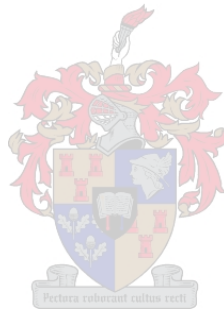


*Aschenputtel und ihre Schwestern – Frauenfiguren im Märchen
Eine Kontrastierung des Grimmschen Aschenputtel von 1857 mit
Aschenputtelerzählungen des 20. und 21. Jahrhunderts*

Gerda-Elisabeth Wittmann

Thesis presented in fulfillment of the requirements for the degree



Magister Artium (German) at Stellenbosch University

Supervisor: Ms Isabel dos Santos

December 2008

Declaration

By submitting this thesis electronically, I declare that the entirety of the work contained therein is my own, original work, that I am the owner of the copyright thereof (unless to the extent explicitly otherwise stated) and that I have not previously in its entirety or in part submitted it for obtaining any qualification.

Date:

Zusammenfassung

Obwohl das Bild der Frau im Märchen von vielen Stereotypen geprägt ist, erweist es sich bei näherer Untersuchung als sehr vielfältig. Aschenputtel, eines der beliebtesten Märchen der Gebrüder Grimm, gilt in der feministischen Literatur als typische Darstellung einer schwachen, unterdrückten Frau, die von einem Prinzen gerettet werden muss, um aus ihrer misslichen Lage zu entkommen.

In dieser Arbeit wird jedoch versucht zu zeigen, dass Aschenputtel als Frau des 19. Jahrhunderts stark und relativ unabhängig auftritt, um die bestmögliche Lösung für ihr Problem zu finden. Das Grimmsche Märchen wird mit Märchentexten und Märchenfilmen des 20. und 21. Jahrhunderts verglichen, wobei untersucht wird, wie die Darstellung der Frau in Erzählungen mit dem Aschenputtel-Motiv sich verändert haben mag und was diese Veränderungen über die gesellschaftlichen Erwartungen an die Frau ihrer jeweiligen Zeit aussagen.

Summary

It has been widely assumed that the portrayal of women in fairytales subscribes to somewhat outdated and stereotypical modes of representation. Upon closer inspection however, it can be seen that this is a fallacious assumption and that the female roles in these stories are much more multidimensional in nature. One of the most popular fairytales from the Grimm Brothers is Cinderella. The portrayal of women in this story is typical of the weak, subjected woman who needs to be rescued by the prince from her unfavourable and subjugated position.

The research presented here aims to show that the Grimm's specific depiction of Cinderella in the 19th century provides an alternative to the modern myth. Here, she reacts strongly and independently to find the most advantageous resolution to her problematic subject position. To this end the Grimms' version will be compared to text and filmic versions from the 20th and 21st centuries. By comparing aspects of female representation in the Cinderella-themed portrayals, one can evaluate the extent to which societal expectations have altered over time as well as investigating the modern-day implications of this.

Opsomming

Alhoewel die beeld van die vrou in sprokies deur baie stereotipes gekenmerk word, blyk hierdie beeld by nadere ondersoek baie veelsydig te wees. Aspoestertjie, een van die mees geliefde sprokies van die Broeders Grimm word in die feministiese literatuur beskou as 'n tipiese uitbeelding van 'n magtelose, onderdrukte vrou wat deur 'n prins uit haar haglike posisie gered moet word.

Hierdie navorsing poog egter om te demonstreer dat Aspoestertjie as 'n 19de eeuse vrou relatief sterk en onafhanklik optree om die beste moontlike oplossing vir haar probleme te vind. Die Grimm sprokie word met ander tekste en films van die 20ste en 21ste eeue vergelyk om te analiseer hoe die uitbeelding van die vrou in vertellings met 'n Aspoesterjie-motief verander het en wat hierdie veranderings voorstel oor die verwagtinge wat die samelewing stel aan hierdie vrouens in hul onderskeie tydperke.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	7
KAPITEL 1 – ZUR MÄRCHENFORSCHUNG	10
1.1 Was ist ein Märchen?	10
1.2 Merkmale des Volksmärchens	12
1.3 Funktionen des Märchens	15
1.4 Die Vielfalt der Märchenforschung	19
1.4.1 Die psychoanalytische Methode	20
1.4.2 Die tiefenpsychologische Methode	21
1.4.3 Die strukturalistische Methode	22
1.4.4 Die biologische Methode	23
1.4.5 Die soziologische Methode	24
KAPITEL 2 – DIE MÄRCHEN DER GEBRÜDER GRIMM	26
2.1 Leben und Werk der Brüder Grimm	26
2.2 Merkmale der Märchen der Gebrüder Grimm	28
2.2.1 Form	29
2.2.2 Bearbeitung	30
2.2.3 Kindlichkeit	32
2.3 Das Märchen als soziales Mittel	35
2.4 Die Frau im Märchen	40
KAPITEL 3 – ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES MÄRCHENS	
„ASCHENPUTTEL“	44
3.1 Vorläufer des Grimmschen Aschenputtels	44
3.1.1 Die Aschenkatze	
3.1.2 Cendrillon	44
3.1.3 Aschenputtel (1812)	48
3.2 Zum Grimmschen Aschenputtel von 1857	50
3.3 Gängige Interpretationen des Märchens „Aschenputtel“	52

KAPITEL 4 – ASCHENPUTTEL ALS FRAU SEINER ZEIT	55
4.1 Frauen des 19. Jahrhunderts	55
4.1.1 Die Frau der Romantik	55
4.1.2 Rufe nach Gleichberechtigung	57
4.2 Frauen bei den Gebrüdern Grimm	59
4.3 Die soziale Stellung der verschiedenen Frauenfiguren in ‚Aschenputtel‘	62
4.4 Aschenputtel als Frau des 19. Jahrhunderts	63
KAPITEL 5 – ASCHENPUTTEL IM 20. UND 21. JAHRHUNDERT	70
5.1 Das Märchen im 20. und 21. Jahrhundert	70
5.2 Das moderne Aschenputtel	73
5.2.1 Das hilflose Aschenputtel – <i>Walt Disney’s Cinderella</i>	74
5.2.2 Das scheinbar starke Aschenputtel – <i>Pretty Woman</i>	80
5.2.3 Das starke Aschenputtel	88
5.2.4 <i>Drei Haselnüsse für Aschenbrödel</i>	88
5.2.5 <i>Ever After</i>	94
5.3 Aschenputtel ohne Prinzen?	98
FAZIT	104
LITERATURVERZEICHNIS	107

EINLEITUNG

In der vorliegenden Arbeit wird auf die Frau im Märchen, im Besonderen aber auf die Frau im Märchen *Aschenputtel* eingegangen. Obwohl über 150 Jahre zwischen der Veröffentlichung des Grimmschen *Aschenputtels* von 1857, das zum Zwecke dieser Untersuchung als Ausgangspunkt gebraucht wird, und der Veröffentlichung von *Ever After*, dem neuesten in dieser Arbeit untersuchten Film liegen, hat sich inhaltlich an dem Märchen nicht viel verändert.

Im 20. Jahrhundert hielt das inzwischen universal gewordene Märchen auch seinen Einzug in die neuen Medien. Ein Großteil der modernen Versionen des Märchens ab Mitte des 20. Jahrhunderts sind in Zeichentrick- oder Spielfilmform erhältlich, während schriftliche Versionen des Märchens eine eher untergeordnete Rolle spielen. Vor allem in Hollywood-Filmen des ausgehenden 20. Jahrhunderts scheint es einen regelrechten Aschenputtel-Boom gegeben zu haben, weshalb diese Filme einen Großteil der vorliegenden Untersuchung ausmachen. Obwohl es erzählerisch keine großen Unterschiede zwischen dem Grimmschen *Aschenputtel* und den zeitgenössischen Versionen des Märchens gibt, tauchen gravierende Veränderungen in der Darstellung der Frau auf.

Archetypisch hat das Märchen *Aschenputtel* eine lange und weitreichende Geschichte. Die erste schriftliche Version des Märchens stammt aus dem China des 9. Jahrhunderts, während heute über 700 Versionen des Märchens existieren, wie Alan Dundes¹ in *Cinderella: A Casebook* berichtet. Als bekannteste Version gilt, außer des *Aschenputtels* der Brüder Grimm, die 1697 von Charles Perrault veröffentlichte Version, *Cendrillon ou La pantoufle de verre*.

Jacob und Wilhelm Grimm veröffentlichten ihre Märchensammlung, die *Kinder und Hausmärchen*, in denen *Aschenputtel* auch vorkommt, zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Motiv des Märchens der Gebrüder Grimm ist die Geschichte eines junges Mädchens, einer Halbwaise, das von ihrer Stiefmutter und ihren Stiefschwestern unterdrückt wird, während ihr Vater nicht im Stande dazu ist, ihr zu helfen. Durch ihre Ehrlichkeit, ihren Fleiß und die Unterstützung ihrer übernatürlichen Helfer gelingt es ihr allerdings, die Liebe des Prinzen zu gewinnen, der sie aus ihrer unangenehmen Situation rettet.

¹ Dundes, Alan: *Introduction*. In: Dundes, Alan (Hrg.): *Cinderella. A Casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1988, S vii.

Aschenputtel gilt als umstrittenes Märchen, da seine vielen Interpretationsmöglichkeiten verschiedenen politischen Gruppierungen Spielraum lassen, das Märchen gemäß ihrer Ideologie zu manipulieren. Für Feministinnen zum Beispiel, bekräftigt das Märchen den Stereotyp einer Frau, die abhängig von einem Prinzen, also einem Mann ist, um ihr Glück im Leben zu finden, wie in Kay Stone² und Rainer Wehse³ dargestellt. Tiefenpsychologen wie Eugen Drewermann⁴ hingegen, interpretieren *Aschenputtel* geschlechtsunabhängig und sehen es als die Geschichte eines Menschen, dessen volles Potential von einer mächtigeren Person entdeckt und verwirklicht wird.

Es wird in dieser Arbeit jedoch betont, dass das Grimmsche Märchen im Zeitalter der Romantik veröffentlicht wurde. In dem Märchen schaffte *Aschenputtel* das, wovon man in der Realität des frühen 19. Jahrhunderts nur träumen konnte. Durch ihre positiven Charaktereigenschaften konnte sie sich von einer Dienstmagd zur Königin entwickeln und dadurch alle Klassenunterschiede, die in der Romantik kaum zu überwinden waren, durchbrechen.

In dieser Arbeit soll untersucht werden, wie die Veränderungen, die Frauen ab dem 19. Jahrhundert erlebten, sich in verschiedenen *Aschenputtel*-Versionen widerspiegeln. Das Grimmsche Märchen wird als Ausgangspunkt genommen, um die Veränderung des *Aschenputtel*-Motivs in Erzählungen und Filmen des 20. und 21. Jahrhunderts zu analysieren. Ferner soll auf Variationen des traditionellen Motivs einer unterdrückten, unschuldigen Frau, die von einem Prinzen gerettet wird, eingegangen werden.

Methodologisch wird vor allem anhand bestehender Märchenforschung gearbeitet wobei, ausgehend von der Definition und den Merkmalen des Märchens, der Vielfalt der bestehenden Interpretationen zum *Aschenputtel*, insbesondere der psychoanalytischen Methode Bettelheims, Beachtung geschenkt werden soll.

² Stone, Kay. *Things Walt Disney never told us*. In: *The Journal of American Folklore*. Vol. 88, No. 347, Women and Folklore. Jan. - Mar., 1975.

³ Wehse, Rainer: *Vorwort*. In: Früh, Sigrid und Wehse, Rainer (Hrg.): *Die Frau im Märchen*. Kassel: Erich Röth Verlag 1985.

⁴ Drewermann, Eugen: *Aschenputtel. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*. Düsseldorf und Zürich: Walter Verlag 2003.

In Kapitel 1 wird zunächst ein Überblick über die Märchenforschung im Allgemeinen verschafft, um deren Stand zum heutigen Zeitpunkt festzustellen.

Die Gebrüder Grimm, ihr Leben und Werk werden in Kapitel 2 thematisiert. Weiterhin sollen auch die Eigenheiten der Märchen der Gebrüder Grimm in Bezug auf ihre Merkmale und Funktionen untersucht werden. Schließlich wird die Frau in den Märchen der Gebrüder Grimm thematisiert um zu zeigen, welche Typen der Frau es in den Märchen der Gebrüder Grimm wirklich gibt, was sie unterscheidet und was sie vereint.

Kapitel 3 befasst sich mit der Vorgeschichte des Grimmschen *Aschenputtels*. Es wird näher auf seine Vorläufer eingegangen, vor allem auf die *Aschenputtel*-Versionen Basilles und Perraults. Auch die Grimmsche Erstausgabe von 1812, die doch gravierende Unterschiede zu dem als Ausgangspunkt in dieser Arbeit gebrauchten Märchen von 1857 aufzeigt, wird kürzlich thematisiert, bevor in Kapitel 4 zum heute geläufigen Aschenputtel der Gebrüder Grimm übergegangen wird.

In diesem Kapitel sollen zunächst die Frauen des 19. Jahrhunderts und die Frauen bei den Gebrüdern Grimm in Betracht gezogen werden, bevor das Aschenputtel- Märchen selbst, die soziale Stellung der verschiedenen Frauenfiguren in dem Märchen, sowie als auch Aschenputtel als Frau des 19. Jahrhunderts berücksichtigt werden.

Abgeschlossen wird die Arbeit durch eine Analyse der modernen Aschenputtelfiguren in Buch - und Filmform. Diese Werke werden zunächst auf ihre Märchenhaftigkeit untersucht, bevor ihre Hauptfiguren als Frauen ihrer jeweiligen Zeit analysiert werden. Bei den zu untersuchenden Werken handelt es sich um *Walt Disney's Cinderella* von 1950, *Pretty Woman* von 1990, *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* von 1973, *Ever After* von 1998 und Iring Fetschers *Aschenputtels Erwachen* von 1973. Wo nötig, werden auch weitere Werke zu Hilfe gezogen, um Erklärungen zu verdeutlichen.

KAPITEL 1

ZUR MÄRCHENFORSCHUNG

Bevor der Stand und die Relevanz der Märchenforschung für die vorliegende Arbeit besprochen werden, soll zunächst die Frage erörtert werden, was ein Märchen von anderen Texten eigentlich unterscheidet und welche Funktionen ihm zuerteilt werden.

1.1. Was ist ein Märchen?

Märchen, Mythen und Legenden sind die drei bekanntesten Arten der Volksdichtung. Obwohl sie nicht ganz voneinander getrennt werden können und sie sich in ihren Eigenschaften manchmal überschneiden, haben Märchen doch ganz bestimmte Eigenschaften, die sie von Mythen und Legenden differenzieren.

Das Wort ‚Märchen‘ ist ein Diminutiv von ‚Märe‘, aus dem althochdeutschen ‚mari‘. Die Bedeutung weist auf eine Kunde, Erzählung, oder ein Gerücht. Die Verkleinerung ist ein Hinweis auf den geringen Umfang und die erzählerische Schlichtheit des Textes. Es handelt sich bei einem Märchen also um eine kleine Erzählung wunderbaren Inhalts, in der kein Anspruch an Geschichtlichkeit und Heilgeschichtlichkeit, die im Mittelalter als sehr wichtig angesehen wurden, gestellt wird. Daher stammt wohl auch das eher abschätzende Diminutiv.⁵

Erst im 18. Jahrhundert etablierte sich das Wort ‚Märchen‘ als Sammelbegriff in der Literatur. Hier handelt es sich vorerst meist um französische Feenmärchen, die *conte de fées*. Von diesem Begriff ist wiederum der englische Terminus ‚*fairy tales*‘, abgeleitet.⁶ Märchen werden seit Ende des 18. Jahrhunderts oft als Synonym für Volksmärchen gebraucht. Diese Prägung erfuhr der Ausdruck zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der deutschen Romantik. André Jolles erkannte:

Man könnte beinahe sagen [...], ein Märchen ist eine Erzählung oder eine Geschichte in

⁵ Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance zur Moderne*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987, S. 3.

⁶ Neuhaus, Stefan: *Märchen*. Tübingen und Basel: A. Franke Verlag 2005, S. 2.

der Art, wie sie die Gebrüder Grimm in ihren Kinder- und Hausmärchen zusammengestellt haben [...] Man pflegt ein literarisches Gebilde dann als Märchen anzuerkennen, wenn es - allgemein ausgedrückt- mehr oder weniger übereinstimmt mit dem, was in den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen zu finden ist.⁷

Jolles' Begriffsprägung der *Gattung Grimm* machte im 20. Jahrhundert Karriere. Allerdings hat diese Verengung der Perspektive auf die Produktion der Brüder Grimm als Maßstab des Märchens ebenso zu Verwerfungen in der Rezeption der Gattung geführt, wie allgemein diffuse Begriffsverwendungen in der Definition des Märchens. Es herrscht beispielsweise immer noch keine Einigkeit zur exakten Definition des Märchens.

Lüthi betont im Gegensatz zu Jolles die Wichtigkeit der mündlichen Tradierung im Märchen:

Zum Begriff des Volksmärchens gehört, dass es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert.⁸

Neuhaus⁹ hingegen relativiert wiederum die Bedeutung der mündlichen Tradierung. Da bis ins 18. Jahrhundert schriftliche Zeugnisse fehlten oder die Märcheninteressierten großteils Analphabeten waren, sind durch das mündliche Erzählen Veränderungen vorgenommen worden, die sich gehalten haben oder als Grundlage für weitere Veränderungen fungierten. Solche Vorgänge lassen sich nicht mehr rekonstruieren, weshalb auch kein ‚Autor‘ des Volksmärchens etikettiert werden kann.

Um eine Definition und Entschlüsselung des Begriffs ‚Märchen‘ zu erleichtern, können Märchen, wie in Neuhaus¹⁰ erläutert, in drei Hauptkategorien unterteilt werden: Volksmärchen, Kunstmärchen und Wirklichkeitsmärchen. Volksmärchen, zu denen auch die *Kinder - und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm gehören, können auf keinen bestimmten Autoren zurückbezogen werden. Kunstmärchen, wie Johann Wolfgang von Goethes *Das Märchen*, hingegen, sind Produkte einzelner Autoren und zeichnen sich durch inhaltliche

⁷ Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 2., unveränderte Auflage.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958. S. 219.

⁸ Lüthi, Max: *Märchen.* Stuttgart: Metzler Verlag 1990, S. 5.

⁹ Neuhaus (wie Anm. 6), S. 3f.

¹⁰ Ebd., S. 8.

Merkmale aus, die den Volksmärchen entgegengesetzt sind. Schließlich gibt es noch Wirklichkeitsmärchen, wie E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf*. Der Begriff ‚Wirklichkeitsmärchen‘ steht im Einklang mit dem Untertitel des Textes, „Ein Märchen aus der neuen Zeit.“ Im Gegensatz zu dem traditionellen Volksmärchen, gibt es in dem Wirklichkeitsmärchen genaue Orts- und Zeitangaben: „*Am Himmelfahrtstage nachmittags um drei Uhr, in Dresden durchs Schwarze Tor [...]*.“¹¹ Bei dem Wirklichkeitsmärchen handelt es sich um eine besondere Art des Kunstmärchens, das sich durch genaue Angaben, aber auch durch eine Dialektik von Fiktion und Realität auszeichnet. Die Fähigkeit zur Identifikation und zur Distanzierung bedingen sich hier gegenseitig.

Der Hauptschwerpunkt dieser Arbeit liegt allerdings im Volksmärchen, weshalb in den folgenden Kapiteln hauptsächlich auf dieses eingegangen wird.

1.2. Merkmale des Volksmärchens

Wie in Neuhaus¹² auseinandergesetzt lassen Volksmärchen sich am einfachsten durch ihre textimmanenten Merkmale definieren.

Volksmärchen widersprechen den Wirklichkeitserfahrungen ihrer Leser durch ihre Verbindung des Gewöhnlichen mit dem Wunderbaren. Meist gibt es in Märchen eine phantastische Steigerung der Wirklichkeit in das Übernatürliche. Diese Steigerung wird durch die Unbestimmtheit der Handlung verstärkt. Es fehlen durchweg Zeit- und Ortsangaben sowie als auch individuelle Personennamen. Hans Gert Rötzer¹³ geht in seinem Werk *Märchen* näher auf die Personennamen in Volksmärchen ein und stellt fest, dass in den seltenen Fällen, in denen Personennamen auftauchen, sie entweder sprechend (Aschenputtel, Schneewittchen) oder typisierend, vor allem für Personen des niederen Standes (Hänsel und Gretel, Else) sind. Volker Klotz¹⁴ betont weiterhin, dass alle Angaben so allgemein sind, dass nicht rekonstruiert werden kann, wann und wo sie geschehen sind.

Die Handlung der meisten Zaubermärchen, die einen für diese Arbeit besonders wichtigen

¹¹ Hoffmann, E.T.A.: *Märchen und Spukgeschichten*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH 1982, S. 5.

¹² Neuhaus (wie Anm. 6), S. 3.

¹³ Rötzer, Hans Gerd: *Märchen*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1988, S. 29.

¹⁴ Klotz (wie Anm. 5), S. 11.

Teil der Volksmärchen ausmachen, wird von einem männlichen Helden bestimmt, der sich auf Brautwerbung befindet und Schwierigkeiten überwindet, die im Wege einer Vereinigung mit seiner Angebetenen stehen. Es gibt Variationen, die zumeist aus einer Wiederholung des Ablaufs durch eine gewaltsame Trennung der Liebenden bestehen. In Zaubermärchen gibt es zwei Erzähltypen: die heldische Erlösung, oder die Gewinnung der Braut durch die Lösung eines Rätsels. Gibt es in dem Märchen eine weibliche Heldin, bleibt die Grundstruktur gleich, nur die Erzählperspektive wendet sich.¹⁵ Dies gilt natürlich nicht für Tiermärchen wie *Die Bremer Stadtmusikanten* (KHM 27) oder Schwankmärchen wie *Die kluge Else* (KHM 34).

Nach einer Erweiterung durch die Vorgeschichte befindet sich der Held des Zaubermärchens in einem jungen, heiratsfähigen Alter. Seine Stieffamilie fungiert als Gegenspieler, seine Blutsfamilie wahlweise als Helfer oder Gegenspieler. Die Handlung ist durchweg von außen her bestimmt und hat einen glücklichen, zauberhaften Schluss, in dem die Gegenspieler grausam bestraft werden. Im Märchen herrscht eine primitive Sittlichkeit ohne Zwischenstufen. Die Zahl 3 ist vorherrschend für Personen, Dinge und Handlungen. Außerdem wird die Handlung durch eine gewisse Formelhaftigkeit bestimmt, wozu die Zahl 3, die Anfangs- und Schlussformel so wie die ironische Aufhebung des Wirklichkeitsanspruchs beitragen.¹⁶ Außer der 3 sind die wichtigsten Symbolzahlen 4, 7, 12 und 14. Auch die Symbolik und Metaphorik des Märchens sind einprägsam.¹⁷

Klotz¹⁸ beschreibt, wie die Distanzierung vom Alltag im Märchen doppelt betont wird. Regelmäßige Formeln wie ‚Es war einmal...‘, ‚Vor langer Zeit...‘ versichern zeitlich den Abstand des Erzählten von dem Erzähler und dem Zuhörer. Außerdem, fügt Panzer¹⁹ hinzu, sind Märchen, mit Ausnahme einiger Formeln, durchweg in Prosa geschrieben. Es gibt meist Hauptsätze, schwierige Vokabeln kommen nicht vor. Während der Geburt des Helden oder der Heldin herrschen oft besondere Umstände, durch die der Held/die Heldin über besondere oder wunderbare Eigenschaften verfügt, die ihm in seiner Verwicklung in wunderbare Ereignisse weiterhelfen. Der Held durchlebt eine Metarmorphose, auch über den Tod hinaus (der Dornröschenschlaf, Rotkäppchen im Bauch des Wolfes). Außerdem hinaus gibt es, wie

¹⁵ Rötzer (wie Anm. 13), S. 30f.

¹⁶ Panzer in Rötzer, Hans Gerd. *Märchen*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1988, S. 35ff.

¹⁷ Neuhaus (wie Anm. 6), S. 5.

¹⁸ Klotz (wie Anm. 5), S. 11.

¹⁹ Panzer (wie Anm. 16), S. 35ff.

Klotz²⁰ überzeugend erläutert, innerhalb des Erzählten eine räumliche Trennung zwischen dem Helden und seinem Alltag. Der Held befindet sich anfangs in einer Ruhephase, von der sich die Handlung abstößt. Der Umstand und der Akt des Aufbruchs werden in den meisten Fällen betont. Dieses doppelte Abrücken von Alltag bewirkt Unschärfe und gibt einen Hinweis auf die Unermesslichkeit der räumlichen Verhältnisse im Märchen.

Im Märchen herrscht eine dichotomische Klassenstruktur, in der, wie Panzer²¹ betont, der Held sich als Aufsteiger behaupten kann. Der Aufstieg ist allerdings sozial, die Klassenstruktur selbst wird nicht in Frage gestellt. Es gibt in dem Handeln des Helden keine psychologische Motivation, auch werden geistige Eigenschaften und Gefühle nicht differenziert. Die Figuren sind eindimensional und flächig, entweder vollkommen gut oder vollkommen böse, vollkommen klug oder vollkommen dumm. Eine Psychologisierung findet nicht statt. Bestimmte Figuren kehren immer wieder: Königinnen, Prinzessinnen, Könige und Prinzen als gesellschaftliche Rollenbeschreibungen; Schwestern, Brüder, Väter, Mütter und Stiefmütter als familiäre. Daneben dienen Handwerksberufe oft zur Rollencharakterisierung, wie etwa *Das tapfere Schneiderlein*.²²

Zwischen Tieren und Menschen herrscht ein vertraulicher Umgang. Pflanzen, Tiere und Gegenstände stehen entweder im Dienst des Helden oder seiner Gegenspieler. Tiere, Gegenstände und Pflanzen haben eine phantastische Gestalt, verfügen oft über wunderbare Fähigkeiten. Gegenstände, die verwendet werden, stammen zumeist aus dem Besitz übermenschlicher Wesen. Hier wird wieder das Ineinandergreifen von menschlicher und übernatürlicher Welt deutlich.²³ Das Märchen steht zwischen Transzendenz und Realität und bietet sich deshalb wie keine andere Gattung an, die divergierenden Bedürfnisse der Leser zu erfüllen.²⁴ Sinjowski formuliert dieses wie folgt:

Wir sehen, dass die Moral des Märchens sich gelegentlich mit der christlichen Moral deckt, aber auf eine ganz eigene Art. Das Gute triumphiert nicht nur im Himmel, sondern auch auf Erden, und zwar in der Regel mit Hilfe der Magie.²⁵

²⁰ Klotz (wie Anm. 5), S. 12.

²¹ Panzer (wie Anm. 16), S. 30ff.

²² Neuhaus (wie Anm. 6), S. 5.

²³ Panzer (wie Anm. 66), S. 26f.

²⁴ Neuhaus (wie Anm. 6), S. 6.

²⁵ Sinjowski, Andrej: *Iwan der Dumme. Vom russischen Volksglauben*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1990, S. 26.

Die Belohnung des Guten geht mit sozialer Flexibilität einher, das soziale Spektrum reicht vom Königssohn über den Schneider zum Aschenputtel. Alle Rollen bieten Identifikationsmöglichkeiten: Jeder möchte gern Königssohn sein, die meisten sind aber eher Schneider oder Aschenputtel - wessen sozialen Aufstieg das Märchen problemlos zulässt.²⁶ Dieser Aufstieg gelingt, im Gegensatz zu dem Aufstieg des Mannes, der Frau im Märchen, die sich durch besondere Schönheit oder bestimmte Charaktereigenschaften auszeichnet. Durch die Heirat mit einem Prinzen wird sie für diese belohnt. Gelingt einem Mann der Aufstieg in eine höhere soziale Klasse, verdient er sich die Hand einer Prinzessin durch das Lösen schwieriger Aufgaben. Auch das Bild der Frau im Märchen ist äußerst facettenreich, da das Märchen kulturgeschichtliche und zeitgenössische Sachverhalte reflektiert, symbolisiert und interpretiert.²⁷ Diese Aktualität des Märchens macht sich im archetypischen Sinn, sowie als auch in der gegenwärtigen Aufnahme und Verbreitung durch ein differenziertes Publikum deutlich. Rainer Wehse, Mitherausgeber von *Die Frau im Märchen* beschreibt für diese Arbeit sehr wichtig: „Märchen sind ein Phänomen kultureller Prozesse, nicht nur Texte an sich.“²⁸

1.3. Funktionen des Märchens

Es herrscht keine weitgehende Einigkeit über die Funktion des Märchens. Verschiedene Funktionen, die einander nicht unbedingt ausschließen, sind reine Erzählfreude, ein besseres Lebensgefühl und psychoanalytische Funktionen, wie Hilfe mit der Realität zurechtzukommen oder Hilfe bei der Identitätsformung eines Kindes.

Über historische Funktion des Märchens mutmaßt W. Wöller:

Hinter dem Märchen stehen Erzählfreude, Berichterstaten und Erklärenwollen, der Wunsch, sich den Alltag angenehmer zu gestalten, und [...] über vorgetragene Anklagen und Wünsche des Lebens zu kommen. Der Grundsatz, die Welt nicht nur ausdeuten, sondern verändern, verbessern zu wollen, wird mit dem Schritt vom ätiologischen Märchen zu dem bekannten Typ des Volksmärchens in der Tendenz des Märchens

²⁶ Neuhaus (wie Anm. 6), S. 6.

²⁷ Wehse, Rainer: *Vorwort*. In: Früh, Sigrid und Wehse, Rainer (Hrg.): *Die Frau im Märchen*. Kassel: Erich Röth Verlag 1985, S. 6.

²⁸ Ebd., S. 7.

bestimmend. So trägt das Märchen zur Steigerung des Lebensgefühls, des Lebensmutes, des Optimismus und zur Bewältigung der durch das Leben gestellten Aufgaben bei.²⁹

So allgemein diese Formulierung ist, gibt sie doch wieder, dass das Märchen nicht monokausal erklärbar ist und seit seiner Entstehung die grundsätzliche Funktion des *prodesse et delectare*, zu lehren und zu erfreuen, zu erfüllen hatte.

Volker Klotz³⁰ führt ein Beispiel aus *1001 Nacht* an, um die Relevanz des Märchens auch in der heutigen Zeit mit Hilfe der Psychoanalyse zu verdeutlichen. In der Rahmenerzählung wird die Geschichte der schönen Scheherezade erzählt. Ihr Gatte, der König, wurde vor vielen Jahren tief von einer Frau verletzt, welches seinen Hass auf Frauen entfachte. Er heiratete schöne Mädchen, die er nach der Hochzeitsnacht hinrichten ließ. Erst Scheherezade gelingt es, ihren Gatten zu heilen. Sie erzählt dem Sultan jede Nacht ein Märchen, bis er seinen Hass auf Frauen vergisst und glücklich mit ihr zusammenleben kann. Hierdurch kann sie zugleich sich selbst vor seiner Willkür retten und ihren Gatten von seinem Schmerz heilen. Dieses Phänomen lässt sich mit Hilfe der Psychoanalyse erklären:

Der König symbolisiert einen Menschen, der völlig von seinem Es beherrscht wird, weil sein Ich auf Grund schwerer Enttäuschungen im Leben die Kraft, das Es zu zügeln, verloren hat [...] Scheherezade, die andere Gestalt der Rahmenhandlung, repräsentiert das Ich [...] dieses Ich wird freilich sehr stark vom Über-Ich bestimmt.³¹

Scheherezade heilt den König durch ihre Märchen von seiner Triebhaftigkeit und gibt ihm eine stabile Identität. Gemäß Neuhaus³² iniiert sie also den Lernprozess, der dem des Lesers des Märchens entsprechen könnte.

Das Märchen unterscheidet sich weiterhin von der Realität in dem Sinne, dass in ihm alle Gesetze der Schwerkraft und Physik außer Kraft gesetzt werden. Es gibt kein Pochen auf Vernunft, alles ist möglich. Deshalb wurde es lange als irrationale Phantasiebewegung abgetan. Diese absolute Unterscheidung zwischen Märchen und Realität bezweifelt Klotz³³ zu Recht, da man aus Märchen wichtige Lehren für die Realität ziehen kann. Zustände wie die

²⁹ Wöller, Waltraud: *Der soziale Gehalt und die soziale Funktion der deutschen Volksmärchen. Habil. Schrift.* Berlin: Humboldt-Universität 1955, S. 393.

³⁰ Klotz (wie Anm. 5), S. 3.

³¹ Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen. 24. Auflage.* München: dtv 2002, S. 103.

³² Neuhaus (wie Anm. 6), S. 33.

³³ Klotz, (wie Anm. 5), S. 4.

heutigen, bei denen einerseits nutzlose Überschüsse, andererseits ungestillte Bedürfnisse herrschen, sind dem Märchen zum Beispiel fremd, da es nur engste Relation zwischen Mittel und Zweck zulässt. Es handelt sich bei Märchen, laut Klotz,³⁴ nicht einfach um die Flucht in einen Traum, wie etwa in Fantasyromanen, sondern das Märchen ermuntert den Rezipienten, die Missstände in seiner eigenen Umwelt wahrzunehmen und nicht länger auf sich beruhen zu lassen. Der Rezipient wird durch das positive Vorbild des Märchenhelden zum aktiven Handeln aufgefordert.

Auch von Märchenhelden lässt sich einiges lernen. Der Held ist nicht ausschließlich mit sich selbst befasst, sondern springt ohne Weiteres in einer Notlage ein. Sein Einsatz ist immer produktiv, nie zerstörerisch. Auch vergeudet er seine Kräfte nicht. Obwohl der Held seine Aufgaben meist nur mit fremder Hilfe meistern kann, gibt er sich selbst nie auf. Er akzeptiert fraglos seinen Anspruch auf Glück, das er völlig ungeachtet seiner Herkunft erlangen kann. Dieses besagte Glück erreicht er aber nie zu Lasten seiner Mitmenschen.³⁵

In Folge der Studentenrevolution von 1968 wurden Märchen weitgehend diskreditiert. Kritikern galten sie als Gattung des Traditionalismus, in welcher Kindern veraltete Hierarchien vorgeführt wurden: Könige regierten über Untertanen, Männer über Frauen und Eltern regierten über Kinder. Erst Mitte der 70er Jahre gelang es einem Autoren, das Märchen zu rehabilitieren und auf seine Relevanz in der heutigen Zeit hinzuweisen.³⁶ Bruno Bettelheim ging es darum:

[...] dem Kind dabei zu helfen, einen Sinn im Leben zu finden. Das Kind muss in seiner Entwicklung lernen, sich selbst immer besser zu verstehen; dann vermag es auch andere zu verstehen und schließlich befriedigende und sinnvolle Beziehungen mit ihnen herzustellen.³⁷

Die derzeitige Erziehung erschwere das dem Kind jedoch.

Sehr viele Eltern sind nicht bereit, ihren Kindern zu sagen, daß vieles, was im Leben nicht richtig ist, seine Ursache in unserer Natur hat, in der Neigung aller Menschen, aus Zorn und Angst aggressiv, unsozial, egoistisch zu handeln. Unsere Kinder sollen

³⁴ Ebd., S. 5.

³⁵ Ebd., S. 5.

³⁶ Neuhaus (wie Anm. 6), S. 30f.

³⁷ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 9.

vielmehr glauben, alle Menschen seien von Natur aus gut. Kinder wissen aber, daß *sie* nicht immer gut sind; und oft, wenn sie es sind, wären sie es lieber nicht. Dies widerspricht dem, was sie von den Eltern hören, und auf diese Weise kann ein Kind in seinen eigenen Augen zum Ungeheuer werden.³⁸

Bettelheim³⁹ meint weiterhin, wenn das Unbewusste, ‚Böse‘ auf Dauer unterdrückt werde, könne die Persönlichkeit des Kindes schweren Schaden erleiden. Darf das unbewusste Material jedoch, in Grenzen, ins Bewusstsein treten und in der Phantasie durchgearbeitet werden, verringere sich die Gefahr, dass es dem Kind selbst, oder anderen, schaden könne.

