

Thomas Prescher & Jan Hellriegel

### „John Wick“ – Der Actionfilm als modernes Märchen zur Unterstützung der unbewussten Bewältigung von Entwicklungsaufgaben junger Männer

#### Das Märchen im modernen Actionfilm

John Wick erscheint auf den ersten Blick als ein Film für einen Männerabend: Der gute Held, das gebrochene Herz, ein paar Bösewichter und viel Action. Die Story ist vorhersehbar, die Action zeitgemäß und nach heroischen oder emotionalen Motiven wird vordergründig nicht gefragt. Und doch sind sie da. Im Film scheint es fast so, dass der infantile Mann im fortgeschrittenen Alter mit seinen narzisstischen Enttäuschungen, dem ödipalen Dilemma, den kindlichen Abhängigkeiten lernen muss umzugehen, wie Bettelheim (1994, S. 13) die zentralen Entwicklungsaufgaben für Heranwachsende beschreibt. Dass eine erwachsene Person dabei mit Aufgaben zu kämpfen hat, denen sich eher Heranwachsende gegenüberstehen, kann dadurch begründet werden, dass sich Kinder und Jugendliche häufig Vorbilder suchen, die älter als sie selbst sind. Durch die Auseinandersetzung mit Entwicklungsaufgaben von Heranwachsenden fällt die Identifikation mit dem Helden des Films für die jüngere Zielgruppe leichter. Diese scheint Hauptzielgruppe des Films zu sein, da gerade in der Adoleszenz Vorbilder eine zentrale Rolle zur Bewältigung eigener Entwicklungsaufgaben spielen können (vgl. Klein 2013, S. 19f.). Bei diesen Entwicklungsaufgaben geht es um eine systemische Schubumkehr zu mehr Selbstbewusstsein, Moralität und Selbstwert.

*„Um dieses Problem zu meistern, muß (...) [er, Anm. d. Verf.] verstehen, was in seinem Bewußtsein vorgeht, damit (...) [er, Anm. d. Verf.] auch mit dem zurechtkommt, was sich in seinem Unbewußten abspielt. Dieses Verständnis und diese Fähigkeit erringt (...) [er, Anm. d. Verf.] nicht durch rationales Erfassen seines Unbewußten, sondern nur, indem (...) [er, Anm. d. Verf.] er mit ihm vertraut wird: indem (...) [er, Anm. d. Verf.] als Reaktion auf unbewusste Spannungen über entsprechende Elemente aus Geschichten nachgrübelt, sie neu zusammensetzt und darüber phantasiert.“ (ebd.)*

Märchen stellen ein solches Deutungsangebot dar, weil sie nicht auf didaktische Art und Weise vorgehen, sondern in ihrer verborgenen Bedeutung spontan und intuitiv etwas zu geben haben, was sich der Zuschauer sogar in Bezug auf seine persönliche Lebenssituation, die immer auch eine kollektive Situation repräsentiert, selbst erschafft. Insofern stellt sich die Frage, ob auch der moderne Actionfilm für den modernen Mann als Märchen gedeutet werden kann? Wintersteiner (2004, S. 5) beschreibt, dass Geschichten über Verbrechen und Gewalt ein Gefühl märchenhafter Unwirklichkeit erzeugen. Diese Wahrnehmung kann möglicherweise dadurch zustande kommen, dass in den Märchen meist ein Held im Mittelpunkt steht, der als Modell für einen Menschen steht, der eine innere Entwicklung vollziehen muss. Dieser Held scheint oftmals seine Grenzen nicht zu kennen, da er meist aufgrund einer unbestimmbar guten Kraft quasi nicht scheitern kann und die Handlung sich am Ende zum Besten wendet. Dabei scheint er jedoch stets eine Ruhelosigkeit auszustrahlen, „weil eine Dimension fehlt“ (Karst 1998, S. 24).

