

Corinna A. Rader

Wo Hexen und Dämonen wohnen

Die Räume des Bösen im DEFA-Märchenfilm

"Für ungerechte und unwahre Leute gibt es keine wirkliche Freude an natürlichem Licht; sie wissen nicht einmal, was das Wort bedeutet."¹ So ausgesprochen streitbar diese Aussage des britischen Kunstkritikers und Sozialphilosophen John Ruskin (1819-1900) erscheinen mag, so viel Zutreffendes enthält sie angewendet auf das äußerst begrenzte Gebiet des Märchenfilms. Die "ungerechten und unwahren" Figuren der Märchenwelt, die Hexen und Dämonen scheuen das Licht; sie wandeln in dunkler Gewandung und lauern in finsternen Räumen, die ihre innere Verderbtheit ins Äußere spiegeln.

Wie kein anderes Filmgenre ist der Märchenfilm auf die eindeutig sichtbare Rollenverteilung zwischen Gut und Böse angewiesen, die sowohl in Filmräumen als auch in Kostümen ihren Ausdruck findet. Dabei handle es sich um eine Spezifik des Märchens, "dass vom Sieg des guten Helden über das Dämonische und Böse eine beruhigende und heilende Kraft ausgeht", formulierte der Erzählforscher Lutz Röhrich.² Zwischen beiden Polen changierende, komplexe Figuren würden das Vertrauen in den Sieg des Guten schmälern, gar die Ordnung der Märchenwelt, die sich aus Extremen und Kontrasten speist, stören.³

Etwa fünfzig Mal stellten sich die Filmemacher der 1946 gegründeten Deutschen Film AG (DEFA) zwischen 1950 und 1990 der Aufgabe, diese Spezifik der Märchenstoffe für die Kinoleinwand und den Fernseh Bildschirm zu übersetzen. So entstand in jedem Produktionsjahr durchschnittlich ein Märchenfilm. In der Hochzeit dieses Filmgenres Mitte der 1970er Jahre wurden sogar bis zu drei Märchenadaptionen pro Jahr in den ehemaligen Studios der Universum Film AG (Ufa) in Babelsberg produziert. Die hohe Wertschätzung von Märchen, die sich in diesen Zahlen ausdrückt, teilten im europäischen Vergleich einzig die Sowjetunion und die Tschechoslowakei.

Die bis heute ungebrochene Beliebtheit vieler in der DDR produzierter Märchenverfilmungen zeugt von der

hohen Qualität und Zeitlosigkeit dieser Adaptionen. Was wäre das deutsche Fernsehprogramm zur Weihnachtszeit ohne die wohl berühmteste dieser Märchenverfilmungen *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (1973, R: Václav Vorlíček), die 1999 das Prädikat "Märchenfilm des Jahrhunderts"⁴ erhielt? Zur Weihnachtszeit 2012/13 wurde allein dieser Film neunzehn Mal in Deutschland ausgestrahlt.⁵ Auch die farbenprächtigen und phantasievollen Märchenwelten der Filme *Die Geschichte vom kleinen Muck* (1953, R: Wolfgang Staudte) und *Das singende, klingende Bäumchen* (1958, R: Francesco Stefani), die zu den erfolgreichsten DEFA-Märchenproduktionen gehören, begeistern Jung und Alt heute wie damals und sind fester Bestandteil von Fernseh- und Kinoprogrammen geblieben.⁶

Die Adaption jedweder literarischen Vorlage für das audio-visuelle Medium Film erfordert allerdings sowohl eine inhaltlich-dramaturgische Bearbeitung, als auch eine visuell-ästhetische Durchbildung des Stoffes. Denn Filme sind allem voran Bildarrangements, die nach ihren eigenen Gesetzen funktionieren und im Film Aussagen unabhängig vom Agieren der Schauspieler generieren können. Anhand von drei Märchenverfilmungen der DEFA möchte ich die Bandbreite jener visuellen Lösungen herausarbeiten, die im DEFA-Märchenfilm für die äußerliche Gestaltung speziell von Negativfiguren gefunden worden sind. Dabei soll sowohl das Verhältnis der literarischen Vorlagen zur bildlichen Umsetzung im Film untersucht, als auch die Motivtraditionen aus bildender Kunst, Architektur und Filmgeschichte aufgezeigt werden, aus denen die Gestalter ihre Inspiration zogen. Mein Ziel ist es, herauszustellen, wie verschiedenartig, aber dennoch unmissverständlich und überzeugend das Böse als dramaturgische Konstante des Märchengenres in Adaptionen der DEFA ins Bild treten konnte.

Am Beispiel des Films *Das kalte Herz* von 1950 (R: Paul Verhoeven, Sz: Emil Hasler) – der ersten Märchenverfilmung der DEFA überhaupt – möchte ich erläutern, wie die von Wilhelm Hauff (1802-1827) bearbeitete Sage aus dem Schwarzwald gerade durch ihre bewusste visuelle Gestaltung für den Erziehungsauftrag der frühen sozialistischen Filmproduktion fruchtbar gemacht wurde und Maßstäbe setzte. Während der erzieherische Impetus in den folgenden Jahrzehnten mal mehr, mal weniger vordergründig war, blieb die durch das Wesen des Märchens begründete Forderung nach einer eindeutigen Zeichnung von Gut und Böse bestehen. Die Filme *Die schwarze Mühle* (1975, R: Celino Bleiweiß, Sz: Alfred Hirschmeier) und *Froschkönig* (1987/88, R: Walter Beck, Sz: Christoph Schneider), die ich als Beispiele aus den 1970er und 80er Jahren stellvertretend heranziehe, sind dabei durch ihre Experimentierfreudigkeit mit unterschiedlichsten Bildtraditionen gekennzeichnet, deren Auswahl geradezu gegensätzlich motiviert scheint. Welche Variationsbreite von Motiven und im Umgang mit selbigen möglich war, steht außerdem im Mittelpunkt meines Interesses. Die Aufgabe, den märchenhaften Gegensatz von Gut und Böse unmissverständlich sichtbar zu machen, fiel maßgeblich den Kostüm- und Szenenbildner, oder Set Designer zu, wobei immer eine enge Zusammenarbeit mit den Drehbuchautoren und Regisseuren bestand. Verglichen mit den Regisseuren genießen die Filmbildner bis heute allerdings wenig Aufmerksamkeit. Die mangelnde Wertschätzung jener Filmschaffenden, die federführend für die Bildwirkung verantwortlich zeichneten und das Publikum durch ihre Arbeit in die Seele der handelnden Figuren blicken lassen⁷, muss verwundern, besonders angesichts der Tatsache, dass Filme Geschichten durch Bilder erzählen. Ein Film ist zwar ohne Ton, aber nicht ohne Bild vorstellbar.⁸

In den Filmzeitschriften der DDR führten die Szenen- und Kostümbildner deshalb ab den späten 1940er Jahren rege Debatten zur Aufwertung ihrer Arbeit. Darin definierten sie ihren Gegenstand, erklärten dessen Bedeutung für die Gesamtwirkung des Films und formulierten Maximen für die szenen- und kostümbildnerische Arbeit. In der achten Ausgabe der Zeitschrift *Aus Theorie und Praxis des Films* von 1976

wurde sogar eine Begriffsbestimmung vorgelegt. "Das Szenenbild ist der Rahmen, in dem die Inszenierung des Films abläuft; denn mit der besonderen Anlage seines Grundrisses schafft es den Raum für die Bewegung der Darsteller und der Kamera, und mit seiner äußeren Gestaltung bemüht es sich um die Einstimmung der Akteure."⁹ Das Szenenbild dient somit der historischen und sozialräumlichen Verortung der Filmhandlung, leistet darüber hinaus einen fundamentalen Beitrag zur Charakterisierung von Figuren und kann sogar kommentierend wirken. Emphatisch forderte der Szenenbildner Gerhard Helwig (1924-2000): "Wir müssen [...] vom Szenenbild verlangen, daß es nicht nur einen beispielbaren und fotogenen Hintergrund abgibt, [...]. Nein, wir verlangen von ihm, daß es die Menschen unseres Films mitgestaltet."¹⁰ Um die Übereinstimmung der Negativfigur mit ihrem Kostüm beziehungsweise ihrer nächsten Umgebung herzustellen, wurde dem Charakter von Märchen entsprechend im Film häufig das Motto bemüht: "[D]er böartige Mensch bedarf einer böartigen Umgebung."¹¹ Dieses Motto befindet sich ganz im Einklang mit jener Wesensbestimmung des Märchens, wie sie Max Lüthi 1962, seinerzeit Professor für europäische Volksliteratur in Zürich, beschreibt, denn "[i]m Märchen werden Gefühle und Beziehungen nach außen projiziert, [...]"¹², sie gerinnen quasi zu Gegenständen. So erfolgt die Identifizierung des Bösewichts im Märchenfilm, bevor dieser auch nur ein Wort gesprochen hat, denn sein Kostüm und die ihm zugeordnete Umgebung verraten den Schurken, lassen sein Wesen in Objekten sichtbar werden.

