

V&G



**Corinna
Alexandra
Rader**

**Von wahren Kunstwelten
Szenographie im DEFA-Märchenfilm**

Corinna Alexandra Rader
Von wahren Kunstwelten

Corinna Alexandra Rader

Von wahren Kunstwelten

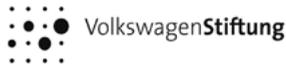
Szenographie im DEFA-Märchenfilm

Scenographica. Studien zur Filmszenographie 5

V&G

SCENOGRAPHICA. Studien zur Filmszenographie,
hg. von Annette Dorgerloh und Marcus Becker, Bd. 5

Die vorliegende Arbeit wurde 2017 von der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen und 2018 verteidigt.



Die Drucklegung erfolgte mit Unterstützung der VolkswagenStiftung, der DEFA-Stiftung und der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin.

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2021

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Satz: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Umschlaggestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Titelbild recto: Die Schauspielerinnen Libuše Šafránková als Aschenbrödel vor dem sächsischen Schloss Moritzburg, Szenenfoto zu: *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*, DEFA 1974, DEFA-Stiftung, Foto: Jaromir Komarek, Sammlung Filmmuseum Potsdam; verso: Foto des Vorsatzmodells für das Grafenschloss in *Gritta von Rattenzuhausbeiuns*, DEFA 1985, DEFA-Stiftung, Foto: Waltraut Pathenheimer, Sammlung Filmmuseum Potsdam (Sign. N005/1025)
Gedruckt in der Bundesrepublik Deutschland

ISBN 978-3-89739-859-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Für
Evelyn Kühn
(1946–2018)

Inhalt

I Einführung	9
I.I Der Märchenfilm in Deutschland	15
I.II Forschungsüberblick	18
I.III Theoretischer Rahmen und Methode	20
I.IV Materialbasis	24
II Die 1950er Jahre	
Das DEFA-Filmmärchen als künstlerisches Experimentierfeld	31
II.I Märchen mit Authentizitätsanspruch	37
<i>Das kalte Herz</i> , DEFA 1950. Die Räume des Bösen und das Schwarzwaldidyll	37
<i>Der Teufel vom Mühlenberg</i> , DEFA 1954. Revolutionäre Romantik im 13. Jahrhundert	47
<i>Die Geschichte vom kleinen Muck</i> , DEFA 1953. Orientfantasien von Granada bis Kairo	53
II.II Spielarten der Stilisierung	59
<i>Die Geschichte vom armen Hassan</i> , DEFA 1958. Brecht'sche Theatertheorie für ein Kinderpublikum	62
<i>Das tapfere Schneiderlein</i> , DEFA 1956. Kunterbunte Kindererziehung	68
<i>Das singende, klingende Bäumchen</i> , DEFA 1957. Märchenwelt trifft Zauberwelt	74
<i>Der junge Engländer</i> , DEFA 1958. Expressionistisches Biedermeier	79
II.III Natur pur?	83
<i>Das Feuerzeug</i> , DEFA 1959. Märchen en pleine air	84
<i>Das hölzerne Kälbchen</i> , DEFA 1959/1961. Ein Märchen in Zeiten landwirtschaftlicher Kollektivierung	88
II.IV Zusammenfassung und Fazit	91
III Die 1960er Jahre	
Märchen für Kinder entstehen im Atelier	95
III.I Atelierdekorationen zwischen Authentizitätsanspruch und artifizieller Manipulierbarkeit	98
<i>Das Zaubermännchen</i> , DEFA 1960. Die Macht der Stimmung	98

	<i>Schneewittchen</i> , DEFA 1961. Zur Visualisierung von Gut und Böse	103
	<i>Rotkäppchen</i> , DEFA 1962. Schaurig schöner Wald	109
	<i>Die Goldene Gans</i> , DEFA 1964. Szenographierte Fröhlichkeit	114
	III.II Atelierdekorationen als entwirklichte Anderswelten	117
	<i>Frau Holle</i> , DEFA 1963. Reduktion und Abstraktion fürs kindliche Auge	117
	<i>König Drosselbart</i> , DEFA 1965. Stilisierung in historisierendem Dekor	123
	<i>Turlis Abenteuer</i> , DEFA 1967. Menschen und Marionetten unter künstlichem Licht	127
	III.III Der gefeierte Himmel	129
	<i>Die goldene Jurte</i> (AT <i>Altan Orgoo</i>), DEFA/Mogolkino 1961. DEFA-Knowhow in mongolischer Steppe	130
	<i>Das Kleid</i> , DEFA 1961/1991. Verbotene Mauern	134
	<i>Wie heiratet man einen König</i> , DEFA 1969. „Das ist ja fast nur Wahrheit“	141
	III.IV Zusammenfassung und Fazit	146
IV	Die 1970er Jahre	
	Zurück zur Natur?	149
	IV.I Ein Märchen zwischen den Jahrzehnten	155
	<i>Dornröschen</i> , DEFA 1971. Bildparallele Stilisierung	156
	IV.II Märchenland DDR	
	Von heimischen Landschaften und dem touristischen Blick	160
	<i>Der kleine und der große Klaus</i> , DFF 1971. Irgendwo im Nirgendwo	161
	<i>Der Meisterdieb</i> , DFF 1978. Märchen oder historische Begebenheit?	165
	<i>Die Regentrude</i> , DFF 1976. Märchenland zwischen Beelitz und Trebbin	167
	<i>Der Hasenhüter</i> , DFF 1977. Wälder, Wiesen, Studiobauten	171
	<i>Die schwarze Mühle</i> , DFF 1975. Märchen meets <i>Metropolis</i>	176
	<i>Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus</i> , DEFA 1977. Welche Hölle ist die schlimmere?	179
	<i>Das blaue Licht</i> , DEFA 1976. Eine Märchengroteske in frühneuzeitlichem Gewand	184
	<i>Sechse kommen durch die Welt</i> , DEFA 1972. Ein Märchenkönig auf Schloss Moritzburg	190
	<i>Drei Haselnüsse für Aschenbrödel</i> (AT <i>Tři oříšky pro Popelku</i>), DEFA/Barrandov 1974.	
	Vom stilbildenden Umgang mit romantischen Bildwelten	197
	<i>Schneeweißchen und Rosenrot</i> , DEFA 1979. Harzromantik	204
	<i>Hans Röckle und der Teufel</i> , DEFA 1974. Commedia dell' Arte und Harzromantik	208
	<i>Die Gänsehirtin am Brunnen</i> , DFF 1979. Von malerischen Landschaften und Burgenromantik	213
	IV.III Aktuelles Design in entwirklichter Anderswelt	216
	<i>Die zertanzten Schuhe</i> , DFF 1977. Von Flokatis und antiken Köpfen	217
	IV.IV Zusammenfassung und Fazit	221