Das Märchen erlaubt dem Kind, auf zweierlei Weise mit dem innerlichen Konflikt zwischen Gut und Böse fertig zu werden. Einerseits identifiziert das Kind sich mit dem siegreichen Helden oder der siegreichen Heldin. Durch diese Identifikation stärkt es sein Selbstbewusstsein und bildet seine Moralvorstellungen aus. Die bedrohliche Ausgangssituation wird durch das glückliche Ende abgeschwächt, das Kind lernt, durch Konflikte zu sich selbst zu finden.⁴⁰ *Rapunzel* half einem Jungen folgendermaßen weiter, „[d]aß der eigene Körper zur Rettung dienen kann, verlieh ihm die Überzeugung, daß auch er in eventuellen Notsituationen Sicherheit in sich selbst finden würde.“⁴¹

Das Kind lernt demnach, seine eigene Identität gegenüber Erwachsenen zu stärken, die, wie es ihm scheint, „all die herrlichen Dinge, die ihnen Macht verleihen, für sich selbst behalten wollen. Märchen vermitteln dem Kind die Gewißheit, daß es am Ende den Riesen überwinden wird.“⁴² Mit dieser Bemerkung befindet Bettelheim sich in Übereinstimmung mit der antiautoritären Erziehung seiner Zeit. Der Lernerfolg geht bei ihm im Idealfall in folgendem Maße vonstatten, „[d]as ursprüngliche Mißvergnügen des Angstgefühls verwandelt sich dann in die große Freude, die man empfindet, wenn die Angst mit Erfolg angegriffen und gemeistert wird.“⁴³

Das Märchen erlaubt allerdings auch das „Ausplittern einer Persönlichkeit in zwei, damit das

³⁸ Ebd., S. 14.

³⁹ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 15.

⁴⁰ Neuhaus (wie Anm. 6), S. 32.

⁴¹ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 24.

⁴² Ebd., S. 36.

⁴³ Bettelheim, (wie Anm. 31), S. 141.

*gute Bild unangetastet bleibt.*⁴⁴ So ist das Kind dazu befähigt, die gute und die böse Mutter auseinander zu halten und kann sich an das Bild der guten Mutter halten, wenn es sie in Frau Holle und die Stiefmutter (Frau Holle, KHM 24), Mutter und Stiefmutter (Aschenputtel, KHM 21) oder Großmutter und Wolf (Rotkäppchen, KHM 26) aufspaltet. Diese Trennung gibt dem Kind Halt, bis es seine dichotome Weltsicht von Gut und Böse überwunden hat. Zusammengefasst hat das Märchen bei dem Kind also eine ambivalente Funktion: Es soll die Identität des Kindes durch einfache Muster stärken und dem Kind gleichzeitig vermitteln, dass alles nicht so einfach ist, wie es auf den ersten Blick scheint, „[d]as Märchen vermittelt dem Kind eine Vorstellung davon, wie es das Chaos in seinem Inneren ordnen kann.“⁴⁵

Bettelheim sieht den Wert des Märchens vor allem in dem, was Erwachsene als unrealistisch bezeichnen, „Für das Kind gibt es keine scharfe Trennungslinie zwischen leblosen Gegenständen und lebendigen Wesen.“⁴⁶ Durch die fehlende Trennung wird es dem Kind ermöglicht, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen und das Märchen so zu interpretieren, dass es ihm in seiner jeweiligen Lebenssituation weiterhelfen kann. Außerdem begründet die Offenheit des Märchens für Deutungen seinen besonderen Wert als literarischen Text:

Das Märchen ist deshalb so therapeutisch, weil der Patient zu *eigenen* Lösungen kommt, wenn er darüber nachdenkt, was die Geschichte über ihn und seine inneren Konflikte zu diesem Zeitpunkt seines Lebens enthält.⁴⁷

Bettelheim vertritt einen psychoanalytischen Forschungsansatz, der in den 1970^{er} Jahren großes Echo fand und noch heute in der Märchenforschung von bedeutender Relevanz ist. Dies führt dazu, einen Blick auf die Forschungsmethoden zu werden, die zur Erschließung von Märchen beigetragen haben.

1.4. Die Vielfalt der Märchenforschung

Während der 1970^{er} und 1980^{er} Jahre erlebte die Märchenforschung einen neuen qualitativen, wie auch einen quantitativen Höhepunkt. Ein Großteil der Veröffentlichungen geschah zum

⁴⁴ Ebd., S. 80.

⁴⁵ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 88.

⁴⁶ Ebd., S. 56.

⁴⁷ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 33.

zweihundertjährigen Jubiläum der Gebrüder Grimm, durch welches sich sowohl unter Akademikern, als auch der Öffentlichkeit neues Interesse an Märchen entwickelte.⁴⁸ Unter der Vielfalt der Forschungsmethoden zur Interpretation von Märchen, gelten die psychoanalytische Methode (1.4.1.), die tiefenpsychologische Methode (1.4.2.), die strukturalistische Methode (1.4.3.), biologische Märchenforschung (1.4.4.) und soziologische Märchenforschung als (1.4.5.) als die wichtigsten. Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über diese Methoden zur Interpretation von Märchen gegeben werden.

1.4.1. Die psychoanalytische Methode

Friedrich von der Leyen stellte im Rahmen der psychoanalytischen Theorie schon 1902 die Nähe des Märchens zum Traum fest.⁴⁹ Aus dieser Entdeckung entwickelte sich die Idee des ‚Traums als Individualmärchen‘⁵⁰, also einem Märchen, dass der Mensch braucht, um seine Erlebnisse zu verarbeiten. Der eigentliche Ansatzpunkt in der Psychoanalyse stellte sich als ein doppelter heraus: Zum einen deutet die Psychoanalyse, wie auch die anthropologische und psychologische Märchenforschung, wie in Rötzer⁵¹ beschrieben, Märchen als Erinnerungen an primitive und magische Welterfahrung und Weltdeutung, zum anderen deutet sie Märchen entwicklungspsychologisch als Traumphantasien verdrängter Wunschkonstruktionen und Ängste. Diese Vorstellungen hätten sich zu Symbolen und symbolischen Handlungen verdichtet, deren Interpretation viel über die Psyche des Menschen aussagen könnten

Eine Gruppe von Psychoanalytikern, unter ihnen von der Leyen, Riklin und Abraham, beruft sich auf Freud und sieht in dem Märchen entsprechend der kausal-reduktiven Methode die Wunscherfüllung einer versagenden Realität. Sie misst dem Märchen phylogenetisch die gleiche Bedeutung zu wie dem Traum in der ontogenetischen Entwicklung.⁵² Erwin Müller und Georg Jacob hingegen versuchten das Märchen als bildhaftes Handlungsgeschehen zu erklären, dessen verarbeitendes, unbewußtes Erleben, parallel zum Traum, untersucht und

⁴⁸ Haase, Donald: “The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales”. (Book Review). In: *Marvels & Tales*. Vol. 18 Iss 2. October 2004, S. 335.

⁴⁹ Spörk, Ingrid: *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm*. Königsstein: Hochschulschriften der Literaturwissenschaft Band 16 1986, S 21.

⁵⁰ Karlinger, Felix: *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 113.

⁵¹ Rötzer (wie Anm. 13), S. 64.

⁵² Spörk (wie Anm. 49), S 21.

begriffen werden müsste.⁵³

Winterstein modifiziert diesen Ansatz und zieht Parallelen zwischen Märchenbildern und den Brauchtümern und Riten naturnaher Völker. Außerdem vergleicht er Pubertätsriten und Märchendarstellungen. Dies veranlasste Bilz, Graber und Jöckel, Märchen im Allgemeinen als Darstellung von Reifeprozessen⁵⁴ zu sehen, in denen vor allem die Entwicklung während der Pubertät dargestellt würde. Von Märchenheldinnen wie Dornröschen, Schneewittchen und Aschenputtel, die sich in der Pubertät befinden, könnten sich ihrer Meinung nach wichtige Schlüsse über die die Psyche des jungen Mädchens ziehen lassen. Laut Wittgenstein und seinen Anhängern hingegen stellt das Märchen, wie der Traum, ein bildhaftes Handlungsgeschehen dar. Abstraktes (Liebe, Tod, das Böse) wird personifiziert, wie in *Der Herr Gevatter* (KHM 42) zu lesen ist, und Zuständliches wird zu Gegenständlichem. Sogar Wahrheit und Lüge können in dem Märchen als Personen auftreten, stellt Karlinger⁵⁵ fest.

Eine Schwäche der Psychoanalyse sieht Rötzer⁵⁶ allerdings darin, dass sie unhistorisch vorgeht, sich kaum mit der Sozialgeschichte des Märchens befasst und dass sich mit der apodiktischen Festlegung des Sinnbereichs der Symbole nahezu alles beweisen oder erklären lässt. Durch ihre Offenheit für die unterschiedlichsten Deutungsversuche scheint sie tatsächlich weniger geeignet, wirkliche Schlüsse über das Märchen ziehen zu lassen.

1.4.2. Die tiefenpsychologische Methode

Ein anderer Ansatz wurde von Tiefenpsychologen entwickelt, die sich auf die Ideen Jungs stützen. Sie betonen im Märchen, das sich ihrer Meinung nach wie ein Traum oder kultisches Verhalten auf allgemeine Archetypen zurückführen lässt, die Darstellung der in dem Menschen phasenweise geschehenden Reifungsprozesse. Zu ihnen gehören von Beit, Birkhäuser-Oeri und Laiblin.⁵⁷ Panzer⁵⁸ entwickelte sogar eine Theorie über das biographische Märchen, in dem die Lebensstationen des Helden die Handlung bestimmen. Er gliedert dieses Muster wie folgt:

⁵³ Karlinger (wie Anm. 50), S. 112.

⁵⁴ Spörk (wie Anm. 49), S 15.

⁵⁵ Karlinger (wie Anm. 50), S. 113.

⁵⁶ Rötzer (wie Anm. 13), S. 64.

⁵⁷ Spörk (wie Anm. 49), S 21.

⁵⁸ In: Rötzer (wie Anm. 13), S. 64.

- 1) den Ausgangspunkt der Verstrickungen: Geburt und Jugend des Helden,
- 2) die erste Bewährungsprobe des Helden,
- 3) auftauchende Konflikte,
- 4) Lösung der Konflikte durch überirdische Hilfe und
- 5) Belohnung und Bestrafung der an der Handlung Beteiligten.

Analysiert man das Märchen *Aschenputtel* nach diesem Modell, würde die Kindheit bis zum Tod der Mutter als der erste Schritt gelten. Das Versprechen, das Aschenputtel ihrer sterbenden Mutter macht, ist ihre erste Bewährungsprobe. Durch die erneute Heirat des Vaters tauchen Konflikte auf, die sich in der Unterdrückung des Mädchens zeigen. Diese Konflikte löst Aschenputtel, indem sie mit Hilfe der Tauben den Prinzen für sich gewinnt. Der fünfte Schritt wäre bei diesem Märchen die Heirat mit dem Prinzen als Belohnung für Aschenputtel und die Blindheit als Strafe für die Stiefschwestern. Ein solches Märchen, wie auch *Sneewittchen* (KHM 53), hat also einen linear-biographischen Verlauf und reicht von der Geburt bis zur Heirat des Helden oder der Heldin. Spätere Phasen, vor allem der Tod, werden ausgespart.

Karlinger⁵⁹ kritisiert in dieser Hinsicht, dass man von gegenwärtigen Lebensformen auf vergangene Wirkungsweisen und Wesenszüge schließen will. Bei einer verallgemeinernden Übertragung auf äußere Parallelfälle, wie er sie vor allem bei Jung zu erkennen glaubt, bestünde die Gefahr zu einer zu einseitigen Interpretation zu gelangen. Aus demselben Grund seien die Werke von von Beit zufolge ihrer Einseitigkeit für die Märchenforschung unbrauchbar.

1.4.3. Die strukturalistische Methode

Die Märchenforschung hat als Bereich der Textwissenschaft auch Methoden der Literaturwissenschaft übernommen, unter anderem die geisteswissenschaftliche und die phänomenologische Methode. Ziel beider Methoden ist die Erstellung eines Idealtyps des Märchens. Die geisteswissenschaftliche Methode orientiert sich am Inhalt des Märchens und erstellt ein thematisches und weltanschauliches Grundmuster der Gattung, während die

⁵⁹Karlinger (wie Anm. 50), S. 113.

phänomenologische Methode die idealtypische Gestalt des Märchens genauer analysiert. Beide Methoden gehen ineinander über.⁶⁰ Ein ähnlicher Interpretationsansatz wird ‚von außen‘ an das Märchen herangetragen. Hier wird der Schwerpunkt der Analyse entsprechend formalistischen oder strukturalistischen Theorien gesetzt. In *Morphologie des Märchens* schaffte Vladimir Propp, der als Begründer der morphologischen Folkloristik gilt, ein Werk, das erlaubt, die Struktur des Zaubermärchens einfach und übersichtlich zu beschreiben. Die Arbeiten der Germanisten Jelesar Meletinskij und Pop modifizierten sein Werk weiter.

Unter den Strukturalisten trug weiterhin vor allem Max Lüthi zur Erforschung der stilistischen Eigenheiten des Märchens bei. Er gewann einen starken Einfluss auf die weiteren Forschungsentwicklungen und teilweise auch auf die wissenschaftliche Terminologie. Der Untertitel seines Werkes *Das europäische Volksmärchen*, in dem er akribisch die einzelnen Elemente des Märchens analysiert, lautet „Form und Wesen.“ Die Kapitelüberschriften erinnern an Stationen eines Forschungsweges: Eindimensionalität (Verhältnis zum Numinosen), Flächenhaftigkeit, Abstrakter Stil, Isolation und Allverbundenheit, Sublimation und Welthaltigkeit, Funktion und Bedeutung des Märchens, Märchenforschung. Allerdings zeigt Lüthi in seinem steten Bemühen um eine Interpretation der Märchen die Grenzen, die vom formalistischen Standpunkt aus gesetzt sind deutlich, wie Spörk feststellt.⁶¹

1.4.4. Die biologische Methode

Eindeutig historisch geht hingegen die Märchenbiologie als Vorstufe der Märchensoziologie vor.⁶² Diese bemüht sich, wie Lüthi erklärt:

einerseits um das Märchen selber: Entstehungs- und Wachstumsbedingungen, Verfalls- und Regenerationserscheinungen, Modifikationen [...] Von da aus erfolgt von selber der Schritt zur Betrachtung der lebendigen Träger der Märchen-Überlieferung, der Erzähler und der Erzählgemeinschaft und ihres Verhältnisses zu den Erzählungen [...] Darüber hinaus fällt der Blick auf die Wechselbeziehungen zwischen den Märchen und den gesellschaftlichen Systemen, in denen sie leben.⁶³

⁶⁰ Rötzer (wie Anm. 13), S. 65.

⁶¹ Spörk (wie Anm. 51), S. 22.

⁶² Rötzer (wie Anm. 13), S. 66.

⁶³ Lüthi (wie Anm. 8), S. 83.

Arthur Bonus⁶⁴ spricht in dieser Hinsicht von den fünf Schichten der Märchengeschichte:

- 1) eine vorarische Zaubergeschichte, in der älteste Logik (Zauberglaube) und Ästhetik (Symmetriegefühl, Dreizahl) walten,
- 2) Beeinflussung durch höheren Mythos,
- 3) bewusst künstlerische Bearbeitung,
- 4) Ethisierung und
- 5) Übergang in das freie Phantasiespiel.

1.4.5. Die soziologische Methode

Die Märchensoziologie befasst sich differenzierter als die obengenannten Methoden mit dem Märchen. Sie interessiert sich nicht nur für die Geschichte des Märchens, sondern vielmehr für die historischen Wechselbeziehungen zwischen Märchenerfinder/Märchenerzähler, Märchenfassung und dem Publikum. Man fragt sich hier, wie weit sich gesellschaftliche Erfahrung und gesellschaftliches Bewusstsein in den Texten spiegeln, welche Funktion die Texte haben, warum Märchen im Verlauf ihrer Rezeption ihre Gestalt und Intention ändern und wie und warum das Interesse an, und das Verständnis für Märchen sich verändert haben. Diese Frage leitet allerdings schon in die Märchenpädagogik über. Dieser Bereich ist nicht unter eine Theorie zu stellen, da alle Theorien in ihm auftauchen. Man fragt sich beispielsweise von: ‚Ist das Märchen eine altersstufenspezifische Lektüre?‘ über ‚Ist es eine affirmative Einführung in soziale Normen?‘ bis ‚Welche Relevanz hat die Grausamkeit in Märchen?‘⁶⁵

Eine dritte Gruppe von Forschern ist vor allem durch ihre Kritik an anderen Richtungen vereint. Lutz Röhrich weist die seiner Meinung nach zu stark in die Märchen hineinprojizierenden Deutungsversuche zurück. Er stellt, wie Waller, Beziehungen zwischen den Inhalten der Märchen und der historischen Realität her.⁶⁶ Er versucht, wie auch Schmidt, Ranke, Bausinger, Thompson, de Vries und Bîrlea, neue Aspekte des Märchens im Rahmen der Volkskunde zu erschließen.⁶⁷ Allerdings gibt es von seiten Lüthis auch Kritik gegen die Volkskunde:

⁶⁴ In Rötzer (wie Anm. 13), S. 66.

⁶⁵ Ebd., S. 66

⁶⁶ Spörk (wie Anm. 51), S 21.

⁶⁷ Karlinger (wie Anm. 50), S. 114.

Das eigentliche Leben des Märchens vollzieht sich heute in der Kinderstube. Die Arbeit der Volkskundler, die das Leben des Märchens bei den Erwachsenen beobachten, ist größtenteils Reliktforschung. Der Psychologe, der die Frage nach dem Verhältnis des Kindes zum Märchen stellt, beschäftigt sich mit dem gegenwärtigen Leben des Märchens.⁶⁸

August Nitschke versucht als historischer Verhaltensforscher Analogien zwischen sozialen Ordnungen, epochentypischem Verhalten und Denken und dem Verhalten der Märchenhelden darzustellen. Der Literaturwissenschaftler Helmut Brackert verbindet in seiner Synopse der verschiedenen Ansätze, *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*,⁶⁹ Detailerkennnisse und kommt hierdurch zu neuen Einsichten. Seinem Versuch nach einer textimmanenten Interpretation psychoanalytische, tiefenpsychologische und historische Ansätze zur Deutung heranzuziehen, soll auch in Kapiteln 4 und 5 dieser Arbeit teilweise Folge geleistet werden, um die Entwicklung der Aschenputtel-Figur in Märchen zu untersuchen. Obwohl verschiedene Versionen des Märchens *Aschenputtel* analysiert werden sollen, wird der 1857 in den *Kinder – und Hausmärchen der Gebrüder Grimm* veröffentlichten Version besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Zu diesem Zweck wird in Kapitel 2, vor der Analyse des *Aschenputtels*, zunächst näher auf die Märchen der Gebrüder Grimm im Allgemeinen eingegangen.

⁶⁸ Lüthi (wie Anm. 8), S. 106.

⁶⁹ Brackert, Helmut: *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt: Suhrkamp 1980.

KAPITEL 2

DIE MÄRCHEN DER GEBRÜDER GRIMM

Als Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung zu der Entwicklung der Aschenputtelfigur dient die Version der Gebrüder Grimm von 1857. Obwohl die Märchen dieser Sammlung dem Oberbegriff der Volksmärchen unterteilt sind, gibt es bestimmte Eigenschaften, die die Märchen der Gebrüder Grimm besonders auszeichnen. Im Folgenden soll deshalb näher auf die, sie auszeichnenden Merkmale, die Form, Bearbeitung und die Funktion der Grimmschen Märchen als soziales Mittel und die Darstellung der Frau im Märchen der Gebrüder Grimm eingegangen werden.

2.1. Leben und Werk der Brüder Grimm

Im Vorwort zu *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung* beschreibt Walter Kröll⁷⁰ die Kindheit und Jugend der Gebrüder Grimm: Von den neun Kindern des Amtsmanns Philipp Wilhelm Grimm, und seiner Frau Dorothea überlebten nur sechs. Die beiden Älteren, auch bekannt als ‚(Ge)Brüder Grimm‘, Jacob (1785 - 1863) und Wilhelm (1786 - 1859), schlossen sich schon früh zu einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft zusammen. Während ihrer Studienzzeit lernten sie Clemens Brentano und Achim von Arnim kennen, deren Aufruf zur Sammlung von Volksliedern, Sagen und Märchen sie alsbald folgten.

Um 1807 begannen sie ihre Arbeit an der Volkspoesie, 1810 sandten sie ihre erste Märchensammlung, von der sie vorher eine Abschrift gemacht hatten, an Brentano.⁷¹ Da Brentano das Manuskript aber weder drucken ließ noch zurückschickte, nahmen sie die Sache, ermuntert von von Arnim, der ihnen auch einen Verleger vermittelte, selbst in die Hand.⁷² 1812 erschien in Berlin der erste Band der *Kinder- und Hausmärchen* mit 86 Märchen. Die Gewährsleute für die meisten Märchen des ersten Bandes stammten aus Hessen. Besonders hilfreich waren in dieser Hinsicht die Kasseler Familien des Apothekers

⁷⁰ Kröll, Walter: *Vorwort*. In Solms, Wilhelm und Obelfeld, Charlotte. *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1986, S. 6.

⁷¹ Karlinger (wie Anm. 50), S. 48.

⁷² Rötzer (wie Anm. 13), S. 123.

Rudolf Wild und des Regierungspräsidenten Johann Hassenpflug.⁷³ Allerdings kannten die Grimms und ihre Informanten auch die Märchensammlungen des Italieners Basile und des Franzosen Perrault. Basiles *Cennerentola* (Die Aschenkatze) hielten sie beispielsweise für unvergleichbar schön, während Peraults *Cendrillon* (Aschenputtel oder Das Gläserne Pantöffelchen) ihrer Meinung nach „*nicht unter seine am besten erzählten Märchen*“ gehörte.⁷⁴

In dem zweiten, 1816 erschienenen Band, waren auch Beiträge aus dem westfälischen Raum enthalten. Insgesamt steuerte die Zwehrener Märchenfrau, Dorothea Viehmann, über 21 Märchen bei. Die Brüder Grimm beschrieben ihre Informantin wie folgt:

Einer jener guten Zufälle aber war es, daß wir [...] eine Bäuerin kennenlernten, die uns die meisten und schönsten Märchen des zweiten Bandes erzählte. Die Frau Viehmännin war noch rüstig und nicht viel über fünfzig Jahre alt [...] Sie bewahrte die alten Sagen fest im Gedächtnis und sagte wohl selbst, daß diese Gabe nicht jedem verliehen sei.⁷⁵

Mit der ‚Gabe‘ meinten die Grimms das Vermögen, Märchen im Gedächtnis zu behalten und immer wieder richtig wiedergeben zu können, welches sie auf die Authentizität der ihnen von Frau Viehmann erzählten Märchen hoffen ließ. 1822 folgte ein weiterer Band mit Anmerkungen zur Herkunft und Verbreitung der Märchen, sowie als auch den wichtigsten Varianten einiger Märchen. Zu Lebzeiten der Grimms erschienen die Märchen in 17 Auflagen (7 Auflagen der großen und 10 Auflagen der kleinen Auswahlgabe). Bis 1850 erschienen insgesamt 200 abgedruckte Märchen.⁷⁶

Die *Kinder- und Hausmärchen* waren dessen ungeachtet bei Weitem nicht die einzige Leistung um die deutsche Sprache der Brüder Grimm. Sie werden auch als Begründer der Germanistik, der Studie der germanischen Sprachen und Volkskulturen, angesehen.⁷⁷ Jacob, der robustere der beiden, machte sich vor allem in der deutschen Grammatik verdient. Sein wichtigstes wissenschaftliches Werk war die *Deutsche Grammatik*, welche als Grundlage der germanistischen Sprachwissenschaft angesehen wird. In diesem Werk machte er sich

⁷³ Rötzer (wie Anm. 13), S. 123.

⁷⁴ Ebd., S. 142.

⁷⁵ Grimm, Jacob und Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen. Jubiläumsausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band I*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1985/1986, S. 19.

⁷⁶ Rötzer (wie Anm. 13), S. 124.

⁷⁷ Kröll (wie Anm. 70), S. 6.

besonders durch den Nachweis der Verwandtschaft der verschiedenen germanischen Sprachen verdient.⁷⁸ Die zweite Ausgabe, von 1822, beinhaltet Grimms Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit der Lautverschiebung, welche sich in der Rekonstruktion toter Sprachen als hilfreich erwies.⁷⁹ Seine weiteren Werke beinhalten *Über den altdeutschen Meistergesang* (1811), *Deutsche Mythologie* (1835) und *Geschichte der deutschen Sprache* (1848).

Wilhelm war sensibler als Jacob und interessierte sich eher für die deutsche Literatur. Über der Erkenntnis, dass Jacob der bedeutendere der beiden Brüder war, darf auch Wilhelms Beitrag zur Germanistik nicht vergessen werden, wie Horst Brunner betont.⁸⁰ In seiner „Rede auf Wilhelm Grimm. Gehalten an der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin 5. Juli 1860“ äußerte Jacob sich folgendermaßen über seinen Bruder:

Von Kindesbeinen an hatte ich etwas von eisernem fleisze in mir, den ihm schon seine geschwächte Gesundheit verbot, seine arbeiten waren durchschlungen von silberblicken, die mir nicht zustanden.⁸¹

Einige der Werke Wilhelms, die Ausgaben und kritische Besprechungen alt- und mittelhochdeutscher Literatur beinhalteten, waren *Altdänische Heldenlieder* (1811), *Die deutsche Heldensage* (1829), *Rolandslied* (1838) und *Altdeutsche Gespräche* (1851). Auch die sprachliche Gestaltung und wissenschaftliche Betreuung der *Kinder- und Hausmärchen* überließ Jacob seinem Bruder ab der zweiten Ausgabe 1819 praktisch ganz.⁸²

2.2. Merkmale der Märchen der Gebrüder Grimm

Obwohl es sich nach Jacob und Wilhelm Grimms Aussage bei den *Kinder- und Hausmärchen* um Volksmärchen handelt, haben die Grimmschen Märchen doch einige herausragende Eigenschaften. Bei diesen handelt es sich um die Tatsache, dass sie niedergeschrieben wurden und dadurch nicht mehr nur mündlich überliefert werden, die künstlerische Bearbeitung dieser

⁷⁸ Krell, Leo und Fiedler, Leonhard (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1968, S. 221.

⁷⁹ Von Wilpert, Gero: *Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1963. S. 203.

⁸⁰ Brunner, Horst: „Denn es giebt doch nur Eine Poesie“ Jacob und Wilhelm Grimm und die Literaturgeschichte“. In Kuchinke-Bach, Anneliese. *Die Brüder Grimm. Eine Würzburger Ringvorlesung zum Jubiläum im Rahmen des studium generale*. Verlag Peter Lang 1987. S. 77.

⁸¹ Brunner (wie Anm. 80), S. 77.

⁸² Brunner (wie Anm. 80), S. 77.

Märchen und die Grausamkeit, die in den Märchen existiert.

2.2.1. Form

Lüthi⁸³ unterscheidet das ‚echte‘ Volksmärchen von dem ‚Buchmärchen‘ der Brüder Grimm, vor allem Wilhelms. Es geht ihm bei dieser Differenzierung weniger um inhaltliche Kriterien, sondern vielmehr um die Kunst des mündlichen Erzählers, der „*noch Glied in einer lebendigen Erzählgemeinschaft von Erwachsenen war*“⁸⁴ und auf deren Bedürfnisse er einging, die bei gedruckten Märchen fehlte. Diese Meinung vertreten auch andere Märchenforscher, aber nur wenige Märchenerzähler. Der Märchenerzähler spielt laut Lüthi eine wichtige Rolle, da er mehrere Varianten eines Märchens im Gedächtnis hat, von denen er den Zuhörern entweder die ihm am besten erscheinende erzählt, oder mehrere Varianten zu einem, ihm als Höchstform erscheinenden, Märchen verknüpft. In dieser Hinsicht ist das Volksmärchen ein Kunstprodukt, das sich der individuellen poetischen Phantasie und Laune des Erzählers unterordnen muss.⁸⁵ Das *Buchmärchen* der Brüder Grimm sei dementsprechend ein gehobenes Volksmärchen, zwischen dem Volksmärchen und dem Kunstmärchen:

Es hat eine wichtige Funktion, es füllt die durch das Versiegen der mündlichen Überlieferung entstandene Lücke und ist zum lebendigen Besitz von Kindern und Erwachsenen geworden. Als vollgültigen Repräsentanten des eigentlichen Volksmärchens jedoch darf man es nicht nehmen.⁸⁶

Die Märchenerzählerin Vilma Mönckeberg⁸⁷ wehrt sich jedoch entschieden gegen Lüthi's Behauptung, die Märchen der Brüder Grimm gehörten dem Genre des ‚Buchmärchens‘ an. Sie unterscheidet den ‚Sprechstil‘ von dem literarischen Stil. Mit ‚Sprechstil‘ bezeichnet sie die Möglichkeit der klanglichen Ausdeutung einer Textstelle. Dessen Gegensatz sei der ‚Papierstil‘, den sprechgestalterische Bemühungen nicht mehr zum Leben erwecken könnten. Obwohl Lüthi sich bei den Kriterien des Volksmärchens auf mündliche Kommunikation beruft, betrachtet er, laut Mönckeberg, Märchen als Lektüre. Sie betont die Kapazität, Sprechbares zu realisieren, welches ihr in Grimms Märchen durchaus möglich scheint. Auch

⁸³ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. . 4. Erweiterte Auflage*. Bern: A. Francke UTB 1971, S. 99.

⁸⁴ Ebd., S. 100

⁸⁵ Psaar, Werner und Klein, Manfred: *Wer hat Angst vor der bösen Geiß? Zur Märchendidaktik und Märchenrezeption*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag 1980, S. 20.

⁸⁶ Lüthi (wie Anm. 83), S. 99.

⁸⁷ Psaar (wie Anm. 85), S. 21f.

Psaar und Klein schließen sich ihrer Meinung an. Sie meinen, individuelles Sprachgefühl werde der Bedeutung der Grimmschen Märchen gerechter als theoretische Kritik. Es sei symptomatisch für diese Kritik, dass die Märchen der Grimms dem einen als nicht ‚echt‘ genug erscheinen und dass andere sie als philologisch zu gebunden empfinden. Mit letzteren sind zum Beispiel die Herausgeber von ‚Des Knaben Wunderhorn‘, Clemens Brentano und Achim von Arnim gemeint, auf die in Kapitel 2.2.2 näher eingegangen wird.

2.2.2. Bearbeitung

In der Vorrede zu den *Kinder- und Hausmärchen* betonten Jacob und Wilhelm Grimm:

Was die Weise betrifft, in der wir hier gesammelt haben, so ist es uns zuerst auf Treue und Wahrheit abgekommen. Wir haben nämlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt, keinen Umstand und Zug der Sage selbst verschönert, sondern ihren Inhalt so wiedergegeben, wie wir ihn empfangen hatten; daß der Ausdruck und die Ausführung von uns herrührt, versteht sich von selbst, doch haben wir jede Eigentümlichkeit, die wir bemerkten, zu erhalten gesucht, um auch in dieser Hinsicht der Sammlung die Mannigfaltigkeit der Natur zu lassen.⁸⁸

In dieser Hinsicht bemerkt Rötzer,⁸⁹ dass ein Vergleich zwischen der Urfassung, der *Oelenburger Handschrift*, und den späteren Ausgaben der *Kinder- und Hausmärchen* zeigt, dass die Grimms, vor allem Wilhelm, die Märchen durchaus immer wieder bearbeitet und verändert haben um sie in Richtung auf einen Stil und eine Form zu bringen, die sie für märchengemäß hielten.

Zudem scheint es unmöglich festzustellen, in welcher Hinsicht die Gewährsleute der Brüder Grimm in Stil und Struktur der Märchen eingriffen. In Hinsicht auf Dorothea Viehmann bemerkten die Grimms:

Wer an leichte Verfälschung der Überlieferung, Nachlässigkeit bei Aufbewahrung und daher an Unmöglichkeit langer Dauer als Regel glaubt, der hätte hören müssen, wie genau sie immer bei der Erzählung blieb und auf ihre Richtigkeit eifrig war, sie änderte niemals bei einer Wiederholung etwas in der Sache ab und besserte ein Versehen, sobald

⁸⁸ Grimm (wie Anm. 75), S. 21.

⁸⁹ Rötzer (wie Anm. 13), S. 124.

sie es bemerkte, mitten in der Rede gleich selber.⁹⁰

Wenngleich die Grimms ihre Märchen bearbeiteten, wandten sie sich mit ihrer Editionstechnik entschieden gegen die Verfahrensweise der *Wunderhorn* Herausgeber. Trotz ihrer sie verbindenden Hochschätzung der Volksdichtung, kritisierte Brentano die Arbeitsweise der Grimms noch rigoroser als Achim von Arnim, der sich der Scheidung von Kunst- und Naturpoesie, die die Brüder Grimm vornahmen, heftig widersetzte. Von Arnim befürchtete, dass die Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* die Kreativität derer, die mit ihnen umgingen ersticken würde, wenn sie gedruckt veröffentlicht würden. Die Sammlung Clemens Brentanos, hingegen, rege zur kreativen Beschäftigung mit Märchen an, da der Verfasser sie selbst in dieser Hinsicht bearbeitet habe.⁹¹ Zu der von Jacob Grimm geforderten Treue in der Wiedergabe der Märchen meinte Brentano wie folgt:

Ich finde die Erzählung aus Treue äußerst liederlich und versudelt und in manchen dadurch sehr langweilig, wenn gleich die Geschichten sehr kurz sind.⁹²

Dieses Gefühl erklärte er mit einem Vergleich:

Will man ein Kinderkleid zeigen, so kann man es mit aller Treue, ohne eines vorzuzeigen, an dem alle Knöpfe heruntergerissen, das mit Dreck beschmiert ist und wo das Hemd den Hosen heraushängt⁹³.

Hier spiegelt sich die schon erwähnte Behauptung Psaars und Kleins wider, dass Grimms Märchen den Kritikern entweder als nicht ‚echt genug‘, oder als zu gebunden erschienen. Es scheint jedoch deutlich, dass die Grimms versuchten, ihren Einfluss auf die Märchen zu minimieren und dass sie meist aus ästhetischen Gründen eingriffen. Über Wilhelms, der den Großteil der Arbeit an Grimms *Kinder- und Haumärchen* verrichtete, Arbeitsweise zitiert Rötzing Kurt Schmidt:

Wilhelm hat den mythischen Stoff literarisiert (in gutem Sinne). Er erstrebt poetisch-romantische Gestaltungen mit den Mitteln der modernen literaturfähigen

⁹⁰ Grimm (wie Anm. 75), S. 19f.

⁹¹ Psaar (wie Anm. 85), S. 22.

⁹² In Psaar (wie Anm. 85), S. 23.