***Das kalte Herz* (1950) – Maßstäbe für die Visualisierung des Bösen werden gesetzt**

Im Jahre 1948 schlug der Drehbuchautor Wolff von Gordon das Märchen *Das kalte Herz*³, von Wilhelm Hauff zur Verfilmung vor.¹⁴ Hauff erzählt darin die Geschichte des armen Köhlers Peter Munk, der seine Armut leid ist und mithilfe des riesenhaften Holländer-Michels, einem bösen Waldgeist, zu Reichtum gelangt, dabei aber sein fühlendes Herz verliert. Der Film ging 1950 unter Regie von Paul Verhoeven (1901-1975) in die Produktion, feierte am 8. Dezember desselben Jahres Premiere in Berlin und kostete die

für die unmittelbare Nachkriegszeit stolze Summe von 3,2 Millionen Mark.¹⁵ Bei dem Streifen handelt es sich nicht nur um die erste Märchenadaption, sondern auch um den ersten Farbfilm der DEFA, der durch den farberfahrenen Kameramann Bruno Mondì (1903-1991) auf AgfaColor gebannt wurde. Für die DEFA-Produktion wirkte in Bezug auf die dramaturgische und ästhetische Gestaltung die zauberhafte sowjetische Märchenverfilmung *Die steinerne Blume* (R: Alexander Ptuschko) aus dem Jahre 1946 vorbildhaft, die ebenfalls auf Farbmaterial gedreht worden war.¹⁶ Wilhelm Hauff lässt den unheimlichen Riesen seines Märchens in einer Umgebung leben, die zwar nach außen hin Normalität vortäuscht, im Inneren aber das Grauen birgt. Anders als in Volksmärchen nimmt die Schilderung der Räumlichkeiten im Kunstmärchen des Romantikers Hauff einen vergleichsweise großen Raum ein. Umso erstaunlicher ist es, dass die Filmemacher der DEFA diese Hinweise zur Gestaltung nicht annahmen, sondern zu eigenen visuellen Lösungen fanden. Bei Hauff heißt es: "Der Holländer-Michel hatte sich, je weiter Peter herabkam, wieder kleiner gemacht und stand nun in seiner früheren Gestalt vor einem Haus, so gering oder gut, als es reiche Bauern auf dem Schwarzwald haben. Die Stube, worin Peter geführt wurde, unterschied sich durch nichts von den Stuben anderer Leute als dadurch, daß sie einsam schien. Die hölzerne Wanduhr, der ungeheure Kachelofen, die breiten Bänke, die Gerätschaften auf den Gesimsen waren hier wie überall."¹⁷

Nichts deutet in dieser Beschreibung daraufhin, dass es sich bei dem Bewohner der geschilderten Räumlichkeiten, dem Holländer-Michel, um einen bösen Geist handelt, um einen Sammler von Herzen, der denen, die bereit sind, ihr Herz zu verkaufen, seelenlosen Reichtum dafür bietet. Einen solchen Handel schlägt Michel dem armen Peter vor, der zuvor bereits das Glasmännlein, den guten Geist des Schwarzwaldes, um Hilfe gebeten hatt. Doch übermütig vor Glück vergeudet Peter unbedacht den zauberhaft erworbenen Reichtum und häuft Schulden an, die ihn zum dämonischen Holländer-Michel treiben. Der zeigt ihm sodann, was der vorgeschlagene Handel bedeutet und führt ihn in eine Kammer, die das Wesen Michels weit deutlicher an die Oberfläche bringt. "Sein [Peters, A. d. A.] Herz zog sich krampfhaft zusammen, als er

über die Schwelle trat, aber er achtete es nicht, denn der Anblick, der sich ihm bot, war sonderbar und überraschend. Auf mehreren Gesimsen von Holz standen Gläser, mit durchsichtiger Flüssigkeit gefüllt, und in jedem dieser Gläser lag ein Herz; auch waren an den Gläsern Zettel angeklebt und Namen darauf geschrieben, die Peter neugierig las; da war das Herz des Amtmanns in F., das Herz des dicken Ezechiels, das Herz des Tanzbodenkönigs [...] – kurz, es war eine Sammlung der angesehensten Herzen in der Umgebung von zwanzig Stunden."¹⁸

Für den visuellen Transfer der Hauffschen Märchenvorlage auf die Leinwand wurden der Kostümbildner Walter Schulze-Mittendorf (1893-1976) sowie die Szenenbildner Emil Hasler (1901-1986) und Otto Erdmann (1898-1965) verpflichtet. Bei ihnen handelt es sich um Altmeister der Szenographie, die bereits in den 1920er Jahren ihre Karrieren begonnen hatten. Bekannte Filmproduktionen, wie *Die freudlose Gasse* (1925, R: Georg Wilhelm Pabst) und *Münchhausen* (1943, R: Josef von Báky) waren von Erdmann und Hasler ausgestattet worden. Die Entwürfe der beiden Szenenbildner für *Das kalte Herz* entstanden dabei nicht, wie es später bei der DEFA häufig praktiziert wurde, in Kooperation mit-, sondern in Konkurrenz zueinander. Die vierundzwanzig Entwürfe Erdmanns, die heute in der Deutschen Kinemathek in Berlin aufbewahrt werden, spielten bei der Umsetzung des Films jedoch keine Rolle und wurden verworfen. Die Entwürfe Haslers hingegen, die zum Teil in Berlin, aber auch im Filmmuseum Potsdam zu finden sind, wurden mit großer Akribie in den Ateliers und auf dem Außengelände des Babelsberger Studios umgesetzt. Einige Außenaufnahmen für die Schwarzwaldszenerie ließ Verhoeven im Thüringer Wald aufnehmen.¹⁹

Hasler lässt den verschlagenen Holländer-Michel nicht wie Hauff in einem typischen Schwarzwaldhaus wohnen, denn Traditionen sind in diesem Film durchweg positiv konnotiert. Das traditionelle Leben der Schwarzwaldbewohner wird als ein bescheidenes und arbeitsames vorgeführt, geprägt von christlichen und humanistischen Werten. Die Figur des Holländer-Michels steht im Film für eine völlig entgegengesetzte Werthaltung, deren Verwerflichkeit in seiner Behauptung Ausdruck findet. So betritt Peter im Film bei seinem ersten Besuch eine feuchte Tropfsteinhöhle,

die mit wenigen grob behauenen, einfachen Möbelstücken ausgestattet ist. An den Wänden hängen rot leuchtend und pulsierend die verkauften Herzen (Abb. 1 und 2). Unterstützt wird die Raumwirkung durch das beständige Geräusch tropfenden und rinnenden Wassers, das die Kälte und Nässe der Höhle für den Zuschauer geradezu spürbar macht. Bei Peters zweitem Besuch ist die menschenfeindliche Wirkung der Höhle Michels noch dadurch gesteigert, dass sie um ein Vielfaches vergrößert erscheint. Während Michel sich beim ersten Besuch an die Größe seines Gastes angepasst hat – ein brillanter Kameratruck Ernst Kunstmanns (1898-1995)²⁰ – bleibt er beim zweiten Mal ein Riese, dessen Behausung entsprechend riesige Ausmaße hat. Der Holländer-Michel wird durch die Zeichenhaftigkeit seiner unmittelbaren Umgebung auf den ersten Blick als zwielichtiger Charakter ins Bild gebracht, dem nicht zu trauen ist. Würde er leben wie alle anderen Schwarzwaldbewohner auch, stellte sich die Frage, ob er nicht doch zu ihnen gehörte und ihre Werte teilte.



(Abb. 1) Emil Hasler, Die Höhle des Holländer Michels, Entwurf zu Verhoeven 1950, *Das kalte Herz*, Berlin, Deutsche Kinemathek, Inv.-Nr. 80/32-212-001.

Die geschilderte Szene verdeutlicht, welche Sorgfalt auf die Findung einer Bildsprache verwendet worden ist, die nicht den Beschreibungen Hauffs folgt, sondern den Inhalt des Märchens für das Medium Film ästhetisch untermauert. Der mit der Literaturvorlage vertraute Zuschauer sucht vergeblich nach dem Schwarzwaldhaus des Holländer-Michels und nach den beschrifteten Gläsern mit den Herzen darin, denn diese mussten eindeutigeren und kraftvolleren Bildern

weichen, die am Wesen der Märchenfiguren keinen Zweifel lassen. Das Szenenbild zeigt deshalb keine toten Herzen, die ähnlich biologischer Präparate in Gläsern mit Formalin lagern, sondern lebendig pulsierende Herzen, die auf ihren Einsatz warten. Der Holländer-Michel sollte im Film nicht in einem Haus leben, das den Häusern aller anderen gleicht, wie es Hauff beschreibt, weil Michel kein traditionsbewusster, fleißiger Schwarzwaldbewohner ist. Die feuchte, dunkle Tropfsteinhöhle, die ihm im Film als audiovisueller Raum zugeordnet wird, dient seiner Figur als Charakterhülle. Sie ist zudem Stimmungsraum, der dem Publikum das Wesen des Dämons nachfühlbar machen soll. Die Bedrohlichkeit, Grobheit, Unwirtlichkeit und Unzivilisiertheit des Holländer-Michels spiegelt sich in seiner Wohnumgebung. Denn: Wer böse ist, darf nicht behaglich wohnen!