V	Die 1980er Jahre	
	Ausblick mit Endzeitstimmung	225
	V.I Walter Beck vs. Wolfgang Hübner	
	Ein Wettstreit ästhetischer Konzepte setzt sich fort	230
	<i>Gevatter Tod</i> , DFF 1980. Zur Dialektik von Tod und Leben	232
	<i>Der Prinz hinter den sieben Meeren</i> , DEFA 1982. Märchenhafter Jugendstil	236
	<i>Jorinde und Joringel</i> , DFF 1986. Ein Märchen in Zeiten des Dreißigjährigen Kriegs	240
	<i>Der Bärenhäuter</i> , DEFA 1986. Ein surrealistischer Teufelspakt	244
	<i>Froschkönig</i> , DEFA 1988. Verflucht zwischen Piranesi und Poelzig	247
	V.II Renaissance der Atelierästhetik	252
	<i>Die vertauschte Königin</i> , DEFA 1984. „Der böartige Mensch bedarf einer böartigen Umgebung“	252
	V.III Das Ruinöse als Motiv im DEFA-Märchen der 1980er Jahre	254
	<i>Gritta von Rattenzuhausbeiuns</i> , DEFA 1985. Ruinenromantik	255
	<i>Die Geschichte vom goldenen Taler</i> , DFF 1985. Ein Märchen in Zeiten der Weltwirtschaftskrise	259
	<i>König Phantasios</i> , DFF 1990. Potemkinsche Dörfer und Wunderglaube	264
	<i>Das Licht der Liebe</i> , DEFA 1991. Das letzte DEFA-Märchen	268
	V.IV Zusammenfassung und Fazit	271
VI	Dank	279
VII	Anhang	281
	VII.I DEFA-Märchenadaptionen 1950 bis 1991	281
	VII.II Verzeichnis zitierter Literatur und Quellen	298
	VII.III Verzeichnis verwendeter Filmdokumente und DVD-Editionen	317
	VII.IV Filmregister	320
	VII.V Personenregister	322
	VII.VI Bildnachweis	328
VIII	Tafelteil	331

I Einführung

Das Kameraauge bewegt sich senkrecht aufwärts. Es erfasst erst Baumstämme, dann Äste, Zweige, undurchdringliche Baumkronen. Es durchbricht das Blätterdach und erhebt sich über eine dichtbewaldete, hügelige Landschaft, die bis zum Horizont zu reichen scheint. Ein großer See inmitten des Waldes gerät in seinen Blick. Auf einem schwindelerregend schmalen Felsvorsprung, der das Ufer überfängt, steht ein märchenhaftes, weißes Schloss mit goldenen Zwiebelkuppeln. Die Kamera fliegt auf das Schloss zu, über die Wipfel der Bäume und die spiegelnde Wasserfläche hinweg. Während dieser dramatischen Kamerafahrt beginnt es zu schneien und binnen weniger Sekunden ist die pittoreske Landschaft vollständig von Schnee und Eis überzogen (**Abb. 1**). Das Kameraauge stoppt seinen Flug vor einem der Türme mit goldschimmernder Kuppel. Es verharrt. Zwei Flügel eines Fensters öffnen sich und ein Mädchen blickt seufzend hinaus in das erstarrte Land. Ihre Haut ist weiß wie Schnee, ihre Lippen rot wie Blut und das Haar schwarz wie Ebenholz. Es ist das Schneewittchen (Lily Collins) aus Tarsem Singhs Märchenadaption *Spieglein Spieglein. Die wirklich wahre Geschichte von Schneewittchen* (OT *Mirror Mirror*) aus dem Jahr 2012.

Die unwirklich schöne Landschaft und das der Gravitation trotzende Märchen-schloss entsprangen der Fantasie des Pro-

duction Designers Tom Foden, der diese Sequenz ausschließlich am Computer generieren ließ. Die moderne digitale Technik macht es möglich, statisch gewagte Architekturen in beinahe surrealistischer Umgebung äußerst glaubhaft in Szene zu setzen. Doch zeigt diese Utopie auch überdeutlich, dass Foden an gewachsene Bildtraditionen anschließt, wie sie für Märchenstoffe vor allem im 19. Jahrhundert begründet worden sind.¹ Das Production Design evoziert mit Leichtigkeit einen ganzen Kosmos ikonographischer Einträge, denn spätestens mit der schriftlichen Fixierung von Märchen im frühen 19. Jahrhundert begann auch die Geschichte ihrer Visualisierung. Märchen sind deshalb in besonderer Weise mit den suggestiven Bildwelten der Romantik verbunden, die ihrerseits die Erwartungen des Publikums entscheidend geprägt haben.² Das Schloss in schwindelerregender Höhe reflektiert die geträumten, gezeichneten und gebauten Architekturfantasien der Romantik. Mit seinen gotisch-gelängten Proportionen verweist die virtuelle Filmarchitektur auf eine Traditionslinie, die sich von den Darstellungen im Stundenbuch des Jean de Valois, Duc de Berry (1340–1416) (**Abb. 2**) über Schloss Neuschwanstein (**Abb. 3**) bis hin

¹ Freyberger 2009 – Märchenbilder; Heinke, Rabe 2011 – Frau Holles Gesicht, 226/227.

² Freyberger 2009 – Märchenbilder, S. 14.

I EINFÜHRUNG

zum Cinderella Castle der Disney Themenparks zieht (Abb. 4).³ Durch seine weißen Wände und die goldenen Zwiebelkuppeln spielt Fodens Märchenschloss zudem mit Einflüssen russisch-orthodoxer Kirchenarchitektur wie etwa der Mariä-Verkündigungs-Kathedrale in Moskau (Abb. 5) und verleiht dem Bau damit einen Hauch von unerwarteter Exotik. Die geschilderte Sequenz aus der Grimm-Adaption *Spieglein Spieglein* erzielt ihre märchenhafte Wirkung, indem sie mit der Erwartungshaltung des Publikums an Märchenstoffe spielt, gewachsenen Archetypen gerecht wird, sie variiert und gleichzeitig mithilfe modernster Filmtechnik überhöht. Den Filmemachern gelang damit die visuelle Aktualisierung eines Klassikers. Foden entführt das Publikum mit nur wenigen Bildern in eine entrückte „Anderswelt“⁴ und stimmt es auf eine märchenhafte Geschichte in einem fantastischen Märchenreich ein.