⁹³ Ebd., 23

neuhochdeutschen Schriftsprache. Das dichterische Prinzip zeigt sich [...] mit romantischen Gepräge. Das Naive in der Gestaltung ist nicht nur instinktive Ursprünglichkeit, sondern auch eine bewußte künstlerische Absicht, also ebenso sehr ein Wollen wie ein Sein.⁹⁴

2.2.3. Kindlichkeit

Obwohl Märchen ursprünglich nicht für Kinder gedacht waren, sahen die Brüder Grimm ihre *Kinder- und Hausmärchen* doch als ‚Erziehungsbuch‘ an. Deshalb sahen sie sich genötigt, in Gedanken an ihre kindlichen Rezipienten, die Märchen bewusst zu bearbeiten: „*Dabei haben wir jeden für das Kinderalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht.*“⁹⁵ Trotzdem herrschte in den *Kinder- und Hausmärchen* noch ein großes Maß an Grausamkeit. Scherf führt hierzu an, dass beispielsweise eine Heldin hilflos, mit abgeschlagenen Händen ihr Elternhaus verlassen muss (*Das Mädchen ohne Hände*, KHM 31), der Held in eine Schlangengrube geworfen wird (*Die schwarze und die weiße Braut*, KHM 135) oder die Gegner des Helden in ein Faß siedendes Öl geworfen werden (*Die zwölf Brüder*, KHM 9).⁹⁶ Die Brüder Grimm schienen auf Kritik in dieser Hinsicht gefasst, sie erklärten die Anwesenheit von Grausamkeit in ihrem Märchen folgendermaßen:

[...] Regen und Tau fällt als eine Wohltat für alles herab, was auf der Erde steht, wer seine Pflanzen nicht hineinzustellen getraut, weil sie [...] Schaden nehmen könnten, [...] wird doch nicht verlangen, daß Regen und Tau darum ausbleiben sollen. Gedeihlich aber kann alles werden, was natürlich ist, und danach sollen wir trachten.⁹⁷

Eine Möglichkeit um die Grausamkeit im Märchen beurteilen zu können sieht der Märchenforscher Röhrich⁹⁸ darin, zu untersuchen wie das Erzählte von dem Kind, im Gegensatz zum Erwachsenen, erfasst und realisiert wird. Er hebt hervor, dass Kinder vor allem das Bildhafte im Märchen aufnehmen, auch das Grausame ist für sie anfangs nur die Verbildlichung der Gegenkräfte gegen existenzielle Bedrohungen bei der Loslösung von familiären Bindungen. Vieles was Erwachsenen grausam erscheint, wird von Kindern als

⁹⁴ In Rötzer (wie Anm. 13), S. 125.

⁹⁵ Grimm (wie Anm. 75), S. 17.

⁹⁶ Scherf, Walter: „Was bedeutet dem Kind die Grausamkeit der Volksmärchen?“ In: *Jugendliteratur. Monatshefte für Jugendschrifttum*. VI 1960, S. 501.

⁹⁷ Grimm (wie Anm. 75), S. 17.

⁹⁸ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Franz Steiner 1974, S. 108.

selbstverständlich empfunden. Kinder bedauern weder den Wolf, dessen Bauch mit Steinen gefüllt wird, noch empfinden sie Mitleid mit dem erschlagenen Drachen. Auch der Begriff ‚Tod‘ ist Kindern fremd. Im Märchen gibt es für das Kind keinen wirklichen Tod, sondern einen ständigen Übergang vom Tod zum Leben, vom Dunkel zum Licht, und vom Bösen zum Guten. Statt diese Mitleidlosigkeit jedoch als Rohheit zu empfinden, erklärt der Röhricht sie mit kindlichem Unwissen.

Vilma Mönckeberg verdeutlicht seine Theorie mit einem konkreten Beispiel:

Ich erzählte eines der großartigsten Märchen aus der Grimmschen Sammlung - nämlich den ‚Machandelbaum‘-, aber als ich an eine Stelle kam, wo dem Vater das eigene Kind ‚in Sauer gekocht‘ vorgesetzt wurde, da schoß es mir plötzlich durch den Kopf, so etwas Gräßliches kann man doch unmöglich Kindern zumuten. Aber ich musste ja weitersprechen und versuchte möglichst schnell über die Stelle hinwegzukommen, als mir ein herzliches Gelächter entgegenschlug. Keineswegs waren meine kleinen Zuhörer über dieses grausige Geschehen erschrocken, im Gegenteil, sie fanden es urkomisch.⁹⁹

Umgekehrt rufen Vorgänge, die Erwachsenen als unbedenklich erscheinen, Angstgefühle in Kindern hervor. In einer Befragung von 26 Kindern im 2. Schuljahr ergaben sich vor allem der Wolf in *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein* (KHM 5) und das *Rumpelstilzchen* (KHM 55) als beängstigend, erkannte Werner Psaar.¹⁰⁰ Walter Scherf¹⁰¹ sieht die Absicht der Verfasser von Märchen darin, innere seelische Vorgänge als symbolische Handlungen zu reproduzieren. Die Darstellung der Grausamkeit sei demnach kein Selbstzweck, sondern diene der Restitution einer heilen Welt um jeden Preis. Dadurch wecke sie in dem Kind die Hoffnung, dass es seine Ängste überwinden könne, dass es immer ein gutes Ende gäbe. Das Kind fände daher im Märchen symbolische Gestaltungen seiner Ablösungsängste. Hier fallen vor allem Hänsel und Gretel (*Hänsel und Gretel*, KHM 15) oder Aschenputtel (*Aschenputtel*, KHM 21) ins Auge, die sich von ihrem Elternhaus lösen müssen, um ihr Glück erlangen zu können.

Anna Maria Hirsch erklärt den Ablöseprozess, den Kinder mit Hilfe von Märchen vollziehen, folgendermaßen:

⁹⁹ In Psaar (wie Anm. 85), S. 23.

¹⁰⁰ Psaar (wie Anm. 85), S. 147.

¹⁰¹ Scherf (wie Anm. 96), S. 503 .

Die Gewißheit, daß das Märchen gut ausgeht, ist die Voraussetzung dafür, daß Kinder es wagen können, sich mit den Märchenhelden zu identifizieren und auf die gefährlichen Abenteuer des Märchens innerlich einzulassen und damit zugleich die eigenen Wachstumsprobleme ins Auge zu fassen. Der formale Alauf muß dabei gesehen werden als heilsames Gegengewicht zu den inneren Unsicherheiten. [...] Die Sicherheit, die ihnen das Elternhaus in den ersten Lebensjahren vermittelt hat, trägt sie nicht mehr. In dem Maße, in dem sich ihr Blick erweitert, entdecken sie, daß ihre Eltern keineswegs so stark und mächtig sind, wie sie bisher geglaubt haben, sondern daß sie irren, ungerecht sind, Probleme nicht lösen können [...].¹⁰²

Dieser Erklärung zufolge ist es zwingend für den kindlichen Leser von *Aschenputtel* (KHM 21), dass Aschenputtel von ihrer Stiefmutter so schlecht behandelt wird. Sie wird durch ihre Unterdrückung motiviert, sich von der Familie zu lösen und zu versuchen, sich ihr eigenes Leben aufzubauen. Der Prinz, den sie heiratet, bietet ihr die Möglichkeit, sich von ihrer Familie zu lösen. Ohne die Unterdrückung seitens der Stiefmutter hätte das Mädchen keine Motivation erwachsen zu werden und sich ihr eigenes Leben aufzubauen.

Die Grausamkeit im Märchen hat daher eine bestimmte Funktion für den Ablösungsprozess des Kindes. Scherf¹⁰³ identifiziert drei Momentgruppen der Grausamkeit, die er als „*Isolierende Elemente*“, „*Prüfende Elemente*“ und „*Heilmachende Elemente*“ betitelt. In den isolierenden Momenten muss der Held sich von vordergründigen Bindungen lösen, um erwachsen zu werden, wie etwa Hänsel und Gretel (KHM 15), die von der Stiefmutter verstoßen werden und das Aschenputtel, dessen leibliche Mutter früh stirbt. Während der prüfenden Elemente muss der Held sich des Sieges wert beweisen, da ihn auch extreme Gefahr nicht erschüttern kann. Dies geschieht, als Hänsel von der Hexe eingesperrt und gemästet wird oder als das Aschenputtel von seiner Stiefmutter gequält wird. Es gibt aber zum Schluss immer heilmachende Elemente, in denen die vorübergehend aus den Fugen gebrachte Weltordnung wiederhergestellt wird. Gretel (KHM 15) schafft das, indem sie die Hexe in den Ofen stößt und Aschenputtel, indem sie den Prinzen heiratet. Bei diesen Elementen geht es vordergründig um die Gewissheit, dass Bedrohungen und Gefahren

¹⁰² Hirsch, Anna Maria: *Ausbruch aus dem Elternhaus. Erwachsenwerden in Märchen*. München: Verlag J. Pfeiffer 1987, S. 14.

¹⁰³ Scherf (wie Anm. 96), S. 503ff.

gemeistert werden können.¹⁰⁴

Unklar bleibt bei dieser Erklärung allerdings, ob jegliche Strafen in den Grimmschen Märchen als heilmachende Elemente bezeichnet werden können. Die böse Hexe wird in den Ofen gestoßen, damit sie Hänsel und Gretel nicht mehr schaden kann. Nach ihrem Tod können die Geschwister zu ihren Eltern zurückkehren. Der Tod der Hexe gilt demnach weniger als eine Bestrafung für sie, als eine Befreiung für Hänsel und Gretel. Anders verhält es sich bei dem Aschenputtel. Schon die Selbstverstümmelung der Stiefschwestern könnte als Strafe gelten. Als Aschenputtel den Prinzen heiratet, ist die Gefahr, die von ihren Stiefschwestern ausgeht aber schon gebannt. Trotzdem hacken die Tauben den Stiefschwestern die Augen aus. Das Vorgehen der Tauben hat keinerlei Vorteil für das Aschenputtel, es scheint also problematisch, diese Bestrafung in Scherfs Momentgruppen einzuteilen.

Schlussendlich bleibt der Hinweis, den die Gebrüder Grimm zum Umgang mit Märchen gaben:

Übrigens wissen wir kein gesundes und kräftiges Buch, welches das Volk erbaut hat, wenn wir die Bibel obenan stellen, wo solche Bedenklichkeiten nicht in ungleich größerem Maß einträten; der rechte Gebrauch aber findet nichts Böses heraus.¹⁰⁵

Scherf¹⁰⁶ stimmt zu Recht mit ihnen überein und sieht das Problem nicht in den geschilderten Grausamkeiten, sondern in der ‚Ungeborgenheit‘ des Kindes, wenn es in dem Reifungsprozess sich selbst überlassen ist. Deshalb sollten Märchen interpretierend vorgelesen werden, damit das Kind sich durch Rückfragen der Vorgänge vergewissern kann.

2.3. Das Märchen als soziales Mittel

Jacob und Wilhelm Grimm veröffentlichten ihre gesammelten Märchen aus drei Hauptgründen. Wilhelm Grimm erklärt, dass Jacob und er mit den Märchen:

¹⁰⁴ Scherf (wie Anm. 96), S. 507.

¹⁰⁵ Grimm (wie Anm. 75), S.17.

¹⁰⁶ Scherf (wie Anm. 96), S.108.

nicht bloß der Geschichte der Poesie und Mythologie einen Dienst erweisen wollten, sondern es zugleich Absicht war, daß die Poesie selbst, die darin lebendig ist, wirke und erfreue, wen sie erfreuen kann, also auch, daß es als ein Erziehungsbuch diene.¹⁰⁷

Wie auch Herder, Bürger, Gleim und der junge Goethe, empfanden sie als Romantiker die zeitgenössische Poesie als kraftlos und degeneriert. Auf der Suche nach neuen Ideen identifizierten sie sich mit Rousseaus Aufruf „*Zurück zur Natur!*“¹⁰⁸ Die passendsten Bevölkerungsschichten für ein solches Unternehmen schienen ihnen die Menschen zu sein, denen ein besonders inniges Verhältnis zur Natur nachgesagt wurde, also Bauern, Jägern, Hirten und Fischern. Somit hofften die Grimms, dass die unverdorbene ursprüngliche Poesie der zeitgenössischen den Weg weisen würde.

Die deutsche Romantik, die ihren Höhepunkt zwischen 1798 und 1826 erlebte, wird geistesgeschichtlich als letzte Stufe des deutschen Idealismus angesehen. Es herrschte zunächst die Auffassung, die Realität sei vorwiegend im Medium der Kunst zu reflektieren. Otto Best beschreibt, dass ‚Romantisch‘ ein ästhetisches Bekenntnis zum Leben selbst war.¹⁰⁹ Nach dem Tod Friedrichs des Großen (1786), Josephs II (1790) und der Auflösung des Systems von Tilsit, musste das Deutsche Reich von innen und außen einen Niedergang ohne gleichen hinnehmen, der durch die Französische Revolution und Napoleons Herrschaft verschlimmert wurde.¹¹⁰ Da die Gegenwart den Romantikern, in wessen Zeit die *Kinder- und Hausmärchen* geschrieben wurden, als zu trüb erschien, wollten sie sich von der Poesie aus dem seelenlosen Alltag über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg entführen lassen.¹¹¹

Die Wirklichkeit sollte demnach dichterisch verklärt werden, praktisch sollte das ganze Leben zur Poesie gemacht werden.¹¹² Dies stand im Gegensatz zu der verstandsbetonten Aufklärung, zu der Johannes Bolte und Georg Polívka vermerkten:

Seit dem Dreißigjährigen Kriege wurde in Deutschland die gelehrte Dichtung maßgebend, während die volkstümliche Dichtung zurücktrat. Die alten Märchen und

¹⁰⁷ Grimm (wie Anm. 75), S.16f.

¹⁰⁸ Hartinger, Walter: *Hinterm Spinnrad oder auf dem Besen? Frauen im deutschen Märchen und Hexenglauben*. Opladen: Leske und Budrich 2001, S. 1.

¹⁰⁹ Best, Otto F. Und Schmitt, Hans-Jürgen (Hrg): *Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Romantik I. Einleitung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1978, S. 11.

¹¹⁰ Best (wie Anm. 109), S. 12.

¹¹¹ Krell (wie Anm. 78), S. 214.

¹¹² Krell (wie Anm. 78), S. 216.

Schwankstoffe verschwanden zwar nicht ganz aus dem Gedächtnis und der Überlieferung, aber sie fanden selten rechte Würdigung.

und weiter

Sonst aber hemmte im 18. Jahrhundert die einseitige Hochschätzung des Verstandes, der alles Unwahrscheinliche und Wunderbare mit Mißtrauen betrachtete, eine literarische Verwertung des Volksmärchens, das nur in den Spinnstuben und im Munde der Ammen und Mütter fortlebte.¹¹³

In der Romantik aber sollte ein Reich gelebter Poesie herrschen, in der wie im Märchen nicht der nüchterne Verstand, sondern die Phantasie den Vorrang genoss.

Außerdem sollte die Märchensammlung auch ein Dienst für der Geschichte der Mythologie sein, die Wilhelm Grimm als „*nie stillstehender Fluss der Sage*“ beschrieb. Die Grimms meinten, Märchen seien jahrhundertealte Überlieferungen, die auf vergangene Kulturen hinweisen könnten:

Gemeinsam allen Märchen sind die Überreste eines in die älteste Zeit hinaufreichenden Glaubens, der sich in bildlicher Auffassung übersinnlicher Dinge ausspricht. Das Mythische gleicht kleinen Stückchen zersprungenen Edelsteins, die auf dem von Gras und Blumen überwachsenen Boden liegen und nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden.¹¹⁴

Märchen wurden demnach als ein Stück Glaubenswirklichkeit der Vergangenheit angesehen. Hartinger¹¹⁵ führt zum Beispiel an, Dornröschen (*Dornröschen*, KHM 50) gehe auf die Geschichte der Brunhilde zurück, die von ihrem Vater, Odin, hinter Walterlose verbannt wurde, bis der siegreiche Held sie rettete.

Beginnend mit Herder und Hamann wurde die Vorherrschaft der Antike, die in der Literatur der Klassik ihren Höhepunkt erlebte, in der Romantik aufgegeben. Ein Regenerationsprozess wurde eingeleitet, in dessen Verlauf das Mittelalter wieder entdeckungswürdig erschien. Im

¹¹³ In Grätz, Manfred: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1988. S. 7.

¹¹⁴Hartinger (wie Anm. 108), S. 2.

¹¹⁵Hartinger (wie Anm. 108), S. 2.

Mittelalter wurde die eigene Vergangenheit als wichtig angesehen, während die Antike nur eine ferngerückte, fremde Vergangenheit widerspiegeln konnte.¹¹⁶ Friedrich Schlegel sprach angesichts der politischen Veränderungen nach der Französischen Revolution von einem fehlenden Zentrum als Halt für den Menschen (früher sei es die Mythologie gewesen). In Bezug auf die Gegenwart, die momentan noch haltlos erschien, meinte er:

Mich deucht, wer das Zeitalter, das heißt jenen großen Prozeß allgemeiner Verjüngung, jene Prinzipien der ewigen Revolution verstünde, dem müsste es gelingen können, die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Tun der ersten Menschen, wie den Charakter der goldenen Zeit, die noch kommen wird, zu erkennen und zu wissen. Dann würde das Geschwätz aufhören, und der Mensch inne werden, was er ist, und würde die Erde verstehn und die Sonne. Dieses ist, was ich mit der neuen Mythologie meine.¹¹⁷

Diese neue Mythologie, von der die Märchensammlung ein Teil sein sollte, sollte den Menschen in den Zeiten des Umbruchs neuen Halt im Leben geben.¹¹⁸

Waren im Mittelalter Kirche und Staat aneinander gebunden, hoffte man teilweise, diese Verbindung wieder zu erreichen indem man sich in die seit Ende des 18. Jahrhunderts als Gegenstrom gegen die Französische Revolution wirkende ‚Deutsche Bewegung‘ eingliederte. Da man, wie die Klassiker die Antike, nun das Mittelalter mit Hinweis auf seine politische Herrlichkeit verklärte, wurde bei vielen Romantikern der Wunsch deutlich, ein mittelalterliches, kirchlich-staatliches Universalreich zu begründen. Die Zeitumstände zwangen die Romantiker jedoch mit dem Aufruf zu nationaler Pflichterfüllung wieder in die Gegenwart zurück. Aus dieser zwiegespaltenen Haltung erwuchs eine eingehende Beschäftigung mit allen Äußerungen des deutschen Volkstums, unter anderem auch Märchen und Mythen, die man für die Nachwelt aufbewahren wollte.¹¹⁹

In der Vorrede zu ihren *Kinder- und Hausmärchen* drückten die Brüder Grimm eine Befürchtung über die Zukunft der Märchen aus, die sich dem vorher genannten Anliegen direkt anschloss:

¹¹⁶ Best (wie Anm. 109), S. 9ff.

¹¹⁷ In Best (wie Anm. 109), S. 11f.

¹¹⁸ Hartinger (wie Anm. 108), S. 2.

¹¹⁹ Krell (wie Anm. 78), S. 214.

Es war vielleicht gerade Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollten, immer seltener werden. Freilich, die sie noch wissen, wissen gemeinlich auch recht viel, weil die Menschen ihnen absterben, sie nicht den Menschen: aber die Sitte selber nimmt immer mehr ab, wie alle heimlichen Plätze in Wohnungen und Gärten die vom Großvater bis zum Enkel fort dauerten, dem ständigen Wechsel einer leeren Prächtigkeit weichen, die dem Lächeln gleicht, womit man von diesen Hausmärchen spricht, welches vornehm aussieht und doch so wenig kostet.¹²⁰

Heutzutage, hingegen, werden Märchen oft als zwischen Realität und Poesie stehend angesehen. Meinungen hierüber können wie bei Hartinger¹²¹ in drei Gruppen unterteilt werden. Besagte Märchen können als vergangene oder zeitlose Realität gelten, sie können als Mittel zur Erzeugung einer wünschbaren Realität fungieren oder sie können als Ausdruck wirklichkeitsgelöster, menschlich-sprachlicher Schöpfungskraft angesehen werden.

Gerade durch ihre betonte Abgrenzung von der Realität bieten sie dem Leser jedoch ganz besondere Identifikationsmöglichkeiten. Da weder die Charaktere in den Märchen, noch die Zeit oder der Ort, in denen die Märchen stattfinden näher beschrieben werden, kann der Leser die hierdurch entstandenen Lücken in seiner Phantasie selbst einfüllen. Somit gelangt er zu seiner eigenen, ganz persönlichen Form des Märchens, die es ihm ermöglicht, sich selbst als liebens- oder bewundernswerten Hauptcharakter zu sehen. So kann ein Kind sich zum Beispiel mit dem Aschenputtel identifizieren, wodurch es ihm leichter fällt, die Ungerechtigkeiten des Elternhauses zu ertragen, da es die Hoffnung hat, jemand könne sein wahres Potential erkennen und es dafür belohnen, wie der Prinz das Aschenputtel mit der Heirat belohnte.

Märchen hatten für die Gebrüder Grimm jedoch auch ein pädagogisches Ziel. Das Hören und Lesen der Märchen sollte die Phantasie des Kindes anregen, die kraftvolle, unverdorben Poesie seine ästhetische Empfindsamkeit stärken. Märchen sollten Kinder aufnahmebereit für das Gute, Wahre und Schöne im Leben machen. Deshalb tilgten die Brüder Grimm, vor allem aber Wilhelm, nach eigener Aussage Textteile, die in der damaligen Zeit als anstößig gelten konnten.

¹²⁰ Grimm (wie Anm. 75), S. 15f.

¹²¹ Hartinger (wie Anm. 108), S. 2.

Der Glaube an eine sittliche Ordnung beherrscht die Welt der Märchendarstellungen. Es wird vor allem Wert auf Gerechtigkeit gelegt, menschliches Handeln wird ausschließlich danach beurteilt. Mut, Ausdauer, Stetigkeit, Treue und Hoffnung sind Voraussetzungen der Märchenhelden. Ganz besondere Bedeutung wird dem Versprechen zugemessen, wie man am Beispiel des Froschkönigs (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, KHM 1) erkennen kann. In diesem Märchen verspricht die Prinzessin dem Frosch, ihn bei ihr im Schloss leben zu lassen, wenn er ihre goldene Kugel aus dem Brunnen holt. Als sie sich gezwungenermaßen an das Versprechen hält, entpuppt der Frosch sich als Prinz.

Oft wird im Märchen die Scheinhaftigkeit einer Existenz entlarvt und das Sein offenbart. Gemäß dem Gerechtigkeitsprinzip wird das Böse, Betrügerische bestraft. Die Zuversicht und der unbrechbare Lebenswille der Märchenhelden gründen auf der Vorstellung eines sinnvoll bestimmten Daseins. Der Glaube an Gerechtigkeit lässt sie alle Hindernisse überwinden.¹²² Hier denke man wieder an das *Aschenputtel*, das jahrelang ohne Klagen, nur auf das Versprechen der Mutter hoffend, ein Sklavendasein in dem Haus ihres Vaters führte, bis es gerettet wurde. Diese naiv-utopische Weltanschauung soll Kinder auf spielerische Weise die Bedeutung der vorher genannten Tugenden lehren.

Die Tugenden, durch die Märchenhelden und –heldinnen sich auszeichnen, sind jedoch oft von ihrem Geschlecht abhängig. Was besonders die Frau in den Märchen der Gebrüder Grimm auszeichnet, soll in dem folgenden Teil der Arbeit untersucht werden.

2.4. Die Frau im Märchen

In seinem Versuch, ein ungefähres Bild der Frau im Märchen zu schildern, beschränkt Rölleke¹²³ sein Untersuchungsgebiet auf die Märchenheldinnen bei den Brüdern Grimm. Keine dieser Heldinnen fällt laut seiner Untersuchung aus der ihr gattungsmäßig vorgeschriebenen Rolle. Sie ist immer eindimensional und flächenmäßig angelegt, man kann ihr nicht ins Innerste schauen und sie hat kein Gefühl für Zeit, Liebe oder Tod. Die meisten

¹²² Kuchinke, Anneliese: „Märchen-“Antimärchen“ Grundzüge der Grimmschen Märchenwelt und deren Desillusionierung in Georg Büchners Dramen.“ In Kuchinke-Bach, Anneliese. *Die Brüder Grimm. Eine Würzburger Ringvorlesung zum Jubiläum im Rahmen des studium generale*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Verlag Peter Lang 1987. S. 21ff.

¹²³ Rölleke, Heinz: „Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm“. In Früh, Sigrid und Wehse, Rainer: *Die Frau im Märchen*. Kassel: Erich Röth Verlag 1985, S. 81.

Märchenheldinnen werden im Pubertätsalter vorgestellt. Dornröschen sticht sich beispielsweise mit 15 Jahren an der Spindel, Rapunzel gerät mit 12 Jahren in den Turm. Dies legt die Vermutung nahe, dass Märchen etwas über den Reifeprozess, vor allem der Frau, aussagen,¹²⁴ wie auch in Kapitel 1.4.1 genannt.

Es gibt allerdings keine Märchenheldin *par excellence*. Die oft zitierten Rollenklischees von männlich gleich aktiv und weiblich ist passiv werden im Märchen, wie in Röhrich¹²⁵ dargestellt, mehrmals durchbrochen. Die Märchenheldinnen erleben den Reifeprozess sehr unterschiedlich. Rölleke teilt diese Märchenheldinnen und ihre Erlebnisse in 3 Typen ein:

- 1) den passiven,
- 2) den aktiven und
- 3) den gemischten Typus.¹²⁶

Paradebeispiel für den passiven Typus ist Dornröschen. Sie sticht sich zwar mit 15 Jahren mit einer Spindel in den Finger, danach fällt sie jedoch in einen tiefen Schlaf. Alles was hiernach passiert liegt außerhalb ihrer Verantwortung und ihres Willens. Sie schläft bis der Prinz sie wachküsst und heiratet. In diesem Verhalten kann das Spiegelbild der Zeit gesehen werden, in der die Wahl des Partners Sache der Eltern oder vielleicht noch die des Bräutigams war. Die Frau wurde in ihren neuen Lebensstatus eingeführt, während ihr nur das Warten (Schlafen) blieb. Der Dornröschenschlaf kann auch als ein Bild der Psyche interpretiert werden, die in diesem bestimmten Reifestadium zu keinem aktiven Handeln fähig ist und für die, bei dem nötigen Gott- und Weltvertrauen, absolute Passivität die einfachste Lösung ist.

Der aktive Typ, hingegen, wie Rölleke¹²⁷ weiter ausführt, wirkt tätig an der Bewältigung seiner Situation mit. Die Goldmarie in *Frau Holle* (KHM 24) hat einen Blick für die Situation, hilft, wo Bedarf besteht, und erweist sich als ‚reif‘, indem sie ihre Prüfung unbewusst, aber tatkräftig besteht. In diesem Märchen zeigt sich, dass Passivität nicht für alle die beste Lösung ist, schließlich wird die Pechmarie für ihre Passivität, die sich in ihrer Faulheit zeigt, bestraft. Die geforderte Aktivität besteht allerdings nicht immer aus tatkräftigem Handeln. Oft handelt es sich hier einfach um Mitleid oder Hilfsbereitschaft. Das

¹²⁴ Ebd., S. 82.

¹²⁵ Röhrich (wie Anm. 98), S. 90.

¹²⁶ Rölleke (wie Anm. 123), S. 83.

¹²⁷ Ebd., S. 84.

Mädchen in *Die drei Männlein im Walde* (KHM 13) teilt unaufgefordert sein Brot und schaufelt Schnee, das Sterntalermädchen verschenkt gar alle seine Besitztümer. Eine Kombination aus Aktivität und Mitleid zeigt sich in den Handlungen der Heldin, die ihre Brüder aus Mitleid rettet, in *Die sieben Raben* (KHM 25).

Rölleke,¹²⁸ der sich in seiner Untersuchung zu der Frau im Märchen nicht auf die Märchen der Brüder Grimm beschränkt, sieht in weiblicher Klugheit ein beliebtes Thema und einen Ausdruck der Selbstständigkeit der Frau im Märchen. Die klugen Bauerntöchter stehen den Rätselprinzessinnen gegenüber, die nur den Freier akzeptieren, der sich ihnen als überlegen erweist. Hier dient als Beispiel der Turandot - Typ, die Rätselprinzessinnen, deren Schloss ein Zaun umgibt, auf den die Köpfe der 999 erfolglosen Freier aufgespießt sind. Auch im *Froschkönig* (KHM 1) gibt es eine aktive Frau. Die Prinzessin wirft den ungeliebten Frosch, der in ihr Bettlein steigen will, in wahrscheinlich mörderischer Absicht an die Wand und erlöst hierdurch den verzauberten Prinzen. Hiermit verhält sie sich, vor allen für ihre Zeit, sehr unkonventionell. Ihr Verhalten steht heutzutage wohl als ‚Emanzipation‘ oder ‚Selbstverwirklichung‘ bekannt.

Der häufigste Typus ist allerdings der gemischte Typus,¹²⁹ der dem Leser in *Hänsel und Gretel*, *Aschenputtel* und *Allerleirauh* (KHM 65) begegnet. Bei diesem Typus erträgt die Heldin mit bemerkenswerter Geduld die ihr zugefügten Leiden, bis sie ihr Schicksal mit Vertrauen in sich und in die Mächte, die ihr zur Seite stehen, selbst in die Hand nimmt. Die Passivität der Märchenheldin kann sich also durchaus schnell in Aktivität verändern, wenn die Handlung das verlangt. Hierdurch gelangt sie schnell zur Überlegenheit gegenüber der Männerwelt, mit der sie sogar manchmal ironisch zu spielen versteht. Im *Rumpelstilzchen* (KHM 55), beispielsweise, ist die Müllerstochter zuerst dem habgierigen Vater und dann Rumpelstilzchen hilflos ausgeliefert, bis sie endlich selbst die Initiative ergreift, Eigenverantwortung übernimmt und hierdurch sich selbst und ihr Kind rettet. Zum Schluss spielt sie sogar mit Rumpelstilzchen und lässt ihn genauso zappeln, wie er einst sie.

Historisch und psychologisch gesehen lassen sich unterschiedliche Prozesse aus dem Märchen und seiner Einstellung Frauen gegenüber ablesen. Die Einen lesen im Märchen Hinweise auf eine antiemanzipatorische Tendenz, andere betonen die Systemstabilisierung der patriarchalen

¹²⁸ Röhrich (wie Anm. 98), S. 90.

¹²⁹ Rölleke (wie Anm. 123), S. 84.

Gesellschaft, weitere deuten Märchen als gesellschaftsverändernd und sehen in Märchen eher die fortschrittliche, revolutionäre Tendenz.

Da die Märchen der Gebrüder Grimm aus der mündlichen Überlieferung stammen, demnach also von keinem bestimmten Autoren erfunden wurden, haben sie oft berühmte Vorgänger. Auf die Vorgänger des *Aschenputtels* und die Entwicklungsgeschichte des Märchens wird in Kapitel 3 näher eingegangen.

KAPITEL 3

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES MÄRCHENS „ASCHENPUTTEL“

In diesem Kapitel sollen drei Vorläufer des Grimmschen *Aschenputtels* von 1857 besprochen werden, die Fassung Basiles (3.1.1.), Perraults (3.1.2.) und der Erstdruck des Grimmschen *Aschenputtels* von 1812 (3.1.3.). Die Brüder Grimm kannten die Fassungen Basiles und Perraults. Ihrer Meinung nach gehörte Perraults Fassung „*nicht unter seine am besten erzählten Märchen*,“ während sie Basiles *Cennerentola* für unvergleichbar schön hielten.¹³⁰

3.1. Vorläufer des Grimmschen Aschenputtels

3.1.1. „Die Aschenkatze“

Giambattista Basiles *Pentamerone* ist eine Sammlung von vor allem Neapel stammenden Märchen. Erst nach dem Tod Basilles, von etwa 1634 bis 1636 veröffentlicht, wurde die deutsche Übersetzung 1846 herausgegeben. Das Vorwort dieser Edition wurde von Jacob Grimm verfasst, der hierin seinem Erstaunen Ausdruck verlieh, dass so viele der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* schon vor 200 Jahren in Neapel bekannt waren. Zu diesen Märchen zählte auch das *Aschenputtel*, dass bei Basille allerdings *Die Aschenkatze* hieß.¹³¹

Die Moral des Märchens wird schon in dem ersten Paragraphen erklärt:

In dem Meer der Bosheit ist der Neid oft sehr schlimm angekommen und statt einen anderen ertrinken zu sehen, stürzt er entweder selbst ins Wasser oder scheitert an einer Klippe; wie es auch gewissen Mädchen erging, von denen ich euch im Begriff bin zu erzählen.¹³²

Es bleibt zunächst unklar, auf wen sich diese Moral bezieht. Das Märchen selbst beginnt mit einer längeren Vorgeschichte. Nach dem Tod seiner Frau heiratet ein Prinz erneut. Seiner

¹³⁰ Rötzer, Hans Gerd: *Märchen*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1988, S. 142.

¹³¹ Dundes, Alan: „The Cat Cinderella“. In: Dundes, Alan: *Cinderella. A casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1988, S. 3.

¹³² Rötzer (wie Anm. 130), S. 142.

Tochter aus erster Ehe, Lucrezia, geht es unter der neuen Mutter aber so schlecht, dass es sich von der Haushofmeisterin, die das Mädchen verwöhnt, überreden lässt, die ungeliebte Stiefmutter umzubringen. Nach Durchführung des Planes und der Hochzeit des Prinzen mit der Haushofmeisterin verschlimmert die Situation des Mädchens sich wesentlich. Die sechs bislang verheimlichten Töchter der Haushofmeisterin verdrängen das Mädchen in die Küche. Die Stiefmutter bringt den Prinzen sogar so weit, dass er ihre Töchter seiner leiblichen Tochter vorzieht. Eine Feentaube aus Sardinien erscheint dem Aschenputtel und bietet ihm seine Hilfe an. Als der Vater nach Sardinien reist und seine Töchter nach ihren Wünschen fragt, bittet das Aschenputtel ihn, die Feentaube zu grüßen und warnt ihn gleichzeitig davor, seinen Wunsch auf keinen Fall zu vergessen.

Der Vater vergisst den Auftrag allerdings und sein Schiff gerät auf der Rückreise in Not. Eiligst holt er das Versäumte nach und bringt dem Aschenputtel einen Dattelzweig als Geschenk der Fee mit. Das Mädchen pflanzt diesen auf dem Grab der Mutter und als der Zweig genug gewachsen ist, tritt aus ihm die Feenprinzessin hervor. Sie informiert das Aschenputtel, wie es sich mit Hilfe eines Zauberspruchs der Dienste der Fee bedienen kann. Nach einiger Zeit lädt der König zu einem großen Fest ein. Aschenputtel besucht es unerkannt, prächtig von der Fee ausgestattet. Ihr gelingt es zweimal, die Diener des Königs während ihrer Flucht zu überlisten. Beim dritten Mal verliert es seinen Schuh. Die Pantoffelprobe wird einmal ohne Lucrezia, die Heldin, durchgeführt, und einmal mit ihr. Der König nimmt Lucrezia zur Frau, die Stiefmutter ist ganz von der Bildfläche verschwunden und die Stiefschwestern ärgern sich über Lucrezias Glück und schleichen sich heimlich nach Hause. Es wird nun klar, dass sie als die Neiderinnen in der dem Märchen vorangestellten Moral gemeint sind.

Dem Märchen ans Ende gestellt ist eine weitere Moral, die sich nun direkt auf die Stiefschwester bezieht, die sich eingestehen müssen, dass *„[i]n gar großer Narrheit lebt, [w]er den Sternen widerstrebt.“*¹³³

In diesem Märchen gibt es demnach nichts, dass Lucrezia als Märchenheldin wirklich von ihren Stiefschwester ausgezeichnete. Sie machte sich des Mordes an ihrer ersten Stiefmutter schuldig, wurde aber nur vorübergehend mit ihrer zweiten Stiefmutter und den

¹³³ Rötzer (wie Anm. 130), S. 150.

Stiefschwestern bestraft. Sie wurde zur Königin, weil es in ihren Sternen stand, weil das Schicksal es so wollte und nicht weil sie, wie in dem Grimmschen Märchen, brav und gut war.

Die Bestrafung der Stiefschwestern ist von der Handlung ausgeklammert, wie auch Anderes, das die Märchentheorie für Märchen für bedeutend hält. Es gibt zum Beispiel keine scharfe Trennung zwischen gut und böse, die gerechte Ordnung wird am Schluss nicht ganz wiederhergestellt. Die Erzählung lebt vor allem aus der Handlung und den parodistischen Überzeichnungen des damals vorherrschenden überladenen Stils in der hohen Literatur. Das wunderbar-märchenhafte steht gemissermaßen als Beiwerk für das eigentliche Intrigenspiel.¹³⁴

3.1.2. „Cendrillon“

Diese Version des *Aschenputtels* ist die Grundlage vieler Märchenfilme, wie etwa *Walt Disney's Cinderella* und gilt als die beliebteste *Aschenputtel*-Version. Perrault veröffentlichte seine Märchen allerdings nicht unter seinem eigenen Namen, sondern unter dem Namen seines Sohnes, wie in Alan Dundes¹³⁵ beschrieben.