Warum der Stoff zu diesem Zeitpunkt als so geeignet für die Verfilmung erschien, lag an seiner höheren Wertorientierung. Wilhelm Hauffs *Kaltes Herz*, das im *Märchenalmanach auf das Jahr 1828* erstmals veröffentlicht wurde, stellt rechtschaffene Arbeit und betrügerisch erlangten Reichtum in einen moralischen Gegensatz, der durch die Filmbildner visualisiert wurde. Die angesehensten und auch reichsten Herren



(Abb. 2) Die Höhle des Holländer Michels, Screenshot aus Verhoeven 1950, *Das kalte Herz*.

des Schwarzwaldes tragen anstelle eines Herzens einen kalten Stein in der Brust. Ihr materieller Reichtum gründet sich auf dem kaltherzigen Umgang mit ihren Mitmenschen. Hauff nimmt rückblickend in seinem Märchen Kritik an einer Wirtschaftsform vorweg, die zur Entstehungszeit des Textes noch gar nicht voll entwickelt war: den Kapitalismus. Die im Text Hauffs bereits enthaltene Kapitalismuskritik war somit für die Filmemacher der unmittelbaren

Nachkriegszeit in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) von zentraler Bedeutung und tagespolitischer Aktualität. Der materielle Reichtum, der nach der Währungsreform von 1948 im Westen Berlins sichtbar wurde, bildete im Stadtbild einen deutlichen Gegensatz zum wirtschaftlich schlechter gestellten Osten, und stand den Bewohnern vor dem Bau der Mauer beinahe täglich vor Augen. Um diese höchst aktuelle Kapitalismuskritik zu stärken, wurden im Film die dramaturgischen Schwerpunkte neu gesetzt und Handlungsverläufe angepasst.²¹ Vor allem die Darstellung der verruchten Stadt Amsterdam, wo Peter durch den Verkauf von Holz reich wird, dient einzig der Negativzeichnung kapitalistischer Profitgier. In der Vorlage lässt Hauff den Holländer-Michel nach Amsterdam ziehen und erklärt damit seine menschenfeindliche Gewissenlosigkeit. Im Film ist es Peter, der diesen wesensverändernden Weg geht. In einem Gasthof fragwürdigen Rufs zählt er sein Geld, während sich zahlreiche Trunkenbolde in einem angrenzenden Saal mit leicht bekleideten Huren vergnügen. Peter trägt hier nicht mehr die zeitlose Tracht der Schwarzwaldbewohner, sondern ist überraschenderweise nach der Mode des Rokoko gekleidet, die in späteren Märchenadaptionen immer wieder als Negativfolie Verwendung finden sollte. Dass es sich bei dem Spielort um Amsterdam handelt, erfährt der Zuschauer nur aus einem Dialog und durch das Modell eines Segelschiffs an der Decke des Saals, das auf die Nähe zum Meer hindeutet. Die Episode ist eine Zugabe der Filmemacher, die damit eine Leerstelle in der Charakterzeichnung Peters füllen, als dieser das steinerne Herz in der Brust trägt.

Die Notwendigkeit märchenhafte Negativfiguren und ihre Umgebung im Film deutlich erkennbar und unmissverständlich zu gestalten, leitet sich von den Gattungsmerkmalen des Märchens ab. Da diese zumeist auf ausführliche Beschreibungen von Spielorten und Personen verzichten, bieten sie zahlreiche Leerstellen, die von Filmemachern produktiv geschlossen werden können. Eine inhaltliche Entwicklung der Märchenstoffe für die filmische Adaption ließ sich schon deshalb nicht vermeiden, weil ein Text von manchmal kaum mehr als einer Seite einiger Zutaten bedarf, um in Spielfilmlänge zu überzeugen. Die bewusste Konstruktion und Ausstattung von Räumen

und Kostümen erlaubt dabei die Einführung von Inhalten, die über die literarische Vorlage hinaus Bedeutung transportieren können. Ohne den Kern der Märchenhandlung zu berühren, können so wortlos Bedeutungsebenen hinzugefügt werden.

Doch wäre die szenographische Arbeit besonders in Bezug auf "das Böse" im DEFA-Märchenfilm mit der schlichten Rückführung auf das Wesen der literarischen Vorlage zu kurz dargestellt. Die Thematik Sozialismus versus Kapitalismus ist in der Adaption des *Kalten Herzens* nicht zu übersehen und spielte auch in den Märchenverfilmungen der 1950er und 60er Jahre meist eine prominente Rolle. Die anhaltende Beliebtheit der Produktionen besonders dieser Zeit²² ist durch den respektvollen Umgang mit den Märchenvorlagen und die märchenadäquate visuelle Gestaltung begründet, was jedoch nicht ausschließt, dass diese Produktionen auch sozialistische Werthaltung vermitteln sollten.²³ Eine Diskussion des Antagonismus von Sozialismus und Kapitalismus ist an dieser Stelle besonders deshalb notwendig, weil es um ein Thema geht, das nicht nur, aber maßgeblich im Bereich des Ästhetischen verhandelt worden ist.

In den Märchenfilmen der DEFA, die meist, wenn auch nicht immer Kinderfilme waren, wohnte dem Gegensatz von Gut und Böse eine besonders tiefgreifende, klassenkämpferische Symbolik inne. Denn die DEFA war besonders in der Frühzeit vom Politbüro der SED gehalten, nicht bloße Unterhaltung zu produzieren, sondern unterhaltende Erziehung im Geiste sozialistischer Ideologie zu unterstützen.²⁴ Um sicherzustellen, dass die Kinderfilme der DEFA die an sie gestellten Forderungen erfüllen konnten, wurde den Filmemachern 1953 auf eigenen Wunsch der Pädagoge Hellmuth Häntzsche (geb. 1904) als Berater zur Seite gestellt.²⁵ Seinen Ausführungen folgend sei der Antagonismus von Gut und Böse im Märchen zumeist sehr allgemein gefasst und müsse daher im Film zwingend konkretisiert werden. Diese Verdeutlichung der Positionen sollte in entscheidender Weise mit Hilfe der visuellen Gestaltung der Figuren erreicht werden. Denn "[m]an darf unsere Kinder nicht vor der gesellschaftlichen Realität abschirmen, wie sie besteht. Die antagonistischen Widersprüche zwischen dem Lager des Sozialismus und des Kapitalismus zwingen uns, sie mit dem Kampf des Guten gegen

das Böse so früh wie möglich vertraut zu machen [...].²⁶ Die unterschiedlichen Positionen seien dazu sichtbar zu machen und hätten sich im Ästhetischen zu konkretisieren. "Es kann also bei der Gestaltung eines Märchens nicht genügen, das Böse durch das Gute besiegen zu lassen, sondern den Kindern muß im ästhetischen Erleben das Wesen des Bösen sichtbar gemacht werden. Nur so werden sie in die Lage versetzt werden, es zu erkennen und einzuschätzen."²⁷ Neben der "ästhetischen Konkretisierung" forderte Häntzschke zur sozialistischen Vereinnahmung eine ausführliche dramaturgische Bearbeitung, wie sie *Das kalte Herz* auszeichnet. Diese fasste er unter dem Begriff der "progressiven Interpretation".²⁸ Welche Aspekte der literarischen Vorlage der progressiven Bearbeitung zufolge hervorgehoben werden sollten, fasste Werner Hortschansky, der Direktor des Deutschen Zentralinstituts für Lehrmittel, in der Zeitschrift *Deutsche Filmkunst* 1955 folgendermaßen zusammen: "Soweit es dem Charakter des Märchenstoffes entspricht, sind die in ihm vorhandenen gesellschaftlichen Konflikte realistisch zu gestalten und die kritischen Momente, die die Einstellung der einfachen Menschen zu den bedrückenden Verhältnissen ihrer Zeit widerspiegeln, zu unterstreichen. So wird im Märchenfilm der Widerstand der breiten Volksmassen gegen die Herrschaftssysteme und das Sehnen der Unterdrückten nach einer besseren, lichtereren Zukunft deutlich."²⁹ Gleichzeitig galt es jedoch die durch das Politbüro der SED selbst ausgesprochene Warnung vor der Vulgarisierung des Marxismus in Märchen und Sagen zu beachten³⁰, sodass die Filmemacher jedes Mal einen Balanceakt zu vollführen hatten.³¹ Dass dieser zumeist gelang, beweist die Beliebtheit der DEFA-Märchen bis zum heutigen Tag. Doch gab es auch eine Adaption, *Das Tapferen Schneiderlein* (1956, R: Helmut Spieß), die weder mit der Märchenvorlage, noch mit den sozialistischen Wertvorstellungen respektvoll umging: Der Schneider heiratet am Ende nicht die Prinzessin, sondern die Magd, während die gesamte königliche Familie Hals über Kopf aus Schloss und Land flieht. Die Magd krönt den Schneider anschließend zum Arbeiter- und Bauernkönig. Diese dramaturgische Bearbeitung des Grimmschen Märchens schoss so weit über das Ziel hinaus, dass selbst ein Kritiker im *Neuen Deutschland* die

spöttische Frage stellte, ob denn die Brüder Grimm geschulte Marxisten gewesen wären.³² Dass diese Art Adaption als Film ein Misserfolg wurde, überrascht niemanden.