Die Verzauberung, die Foden 2012 mit Computer Generated Imagery (CGI) gelang, wurde jedoch bereits im vordigitalen Zeitalter – aus dem alle hier diskutierten Märchenadaptionen stammen – immer wieder höchst variantenreich und fantasievoll gemeistert. Dabei wurde die Bezeichnung für die Tätigkeit, Filmräume „für eine dramaturgisch wirksame Bildkomposition [zu] verdichte[n]“⁵ im Laufe der Filmgeschichte zahlreichen Wandlungen unterzogen: Ob Filmarchitekten, Szenographen, Szenenbildner, Set oder Production Designer genannt, sie alle beschäftigt der Raum, in dem sich das Filmgeschehen entfaltet, denn die „Kunst der Raumgestaltung ist für die fiktionalen Welten des Films und das Eintauchen

der Zuschauer und Zuschauerinnen in die filmische Illusion von elementarer Bedeutung.“⁶ Szenographierte Räume transportieren nicht etwa nur Informationen wie die Spielzeit und das Milieu. Mit dem Rückgriff auf erprobte Bildstrategien und -traditionen schreiben sich Filmräume auch in diese Darstellungskonventionen ein und perpetuieren sie. Zudem verschmelzen Szenenbild und Darsteller im Auge der Kamera zu einer bildlichen Einheit, sodass Räume sich ähnlich wie Kostüme um die Filmfiguren legen können und diese charakterisieren.⁷ Ohne dass auch nur ein einziges Wort gesprochen wird, kann ein Filmraum Geschichten über seine Bewohner erzählen. Der Stummfilmregisseur Urban Gad (1879–1947) erkannte die Potenzen der Szenographie früh und schrieb: „Kein erklärender Dialog kann zum Verständnis des Geschauten beitragen oder die Eindrücke vertiefen, die das Auge empfängt.“⁸ Szenographie ist somit weitaus mehr als eine attraktive Folie – egal ob am Computer generiert, im Atelier errichtet oder „on location“ realisiert – sie ist Bedeutungsträger innerhalb der filmischen Illusion.

Erstaunlicherweise erfährt dieser zentrale Aspekt des Films als Bildkunst zumeist vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit.⁹

6 Ebenda.

7 Dorgerloh, Becker 2015 – Schwellenzauber, S. 12.

8 Gad 1920 – Der Film, S. 116.

9 Die Kompetenzen der Kunst- und Bildwissenschaften auch im Bereich des bewegten Bildes wurden bereits in den 1930er Jahren u. a. von Rudolf Arnheim (1904–2007) und Béla Balázs (1884–1948) reklamiert (vgl. Albersmeier 1979 – Einleitung; im slb. Bd. Arnheim 1979 – Film als Kunst; sowie Balázs 1979 – Zur Kunstphilosophie des Films). Ende der 1980er Jahre belebten beispielsweise die Arbeiten des Architekturhistorikers Helmut Weihsmanns, sowie Donald Albrechts und Ralph Eues diese Forschung erneut (Weihsmann 1988 – Gebaute Illusionen; Weihsmann 1995 – Cinetecture; sowie Albrecht, Eue 1989 – Architektur im Film). Seit der Jahrtausendwende wächst das Interesse am Film-

3 vgl. Rader 2015 – Wo wohnt König Schneiderlein; mehr zum Thema Märchenschloss in Kap. IV. II im Abschnitt *Der Hasenhüter*, DFF 1977

4 Liptay 2004 – WunderWelten, S. 82.

5 Keitz 2015 – Zum Geleit, S. 9.

Während die Namen von Schauspielern, Regisseuren und allenfalls noch von Kameramännern Eingang ins kollektive Gedächtnis finden, treten die Namen der Filmszenographen oft hinter dem Gesamtkunstwerk Film zurück. Das gilt in besonderer Weise auch und gerade für die Märchenfilme der Deutschen Film AG (DEFA), die zu einem wichtigen Bereich der DDR-Filmproduktion wurden und heute in vielen Fällen sogar den Status von „Filmklassikern“ erreicht haben. Das Projekt „Spielräume. Szenenbilder und –bildner in der Filmstadt Babelsberg“, eine Kooperation des Filmmuseums Potsdam und des Instituts für Kunst- und Bildwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin, widmete sich von 2010 bis 2016 der wissenschaftlichen Bearbeitung der Vor- und Nachlässe von Szenenbildnern der DEFA aus bildgeschichtlicher Perspektive, um die Sichtbarkeit dieser Filmkünstler und die Wertschätzung für ihr Tun zu erhöhen.¹⁰ Die hier vorgelegte Arbeit entstand innerhalb dieses Forschungsprojektes, dessen Ziel es war, das immense Material zu bergen und mit der Aufarbeitung der Filmszenographie der DEFA einen exemplarischen Vorstoß zur Klärung der Konstruktion vordigitaler narrativer Bildsequenzen im Film zu leisten.¹¹ Das Projekt suchte unter dieser Fragestellung auch zu einer produktiven Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst- bzw. Bild- und Filmgeschichte beizutragen.¹² Die im Filmmuseum Potsdam gesammelten und aufbewahrten graphisch

autonomen Szenenbildentwürfe, Konstruktionszeichnungen, Modelle, Fotos, optischen Drehbücher u. v. m., die den Prozess der Raumgestaltung für den Film nachvollziehbar machen, liefern den Ausgangspunkt für die hier unternommene Untersuchung der vom bewegten Auge der Kamera erfassten Aktionsräume in Märchenadaptionen des DEFA-Spielfilmstudios.

Bei der Deutschen Film AG handelte es sich um die staatseigene Filmproduktionsfirma der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). Die DEFA produzierte etwa 700 Spielfilme für die Leinwand und 540 für den Fernseh Bildschirm von der Gründung des volkeigenen Betriebs am 17. Mai 1946 bis zu seiner Überführung in die Studio Babelsberg GmbH durch die Treuhand am 1. Juli 1990.¹³ Auf der Gründungsveranstaltung, die in der traditionsreichen Filmstadt Babelsberg stattfand, benannte der Vertreter der Sowjetischen Militäradministration (SMAD), Sergej Tulpanow (1901–1984), die Aufgaben der Gesellschaft nach dem Ende der Nazidiktatur. Neben dem demokratischen Aufbau und der Entnazifizierung betonte Tulpanow die Bedeutung der Erziehung von Kindern und Jugendlichen „im Sinne der echten Demokratie und Humanität, um damit Achtung zu erwecken für andere Völker und Länder“.¹⁴ Aus dieser Überzeugung heraus widmete die DEFA von Anfang an etwa je ein Fünftel ihrer Jahresproduktion dem Film für Kinder und Jugendliche, sodass von 1946 bis 1990 zwischen 160 und 180 Filme für diese besondere Zielgruppe entstanden.¹⁵ Um die-

raum wie u. a. die Habilitation Thomas Meders „zu einer historischen Bildwissenschaft des Films“, aber auch der 2012 erschiene Sammelband „Film als Raumkunst“ bestätigen (Meder 2006 – Produzent ist der Zuschauer; Engelke, Fischer et al. (Hg.) 2012 – Film als Raumkunst).

10 Dorgerloh 2010 – Scenographic Turn, S. 1.

11 Dorgerloh, Becker 2011 – Spielräume.

12 Dorgerloh 2010 – Scenographic Turn, S. 1; Dorgerloh, Becker 2011 – Spielräume.

13 Zur Geschichte der DEFA maßgeblich Schenk, Mückenberger (Hg.) 1994 – Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg; Poss, Warnecke (Hg.) 2006 – Spur der Filme.

14 zitiert nach Mückenberger 1994 – Zeit der Hoffnung, S. 14.