Die Erzählung beginnt mit der zweiten Eheschließung des Vaters des Aschenputtels. Anders als bei Basille ist Aschenputtels Vater nicht mehr Prinz, sondern nur noch Edelman. Die Stiefmutter hasst das Aschenputtel, weil es durch sein gutes und freundliches Wesen umso deutlicher die Fehler ihrer eigenen Töchter zeigt. Im Gegensatz zu Basille betont Perrault demnach die guten Charaktereigenschaften seines Aschenputtels, auch landet das Aschenputtel Perraults unschuldig in seiner misslichen Lage, während Basilles Aschenputtel sich seine Situation größtenteils selbst zuzuschreiben hat. Wieder muss die Heldin die niedrigsten Küchenarbeiten verrichten. Es gibt diesmal allerdings kein Zauberbäumchen.

Die Vorbereitungen auf die Ballszenen werden in allen Einzelheiten beschrieben. Die Szene liest sich fast wie ein Vorwurf gegen die zeitgenössische Putzwut. Beim ersten Mal kommt Aschenputtel zu spät zum Ball, weil ihre Patin die Fee sie erst schmücken kann, nachdem der

¹³⁴ Ebd., S. 142.

¹³⁵ Dundes, Alan: „Cinderella, or the Little Glass Slipper“. In: Dundes, Alain: *Cinderella. A Casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1988, S. 14.

Rest der Familie das Haus verlassen hat. Wieder verliebt der Königssohn sich in Aschenputtel. In diesem Märchen verliert sie ihr gläsernes Pantöffelchen am zweiten Abend. Neu ist die Mahnung der Fee, rechtzeitig um Mitternacht zu Hause zu sein. Bei der Schuhprobe tritt der Prinz zunächst nicht selbst auf, sondern beauftragt seine Diener, die Besitzerin des Pantoffels zu suchen. Aschenputtel kann sich doppelt ausweisen. Der Schuh passt ihr und sie hält den anderen Schuh in ihrer Hand. Die Fee, die zu der Schuhprobe erscheint, als das Aschenputtel den Schuh schon anprobiert hat, beseitigt auch die letzten Zweifel, als sie das Aschenputtel in eine vornehme Dame verwandelt. Aschenputtel verzeiht ihren Stiefschwestern, nachdem diese sich bei ihr entschuldigen. Da sie nun über genug Macht am Hofe verfügt, um diese Entscheidung treffen zu können, vermählt sie die Stiefschwestern mit großen Herren des Hofes und es wird eine dreifache Hochzeit gefeiert.

Die Stiefmutter, als eigentliche Anstifterin zu den Intrigen, ist gegen Ende des Märchens ganz aus der Erzählung verschwunden. Die wirkliche Opposition besteht, im Gegensatz zu der Fassung von Basille, zwischen Aschenputtel und ihren Stiefschwestern.¹³⁶ Durch Aschenputtels Güte und Mitgefühl, für das sie mit der Hochzeit belohnt wird, gehen jedoch ihre Gegenspielerinnen nicht leer aus, sondern dürfen auch heiraten.

Dem Märchen ans Ende gestellt ist eine längere Moral:

Die Frauenschönheit ist ein edles Gut;
wohl keiner, der sich gern von ihrem Anblick trennt.
Doch was man holde Anmut nennt,
ist mehr Wert, weil es größere Wunder tut.

Dem Aschenputtel gab die Patin sie zur Zier;
Sie zeigte ihr Geschmack und Sittsamkeit
Und machte endlich eine Königin aus ihr:
Das ist's, was unseren Märchen die Moral verleiht.

Schön, das ist nicht nur gut frisiert allein:
Will man ein Herz betören und bezwingen,
wird Anmut aller Feen schönste Gabe sein,

¹³⁶ Rötzer (wie Anm. 130), S. 143.

denn ohne sie wird nichts, doch mit ihr alles uns gelingen.¹³⁷

Wird das Märchen mit dieser Moral gelesen, bleibt dem Leser relativ wenig Raum zur Interpretation. Das Geschehen wird ihm erklärt, während ihm auch bewusst gemacht wird, genau welche Bedeutung das Geschehen hat.

Interessanterweise ist dieser Moral allerdings noch eine weitere Moral hintenangestellt:

Es mag zu Vorteil und Gewinn gereichen,
 hat einer Geist und Kühnheit ohnegleichen,
 hochmögende Geburt, gesetzte Sinne
 und ähnliche Talente inne,
 die er vom Himmel hat als Adelszeichen;
 doch hilft's euch gar nichts, sie nur zu besitzen:
 ihr seid auf eurer Lebensbahn verraten,
 habt ihr nicht, um sie auszunützen,
 entweder eine Patin oder einen Paten.¹³⁸

In dieser weiteren Moral wird die vorangestellte Moral fast wieder aufgehoben. Lobte die erste Moral Anmut und Sittsamkeit, Charaktereigenschaften des Aschenputtels, sagt die weitere Moral aus, dass dem Aschenputtel alles nichts genützt hätte, hätte sie nicht eine Patin oder einen Paten. Die Hilfe eines Außenstehenden, egal ob männlich oder weiblich, wird demnach bei Perrault höher als jede Charaktereigenschaft eingestuft. Was bei Basille noch das Schicksal bewirkte, sind bei Perrault in geringem Maße Charaktereigenschaften, vor allem aber die Hilfe eines anderen Menschen oder Wesens.

3.1.3. „Aschenputtel“ (1812)

Im Gegensatz zu der Perraultschen Fassung erscheint das in der Basille-Version genannte Wunderbäumchen in dem Grimmschen Erstdruck von 1812 wieder. Es handelt sich allerdings nicht mehr um eine Dattelpalme, sondern um ein nicht näher beschriebenes Bäumchen, das die Mutter dem Kind gibt, kurz bevor sie stirbt. In dem Erstdruck kümmert sich keine Fee um das Kind, sondern die verstorbene Mutter selbst. Sie bittet das Kind, das Bäumchen auf

¹³⁷ Ebd., S. 155.

¹³⁸ Ebd., S. 155.

dem Grab zu pflegen und fromm und gut zu bleiben. Das Mädchen folgt der Bitte der Mutter, begießt das Bäumchen täglich mit seinen Tränen und bald nisten sich in dem Bäumchen Tauben ein. Diese besagten Tauben verraten dem Aschenputtel, wie es das Wunderbäumchen benutzen kann.

Auch in dem Grimmschen Erstdruck tauchen Stiefschwestern und eine Stiefmutter auf. Bei den Grimms sind die Stiefschwestern differenzierter als in den Märchen Basiles und Perraults. Sie sind von Gestalt gut und weiß, im Herzen aber schwarz und böse. In dieser Version wird demnach der für das Märchen typische Unterschied zwischen Schein und Sein betont. Wieder ist das Aschenputtel die Magd im Hause. Sie muss den Schwestern helfen, sich für den Ball zu putzen, darf aber selbst nicht auf den Ball. Am ersten Abend muss sie Linsen verlesen, am zweiten Wicken und am dritten Erbsen. Jedes Mal helfen ihr die Tauben, die von der Stiefmutter gestellten Aufgaben zu lösen. Am ersten Abend kann sie das Fest nur vom Taubenhaus aus beobachten. Am zweiten Abend begibt sie sich, auf den Hinweis der Tauben, zum Grab der Mutter. Hier wird sie prachtvoll ausgestattet. Wie in der Fassung Perraults wird sie gewarnt, vor Mitternacht zu Hause zu sein. Am dritten Abend lässt der Prinz die Treppe mit Pech bestreichen und Aschenputtel verliert ihren Schuh. Die anschließende Schuhprobe wird detailliert beschrieben. Die Schwestern verstümmeln sich und werden entlarvt, während das Aschenputtel als rechte Braut ausgewiesen wird.

Das strukturelle Gerüst dieser Erzählung ist die Dreizahl. Es gibt drei Feste, Aschenputtel fordert die Tauben dreimal mit denselben Worten auf, ihr zu helfen und dreimal sprechen die Tauben ihr Urteil. Auch werden die verschiedenen Szenen übergreifend in Zusammenhang gebracht. Der König lädt nicht einfach zum Fest ein, sondern er veranstaltet das Fest, um eine Frau für seinen Sohn zu finden. Das ist auch der Grund, warum die Stiefschwestern verhindern wollen, dass Aschenputtel auf den Ball geht. Der Schluss ist im Vergleich zu anderen Märchen der Gebrüder Grimm sehr abrupt. Das Märchen endet mit der Entdeckung der rechten Braut. Über die Stiefmutter und Stiefschwester wird nur gesagt, dass sie erschrecken und bleich wurden. Der glückliche Ausgang wird durch kein Urteil an den Gegenspielern getrübt.

3.2. Zum Grimmschen „Aschenputtel“ von 1857

Die Version des Grimmschen Märchens, die uns heute überliefert wird, zeigt allerdings einige Unterschiede zu der 1812 veröffentlichten Version. Im Folgenden sollen die Handlungseinheiten und Handlungsschritte, wie in Spörk¹³⁹ auseinandergelagt, gebraucht werden um eine Analyse des besagten Märchens von 1857 zu vereinfachen. In *Aschenputtel* verliert ein Mädchen seine Mutter und wird von den bösen Gegenspielerinnen von ihrem rechtmäßigen Platz im Haus verdrängt. Durch ihren Gehorsam, ihren Fleiß und ihre Bescheidenheit erringt sie die Gunst ihrer übernatürlichen Helfer. Sie darf nicht zum Fest des Königs, obwohl sie drei von ihrer Stiefmutter gestellten Aufgaben mit Unterstützung ihrer übernatürlichen Helfer gelöst hat. Trotzdem besucht sie das Fest heimlich und tanzt mit ihrem späteren Erlöser, dem Prinzen, dem sie sich vorerst nicht zu erkennen gibt. Mit Hilfe eines von ihr auf dem Fest verlorenen Gegenstandes findet der Prinz sie jedoch und heiratet sie.

Es gibt in diesem Märchen Handlungseinheiten, die wiederum in Handlungsschritte unterteilt werden können.¹⁴⁰ In Handlungseinheit A stirbt eine Frau und mahnt ihre Tochter, fromm und gut zu bleiben. Der Ehemann der Frau heiratet wieder und seine neue Frau und ihre Töchter verdrängen das Mädchen in die Küche. In Handlungseinheit B geht der Vater auf Reisen und bringt seinen Töchtern Geschenke ihrer Wahl mit. Aschenputtels Geschenk, ein Zweig, den sie auf das Grab ihrer Mutter pflanzt, zieht einen wundertätigen Vogel an. Handlungseinheit C wird dadurch bestimmt, dass der König ein Fest veranstaltet, um eine Frau für seinen Sohn zu finden. Obwohl Aschenputtel die schwierigen Aufgaben ihrer Stiefmutter mit Hilfe der Vögel löst, darf sie das Fest nicht besuchen.

Handlungseinheit D leitet schließlich die Wendung zum Positiven für das Aschenputtel ein. Aschenputtel erhält am Grab ihrer Mutter dreimal schöne Kleider, in denen sie heimlich auf das Fest des Königs geht. Hier tanzt sie mit dem Prinzen, der erfolglos versucht, mehr über sie in Erfahrung zu bringen. Als sie zum dritten Mal heimlich von dem Fest fliehen will, verliert sie ihren gläsernen Pantoffel. Die letzte Handlungseinheit, E, bringt das Märchen schließlich zum guten Ende. Beide Stiefschwester probieren den Schuh an und versuchen den Prinzen durch einen Betrug in der Form von Selbstverstümmelung dazu zu bringen, sie zu

¹³⁹ Spörk (wie Anm. 49), S. 110f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 110.

heiraten. Sie werden jedoch durch die Helfer des Aschenputtels, die zahmen Tauben, entlarvt. Zuletzt probiert das Aschenputtel den Schuh an, der ihr wie angegossen passt. Die Tauben bestätigen die Wahl des Prinzen. Bei der Hochzeit nehmen die Tauben schließlich Rache an den bösen Stiefschwestern und hacken ihnen die Augen aus.

Das Schicksal des Aschenputtels wird nur von wenigen Personen beeinflusst. Drei böse Gegenspielerinnen verdrängen es. Eine Gruppe übernatürlicher Helfer schafft Ausgleich, bis der Erlöser (der Prinz) es rettet und zu seiner Frau macht. Die Eltern des Mädchens beeinflussen die Handlungen nur indirekt. Durch die Weisung der Mutter, die das Mädchen befolgt, gelingt es in die Gunst ihrer Helfer. Die Entscheidung des Vaters, wieder zu heiraten, bringt die Gegenspielerinnen ins Geschehen. Wegen ihrer untergeordneten Rolle sind die leiblichen Eltern des Mädchens jedoch nur als Nebenfiguren anzusehen.

In diesem Märchen gibt es, laut Spörk,¹⁴¹ für Grimmsche Zaubermärchen typische Parallelen und Gegensätze. Die erste Parallele ergibt sich aus der dreifachen Weigerung der Stiefmutter, Aschenputtel auf den Ball des Königs gehen zu lassen. Auf die Ablehnung der Stiefmutter und der Aufgabenstellung folgt die Bitte der Heldin um Hilfe, die Lösung der Aufgabe und die Hoffnung der Heldin, aufs Fest gehen zu dürfen. Aschenputtels dreimalige Besuche des Grabes ihrer Mutter und ihre Bitten um Kleidung sind gleichermaßen angeordnet. Ähnlich verhält es sich mit dem Besuch des Festes selbst. Dreimal tanzt Aschenputtel mit dem Prinzen, und jedes Mal entwischt sie ihm. Die ersten beiden Male zerstört der Vater auf Bitte des Prinzen ihren vermeintlichen Zufluchtsort. Auch als der Vater und der Prinz in die Küche kommen, erkennen sie das Aschenputtel dreimal nicht. Strukturell sind auch die Schuhproben der beiden Stiefschwestern, das Fortführen und die Entlarvung der falschen Braut gleich. Letztlich besteht auch die Rache der Tauben an den Stiefschwestern bei dem Betreten und Verlassen der Kirche aus zwei parallelen Teilen.

Gegensätze sind in diesem Märchen nicht ganz so häufig.¹⁴² Am ehesten gibt es inhaltliche Gegensätze in formal gleichwertigen Situationen. Die Schuhprobe der beiden Stiefschwestern findet in einer Kammer, im Verborgenen statt, während Aschenputtels Schuhprobe in aller Öffentlichkeit stattfindet. Ebenso steht der zweimalige negative Kommentar der Tauben, der den Prinzen zur Rückgabe der falschen Braut bewegt, im Gegensatz zur Bestätigung der

¹⁴¹Spörk (wie Anm. 49), S. 115.

¹⁴²Ebd., S. 116.

richtigen Braut. Weiterhin zeigen die Antworten der Schwestern auf die Frage des Vaters nach ihren Wünschen Gegensätze auf. Die Stiefschwestern wünschen sich etwas oberflächlich Wertvolles, während der Wert des Geschenkes der Heldin sich erst später offenbart. Gegensätze, die sich auf Orte beziehen, zeigen sich zwischen dem Grab der Mutter und dem ungastlichen Haus der Stiefmutter. Dem Haus des Vaters steht das Schloss des Königs gegenüber, in dem man den wahren Wert der Heldin anerkennt. Auch in der Erscheinung der Heldin und ihren Gegenspielerinnen finden sich Gegensätze. Während die Heldin vom Aussehen her nur ein Aschenputtel ist, dessen wahre Schönheit sich erst später zeigt, sind die Stiefschwestern nur äußerlich schön, innerlich aber wertlos.

3.3. Gängige Interpretationen des Märchens „Aschenputtel“

„Aschenputtl“, nach Bettelheim, bezeichnet eine „niedrige, schmutzige Küchenmagd, die sich um die Asche im Herd zu kümmern hatte.“¹⁴³ Dieser erzwungene Aufenthalt im Schmutz symbolisiert nicht nur eine Entwürdigung, sondern auch Geschwisterrivalität, wie in dem Märchen erkenntlich, wie auch Alexandra Rainer¹⁴⁴ betont. So spricht schon Luther in seinen Tischgesprächen von Abel als Kains Aschebrüdel und in einer Predigt von Esau als Jacobs Aschenbrüdel.¹⁴⁵ Heinz Rölleke bemerkt in seinem Kommentar zu *Aschenputtel*, dass die Aschenputtelrolle in Deutschland im Gegensatz zu Frankreich bis ins 18. Jahrhundert noch männlich besetzt war. Erst als Frauen begannen, die mündliche Erzähltradition zu dominieren, habe sich das Geschlecht des Aschenputtels im Blick auf die eigene familiäre und gesellschaftliche Rolle der Erzählerinnen sowie als auch ihre Interessenlage gewandelt.¹⁴⁶

Das eigentliche Märchen, ‚Aschenputtel‘, handelt aber nicht von leiblichen, sondern von Stiefgeschwistern, um „eine Animosität zu erklären und annehmbar zu machen,“¹⁴⁷ die unter wirklichen Geschwistern als nicht akzeptabel gilt. Aschenputtel wird von ihren Stiefgeschwistern gedemütigt und ausgenutzt. Statt Dank für ihre stets gewissenhaft geleistete Arbeit wird noch mehr von ihr verlangt.

¹⁴³ Bettelheim, (wie Anm. 31), S. 275.

¹⁴⁴ Rainer, Alexandra: *Hollywoods märchenhaftes Frauenbild. Frauenbild* Bern und Berlin: A. Franke Verlag 1997, S. 87.

¹⁴⁵ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 275.

¹⁴⁶ Rölleke, Heinz: *Grimms Märchen. Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBibliothek 1998, S. 111.

¹⁴⁷ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 275.

Ähnlich fühlen sich viele Kinder, die unter Geschwisterrivalität leiden. Das Märchen lesende Kind kann aber, wie Aschenputtel, auch auf ein glückliches Ende für sich und auf eine Bestrafung der Geschwister hoffen.¹⁴⁸ Glaubte das Kind, es würde einfach auf Grund seiner Jugend gedemütigt, wäre das Problem weitgehend gelöst. Viele Kinder haben jedoch das Gefühl, dass diese demütigende Stellung verdient ist und „*dass seine missliche Lage völlig hoffnungslos ist.*“¹⁴⁹ Jedes Kind hat manchmal:

das Gefühl, dass es wegen seiner geheimen Wünsche, ja vielleicht sogar wegen heimlicher Taten, verdient hätte, degradiert, aus der Gegenwart der anderen verbannt und in die Unterwelt von Schmutz und Asche verwiesen.¹⁵⁰

zu werden. Das Kind selbst hält sich für schuldig, daher ist es hilfreich, dass andere Menschen das Aschenputtel für unschuldig halten. Dies gibt dem Kind die Hoffnung, dass seine Mitmenschen dasselbe von ihm glauben könnten.¹⁵¹

Wegen der Schuldgefühle des Kindes ist die Rolle der Stiefmutter und der Stiefgeschwister so wichtig. Im Vergleich zu dem Leid, welches sie dem Aschenputtel zufügen, kann das Kind seine persönlichen bösen Gedanken den Eltern und Geschwistern gegenüber verharmlosen und Gewissensbisse abbauen. Auch die Tatsache, dass Aschenputtel im Schmutz lebt, misshandelt und gedemütigt wird, ist für das Kind von großer Relevanz. Es lernt seine normale Umgebung schätzen und schließt aus der Situation des Aschenputtels, wie schön sein eigenes Leben eigentlich ist. Durch ein Märchen wie *Aschenputtel* kann ein Kind demnach lernen, mit den Gefühlen von Erniedrigung und Wertlosigkeit umzugehen lernen, so Rainer.¹⁵²

Das Gefühl der Wertlosigkeit und die Schuldgefühle können allerdings auch von einer anderen Seite her entstehen. Bettelheim gibt eine Erklärung, die sich auf ödipale Verstrickungen zwischen Vater und Tochter bezieht:

Die vielen Geschichten, in denen das unschuldige Aschenputtel von seinem Vater als

¹⁴⁸ Rainer (wie Anm. 144), S. 87.

¹⁴⁹ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 278.

¹⁵⁰ Ebd., S. 278.

¹⁵¹ Rainer (wie Anm. 144), S. 88.

¹⁵² Ebd., S. 88f.

Gattin begehrt wird, ein Schicksal, dem es sich nur durch Flucht entziehen kann, könnte man so interpretieren, dass sie den universellen kindlichen Phantasien Ausdruck verleihen, in denen das Mädchen von seinem Vater geheiratet werden möchte und dann aus einem durch diese Phantasie erzeugten Schuldgefühl heraus leugnet, etwas getan zu haben, was ein solches väterliches Begehren entfacht hätte. Aber in seinem tiefen Inneren fühlt ein Kind, das weiß, dass es den Wunsch hat, sein Vater möge es der Mutter vorziehen, dass es dafür Strafe verdient – daher seine Flucht und Verstoßung und seine Degradierung zu einer Aschenputtel-Existenz.¹⁵³

Demnach könnte das Aschenputtel Märchen bei Kindern so beliebt sein, da es ihnen ermöglicht sich mit dem Aschenputtel zu identifizieren und unschuldig zu fühlen, weil Aschenputtels Unglück größer ist als jede verdiente Strafe, die das Kind sich ausmalen kann. Rainer¹⁵⁴ widerspricht Bettelheim in dem Sinne, dass sie meint, das Märchen könne darauf hinweisen, dass Kinder sich durch zu viel elterliche Liebe eingeengt fühlen und in die weite Welt hinausziehen wollen, um der elterlichen Kontrolle zu entkommen, die ihre Selbstentfaltung und Selbstständigkeit verhindert.

Diesen Interpretationen, die größtenteils auf der Psychoanalyse oder der Tiefenpsychologie ruhen, sollen in dieser Untersuchung nicht direkt widersprochen werden. In dem folgenden Kapitel soll jedoch gezeigt werden, dass auch die Gender-Studien einen interessanten Zugang zu dem Märchen schaffen können. Aschenputtel soll im Folgenden weniger als Märchen, als als Frau der Romantik und des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen untersucht werden um festzustellen, in welcher Hinsicht sie als Frau ihrer Zeit gelten könnte und was ihre Darstellung über die gesellschaftlichen Erwartungen Frauen gegenüber aussagen könnte.

¹⁵³ Bettelheim (wie Anm. 31), S. 287.

¹⁵⁴ Rainer (wie Anm. 144), S. 111.

KAPITEL 4

ASCHENPUTTEL ALS FRAU SEINER ZEIT

4.1. Frauen des 19. Jahrhunderts

4.1.1. Die Frau der Romantik

Im 19. Jahrhundert standen Erziehung und Bildung der Frau ganz unter dem Einfluss Jean Jacques Rousseaus und der Geschlechtscharaktertheorie. In dieser Theorie ging Rosseau von der natürlichen Unterlegenheit der Frau aus und war davon überzeugt, dass die Frau nur des Mannes wegen existiere:

So muss sich die ganze Erziehung der Frauen im Hinblick auf die Männer vollziehen. Ihnen gefallen, ihnen nützlich sein, sich von ihnen lieben und achten lassen, sie großziehen, solange sie jung sind, als Männer für sie sorgen, sie beraten, sie trösten, ihnen ein angenehmes und süßes Dasein bereiten: das sind die Pflichten der Frauen zu allen Zeiten, das ist es, was man sie von Kindheit an lehren muß.¹⁵⁵

Nach Rosseau besaß die Frau also keinen bildungsmäßigen Eigenwert. Demnach sei die Frau, wesentlich durch ihr Geschlecht bestimmt, Ehe und Familie beherrschten ihr ganzes Dasein. In der Mädchenpädagogik sei deshalb auch kein Raum für Erziehung zur Unabhängigkeit, denn die Abhängigkeit gehöre zum Naturzustand der Frau. 1788 empfahl Johann Heinrich Campe in seinem *Väterlichen Rath für meine Tochter*, Frauen ein ‚Entsagungsprogramm‘, dass ein hohes Maß an Affektkontrolle und Selbstverleugnung verlangte. Laut Campe brauchte eine Frau nur das zu lernen, was für den häuslichen Gebrauch notwendig sei. Campe lehnte sogar eine ästhetische Erziehung und das Erlernen von Sprachen ab. Ziel seiner Philosophie, und der vieler seiner Generationsgenossen war es, Frauen in ihrer Abhängigkeit zu halten, welches sie ausführlich mit der körperlichen Beschaffenheit der Frau, ihrer Reproduktionsfähigkeit und der gottgewollten hierarchischen Ordnung begründeten, wie Hansjürgen Blinn¹⁵⁶ beschreibt.

¹⁵⁵ Rosseau, Jean Jaques: Julie oder die Neue Heloise. Band 1. Berlin: Propyläen Verlag, S. 175. Erstmals 1761 erschienen unter dem Titel *Lettres des deux amans habitans d'une petite ville au pied de alpes*. Erst 1764 unter dem Titel *La Nouvelle Héloïse*.

¹⁵⁶ Blinn, Hansjürgen: „Das Weib wie es sein sollte. Der weibliche Bildungs- und Entwicklungsroman um 1800“. In Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate: *Frauen Literatur Geschichte*. Stuttgart: Surhkamp Taschenbuch 2003,

In *Frauenleben im 19. Jahrhundert* erläutert Ingeborg Weber-Kellermann,¹⁵⁷ dass die Regeln eines standesgemäßen Verhaltens in dem obersten Stand, der Aristokratie, besonders stark eingehalten wurden. Zu diesen Regeln gehörte absolute Verschwiegenheit über interfamiliäre Angelegenheiten, besonders über eheliche Unzuträglichkeiten. Erst seit 1794 gab es in Preußen eine gesetzliche Ehescheidung, die auf die Berufung auf das Naturrecht zurückging, nach dem die eheschließenden Personen als geschäfts- und vertragsfähige Individuen erkannt werden mussten. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Frau eher als Gegenstand behandelt, der aus der Verantwortung des Vaters in die Verantwortung des Ehemannes übergang.

Die Naturrechtsfrage schien allerdings auch den Frauen des Bürgertums eine neue Welt zu eröffnen. Der Jurist Theodor Gottlieb von Hippel setzte sich in einem gesellschaftskritischen Plädoyer in seiner 1793 erschienenen Schrift für die bürgerlichen Rechte der Frauen ein:

Soll es denn aber immer mit dem anderen Geschlecht bleiben, wie es war und ist? Sollen ihm die Menschenrechte, die man ihm so schnöde entrissen hat, sollen ihm die Bürgerrechte, die ihm so ungebührlich vorenthalten werden, auf ewig verloren sein? Soll es im Statt und für den Statt nie einen absoluten Wert erhalten und immerdar beim relativen bleiben? [...] Soll es nie für sich und durch sich denken und handeln?

Und Männer, ihr wollt glauben, eine halbe Welt wäre zu eurem *bon plaisir*, zu euren eigentlichen Willen, das ist verdolmetschet: zu euren Eigenwillen da? Tiere wirken; Menschen handeln. – Warum soll das Weib nicht Ich aussprechen können?¹⁵⁸

Alleinstehende Frauen dieser Zeit blieben in der Verantwortung der Familie. Unverheiratete oder verwitwete Frauen der Aristokratie wurden seltener als im Bürgertum in die Häuser ihrer Kinder oder Verwandten integriert. Sie fanden oft in Nonnenklöstern oder evangelischen Damenstifts eine standesgemäße Unterkunft. An die Stiftsfähigkeit war jedoch zuweilen der Nachweis von 32 adligen Ahnen gebunden. Nur in den seltensten Fällen konnten Frauen sich eigenständig versorgen und Eigenverantwortung übernehmen. Die Frauenerziehung war gänzlich auf Abhängigkeit von dem Manne ausgerichtet.

Der Geschlechterdiskurs, der das 19. Jahrhundert dominierte beinhaltete, laut Weber -

S. 81.

¹⁵⁷ Weber-Kellermann, Ingeborg: *Frauenleben im 19. Jahrhundert*. München: Verlag C. H. Beck 1983, S. 23ff.

¹⁵⁸ In Weber-Kellermann (wie Anm. 157), S. 31.

Kellermann¹⁵⁹ demnach die Konstruiertheit des Weiblichen und Männlichen und spiegelte die Trennung von öffentlicher (männlicher) und häuslicher (weiblicher) Sphäre wieder. Durch den Wegfall von Produktionsstätten, in denen Mann und Frau gemeinsam arbeiteten, wurde diese Trennung noch verstärkt. Die Außenwelt wurde zur Gefahrenzone erklärt, die von Rivalität und Wettbewerb bestimmt wurde, und in der sich nur der Mann zu bewegen hatte. Das Heim wurde in der Mittelklasse zum Hafen der Familie erklärt, in dem die Frau ihren Wirkungskreis hatte. Die Frau wurde, da sie als zu empfänglich für emotional aufwühlendes Material und in ihrer Unschuld leicht korrumpierbar galt so weit als möglich von der Außenwelt und schädlichen Einflüssen ferngehalten.

4.1.2. Rufe nach Gleichberechtigung

Nach der Reformation war das Kloster oft keine Option mehr für alleinstehende Frauen. Frauen des Bürgertums waren mangels adliger Vorfahren häufig nicht stiftsfähig. Hierdurch wurden sie abhängig von Ehemännern oder männlichen Verwandten, die ihnen ihren Lebensunterhalt sichern mussten. Allerdings gab es auch immer mehr Frauen, die nicht heiraten wollten oder konnten. Valerie Bryson¹⁶⁰ beschreibt in *Feminist Political Theory. An Introduction* das Leben der Mary Astell, die zu den nicht heiratswilligen Frauen gehörte und als erste britische Feministin bekannt steht. Sie war derselben Meinung wie Hobbes, Locke, und Descartes, dass auch Frauen fähig dazu seien, rational zu denken. Sie ging in ihren Überlegungen etwas weiter als ihre männlichen Kollegen, indem sie fragte, „*Since God has given to Women as well as Men intelligent Souls, why should they be forbidden to use them?*“¹⁶¹

Hiermit nahm sie einiges der Arbeiten Mary Woolstonecrafts und späterer Feministinnen vorweg indem sie meinte, dass, obwohl die Frauen ihrer Gesellschaft frivol und irrational schienen, ein solches Verhalten das Produkt der falschen Erziehung und nicht eines natürlichen Unvermögens sei. Dies würde den großen Bedarf an Bildung für Frauen, nicht aber deren Unfähigkeit zur Bildung, beweisen. Als Monarchistin zog sie aber auch Parallelen zwischen dem Staat und der Familie und meinte, wenn eine Frau heiratete, hätte sie sich einen

¹⁵⁹ Weber-Kellermann (wie Anm. 157), S. 34.

¹⁶⁰ Bryson, Valerie: *Feminist Political Theory. An Introduction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan 1992, S. 12.

¹⁶¹ Astell, Mary: „A Serious Proposal to the Ladies“. In: Ferguson, M. (Hrg): *First Feminists. British Women Writers 1578 – 1799*. Bloomington: Indiana University Press 1985, S. 35.

„Monarchen“ fürs Leben genommen und müsse ihm deshalb gehorsam bleiben. Sie sah den einzigen Weg zur Selbsterfüllung im Zölibat. Ihre Arbeit zentrierte sich um drei Hauptpunkte: Erstens schließe der Gehorsam, den eine verheiratete Frau ihrem Mann entgegenbringen müsse nicht ein, dass sie seine Überlegenheit anerkenne. Zweitens meinte sie, dass die Gehorsamspflicht nicht für unverheiratete Frauen und Witwen gelte. Letztens meinte sie, dass gebildete Frauen das Recht haben sollten, die Ehe abzulehnen.¹⁶²

Auch Frauen in Deutschland begannen ab den 1830ern, sich verstärkt für ihre Rechte einzusetzen. Louise Mühlbach, Ida Hahn-Hahn, Fanny Lewald und Louise Ashton wandten sich an das weibliche Publikum, um Diskrimination am Arbeitsplatz und fehlende Bildungsmöglichkeiten zu kritisieren. Hahn-Hahn schrieb 1839:

Schickt die Mädchen auf die Universitäten und die Knaben in die Nähsschule und Küche: nach drei Generationen werdet ihr wissen, [...] was es heißt, die Unterdrückten zu sein.¹⁶³

Auch der gesellschaftliche Status der Autorinnen veränderte sich langsam. Kamen Autorinnen früher aus höher gestellten Familien und schrieben zumeist zum Zeitvertreib, war es jetzt keine Schande mehr für eine Frau, zu schreiben. Es gab sogar Journalistinnen: Louise Ashton, Mathilde Anneke und Louise Otto Peters waren die Herausgeberinnen radikaler Zeitungen. Man forderte Frauen in diesen Schriften auf, Verantwortung für sich selbst zu übernehmen. Die damals dreißigjährige Publizistin Louise Otto, spätere Otto-Peters, forderte am 21. April 1849 in der ersten Nummer ihrer Frauen-Zeitung:

Die Geschichte aller Zeiten, und die heutige ganz besonders, lehrt: dass diejenigen auch vergessen wurden, welche an sie selbst zu denken vergaßen! [...] Wohl auf denn, meine Schwestern, vereinigt Euch mit mir, damit wir nicht zurückbleiben, wo Alle und Alles um uns und neben uns vorwärts drängt und kämpft. Wir wollen auch unseren Theil fordern und verdienen an der großen Welt – Erlösung, welche der ganzen Menschheit, deren eine Hälfte wir sind, endlich werden muß.¹⁶⁴

¹⁶² Bryson (wie Anm.160), S. 15f.

¹⁶³ Cocalis, Susan L. und Goodman, Kay. (Hrg): *Beyond the eternal feminine. Critical essays on Women and German Literature*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1982, S. 17.

¹⁶⁴ Klingenstein, Eva: „Die Frauen müssen ganz andere Worte hören: Die Anfänge der engagierten Frauenpresse in Österreich und Deutschland.“ In: Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate: *Frauen Literatur Geschichte*. Stuttgart: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2003, S. 118.

In den Jahren nach der gescheiterten Revolution im Jahre 1848 versuchte man wieder, die Stimmen, die nach Frauenrechten riefen, zum Schweigen zu bringen. Louise Otto-Peters *Frauenzeitung für höhere weibliche Interessen* musste schließen, Anneke floh nach Amerika. Louise Ashton verheiratete sich zum zweiten Mal und hörte auf zu publizieren.¹⁶⁵ Diese politische Verfolgung bedeutete jedoch nicht das Ende aller weiblichen Publikationen. In ‚Damenzeitschriften‘ wie der *Gartenlaube* erzielten Autorinnen wie Eugenie Marlitt mit ihren Liebesromanen große Erfolge. Die Frauen in diesen Romanen wurden als kompetent, aber nachgiebig, vornehm aber demütig, klug, aber passiv dargestellt – immer wartend auf den Mann, der ihnen Erfüllung versprechen konnte.¹⁶⁶

4.2. Frauen bei den Gebrüdern Grimm

Bis 1857 überarbeiteten die Brüder Grimm ihre Märchen gezielt in pädagogischer Hinsicht. Von dem Maße, in dem Märchen nun wirklich als Kinderliteratur angesehen wurden, zeugt eine Äußerung Wilhelm Grimms in der ‚Vorrede‘ zu den Kinder- und Hausmärchen von 1857:

Dabei haben wir jeden für das Kindesalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht.¹⁶⁷

Trotzdem scheuten die Grimms vor einer exzessiven Verdünnung und Moralisierung der Märchen zurück. Entsprechend dem Prinzip „*Gedeihlich kann alles werden, was natürlich ist*“ sprachen sie sich gegen ausschließlich moralisch einwandfreie Figuren, Handlungen und als unanstößig geltende Verhältnisse aus. Hiermit wandten sie sich gegen eine Erziehungsauffassung, deren Wurzeln in den national-politischen Vorstellungen bürgerlich-liberaler und den mit ihnen verbundenen adligen und intellektuellen Kreisen lag, wie in Bernd Dolle¹⁶⁸ dargestellt.