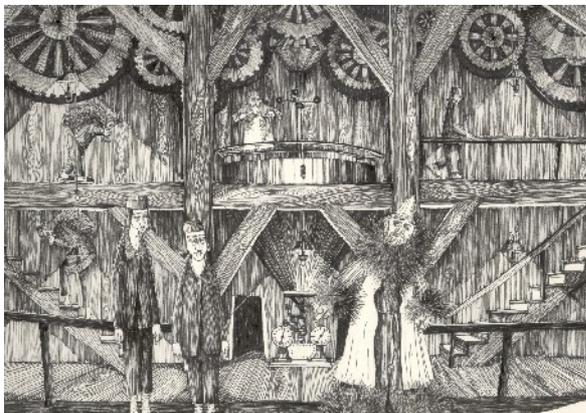
Den Balanceakt zwischen ideologischer Vereinnahmung und respektvollem Umgang mit der Märchenvorlage schätzte Häntzschke, der erst drei Jahre nach der Premiere des *Kalten Herzens* Berater wurde, für Verhoevens Märchenspiel film als gelungen ein. So sah er hier bereits alle Akzente "für eine progressive Interpretation des klassischen Erbes"³³ gesetzt; das Feindbild des Kapitalismus war unmissverständlich auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene herausgearbeitet worden. Der erste Märchenfilm der DEFA setzte Maßstäbe für die zukünftige Adaption von Märchenstoffen. *Das kalte Herz* mit der darin vorweggenommenen Kapitalismuskritik bot sich für die progressive Interpretation förmlich an, sodass es aus heutiger Sicht folgerichtig erscheint, dass es die stoffliche Grundlage für den ersten Märchenspiel film der DEFA bildete.

Die schwarze Mühle (1975) – Hieronymus Bosch meets Metropolis

"Die Mahlanlage ist über zwei Etagen zu sehen, Antriebsräder, Transmissionen, Trichter, Rohre, Holzstangen und Balkon. Dazwischen in die Anlage eingeordnet sieben Burschen. Alle sind weiß gekleidet, der Schnitt der Kleidung ähnelt einer Sträflingskleidung. Alle bewegen sich in einem durch das Klopfen der Maschine bestimmten gleichförmigen Rhythmus."³⁴ So beschreibt der Regisseur und Autor Celino Bleiweiß (geb. 1938) den Mahlraum der *Schwarzen Mühle* im Drehbuch zum gleichnamigen Fernsehfilm von 1975, als sie der Protagonist Krabat zum ersten Mal betritt. In dieser Mühle, die einer mittelalterlichen Wasserburg mit drei hölzernen Wehrtürmen und einer Zugbrücke gleicht, hält der schwarze Müller – die vielleicht bösartigste DEFA-Märchenfigur der 70er Jahre – junge Männer gefangen, die für ihn Gold mahlen. Bisweilen verwandelt er sie in Schweine und röstet sie über offenem Feuer. Doch hat sich der Hexer mit Krabat den falschen neuen Burschen für die Zwangsarbeit ausgesucht. Durch List gelingt es ihm schließlich, den

schwarzen Müller und seine Mühle ihrer Macht zu berauben.

Das Szenenbild zu dieser Märchenadaptation wurde von Alfred Hirschmeier (1931-1996) konzipiert und auf dem Studiogelände sowie in den Ateliers von Babelsberg gebaut. Der im Atelier ausgeführte Mahlraum der schwarzen Mühle gleicht dem Entwurf Hirschmeiers bis in viele Details hinein (Abb. 3 und 4). Hirschmeier entwarf eine symmetrische Raumarchitektur mit einem gewaltigen Trichter in der Mitte, der von zwei Balken gerahmt wird. Zwei Treppen führen auf einen Balkon, zwei Maßanzeigen stehen unterhalb des Trichters. Nur die Anordnung der vielen Zahnräder gehorcht nicht dem Prinzip der Symmetrie.



(Abb. 3) Alfred Hirschmeier, Der Mahlraum der schwarzen Mühle, Entwurf zu Bleiweiß 1975, *Die schwarze Mühle*, Potsdam, Filmmuseum, Sign. N005/0702.

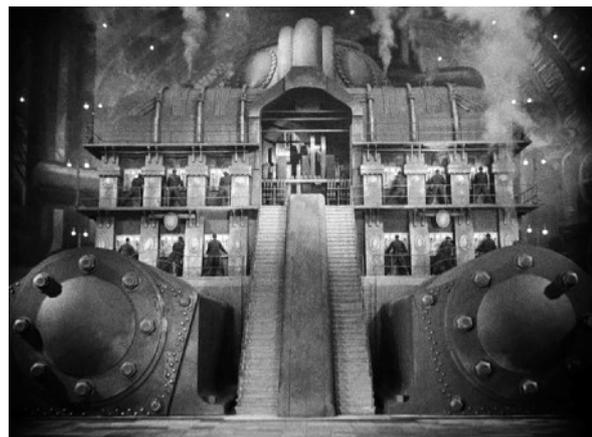
Ein maßgeblicher Unterschied zwischen Entwurf und Bau besteht in seiner Materialität. Während Hirschmeiers Entwurf nahelegt, dass selbst die Zahnräder aus Holz gefertigt sein sollen, wurden für den Atelierbau auch goldglänzende Materialien und Plastik eingesetzt. Außerdem sind alle Elemente des Studiobaus weniger massiv als im Entwurf angelegt und erscheinen in ihren Maßen reduziert.

In den durch Symmetrie bestimmten Raum sind im Film sieben Arbeiter eingeordnet, die durch ihre dem Rhythmus der Mahlmaschinerie angepassten Bewegungen zu einem Teil der Mühle werden. Das Motiv der Verschmelzung von Mensch und Maschine hat ein prominentes Vorbild in Fritz Langs (1890-1976) weltberühmten Stummfilmklassiker *Metropolis* von 1925/26. Für diesen Film schufen die Szenenbildner Otto Hunte (1881-1960), Erich Kettelhut (1893-1979) und Karl Vollbrecht (1886-1973) die ebenfalls vollstän-

dig symmetrisch konstruierte *Herzmaschine*, die sich im Untergrund der Stadt Metropolis befindet (Abb. 5). Der Betrieb der Herzmaschine bedarf zahlreicher Arbeiter, die sich auf mehreren Etagen in einer synchronen Choreographie nach links und rechts neigen. Während Krabat mit Erschrecken die Arbeiter der schwarzen Mühle betrachtet, ist es in *Metropolis* Freder Fredersen, der Sohn des Herren über die Stadt, durch dessen Augen das Publikum die fremdbestimmten, entmenschlichten Arbeiter wahrnimmt. Die durch ihre Kleidung zusätzlich entindividualisierten Wesen, die von der Maschinerie unterworfen werden, haben bis heute nichts von ihrer bedrückenden Wirkung eingebüßt. Die Macher der *Schwarzen*



(Abb. 4) Der Mahlraum, Screenshot aus Bleiweiß 1975, *Die schwarze Mühle*.



(Abb. 5) Die Herzmaschine, Screenshot aus Lang 1925/26, *Metropolis* (Sz: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht).

Mühle konnten sich des Effekts dieses Zitats aus der frühen Filmgeschichte sicher sein. Zudem wird deutlich, dass Märchenfilme nicht immer auch Kinderfilme sind, obwohl die Schnittmenge sicherlich groß ist.

Mögen auch Bildzitate wie dieses für Kinder als solche nicht erkennbar sein, für Filmkenner sind sie nicht zu übersehen. Darüber hinaus verweisen Zitate wie dieses auf den Anspruch der DEFA-Filmemacher, die sich damit in die Tradition der bedeutenden deutschen Filmschaffenden der Vorkriegszeit stellen.

Doch nicht nur der Mahlraum der schwarzen Mühle, der mit 27.365,- Mark veranschlagten Kosten eine der teuersten Dekorationen des Films war³⁵, nimmt Bezug auf eine ältere Bildtradition. Unerwartet drastische Bildzitate wurden für eine Szene bemüht, in der der schwarze Müller der von ihm geraubten Bäuerin Mirka sein Reich zeigt, um ihr seine Macht vor Augen zu führen. Die Szene spielt in einem Raum, der im Drehbuch als *Raum mit der Truhe* bezeichnet wird. Die Wände des Raums bestehen aus den gleichen grob behauenen Brettern wie der Rest der Mühle. Nichts weist auf den großen Reichtum des Müllers hin. Die vielen Geweihe und Trophäen an den Wänden allerdings kennzeichnen den Müller als einen Herrscher, der von seinem Jagdrecht erbarmungslos gebrauch macht (Abb. 6). In diesem, dem Müller persönlich zugeordneten Raum befindet sich nicht nur die Truhe mit seinem Zauberbuch, sondern auch ein magischer Spiegel, der sich auf Befehl seines Besitzers zu einer Art Fenster öffnet. Der Blick durch dieses Fenster führt in eine jenseitige Welt, in das erschreckend phantastische Reich des schwarzen Müllers, das im Film durch eine Aneinanderreihung von Gemälden Hieronymus Boschs (um 1450-1516) in seiner Ungeheuerlichkeit verbildlicht wird.



(Abb. 6) Alfred Hirschmeier, *Der Raum mit der Truhe*, Entwurf zu Bleiweiß 1975, *Die schwarze Mühle*, Potsdam, Filmmuseum, Sign. N005/0710.

Die Malerei Boschs aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert, die sich vielfach einer plausiblen Interpretation entzieht, wirkt bis heute verstörend, faszinierend und erschreckend zugleich. Dämonische Wesen mit menschlichen Körpern und Tierköpfen von Fischen, Vögeln, Schweinen oder Raubtieren sowie hässliche Gnome und Untiere bevölkern die schaurig-schönen Landschaften, Höllen und Fegefeuer seiner Bildkompositionen. Den Monstren ist gemein, dass sie wehrlose Menschen quälen, foltern und in die Verdammnis führen.