15 Die Zuordnung zum Kinder- bzw. Jugendfilm ist nicht immer eindeutig. Einige Filme, die für ein erwachsenes Publikum konzipiert waren, wur-

I EINFÜHRUNG

ses ambitionierte Ziel Jahr für Jahr erfüllen zu können, wurden ab 1950 regelmäßig Märchenstoffe filmisch adaptiert. Innerhalb von vier Jahrzehnten entstanden so etwa fünfzig abendfüllende Spielfilme nach Märchenvorlagen unterschiedlicher Autoren für Kinoleinwand und Fernsehbildschirm. Wobei die Zahl der Produktionen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt stetig anstieg. Von neun Märchenfilmen in den 1950er Jahren erhöhte sich der Output auf siebzehn Filme in den 1980er Jahren. Nur wenige Staaten können sich einer solchen kontinuierlichen Beschäftigung mit und filmischen Adaption von Märchenstoffen rühmen. Allein in der Sowjetunion, der Tschechoslowakei und der DDR waren Filmmärchen als Medium der Kinder- und Jugendziehung, als Vermittler von Tugenden und humanistischen Werten von so zentraler Bedeutung, dass eine konstante staatlich finanzierte Spielfilmproduktion implementiert wurde.

Die DEFA-Märchenadaptionen stehen in der lebendigen Tradition des Wandels von Märchenstoffen durch Adaption, denn die zunächst ausschließlich mündlich überlieferten Geschichten wurden seit jeher durch ihre Erzähler, als Bewahrer des kulturellen Gedächtnisses, aktualisiert, um sie einer neuen Generation von Zuhörern vermitteln zu können. Die tradierten Stoffe wurden dazu immer neuen und aktuellen Medien anvertraut, deren Bedingungen die Märchen maßgeblich formten. Ob in mündlicher Erzählweise, niedergeschrieben im Märchenbuch oder visuell bearbeitet in Bilderbogen, Gemälde, Comic, Trick- oder Spielfilm: Jedes Medium drückt einem Märchen seinen eigenen Stempel auf und schafft damit immer neue zeitgemäße Versionen desselben Stoffes.¹⁶

den später zu Kinderfilmen erklärt, wie z. B. *Die Geschichte vom kleinen Muck*. Wiedemann 1996 – Der DEFA-Kinderfilm, S. 21; Wiedemann 1998 – Es war einmal, S. 13.

heißt es gar unter dem Lemma „Kontinuität“: „Kulturelle Güter können nur überdauern, wo sie veränderten Verhältnissen angepasst werden.“¹⁷ Um der künstlerischen Eigenständigkeit des Films als Adaptionmedium für Märchenstoffe Rechnung zu tragen, schlug der Kulturwissenschaftler Jan-Uwe Rogge, in pragmatisch-konstruktiver Weise vor, den Begriff des „Märchenfilms“ oder der „Märchenverfilmung“ durch den bereits in den 1920er Jahren verwendeten Begriff des „Filmmärchens“ zu ersetzen, um anstelle der Werktreue die Medienspezifika des Films in den Vordergrund zu stellen.¹⁸

Die Filmmärchen der DEFA sind nicht nur durch die Art und Weise ihrer planmäßigen Herstellung beachtenswert, sie gehören zudem bis heute zu den auch international bekanntesten und erfolgreichsten Filmproduktionen aus der DDR. Was wäre das deutschsprachige Fernsehprogramm zur Weihnachtszeit ohne den „Märchenfilm des Jahrhunderts“,¹⁹ wie die heute wohl berühmteste dieser DEFA-Adaptionen *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (1973, R: Václav Vorlíček, Sz: Alfred Thomalla und Olin Bosák) sich seit 1999 nennen darf? Dass die von Fans nur „3HfA“ genannte Koproduk-

16 Die vieldiskutierte Frage, ob Märchen überhaupt filmisch adaptiert werden sollten, wird in dieser Forschungsarbeit entschieden bejaht und deshalb als irrelevant nicht diskutiert. Für die detaillierte Nachzeichnung der Debatte siehe Liptays „Theorie des Märchenfilms“ (Liptay 2004 – WunderWelten).

17 Bausinger 1996 – Kontinuität, Sp. 241.

18 Rogge 1983 – Märchen in den Medien, S. 135; vgl. auch Liptay 2004 – WunderWelten, S. 61, sowie Fußnote 64 dieses Abschnitts; Die Begriffe Märchenfilm, Märchenadaption und Filmmärchen werden in dieser Arbeit weitestgehend synonym verwendet.

19 Auszeichnung des Internationalen Film Festivals für Kinder und Jugendliche in Zlín (Tschechien) 1999.

tion mit dem tschechoslowakischen Studio Barrandov jedes Jahr zur Weihnachtszeit etwa fünfzehn bis zwanzig Mal im deutschsprachigen Fernsehen ausgestrahlt wird, bezeugt seine überragende Popularität.²⁰ Auch die farbenprächtigen und fantasievollen Märchenwelten der *Geschichte vom kleinen Muck* (1953, R: Wolfgang Staudte, Sz: Erich Zander, Heinz Zeise und Hans Poppe) und die des *Singenden, klingenden Bäumchens* (1958, R: Francesco Stefani, Sz: Erich Zander) – Filme, die zu den wahren Publikumsmagneten unter den DEFA-Märchenproduktionen gehören – begeistern Jung und Alt heute wie damals und sind fester Bestandteil von Fernseh- und Kinoprogrammen geblieben.²¹ Ob das KiKa-Sonntagsmärchen oder die rbb-Adventsaktion 2013 „Schenken Sie ein Märchen!": Viele Filmmärchen der DEFA sind zu Lieux de Memoires²² eines vereinten Deutschlands geworden. Diese bis in die Gegenwart ausstrahlende Faszination ist vor allem der überzeugenden Qualität der DEFA-Märchen geschuldet. Und so unterschiedlich die durch ihre Entstehungszeit stark geprägten Märchenadaptionen auch sein mögen, so haben sie doch eines gemeinsam: die „außergewöhnliche[...] Sensibilität, mit der man sie schuf.“²³ Zu den Qualitätsmerkmalen gehören neben

1. der respektvollen dramaturgischen Bearbeitung, die die Märchenvorlage in ihren Grundzügen nicht entstellt, 2. Drehbüchern, die Kinder als ernstzunehmendes, denkendes Publikum betrachten und 3. einer hochkarätigen Besetzung mit den Schauspielstars der DDR eben auch 4. eine durchdachte, märchenhafte visuelle Gestaltung mit künstlerischem Anspruch. Dieses Rezept sorgte dafür, dass die Streifen aus der DDR im Bereich des Kinder- und Märchenfilms nicht nur konkurrenzfähig waren, sondern hohe Maßstäbe setzten, wie zahllose auch internationale Auszeichnungen bezeugen.