Dieses vorhergenannte Erziehungssystem ist unter dem Hintergrund der geschichtlichen

¹⁶⁵ Cocalis (wie Anm. 163), S. 20.

¹⁶⁶ Siehe in diesem Sinne Eugenie Marlitts *Die Goldelse oder Das Geheimnis der alten Mamsell*.

¹⁶⁷ Grimm (wie Anm. 75), S. 17.

¹⁶⁸ Dolle, Bernd: *Märchen und Erziehung. Versuch einer historischen Skizze zur didaktischen Verwendung Grimmscher Märchen*. In: Brackert, Helmut: *Und wenn sie nicht gestorben sind ...* Perspektiven auf das Märchen. Frankfurt: Suhrkamp 1980. S. 167.

Ereignisse nach der Französischen Revolution, vor allem aber der Befreiungskriege gegen Napoleon zu verstehen. Da diese Kriege keine politische Stärkung des Bündnisses zwischen Bürgertum und den unteren sozialen Schichten, sondern die Restauration feudal- junkerlicher Herrschaft in dem kleinstaatlich zersplitterten deutschen Reich zur Folge hatten, wurde einer Annäherung zwischen dem gehobenen Bürgertum und den unteren Schichten der Gesellschaft der Boden entzogen. So machten sich die Bestrebungen des Bürgertums nur in dem kulturellen Bereich bemerkbar und mündeten in der Erhaltung und Bewahrung tatsächlichen oder vermeintlichen ‚Volksgutes‘. Unter diesen Bedingungen wandte man sich dem Kind in seiner vorgestellten ‚Reinheit‘ zu. In seiner „noch nicht von den Verkehrtheiten des Lebens ausgelöschten Phantasie“¹⁶⁹ wurde es als geeignet angesehen, den „*Samen für die Zukunft*,“ deren praktische Gestaltung unter den herrschenden Umständen noch aussichtslos erschien, zu bewahren.

Widmet man sich den Frauen in den Märchen der Brüder Grimm scheint es nützlich, sich die Stellung der Brüder näher anzuschauen. Wilhelm Grimm heiratete Dorothea Wild am 15. Mai 1825 als Vierzigjähriger, drei Jahre nachdem seine Schwester wegen ihrer eigenen Heirat den Grimmschen Haushalt verlassen hatte. Jacob lebte aber weiterhin mit den beiden im gemeinsamen Haushalt und blieb unverheiratet.¹⁷⁰ Das Bild, das die Grimms zu Beginn ihrer Märchensammlung hatten, wurde also fast ausschließlich durch ihre Mutter Tante und Schwester bestimmt. Die kennzeichnende Prüderie der Grimmschen Märchen, die sie selbst auch als „*eigentümliche Reinheit*“ beschrieben haben, könnte hier ihre Wurzeln haben.¹⁷¹ In den bürgerlichen Kinderstuben wurden die Märchen erzählt, damit „*in ihrem reinen und milden Licht die ersten Gedanken und Kräfte des Herzens aufwachen und wachsen.*“¹⁷²

Eine didaktische Aufarbeitung fand demnach, wie Bernd Dolle¹⁷³ erläutert, nicht statt. Man vertraute im Allgemeinen eher auf die subtile Wirkung der in den Märchen dargestellten Tugendmuster und Verhaltensfälle. Hiermit beabsichtigte man die Entwicklung von Bewusstseinskräften, die ‚Herz‘, ‚Seele‘ oder ‚Gemüt‘ genannt wurden.

Bei den Beiträgern zu den Grimmschen Märchen handelte es sich überwiegend um junge,

¹⁶⁹ Ebd., S. 168.

¹⁷⁰ Von Wilpert, Gero: *Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1963, S. 203.

¹⁷¹ Rölleke (wie Anm. 123), S. 74.

¹⁷² Grimm (wie Anm. 75), S. 17.

¹⁷³ Dolle (wie Anm. 168), S. 171.

gebildete Frauen des Kasseler Bürgertums, die ebenso unverheiratet waren, wie die Brüder Grimm, oder ältere Jungfern, die die Hoffnung auf eine Heirat aufgegeben hatten. Sobald eines der jungen Mädchen heiratete, erzählte sie den Grimms in der Regel keine Märchen mehr. So schrieb Jacob Grimm beispielsweise über Gretchen Wild:

Mit der Gretchen ist seit ihrer Hochzeit ohnedem nichts mehr anzufangen, die hat es mit nichts zu tun als ihrem Mann und scheut sich wie die meisten Weiber über die Schreibfehler.¹⁷⁴

Während es sich bei den Erzählerinnen meist um unverheiratete Damen handelte, waren die Aufzeichner häufig junge, unverheiratete Männer. So erscheint es interessant, wie das ‚Aschenputtel‘ unter dem Einfluss seiner Erzähler sein Geschlecht gewechselt hatte. In der Lutherzeit war es noch männlichen Geschlechts, seit dem 18. Jahrhundert trat es nur noch als Frau auf. Dies wurde wohl auch durch das Erzählinteresse bestimmt, dass durch die fast ausschließlich weiblichen Märchenpflegerinnen bestimmt wurde, meint Rölleke.¹⁷⁵ Da diese Frauen gerade in dem 18. und 19. Jahrhundert sehr rollenspezifisch und mit der Hochzeit als Hauptziel erzogen wurden, und die Märchen einem spezifisch weiblichen Erwartungshorizont angepasst wurden, spiegelte sich in dem Handeln der Heldinnen dieser Erwartungshorizont wieder. Das Aschenputtel war unglücklich und wurde unterdrückt, bis der Prinz es rettete. Jeglicher Ungehorsam, den sie zeigte, war mit dem Endresultat erklärt und wurde dadurch berechtigt. Die Hochzeit galt demnach als höchstes Ziel der Frau, die sogar Ungehorsam den Eltern gegenüber rechtfertigte.

Durch ihre Heirat mit dem Prinzen konnte das Aschenputtel die damalige Klassengesellschaft überwinden und in die Herrscherklasse aufsteigen. Auf die Gefahren solcher Darstellungen, wie sie im Märchen durchaus möglich waren, wies man schon kurz nach Erscheinen der Grimmschen Märchen hin. Im Bezug auf arme Volksschichten warnte Tuiskon Zieher, Schulpädagoge, vor der Gefährlichkeit von Märchenphantasien:

Die Märchenwelt, so weit wie alles außer dem gewöhnlichen Lebenskreis liegende, muss den Kindern der Armen verschlossen bleiben; sie dürfen sich nicht nach wohlthätigen Feen sehnen, nicht nach den Gaben eines Zauberstabes, nicht nach Gold- und Silberpalästen

¹⁷⁴ Rölleke (wie Anm. 123), S. 76.

¹⁷⁵ Ebd., S. 77.

[...]. Man hüte sich, in den Kinderherzen Wünsche zu erwecken, die das Leben nicht gewähren kann, in der Kinderbrust ein Sehnen einzupflanzen, welches sie mit den gegebenen Verhältnissen unzufrieden macht.¹⁷⁶

4.3. Die soziale Stellung der verschiedenen Frauenfiguren in “Aschenputtel”

Märchen im Allgemeinen, aber auch *Aschenputtel* sind von Kontrasten gezeichnet. Der soziale Bereich der Märchen erstreckt sich zwischen den Extremen Armut und Verhungern und dem Königsschloss. Der mittelständische Bereich fehlt fast ganz. Es gibt kaum Handwerker, auch auf das städtische Leben wird kaum eingegangen.

Die soziale Position der Heldin in dem Märchen *Aschenputtel* als älteste Tochter eines reichen Bürgers ist anfangs mit Privilegien verbunden. Diese Privilegien werden vorübergehend gezwungenermaßen durch die Unterdrückungsversuche der Stiefmutter aufgegeben. Wie Rötzer einleuchtend darstellt, verwendet Aschenputtel verdeckte Strategien, um ihre Stellung zu verbessern. Sie erscheint anonym auf dem Fest des Königs und gibt ihre Identität erst preis, als sie sich der ungeteilten Aufmerksamkeit des Prinzen sicher ist. Die Mittel, die sie benutzt, sind ihren Familienangehörigen unbekannt. Nur ihre übernatürlichen Helfer, die sie um Unterstützung bitten muss, wissen davon und billigen sie, wie man an der Bestätigung der Brautwahl erkennen kann. Die Heldin entspricht allerdings nicht ganz den Erwartungen an ihre Rolle als Aschenputtel, indem sie das Verbot der Stiefmutter, nicht auf das Fest zu gehen, hintergeht, welches im Gegensatz zu ihrer Bescheidenheit bei der Geschenkeauswahl steht.¹⁷⁷ Dies tut sie allerdings erst, nachdem sie schwierige Aufgaben gelöst hat und bemerkt, dass sie mit ihrem üblichen Gehorsam und Fleiß nicht weiterkommt.

Die Differenz zwischen der gesellschaftlichen Position (älteste Tochter eines wohlhabenden Bürgers) und der beruflichen Position (gehorsampflichtige Tochter) wird von dem Aschenputtel bewusst erlebt. Sie entscheidet sich daher, als es zum Fest kommt, für den Vorrang der gesellschaftlichen Position, welches mit der Erhöhung ihrer Stellung belohnt

¹⁷⁶ Ebd., S. 173.

¹⁷⁷ Spörk, (wie Anm. 49) S. 110 ff.

wird. Zudem verbessert sich auch ihre berufliche Stellung. Durch die Heirat mit dem Prinzen verbessert sich ihre Position demnach eindeutig. Die gesellschaftliche Position der Heldin erweist sich als dominant gegenüber der beruflichen, in anderen Worten, die Herkunftsposition der Heldin ist wichtig, um ihr Handeln zu rechtfertigen. Die Heldin handelt insofern nicht systemkonform, indem sie sich etwas Besonderes wünscht und im Geheimen handelt. Ihre Stiefschwestern handeln mit ihren Wünschen (Kleider, Schuhe, Schmuck) eher systemkonform. Diese vorübergehende Abseitigkeit wird bei ihrer Hochzeit mit dem Prinzen mit breiter Öffentlichkeit belohnt.

Die Stiefschwestern, hingegen, erhöhen ihre Position nur durch die Abdrängung der ersten Tochter von ihrem rechtmäßigen Platz und versuchen ihre jeweilige Position durch eine Heirat mit dem Prinzen weiter zu verbessern. Ihre Strategien sind wesentlich direkter. Sie diskriminieren direkt gegen die Heldin und versuchen sie von vornherein von einer Verbindung mit dem Prinzen abzuhalten. Sie gehen direkt vor, was auf die Stärke ihrer Macht schließen lässt. Sie entsprechen den Erwartungen an ihre Rollen nicht und werden deswegen von den Tauben bestraft. Da die Stiefmutter nicht bestraft wird, scheint es sich um einen Konflikt zwischen der jüngeren Generation zu handeln. Indem die Schwestern ihre gesellschaftliche Position ihrer beruflichen Position vorziehen, handeln sie aus subjektiven Ansprüchen, die mit Hilfe ihrer hohen sozialen Position durchgesetzt werden können, und nicht aus objektiver Notwendigkeit. Wie Spörk¹⁷⁸ feststellt, werden ihre externen Konflikte erst internalisiert, als sie von den Tauben mit Blindheit bestraft werden.

4.4. Aschenputtel als Frau des 19. Jahrhunderts

Geht man nicht von der gängigen romantischen Interpretation des Aschenputtel' Märchens aus, ergibt sich eine ganz neue Perspektive auf das Märchen und auf Aschenputtel als Frau im Märchen. Zu Anfang des Märchens erscheint das Aschenputtel noch als ideale Frau der Romantik. Sie verspricht ihrer Mutter an deren Sterbebett, immer gehorsam, fromm und gut zu bleiben, wofür ihr ihre Mutter eine Belohnung in Aussicht stellt. Außer in der Basille Version, in der sie sich schon früh der ersten ungeliebten Stiefmutter entledigt, bleibt sie bei Perrault und den Brüdern Grimm auch tatsächlich gehorsam, fromm und gut. Sie lässt sich von der Stieffamilie erniedrigen und erledigt die ihr aufgetragenen, typisch ‚weiblichen‘

¹⁷⁸ Ebd. S., 120.

Aufgaben, wie kochen oder putzen, ohne Klagen. Ihre einzigen Freunde sind die Vögel, die typisch als frei gelten und symbolisch für Aschenputtels Wunsch nach Freiheit gelten können. Diese Freunde des Aschenputtels leben in einem Haselnussbaum, dessen Zweig der Vater dem Aschenputtel von einer Reise mitgebracht hatte. Interessanterweise steht die Haselnuss im Volksglauben, wie Rölleke¹⁷⁹ bemerkt, unter anderem als Beschützerin junger Mädchen. Demnach wünschte sich das Aschenputtel von dem Vater, was es in seiner Situation am meisten brauchte: Schutz.

Das Gefühl des Ausgestoßenseins und der Verzweiflung, dass viele Frauen des 19. Jahrhunderts erlebten, beschreibt Charlotte Brontë in ihrem Roman ‚Jane Eyre‘. Hier geht es um eine Frau des 19. Jahrhunderts, die ihr Leben auch als Aschenputteldasein empfindet und sich nach der Erlösung von Langeweile und Arbeit sehnt:

I tired of the routine of eight years in one afternoon. I desired liberty; for liberty I gasped; for liberty I uttered a prayer; it seemed scattered on the wind then faintly blowing. I abandoned it, and framed a humbler supplication; for change, stimulus: that petition, too, seemed swept off into vague space; ‚Then,‘ I cried, half desperate, ‚Grant me at least a new servitude!‘¹⁸⁰

Die Frau, wie auch Aschenputtel, sehnt sich nach Freiheit, nach Veränderung. Sie weiß aber, dass ihr Wunsch zu diesem Zeitpunkt noch nicht erfüllt werden kann. Also wünscht sie sich wenigstens eine neue Aufgabe, um ihrem Leben ein wenig Erfüllung zu geben. Auch Aschenputtel kann nicht ganz frei sein. Durch ihre Heirat mit dem Prinzen gelangt sie aber wenigstens in ein neues Milieu und kann sich durch Bälle und ihren Mann Abwechslung verschaffen.

Das erste Mal, dass Aschenputtel ihr Versprechen an die Mutter bricht, ist als sie entgegen dem Verbot ihrer Stiefmutter, auf den Ball des Prinzen geht. Obwohl sie die ihr gestellten Aufgaben mit Hilfe der Vögel gelöst hat, bleibt ihr der Ballbesuch verboten. Mit ihrem eigenständigen Verhalten widersetzt sie sich der alten Tradition, dass die Eltern die Gattenwahl bestimmen und die Kinder sich dem Willen der Eltern fügen. Aschenputtel möchte aus dem eintönigen Leben in Unterdrückung bei ihrer Stiefmutter entfliehen und sucht

¹⁷⁹ Rölleke (wie Anm. 146), S. 128.

¹⁸⁰ In: Mei, Huang. *Transforming the Cinderella Dream. From Frances Burney to Charlotte Brontë*. New Brunswick: Rutgers University Press 1990, S. 108.

sich deshalb den Prinzen als Retter vor dem unbequemen Umständen.

In ihren Romanen, aber auch in Selbstzeugnissen, äußern Jane Austen und Charlotte Brontë sich über die Einsamkeit unverheirateter Frauen, die auch Aschenputtel erwartet hätte, wäre sie nicht ungehorsam ihrer Stiefmutter gegenüber gewesen. In Austens ‚Überredung‘ hat sich Anne Elliot überzeugen lassen, ihre Verlobung mit dem Kapitän Wentworth zu lösen. Diese Entscheidung erweist sich als fatal:

Ihre Liebe und ihr Bedauern hatten lange Zeit jede jugendliche Heiterkeit überschattet und einen bleibenden vorzeitigen Verlust von Blüte und Lebensfreude zur Folge gehabt.¹⁸¹

Allerdings wird die Ehe nicht als einzige Möglichkeit für eine Frau dargestellt. Charlotte Brontë zollt unverheirateten Frauen großen Respekt:

It seems that a ‚lone woman‘ can be happy, as well as cherished wives and proud mothers – I am glad of that – I speculate much on the existence of unmarried and never-to-be-married women nowadays, and I have already got to the point of considering that there is no more respectable character on this earth than an unmarried woman who makes her own way through life quietly, perseveringly-without support of husband or brother.¹⁸²

Diesem schweren, wenn auch unabhängigen Leben zieht Aschenputtel allerdings das Leben an der Seite des Kronprinzen und späteren Königs vor, für das sie sich mit allen Mitteln einsetzt.

Obwohl sie vorher kein großes Interesse an Kleidern geäußert hat, als der Vater ihr einen Wunsch freigestellt hatte, sie sogar nur den Ast eines Haselnussbaums haben wollte, lässt sie sich vor dem Ballbesuch von dem Bäumchen schmücken. Auf dem Ball des Prinzen sticht sie sofort unter allen Frauen heraus. Sie kennt die Manieren der oberen Schicht und weiß sich perfekt zu benehmen. Der Prinz bemerkt nicht, dass es sich bei ihr um die arme Dienstmagd, die sie ja momentan ist, handelt. Er tanzt ununterbrochen mit ihr. Es wird von keiner Unterhaltung zwischen den beiden berichtet, es gibt also keine Gelegenheit, einander näher

¹⁸¹ Austen In: Sternberg, Claudia. „Domestic Fiction(s) Ehe und Partnerschaft bei Jane Austen, den Brontës und George Eliot“. In: Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate. *Frauen Literatur Geschichte*. Stuttgart: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2003, S. 93.

¹⁸² Brontë In: Mei (wie Anm. 180), S. 105.

kennen zu lernen. Trotzdem macht der Prinz seine Besitzansprüche gegenüber Aschenputtel bald geltend. Sobald jemand anders sie zum Tanz auffordern will, meint er: „*Das ist meine Tänzerin.*“ Durch das Tanzen hat Aschenputtel den Prinzen an sich gefesselt. Sie erinnert hier an die tanzende Salome, die in der Literatur des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zum Sinnbild der morbiden Erotik wurde¹⁸³ und als *femme fatale* durch das Tanzen eine tödliche Macht über die Männer gewann.

Gegen Ende des Abends gibt Aschenputtel sich dem Prinzen nicht zu erkennen, sondern flieht und versteckt sich vor ihm. Obwohl sie eigentlich den Prinzen gewinnen will, lässt sie sich von ihm jagen. Hiermit hält sie sein Interesse an ihr wach, sie lässt sich nicht einfach in seine Arme fallen. Dieses Verhalten wird in einem Fontane – Roman, *Schach von Wuthenow*, von einer Freundin Victoires, Lisette, ausdrücklich gutgeheißen:

Es ist nur *eines*, um dessentwillen wir Frauen leben, wir leben, um uns ein Herz zu gewinnen, aber wodurch wir es gewinnen, ist gleichgültig.¹⁸⁴

In der Grimm Version von 1812 spielt Aschenputtel sogar ein Spiel mit den Stiefschwestern. Sie lässt sich den Ball genau von den Schwestern schildern und vergisst nicht, Bemerkungen über die schöne unbekannte Prinzessin zu machen, um die Eifersucht der ungeliebten Stiefschwestern noch mehr zu schüren.

In derselben Version folgt der Prinz ihr nach Hause und heißt den Vater ihre vermeintlichen Verstecke zerstören. Obwohl er sie in ihren alten Kleidern sieht, erkennt er sie nicht. Es hat demnach, wie vermutet, kein näheres Kennenlernen gegeben. Er ist mehr in ihr Äußerliches verliebt, es handelt sich hier also um ein oberflächliches Verliebtsein.

Beim dritten Ballbesuch verliert sie ihren kleinen, goldenen Pantoffel. Es heißt, dass Aschenputtel aus China stammt, wo kleine Füße als Symbol für Weiblichkeit und Attraktivität gelten. Auch während der Romantik passt der kleine Fuß zu dem Bild der kleinen hilflosen Frau oder aber zu der sehr jungen Kindsfrau, der *Lolita*. Wieder wird in dem Bild des goldenen Schuhs, im schwarzen Pech auf der weißen Marmortreppe ein Bild in

¹⁸³ Bauer, Karen: *Fontanes Frauenfiguren. Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, S. 78.

¹⁸⁴ In: Ebd., S. 79.

typischen Märchenfarben geschildert, wie Heinz Rölleke¹⁸⁵ schildert. Mit diesem Schuh begibt der Prinz, Aschenputtel anscheinend schon ganz verfallen, sich auf die Suche nach ihr. Obwohl er Aschenputtel begehrt, kennt er sie immer noch nicht wirklich. Er lässt sich zweimal von den Stiefschwestern täuschen, die sich jeweils einen Teil des Fußes abschneiden, damit der Schuh ihnen passt. Nur den Tauben ist es zu verdanken, dass er sie doch nicht heiratet, da sie ihn bei den Stiefschwestern auf seine falsche Entscheidung hinweisen:

Rucke du guck, rucke di guck,
Blut ist im Schuck:
Der Schuck ist zu klein,
die rechte Braut sitzt noch daheim.¹⁸⁶

Der Vater, der eigentlich Beschützer seines einzigen leiblichen Kindes sein soll, will dem Prinzen bei der Schuhprobe das Aschenputtel anfangs nicht vorführen. Erst auf sein Beharren lässt er es rufen. Dem Aschenputtel passt der Schuh wie angegossen. Als sie, als Beweis, auch den anderen Schuh vorzeigt, erkennt der Prinz sie endlich. Die beiden feiern Hochzeit und der Prinz erlöst sie aus ihrer Unterdrückung. Sie, die niedere Dienstmagd, wird nun Herrscherin des Landes. Als Königin steht ihr nun beliebig viel Dienstpersonal zur Verfügung. Sie braucht nicht mehr zu arbeiten, sondern kann einfach nur noch repräsentieren.

Der Prinz fungiert in diesem Falle als Retter, der die absolut Gedemütigte von ihrem Leiden befreit. Er kann sich rühmen, sie zu dem gemacht zu haben, dass sie ohne ihn nie sein könnte. Eine ähnliche Situation wird in George Gissings Roman ‚The Odd Woman‘, der auch aus dem 19. Jahrhundert stammt, dargestellt. Rhoda ist eine unverheiratete, starke Frau, in die Barfoot sich verliebt hat. Er möchte sie jedoch nicht als starke Frau heiraten, sondern möchte sie erst gedemütigt sehen, damit er sie erlösen kann:

The keener her suffering the sooner her submission. Oh, but the submission should be perfect! [...] He had seen her in many moods, but not yet in the anguish of broken pride. She must shed tears before him, declare her spirit worn and subjugated by a torrent of jealousy and fear. Then he would raise her, and seat her in the place of honour, and fall down at her feet, and fill her soul with rapture.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Rölleke (wie Anm. 146), S. 128.

¹⁸⁶ Grimm (wie Anm. 75), S. 143.

¹⁸⁷ Stubbs, Patricia: *Women and Fiction. Feminism and the Novel 1880 – 1920*. London: Methuen & Co. Ltd

Obwohl Aschenputtel, die den Prinzen in der Hand hat, ihm eigentlich überlegen ist, erscheint er als Retter. Zwar hat sie, mit Hilfe der Patin und der Tauben ihr Schicksal selbst in die Hand genommen und sich den Prinzen bewusst als Gatten ausgesucht, bleibt für ihn doch die Illusion bestehen, dass er Stärke in der Beziehung ist. So schien es während der Romantik völlig in Ordnung, dass eine Frau ihren Mann aufbaute, solange sie in Hintergrund blieb und der Schein herrschte, er sei der ‚Herr‘ im Hause. Von der Frau eines Historikers, Wächter, hieß es beispielsweise:

Jede Rolle spielte sie meisterhaft: die der naiven jungen Frau, der sorgsam Hausmutter, der besorgten Gattin des hart arbeitenden Gelehrten, der Kokette, der Dame von Welt; am besten wohl letztere. Nur den Fehler beging sie, dass sie ihre Überlegenheit im Hause nicht verbarg, natürlich nicht zu ihres Mannes Gewinn.¹⁸⁸

Aschenputtel hat dieses Spiel besser heraus, sie spielt die Schwache und lässt ihren Prinzen so als den Retter dastehen.

Den beiden Stiefschwestern, die das Aschenputtel nach dem Beispiel ihrer Mutter unterdrückt haben und ihrer Mutter auch sonst immer blind gefolgt sind, werden bei der Hochzeit die Augen ausgehackt. Ihr blinder Gehorsam wird nicht belohnt. Anders als das Aschenputtel haben sie ihr Schicksal nicht in die eigenen Hände genommen und haben nie Verantwortung für sich selbst übernommen. Folglich müssen sie also auch für den Rest ihres Lebens abhängig von Anderen bleiben und nun gezwungenermaßen blind gehorchen.

Diese bewusste Abhängigkeit bei Frauen wurde vor allem von Feministinnen heftig kritisiert. Man forderte Frauen auf, Verantwortung für sich selbst zu übernehmen. Die damals dreißigjährige Publizistin Louise Otto, spätere Otto-Peters, forderte am 21. April 1849 in der ersten Nummer ihrer Frauen-Zeitung:

Wir wollen auch unseren Theil fordern und verdienen an der großen Welt – Erlösung, welche der ganzen Menschheit, deren eine Hälfte wir sind, endlich werden muß.¹⁸⁹

1981, S. 152.

¹⁸⁸ Weber-Kellermann (wie Anm. 157), S. 34.

¹⁸⁹ In: Klingenstein (wie Anm. 164), 118.

Es kann also so ausgelegt werden, dass die Stiefschwestern für den absoluten Gehorsam ihrer altmodischen Mutter bestraft werden. Sie haben nie selbst die Initiative ergriffen, sind ihr immer gefolgt. Da sie ihren ‚Theil‘ nie forderten, sollen sie ihn auch nicht erhalten.

Von den Gefühlen, die Aschenputtel dem Prinzen gegenüber hegt, wird nichts berichtet. Es genügt, dass sie ihr Ziel erreicht hat und ihren Umständen entfliehen konnte. Anders als das Ideal der hilflosen Frau ist sie also gewissermaßen doch eine emanzipierte Frau, die ihr Schicksal in die eigenen Hände nimmt und kämpft für was sie will. Sie bringt den Prinzen dazu, entgegen jedem Standesbewusstsein zu heiraten und ihr durch das ganze Land nachzureisen. Sie hält ihn in ihrer Hand und hat, da die Heirat nicht arrangiert wurde, sondern er sie aktiv wollte, eine gewisse Macht über ihn.

Die Heirat mit dem Prinzen war für Aschenputtel das Beste, was ihr in ihrer Situation widerfahren konnte. Im Folgenden sollen Erzählungen mit einem Aschenputtel-Motiv, die mindestens 100 Jahre später als die *Kinder – und Hausmärchen* veröffentlicht wurden untersucht werden um zu analysieren, wie die Darstellung der Frau sich verändert hat und was dieses Bild der Frau über die gesellschaftlichen Erwartungen an sie aussagen könnte. Weiterhin soll versucht werden Gründe zu suggerieren, warum es zu einer solchen Veränderung kam.

KAPITEL 5

ASCHENPUTTEL IM 20. UND 21. JAHRHUNDERT

Seit der Aufzeichnung des Märchens durch die Gebrüder Grimm hat die Situation der Frau in der Gesellschaft sich stark verändert. Durch den 2. Weltkrieg und das darauffolgende Wirtschaftswunder wurde es Frauen wesentlich erleichtert, ökonomisch aktiv zu werden. Im 21. Jahrhundert scheint es Gang und Gäbe, dass die Frau berufstätig ist. Sie hat mittlerweile das Wahlrecht und der ‚Feminismus‘ der in den 1960ern und 70ern noch so wichtig war, scheint Einigen mittlerweile schon fast obsolet.

Trotzdem ist das ‚Aschenputtel‘ auch heute noch beliebter Diskussions- und Schreibstoff. In diesem Kapitel soll deshalb untersucht werden, wie das ‚Aschenputtel‘ gegen Ende des 20. Jahrhunderts und Anfang des 21. Jahrhunderts dargestellt wird. Zu diesem Zweck werden Texte und Filme aus dem 20. Jahrhundert, in denen das Motiv des ‚Aschenputtels‘¹⁹⁰ eine tragende Rolle spielt, zunächst auf inhaltliche Merkmale untersucht, die sie mit Märchen teilen. Danach folgt ein allgemeinerer Blick auf das Frauenbild in besagten Texten. Es soll untersucht werden, wie das Frauenbild in ‚Aschenputtel‘- Erzählungen sich seit dem 19. Jahrhundert verändert hat, Gründe suggeriert werden sollen, warum es zu einer solchen Veränderung kam.

5.1. Das Märchen im 20. und 21. Jahrhundert

Die technischen Erneuerungen des 20. Jahrhunderts haben auch für das Märchen ganz neue Verbreitungswege eröffnet, wie Felix Karlinger in *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*¹⁹¹ zeigt. Hierzu gehören die auditive Umsetzung von Märchen, durch Radio, Schallplatten und Hörspiele, aber auch den Film. Die Produktion der Märchenfilme erwies sich zumeist als schwierig. Max Lüthi meinte dazu:

In welchen Maße und in welcher Weise die Funktion des in der mündlichen Tradition nicht mehr lebendigen Volksmärchens von seinen Erben (Buchmärchen, Kunstmärchen,

¹⁹⁰ Bei besagtem Motiv handelt es sich in diesem Fall um das einer unterdrückten Frau, die von einem sozial höher gestellten Mann gerettet wird. Obwohl es, wie in Kapitel 3 besprochen, auch Fälle eines männlichen Aschenputtels gibt, werden diese in der Untersuchung nicht in Betracht gezogen.

¹⁹¹ Karlinger (wie Anm. 50), S. 131.

Trivialroman, Film, comics, science fiction u. Ä.) und von anderen Erzählgattungen übernommen worden ist, diese Frage ist gestellt, aber erst in Ansätzen beantwortet worden.¹⁹²

Diese Problematik, die bei der Veränderung des Mediums, das zur Übertragung des Märchens gebraucht wird, auftritt, war jedoch weder 1983, als Karlingers Werk veröffentlicht wurde, noch 1990, bei der Veröffentlichung von Lüthi's *Märchen* neu. Schon die Brüder Grimm wurden wegen der Niederschrift ihrer *Kinder und Hausmärchen* beschuldigt, Volksmärchen zu verfälschen. Obwohl bei einem Mediumwechsel fraglos einiges von dem Original verloren geht, eröffnete die Niederschreibung der Märchen in dem 19. Jahrhundert, sowieso als auch die Verfilmungen derselben ab Mitte des 20. Jahrhunderts ihnen bisher unbekannte Möglichkeiten.

Dem Film fehlt, wie Karlinger¹⁹³ zurecht beschreibt, das direkte Gegenüber von Darsteller und Publikum und dadurch auch die Möglichkeit des Improvisierens, die dem Stoff Leben und Reiz verleiht. Andererseits hat der Film zuvor ungekannte Möglichkeiten, das Wunderbare sichtbar zu machen. Beim gedruckten Märchen verfestigt sich die Phantasie nur langsam. Aus dem Erzählten und der subjektiven Wahrnehmung des einzelnen Zuhörers formen sich individuelle Vorstellungen. Das ‚schöne Mädchen‘ eines erzählten Märchens hat beim Zuhörer ganz individuelle Züge, während der Film jedem Zuhörer denselben Einheitstyp vorsetzt. Dieser Effekt ist noch stärker im Jenseitigen, bei Tieren, personifizierten Elementen und Unholden, die im Film nicht der Phantasie und Vorstellungskraft des Zuhörers preisgegeben sind, sondern in das Korsett des Films eingezwängt sind.

Trotzdem bietet der Film die Möglichkeit, Märchen zu modernisieren, sie durch einige wenige Veränderungen den Vorstellungen der Zeit anzupassen und dadurch einen, dem Märchen verfremdeten Zuschauer, wieder neuen Zugang zu diesem zu verschaffen. Es besteht allerdings die Gefahr, gewisse Szenen durch das Visuelle zu sehr zu betonen, wodurch eine Märchenverfilmung zu reiner Effekthascherei verkommen kann.

Lutz Röhrich, beispielsweise, ging näher auf die Gefahr der dargestellten Grausamkeit im Märchenfilm ein:

¹⁹² Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart: Metzler Verlag 1990, S. 127.

¹⁹³ Karlinger (wie Anm. 50), S. 140.

Es wäre nicht nur ganz unmärchenhaft, sondern für den Zuschauer unerträglich, wollte der Tonfilm solche Bilder in allen Details nun noch in die zeitliche Dimension übertragen. Während im Volksmärchen ursprünglich die bloße Andeutung und Wortgebärde genügt, müsste der Film das bestialische Blutvergießen erst eigentlich sichtbar und das Schreien der Sterbenden hörbar machen. Das tut er nun bei den Märchenstoffen bezeichnenderweise nicht, obwohl es sonst genug Filme historischen und nicht historischen Inhalts gibt, die mit neorealistischen Grausamkeitsszenen nicht sparen. Wenn ein Märchenfilm nicht durch die Darstellung der Grausamkeiten unerträglich und unmärchenhaft werden will, muß er zwangsläufig von der Vorlage der Volkserzählung abweichen. Indem der Film als realistische Kunst den Märchenstoff verwirklicht, muss er ihn zugleich entwirklichen.¹⁹⁴

Obwohl diese Aussage schon vor Jahrzehnten gemacht worden ist, hat sich an ihrer Aktualität nach wie vor nichts verändert. Nach wie vor stehen Filmmacher vor der schwierigen Aufgabe, Märchenstoffe so auszuwählen und zu verändern, dass sie das Potential, dass eine Verfilmung des Stoffes bietet ausnutzen können, während sie Szenen, die das Potential haben, verfilmt überwältigend zu erscheinen, entsprechend minimalisieren müssen. Aus diesem Grunde wird wahrscheinlich, vor allem bei dem *Aschenputtel*¹⁹⁵ die wesentlich weniger gewalttätige Perrault-Version bevorzugt.

In dieser Untersuchung wird zwischen den Druckversionen moderner Märchen und Märchenverfilmungen jedoch nicht differenziert. Es scheint weniger wichtig, detailliert auf die strukturalistischen Merkmale der Märchen, wie von Lüthi¹⁹⁶ zusammengefasst, einzugehen, da die in diesem Kapitel besprochenen Texte und Filme keinen Anspruch darauf erheben, Volksmärchen zu sein. Demnach werden die modernen Märchen in diesem Kapitel vielmehr auf ihre inhaltlichen Merkmale untersucht, in denen sie Volksmärchen gleichen könnten. Wie in Kapitel 1 auseinandergesetzt, zählen zu diesen Merkmalen ein Widerspruch gegen die Wirklichkeitserfahrungen des Lesers, Ungenauigkeit, ein Held, der Herausforderungen überwinden muss,¹⁹⁷ besondere Eigenschaften, die den Helden

¹⁹⁴ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Franz Steiner 1974, S. 154.

¹⁹⁵ Um zwischen dem Märchen *Aschenputtel*, und deren Heldin zu unterscheiden, wird in diesem Kapitel der Titel des Märchens kursiv gedruckt. Ebenso wird auch bei dem Film, *Cinderella* und dessen Heldin, Cinderella verfahren.

¹⁹⁶ Lüthi, Max (wie Anm. 192), S. 128.

¹⁹⁷ Gibt es in dem Märchen eine weibliche Heldin, wie in *Aschenputtel*, kommt es zu einer Veränderung in der Erzählperspektive. In einem solchen Fall handelt es sich nicht um einen männlichen Helden, der Schwierigkeiten

auszeichnen, eine primitive Sittlichkeit und soziale Flexibilität.