In der Filmszene fanden Einzelfafeln und Ausschnitte aus fünf verschiedenen Werken Boschs Verwendung, die rahmen- und randlos von der Kamera aufgenommen wurden, sodass Filmraum und Bildraum miteinander verschmelzen. Hieronymus Bosch wird somit gleichsam zum Szenenbildner dieser Filmsequenz. Die Bildausschnitte werden überwiegend ähnlich einer Diashow in hohem Tempo hintereinander gesetzt, in wenigen Fällen bewegt sich die Kamera im Bildraum auf und ab, um Raumtiefe zu erzeugen: ein Feuerwerk des Grauens! Begleitet wird die erschreckende Präsentation von dissonanten Klängen aus dem Synthesizer, die die beängstigende Wirkung der Szene zusätzlich steigern.

Bei den gewählten Bildtafeln handelt es sich um die Triptychen *Der Garten der Lüste* (Prado, Madrid), *Das Jüngste Gericht* (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien), *Die Versuchung des heiligen Antonius* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon) und das so genannte *Heuwagen-Triptychon* (Prado, Madrid). Aus der einzigen Einzelfafel, der *Kreuztragung Christi* (Musée des Beaux-Arts, Gent) von 1515/16 wurde das Detail der Veronika mit dem Schweiß Tuch entnommen (Abb. 7 und 8).

Doch wie kommen diese Gemälde in den Film? Die gedämpfte Farbigkeit der Tafeln, die in der Realität um ein Vielfaches farbenprächtiger sind, legt nahe, dass die Filmemacher für die Realisierung dieser Filmsequenz Reproduktionen verwendeten. Dank der heute verfügbaren digital bearbeiteten DVD-Ausgabe ist diese Vermutung durch das im Film erkennbare Druckraster sogar nachweisbar, wobei die Stärke des Rasters von Motiv zu Motiv variiert, was auf Vorlagen aus verschiedenen Quellen schließen lässt.



(Abb. 7) Hieronymus Bosch, *Kreuztragung Christi*, 1515/16, Öl auf Holz, 76,5 x 83,5 cm, Gent, Musée des Beaux-Arts.



(Abb. 8) Detail aus Hieronymus Boschs *Kreuztragung Christi* im Reich des schwarzen Müllers, Screenshot aus Bleiweiß 1975, *Die schwarze Mühle*.

Alfred Hirschmeier, der selbst ein großer Bewunderer der Arbeiten Hieronymus Boschs war, besaß mehrere Bildbände zu diesem Künstler in seiner privaten Bibliothek.³⁶ Darunter befand sich auch der just im Drehjahr des Films im Union Verlag Berlin erschienene Quartband der Autorin Rosemarie Schuder.³⁷ Es ist auffallend, dass die für die Szene gewählten Details vielfach genau jene sind, die im Buch Schuders in guter Druckqualität als farbige Abbildungen oder sogar vergrößerte Detailbilder erscheinen, wie z.B. die schwarze Mühle aus der linken Seitentafel des *Gartens der Lüste*, der gepanzerte Fisch aus der Mittelafel der *Versuchung des heiligen Antonius* oder die heilige Veronika aus der *Kreuztragung Christi*. Die im Quartband des Union Verlags nicht vorhandenen

Motive wurden anderen Publikationen entnommen, die ebenfalls leicht zugänglich waren.

Doch endet die Vorführung des schwarzen Müllers nicht mit einem Gemälde Hieronymus Boschs, sondern mit einer Rauchwolke, die zuckend in verschiedene Farben getaucht wird. Die Form der Rauchentwicklung evoziert Bilder von Atomexplosionen und den daraus resultierenden Atompilzen. Bilder von Atomtests waren dem Publikum Mitte der 1970er Jahre wohlbekannt und verweisen auf das atomare Wettrüsten zu beiden Seiten des Eisernen Vorhangs, sowie die im Kalten Krieg allgegenwärtige atomare Bedrohung. Die Explosion im Film könnte als Verbildlichung des Bösen par excellence, gar als Bild der maximalen Steigerung des Konflikts zwischen Sozialismus und Kapitalismus interpretiert werden. Die vielfach propagierten antagonistischen Widersprüche der beiden Wirtschaftsformen und Weltanschauungen haben spätestens mit der Bilderfolge eines sich entwickelnden Atompilzes auch im Märchenfilm eine ästhetische Konkretisierung erfahren. Obwohl Hellmuth Hältzschke 1972 berentet und die von ihm zehn Jahre zuvor gegründete und international rezipierte Zeitschrift *Film, Fernsehen, (Film)Erziehung* eingestellt wurde, wirkte er weiterhin richtungsweisend. Das von ihm entwickelte Instrumentarium zur Untersuchung von Kinderfilmen und die damit erzielten Ergebnisse, sowie die bis 1985 publizierten Bücher beeinflussten die Produktion auch weiterhin.³⁸

Celino Bleiweiß, Alfred Hirschmeier und ihr Team griffen in dem Film *Die schwarze Mühle* auf Bildmotive der Film-, Kunst- und Gegenwartsgeschichte zurück, die selbst bereits mit dem Label des "Bösen" behaftet waren. Die Filmemacher konnten sich der unmissverständlichen Bildwirkung der entindividualisierten Maschinenwelt von *Metropolis*, der grauenhaften Visionen eines Hieronymus Bosch und der einer Atomexplosion sicher sein. Erscheint die gleichberechtigte Existenz der verschiedenen Motive nebeneinander auch gewagt und experimentell, ihre Wirkung auf das Publikum war berechenbar. Dass auch für den Märchenfilm *Froschkönig* aus den späten 1980er Jahren Bildtraditionen aus bildender Kunst und Architektur bemüht wurden, die jedoch nicht von vornherein negativ konnotiert waren, zeigt mein letztes Beispiel. Um dem "Bösen" seinen

adäquaten Ausdruck zu verleihen, mussten für diese Märchenadaption die gewählten Motive erst "eingefärbt" werden.

***Froschkönig* (1987/88) – Verflucht zwischen Piranesi und Poelzig**

"Die Zitadelle ist von fremdem und vor allem abweisendem Charakter. Türme, Mauern und Zinnen wirken rußgeschwärzt. Gebäude mit Fenstern oder andere freundliche Elemente fehlen. Der Himmel über dem seltsamen Bauwerk ist bleischwer. Alles wirkt bedrohlich."³⁹ So beschreibt der Regisseur und Autor Walter Beck (geb. 1929) die *Zitadelle der Lieblosigkeit* im Drehbuch des DEFA-Märchenfilms *Froschkönig* von 1987/88. Rußgeschwärzt, fensterlos, seltsam, bedrohlich – schon die wenigen Attribute des Spielortes legen die Vermutung nah, dass hier wohl finstere Mächte walten.



(Abb. 9) *Die Zitadelle der Lieblosigkeit*, Screenshot aus Beck 1987/88, *Froschkönig* (Sz: Christoph Schneider).

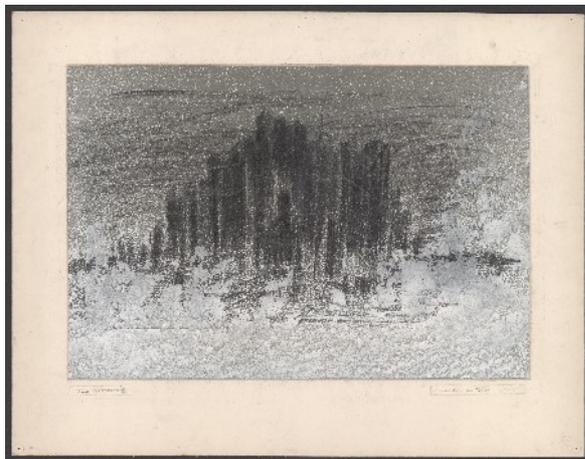
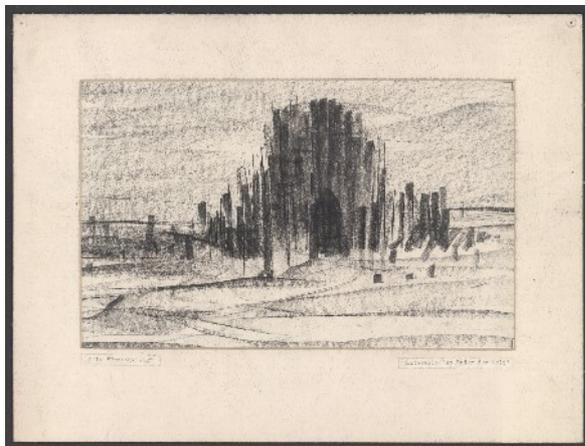
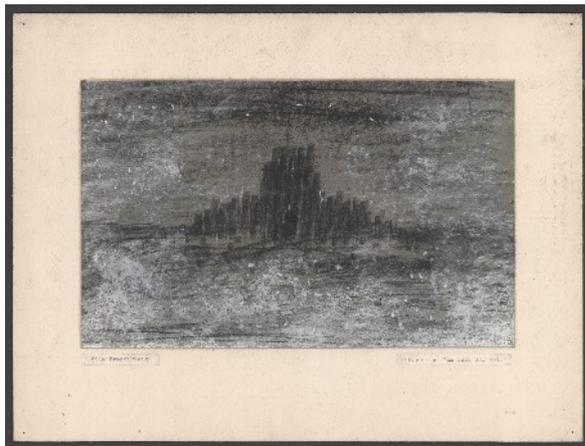
Walter Becks *Froschkönig* geht weit über das Märchen vom *Froschkönig* (oder vom *Eisernen Heinrich*) hinaus, wie es die Brüder Grimm in ihren *Kinder- und Hausmärchen* erzählen. Die inhaltliche Bearbeitung bewegt sich jenseits dessen, was Hellmuth Häntzschke unter dem Begriff der progressiven Interpretation fasste. Der Film erzählt das Märchen um und weiter, um so wenig sinnfällige Passagen zu tilgen und einen erzieherisch wertvollen Plot zu generieren. Hier wird die wortbrüchige Prinzessin, die den Frosch an die Wand wirft, nicht mit einem Prinzen

belohnt. Eigentlich fängt das DEFA-Märchen an dieser Stelle erst an, denn Prinzessin Henriette muss Feuer, Wasser und Wind überwinden und zahlreiche Dienstenarbeiten verrichten, um die gegebenen Versprechen einzu- und den Froschkönig zu erlösen. Henriette ist dazu genötigt, das Fasanenschlösschen von Moritzburg in der Nähe von Dresden, welches den Filmemachern als Königsschloss diente, zu verlassen und am Ende der Welt die *Zitadelle der Lieblosigkeit*, den Verbannungsort des Froschkönigs, aufzusuchen. Diese Zitadelle ist ein Ort jenseits der realen Welt, der von dem Szenenbildner Christoph Schneider (geb. 1930) unter Beachtung der Beschreibung Becks gestaltet wurde. Zwar ist der Froschkönig keine Negativfigur, doch ist er dazu verurteilt, allein und ohne Liebe zu leben, sodass sein Gefängnis als Spiegel seiner trostlosen Lebensumstände dient.