Die Leistungen der DEFA-Szenen- und Kostümbildner, deren Aufgabe es war – in Abstimmung mit Regisseur und Kameramann – die zauberhaft imaginierte Welt der Märchen im Spielfilm entstehen zu lassen, bleiben bis heute meist unbeachtet und unkommentiert. Zu recht verärgert schrieb der DEFA-Szenograph Gerhard Helwig (1924–2000) schon 1961: „Unter diesem Aspekt betrachtet, können wir uns [...] nicht damit zufrieden geben, wenn das Szenenbild in der Filmkritik nicht erwähnt wird, wie man sagte als ein gutes Zeichen dafür, daß es eben nicht ‚aufgefallen‘ sei. Das ‚Nichtaufgefallen‘ und ‚Nicht-kritisiert-werden‘ allein ist keinesfalls ein Anzeichen für die Qualität des Szenenbildes, es scheint mir eher ein Anzeichen für die mangelnde Qualifikation der Kritik zu sein!“²⁴ Schon ab den späten 1940er Jahren führten die Szenen- und Kostümbildner deshalb in den Filmzeitschriften der DDR rege Debatten, um auf ihre Arbeit und deren Bedeutung für den Film als Kunstform aufmerksam zu machen, „denn man kann sich vielleicht einen Film ohne Ton vorstellen, nicht jedoch einen Film ohne

²⁰ So zu lesen auf der Fan-Website des Films, <http://3hfa.jimdo.com/fernsehen/>, 22.03.2013 und 04.03.2014.

²¹ Wiedemann 1998, Es war einmal ..., S. 11. Allein für *Die Geschichte von kleinen Muck* wurden bis 1996 dreizehn Millionen Zuschauer gezählt. Vgl. auch insidekino.com o. J. – Die erfolgreichsten DDR-Filme.

²² Nach Pierre Nora und Étienne François sind Lieux de Memoires oder Erinnerungsorte „Dinge“ (Gebäude, Musik, Texte, Legenden, Denkmäler, Mythen, Rituale etc.) auf die sich eine soziale Gruppe identitätsbildend bezieht. Vgl. François, Schulze 2001 – Einleitung, S. 13.

²³ Kümpel 2009 – Zur Stilistik der DEFA-Märchen, S. 108.

²⁴ Helwig 1976 – Die Bedeutung des Szenenbildes, S. 25. Wiederabdruck eines Artikels von 1961 in: „Deutsche Filmkunst“, H. 3/1961.

Bild.“²⁵ In diesen Debatten bringen die Szenen- und Kostümbildner ihr Selbstverständnis als Künstler unmissverständlich zum Ausdruck, ohne damit letztlich eine Breitenwirkung erzielen zu können. Noch 1980 widmete die Zeitschrift „Aus Theorie und Praxis des Films“ die gesamte zweite Ausgabe der Filmszenographie und dem Kostümbild mit der Begründung, dass es für die Arbeit von Szenen- und Kostümbildnern kaum eine wissenschaftliche Grundlage gäbe. „Es existieren weder Nachschlagewerke (bestenfalls zu technischen Problemen) noch methodische Darlegungen der ästhetisch-künstlerischen Aufgaben.“²⁶

Dass die Entwürfe der Film- und auch Bühnenbildner regelmäßig auf den Kunstausstellungen der DDR in Dresden präsentiert wurden, bezeugt den zumindest teilweisen Erfolg der Debatten. So stellten beispielsweise bei der IX. Kunstausstellung 1982/83 die DEFA-Szenenbildner Gerhard Helwig, Alfred Hirschmeier (1931–1996) und Paul Lehmann (geb. 1923) ihre jüngsten Arbeiten im Pretiosensaal des Dresdner Schlosses aus. Lehmann präsentierte dort das Modell zum Thronsaal für das DEFA-Märchen *Der Spiegel des großen Magus* (1980, R: Dieter Scharfenberg).²⁷ Ein breites Verständnis für ihren Anteil am Gesamtkunstwerk Film erreichten die Film- bildner jedoch nicht. Die Wertschätzung seiner persönlichen Leistungen auf dem Gebiet der Szenographie erlebte Alfred Hirschmeier 1986, als er – als der erste Szenenbildner überhaupt – zum Ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste der DDR gewählt wurde. 1989 widmete ihm die Akademie eine Ein-

zelausstellung unter dem Titel „Spielräume. Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier“,²⁸ deren Katalog bis in die Gegenwart eine zentrale Quelle zum Thema „Bauen von Rauminhalten“²⁹ für den Film darstellt. Trotz seiner persönlichen Erfolge, sah Hirschmeier sich dem Unwissen des Publikums gegenüber. Im selben Jahr wurde er in einem Interview mit der Aussage konfrontiert: „Je weniger man merkt, was der Szenenbildner in den Film eingebracht hat, desto größer seine Leistung.“³⁰ Hirschmeier antwortete: „Den Satz höre ich häufig. Selbst einige Regisseure vertreten diese Meinung. [...] Und doch spürt man, wenn das Szenenbild Längeweile ausstrahlt, wenn die Atmosphäre nicht stimmt.“³¹ Wenig später sagt Hirschmeier resignierend: „Was immer wir heute besprechen, trifft deshalb auf ein Vakuum, weil sich nur wenige mit der Szenographie eines Films auseinandersetzen. So muß man halt immer wieder bei Null anfangen.“³²

Die Berechtigung von Hirschmeiers Resignation zeigt sich vielfach auch in der Literatur zum DEFA-Märchenfilmschaffen. 2010 erschien der von der DEFA-Stiftung herausgegebene, opulent bebilderten Band „Die DEFA-Märchenfilme“.³³ Zu dreiundvierzig klassischen und Gegenwartsmärchen werden in chronologischer Abfolge der Inhalt und unter der Überschrift „Ach, wie gut das niemand weiß ...“ Fakten, aber auch Anekdoten zu den Dreharbeiten wiedergegeben. Und obwohl dieser Band eine Materialsammlung mit zahlreichen Informationen zu Drehorten, Tricktechnik und auch dem

25 Helwig 1976 – Die Bedeutung des Szenenbildes, S. 24

26 Krautz 1980 – Vorbemerkungen, S. 5.

27 Ministerium für Kultur der DDR, Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.) 1982 – IX. Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik, S. 461/462, 464.

28 Akademie der Künste der DDR (Hg.) 1989 – Spielräume.

29 Hirschmeier, Agde 1989 – Für mich ist Kino Bildkunst, S. 48.

30 Becker 1989 – Hinter den Kulissen, S. 28.

31 Ebenda.

32 Ebenda, S. 31.

33 DEFA-Stiftung (Hg.) 2010 – Die DEFA-Märchenfilme.

Aufwand von Studiobauten und Kostümen enthält, werden die Szenen- und Kostümbildner in der Stabsliste nicht benannt. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet der Filmführer „77 Märchenfilme“ von 1990, herausgegeben von Eberhard Berger und Joachim Giera, der die Szenographen nicht nur benennt, sondern sich in der Würdigung der Filmmärchen aus der Sowjetunion, der Tschechoslowakei, Rumänien und der DDR vielfach der visuellen Gestaltung von Märchenadaptionen widmet.³⁴

I.1 Der Märchenfilm in Deutschland

Märchenadaptionen stellen eine spezielle Gruppe unter den Literaturverfilmungen dar.³⁵ Der Brockhaus definiert in den 1990er Jahren das Märchen als „eine phantastische Erzählung, die an Ort und Zeit nicht gebunden ist; entweder ein von Mund zu Mund (→Oral poetry) oder (auch zeitweilig verschriftlicht) von Volk zu Volk wanderndes, gelegentlich an alte Mythen anknüpfendes Erzählgut der Volkspoesie (Volks-Märchen), oder die Dichtung eines einzelnen Verfassers (Kunst-Märchen). [...] Das Märchen zielt, [...] gemeinhin auf die glückliche Lösung von Konflikten wie sie dem Wunschdenken von Erzählern und Zuhörern entspricht. Bezeichnend für das Märchen ist die scharfe Konturierung der Protagonisten, die nicht als Individuen, sondern als Typen >flächenhaft< (Max Lüthi) gestaltet sind.“³⁶