Um diese Dimension zu identifizieren und damit die anstehende Entwicklungsaufgabe zu meistern, spielt der Prozess der Initiation

eine wichtige Rolle. Bly (1991, S. 51) beschreibt dazu zwei zentrale Momente: Der Bruch mit den eigenen Eltern als Schritt in der Verantwortung für das eigene Leben und eine Verwundung als sinnvoller Schmerz des sich selbst Bewusstseins. Dementsprechend startet der Film auch mit dem Ende: Die Kamera zeigt den verwundeten Helden, der ein Video seiner verstorbenen Frau auf dem Handy abspielt. Der Moment des Schmerzes durch die Verwundung und die symbolische Loslösung von seiner Mutter durch das krisenhafte Ereignis des Todes seiner Frau. Die Annahme dieses Zusammenhangs lässt sich mit Jellouschek (1995, S. 88) formulieren:

*„Waren die Beziehungen in der Herkunftsfamilie problematisch, bleiben sie >>offene Gestalten<<, die sich gleichsam immer wieder in den Vordergrund drängen, um geschlossen zu werden. Das heißt: Im Heranwachsenden bleibt aus der Herkunftsfamilie eine >>unerledigte Angelegenheit<< zurück, die auf Erledigung drängt.“ (ebd.)*

Der Beginn des Films verweist damit auf unerledigte Aufgaben und dass auf die Erledigung hingearbeitet werden muss.

### **Innere Reifung braucht Hilfe von außen**

In Märchen wird immer wieder mit Symbolen und Metaphern gearbeitet, die auf entscheidende Entwicklungsaufgaben der Hauptfigur hinweisen. Keanu Reeves alias John Wick hat seinen 69er Mustang – ein modernes Pferd und Symbol männlicher Kraft - an einen russischen Oligarchensohn durch Raubüberfall mit schwerer Körperverletzung verloren, der zu diesem “Liebhaberunglück” auch noch seinen Hund tötete. Der Verlust des Wagens als Symbol der Männlichkeit und der Hund, den er zum Abschied von seiner Frau per Post geschenkt bekam, ist der Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Auf ihn wird immer wieder verwiesen.

Der Hund ist das Symbol der Liebe und Hoff-

nung von seiner verstorbenen Frau. Der getötete Hund ist das Motiv und die Begründung im Film für das folgende fast mechanisch wirkende Massaker. Gut und Böse scheinen kaum unterscheidbar. Der äußere Kampf als Symbol innerer Konflikte wird zum Selbstzweck. Vordergründig scheint dies damit ein oberflächlicher “Hollywoodstreifen” zu sein. Beim genauen Hinschauen offenbart sich die Geschichte jedoch als modernes Märchen. Für Märchen gilt häufig, dass die verschiedenen Rollen und Gegenstände einen Persönlichkeitsanteil repräsentieren. Und als solch einen Anteil spielt der Hund eine besondere, fast magische Rolle.

Der Hund kann zwei Bedeutungen haben: Zum einen ist er Freund und Beschützer des Menschen, zum anderen steht er als Traumsymbol für Aggressionen (vgl. Vollmar 2011, Absch. 30). Der Hund im Film ist jedoch ein junger und hilfloser Hund. Er ist verspielt, nicht aggressiv und selbst schutzbedürftig. Der Hund als Symbol steht insgesamt als Zeichen für Instinkte und Gefühle, steht für Handlungen, die wir häufig verborgen halten und der Öffentlichkeit verheimlichen. Er ist damit das psychologisch Abgespaltene, das Unterdrückte. Besonders der frühe Tod des Hundes im Film verweist auf diesen abgestorbenen Teil. Eine Szene, die den Zuschauer berührt und mit dem Helden eine Verbundenheit schafft.

Der Hund als tragendes Motiv im Film kann entsprechend der Frustrations-Aggressions-Hemmungsthese (vgl. Dollard et al. 1982) für den Wunsch stehen, die eigenen unterdrückten Triebe auszuleben. Gleichzeitig besteht eine Angst sich unterzuordnen, weshalb es zu gewissen Allmachtsfantasien kommt, die im Film besonders im Dialog mit Viggos Tarasov, dem russischen Oligarchen, zum Ausdruck kommen, nachdem John dessen Geld und etliche Geheimdokumente verbrannt hatte, die in einer Kirche versteckt wurden. Die Kirche ist ein religiöser Ort. Mit der Verbrennung der materiellen Werte offenbart sich seine Bereitschaft

„(...) ein Fisch im heiligen Wasser zu sein, (...) sie bedeutet den Kopf zu senken und auf die eigenen Träume zu hören (...).“ (Bly 1991, S. 63)