Henriette gelangt mit Hilfe des Windes, der sie durch die Wolken trägt, zu dem beängstigenden Gemäuer. Die Szene ihrer Ankunft ist die einzige, die den Außenbau in Gänze zeigt (Abb. 9). Die Kamera nimmt dazu die subjektive Perspektive der Prinzessin ein, die dem Gebäude entgegen schwebt. Es sind also die Augen Henriettes, durch die das Publikum die auf einem felsigen Hügel von Nebelschwaden umgebene Zitadelle erstmals erblickt.

Christoph Schneider schuf mehrere Szenenbildentwürfe für den Außenbau der Zitadelle, der im Film als Modell en miniature realisiert wurde. Während einer der Entwürfe noch die Struktur einer Burg mit einem Turm in der Mitte und zwei Flügeln aufweist, löst sich diese in den anderen Blättern immer mehr auf und ähnelt im Modell schließlich mehr einem Quarzkristall als einem Gebäude (Abb. 10-12). Die Farbe Schwarz, die die Szenenbildentwürfe zur Zitadelle ausnahmslos dominiert, unterstreicht die trostlose, bedrückende Atmosphäre des verfluchten Ortes am Ende der Welt.⁴⁰ Unverändert bleiben die kristallinen, steil aufragenden Strukturen, die das gesamte Gebäude in allen Entwurfsstadien überziehen. In den Konstruktionszeichnungen werden sie als Stalagmiten aus Polyesterol benannt⁴¹, deren Form wiederum keine genuine Erfindung Christoph Schneiders war.

Ähnliche, von der Gotik inspirierte kristalline Formen fanden in der expressionistischen Architektur und auch Filmarchitektur der 1920er Jahre Verwendung,

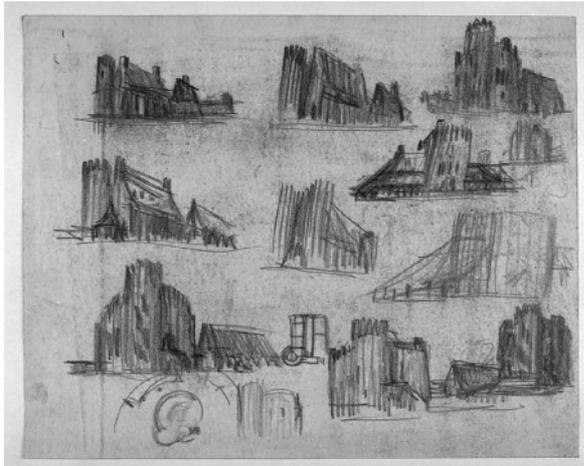


(Abb. 10-12) Christoph Schneider, *Die Zitadelle der Lieblosigkeit*, Entwürfe zu Beck 1987/88, *Froschkönig*, Potsdam, Filmmuseum, Sign. N132/038, 039, 40.

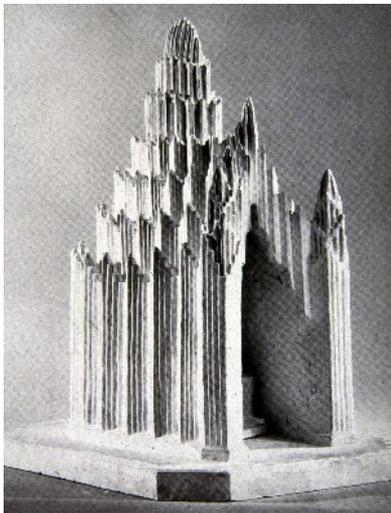
wie z.B. in den Entwürfen und Bauten Hans Poelzigs (1869-1936).⁴² Zu seinen bekanntesten Arbeiten im Bereich der Architektur gehörte das Große Schauspielhaus in Berlin, aber er schuf auch das Szenenbild für die Filme *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920,

R: Paul Wegener, Carl Boese) und *Zur Chronik von Grieshuus* (1925, R: Arthur von Gerlach).⁴³ Seine Skizzen zur namensgebenden Burganlage von Grieshuus sind durch klare vertikal aufstrebende Strukturen bestimmt, wie sie auch die *Zitadelle der Lieblosigkeit* kennzeichnen (Abb. 13).⁴⁴ Besonders die Skizze auf dem Blatt unten links mit dem Turm in der Mitte ist dem Entwurf Christoph Schneiders verblüffend ähnlich. Die genaue Kenntnis der Skizzen Poelzig ist jedoch zweitrangig, geht es vielmehr um jene expressionistische Bildtradition, die Schneider in seinen Szenenbildentwürfen aufnahm und fortführte. Diese Tradition, an die Schneider anknüpfte, findet sich auch in Poelzigs Entwurf einer Wegkapelle für die Karlsruher Majolika-Fabrik von 1921 (Abb. 14). Ebenso wie die Zitadelle erinnert auch die Kapelle an etwas versteinertes Gewachsenes, an etwas Kristallines.⁴⁵

Die Bezugnahme auf expressionistische Formen, die im Dritten Reich als "entartet" galten, war in der DDR keinesfalls selbstverständlich. Obwohl zahlreiche Künstler der Nachkriegszeit intuitiv an diese scheinbar unbelastete Tradition anknüpfen wollten,⁴⁶ mussten sie feststellen, dass "der Expressionismus der 'Dekadenz' zugeordnet und [sogar] als Vorläufer faschistischer Ästhetik interpretiert" wurde.⁴⁷ Walter Ulbricht (1893-1973) gab 1948 auf einem Treffen mit Schriftstellern und Künstlern die Richtung vor: "Wir haben als Partei das Recht, gegen Expressionismus und andere falsche Auffassungen Stellung zu nehmen."⁴⁸ Eine Akzeptanz gegenüber dieser Stilrichtung in bildender und Filmkunst entwickelte sich nur langsam. Erst Ende der 1950er Jahre kam es zu einer "vorsichtigen Öffnung"⁴⁹ und Mitte der 1960er Jahre wurde das Expressive als Formmerkmal innerhalb des sozialistischen Realismus zulässig.⁵⁰ In den 1970er Jahren stand einer breiten Rezeption des Expressionismus dann nichts mehr im Wege, die schließlich 1986 in Berlin ihren Höhepunkt mit der Ausstellung *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920* erreichte.⁵¹ Die Dreharbeiten zum *Froschkönig*, die nur wenige Monate nach dieser Ausstellung begannen, fielen also in eine Zeit der Begeisterung für die Kunst des Expressionismus, die sich deutlich in den Bildern des Films widerspiegelt.

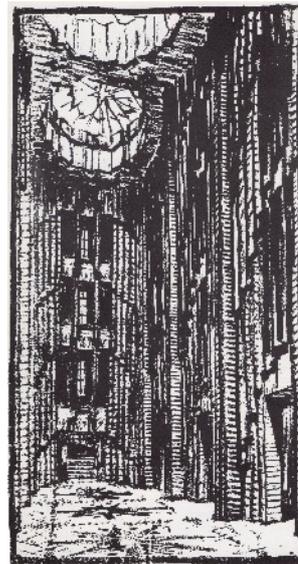


(Abb. 13) Hans Poelzig, *Burg Grieshuus*, Skizzen zu von Gerlach 1925, *Zur Chronik von Grieshuus*, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum.



(Abb. 14) Hans Poelzig, Wegkapelle für die Majolika-Manufaktur in Karlsruhe, 1921, Modell, Berlin, Deutsches Technikmuseum.

Das Experimentieren mit gotischer Formensprache und kristallinen Strukturen war vielen Architekten der 1920er Jahre gemein. Für das Verwaltungsgebäude der Hoechst-Farwerke in Frankfurt am Main (1920-24) schuf der Architekt Peter Behrens (1868-1940) eine mehrgeschossige Halle, deren Wände mit regelmäßigen vertikalen Wandvorlagen versehen sind, die ähnlich den gotischen Diensten in der Höhe immer zahlreicher werden. Während der Entwurf in Kohle (Abb. 15) durchaus auch einen Raum im Inneren der *Zitadelle der Lieblosigkeit* zeigen könnte, entbehrt die gebaute Halle in Beige-, Blau- und hellen Rottönen jedweder Bedrohlichkeit. Der Architekturstil, der Christoph Schneider als Inspirationsquelle diente, ist somit keineswegs von vornherein negativ konnotiert.