Bei der oft fantastischen Lösung von Konflikten, die Urbilder menschlichen Ver-

haltens spiegeln und Ausdruck von Idealen, Wünschen und Träumen sind, folgt das Märchen bestimmten Regeln, die auch der Märchenfilm akzeptiert hat.³⁷ Auch im Filmmärchen ist der Schwächste oft der Schlaueste, der Mächtigste aber der Dümme, triumphiert naive Ehrlichkeit über Intrige und Missgunst, muss das märchenhaft Böse grausam zu Grunde gehen, während zugleich Standesschranken bröckeln. So erwächst das Besondere des Märcheninhalts aus seiner Verwobenheit mit dem Wunderbaren.³⁸ Das Anknüpfen an Archetypen verleiht dem Märchen ewige Aktualität; seine zauberhaften Elemente machen es zu einem visuell anspruchsvollen Filminhalt. So konstatiert Rotraut Greune im „Lexikon des Kinder- und Jugendfilms“: „Viele Märchenfilme sind künstlerisch und inhaltlich von hoher Qualität, dramaturgisch einfallsreich, humorvoll und in einem sehr positiven Sinne ‚Literatur-Verfilmungen‘.“³⁹

Bereits 1898 adaptierte der britische Filmpionier George Albert Smith (1864–1959) Charles Perraults (1628–1703) „Cendrillon“. Nur ein Jahr später folgte Georges Méliès' (1861–1938) Version desselben Märchens. Seither ist die Begeisterung der Filmemacher für Märchenstoffe nie erlahmt, denn aufgrund ihrer Anpassungsfähigkeit verlieren Märchenstoffe kaum an Aktualität und erlauben jeder Zeit und jedem Filmemacher eine eigene Interpretation.⁴⁰ So zählt die stetig wachsende „Liste von Märchenfilmen“⁴¹ der „Freien Enzyklopädie Wikipedia“ bisher allein über 200 deutsche Märchenfilme seit 1906. Diese Zahl dürfte jedoch nur

³⁴ Berger, Giera (Hg.) 1990 – 77 Märchenfilme.

³⁵ Dies gilt nicht für alle Märchenadaptionen, da viele aufgrund der häufigen auch mündlich überlieferten Variantenbildung nicht auf eine einzige literarische Vorlage zurückzuführen sind. Liptay 2004 – WunderWelten, S. 55.

³⁶ Märchen 1991-, S. 185.

³⁷ Greune 1998- – Der Märchenfilm, S. 1.

³⁸ Lüthi 2005 – Das europäische Volksmärchen, S. 6.

³⁹ Greune 1998- – Der Märchenfilm, S. 1

⁴⁰ vgl. Liptay 2004 – WunderWelten, S. 41/42.

⁴¹ Liste von Märchenfilmen. In: Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_M%C3%A4rchenfilmen, zuletzt geöffnet am 27.02.2017.

I EINFÜHRUNG

einen Bruchteil der im deutschsprachigen Europa filmisch adaptierten Märchen umfassen, denn der Filmkritiker Manfred Hobsch schreibt im „Lexikon des Kinder und Jugendfilms“, dass „[a]llein bis zum Jahre 1930 [...] mehr als 120 Märchenfilme produziert“⁴² worden seien. Die schiere Menge der Märchenadaptionen macht eine Konzentration auf ein eng umgrenztes Korpus von Filmen, hier die Produktionen der DEFA, für diese Forschungsarbeit unerlässlich. Diese Beschränkung geschieht jedoch im Bewusstsein der mannigfachen Geschichte des Märchenfilms.

Eine Periode der besonders intensiven Beschäftigung mit Märchenstoffen stellt bereits die Zeit des Nationalsozialismus in den 1930er und 40er Jahren dar. Den Märchen innewohnende Tugenden wie Aufopferung, Treue, Mut und Tapferkeit waren im nationalsozialistischen Deutschland von zentraler Bedeutung. Häufig im Sinne der Ideologie dieser Zeit filmisch interpretiert, wurden die Filmmärchen den in der Hitler-Jugend (HJ) und dem Bund Deutscher Mädel (BDM) organisierten Kindern und Jugendlichen präsentiert. So entstanden im Dritten Reich wenigstens neunzehn Spielfilme nach Märchenstoffen unterschiedlicher, meist privater Produzenten u. a. für die Filmaufführungen der Hitler-Jugend.⁴³ Ähnlich wie die Filme aus der DDR sind auch die Märchenfilme der NS-Zeit verständlicherweise aufgrund der Indienstnahme für eine menschenverachtende Ideologie mit pauschaler Ablehnung konfrontiert. Ron Schlesinger, der den zwischen 1933 und 1945 entstandenen Märchenspielfilmen eine

Monographie widmete, kommt jedoch zu dem Urteil: „Sie sind weitaus vielschichtiger, mitunter künstlerisch anspruchsvoller als ihr Ruf – und haben das Potenzial unter filmästhetischen Gesichtspunkten diskutiert zu werden.“⁴⁴ Für die Filmemacher der DDR war die Instrumentalisierung von Märchen im Nazideutschland ein Problem, dem sie begegneten, indem sie über die Märchenadaptionen der 1940er Jahre ebenfalls pauschal und negativ urteilten. Als 1950 *Das kalte Herz* als das erste DEFA-Märchen realisiert wurde, waren sich Regisseur Paul Verhoeven (1901–1975) und die DEFA-Leitung einig, „dass man nicht an die unseligen deutschen Kinderfilme der 40er-Jahre mit ihrer Kindertümelei und ihren verstaubten, billigen Kulissen anknüpfen wollte.“⁴⁵

Bereits das Sammeln von Märchen durch die Brüder Grimm enthielt politische Implikationen. Aus philologischer Sicht suchten sie die Märchen im anti-napoleonischen Befreiungskampf nutzbar zu machen. Neil MacGregor, ehemaliger Leiter des British Museums, sowie ehemaliger Intendant des Humboldt Forums in Berlin und Kurator der epochalen Ausstellung „Germany. Memories of a Nation“, spitzt diese Funktion in einer Kapitelüberschrift der aus diesem Projekt entstandenen gleichnamigen Publikation zu: „Schneewittchen gegen Napoleon“.⁴⁶ Der Autor führt in diesem Kapitel aus, dass „[d]ie Grimmschen Märchen nationale Politiken und tatsächlich auch Ängste und Hoffnungen [spiegeln], die sich mit dem Schicksal der Deutschen verbanden.“⁴⁷ Damit wird deutlich, dass die Politisierung von Märchen wenigstens so alt ist wie deren schriftliche Fixierung.