5.2. Das moderne Aschenputtel

Aschenputtel erwies sich während des 21. Jahrhunderts, gemessen an Bearbeitungen des Märchens sowohl als auch an Artikeln, die über das Märchen geschrieben wurden, als besonders beliebt. Bis heute zählt man über 700 Versionen dieses Märchens, wie Alan Dundes¹⁹⁸ in seinem *Cinderella. A Casebook* berichtet. Besonders Liebesromane von Autorinnen wie Hedwig Courths-Mahler, aber auch Hollywoodfilme der Neuzeit gebrauchen das Motiv¹⁹⁹ des Märchens als Ausgangspunkt für ihre Produkte. *Princess Diaries*, ein Hollywoodfilm, spielte zum Beispiel in seinem Erscheinungsjahr, 2001, 108 Millionen \$ ein. Die Geschlechterrollen in den modernen Versionen haben sich jedoch anscheinend geändert. Es gibt zwar noch die Mädchenträume von der Rettung durch einen Prinzen und der wahren Liebe, mittlerweile träumen die Heldinnen aber auch von Selbstverwirklichung und Unabhängigkeit. In *The Princess Paradox* beschreibt James Poniewozik²⁰⁰ die Schwierigkeiten der modernen Hollywoodheldinnen, diese unterschiedlichen Bedürfnisse miteinander zu kombinieren. Im Folgenden soll deshalb untersucht werden, in welchen Maße die Geschlechterrollen sich verändert haben, mit welchen Konflikten die Heldinnen zu kämpfen haben und inwiefern diese modernen Texte wirklich noch dem traditionellen Märchen ähneln.

Um die Analyse der Frauenbilder in Erzählungen mit dem Aschenputtel – Motiv zu vereinfachen, werden die Heldinnen in modernen Märchenverfilmungen und gedruckten Versionen des Märchens in dieser Arbeit in 4 Typen eingeteilt: das hilflose Aschenputtel (5.2.1.), das scheinbar starke Aschenputtel (5.2.2.) , das starke Aschenputtel (5.2.3.) und das Aschenputtel, das nicht heiratet (5.2.4.).

überwinden muss, um eine Braut zu gewinnen, sondern um eine Heldin, die sich als wertvoll genug erweisen muss, von einem Prinzen gerettet oder von einem Wohltäter belohnt zu werden.

¹⁹⁸ Dundes (wie Anm. 1), S. vii.

¹⁹⁹ Mit dem Motiv ist in diesem Falle die Geschichte eines unterdrückten jungen Mädchen gemeint, dessen wahres Potential von einem Außenseiter entdeckt wird, der das Mädchen aus der Unterdrückung befreit und, meist als Ehefrau, zu sich nimmt.

²⁰⁰ Poniewozik, James: "The Princess Paradox" In: *Time*. Vol. 163, Iss 14. 2004, S. 72.

Das hilflose Aschenputtel – Walt Disney's *Cinderella*

Der vollanimierte, auf die Perrault – Version basierte Zeichentrickfilm *Cinderella* wurde 1950 von den Disney Studios in Kalifornien veröffentlicht. Er entstand unter einem hohen Erfolgsdruck, da mehrere Disney- Filme bei ihrer Erstauswertung keine Gewinne einbrachten, der ausländische Markt seit dem Zweiten Weltkrieg teilweise weggebrochen war und der Disney-Konzern mit einer hohen Verschuldung zu kämpfen hatte. Der letzte große Erfolgsfilm Disneys vor *Cinderella* war *Snow White and the Seven Dwarfs*, der, auf die Grimm-Version basiert, schon 1937 veröffentlicht worden war. Während des Krieges wandte der Disney-Konzern sich zeitweise von Animationsfilmen ab und konzentrierte sich auf Propagandafilme und Naturdokumentationen. Erst *Cinderella* erfüllte wieder den Anspruch, ein Familienfilm zu sein.²⁰¹ Der Film erwies sich nicht nur als finanzieller Erfolg, sondern wurde Oscar-nominiert für die beste Filmmusik.²⁰²

In den Vereinigten Staaten, wo der Film produziert wurde, hatte das von Eleonore Roosevelt geführte Frauennetzwerk ab den 1930ern bedeutende Verbesserungen in der Situation der amerikanischen Frauen erzielt, wie Valerie Bryson²⁰³ beschreibt. In Europa und den Vereinigten Staaten verfügten Frauen über ein gewisses Maß an juristischer Gleichberechtigung mit Männern, sie konnten studieren und Berufe ergreifen. Die Frauenrechtsbewegung schien, oberflächlich betrachtet, ihr Ziel erfüllt zu haben: „*It is in the 1930s that many of the women's expectations beyond suffrage finally found fulfilment.*”²⁰⁴ Während und nach dem Krieg wurde Frauen, durch fehlende Männer, der Karriereanstieg wesentlich erleichtert. Bryson beschreibt weiter, wie der Lebensstandard der Frauen in den Vereinigten Staaten, wie auch in Europa, durch technische Erneuerungen anstieg.

It seemed therefore to many that a new age had begun, and that most women could find true fulfilment in a domesticity from which drudgery had been removed, while the minority that preferred to follow a career could do so freely.²⁰⁵

Es wurde von Frauen demnach erwartet, dass die Hausarbeit ihnen wie von selbst gelang, dass

²⁰¹ Tews, Julia. *Darstellung von Märchen im Animationsfilm*. Diplomarbeit. Potsdam 2006.

²⁰² Kelley, Karol: “A Modern Cinderella” In: *Journal of American Culture*. Spring. Vol. 17, Iss 1. 1994, S. 87.

²⁰³ Bryson (wie Anm. 160), S. 147.

²⁰⁴ Ware, S: *Beyond Suffrage. Women in the New Deal*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1981, S. 2.

²⁰⁵ Bryson (wie Anm. 160), S. 148.

sie fröhlich waren, gut aussehen und ihrem Gatten und den Kindern gute Hausfrauen und Mütter waren.

Die obengenannten Erwartungen dieser Zeit, widerspiegeln sich auch in Disney's *Cinderella*. Cinderella kommt aus einer niederen Adelsfamilie, die sich wegen dem Tod des Vaters und dem Egoismus der Stiefmutter in einer finanziellen Notlage befindet. Sie wird von ihrer Stieffamilie gezwungen, als Dienstmagd zu arbeiten. Da sie über keinerlei Ausbildung verfügt, kann ihr gesellschaftlicher Status nur durch eine Heirat verbessert werden, indem sie den Status ihres Mannes annimmt. Die wichtigsten Nebencharaktere, die in dem Film vorkommen, sind Cinderellas Stiefmutter Lady Tremaine, Cinderellas Patin die gute Fee, ihre Stiefschwestern Drizella und Anastasia, der Prinz, der König und Cinderellas Freunde die Mäuse. Im Gegensatz zu dem Grimmschen Märchen verfügen die Charaktere, außer Cinderella, demnach im Film über wirkliche Namen und nicht nur solche, die ihren Charakter oder ihre Position beschreiben.²⁰⁶

Der Film widerspricht schon in den ersten Szenen jeglichen Wirklichkeitserfahrungen des Zuschauers, als Cinderella die schwere Arbeit, die ihr von der Stiefmutter aufgetragen wird, wie von selbst von der Hand geht. Sie muss auf Befehl der Stiefmutter das ganze Haus putzen, was sie ohne Murren singend erledigt. Während der Arbeit bleibt ihre Haltung vorbildlich, Cinderella selbst bleibt sauber und die Arbeit scheint ihr wie von Zauberhand zu gelingen. Auch ihre Hände sind, wie Tews²⁰⁷ bemerkt, durchgehend zart und wohlgepflegt. Obwohl diese Freude an der schweren Arbeit dem modernen Zuschauer unwahrscheinlich vorkommen mag, verhält sich Cinderella so, wie es von der Frau der 1950er Jahre erwartet wurde.

Sie verdient demnach die Hilfe, die ihr von ihrer Patin und ihren Freunden den Mäsen zukommt. Wie im Märchen hat Cinderella also ein gutes, wenn nicht gar inniges Verhältnis zu Tieren, der Natur und dem Übernatürlichen. Die Heldin besitzt, wie im Märchen der Gebrüder Grimm, die erstrebenswert – erscheinenden Tugenden einer Frau, die sie gegenüber ihren Stiefschwestern und der Stiefmutter auszeichnen. Cinderella ist bescheiden,

²⁰⁶ Julia Tews suggeriert in ihrer in diesem Kapitel zitierten Arbeit allerdings, dass der Name der Stiefmutter, *Tremaine*, in einer Kombination aus dem Englischen und den französischen als ‚*Sehr Gemein*‘ übersetzt werden könnte. Ist diese Theorie richtig, verfügt sie also doch über einen sprechenden Namen, der ihre Charaktereigenschaften entblößt.

²⁰⁷ Tews (wie Anm. 201), S. 24

ordentlich, fleißig, gütig, charmant, sensibel und naiv. Trotz der Unterdrückung, die sie von Seiten ihrer Stiefmutter und Stiefschwestern erfährt, „*Cinderella remained ever gentle and kind.*”²⁰⁸

Der Film folgt demnach, wie Kay Stone²⁰⁹ in *Things Walt Disney never told us* treffend bemerkt, dem Stereotyp einer schönen, wehrlosen Frau, die von einer hässlichen, bösen Stiefmutter unterdrückt wird. Cinderella fügt sich widerstandslos ihrem Schicksal. Ihre einzigen Freunde sind, anders als in dem Perrault-Märchen, die Mäuse, die mit ihr sprechen und menschliche Kleidung tragen. In dieser Hinsicht unterscheidet der *Cinderella* sich stark von dem Grimmschen Märchen. Während der Zweck der Tauben in letztgenanntem ist, Aschenputtel zu unterstützen und dem Prinzen zu helfen, die richtige Wahl zu treffen, haben die Mäuse in *Cinderella* ein richtiggehendes Eigenleben. Sie werden von dem Kater der Stiefmutter, Luzifer, unterdrückt. Die Geschichte der Mäuse ist demnach eine Geschichte innerhalb des Filmes, in der die guten und bösen Taten der Besitzer der Tiere in dem Verhalten der Tiere ausgedrückt wird. Auch der Triumph des Guten über das Böse wird widerspiegelt, als Luzifer letztendlich von Bruno getötet wird.

Zorn, ein traditionell männliches Attribut, wird nicht als feminin angesehen. Deshalb zeigen auch nur die negativen weiblichen Charaktere Zorn. Die Stiefschwestern streiten sich und zerreißen dabei Aschenputtels Kleid. Aschenputtel selbst weist neben ihren weiblichen Charaktereigenschaften auch nur traditionell weibliche Emotionen auf: Angst, Traurigkeit, Mitleid, Freundschaft und Liebe. Dabei spielen negative Emotionen eine eher untergeordnete Rolle. Sie ist hilfsbereit und liebevoll und versucht sogar Bruno den Hund, und Luzifer die böse Katze, zu überreden, ihren langwierigen Streit zu begraben.

In ihrem Umgang mit den Tieren benimmt sie sich so, wie Dr. Benjamin Spock, Erziehungsberater und Psychologe der 1950er und 1960er Jahre es Müttern vorschreibt:

[...] a mother senses that her main job is to lead her child positively. Ideally, when she sees things starting to go wrong, she jumps in quickly and *prevents* misbehaviour (she develops a sixth sense like radar, that operates all day, even when her children are hundreds of yards away). So she seldom has to call him bad because he doesn't get too

²⁰⁸ *Walt Disney's Cinderella*. Ein Film von Clyde Jeromin und Wilfred Jackson. Nach dem Märchen von Charles Perrault. Drehbuch von Bill Peet. USA . 19. Februar 1950.

²⁰⁹ Stone (wie Anm. 2), S. 44

many chances to be bad.²¹⁰

Cinderella, die sich nicht streitet, immer sanftmütig und hilfsbereit ist, ist den Mäusen und dem Hund, die gewissermaßen ihre Schutzbefohlenen sind, wirklich ein gutes Beispiel. Sie stiftet sie zu Friedfertigkeit und Sanftmut an, rät ihnen davon ab, sich an Luzifer zu rächen. Nur Luzifer selbst kann sie nicht positiv beeinflussen. Bei ihm handelt es sich allerdings auch nicht um ihr Haustier, sondern um das Haustier der bösen Stiefmutter, welches sich in seinem Betragen deutlich zeigt.

Diese Eigenschaften in Kombination mit ihrer Schönheit, Jugend und ihrer schönen Stimme zeichnen sie dazu aus, die künftige Königin zu werden, wie Karol Kelley in *A Modern Cinderella*²¹¹ feststellt. Dieser Feststellung muss allerdings hinzugefügt werden, dass Cinderella sich durch ihr vortreffliches Verhalten weniger die Position als Königin verdient hat, sondern vielmehr die Position als Ehefrau des Prinzen und Mutter der sich von dem König so sehnlich gewünschten Enkelkinder. Sie ist gewissermaßen die Antwort auf den Stoßseufzer des Königs auf dem Ball: „*There must be at least one who would make a suitable mother [...] a suitable wife!*“²¹² Cinderella hat in ihrem Umgang mit den Tieren ihre Qualitäten als Hausfrau und Mutter bewiesen, die Heirat mit dem Prinzen ist die verdiente Belohnung.

Ihr erstes Ballkleid schneidert Cinderella sich mit Hilfe der Mäuse aus einem alten Kleid ihrer Mutter zurecht, es wird jedoch von ihren Stiefschwestern zerrissen. Als sie nicht weiter weiß, erscheint die Patin, eine mollige, gutmütige Fee, die ihr ein Kleid herbeizaubert und die Tiere in Dienstboten verwandelt. Auf dem Ball betört Cinderella den Prinzen ohne zu wissen, um wen es sich handelt. Sie geht mit einer traumwandlerischen Sicherheit vor, als ob sie genau weiß, was als nächstes von ihr erwartet wird. Trotzdem ist der Prinz relativ antriebslos als es darum geht, nach seiner verschwundenen Partnerin zu suchen. Der König selbst lässt nach ihr suchen. Nachdem Cinderella durch die Schuhprobe als richtige Braut identifiziert wird, fahren sie und der Prinz in einer Hochzeitskutsche davon, während die Mäuse Reis werfen. Eine Bestrafung der Stiefmutter und der Stiefschwestern bleibt aus.

²¹⁰ Spock, Benjamin: *Dr Spock Talks with Mothers. Growth and Guidance*. London: The Bodley Head 1954, S. 106.

²¹¹ Kelley (wie Anm. 202), S. 90.

²¹² *Walt Disney's Cinderella*. Ein Film von Clyde Jeromin und Wilfred Jackson. Nach dem Märchen von Charles Perrault. Drehbuch von Bill Peet. USA . 19. Februar 1950.

Cinderella erscheint in diesem Film wesentlich passiver als das Aschenputtel der Gebrüder Grimm. Sie ist völlig hilflos ohne die Mäuse und die Fee, sie übernimmt keine Eigenverantwortung und ihr wird auf Schritt und Tritt der Weg geebnet. Jane Yolen äußert sich in ihrem Essay, *America's Cinderella*, wie folgt über den Film:

[...] Cinderella herself is a disaster. She cowers as her sisters rip her homemade ballgown to shreds. (Not even homemade by Cinderella, but by the mice and birds.) She answers her stepmother with whines and pleadings. She is a sorry excuse for a heroine, pitiable and useless. She cannot perform even a simple action to save herself, though she is warned by her friends, the mice. She does not hear them because she is 'off in a world of dreams.'²¹³

Diese Traumwelt, von der Yolen spricht, ist die traumwandlerische Sicherheit, mit der *Cinderella* sich bewegt. Hier fühlt sie sich sicher und geschützt. Sie braucht keine Eigenverantwortung zu übernehmen, da sie sich, durch ihr Verhalten, die Hilfe Anderer verdient hat. Die Frau der 1950er braucht nicht selbstständig zu sein. Solange sie fröhlich und gut gepflegt ihre Aufgaben erledigt, wird für sie gesorgt.

Die Familie des Prinzen, im Gegensatz zu der Cinderellas, ist nicht nur reich, sondern königlich. Er ist der Kronprinz und hat demnach die höchstmögliche Stellung im Lande inne. Allerdings spielt in dieser Verfilmung auch der Prinz keine aktive Rolle. Er ist von seiner schönen Gesprächspartnerin zwar angetan, lässt sich bei ihrer Flucht allerdings von anderen Damen ablenken. Der Herzog findet den gläsernen Schuh und bewahrt ihn auf, der König veranlasst die Suche nach Cinderella, da er sich Enkelkinder wünscht und er in ihr die Mutter dieser Enkelkinder sieht. Der Prinz tritt in dem Film nicht wirklich als Retter auf. Yolen kritisiert in obengenanntem Artikel auch die Oberflächlichkeit der Gefühle des Prinzen Cinderella gegenüber. Er erkennt sie nämlich nicht, bis sie „*is magically back in her ball gown, beribboned and bejewelled.*“²¹⁴ Das Schicksal der beiden passiven Hauptcharaktere scheint völlig von Nebencharakteren gelenkt zu werden.

Trotzdem ist bezeichnend, dass alle Verbesserungen, die in dem Film eintreten, von

²¹³ Yolen, Jane: „*America's Cinderella*“. In: Dundes, Alan (Hrg.). *Cinderella. A Casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1972, S. 302.

²¹⁴ Yolen (wie Anm. 213), S. 304.

männlichen Charakteren²¹⁵ verursacht werden, soweit es sich nicht um die Magie der Patin handelt. Die männlichen Mäuse und der Hund retten Aschenputtel aus dem verschlossenen Zimmer, durch die Heirat rettet der Prinz Aschenputtel vor dem Missbrauch ihrer Familie und der harten Hausarbeit. Sogar die Stiefschwester erhoffen sich die Rettung durch einen Mann, der sie heiratet. Die einzigen Frauen, die in dem Film über eine Gewisse Macht verfügen, sind die Patin und die Stiefmutter. Ihre Macht wird jedoch durch ihre Charaktereigenschaften abgewertet. Die mächtige Stiefmutter ist böse und gemein, die Patin, hingegen, ist so zerstreut, dass sie eher lächerlich als mächtig wirkt. Es ist in *Cinderella* für eine Frau unmöglich, gleichzeitig mächtig und begehrenswert zu erscheinen. Sie verhält sich entweder wie von der Gesellschaft erwartet und wird hierfür belohnt, oder sie ist mächtig und böse oder lächerlich. Es gibt keine durchweg positiv beschriebene mächtige Frau.

Im Gegensatz zu der von ihrer Umwelt unterdrückten Cinderella ist der Prinz zwar äußerlich mächtig, aber innerlich sehr verletzlich. Er ist von seinen Gefühlen abgeschnitten, seelisch gewissermaßen tot. In dieser Hinsicht kann Cinderella ihm weiterhelfen. Der Prinz in *Cinderella* sucht eine Frau, die er heiraten kann, um den Wunsch des Vaters zu erfüllen, sowohl als auch eine Ablenkung von seiner chronischen Langeweile. Cinderellas Schönheit und ihre Liebe erwecken seine Emotionen aufs Neue. Er hat nun eine weibliche Gefährtin, die in ihm die Gefühle hervorbringt, die er sonst nicht zeigen kann. Cinderella und der Prinz helfen sich demnach gegenseitig. Er gibt ihr eine Identität als seine Frau und rettet sie vor ihrer Stieffamilie. Sie gibt ihm Festigkeit und Liebe, zeigt ihm die kleinen Freuden des Lebens, wie es von einer Frau ihrer Zeit erwartet wird.

Karol Kelley²¹⁶ bemerkt in dieser Hinsicht treffend, dass *Cinderella* deutlich männliche und weibliche Stereotypen definiert und auf die Rollen hinweist, die Mann und Frau zu spielen haben. Sogar Nebencharaktere wie die Mäuse sind an Geschlechterrollen gebunden. Als eine männliche Maus den weiblichen Mäusen bei dem Nähen des Ballkleides für Cinderella helfen will, wird er mit den Worten: „*Leave the sewing for the women; You go get the trimmin*“²¹⁷ weggeschickt. Es gibt in dem Film für keines der beiden Geschlechter eine Möglichkeit, aus ihren vorgeschriebenen Rollen auszubrechen, wollen sie nicht böse oder lächerlich wirken.

²¹⁵ In erster Linie handelt es sich hier um den alten, erfahrenen König.

²¹⁶ Kelley (wie Anm. 202), S. 90 f.

²¹⁷ Walt Disney: *Cinderella* (wie Anm. 212).

Valerie Bryson²¹⁸ beschreibt, wie Betty Friedman und andere Feministinnen diese Erwartung, dass das Leben der Frau darauf gerichtet sein sollte, einen Ehemann zu finden und seine und die Bedürfnisse der gemeinsamen Kinder erfüllen, kritisierten. Die Frau könne hierdurch ungeachtet aller Annehmlichkeiten des modernen Hausfrauendaseins nicht glücklich werden.

If we continue to produce millions of young mothers who stop their growth and education short of identity, without a strong core of human values to pass on to their children, we are committing, quite simply, genocide, starting with the mass burial of American women and ending with the regressive dehumanization of their sons and daughters.²¹⁹

Cinderella lebte den amerikanischen Frauen demnach einen Traum vor, in dem sie, hätte sie wirklich gelebt, wahrscheinlich nicht hätte glücklich werden können. *Pretty Woman*, der als Nächstes besprochene Film, wurde 40 Jahre später produziert. In diesem Film arbeitet die Frau, tritt selbstbewusster als Cinderella auf und scheint wesentlich mehr Möglichkeiten zu haben, ein erfülltes Leben zu führen. Ob und wie die Darstellung der Frau, und damit die gesellschaftlichen Erwartungen an die Frau der Zeit sich jedoch wirklich verändert haben, soll im Folgenden untersucht werden.

5.1.2. Das scheinbar starke Aschenputtel – *Pretty Woman*

Galt die Heirat mit einem Mann, der sie versorgen, und den sie bemuttern konnte noch als das höchste Ziel der Cinderella, scheint sich in den 1980^{er} und frühen 1990^{er} Jahren zunächst das Blatt zum Guten für die Frau gewendet zu haben. Theoretisch steht ihr jede Tür offen, sie kann Karriere machen und, wie Margaret Thatcher, sogar eine hohe Stellung in der Politik erreichen. Ariane Barth geht 1989 in ihrem Artikel, *Energien vom wilden Mann*, sogar so weit, dass sie beschreibt:

Zu definieren, wie die Geschlechter sein sollen – diese ganz besondere gesellschaftliche Macht hat die Frauenbewegung in den letzten zwei Jahrzehnten massiv genutzt: Das eigene Geschlecht wurde bestärkt, das Männergeschlecht niedergemacht.²²⁰

Die Heldin in dem nun zu analysierenden Film scheint auf den ersten Blick eine typische

²¹⁸ Bryson (wie Anm. 160), S. 160.

²¹⁹ Friedan, Betty: *The Feminine Mystique Harmondsworth*. Penguin Books 1963, S. 38

²²⁰ Barth, Ariane: "Energien vom wilden Mann". In *Der Spiegel*. 2. Oktober 1989, S. 228.

starke Frau der achtziger Jahre zu sein. Die hübsche Prostituierte Vivian lebt unabhängig von ihrer Familie. Unterstützung erfährt sie nur von ihrer besten Freundin und Mitbewohnerin Kit. Vivian kann tun und lassen was sie will. Sie verdient sich ihren Lebensunterhalt als Prostituierte, setzt sich selbstbewusst gegen Zuhälter zur Wehr. Trotz aller Selbstständigkeit ist sie jedoch nicht glücklich.

Tritt sie anfangs stark und selbstbewusst auf, verschwächt sich ihr Charakter im Laufe des Films allerdings und sie wird mit ihrem sozialen Aufstieg immer abhängiger von den Meinungen anderer, ins Besonderen der Meinung des Mannes, in den sie sich unfreiwillig verliebt hat. Wie in Kapitel 5.1.4. gezeigt werden soll, kann sie als eine Art Aschenputtel gelten, jedoch in einem anderen Sinne als das Grimmsche Aschenputtel oder Walt Disneys Cinderella. Obwohl sie die Hilfe des Mannes aus einem anderen Grunde als Aschenputtel oder Cinderella braucht, ist sie dennoch auf ihn angewiesen. In *Pretty Woman* wird jedoch nicht nur die Rettung einer Frau durch ihren ‚Prinzen‘ thematisiert, auch Geschwisterrivalität, genauer: Eifersucht unter Frauen, ein weiteres Thema aus dem Grimmschen Märchen, spielt eine wichtige Rolle.

Die Handlung des Films ist mit Intrigen durchsät und nicht gradlinig. Auch widerspricht sie nur bedingt den Wirklichkeitserfahrungen der Zuschauer. Ein Grund, warum Liebesfilme wie *Pretty Woman* so beliebt sind kann darin gesehen werden, dass sich jede Frau mit der Heldin identifizieren kann. Vivians Geschichte ist zwar unwahrscheinlich, aber nicht unmöglich.

Im Gegensatz zu dem Grimmschen Märchen werden in *Pretty Woman* konkrete Orts- und Namensangaben gemacht, auch die Handlung ist wesentlich komplexer als im traditionellen Märchen. Vivian kommt aus einer Familie der Unterschicht in Georgia. Sie ist einem Mann nach Los Angeles gefolgt, wurde von ihm verlassen und wusste keinen Ausweg, als sich ihren Unterhalt als Prostituierte zu verdienen. Sie teilt sich eine Wohnung mit ihrer Freundin Kit, auch einer Prostituierten. Vivians ‚Prinz‘ heißt Edward Lewis, kommt aus einer sehr reichen Familie und arbeitet als Geschäftsmann. Weitere wichtige Charaktere in dem Film sind Barney der Geschäftsführer des Hotels und die Verkäuferinnen einer Boutique.

Vivian ist zu Anfang des Geschehens zwar verzweifelt, weil ihre Freundin und Mitbewohnerin das gemeinsame Mietgeld veruntreut hat, aber nicht hilflos. Ihre Gestik ist überschwänglich, sie trägt eine blonde Perücke und billige, glänzende Kleidung. Alexandra

Rainers Aussage in *Hollywoods märchenhaftes Frauenbild* ist zuzustimmen:

Trotz ihrer Rolle als Prostituierte wirkt sie wie ein harmloses Kind, nicht wie eine erwachsene Frau. [...] Aber in dieser Kindlichkeit ist sie auch selbstbewusst.²²¹

Gerade dieses Selbstbewusstsein findet Edward an ihr so faszinierend. Sie hat keine Scheu vor ihm, fährt seinen teuren Wagen mühelos besser als er und fühlt sich in ihrer Haut sichtlich wohl. Sie sitzt ihm beispielsweise während eines Gesprächs direkt gegenüber und hört ihm angeregt zu. Ihre Beine sind weit gespreizt und in den Knien gemütlich angewinkelt. In dieser Position drückt sie, wie Alexandra Rainer²²² in *Hollywoods märchenhaftes Frauenbild* bemerkt, Stabilität und Erdverbundenheit aus, sie scheint fest in sich selbst zu ruhen.

Für dieses betonte Selbstbewusstsein hat Colette Dowling²²³ 1981 in *Cinderella Complex* allerdings eine wesentlich weniger positive Erklärung. Sie beschreibt warum es auch für scheinbar starke, selbstbewusste Frauen wie Vivian so wichtig ist, einen Mann zu finden, der ihnen eine Identität gibt. Obwohl von Frauen einerseits erwartet wird, selbstständig und stark zu sein, wird ihnen andererseits, so Dowling, als kleinen Mädchen beigebracht sich auf eine männliche Bezugsperson zu verlassen. Sie lernen zu erwarten, dass es immer einen Mann geben muss, der sie beschützt. Fehlt dieser Mann, benehmen sie sich, wie Dowling beschreibt *counter-phobic*:

Feeling helpless and frightened is so threatening to these women, that they devote all their energies to constructing a life—and a style—calculated to throw everyone (themselves included) off the rack. They may become racing-car drivers. Or actresses. Or prostitutes.²²⁴

Diese besagten Frauen geben sich, wie Vivian, betont selbstbewusst und burschikos um ihre Unsicherheiten zu überspielen, da sie nicht zugeben wollen, sich ohne Mann unvollendet, wenn nicht gar hilflos zu fühlen. Die einzige Möglichkeit, ohne Mann leben zu können, scheint in ihren Augen in einem betont starken, unnahbaren Verhalten zu liegen. Hierdurch spiegeln sie unbewusst die Erwartungen der Gesellschaft wider, wie unverheiratete Frauen

²²¹ Rainer (wie Anm. 144), S. 99.

²²² Rainer (wie Anm. 144), S. 99

²²³ Dowling, Colette: *The Cinderella Complex: women's hidden fear of independence*. New York: Summit Books 1981, S. 67.

²²⁴ Dowling (wie Anm. 223), S. 72.

sich zu verhalten haben.

Diese Theorie würde erklären, warum Vivian während des Films mehrfach kindlich, zappelig, nervös und unruhig ist. Edward ermahnt sie in solchen Fällen stets väterlich stillzusitzen und sich wie eine Dame zu benehmen, während sie die Ermahnungen ohne jegliche Verteidigungsversuche oder Widerworte akzeptiert. Gegen Ende des Films hat Vivian von Edward als väterliche Autorität gelernt sich so zu benehmen, wie es der gesellschaftlichen Vorstellung einer Dame an der Seite eines reichen Mannes entspricht. Sie kleidet sich schick, bewegt sich gleichmäßig und beherrscht Smalltalk perfekt. Durch diese angelebte Damenhaftigkeit verliert sie jedoch ihre erfrischend kindliche Persönlichkeit. Diese Veränderung, die parallel mit dem Wechsel in Vivians Kleidungsstil vonstatten geht, zeigt wie sehr Vivian ihre Persönlichkeit von ihrem Aussehen ableitet. Erst als sie sich ganz den Wünschen Edwards, des Mannes, gebeugt hat, wird sie als erwachsene Frau von der Gesellschaft akzeptiert.

Durch Edward und Barney, Vivians anderen Lehrmeister, wird in dem Film deutlich, dass die beiden Männer genau wissen, was für Vivian als Frau am Besten ist. Der Hotelmanager bringt ihr gute Manieren und das richtige Verwenden von Besteck bei, was sie gesellschaftlich akzeptabel macht. Hierdurch übernimmt Barney gewissermaßen die Rolle der Tauben in *Aschenputtel*, er bereitet Vivian auf den ‚Ball‘, ihre erste Verabredung mit Edward vor. Wusste Aschenputtel trotz ihrer untergeordneten Stelle in der Familie genau, wie sie sich auf dem Ball zu verhalten hatte, ist Vivian in dieser Hinsicht völlig ahnungslos. Sie muss das richtige Verhalten von Grund auf lernen, damit sie weder sich, noch ihren ‚Prinzen‘ blamiert. Sie lernt diese Dinge allerdings nicht zur persönlichen Bereicherung, sondern um Edward zu gefallen. Ihr ganzes Dasein dreht sich nur noch um ihn. Alexandra Rainer bemerkt hierzu treffend:

Alle ihre Handlungen haben nur noch den Zweck, seinen Wünschen zu entsprechen. Eine Hure wird dafür bezahlt, ein Wunschbild des Mannes zu sein, die ehrbare Frau soll dies anscheinend freiwillig tun.²²⁵

In diesem Sinne sagt Vivian sich nur scheinbar von ihrer Vergangenheit als Prostituierte los. Andererseits wird sie indirekt auch für diese Veränderung in ihrem Lebensstil bezahlt.

²²⁵ Rainer (wie Anm. 144), S. 100.

Edward gibt ihr seine Kreditkarte, damit sie sich für ein geplantes gemeinsames Geschäftsessen neu einkleiden kann. Statt ihrem grellen Stil treu zu bleiben, will Vivian sich nun nach Edwards Geschmack richten. Wegen ihrer lauten Art und ihrer auffälligen Kleidung wird sie jedoch einer angesehenen Boutique verwiesen. Wieder muss der männliche Barney hilfreich eingreifen. Er lässt seine Kontakte spielen und sorgt dafür, dass Vivian in einem teuren Kaufhaus tadellos bedient wird.

Als Edward erfährt, wie demütigend Vivian in der Boutique behandelt wurde, begleitet er sie beim Kleiderkauf. Er betont in der Boutique seiner Wahl mehrmals, wieviel Geld er ausgeben will, woraufhin der Geschäftsführer der Boutique und die Verkäuferinnen alles tun, um ihn und Vivian zufriedenzustellen. Des Geldes wegen richten sie sich nun völlig nach Vivian, lassen ihr sogar Pizza ins Haus liefern. Sie übernehmen nun die Rolle der Prostituierten, die ihren Kunden vorspielen, was diese möchten. Der Gefallen, den Edward Vivian tut, gibt ihm allerdings wiederum die Möglichkeit, ihr durch sein Nicken und Kopfschütteln zu signalisieren, was er von der Kleidung hält. Er kann Vivian gänzlich nach seinem Geschmack formen. Sein Verhalten suggeriert, dass sie zu ungeschickt ist, sich selbst Kleidung zu kaufen. Andererseits könnte es auch auf Vivians Unerfahrenheit beim Kleiderkauf deuten. Hierdurch wird der Eindruck einer gewissen Unverdorbenheit bei Vivian verstärkt. Obwohl sie als Prostituierte arbeitet, ist sie nicht weltlich erfahren genug, sich selbst einzukleiden. Besuchte Aschenputtel den Ball des Prinzen drei Mal, wohnt Vivian eine Woche lang bei Edward. Es gibt zwar drei Höhepunkte, während denen Vivian sich als dem Prinzen würdig erweisen muss, trotzdem muss sie sich während der ganzen Woche Edward hingeben. Die Verschnaufpausen, die Aschenputtel zwischen den Bällen hatte, sind Vivian nicht vergönnt.

Während dem zweiten Höhepunkt, den Edward und Vivian erleben, unterhält Vivian sich während einem Polospiel mit dem Enkel des Geschäftspatners Edwards. Zm ersten Mal zeigt Edward eine wirkliche Regung: Eifersucht. Wie Aschenputtels Prinz, der andere Tanzpartner mit den Worten „*Das ist meine Tänzerin*“ abwehrte, fühlt auch Edward sich plötzlich genötigt, seine Besitzansprüche Vivian gegenüber geltend zu machen. Auch die Flucht des Aschenputtels von dem Ball wird in *Pretty Woman* wiederholt. Flüchtete Aschenputtel allerdings noch aus nicht näher geklärtem Grund vor dem Prinzen, flüchtet Vivian weil sie meint, Edward sehe in ihr nichts weiter als eine Prostituierte. Da sie sich in ihn verliebt hat, flüchtet sie und gibt ihn dadurch frei.

Höhepunkt des ‚Balls‘ ist für Vivian der Operbesuch in San Francisco. Sie entzückt Edward mit ihrem eleganten Aussehen, ihrer Rührung und ihrer Begeisterung während ihres ersten Opernbesuchs. Bezeichnenderweise wählt Edward *La Traviata*, eine Oper, in der Violetta Valery eine Prostituierte an gebrochenem Herzen und der Schwindsucht stirbt. Er weiß, dass Vivian in ihm mittlerweile nicht mehr nur den reichen Geldgeber sieht, während auch er Gefühle für sie entwickelt hat. Trotzdem scheint es ihm noch nicht möglich, dass die Liebe zwischen ihm und Vivian zu einem glücklichen Ende führen kann.

Vivian bleibt auf Edwards Hilfe angewiesen, der ihr mit den neuen Kleidern auch eine neue Identität verleiht, die sie gerne annimmt. Erst als sie nach Edwards Geschmack gekleidet ist, rächt sie sich an den Verkäuferinnen, indem sie die Boutique unerkannt besucht und die Verkäuferinnen darauf hinweist, dass sie in Zukunft in anderen Läden viel Geld für Kleidung ausgeben wird, da dieser nun unter ihrem Niveau liegt. Die Verkäuferinnen der ersten Boutique erfüllen in dieser Szene die Rolle der eifersüchtigen Stiefschwestern des Grimmschen Märchens und *Walt Disney's Cinderella*. Wie die Schwestern Aschenputtel und Cinderella auf dem Ball nicht erkennen, erkennen auch die Verkäuferinnen Vivian zunächst nicht. Der Prinz gibt Aschenputtel und Cinderella ihr Selbstbewusstsein zurück und hilft ihnen, sich von der Unterdrückung der Stieffamilie zu befreien. In demselben Maße braucht Vivian Edward, um sich gegen ihre Unterdrückerinnen zur Wehr zu setzen.