In einer scheinbar aussichtslosen Situation - gefesselt, geschlagen und verwundet – entdeckt John den Ausdruck seiner tiefen Wut. Er entdeckt, dass er mit dem Hund nach dem Tod seiner Frau etwas gewonnen hatte, was ihm der Sohn des Oligarchen genommen hatte. Er droht dem Oligarchen nebst Sicherheitschef, um die Sicherheitsleute danach fast wie mit Magie zu töten. Die Magie entsteht durch einen unerwarteten Helfer. Dem Killer, der darauf angesetzt ist John zu töten. Ein Killer, der ihm als Freund hilft, aber nicht als irgendein Freund, sondern wie eine Szene andeutet, bei der er als wichtiges Symbol stützender Familienbande auftritt. Marcus tritt dreimal in Erscheinung:

1. Marcus übernimmt den Auftrag John zu töten. So kann er ihn schützen.
2. Er hilft John im Hotel Continental, als John von dem weiblichen Killer Perkins im Hotelzimmer attackiert wird.
3. Marcus tötet die beiden Männer von Tarasov, nachdem John nach der Tat in der Kirche gefesselt wurde.

Damit wird der tiefe Sinn der leidvollen Geschichte offensichtlich. Jellouschek (2009, S. 92) beschreibt beim treuen Heinrich im Märchen „Der Froschkönig“ drei Fesseln. Diese Fesseln erscheinen im Film als die Vergangenheit, die sich John entgegenstellt und ihn töten will. Marcus hilft dabei wie ein Stück, diese Fesseln zu lösen. Die Fesseln fallen im Fortgang des Filmes von John ab. Die dreimalige Wiederholung der Hilfe kann als Fortdauer dieses Prozesses gedeutet werden.

„Oft muss der Märchenheld oder die Märchenheldin drei Prüfungen bestehen oder drei Aufgaben lösen. Erst wenn alle drei gelöst sind, kommt das Märchen zu seinem glücklichen Ende.“ (Märchenatlas 2015, [4]).

## Reifung durch Initiation und Integration

Im Film kommt aber auch ein patriachales Prinzip unserer Zeit zum Ausdruck, was bei einer Unterdrückung des Gefühls nur Gewalt als Lösung kennt und damit das Wesen eines Menschen, eines Mannes verkennt. Dementsprechend kann der Hund in die Kategorie Jagdhund einordnend dahingehend interpretiert werden, als dass er in der Stadt lebend präsentiert wird, der sich sogar den Weg in das Bett seines Herrchens durch seinen treuen Hundeblick erschleicht. Ein Hund steht eigentlich für Unternehmenslust. Jedoch in der Stadt domestiziert lebend, steht er auch für Stillstand, der nötige Entwicklungsschritte markiert, um wieder lebensfähig zu werden. Im Märchen, wie zum Beispiel Aschenputtel, sind häufig drei Entwicklungsschritte nötig, bis der Held oder die Heldin zur inneren Reife gelangt. Der erste Entwicklungsschritt liegt im Verlust seiner Frau Helen. Diese kann in der überaus idealisierten Darstellung als Prototyp Frau gefasst werden, die das Urprinzip des Weiblichen und Mütterlichen repräsentiert. Ihr Verlust ist von einer großen Trauer begleitet, die aber in der Entwicklungspsychologie ein nötiger Schritt ist. Als nährendes Prinzip verhindert sie die Autonomie Johns, er verharrt in einer Art emotionalen Abhängigkeit, die es verhindert, dass er sich angemessen den Herausforderungen des Lebens stellt. Insofern beinhaltet der Film die Grundstruktur eines gesunden Trauerprozesses (vgl. Kast 1986, S. 61ff.). Dieser beginnt mit Traurigkeit, dem nicht wahrhaben wollen und der Erschöpfung. Wut und Zorn als aufbrechende Gefühle sowie der Ausdruck dieser Gefühle sind ein notwendiger zweiter Schritt in der Entwicklung. Diese Gefühle werden im Film in einer stark überspitzten Art und Weise aufgegriffen, da sie in einem persönlichen Feldzug der Gewalt ausgelebt werden. John geht auf die Jagd nach dem Sohn des Syndikatanführers Tarasov, weil dieser seinen Hund getötet hat. Dieser Sohn kann ebenfalls als innerer Anteil Johns gesehen