⁴² Hobsch 2001 – Deutsche Märchenfilme für das Kino, S. 2; Hobsch hat wahrscheinlich auch Puppen- und Zeichentrickfilme, sowie Schwerenschnitt- und Silhouettenfilme in seine Zählung aufgenommen.

⁴³ u. a. Schlesinger 2010 – Rotkäppchen im Dritten Reich.

⁴⁴ Ebenda, S. 7.

⁴⁵ Friedrich 2003 – Einführung, S. 51.

⁴⁶ MacGregor 2015 – Deutschland, S. 155; Ein Jahr nach der Ausstellung erschien der Band in deutscher Übersetzung.

⁴⁷ Ebenda, S. 155/156.

Der Konflikt mit der Geschichte des Märchenfilms im eigenen Land wurde in der Bundesrepublik Deutschland (BRD), wo Märchenadaptionen in der Nachkriegszeit unter weitaus schwierigeren Rahmenbedingungen entstanden als bei der DEFA, weit weniger problematisiert. Die Produktionsfirmen von beispielsweise Fritz Genschow (1905–1977),⁴⁸ Hubert Schonger (1897–1978) und Alf Zengerling (1884–1961), die schon vor 1945 und auch teilweise schon vor 1933 Märchen für Kinder gedreht hatten, realisierten ihre Filmprojekte ohne staatliche Unterstützung und in Konkurrenz zueinander. Ohne eine zentrale Lenkung kam es in der Bundesrepublik wiederholt zu wirtschaftlich folgenreichen Doppelverfilmungen von Märchen, sodass das junge Publikum im Kino beispielsweise im Jahr 1955 zwischen fünf Varianten von „Aschenputtel“ wählen konnte.⁴⁹ 1957 brach die unter finanziell äußerst schwierigen Bedingungen agierende westdeutsche Kinderfilm- und damit auch Märchenfilmproduktion vollends in sich zusammen, weil eine Neuerung des Jugendschutzgesetzes jungen Kindern und damit dem Märchenfilmpublicum den Kinobesuch verbot.⁵⁰ Einem kontinuierlichen, planmäßigen Märchenfilmschaffen war damit jedwede Grundlage entzogen. Noch 1986 klagte der Westberliner Regisseur Thomas Draeger (geb. 1941) auf einer Fachtagung: „Für mich ist das Entscheidende, Bilder herzustellen, die märchenhaften Charakter haben. Ich sehe bei uns im Augenblick wenig (sic!) Möglichkeiten, die notwendigen Produktionsmittel und die Erfahrung

aus dem Boden zu stampfen.“⁵¹ Die Qualität der westdeutschen Märchen aus den zwei Nachkriegsjahrzehnten wird von Autoren wie etwa Steffen Wolf und Manfred Hobsch selbst unter Berücksichtigung der schwierigen Produktionsbedingungen als unzulänglich beschrieben: „Sie disqualifizieren sich selbst durch mangelhafte Gestaltung, veraltete (sic!) Technik, ungenügende darstellerische Leistung und die Phantasielosigkeit ihrer Hersteller.“⁵² Als die Produktion von Kinder- und Jugendfilmen in den 1970er Jahren wieder Fahrt aufnahm, verlief die Beeinflussung eher von Ost nach West als andersherum,⁵³ denn die Filme aus der DDR genossen zu diesem Zeitpunkt schon internationale Wertschätzung.⁵⁴ Vergleiche zwischen den Märchenadaptionen beider deutscher Länder werden aus diesem Grund in dieser Arbeit nicht unternommen.

Nach der Wiedervereinigung fiel die staatliche Finanzierung des Filmschaffens für Kinder auf dem Gebiet der ehemaligen DDR weg und die Kinematographie für das junge Publikum wurde den Kräften des freien Marktes ausgesetzt.⁵⁵ Zwar ging die Produktion dadurch zurück, doch wurden Märchenadaptionen in stark vermindertem Maße weiter hergestellt. Beispiele dafür sind drei tschechisch-deutsche Koproduktionen des erfolgreichen Märchenregisseurs Václav

⁴⁸ Scherer 2005 – Märchenwelten.

⁴⁹ Deutsches Filmmuseum (Hg.) 2005 – Märchenwelten, S. 24.

⁵⁰ Wolf 1969 – Kinderfilm in Europa, S. 11, S. 50; Hobsch 2001 – Deutsche Märchenfilme für das Kino, S. 9.

⁵¹ Kinder- und Jugendfilmzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Kinderkino München e.V. (Hg.) 1987 – Vom Zauberwald zur Traumfabrik, S. 7

⁵² Wolf 1969 – Kinderfilm in Europa, S. 65/66; vgl. auch Rogge 1983 – Märchen in den Medien, S. 135.

⁵³ Odenwald 2010 – Familienalbum, S. 130.

⁵⁴ Um die Qualität des westdeutschen Märchenfilms zu verbessern, wurden 1986 auch Filmmacher aus der DDR zu der Fachtagung „Märchen und Film“ nach Remscheid eingeladen. Kinder- und Jugendfilmzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Kinderkino München e.V. (Hg.) 1987 – Vom Zauberwald zur Traumfabrik.

⁵⁵ Hobsch 2001 – Deutsche Märchenfilme für das Kino, S. 17–21.

Vorlíček: *Das Zauberbuch* (1996), *Der Feuer-vogel* (1997) und *Die Seekönigin* (1998).

Mit dem neuen Jahrtausend bekam die Märchenfilmproduktion in Deutschland wieder Aufwind. Seit 2005 produziert das ZDF in Kooperation mit dem österreichischen Fernsehen filmische Adaptionen vorwiegend der Grimm'schen Märchen unter dem Reihentitel „Märchenperlen“. Und auch das Erste Deutsche Fernsehen begann 2008 erneut mit der kontinuierlichen Produktion von Filmmärchen unter dem Serientitel „Sechs auf einen Streich“. Zwischen vier und acht 60-minütige Spielfilme nach Märchenstoffen werden jährlich realisiert und zur Weihnachtszeit desselben Jahres erstmals ausgestrahlt. Das Fernsehen schreibt damit die fruchtbare, wenn auch von Brüchen gekennzeichnete, Tradition des filmischen Märchenerzählens in Deutschland fort und sucht an die Erfolge der DEFA-Märchen anzuknüpfen. Außerdem bezeugen Kinofilme mit Starbesetzung wie Johannes Nabers *Das kalte Herz* von 2016 das scheinbar unstillbare Bedürfnis des deutschen Publikums nach Märchenstoffen.