(Abb. 15) Peter Behrens, Verwaltungsgebäude der Farbwerke Hoechst Frankfurt am Main, Entwurf für die Haupthalle, 1920-24.



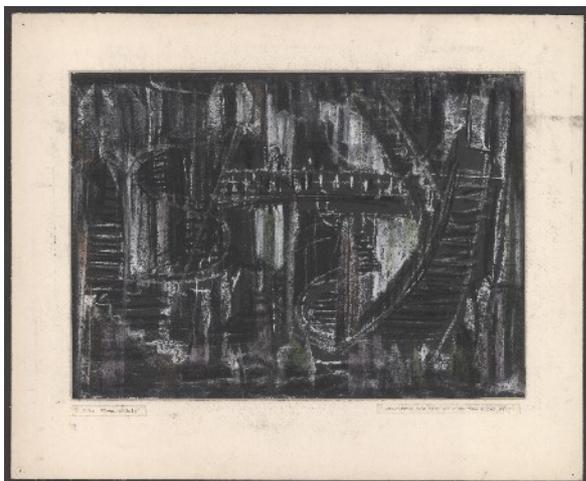
(Abb. 16) *Die Smaragdenstadt*, Screenshot aus Fleming 1939, *Der Zauberer von Oz* (Sz: Edwin B. Willis).

Erst die Dominanz dunkler Farben, vor allem von Schwarz- und Grautönen, ist maßgeblich verantwortlich für die bedrohliche Wirkung der Zitadelle im Film. Die Bedeutung der Farbigkeit für die Raumwirkung ähnlicher Baustrukturen verdeutlicht der Vergleich mit der *Smaragdenstadt* aus dem Film *Der Zauberer von Oz* von 1939 (R: Victor Fleming) auf eindrucksvolle Weise, für dessen Szenenbild Edwin B. Willis (1893-1963) verantwortlich zeichnete (Abb. 16). Die Silhouette der ausnahmslos positiv konnotierten *Smaragdenstadt* besteht wie die *Zitadelle der Lieblosigkeit* aus vertikal aufstrebenden, kristallinen Strukturen, die jedoch in leuchtendem Smaragdgrün keinerlei bedrohliche Wirkung entfalten. Der Vergleich macht deutlich, dass erst die Kombination von Form UND

dunkler Farbe entscheidend ist für den Charakter der schaurigen Filmräume in Walter Beck's *Froschkönig*. Dieser Eindruck bestätigt sich im Inneren der Zitadelle, wo sich ein scheinbar unendliches Gewirr von metallenen Treppen und Stegen öffnet, das von Nebelschwaden und Dunkelheit eingehüllt besonders verunsichernd wirkt (Abb. 17). Im Drehbuch heißt es: "Für diese Dekoration ist ein möglichst unübersichtliches System zu entwickeln, das Treppen, Gänge und Galerien zusammenfügt zu einem fast wirren, finsternen Labyrinth [...]."⁵² Die Entwürfe des Szenenbildners, überwiegend mit weißer Kreide auf schwarzem Karton ausgeführt, zeigen Leitern, Treppen, Taue, Stege und Wendeltreppen, die im Nichts enden. Die den Außenbau der Zitadelle kennzeichnenden Stalagmiten charakterisieren auch das im Atelier realisierte Labyrinth (Abb. 18).



(Abb. 17): Treppenlabyrinth in der *Zitadelle der Lieblosigkeit*, Screenshot aus Beck 1987/88, *Froschkönig*.



(Abb. 18) Christoph Schneider, Treppenlabyrinth in der *Zitadelle der Lieblosigkeit*, Entwurf zu Beck 1987/88, *Froschkönig*, Potsdam, Filmmuseum, Sign. N132/042.

Die unheimliche Ausstrahlung dieses Filmraums wird durch den Ton untermalt und gesteigert. Die Schritte der Darsteller auf den rostigen Konstruktionen sind mit einem Hall verbunden, der die Größe und Unüberschaubarkeit des Labyrinths verdeutlicht. Das Geräusch kontinuierlichen Tropfens vermittelt ähnlich wie im *Kalten Herzen* ein Gefühl von feuchter Kälte. Die Atmosphäre des Treppenlabyrinths entsteht im Zusammenspiel von visuellen und auditiven Reizen.

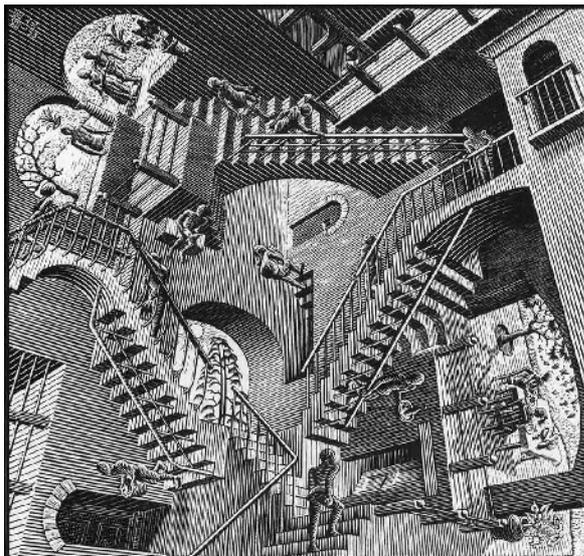
Derartige Raumkonzeptionen labyrinthischer Unübersichtlichkeit faszinierten Künstler, besonders im Bereich der Graphik immer wieder. Als Beispiele dieser Tradition sind die paradoxen Kreationen M. C. Eschers (1898-1972) genauso zu nennen wie die Kupferstiche Giovanni Battista Piranesis (1720-1778) (Abb. 19 und 20). Besonders durch jene Elemente, die an Hafenanlagen erinnern, wird die Nähe zu Piranesis *Carceri* offenbar. Wiederum bemüht Christoph Schneider Bildtraditionen, die Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses sind und deren Erinnerungseintrag er weiterentwickelt. Anders als Escher und Piranesi begnügte sich Schneider nicht mit der Raumillusion auf der Fläche; er überführte das Gezeichnete vom Blatt in den filmischen Raum.

Einige Kritiker bemängelten die fehlende inszenatorische Verbindung des von den Grimms entlehnten Märchenteils und seiner filmischen Erweiterung.⁵³ Dabei könnte man die strenge Zweiteilung, die auch in der Bildsprache des Films deutlich wird, als einen Kunstgriff der ästhetischen Konkretisierung verstehen. Der Welt des eher bürgerlich anmutenden königlichen Elternhauses der Prinzessin wird die Ödnis und Lieblosigkeit am Ende der Welt gegenübergestellt und die Sphäre der hoffnungsvoll Lebenden erscheint von der der Verfluchten unmissverständlich getrennt.

Zusammenfassung – Das Böse wohnt im Atelier

In den etwa fünfzig Märchenfilmen, die die Szenen- und Kostümbildner der DEFA zwischen 1946 und 1990 ausstatteten, setzten sie bewusst unterschiedliche visuelle Strategien ein, um dem Bösen der Märchen eine unmissverständliche Form und Farbe zu geben. Es galt, dem Publikum das Böse ästhetisch erlebbar zu machen und damit strikt vom Guten zu

trennen. Besonders in der Frühzeit der DEFA waren die erzieherischen Anforderungen des Politbüros der SED an den ostdeutschen Film so hoch, dass den Filmemachern ein pädagogischer Berater unterstützend zur Seite gestellt wurde. Er setzte den Kampf zwischen Gut und Böse mit dem des Sozialismus gegen den Kapitalismus gleich. Während die Intensität des erzieherischen Impetus die jeweilige politische Situation zur Entstehungszeit der Märchenfilme spiegelt und ab den 1970er Jahren stetig abnimmt, blieb die Forderung nach einer eindeutigen Zeichnung der Charaktere, wie sie sich aus dem Wesen des Märchens ergibt, bestehen. Dafür steht der bis 1972 bei der DEFA beratend tätige Hellmuth Häntzsche in direkter personeller Kontinuität. Gleichwohl konnte er letztlich ästhetische und damit auch inhaltliche Weitungen und Öffnungen nicht verhindern.



(Abb. 19) M. C. Escher, Relativität, 1953, Holzschnitt.

Nicht nur den hier vorgestellten schaurigen Raumkreationen, sondern denen fast aller DEFA-Märchenfilme ist gemein, dass sie eigens im Atelier errichtet wurden. Die Räume des Bösen im Märchenfilm wirken zumeist als Angsträume, die der menschlichen Psyche entspringen und keine Entsprechung in der realen Welt, aber im Filmatelier finden. So trifft der Ausspruch John Ruskins, dass es für "ungerechte und unwahre Leute" keine wirkliche Freude an natürlichem Licht gibt im DEFA-Märchenfilm doppelt zu, denn nicht nur im Film, sondern auch während der Dreharbeiten konnten sich die Negativfiguren der

Märchenwelt meist im künstlichem Licht des Ateliers. Ohne die Gegebenheiten eines OriginaldreHORTS außerhalb des Studios berücksichtigen zu müssen, konnten die Szenenbildner die scheinbar unendlichen Möglichkeiten von Studiobauten ausschöpfen und ihrer Phantasie ungehemmt freien Lauf lassen. Jeder einzelne Aspekt der Bildwirkung, vom Grundriss, über die Oberflächenbeschaffenheit bis zur Lichtregie konnte so von den Filmemachern bewusst gestaltet werden.