werden. Die Rolle ist als unselbstständiger und doch hochmütiger Sohn angelegt. Der Sohn kann dabei entweder als kindlich wahrgenommener Rivale im Kampf um die Gunst des Vaters gesehen werden. Er kann aber auch als Spiegel gesehen werden, der eine Schwäche zum Ausdruck bringt, die John in sich selbst bekämpft und verurteilt. Die erste Strategie dieser Verurteilung ist das Zerstören, welche sich normalerweise in Form von Gewaltphantasien oder Gewaltträumen verinnerlichter Aggressionen offenbart (vgl. Scheidt 1988, S. 20ff.). Eine Entwicklung braucht jedoch eine Integration möglicher Schwächen. Im Film wird die Schwäche Johns über seinen Freund und Helfer Marcus eingeführt. Er hilft John an drei Stellen im Film die Konsequenzen seines Hochmuts und seiner blinden Wut zu überwinden.

Mit der Integration dieser Facette wird auch klar, dass noch ein letzter Schritt nötig ist. Viggo Tarasov wird als zentraler Gegenspieler eingeführt. Entsprechend der Rolle als Anführer des russischen Syndikats ist er der Repräsentant des Patriarchats, des männlichen und väterlichen Prinzips. John Wick scheint mit ihm ein inneres Thema zu verbinden. Er hat zwar ein „dickes“ Auto, aber im gesamten Film keine männlichen Bezugspersonen, die ihn als Freunde um seiner selbst willen unterstützen, ausgenommen Marcus. Alle anderen Figuren handeln in der Geschichte nach dem Prinzip Leistung und Gegenleistung oder werden als Konkurrenten gesehen und eliminiert. John scheint hier eine männliche Identifikationsfigur zu fehlen, ein Rollenvorbild, das ihn in seinem Mannsein unterstützt und nährt.

Tarasov erscheint so als Gegenspieler eines idealisierten Vaters durch John. Bly (1991, S. 168) beschreibt, dass das Gegenteil eines idealisierten Vaters, seine entstellte, heimliche, destruktive und vulgäre Seite ist. Die Entwicklungsaufgabe wird hier darin gesehen, diese Seiten in sich aufzunehmen, ihnen Raum zu geben. Ohne die Annahme dieser Seite des Vaters, die ja im Sohn weiter fortlebt, kann keine Versöhnung oder Identifikation mit dem Vater stattfinden. Dies wird insbesondere in seiner einseitig

emotionalen Abhängigkeit zu seiner Frau Helen deutlich, was er immer wieder als Glücksfall seines Lebens beschreibt – fast so, als wäre sie ihm ohne sein Zutun zugeflogen.

Die Beziehung zwischen den beiden Männern scheint eine besondere zu sein. Dies kommt speziell auf Seiten Johns dadurch zum Ausdruck, dass er Tarasov zurück ruft und die Nummer selbst nach fünf Jahren Außerdienststellung als Auftragskiller noch immer auswendig weis. Es scheint hier eine tiefe sprichwörtliche Verbindung zu bestehen. Das Vater-Sohn-Verhältnis kann in der Tatsache gesehen werden, dass sich Wick von ihm in der Vergangenheit abkapseln musste, um eine eigene Familie mit Frau zu gründen und er ihm gegenüber zum Beweis seiner Autonomie eine schwere Aufgabe bewältigen musste.

*„Then suddenly one day he asked to leave. It’s over a woman, of course. So I made a deal with him. I gave him an impossible task.” (Filmzitat)*

Die neu gegründete Familie, symbolisch vielleicht auch die Flucht zur Mutter, ist jedoch durch den Tod der Frau gescheitert und nun muss er sich erneut mit ihm auseinandersetzen, mit seiner Identität als Sohn und Mann. Diese Vermutung kann darin bestärkt werden, dass Tarasov John seinem eigenen Sohn vorzieht. In einer Szene benennt er sogar die positiven Charaktereigenschaften wie Klarheit, Hingabe und Präzision eindeutig und sagt, dass dies Eigenschaften seien, von denen sein Sohn Lichtjahre entfernt sei.