Eine weitere, wenn auch wesentlich doppeldeutigere Schwesternfigur, könnte man in Vivians Freundin Kit sehen. Kit und Vivian teilen sich eine Wohnung und bezeichnen sich als Freundinnen, trotzdem verschwendet Kit das Mietgeld, das Vivian so dringend braucht. Als Vivian von ihrem Freund verlassen wurde und dringend Geld brauchte, bildete Kit Vivian zu einer Prostituierten aus. Obwohl es gut gemeint war, ist zweifelhaft, ob sie Vivian damit wirklich einen Gefallen tat. Als Vivian von Edward verletzt wird, versucht Kit wieder, sie zu unterstützen. Sie macht ihr Vorwürfe, weil sie sich in Edward verliebt hat, und damit gegen jegliche Verhaltensregeln für Prostituierte, die Kit ihr beigebracht hatte, verstoßen hatte. Andererseits versucht auch Vivian Kit zu helfen, verlässt sie aber doch. Es kommt zwischen den Freundinnen mehrmals zu Hilfsversuchen, die nie ganz ausgeführt werden und, obwohl gut gemeint, bei näherem Hinsehen eher Sabotageversuchen gleichen. Kit ist nicht im Stande dazu, Vivian zu unterstützen, sie ist aber auch nicht böse wie die Verkäuferinnen. Die Schwesternrollen, die in dem Grimmschen Märchen und *Walt Disney's Cinderella* noch sehr schwarz/weiß erscheinen, sind in *Pretty Woman* wesentlich differenzierter. Es bleibt jedoch

dabei, dass für das Aschenputtel von anderen Frauen keine effektive Hilfe zu erwarten ist.

Die Beziehung zwischen Vivian und Edward wird schließlich von dem Hotelmanager, dem männlichen Barney, der schon früher die Rolle der Tauben eingenommen hatte, gerettet. Taktvoll, als er über eine Kette, die Edward in der Hand hält, sagt er *“It must be difficult to let go of something so beautiful,”*²²⁶ womit er Edward endgültig die Augen öffnet. Auch Vivian ist sich ihren Gefühlen Edward gegenüber nicht im Klaren. Sie vergisst diese Unsicherheit jedoch sofort, als Edward die Feuerleiter erklimmt um sie zu retten. Edward, der unter Höhenangst leidet, muss seine Phobie überwinden, um Vivian zurückzugewinnen. Als er ihr die finanzielle Versorgung, die sie sich anfangs wünschte anbot, reichte diese ihr nicht mehr. Als er die Leiter erklimmt, erfüllt er Vivians Wunsch nach einem Märchenprinzen, der sie aus ihrem Turm rettet. Während der Versöhnung fragt Edward, was Vivian machen würde, wenn der Prinz sie rettet und sie antwortet *“I rescue him right back.”*²²⁷

Wieder erscheinen die zwischenmenschlichen Beziehungen in *Pretty Woman* wesentlich differenzierter als in *Aschenputtel*. Brauchte der Prinz in *Aschenputtel* eine Königin und in *Walt Disney’s Cinderella* eine Mutter für seine Kinder, braucht Edward eine Gesellschafterin und Repräsentantin für seine Geschäftstermine. Zwar ist Vivian als Frau immer noch schwach, allerdings hat auch der Prinz sich verschwächt. Er steckt in einer emotionalen Krise, aus der er, wie Vivian aus ihrer finanziellen Krise, gerettet werden muss. Tatsächlich ist Edward, der moderne Mann der achtziger Jahre, innerlich noch verletzlicher als der Prinz in *Cinderella*. Er ist chronisch überarbeitet. Erst nach Psychotherapie im Werte von \$10 000 konnte er seinen Zorn dem Vater gegenüber ausdrücken. Er leidet unter Höhenangst, Bindungsängsten, schämt sich, vor Anderen zu musizieren und kann sich weder entspannen noch das Leben genießen. In dieser Hinsicht hilft Vivian ihm weiter. Sie ist zwar ungebildet, aber spontan. Sie kann laut lachen und bringt ihm bei, sich zu entspannen. Mit ihr kann er zum ersten Mal über seine Gefühle reden. Wie Cinderella zeigt auch Vivian Edward die kleinen Freuden des Lebens und steckt ihn mit ihrer Spontanität an.

Es gibt in *Pretty Woman* wieder ein Wechselspiel zwischen den Geschlechtern. Edward bietet Vivian Reichtum und eine Identität an seiner Seite, sie bietet ihm Liebe und innere Heilung,

²²⁶ *Pretty Woman*. Ein Film von Garry Marshall. Drehbuch: J. F. Lawton. USA: 23. März 1990.

²²⁷ Ebd.

wie Karol Kelley treffend zu dem Thema bemerkt.²²⁸ Vivian wird wie Cinderella eine rein mütterliche Rolle zugeteilt, die den Stereotypen des Weiblichen entspricht. Ariane Barth listet in ihrem 1989 veröffentlichten Spiegel-Artikel einige Rollenstereotypen für Frauen auf, die genau auf Vivian zutreffen. Unter anderem ist sie *“emotional, natürlich, arglos, schön, mütterlich, launisch, romantisch und verführerisch.”*²²⁹ Sie liebt Edward, hilft ihm, seine Emotionen auszudrücken, unterstützt ihn und hält sich im Hintergrund.

Pretty Woman sagt deutlich aus, dass die Frau den Mann immer noch braucht, um ihr eine Identität zu geben, wenn auch, wie in Dowling beschrieben, aus anderen Gründen als Aschenputtel oder Cinderella. Die Heirat mit einem wohlhabenden Mann bleibt nach wie vor das höchste Ziel der Frau. Wie in *Cinderella* werden alle Verbesserungen, die für die Heldin eintreten, von einem Mann in die Wege geleitet. Auch gibt es keine Frau, die über wirkliche Macht verfügt. Die Verkäuferinnen können Vivian den Zutritt zu der Boutique verweigern, werden aber von Edward gedemütigt. Auch in Edwards Firma sind die wirklich wichtigen Stellen immer von Männern besetzt. Weibliche Angestellte gibt es nur in der Form von Sekretärinnen oder Telefonistinnen. Die Botschaft des Films in dieser Hinsicht scheint klar: Frauen sollen zwar arbeiten, jedoch nur in untergebenen Positionen. Ihre Macht ist immer begrenzt und wirkliche Hilfe kommt nur vom Mann.

Cinderella drückt das Geschlechterdenken der 1950er aus. In *Pretty Woman*, 40 Jahre später, hat sich nicht viel geändert. Es scheint jedoch, wie im Folgenden gezeigt werden soll vorschnell, die Darstellung der Frau nur anhand des Zeitalters, in dem der Film oder die Erzählung über sie produziert wurde, analysieren zu wollen. Tatsächlich gab es vor und nach *Pretty Woman* Werke, in denen die Aschenputtelfigur als sehr stark dargestellt wurde. Die nächsten beiden zu analysierenden Filme, *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* von 1973 und *Ever After* von 1998 weisen erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen einander auf, obwohl *Ever After* 25 Jahre nach *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* produziert wurde. Es soll demnach näher auf die starke Aschenputtelfigur eingegangen werden, während gleichzeitig versucht wird zu erkennen, ob diese Figur wirklich so unabhängig ist, wie sie auf den ersten Blick scheint.

5.1.3. Das starke Aschenputtel

²²⁸ Kelley (wie Anm. 202), S. 89.

²²⁹ Barth (wie Anm. 220), S. 232.

In den vorigen beiden Kapiteln konnte das Aschenputtel dem Prinzen nur helfen, seine Gefühle auszudrücken, es war ihm ansonsten in fast jeder Hinsicht unterlegen. Es gibt jedoch auch Aschenputtel-Versionen, in denen das Aschenputtel dem Prinzen klar überlegen ist. Diese Form des Aschenputtels soll anhand von *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*, einem deutsch-tschechoslowakischem Film von 1973 und *Auf Immer und Ewig*, einer Hollywood-Produktion von 1998 verdeutlicht werden.

5.1.3.1 *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*

Als einer der bekanntesten Märchenfilme erschien *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* 1973 erstmals in der DDR. Der Film, der in Zusammenarbeit zwischen der DDR und der Tschechoslowakai gedreht wurde, ist auf eine tschechische Aschenputtel - Variante von Božena Němcová basiert, die sie in ihrer Sammlung *Volksmärchen und Sagen* veröffentlicht hatte, weist aber gravierende Ähnlichkeiten zu dem *Aschenputtel* der Gebrüder Grimm auf. Im Kontext der Entstehungszeit des Märchenfilmes, als die ehemalige Tschechoslowakai noch unter sowjetischer Bestzung stand und jegliche liberalen Bestrebungen niedergeschlagen wurden, wird der Film zuweilen selbst als Anspielung auf das repressive Gesellschaftssystem verstanden, wie in Andreas Friedrich bemerkt.²³⁰

In diesem besagten System der DDR wurde der Frau in der Literatur eine ganz besondere Rolle zugeschrieben. Susan Cocalis²³¹ beschreibt, wie im Roman der 1950er Jahre die einfache Hausfrau, die sich von den bourgeoisen Standesdünkeln befreit um eine Rolle in der Entwicklung des Sozialismus zu spielen, ein beliebtes Thema war. In den 1960er Jahren war es die Karrierefrau, die versuchte ihrer Familie und der Karriere gleichzeitig gerecht zu werden. Diese weiblichen Hauptfiguren konnten sich in anderen Gebieten als nur der Mutterschaft auszeichnen. Sie mussten ihre Rolle als Mutter mit ihrer Karriere vereinigen, welches zu einer Doppelbelastung führte. Gab es für sie keine Möglichkeit, beiden Rollen gerecht zu werden, opferten sie ihre persönlichen Interessen denen des Staates. Diese positiven weiblichen Figuren verkörperten die Ideale des Sozialismus und sollten ihren männlichen Gegenübern als Inspiration dienen.

²³⁰ Friedrich, Andreas (Hrg): *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. 2003, S. 92.

²³¹ Cocalis (wie Anm. 163), S. 41.

Aschenbrödel zeichnet sich schon zu Anfang des Films durch ihren Mut, ihr Selbstbewusstsein, Mitgefühl und ihre Hilfsbereitschaft der Dienerschaft, vor allem dem Küchenjungen gegenüber aus. Die letzten Worte, die die Mutter vor ihrem Tod an Aschenputtel richtete, „[...] *bleib hilfreich, fromm und gut* [...]“ scheinen teilweise auch auf Aschenbrödel zuzutreffen. Sie ist äußerst hilfreich, immer um das Wohl Anderer besorgt, nur über ihre Frömmigkeit, die in der sozialistischen Gesellschaft keine große Rolle spielte, wird nichts berichtet. Die Charakterzüge, die den Prinzen so sehr an ihr faszinieren, gelten traditionell eher als männlich. Sie ist mutig, stark und dem Prinzen in jeder Hinsicht überlegen. In einigen Szenen versucht der Prinz vergeblich sie einzuholen, stellt ihr Fallen, aus denen sie ihm entwischt oder versucht sie zu überlisten, was ihm jedoch nie gelingt, da sie ihm auf ihrem Schimmel ohne Weiteres davonreitet. Die einzigen Charaktereigenschaften, die sie mit dem Grimmschen Aschenputtel teilt sind ihre Tierliebe, ihr Fleiß und ihre Hilfsbereitschaft.

Die Handlung des Films verläuft relativ gradlinig mit wenigen Abschweifungen von der Haupthandlung. Allerdings treten in diesem Film wesentlich mehr Personen auf als in dem Grimmschen Märchen. Aschenbrödel lebt mit ihrer Stiefmutter und deren Tochter Dora auf einem Gutshof. Unterstützt wird Aschenbrödel meist von dem Knecht Vinzek und der weiblichen Dienerschaft. Ihre Freunde sind der Schimmel Nikolaus und der Hund Kasperle, die Katze Mohrle und die Eule Rosalie.

Schon in der ersten Szene gibt es einen starken Gegensatz zwischen Aschenbrödel und der Stiefmutter. Während die Stiefmutter auf dem Balkon steht und der Dienerschaft Befehle erteilt, sieht man Aschenbrödel schwer arbeiten. Zunächst erkennt man keinen Unterschied zwischen ihr und den anderen Dienstboten, welches ihre Bodenständigkeit betont. Erst als der Küchenjunge versehentlich eine Schüssel zerbricht und Aschenbrödel, um ihn vor den Peitschenhieben der Stiefmutter zu schützen, die Schuld auf sich nimmt, bezeichnet sie die Stiefmutter als „Mutter.“ Während dem darauffolgenden Streit wird auf das gute Verhältnis zwischen Aschenbrödel und ihrem Vater, jedoch auch auf das schlechte Verhältnis zwischen der Stiefmutter und dem Letzteren angespielt: „*Dein Vater hat mir ja eine schöne Erbschaft hinterlassen. Na ja, wie der Vater, so ...*“²³² woraufhin sie unterbrochen wird. In dieser Szene zeigt sich der erste große Unterschied zwischen *Aschenputtel* und *Drei Haselnüsse für*

²³² *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*. Ein Film von Václav Vorlíček. Nach dem Märchen von Božena Němcová. Drehbuch: Frantisek Pavlíček. Tschechoslowakai/ DDR: 1. November 1973.

Aschenbrödel. Geriet Aschenputtel durch den Tod der Mutter in ihre missliche Lage, ist es bei Aschenbrödel der Tod des Vaters, durch den sie der Stiefmutter ausgeliefert wurde. Aschenputtels Vater war Zeuge der Unterdrückung Aschenputtels, sah sich aber nicht im Stande, ihr zu helfen, während Aschenbrödel Vollwaise ist.

Es wird während des Streites deutlich, dass die Stiefmutter eifersüchtig auf Aschenbrödel ist. Während derselben Meinungsverschiedenheit scheint die Stiefmutter einen Grund für ihr Verhalten zu suggerieren: „*Damit du's nur weißt. Jetzt bin ich die Herrin und du die Magd – und nichts sonst.*“²³³ Obwohl dieses Thema in der Handlung nicht wieder aufgenommen wird, scheint es sich bei der Stiefmutter also um eine ehemalige Magd Aschenbrödels zu handeln, die durch die Heirat mit deren verwitweten Vater ihre Stellung verbessern konnte und jetzt ihre Macht der ehemaligen Herrin gegenüber ausnutzt.

Die Stiefmutter geht auch auf die Erziehungsmethoden des Vaters seiner Tochter gegenüber ein.

Aber dass du's nur weißt: Die Zeiten sind vorbei, dass dein Vater mit dir durch die Wälder geritten, dich mit der Armbrust schießen und noch allerlei andere Dummheiten gelehrt hat. [...] Als ob du ein Junge wärst!²³⁴

War die Mutter, die sie auch nach ihrem Tode indirekt unterstützte, in *Aschenputtel* noch die wichtigste Bezugsperson für die Tochter, stellt es sich während der Handlung in *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* heraus, dass gerade die Dinge, die Aschenbrödel von dem Vater gelernt hat, den Prinzen so sehr an ihr faszinieren. Sie teilt dessen Leidenschaft für die Jagd mit der Armbrust und reitet genau so gern, wenn auch besser als er. Die Erziehung und die Werte des Vaters ermöglichen es ihr, den Prinzen in ihren Bann zu ziehen und sich aus ihrer misslichen Lage zu befreien. Sie spricht auch nur von dem Vater, die Mutter scheint, im Gegensatz zu der Mutter eine eher untergeordnete Rolle in dem Gefühlsleben der Heldin zu spielen.

Während eines königlichen Besuchs des Gutes begegnet Aschenbrödel dem Prinzen zum ersten Mal. Im Gegensatz zu dem Grimmschen Märchen ist sie bei dieser ersten Begegnung schmutzig. Sie beobachtet den Prinzen, der auf ein Reh zielt und bewirft ihn mit einem

²³³Ebd.

²³⁴Ebd.

Schneeball, um das Tier zu retten. Als der Prinz und sein Gefolge sie stellen, meint er amüsiert: „*Das ist ja ein kleines Mädchen, ein Hühnchen ohne Federn!*“²³⁵ Wütend über diese Beleidigung stiehlt Aschenbrödel ihm ein als widerspenstig bekanntes Pferd, auf dem sie davonreitet. Wider Erwarten hält sich Aschenbrödel mühelos im Sattel, welches ihr den Respekt des Prinzen einbringt. Während sein Freund erbost meint, dass sie eine Tracht Prügel für ihr Verhalten verdient habe, widerspricht der Prinz ihm amüsiert, aber auch bewundernd: „*Eher einen Orden, meine Herren. Dafür, dass sie uns so reingelegt hat.*“²³⁶

Nach der von der Stiefmutter erwirkten Einladung auf den Ball des Prinzen wird der Knecht Vinzek in die meilenweit entfernte Stadt geschickt, um Dora und der Stiefmutter prächtige Stoffe zu besorgen. Als er auch Aschenbrödel anbietet, ihr etwas aus der Stadt mitzubringen, nimmt er die Rolle des Vaters in *Aschenputtel* ein. Es scheint ihm viel an dem Mädchen zu liegen, er sieht jedoch keine Möglichkeit ihr zu helfen. Trotzdem scheint er sich doch mehr als Aschenputtels leiblicher Vater mit Aschenbrödels Innenleben zu beschäftigen. Er versucht als Vater des 20. Jahrhunderts, im Gegensatz zu dem Vater des 19. Jahrhunderts, sie zu verstehen. Wie Aschenputtel bleibt auch Aschenbrödel im Gegensatz zu den extravaganten Wünschen der Stieffamilie bodenständig. Sie wünscht sich das Erste, was dem Knecht vor die Nase fällt. Der Prinz, der sich einen Streich erlauben will, schießt dem schlafenden Vinzek ein Vogelnest mit 3 Haselnüssen auf den Schoß, die dieser Aschenbrödel mitbringt.

Aschenbrödel werden die Nüsse von Vinzek geschenkt, während Aschenputtel den Haselnusszweig von der Mutter bekam. Im Gegensatz zu Aschenputtel braucht Aschenbrödel ihr Geschenk weder zu pflanzen, noch zu begießen, ihr bleibt die Mühe, die Aschenputtel sich geben musste um das Potential des Geschenks zu entdecken, erspart. Auch wird die Parallele zu dem Grab der Mutter nicht gezogen, Aschenbrödel bringt die Nüsse zu Rosalie, ihrer Eule. Wieder wird Aschenbrödels inniges Verhältnis zu der Natur widerspiegelt, als die drei Haselnüsse sich als magisch erweisen. Sie verändern sich bei Bedarf in Kleidungsstücke, die dem Aschenbrödel stets wie maßgeschneidert sitzen. Wie von einer höheren Macht gelenkt entpuppen diese sich stets als perfekt zum Anlass passend. Aschenputtel leitet ab diesem Zeitpunkt ihr gewünschtes Verhalten von diesen Kleidungsstücken ab.

Die erste Haselnuss verwandelt sich in ein komplettes Jägerkostüm mit Hut und Armbrust.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

Als Jäger verkleidet mischt Aschenbrödel die Jagd des Prinzen auf, indem sie sich als die weitaus beste Schützin erweist und hierdurch einen wertvollen Ring, den der König als Belohnung für den besten Schützen ausgesetzt hatte, gewinnt. Auf die Bewunderung des Prinzen begegnet sie mit einer Anspielung auf ihr voriges Treffen: „[...] sogar jedes kleine Mädchen kann das.“²³⁷ Sie beweist, dass sie ihm als Frau in keiner Hinsicht unterlegen ist. Aschenbrödel, die als Frau zu einem historisch unterdrückten Geschlecht gehört, dient in dieser Hinsicht wie vom Sozialismus gewollt als Inspiration für die Rezipienten des Films, indem sie über ihre Umstände hinauswächst und sich nicht an Klassen- oder Geschlechtsunterschieden stört.

Trotz ihrer Abneigung gegen Luxus und Pracht, die der Stiefmutter so wichtig sind, entscheidet Aschenbrödel sich, nachdem die zweite Haselnuss sich in ein Ballkleid, das frappierende Ähnlichkeit mit dem Kleid, das die Mutter ihr zum ersten Ball versprochen hatte, verwandelt hat, den Ball des Prinzen zu besuchen. Hierdurch könnte suggeriert werden, dass die Mutter doch einen Einfluss auf das Leben der Tochter hat und dass sie es vielleicht in die Wege geleitet hatte, dass Aschenbrödel mit den Haselnüssen geholfen wurde. Im Gegensatz zu Walt Disneys Cinderella braucht die Heldin keine Kutsche, um auf den Ball zu gelangen. Sie reitet selbst auf ihrem Schimmel zu dem Schloss. Hiermit spielt sie auf eine Prophezeiung des Vaters an, die sie früher Rosalie mitgeteilt hatte: „Vater hat immer gesagt, dass ich auf Nikolaus zum ersten Ball reiten werde wie ein Husar“²³⁸ In diesem Zitat wird wieder der Wunsch des Vaters deutlich, dass seine Tochter sich durch ihr Geschlecht nicht künstlich eingrenzen lassen möchte. Nicht nur wird dem Aschenbrödel das Kleid geschenkt, auch Nikolaus steht passend zum Kleid gesattelt bereit. Da diese Verwandlungen immer im Beisein der Eule Rosalie geschehen, ist abzuleiten, dass auch sie über magische Kräfte verfügt. Hierdurch wäre erneut die Parallele zu dem Grimmschen Märchen gezogen. Half die Mutter dem Aschenputtel durch die Tauben, empfängt Aschenbrödel die Hilfe beider Eltern über die Eule mit ihren magischen Kräften.

Als Aschenbrödel verspätet auf dem Ball ankommt ist sie verschleiert. Der Schleier soll als Schutz vor der Stiefmutter und Dora dienen, die sie nicht als Ballbesucherin entdecken sollen. Er hat jedoch auch eine andere Funktion: Der Prinz erkennt seine Spielgefährtin aus dem Wald nicht in der schönen Tänzerin. Sie ist demnach ein völlig unbeschriebenes Blatt für ihn.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd.

Sie fasziniert ihn aufs Neue, diesmal mit ihrer natürlichen, wenn auch edlen Art, und der Schlichtheit ihres Kleides, welches sich trotz seiner Schönheit von den pompösen Kleidern der anderen Ballbesucherinnen abhebt.

Bei dieser dritten Begegnung ist der Prinz völlig von ihr hingerissen. Er bittet sie wieder, ihm ihre Identität zu verraten, „weil ich mir eben eine Braut ausgesucht habe und wissen will, wer sie ist.“²³⁹ Sie entzieht sich seinem Werben indem sie seinen Antrag mit dem Hinweis unbeantwortet lässt, dass er vergessen habe, die Braut zu fragen. Hiermit spielt sie darauf an, dass er sich ihrer wirklichen Identität keinesfalls bewusst ist. Als der Prinz sie bittet, sich ihm zu erkennen zu geben, stellt sie ihm ein Rätsel:

Die Wangen sind mit Asche beschmutzt, aber der Schornsteinfeger ist es nicht,
Ein Hütchen mit Federn, die Armbrust über die Schulter, aber ein Jäger ist es nicht,
Ein silbergewirktes Kleid mit Schleppe zum Ball, aber eine Prinzessin ist es nicht.²⁴⁰

Mit diesem Rätsel spielt Aschenbrödel auf sich selbst und ihre verschiedenen Verkleidungen an, sie möchte bewirken, dass der Prinz selbst die vielen verschiedenen Facetten ihrer Persönlichkeit wahrnimmt.

Erst als sich die dritte Haselnuss in ein Brautkleid verwandelt, ihr also wieder durch die Kleidung gezeigt wird, was zu tun ist, gibt Aschenbrödel sich dem Prinzen zu erkennen. Als sie ihm den Ring, den sie auf der Jagd gewonnen hatte zeigt, gelingt es ihm, das Rätsel zu lösen. Seite an Seite reiten sie davon, bis Aschenbrödel wieder vorneweg prescht und deutlich zu erkennen gibt, dass sie auch nach der Hochzeit keinesfalls dem Prinzen untergeordnet sein will. Sie sieht in dem Prinzen nicht, wie Aschenputtel und Cinderella ihre Rettung, sondern eher ein Mittel zum Zweck. Statt sich ihm hinzugeben will sie eine liebevolle Partnerschaft mit ihm eingehen, mit Hilfe derer sie ihren Freunden weiterhelfen kann. Ihr eigener sozialer Aufstieg ist für sie nur eine willkommene Nebenwirkung. Die Stiefmutter und Dora werden wieder körperlich bestraft. Verloren Aschenputtels Stiefschwestern ihr Augenlicht, fallen die Stiefmutter und – schwester nach einem Täuschungsversuch mit ihrer Kutsche in den vereisten Weiher, welches als gerechte Strafe für ihren Eigennutz und die ungerechte Behandlung Aschenbrödels gilt. Im Gegensatz zu dem Grimmschen *Aschenputtel* wird in

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

diesem Falle auch die Stiefmutter bestraft.

Das freche Aschenbrödel ist gewissermaßen Vorläuferin einer Anzahl von Hollywood-Produktionen der 1990er, wie *Ever After*, in denen die Heldin trotz ihrer Unterdrückung stark erscheint und über einen ausgeprägten Gerechtigkeitsinn verfügt. Es sind trotz des Zeitunterschiedes erstaunliche Parallelen zwischen *Drei Nüsse für Aschenbrödel* und *Ever After* zu entdecken, wie aus dem Folgenden ersichtlich werden soll.

5.1.3.2. *Ever After*

Eingebettet in eine im 19. Jahrhundert spielende Rahmenerzählung soll in diesem 1998 in den USA veröffentlichten Film, die Geschichte des Aschenputtels richtiggestellt werden. Eine weise Dame präsentiert den Märchensammlern Jacob und Wilhelm Grimm einen gläsernen Schuh, der ihrer Ur-Ur-Großmutter Danielle de Barbarac gehört haben soll. Diese Danielle lebte laut der Dame im 16. Jahrhundert in Frankreich und sei das wahre Aschenputtel gewesen.²⁴¹ Hiermit widerspricht der Film demnach schon in der ersten Szene dem Grimmschen Märchen, in welchem Aschenputtel einen goldenen statt gläsernen Schuh trug, während die Anlehnung an Perrault mit dem gläsernen Schuh und der Tatsache, dass der Film in Frankreich spielt, folgt.

Dieser Film scheint noch komplexer, und damit, in gewisser Hinsicht, dem Grimmschen Märchen noch weniger ähnlich zu sein, als *Pretty Woman*. Es gibt eine Rahmenhandlung, in der die Ur-Ur-Enkelin der Danielle de Barbarac die Gebrüder Grimm kennenlernt, ihnen den perlenverzierten gläsernen Schuh ihrer Vorfahrin präsentiert und sie darüber aufklärt, wie die Geschichte des Aschenputtels sich wirklich abspielte. Diese Handlung spielt im 19. Jahrhundert am französischen Hofe. Die Zeit-, Ort- und Namensangaben sind wieder relativ genau. Es kommen in dem gesamten Film mehrere Haupt- und Nebencharaktere vor, es gibt eine Rahmen- und eine Binnenhandlung. Allein die Binnenhandlung ist von ‚Sub-plots‘ durchstrickt.

Charaktere, die in dem Film vorkommen, sind die Gebrüder Grimm, Danielles Ur-Ur-Enkelin Danielle Barbarac, Rodmilla de Ghent (die Stiefmutter), Prinz Henry, Leonardo da Vinci, der

²⁴¹ Friedrich (wie Anm. 230), S. 225.

König und die Königin, eine Gruppe Zigeuner und ein Bösewicht. Danielle hat zwar herausragende Eigenschaften, diese sind jedoch andere, als die der Heldin in *Aschenputtel*. Sie ähnelt eher Aschenbrödel als Aschenputtel. Die Heldin wächst durch die Erziehung des Vaters sehr sozialbewusst auf. Schon als Kind schenkt ihr der Vater eine Ausgabe von Thomas Morus' *Utopia*. Als junge Erwachsene ist sie sich ihrer Umgebung und den Ungerechtigkeiten in ihrer Umgebung sehr bewusst. Sie setzt sich beispielsweise für einen Familiendiener ein, den die verschuldete Stiefmutter nach Amerika verkauft hatte. Hiermit folgt sie wie Aschenbrödel allerdings wieder der Weisung der Mutter des Grimmschen Aschenputtels: „[...] *bleib fromm und gut.*“²⁴² Über ihre Frömmigkeit wird in dem Film wie in *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* nicht berichtet, allerdings erfüllt sie die anderen beiden Forderungen der Mutter aufs Wort. Wurde das Aussehen des Grimmschen Aschenputtels nicht beschrieben und nur auf ihre innere Schönheit verwiesen, ist Danielle, wie auch zuvor Aschenbrödel und Vivian, physisch schön.. Die innerliche Schönheit, die Aschenputtel auszeichnet und sie von den anderen abhebt, wird in den bildlichen Versionen als äußerliche Schönheit wiedergegeben. Doch auch der ehrbare Charakter wird deutlich. Danielle ist ferner aber auch intelligent, anmutig, couragiert und schlagfertig. Sie ist so selbstbewußt, dass sie sogar die Initiative beim Liebeswerben übernimmt. Hier handelt es sich wiederum, im Gegensatz zu den Charaktereigenschaften des Aschenputtels, wie bei *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* um Charaktereigenschaften, die man traditionell eher einem Mann zuschreiben würde.²⁴³

In dem Film kommen nicht nur genauere Angaben als in dem Märchen vor, und gibt es nicht nur mehr Sub-plots und Charaktere, auch sind die Charaktere wesentlich differenzierter als im Märchen. Die Stiefmutter erhält zum Beispiel ein Motiv für ihre Bosheit: Sie ist eifersüchtig auf Danielle, die von ihrem Vater mehr geliebt wird als seine neue Frau. Diese Eifersucht zeigt sich schon bei der ersten Begegnung mit Danielle, als sie auf deren enges Verhältnis zu ihrem Vater anspielt: „*He talks of nothing else.*“²⁴⁴ Auch Leonardo da Vinci, der in Zusammenarbeit mit der vorwiegend weiblichen Dienerschaft eigentlich die Rolle der guten Fee einnimmt, wird als kauziger, wenn auch genialer alter Mann dargestellt. Waren beide Stiefschwestern des Aschenputtels „*schön und weiß von Angesicht [...], aber garstig und*

²⁴² Grimm (wie Anm. 75), S. 137.

²⁴³ Siehe hierzu Barth (wie Anm. 200), S. 232.

²⁴⁴ *Ever After*. Ein Film von Andy Tennant. Nach dem Märchen von Charles Perrault. Drehbuch: Susannah Grant. USA. 31. Juli 1998.

schwarz von Herzen,²⁴⁵ sind Danielles Stiefschwestern wesentlich differenzierter. Die ältere Stiefschwester ist sehr hübsch, hat aber einen negativen Charakter - wie die Stiefschwestern des Aschenputtels - während die jüngere Stiefschwester mollig und weniger attraktiv ist, dafür aber gutmütig. Sie versucht mehrmals, Danielle nach ungerechtem Verhalten der Stiefmutter zu trösten. Diese Differenzierung zeigt sich auch gegen Ende des Films bei der Bestrafung der Stieffamilie erneut. Die jüngere Stiefschwester verliebt sich in einen Höfling, der so mollig und gutmütig ist wie sie. Der Stiefmutter und Stiefschwester, allerdings, lässt Danielle die selbe Gnade walten wie sie einst ihr zugeteilt wurde. Ihre Bestrafung besteht darin, in der Waschküche des Palastes zu arbeiten und von der Dienerschaft malträtiert zu werden. In *Ever After* wird darauf geachtet, dass nur die wirklich bösen Charaktere bestraft werden. Die Strafe ist, wie auch in *Aschenputtel*, auf die Verfehlung zugeschnitten.

Danielle zeigt, wie Aschenbrödel, sehr wenig Interesse an Äußerlichkeiten. Sie kleidet sich nur vornehm, wenn sie dadurch einen bestimmten Zweck erfüllen kann. Bei der Begegnung mit ihrer Stiefmutter, als sie sich zum ersten Mal als Dame geben muss, ist sie dieser nicht vornehm genug. Nach 10 Jahren, in denen sie der Stieffamilie als Magd dienen musste, versucht sie erneut, diesmal aus Eigenantrieb, als Dame des höheren Standes zu gelten. Zweck ihrer Verkleidung ist es, ihren alten Knecht freizukaufen. Im Gegensatz zu ihrer Stiefmutter gebraucht sie ihre Macht um anderen zu helfen, nicht aus Eigennutz. Durch die unwirsche Antwort des Wärters ihr gegenüber alarmiert, sprintet der zufällig anwesende Prinz der vermeintlichen Dame zur Hilfe, tadelt den Mann wegen seines Verhaltens und erwirkt die sofortige Freilassung des Knechts. Wie im *Aschenputtel*, ist es Danielles Aussehen das die Aufmerksamkeit des Prinzen auf sie fallen läßt. Hier wie dort verliebt sich der Prinz in ein Trugbild.

Statt Dankbarkeit für die Freilassung des Knechtes zu zeigen, zitiert sie dem Prinzen jedoch aus *Utopia* und kritisiert seine, wie sie meint, oberflächliche - arrogante Art im Umgang mit dem Werk und mit seinen Untertanen. Sie beiweist, dass sie sich gegen ihn behaupten kann, ohne über die körperlichen Kräfte eines Mannes zu verfügen. Wie in *Pretty Woman* ist auch der Prinz wesentlich differenzierter als in *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*. Trotz seines Reichtums führt er kein erfülltes Leben. Wieder braucht er die Frau, um ihn darauf hinzuweisen, was ihm fehlt und ihm gleichzeitig Erfüllung zu bieten. Die Frau fungiert in

²⁴⁵ Grimm (wie Anm.. 75), S. 137.

Ever After, wie auch in *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* als Partnerin des Mannes. Statt nur noch wie in *Aschenputtel* seine Königin oder wie in *Walt Disneys Cinderella* die Mutter seiner Kinder zu sein, rettet sie ihn innerlich vor sich selbst. Trotzdem überlebt das Aschenputtel-Motiv in der modernen Frau. Sie wird immer finanziell und gesellschaftlich vom Prinzen gerettet, nur was sie ihm im Gegenzug für die Rettung bietet, verändert sich.

Auf dem Rückweg von einem Klosterbesuch werden Danielle und Prinz Henry von einer Gruppe Zigeuner überwältigt. Nachdem Danielle dem Anführer allerdings mit einer frechen Antwort imponiert, sagt dieser ihr zu, sie freizulassen. Außerdem erlaubt er ihr alles mitzunehmen, was sie tragen kann. Kurzerhand nimmt sie den Prinzen über die Schulter, trägt ihn davon und rettet ihn hierdurch. Danielle macht durch ihr Verhalten deutlich, wie sehr sie dem Prinzen überlegen ist. War im *Aschenputtel* keine Sprache davon, dass Aschenputtel den Prinzen in irgendeiner Hinsicht retten konnte, gelingt es Vivian, den Prinzen emotional zu retten. Danielle, im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen, rettet den Prinzen emotional so wie als auch körperlich vor unmittelbarer Bedrohung. Sie wird als selbständige Frau porträtiert, die dem Prinzen völlig ebenbürtig sein kann.