I.II Forschungsüberblick

Aufgrund der bedeutenden pädagogischen Aufgabe, zu deren Bewältigung die Märchenadaptionen der DEFA nach dem Ende der Naziherrschaft einen spezifischen Beitrag leisteten, war bereits deren Produktion gerade in den Nachkriegsjahrzehnten von regen theoretischen Diskussionen begleitet. Es galt die Märchen, ähnlich wie es in der Sowjetunion praktiziert wurde, als Vehikel der „fortschrittlichen, sozialistischen Pädagogik zu gestalten“⁵⁶ und dabei die dem Mär-

chen inhärenten humanistischen Werte und Tugenden herauszuarbeiten.⁵⁷ So erstaunt es wenig, dass sich die Literatur zum DEFA-Märchenfilm zunächst vorwiegend erziehungswissenschaftlichen Fragestellungen widmete. Zentrale Bedeutung kommt dabei dem wissenschaftlich-pädagogischen Berater der DEFA, Hellmuth Häntzsche (geb. 1904), zu, der ab 1953 die Filmemacher beriet. Er sollte die theoretische Grundlage für den sozialistischen Kinder- und Märchenfilm erarbeiten und führte dazu u. a. Testvorführungen und Interviews mit Kindern durch, um sicherzustellen, dass die Botschaft der Filme beim jungen Publikum ankam.⁵⁸ Die politisch gestützte Sorgfalt, mit der die DEFA-Kinderfilme hergestellt wurden, befeuerte jedoch das kurzsichtige Vorurteil, dass es sich um reine Propaganda handele. So konstatierte der westdeutsche Medienwissenschaftler Steffen Wolf in seiner vergleichenden Untersuchung der Kinderfilmproduktion in Europa von 1969, dass die „beispiellose Entwicklung [des DEFA-Kinderfilms, A. d. A.] in erster Linie allerdings nicht das Verdienst einsichtiger Pädagogen oder überragender filmischer Leistungen [ist], vielmehr wurde sie ermöglicht und wird sie getragen von dem vielfach erklärten Willen der Regierung und der Par-

⁵⁶ Anders, Kaltofen et al. 14.11.1960 – Schneewittchen und die 7 Zwerge, S. I.

⁵⁷ Die Wertschätzung für die uralte Erzählform des Märchens fand ihren Ausdruck nicht nur in der Produktion filmischer Adaptionen, sondern auch in den „zahlreichen Ausgaben von Märchen, die in meist herausragender künstlerischer Gestaltung vor allem im ‚Insel-‘ und ‚Reclam-Verlag‘ in Leipzig oder im ‚Kinderbuchverlag‘ in Berlin (Ost) erschienen“, sowie in den weit verbreiteten Märchenhörspielen auf Schallplatten. Fasold, Lauer 2012 – Vorwort, S. 5.

⁵⁸ Eine Zusammenfassung seiner über viele Jahre getätigten Beobachtungen und erzielten Erkenntnisse veröffentlichte Häntzsche 1985 in dem Band „... und ich grüße die Schwalben. Der Kinderfilm in europäischen sozialistischen Ländern“. Vgl. auch Odenwald 2010, Familienalbum, S. 33/34; Rader 2014 – Wo Hexen und Dämonen wohnen, S. 5.

tei, möglichst weitreichenden Einfluß auf die Erziehung, Bildung und Ausbildung von Kindern und Jugendlichen auszuüben.“⁵⁹ Die offensichtlich bemerkte Qualität der Filme sollte so durch einen übertriebenen Ideologievorwurf überdeckt werden.⁶⁰ Zu fragen ist deshalb, ob und inwieweit die Filme diese Vorgaben tatsächlich bedienten oder inwiefern sie diese sogar bewusst unterliefen.

Nach der deutschen Wiedervereinigung 1990 bestimmte zunächst der Widerstand gegen die aus ideologischen Vorgaben abgeleiteten Vorurteile gegenüber diesem Filmkorpus die Forschung. Wiederum war es ein pädagogisches Interesse am DEFA-Kinder- und Märchenfilm, das diese zu rehabilitieren suchte. Die Filmproduzentin Ingelore König, der Medienwissenschaftler Dieter Wiedemann und der damalige Direktor des Medienpädagogischen Zentrums des Landes Brandenburg,⁶¹ Lothar Wolf, wollten die DEFA-Kinder- und Märchenfilme davor bewahren „im neuen, wiedervereinigten Deutschland in Regalen zu verstauben“.⁶² Ihr Sammelband „Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder“ von 1996 sollte zu Medienarbeit mit Kindern in Schule und Kino anregen.

Auch die jüngste Publikation zum DEFA-Märchenfilmschaffen von 2015 kämpft gegen die beharrlich perpetuierte Meinung an, es handle sich bei den DEFA-Märchenadaptionen um reine Propaganda. Die US-amerikanische Germanistin Quinna Shen untersucht in ihrer Monographie „The Politics of Magic. DEFA Fairy-Tale Films“⁶³ das Verhält-

nis der Filme zu den Direktiven der von der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) getragenen Regierung. Wie zuvor in ihren Essays⁶⁴ analysiert Shen die DEFA-Märchen unvoreingenommen und eingebettet in ihren jeweiligen kulturhistorischen Kontext. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass die DEFA-Märchen ab den späten 1960er Jahren vielfach Raum für märchenhaft verhüllte Kritik an der SED-Regierung boten und somit zu Vehikeln oppositioneller Gesinnung wurden. Shens Perspektive macht zudem unmissverständlich deutlich, dass Märchenadaptionen nicht in jedem Fall eine Teilmenge des Kinderfilms sein müssen, auch wenn die Schnittmenge groß ist. Indem Shen vierundvierzig DEFA-Märchen eine umfassende, differenzierte, auf Archivmaterial gestützte wissenschaftliche Arbeit widmet, leistet sie einen wichtigen Beitrag zur internationalen Rehabilitierung der Märchen aus der DDR und erarbeitet eine Basis für die Beschäftigung mit DEFA-Märchenadaptionen als Kunstwerken.

Eine wichtige Grundlage für die Betrachtung jedweder Märchenadaptionen als Filmkunst legte Fabienne Liptay in ihrer 2004 publizierten filmwissenschaftlichen Untersuchung „WunderWelten. Märchen im Film“ vor.⁶⁵ Auf die von ihr erarbeitete „Theorie des Märchenfilms“⁶⁶ baut die hier unternommene Untersuchung in vielen Aspekten auf.⁶⁷ Adaptionen der DEFA werden von Fabienne Liptay berücksichtigt, stehen aber nicht im Mittelpunkt. Die von ihr untersuchte Transformation stilistischer Merkmale von Märchen – wie z. B. der Ort- und Zeitlosigkeit,

⁵⁹ Wolf 1969 – Kinderfilm in Europa, S. 198.

⁶⁰ vgl. zur Herkunft des Vorurteils Odenwald 2010 – Familienalbum, S. 128.

⁶¹ 2001 fusioniert mit dem Landesinstitut für Schule und Medien Brandenburg, heute Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg.

⁶² König 1996 – Vorwort, S. 8.

⁶³ Shen 2015 – The Politics of Magic.

⁶⁴ bspw. Shen 2011 – Barometers of GDR Cultural Politics und Shen 2010 – DEFA Märchenfilme as Brechtian Parables.

⁶⁵ Liptay 2004 – WunderWelten.

⁶⁶ Ebenda, S. 25–144.

⁶⁷ Die Diskussion um den Nutzen und Schaden der Visualisierung von Märchen, die von Liptay nachgezeichnet und überzeugend zu Gunsten des Bildes gewendet wird, wird hier nicht thematisiert.