*„John is a man of focus, commitment, sheer will, something you know very little about” (Filmzitat)*

Dieser Eindruck besteht aber auch dadurch, dass er John den Namen „Schwarzer Mann“ gibt und ihn damit patriarchal huldigt. Gleichzeitig steht damit eine Reifung an, in der sich John Wick von seinem inneren Bild von seinem Vater und seiner kindlichen Abhängigkeit von ihm befreien kann. Tarasov sagt wörtlich

„Well John wasn't exactly the Bogeyman. He was the one you sent to kill the fucking Bogeyman.“ (Filmzitat)

Da der Bogeyman (bzw. schwarze Mann) als personifizierte Figur dient, um Kindern Strafen anzudrohen, die unartig sind, kann dies derart gedeutet werden, dass Wick durch die Verkörperung des Bogeyman (und dann sogar überspitzt als Mörder des Bogeyman) in einem straffreien Raum – d.h. unabhängig von einer inneren strafenden Instanz wie dem Vater - handeln kann, in dem er seine Rachegeleüste frei ausleben kann. Er hat die Freiheit über andere zu richten, ohne dass über ihn selbst gerichtet wird. Ihm werden somit Handlungsräume eröffnet, die Jugendliche nicht ausleben können und er wird daher als mediales Vorbild für Heranwachsende interessant.

Im finalen Kampf gegen Tarasov kann dieser Zusammenhang als gegenseitiges Prinzip wiedergefunden werden, d.h. auch John sieht in Tarasov mehr als nur einen Gegner. Im Zweikampf könnte John sicher den deutlich älteren Gegner töten. Doch anstatt ihn einfach zu töten, führt er sich selbst gemeinsam mit Tarasov eine Stichwunde mit einem Messer zu. Dies gleicht dem Bild der Wunde eines Ebers, wie es in alten Sagen immer wieder als Symbol der Initiation zum Mannsein zum Ausdruck kommt. Die Verletzung eröffnet in der Geschichte eine Rückblende, die bereits zu Beginn platziert wurde und als

“(…) *Tauglichkeitsbeweis für den erwachsenen Rächer in der Gegenwart*“ (Lange 2002, S. 95)

dient. Die neue Gegenwart zeigt sich in der Wiederbelebung seiner Frau Helen im Video seines Handys. Im Video zeigt sich die dritte Phase des Trauerprozesses als ein sich wirkliches Finden und Trennen. Das neue und gereifte Erwachsensein zeigt sich auch im Akt der Selbstfürsorge. In einer Tierklinik versorgt sich der sonst so Lebensmüde John selbst – ganz ohne ärztliche oder weiblich-

mütterliche Hilfe. Er scheint hier die Kraft für ein Leben gefunden zu haben, die im Neuanfang mit der Auswahl eines neuen Hundes in der Tierklinik gesehen werden kann. Die Tierklinik mit vielen Hunden erscheint hier als Einladung, auf vielerlei Glücksfälle zu hoffen. Gerade der Akt der bewussten Entscheidung für die Verantwortung für das Leben eines Tieres markiert einen inneren Reifungsschritt, der das Leben bejaht. Der Hund, der im Spaziergang als verspielt und tollpatschig gezeigt wird, symbolisiert hier eine Wende im Leben Johns, die uns sagt: deine Feinde – die äußeren wie die inneren Feinde als Schatten - wenden sich von dir ab und lassen dich frei.

Dem Spaziergang am Ende des Films wohnt dabei selbst ein symbolischer Charakter inne. Er führt John an den Ort, an dem er sein letztes Date mit seiner Frau hatte. Er kann hier nun als gereifter Mann dem inneren Bild seiner Frau als Frau begegnen, sie als das sehen was sie als Mensch ist und sie emotional loslassen. Die Rückkehr zu diesem Ort markiert den Abschluss seiner Trauer und kann als Zeichen eines neuen Welt- und Selbstbezuges Johns gesehen werden.

### **Märchen als verkleidete Wahrheit**

Der Film, so das Fazit, ist der Film eines Mannes mit seinem Kampf um persönliche Freiheit, der sich in Form von Gewalt nach Außen kanalisiert. Im Film zeigt sich der Prototyp eines von Schatten verfolgten Kollektivs, was sich im kollektiven Unterbewusstsein in einer ähnlichen Situation befindet und irgendwie versucht mit ihren unterdrückten Aggressionen umzugehen. Der Film zeigt damit, dass es an der Zeit ist zu lernen, mit den eigenen Aggressionen konstruktiv umzugehen, denn sie zu negieren und zu leugnen führt in ein Destruktionspotential ungeahnten Ausmaßes (vgl. Bach & Goldberg 1977, S. 26). In diesem Sinne schreibt Wöller (2009, S. 250) über die Rolle von Märchen, die

sicher als Kontrapunkt unserer verwissenshaftlichen Welt gesehen werden können:

*„Eine Legende erzählt, die Wahrheit und das Märchen seien einander eines Tages auf der Dorfstraße begegnet, das Märchen bunt gekleidet und fröhlich, die Wahrheit abgehärmt und in grauem Gewand. Die Wahrheit klagt, niemand wolle sie einlassen; das Märchen antwortet, da es sich farbig und heiter gebe, lasse jedermann es gern zur Tür herein, und es müsse nicht darben. >>Mach es wie ich<< empfiehlt das Märchen der Wahrheit, und so erscheint nun die Wahrheit im Märchengewand, nämlich als Weisheit, die sich in ihm verbirgt.“ (ebd.)*

Insofern erscheint der Film und das ganze Filmgenre als eine Repräsentanz des unzerstörbaren Aspekts des männlichen und wilden Selbst, was in einer bewussten und behutsamen Auseinandersetzung klärend wirken kann:

*„Sie sind ein Symbol für die innewohnende Instinktnatur, die (...) permanent nach Freiheit und spontaner Ursprünglichkeit strebt und sich nie voll und ganz den Geboten einer toten oder durch Überzivilisierung entfremdeten Kultur unterwerfen wird.“ (Estés 1995, S. 47)*

## Literatur

- Bach, G.R. & Goldberg, H.** (1977): Keine Angst vor Aggression. 3. Auflage, Düsseldorf: Eugen Dieterichs Verlag.
- Bettelheim, B.** (1994): Kinder brauchen Märchen (Ungekürzte Ausg., 17. Aufl.). München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Bly, R.** (1991): Eisenhans: ein Buch über Männer (2. [print.]). München: Kindler.
- Dollard, J./Dobb, L.W. & Miller, N.E.** (1982): Frustration und Aggression. Weinheim: Beltz Studienbuch Verlag.
- Estés, C. P.** (1995): Die Wolfsfrau: die Kraft der weiblichen Urinstinkte. 36. Aufl., München: Heyne.
- Jellouschek, H.** (2009): Der Forschkönig. In: Jellouschek, H./Kast, V. & Wöller, H. (Hrsg.): Liebe und Glück im Märchen: wie Paare aneinander wachsen können (Sonderausg.). Stuttgart: Kreuz, S. 9 – 94.
- Jellouschek, H.** (1995): „Warum hast Du mir das angetan?“: Untreue als Chance. München: Piper.
- Kast, V.** (1998): Wege aus Angst und Symbiose: Märchen psychologisch gedeutet. 9. Aufl., München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Kast, V.** (1986): Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses. Stuttgart: Kreuz Verlag.
- Klein, Cornelia** (2013): Die Bedeutung medialer Vorbilder im Laufe des Lebens. In: FSF (Hrsg.): tv diskurs. Vorbilder. Unsere Suche nach Idealen. Jg. 17, H. 3/2013, S. 18-23. Berlin
- Lange, K. :** Euripides und Homer: Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie und Trauerland, Helena, Orestes und Kyklops. Freiburg: Steiner Verlag.
- Märchenatlas** (2015): Zahlen im Märchen: Die Drei. Erreichbar unter: <http://www.maerchenatlas.de/miszellaneen/marchenmotive/zahlen-im-marchen-die-drei/>, Stand: 15.01.2016.
- Scheidt, J. von** (1988): Innenweltverschmutzung, Die verborgene Aggression, Symptome, Ursachen, Therapie. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Vollmar, K.** (2011): Das große Praxisbuch der Traumdeutung: Wie man seine Träume verstehen lernt. Knauer MensSana eBook.
- Wintersteiner, W.** (2004): Moderne Märchen. In: ide, Informationen zur Deutschdidaktik, Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule, Jg. 28, H. 2, S. 5-7.
- Wöller, H.** (2009): Aschenputtel. In: Jellouschek, H./Kast, V. & Wöller, H. (Hrsg.): Liebe und Glück im Märchen: wie Paare aneinander wachsen können (Sonderausg.). Stuttgart: Kreuz, S. 187 – 296.