Danielle scheint sich in ihrer Rolle als Frau allerdings trotz ihres unkonventionellen Auftretens wohl zu fühlen. Sie gibt sich erfolgreich als Dame wo nötig, arbeitet aber am liebsten im Garten des Gutes. Als sie jedoch während eines Streites mit der Stieffamilie vor die Wahl zwischen den gläsernen Schuh der Mutter und dem Buch des Vaters gestellt wird, wählt sie das Buch. Hierdurch werden wieder Rollenverteilungen klar, die auch in diesem Film eine Rolle spielen. Der Schuh der Mutter symbolisiert Aussehen und Schönheit, Äußerlichkeiten, das Buch des Vaters eher Wissen und Weisheit. Die Entscheidung für die Weisheit und gegen das Aussehen ist zwar ein großer Schritt für Danielle als Frau, es wird jedoch deutlich, dass Weisheit mit der männlichen Bezugsperson verbunden wird. Alles, was Danielle weiß, hat sie von ihrem Vater gelernt. Auch ihre fortschrittlichen Ideen, ihre Liebe zu Büchern hat sie von ihm. Diese von dem Vater gelernte Leidenschaft und das Wissen, das er ihr nahegebracht hat, faszinieren den Prinzen an ihr. Wieder ermutigt der Vater Danielle, Geschlechterstereotypen zu durchbrechen, unabhängig zu sein, welches im starken Gegensatz zu dem alleinigen mütterlichen Rat in *Aschenputtel* steht.

Das Verhältnis zu der Mutter wird durchweg von dem Verhältnis zu dem Vater überschattet. Während die Binnenhandlung mit den Worten „*Once upon a time there was a girl who loved*

her father very much”²⁴⁶ beginnt, wird ihr Verhältnis zu der Mutter in einem Gespräch mit Rodmilla, der Stiefmutter dargestellt. Danielle gesteht ihr, dass sie sich immer nach ihrer Liebe gesehnt hatte, da die Stiefmutter die einzige Mutter war, die sie kannte. Rodmilla antwortet ihr kaltherzig: „*How can anyone love a pebble in their shoe?*”²⁴⁷ Effektive Hilfe erfährt sie, wie Vivian in *Pretty Woman*, nur von Männern. Die weibliche Dienerschaft gibt ihr zwar Liebe und Verständnis, jedoch können die Dienerinnen sich nicht gegen die Herrin durchsetzen. Danielle und Aschenbrödel werden zwar stärker als ihre Vorgängerinnen dargestellt, es scheint aber, als ob mit der Stärke der Heldin der Einfluss des Vaters wächst. Vergleicht man Danielle und Aschenbrödel mit Aschenputtel, scheint eine Gleichung zu entstehen, laut der der Einfluss der Mutter schwächt, der Einfluss des Vaters allerdings stärkt. So bleibt trotz aller Stärke der Heldinnen deutlich, dass die Macht doch eigentlich von dem Vater, dem Manne, kommt.

Leonardo da Vinci, ein Mann, setzt sich wiederholt nach dem Ball für Danielle ein und versucht den Prinzen, Henry, mit den Worten : „*I know that a life without love is no life at all*”²⁴⁸ zu überzeugen, seine Standesdünkel aufzugeben. Tatsächlich ist der Prinz wesentlich emotionaler als Danielle. Er philosophiert über die Liebe und drückt seine Unsicherheiten und seine Angst, niemals die Liebe seines Lebens zu finden, aus. Obwohl es Danielle viel schlechter als ihm geht, ist er unzufrieden mit seiner Stellung: „*I wish for nothing more than to be free of the golden cage I'm in.*”²⁴⁹ Seine Mutter und Danielle müssen ihn wiederholt ermahnen, Verantwortung für sein Amt zu übernehmen. Während Danielle versucht, anderen zu helfen, hadert Henry mit seinem Schicksal. Danielle sieht sich wiederholt gezwungen, eine mütterliche, erzieherische Rolle gegenüber Henry einzunehmen.

Als Danielle sich doch für Luxus und Schönheit entscheidet, besucht sie unter dem Namen ihrer Mutter in deren Kleid den Maskenball Henrys. Es handelt sich in *Ever After* bei dem Ball um eine einmalige Gelegenheit, im Gegensatz zu *Aschenputtel* wird der Ball nicht wiederholt. Trotzdem ist Danielle dem Prinzen aus zwei früheren Begegnungen bekannt. Durch ihre Verkleidung kontrastiert Danielle stark mit ihren Stiefschwestern. Drückt ihr Engelkostüm Güte und Unschuld aus, verpfändet die Stiefmutter die letzten Besitztümer der Familie, um ihren Töchtern teure Kostüme schneidern zu lassen. Sehr bezeichnend ist die

²⁴⁶ *Ever After*: (Wie Anm. 244)

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

Kostümwahl auch bei den Stiefschwestern. Die ältere Schwester geht als Pfau, der zwar als schön, aber eitel und prunksüchtig gilt, während die jüngere Stiefschwester sich gegen ihren Willen als nichtssagendes Pferd verkleiden muss. Danielles Kleid wird in letzter Sekunde aus dem Kleid der Mutter geschneidert. Es sind die Dienstmägde, die ihr dabei helfen und somit die Rolle der Tauben bzw. des Bäumchens über dem Grab von Aschenputtels Mutter einnehmen. Anders als bei *Pretty Woman* bleibt der gute Geist der dem Mädchen zum Ballkleid verhilft, wie bei *Aschenputtel* und *Aschenbrödel*, unter den weiblichen Beteiligten, mit Einwirkung der Mutter.

Die selbstbewusste Danielle verlässt sich, im Gegensatz zu herkömmlichen Aschenputtelfiguren, sonst allerdings weder auf eine zaubernde Patin, noch auf Tauben oder auf Männer, die ihr gesellschaftlich überlegen sind. Sie versucht stets sich selbstständig anhand ihrer Vernunft durchzusetzen. Erst wenn es gar nicht anders geht, lässt sie die Hilfe anderer zu. Sie heiratet den Prinzen, welches ihr ermöglicht, ihrer Stiefmutter zu entkommen und sich an dieser zu rächen. Außerdem kann sie nun treue und geliebte Untergebene so behandeln und belohnen, wie sie es immer wollte. Den aufklärerischen Idealen des Films treu, gründet der Prinz und sie zu ihrer Hochzeit sogar eine für alle Menschen zugängliche Universität, womit sie wiederum den Idealen des Vaters, der Gleichheit und Bildung für alle forderte, Ausdruck verleihen. Danielle als Aschenputtel verkörpert eine moderne, emanzipierte Frau deren Aufstieg oder Rettung nicht nur von äußeren Personen und Faktoren abhängt, sondern in erster Linie von ihr selbst.

5.3 *Aschenputtel ohne Prinzen?*

Eine Reihe weiterer Hollywoodfilme leistete *Ever After* Folge, indem sie starke, selbstbewusste Aschenputtelfiguren mit starkem Gerechtigkeitssinn als Hauptcharaktere benutzten. Ella, in *Ella Enchanted*, zum Beispiel, protestiert in ihrer Freizeit gegen die Vertreibung der Oger und leitet schon in der ersten Szene des Filmes eine Demonstration gegen die Ogrizide der Familie des Prinzen Chardot. Sie sucht nicht die Liebe ihres Lebens, sondern möchte sich von dem Geschenk ihrer Patin befreien, immer gehorsam zu sein. Als Freidenkerin hat sie schwer damit zu kämpfen, nicht ihrem eigenen Willen folgen zu können. Paige in *The Prince and I*, hingegen, ist eine karrierebesessene, zukünftige Medizinstudentin. Als sie sich in Eddie, einen Austauschstudenten, verliebt und herausfindet, dass er der Kronprinz Dänemarks ist, gerät sie in einen großen seelischen Konflikt, da er ihre Pläne, für

Ärzte ohne Grenzen zu arbeiten, in Gefahr stellt. Sogar Danielle wünscht sich in *Ever After* zunächst, dass der Prinz ihre Schwester heiratet. Nach einer solchen Heirat würde ihre ungeliebte Stieffamilie auf sein Schloss ziehen und sie könnte den Hof nach ihrem eigenen Gutdünken bewirtschaften. Auf die Frage, was sie im Falle einer solchen Heirat zu dem Prinzen sagen würde meint sie: „*My family is your family. Please, take them away!*”²⁵⁰

Keine dieser Aschenputtelfiguren scheint für den Großteil des jeweiligen Films, heiratswillig zu sein, da sie zu dem Zeitpunkt, als sie den Prinzen kennenlernt, andere Prioritäten als eine Heirat hat. Aschenbrödel möchte zunächst nur das Reh retten, auf das der Prinz zielt, Danielle setzt sich für ihren alten Diener ein, Ella protestiert gegen Ogrizide und Paige widmet sich ihrem Medizinstudium, um Menschen helfen zu können. Es handelt sich bei den Prioritäten der Damen demnach immer um ein soziales Engagement. Der Prinz scheint sie, zumindest vorerst, eher in ihrem Engagement zu stören als ihnen behilflich zu sein.

James Poniewozik²⁵¹ legt in seinem Artikel, *The Princess Paradox*, neue Voraussetzungen für die moderne, unabhängigere Aschenputtelfigur, wie in den obengenannten Filmen dargestellt, fest. Sie muss schön, aber auch intelligent sein. Sie muss selbstbewusst ihre ‚Frau stehen‘ können und über ein bestimmtes soziales Bewusstsein verfügen vor allem, jedoch, darf sie zumindest zunächst keine Prinzessin werden wollen. Im Gegensatz zu älteren Versionen des Aschenputtels sieht das moderne Aschenputtel den Prinzen also nicht als Retter, sondern kann ohne ihn leben und Karriere machen. Der Prinz hingegen ist eher in seine Rolle festgezwängt als die Heldin. Er sieht sich noch nicht als reif genug, König zu werden. Erst durch die Liebe der Frau wächst er in die Rolle des Königs hinein und lernt, seine Macht zum Guten zu verwenden. Die Märchenheldinnen kämpfen um ihre Zukunft, die Prinzen lernen notgedrungen, diese zu akzeptieren.²⁵²

Iring Fetscher, bekannter Politikwissenschaftler, veröffentlichte 1974 seinen Band *Wer hat Dornröschen wachgeküsst? Das Märchen – Verwirrbuch*, in dem eine Aschenputtelfigur vorkommt, die sich ausdrücklich gegen den Prinzen entscheidet. In Fetschers Version des Märchens handelt es sich bei Aschenputtel um ein nicht näher identifiziertes junges Mädchen. Auf den gesellschaftlichen Stand der Heldin wird, im Gegensatz zu dem Märchen der

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Poniewozik (wie Anm. 200), S. 73.

²⁵² Poniewozik (wie Anm. 200), S. 74.

Gebrüder Grimm, nicht eingegangen. Wie auch in dem Grimmschen Märchen verfügt Aschenputtel über keinen wirklichen Namen. Fetschers Märchen scheint sehr idealistisch, es gibt jedoch keinerlei Zeichen von Magie oder übernatürlichen Erfahrungen. Auch über das Verhältnis Aschenputtels zu Tieren oder der Natur im Allgemeinen, wird nichts berichtet. Aschenputtel und ihre Charaktereigenschaften werden nicht weiter beschrieben, es wird nur auf ihre Aktionen, nicht ihre Gedanken geachtet. Letztendlich zeigt sich im Märchen, dass das Aschenputtel seinen eigenen Stand zwar verbessern konnte, und die Möglichkeit hatte den Prinzen zu heiraten, jedoch bleiben Standes- und Klassenunterschiede für sie, im Gegensatz zu dem traditionellen Märchen, das eigentliche Hindernis zu ihrem Glück mit dem Prinzen:

[...] und Aschenputtel beschloss, nachdem es seine Gefängnisstrafe wegen Beleidigung des Königshauses und Verstoßes gegen die Gesindeordnung abgessen hatte, nach Amerika auszuwandern, wo es keine Könige und Prinzen gibt und – wie es glaubte – alle Menschen wirklich frei und gleichberechtigt sind.²⁵³

Fetscher, der sich intensiv mit Marxismus und Sozialismus²⁵⁴ auseinandergesetzt hatte, erklärt das Motiv des Grimmschen Märchens wie folgt:

Warte nur ab, du armes und gedrücktes, ausgebeutetes und verachtetes Wesen, es wird kommen der Tag, da du in Gold und Silber einhergehen und über deine Quälgeister triumphieren wirst an der Hand eines schönen und mächtigen Prinzen. Es wird der gleiche Tag sein, an dem Bosheit und Betrug nichts mehr nützen und die ganze Natur mit dem guten Menschen gemeinsam ihre Auferstehung feiert.²⁵⁵

Er erkennt die Wichtigkeit, die die harmonische Vereinigung zwischen Mensch und Natur in den Grimmschen Märchen hat, geht in seiner eigenen Version des Märchens aber nicht auf das Verhältnis ein. Weiterhin kritisiert er in dem selben Absatz, ohne für den Leser ersichtliche Unterbrechung, das soeben erklärte Motiv:

Der Traum ist schön, aber er halt von der Tat ab und läßt den Träumenden sich mit der schlechten Wirklichkeit abfinden. Man muss das Märchen aktivieren, wenn es

²⁵³ Fetscher, Iring. *Wer hat Dornröschen wachgeküsst? Das Märchen-Verwirrbuch*. Hamburg und Düsseldorf: Claassen Verlag 1974. S. 134.

²⁵⁴ Siehe Liste der Veröffentlichungen Fetschers auf:

http://www.hronline.de/website/fernsehen/sendungen/index.jsp?rubrik=3030&key=standard_document_21168998

²⁵⁵ Fetscher (Siehe Anm.. 253), S. 131.

emanzipatorisch wirken soll.²⁵⁶

Iring Fetschers aktiviertes Märchen beginnt, wie auch das Märchen der Brüder Grimm, mit ‚Es war einmal...‘. Nach dem bekannten Einstieg geht Fetscher jedoch sofort auf die schlechten Arbeitsbedingungen Aschenputtels ein. Sie befreit sich durch einen Komplott mit den anderen Dienstmädchen der zu einem allgemeinen Streik führt, selbst aus ihrer misslichen Lage. Sie arbeitet sich bis zur Gewerkschaftsführerin aller Dienstmädchen herauf, bis der Prinz um ein Treffen mit ihr bittet. Er hält um ihre Hand an, sie macht zur Bedingung für eine Hochzeit, dass er bei seinem Vater ein Gesetz erwirkt, das die Koalition aller Angestellten erlaubt und die Gesindeordnung aufhebt. Der Prinz scheitert in seinem Gesuch an den König, Aschenputtel trennt sich von ihm und wandert nach Amerika aus, wo sie auf wirkliche Gleichberechtigung hofft. Der Prinz bleibt alleine zurück, und begeht entweder Selbstmord, oder, und hier folgt ein Ende, das dem formelhaften Ende traditioneller Märchen gleicht:

Wenn er aber nicht gestorben ist, so lebt er heute noch und hofft auf die gütige Einsicht seines Vaters.²⁵⁷

Aschenputtel ist dem Prinzen also wieder, außer ihrer Herkunft, in jeder Hinsicht überlegen. Sie befreit sich selbst, stellt dem Prinzen Forderungen, die er nicht erfüllen kann, und verlässt ihn schließlich. Der Prinz bleibt als Aschenputtel in dem traditionellen Sinne zurück, jedoch ohne Hoffnung auf Rettung. Auch die Ausbeutung Aschenputtels geschieht, gemäß der marxistischen Sicht der 70er Jahre, nicht hauptsächlich durch ihre Familie, sondern eher durch die Gesellschaft, die ihr ein Leben in ihrem Herkunftsland nach ihrer Zufriedenheit unmöglich macht und sie gewissermaßen zwingt, nach Amerika auszuwandern.

Ob sie in Amerika ihr Glück findet, bleibt fraglich. Bei ihrer Ausreise weiß sie nichts über den Kontinent, als dass es dort keine Prinzen und Könige gibt. Das Klassensystem scheint dort flexibler zu sein, allerdings wird sie auch in Amerika mit sozialer Ungerechtigkeit zu kämpfen haben. Sie hat sich allerdings für ihren Traum einer klassenlosen Gesellschaft und gegen die Liebe zu einem Mann, den sie nicht respektieren kann, entschieden. Sie wird sich demnach entweder in Amerika weiterhin für eine gerechte Gesellschaft einsetzen und einen Mann finden, der ihren Ansprüchen genügt, alleine Karriere machen, oder desillusioniert

²⁵⁶ Fetscher (Siehe Anm. 253), S. 131.

²⁵⁷ Fetscher (Siehe Anm. 253), S. 135.

einsehen müssen, dass es keine gerechte Gesellschaft geben kann.

Feministische AutorInnen, wie Angela Carter (*The Bloody Chamber*) und Marlo Thomas (*Free to be...You and Me*) haben einige Märchen überarbeitet und dabei erkannt, dass man durch Geschichten, in denen Träume erfüllt werden, Menschen beibringen kann, was sie sich wünschen sollen. Eine frühere Generation Frauen wünschte sich alles zu können, was Männer können. Für die Zuschauer des modernen *Aschenputtels* ist dies schon selbstverständlich. Sie wünschen sich eher, sich verlieben und die Liebe mit der Karriere unter einen Hut bringen zu können. Paige zum Beispiel merkt, dass sie vor ihrer Karrierebesessenheit gerettet werden muss, während sie gleichzeitig ihre Unabhängigkeit behalten will. In *Aschenputtelerzählungen* mit einem starken Aschenputtel ist die Heldin demnach einer neuen Herausforderung gegenübergestellt: Sie muss um ihre Liebe zum Prinzen kämpfen, während sie ihre eigene Identität behalten will. Der Prinz war nie Teil ihrer Lebensplanung und obwohl sie ihn liebt, will sie ihre Träume und Ziele nicht ganz aufgeben. Gegen Ende des Films wird zwar ein Kompromiss geschlossen, Aschenputtel muss aber Königin werden, wenn sie den Prinzen behalten will. Somit kann sie ihre Ziele nie ganz erreichen.

Wo die Heirat mit dem Prinzen das Beste war, was das Grimmsche Aschenputtel in ihrer Situation tun konnte, hat das moderne Aschenputtel eine Wahl zwischen Liebe und Karriere, bei welcher sie sich meist, aber nicht immer, für die Liebe entscheidet. Marlo Tomas sieht in dieser Wahl nicht unbedingt eine Niederlage für den Feminismus. Statt gegen die Liebe zwischen Mann und Frau zu kämpfen, meint er: „*What women have tried to achieve for other women, is choice in every step of their lives.*”²⁵⁸ Diese Wahl haben Frauen allerdings noch nicht, da sie, wie Luce Irigaray²⁵⁹ zustimmen ist, mangels einer Selbstdefinition noch von der patriarchal bestimmten Gesellschaft definiert werden.

²⁵⁸ Poniewozik (wie Anm. 200), S. 73.

²⁵⁹ Irigaray, Luce: *Speculum of the Other Woman*. Cornell: Cornell University Press 1985.

FAZIT

Die moderne Aschenputtelfigur leitet ihr Verhalten von den Erwartungen der Zeit ab. Da sie als Märchenheldin positiv geschildert werden muss, verhält sie sich genau so, wie es die Gesellschaft von ihr erwartet. War das Grimmsche Aschenputtel noch emanzipiert für seine Zeit, indem es sich in seiner Bräutigamswahl gegen den Willen der Eltern, vor allem der Stiefmutter richtete, ist *Cinderella* die perfekte Frau der 1950er Jahre. Sie ist fröhlich, mütterlich, optimistisch und immer gut gepflegt.

Vivian in *Pretty Woman*, als Frau der achtziger Jahre, kann sich gut allein behaupten, braucht Edward aber, um ihrem Leben einen Sinn zu geben. Sie ist für ihn die Mutterfigur, die er braucht, repräsentiert an seiner Seite und ist für ihn auf Abruf bereit. Aschenbrödel und Danielle, die sich sehr ähneln, sind starke, selbstbewusste Frauen. Aschenbrödel als Frau des Sozialismus dient ihrem Prinzen als Vorbild, indem sie ihn seiner Verantwortung seinen Untertanen gegenüber bewusst macht. Danielle ist, obwohl die Handlung von *Ever After* im 16. Jahrhundert spielt, eine zeitgenössische Frau. Sie hat keine Standesdünkel, versteckt sich nicht hinter ihrer Weiblichkeit, sondern setzt sich, wie Paige in *The Prince and I* ein, für was sie als richtig empfindet. Sogar das Aschenputtel Iring Fetschers opfert ihre Liebe dem Sozialismus, sie gibt also dem Allgemeinwohl Vorrang vor ihren eigenen Bedürfnissen.

Luce Irigaray²⁶⁰ erkennt in ihrem Werk, *Speculum of the Other Woman*, das Problem, das Frauen sich so verhalten, wie es ihren gesellschaftlich zugeschriebenen Stereotypen entspricht. Die Lösung hierfür sieht sie als ganz einfach. Die Frau würde erst dann aufhören, von anderen definiert zu werden, wenn sie sich selbst definiert hätte. Keine der in dieser Arbeit untersuchten Aschenputtelfiguren hat es geschafft, sich selbst zu definieren. Sie verhalten sich immer jeweils so, wie von der herrschenden Gesellschaftsordnung einer Frau als erstrebenswert vorgeschrieben wird. Obwohl sich die Sprache, die Kostüme und das Äußere der Figuren verändert haben, gab es in der Darstellung der Frau als solcher keine großen Veränderungen. Ihre Charakterzüge entsprachen jeweils denen, die der Gesellschaft der Zeit wünschenswert erschienen.

Wie in dieser Arbeit gezeigt, ist es weder Aschenputtel, noch Cinderella oder Vivian

²⁶⁰ Irigaray, Luce: *Speculum of the Other Woman*. Cornell: Cornell University Press 1985.

vergönnt, ein wirklich gleichberechtigtes Dasein an der Seite ihres Prinzen führen zu können. Der ‚Märchenprinz‘ ist, wie Wilhelm Solms beschreibt,²⁶¹ von der reinen Bedeutung der beiden Wortteile her, eine märchenhafte, glänzende, außergewöhnliche Erscheinung, die in der Hierarchie der Märchenfiguren eine der Spitzenpositionen einnimmt. Er ist, wie das Märchen, weder realistisch noch phantastisch, er ist eine Mischung aus den beiden. Er lebt in einer höheren, unerreichbaren Welt und ist weniger ein Vorbild als ein Traumbild, das man bewundert. Die Vorstellung des Märchenprinzen bezieht sich meist auf das gute Ende des Märchens, in dem er das unterdrückte Aschenputtel rettet, Dornröschen wachküsst oder Schneewittchen von dem vergifteten Apfelstück befreit. Er entspricht den Wünschen vieler Menschen nach einer heilen Welt, in der alle Probleme mit ‚wunderbarer Selbstverständlichkeit‘ gelöst werden und in der ein sorgloses Leben und dauerhaftes Glück garantiert sind – also nach einem klassischen märchenhaften *happy end*. Der Prinz, muss demnach nicht zwingendermaßen ein Mann sein, er steht, stattdessen, symbolisch für einen Wunschtraum, den das Aschenputtel in sich trägt.

Dass dieser Wunschtraum die Form des Märchenprinzen einnimmt, hat jedoch weitreichende Konsequenzen auf die Aschenputtelfigur der Gebrüder Grimm und ihre Nachfolgerinnen. Der Prinz als Wunschtraum bedeutet für diese Frauengestalten das Bedürfnis nach einem Mann, um sie auszufüllen. Sie können sich nicht selbstständig aus ihrer Unterdrückung befreien, sondern brauchen hierzu ihren männlichen, wenn auch oftmals schwachen Gegenspieler. Selbst die Hilfe einer guten Fee, ihre eigene Intelligenz oder ihr Selbstbewusstsein erweisen sich bei näherem Hinsehen nur als Mittel, die Aufmerksamkeit und Liebe des Prinzen zu gewinnen. Obwohl jede der in dieser Arbeit untersuchten Aschenputtelfiguren besondere Charaktermerkmale hat, die sie von den anderen Figuren unterscheiden, sind es immer genau die Merkmale, die den Prinzen an der Figur interessieren.

Ein Aspekt, auf den in dieser Arbeit aus Platzgründen nicht näher eingegangen werden konnte, ist das *Aschenputtel* in Afrika. In ihrer Studie zu Märchen, *Aschenputtel und Eulenspiegel in Afrika. Entlehntes Erzählgut der Nama und Damara in Namibia*²⁶², geht

²⁶¹ Solms, Wilhelm: *Der Märchenprinz*. In: Solms, Wilhelm und Oberfeld, Charlotte. *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1986. S. 43ff.

²⁶² Schmidt, Sigrid: *Aschenputtel und Eulenspiegel in Afrika. Entlehntes Erzählgut der Nama und Damara in Namibia*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag 1991.

Sigrid Schmidt näher auf afrikanische Märchen, die frappierende Ähnlichkeiten zu europäischen Märchen aufweisen, ein. Die Frauenfigur in afrikanischen Märchen, so wie als auch das Erscheinen der westlichen Motive in diesen Erzählungen wären eine Untersuchung wert.

Weiterhin konzentrierte sich diese Untersuchung größtenteils auf das *Aschenputtel*-Märchen der Gebrüder Grimm. Eine ähnliche Kontrastierung mit anderen Märchenfiguren, wie etwa dem Schneewittchen oder Rotkäppchen, könnte einen Anlass für weitere Analysen bieten. Auch die Figur des Prinzen im *Aschenputtel* wurde nicht detailliert untersucht. Im Rahmen der Männerforschung wäre es interessant festzustellen, welche Rolle der Prinz im Märchen spielt und ob es Parallelen zwischen der Entwicklung des Aschenputtels und des Prinzen gibt.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Bücher

Fetscher, Iring. *Wer hat Dornröschen wachgeküsst? Das Märchen-Verwirrbuch*. Hamburg und Düsseldorf: Claassen Verlag 1974.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen. Jubiläumsausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1985/86.

Filme

A Cinderella Story. Ein Film von Mark Rosman. Drehbuch: Leigh Dunlap. USA. 16. Juli 2004.

Walt Disney's Cinderella. Ein Film von Clyde Jeromin und Wilfred Jackson. Nach dem Märchen von Charles Perrault. Drehbuch von Bill Peet. USA. 19. Februar 1950.

Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. Ein Film von Václav Vorlíček. Nach dem Märchen von Božena Němcová. Drehbuch: Frantisek Pavlíček. Tschechoslowakai/ DDR: 1. November 1973.

Ella Enchanted. Ein Film von Tommy O'Haver. Nach dem Roman von Gail Carson Levine. Drehbuch: Laurie Craig. USA. 9. April 2004.

Ever After. Ein Film von Andy Tennant. Nach dem Märchen von Charles Perrault. Drehbuch: Susannah Grant. USA. 31. Juli 1998.

Princess Diaries. Ein Film von Garry Marshall. Nach dem Roman von Meg Cabot. Drehbuch: Gina Wendkos. USA: 3. August 2001.

Pretty Woman. Ein Film von Garry Marshall. Drehbuch: J. F. Lawton. USA: 23. März 1990.

SEKUNDÄRLITERATUR

Bücher

Bauer, Karen: *Fontanes Frauenfiguren. Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002.

Best, Otto F. Und Schmitt, Hans-Jürgen (Hrg). *Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Romantik I. Band 8*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1978.

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen. 24. Auflage*. München: dtv 2002.

- Brackert, Helmut: *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt: Suhrkamp 1980.
- Bryson, Valerie: *Feminist Political Theory. An Introduction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan 1992.
- Butterwege, Marianne: *Ich und Du. Märchenhafte Beziehungen im Wandel der Zeit*. Hildesheim-Aschen: Internationales Kulturwerk 2002.
- Claus, Uta: *Total Tote Hose. 12 bockstarke Märchen*. Frankfurt am Main: Goldmann Verlag 1984.
- Cocalis, Susan L. und Goodman, Kay. (Hrg.). *Beyond the eternal feminine. Critical essays on Women and German Literature*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1982.
- Dowling, Colette: *The Cinderella Complex: women's hidden fear of independence*. New York: Summit Books 1981. Friedan, Betty: *The Feminine Mystique*. Harmondsworth: Penguin Books 1963.
- Drewermann, Eugen: *Aschenputtel. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*. Düsseldorf und Zürich: Walter Verlag 2003.
- Dundes, Alan (Hrg.): *Cinderella. A Casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1988.
- Friedrich, Andreas (Hrg.): *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. 2003.
- Frueh, Sigrid und Wehse, Rainer: *Die Frau im Märchen*. Kassel: Erich Röth Verlag 1985.
- Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate: *Frauen Literatur Geschichte*. Stuttgart: suhrkamp taschenbuch 2003.
- Grätz, Manfred: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1988.
- Hartinger, Walter: *Hintern Spinnrad oder auf dem Besen? Frauen im deutschen Märchen und Hexenglauben*. Opladen: Leske und Budrich 2001.
- Hirsch, Anna Maria: *Ausbruch aus dem Elternhaus. Erwachsenwerden in Märchen*. München: Verlag J. Pfeiffer 1987.
- Hoffmann, E.T.A.: *Märchen und Spukgeschichten*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH 1982.
- Irigaray, Luce: *Speculum of the Other Woman*. Cornell: Cornell University Press 1985.
- Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 2., unveränderte Auflage*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958.
- Karlinger, Felix: *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.
- Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance*

- zur *Moderne*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987.
- Krell, Leo und Fiedler, Leonhard (Bearbeiter): *Deutsche Literaturgeschichte*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1968.
- Kuchinke-Bach, Anneliese: *Die Brüder Grimm. Eine Würzburger Ringvorlesung zum Jubiläum im Rahmen des studium generale*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Verlag Peter Lang 1987.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. 4. Erweiterte Auflage*. Bern: A. Francke UTB 1971.
- Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart: Metzler Verlag 1990.
- Merian, Svende: *Der Tod des Märchenprinzen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1983.
- Mei, Huang: *Transforming the Cinderella Dream. From Frances Burney to Charlotte Brontë*. New Brunswick: Rutgers University Press 1990.
- Neuhaus, Stefan: *Märchen*. Tübingen und Basel: A. Franke Verlag 2005.
- Psaar, Werner und Klein, Manfred: *Wer hat Angst vor der bösen Geiß? Zur Märchendidaktik und Märchenrezeption*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1980.
- Rainer, Alexandra: *Hollywoods märchenhaftes Frauenbild* Bern und Berlin: A. Franke Verlag 1997.
- Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Franz Steiner 1974.
- Rousseau, Jean Jacques: *Julie oder die Neue Heloise. Band 1*. Berlin: Propyläen Verlag, S. 175. Erstmalig 1761. Erschienen unter dem Titel *Lettres des deux amans habitans d'une petite ville au pied de alpes*. Erst 1764 unter dem Titel *La Nouvelle Héloïse*.
- Rötzer, Hans Gerd: *Märchen*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1988.
- Schmidt, Sigrid: *Aschenputtel und Eulenspiegel in Afrika. Entlehntes Erzählgut der Nama und Damara in Namibia*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag 1991.
- Simon, Francesca: *Don't Cook Cinderella. A school story with a twist*. London: Dolphin Paperbacks 2005.
- Sinjawski, Andrej: *Iwan der Dumme. Vom russischen Volksglauben*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1990.
- Solms, Wilhelm und Oberfeld, Charlotte: *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1986.
- Spock, Benjamin: *Dr Spock Talks with Mothers. Growth and Guidance*. London: The Bodley Head 1954.
- Spörk, Ingrid: *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm*. Königsstein: Hochschulschriften der

Literaturwissenschaft Band 16 1986.

Stubbs, Patricia: *Women and Fiction. Feminism and the Novel 1880 – 1920*. London: Methuen & Co. Ltd 1981.

Von Wilpert, Gero: *Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1963.

Ware, S. *Beyond Suffrage. Women in the New Deal*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1981.

Weber-Kellermann, Ingeborg: *Frauenleben im 19. Jahrhundert*. München: Verlag C. H. Beck 1983.

Wöller, Waltraud. *Der soziale Gehalt und die soziale Funktion der deutschen Volksmärchen. Habil. Schrift*. Berlin: Humboldt-Universität 1955.

Wolstonecraft, Mary: *Thoughts on the education of daughters 1787*. Oxford and New York: Woodstock Books 1994.

Ziegler, Matthes: *Die Frau im Märchen*. Leipzig: Koehler & Amelang 1937.

Aufsätze

Astell, Mary: "A Serious Proposal to the Ladies" In: Ferguson, M. (Hrg): "First Feminists. British Women Writers 1578 – 1799". Bloomington: Indiana University Press 1985.

Barth, Ariane: "Energien vom wilden Mann" In: *Der Spiegel*. 2. Oktober 1989.

Blinn, Hansjürgen: "Das Weib wie es sein sollte." Der weibliche Bildungs- und Entwicklungsroman um 1800. In: Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate: *Frauen Literatur Geschichte*. Stuttgart: suhrkamp taschenbuch 2003.

Brunner, Horst: "Denn es giebt doch nur Eine Poesie..." *Jacob und Wilhelm und Wilhelm Grimm und die Literaturgeschichte*. In: Kuchinke-Bach, Anneliese: *Die Brüder Grimm. Eine Würzburger Ringvorlesung zum Jubiläum im Rahmen des studium generale*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Verlag Peter Lang 1987.

Dolle, Bernd: *Märchen und Erziehung. Versuch einer historischen Skizze zur didaktischen Verwendung Grimmscher Märchen*. In: Brackert, Helmut: *Und wenn sie nicht gestorben sind ..." Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt: Suhrkamp 1980.

Dundes, Alan: *The Cat Cinderella*. In: Dundes, Alain: *Cinderella. A Casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1988.

Haase, Donald. "The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales. (Book Review). In: *Marvels & Tales*. Vol. 18 Iss 2. October 2004.

Kelley, Karol. "A Modern Cinderella" In: *Journal of American Culture*. Spring. Vol. 17, Iss 1. 1994.

Klingenstein, Eva: "Die Frauen müssen ganz andere Worte hören" Die Anfänge der engagierten Frauenpresse in

- Österreich und Deutschland. In: Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate: *Frauen Literatur Geschichte*. Stuttgart: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2003.
- Kröll, Walter: *Vorwort*. In Solms, Wilhelm und Oberfeld, Charlotte. *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1986.
- Kuchinke, Anneliese: *Märchen-„Antimärchen“ Grundzüge der Grimmschen Märchenwelt und deren Desillusionierung in Georg Büchners Dramen*. In Kuchinke-Bach, Anneliese: *Die Brüder Grimm. Eine Würzburger Ringvorlesung zum Jubiläum im Rahmen des studium generale*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Verlag Peter Lang 1987.
- Poniewozik, James: „The Princess Paradox“ In: *Time*. Vol. 163, Iss 14. 2004.
- Röhrich, Lutz: *Das Bild der Frau im Märchen und im Volkslied*. In: Solms, Wilhelm und Oberfeld, Charlotte. *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1986.
- Rölleke, Heinz: *Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm*. In: Frueh, Sigrid und Wehse, Rainer: *Die Frau im Märchen*. Kassel: Erich Röth Verlag 1985.
- Scherf, Walter. „Was bedeutet dem Kind die Grausamkeit der Volksmärchen?“ In: *Jugendliteratur. Monatshefte für Jugendschrifttum*. VI 1960.
- Solms, Wilhelm: *Der Märchenprinz*. In: Solms, Wilhelm und Oberfeld, Charlotte. *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1986.
- Sternberg, Claudia: *Domestic Fiction(s) Ehe und Partnerschaft bei Jane Austen, den Brontës und George Eliot*. In: Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate: *Frauen Literatur Geschichte*. Stuttgart: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2003.
- Stone, Kay. *Things Walt Disney never told us*. In: *The Journal of American Folklore*. Vol. 88, No. 347, Women and Folklore. Jan. - Mar., 1975.
- Tews, Julia: *Darstellung von Märchen im Animationsfilm*. Diplomarbeit. Potsdam 2006.
- Wehse, Rainer: *Vorwort*. In: Frueh, Sigrid und Wehse, Rainer (Hrg.): *Die Frau im Märchen*. Kassel: Erich Röth Verlag 1985.
- Yolen, Jane: *America's Cinderella..* In: Dundes, Alan (Hrg.): *Cinderella. A Casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1972.