. Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Marburg: Schüren Verl. 2009, S. 66-92.

Schmitt, Christoph, „Märchen in Film und Fernsehen. Zur ‚Tradierung‘ von Volksdichtung im Bewegungsbild“, In: *Märchen – Märchenforschung – Märchendidaktik*, hrsg. v. Günter Lange, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ³2012, S. 185-202.

Schmitt, Christoph, „Mündliches und mediales Erzählen. Klischees zum Phänomen filmischer Märchenbearbeitung“, In: *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, hrsg. v. Kurt Franz/ Walter Kahn, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2000, S. 67-81.

Schmitt, Christoph, „Nebenfiguren“, In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 1999, S. 1294-1299.

Schob, Bernd, „Medienerziehung“, In: *Grundbegriffe Medienpädagogik*, hrsg. v. Jürgen Hüther/ Bernd Schob/ Christiane Brehm-Klotz, München: KoPäd-Verl. ³1997, S. 215-218.

Solms, Wilhelm, „Der Märchenprinz“, In: *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*, hrsg. v. Wilhelm Solms, Marburg: Hitzeroth 1986, S. 43-61.

Solms, Wilhelm, *Die Moral von Grimms Märchen*, Darmstadt: Primus-Verl. 1999.

Solms, Wilhelm, „Der Reiz der Märchen“, In: *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*, hrsg. v. Wilhelm Solms, Marburg: Hitzeroth 1986, S. 193-209.

Stephens, Jena, „Disney’s Darlings. An Analysis of The Princess and the Frog, Tangled, Brave and The Changing Characterization of the Princess Archetype“, In: *Interdisciplinary Humanities* Volume 31 (3), Fall 2014, S. 95-107.

Vollbrecht, Ralf, „Filmbildung im Wandel und der pädagogische Widerwille gegen den Seh-Sinn“, In: *Filmbildung im Wandel*, hrsg. v. Anja Hartung/ Thomas Ballhausen/ Christine Trültzsch-Wijnen/ Alessandro Barberi/ Katharina Kaiser-Müller, Wien: New Acad. Press 2015, S. 25-35.

Whitley, David, „Learning with Disney. Children’s Animation and the Politics of Innocence“, In: *Journal of Educational Media, Memory, and Society* Volume 5, Issue 2/ Autumn 2013, S. 75-91.

Wiedemann, Dieter, „Film“, In: *Grundbegriffe Medienpädagogik*, hrsg. v. Jürgen Hüther/ Bernd Schob/ Christiane Brehm-Klotz, München: KoPäd-Verl. ³1997, S. 100-103.

Wright, Terri Martin, „Romancing the Tale. Walt Disney’s Adaptation of the Grimms’ ‘Snow White’“, In: *Journal of Popular Film and Television* Volume 25 (3), 1997, S. 98-108.

Wulff, Hans Jürgen, „Nebenhandlung“, In: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1299>, 01.09.2017.

Zipes, Jack, "Breaking the Disney Spell", In: *From mouse to mermaid. The politics of film, gender, and culture*, hrsg. v. Elizabeth Bell/ Lynda Haas/ Laura Sells, [http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=d9d26cc7-840b-4a1c-b59b-](http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=d9d26cc7-840b-4a1c-b59b-ae3645b4aff1%40sessionmgr4007&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=614&db=e000xat)

[ae3645b4aff1%40sessionmgr4007&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=614&db=e000xat](http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=d9d26cc7-840b-4a1c-b59b-ae3645b4aff1%40sessionmgr4007&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=614&db=e000xat) 1995, 04.06.2017 (Orig. Bloomington: Indiana University Press 1995).

Zipes, Jack, *Why fairy tales stick. The evolution and relevance of a genre*, New York, NY [u.a.]: Routledge 2006.

Zitzlsperger, „Haben Märchen einen Bildungswert?“, In: *Märchen in Unterricht und Erziehung heute. Band 1. Beiträge zu Bildung und Lehre*, hrsg. v. Kristin Wardetzky/ Helga Zitzlsperger, Rheine: Europ. Märchengesellschaft 1997, S. 35-47.

Zitzlsperger, Helga, „Märchenrezeption von Kindern“, In: *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, hrsg. v. Kurt Franz/ Walter Kahn, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2000, S. 14-30.

solmsZitzlsperger, Helga, „Von der Grausamkeit im Märchen und seiner Wirkung auf das Kind“, In: *Das selbstverständliche Wunder. Die Welt im Spiegel des Märchens*, hrsg. v. Evangelische Akademie Baden, Karlsruhe: Evang. Presseverl. für Baden 1996, S. 30-50.

Anhang

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird den Fragen nachgegangen, ob die Märchenverfilmungen von Disney die „guten Lehren“ ihrer Textvorlagen übernehmen und ob man sie aufgrund dieser Basis als „heimliche Erzieher“ betrachten kann.

Spätestens seit den Brüdern Grimm wurden Märchen als eine Art Erziehungsmittel angesehen, vor allem für Kinder und Jugendliche, die die Geschichten vorgelesen bekommen haben. Durch die „gute Lehre“, die in den Märchen zu finden ist, wurden den Zuhörerinnen und Zuhörern aufgezeigt, wie man sich „richtig“ verhält, in moralischer und gesellschaftlicher Hinsicht. Dabei waren die Botschaften der Märchen auf die jeweilige Zeit und die Kontexte angepasst. Die „gute Lehre“ bestand nicht nur durch Ermahnungen, Verbote und feste Regeln, sondern viel mehr in den Figuren der Märchen und ihren Eigenschaften, welche als Vorbilder und Leitmodelle dienten.

Da Filme durchaus in der Pädagogik eingesetzt werden können – intentional oder nichtintentional – und Märchen durch Verfilmungen auch in dem audiovisuellen Medium zur Verfügung stehen, ermöglicht es die Kombination von Film und Märchen, auch an Zuschauerinnen und Zuschauer eine „gute Lehre“ zu richten. In Märchenfilmen von Disney, die durch den Prozess der Disneyanisierung unterschiedlich stark von ihren Vorlagen abweichen, hängt die „gute Lehre“ sehr von den Figuren ab. Die Prinzessinnen und die Prinzen, aber auch die Helfer und die Bösewichte stehen im Dienst der Moral und können daher auch als Lehrfiguren angesehen werden. Dabei ist zu bemerken, dass die Figuren und die Filme ihrer jeweiligen Entstehungszeit angepasst sind. Dementsprechend ist eine Entwicklung der stereotypen Figuren der Prinzessin und des Prinzen zu beobachten.

Abstract

The master thesis is focused on Disney fairy tale films and to what extent they deal with the moral education of the original tales.

Since the Brother Grimm published their collection of fairy tales, they started to be used as educational tools that were supposed to teach children and adolescents. The good doctrine (german: "gute Lehre"), which is part of every fairy tale, was supposed to show how to behave "right" in terms of morality and society standards. Therefore, fairy tales are often being adjusted to new societal measures and reflect the time in which they are situated. The good doctrine did not just include warnings, prohibitions and set rules but furthermore the characters of the fairy tales also represented role models of good behavior.

Since films can also be used in educational purpose – whether intentional or nonintentional – and fairy tales have also been adapted to the screen, the combination of film and fairy tale can also direct the good doctrine at these audiences. Because fairy tales undergo a process referred to as disneyfication, which is why the story of the films often vary from the original tale, the good doctrine is strongly connected to the characters. The princesses and princess, as well as the allies and antagonists, are highly moral characters and therefore can be viewed as teaching characters. Since Disney films and their characters are adapted to a specific time in which they were produced, there is a visible development of stereotypes of princess and princess.