Weiterhin lässt sich festhalten, dass es keine historische Epoche gibt, deren Formensprache durchgängig besonders geeignet erscheint, das Böse zu repräsentieren. Bildende Künstler wie Bosch, Piranesi und Escher, Architekten und Filmarchitekten wie Kettelhut, Hunte, Poelzig und Willis lassen sich schwer unter einer Überschrift subsumieren. Durchaus auffällig ist



(Abb. 20) Giovanni Battista Piranesi, Die Zugbrücke, Carcere VII, 2. Zustand, um 1761, Radierung.

allerdings die Vorliebe für die Architektur und Filmarchitektur des Expressionismus ab Mitte der 1970er Jahre. Mit der Rehabilitation dieses Stils in den Kunstwissenschaften haben expressive Formen und Bildtraditionen wieder Einzug in das DEFA-Filmchaffen gehalten.

Die bemühten Bildtraditionen müssen nicht immer selbst mit dem Label des "Bösen" versehen sein, um dieses unmissverständlich verbildlichen zu können. Mitunter ist die Veränderung der Farbe völlig ausreichend, um den Charakter eines Raums oder eines Gebäudes vollständig zu verkehren. Die durch

Dunkelheit erzeugte Unübersichtlichkeit kann geradezu als kleinster gemeinsamer Nenner "böser Räume" bezeichnet werden.

Die abweisende Wirkung des Szenenbilds wird häufig durch synthetische Klänge und Geräusche verstärkt: Wo stetig Wasser tropft und die Wände hinab rinnt, ist es kalt und feucht; unendlich große, leere Räumen erzeugen einen endlosen Hall; dissonante Klänge im Ohr verstärken die Wahrnehmung des Auges. Wo die geringsten Bedürfnisse des Menschen missachtet werden, wo es dunkel, feucht, kalt und unübersichtlich ist, dort hat das Böse im Film seinen Ort.

Endnoten

- 1 Ruskin o.J., *Der Segen der Schönheit*, S. 185.
- 2 Röhrich 1998, *Vorwort*, S. 4.
- 3 Vgl. von der Leyen 1924, *Form beim Märchen*, S. 41/42.
- 4 Auszeichnung des Internationalen Film Festivals für Kinder und Jugendliche in Zlín (Tschechien) 1999.
- 5 So zu lesen auf der Fan-Website des Films, <http://3hfa.jimdo.com/fernsehen/>, 22.03.2013.
- 6 Wiedemann 1998, *Es war einmal ...*, S. 11. Nur für *Die Geschichte von kleinen Muck* wurden bis 1996 dreizehn Millionen Zuschauer gezählt.
- 7 Paraphrasiert nach Metz 1948, *Wohnung nach Maß*, S. 13.
- 8 Helwig 1976, *Bedeutung des Szenenbildes*, S. 24.
- 9 Ebd., S. 15.
- 10 Ebd., S. 25.
- 11 Krautz 1976, *Vorbemerkung*, S. 3.
- 12 Lüthi 1973, *Wesen des Volksmärchens*, S. 35.
- 13 Die Angaben aller verwendeten DVD-Ausgaben sind der Filmographie zu entnehmen.
- 14 Vgl. Kumpel 2009, *Stilistik der DEFA-Märchen*, S. 46/47.
- 15 Schenk 2003, *kalttes Herz*, S. 54-58.
- 16 Ebd.
- 17 Hauff 1986, *kalttes Herz*, S.183/84.
- 18 Ebd., S. 185.
- 19 DEFA-Stiftung 2010, *DEFA Märchenfilme*, S. 21.
- 20 Fleischer/ Trimpert 2005, *Babelsberger Kameramänner*, S. 80/81.
- 21 Zur dramaturgischen Bearbeitung vgl. Kumpel 2009, *Stilistik der DEFA-Märchen*, S. 54.
- 22 Wiedemann 1998, *Es war einmal ...*, S. 11.
- 23 Die an der Universität Caen (Frankreich) tätige Germanistin Christin Niemeyer arbeitet derzeit an einer Dissertation, die sich mit der oft sehr subtilen und intelligenten Manipulation von Märchenstoffen durch die DEFA beschäftigt.
- 24 Der Begriff der Ideologie wird hier wertneutral und nicht im Sinne Karl Marx' verwendet. Vgl. Dierse 1982, *Ideologie*.
- 25 Odenwald 2010, *Familienalbum*, S. 33/34.
- 26 Häntzsche 1962, *Spezifik des Kinderfilms*, S. 3/4.
- 27 Ebd., S. 4.
- 28 Häntzsche 1985, *sozialistische Kinderfilmproduktion*, S. 253-58.
- 29 Hortschansky 1998, *Märchen im Film*, S. 12.
- 30 Politbüro 1953, *Resolution*, S. 10/11.
- 31 hierzu vgl. Pohl 2010, *Der bössartige Mensch*.
- 32 Horst Knietzsch, in: *Neues Deutschland*, Berlin 03.10.1956, zitiert nach König u. a. 1996, *DEFA-Filme für Kinder*, S. 375.
- 33 Häntzsche 1985, *sozialistische Kinderfilmproduktion*, S. 253.
- 34 Celino Bleiweiß 1975, *Die schwarze Mühle* (Drehbuch). Filmmuseum Potsdam, Sign. N005/1213 (Arbeitsdrehbuch des Szenenbildners Alfred Hirschmeier).
- 35 Dekorationsbau-Vereinbarung zu dem Film *Die schwarze Mühle* vom 26.03.1975, Filmmuseum Potsdam.
- 36 Gespräch mit Günter Agde vom 16.11.2012. Publikationen u.a. Günter Agde, *Verschollener Aufbruch eines Filmarchitekten in die Moderne. Ein früher Film von Alfred Hirschmeier*, in: *apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin 2000, S. 220ff.
- 37 Schuder 1975, *Hieronymus Bosch*.
- 38 Odenwald 2010, *Familienalbum*, S. 70/71. Die von Häntzsche 1962 gegründete Zeitschrift *Film, Fernsehen, (Film)Erziehung* heißt ab 1966 *Film, Fernsehen, Erziehung*. Die letzte von ihm herausgegebene Publikation, in der er auch als Autor wirkte: Hellmuth Häntzsche (Hg.): *... und ich grüße die Schwalben. Der Kinderfilm in europäisch sozialistischen Ländern*, Berlin 1985.
- 39 Walter Beck 1987, *Froschkönig* (Drehbuch). Filmmuseum Potsdam, Sign. N132/K2 (Arbeitsdrehbuch der Szenenbildner Christoph Schneider und Chris Mihaylova).
- 40 Während die Szenenbildentwürfe Schneiders zum elterlichen Schloss der Prinzessin auf hell beigefarbenem Zeichenkarton ausgeführt wurden, verwendete er für die Innenräume der Zitate ausnahmslos schwarzen Karton.
- 41 Konstruktionszeichnungen: Christoph Schneider, *Die Zitadelle der Lieblosigkeit*, Beck 1987/88, *Froschkönig*, Filmmuseum Potsdam.
- 42 Dillmann 1997, *Hans Poelzig*, S. 22-24.
- 43 Dieser Stummfilm nach einer Novelle von Theodor Storm (1884) feierte 1925 Premiere. Die Studiodekorationen wurden von Robert Herth und Walter Röhrig entworfen, für die Außendrehn in der Lüneburger Heide schuf der Architekt Hans Poelzig die Sets.
- 44 Die Entwürfe Poelzigs unterscheiden sich maßgeblich von der Umsetzung im Film.
- 45 Dillmann 1997, *Hans Poelzig*, S. 33.
- 46 hierzu Goeschen 2001, *Vom sozialistischen Realismus*, sowie Becker 1999, *Ideologie und Autonomie*.
- 47 Becker 1999, *Ideologie und Autonomie*, S. 100.
- 48 zitiert nach Goeschen 2001, *Vom sozialistischen Realismus*, S. 93.
- 49 Goeschen 2001, *Vom sozialistischen Realismus*, S. 98.
- 50 Ebd., S. 113.
- 51 Die Ausstellung fand, kuratiert von Roland März und Anita Kühnel, vom 3. September bis 16. November 1986 im Alten Museum, dem Stammhaus der Nationalgalerie (Ost), statt.
- 52 Beck 1987/88, *Froschkönig* (Drehbuch). Filmmuseum Potsdam, Sign. N132/K2 (Arbeitsdrehbuch der Szenenbildner Christoph Schneider und Chris Mihaylova)
- 53 König u. a. 1996, *DEFA-Filme für Kinder*, S. 374.

Bibliographie

- Becker 1999, *Ideologie und Autonomie*
 Dorothea Becker, *Zwischen Ideologie und Autonomie. Die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte* (Kommunikationsgeschichte, Bd. 6), Münster 1999.
- DEFA-Stiftung 2010, *DEFA-Märchenfilme*
 DEFA-Stiftung (Hg.), *Die DEFA Märchenfilme*, Frankfurt a. Main 2010.
- Dierse 1982, *Ideologie*
 Ulrich Dierse, *Ideologie*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, Stuttgart 1982.
- Dillmann 1997, *Hans Poelzig*
 Claudia Dillmann, *Die Wirkung der Architektur ist eine magische. Hans Poelzig und der Film*, in: *Hans Poelzig. Bauten für den Film*, hg. v. Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main (Kinematograph, Nr. 12), Frankfurt am Main 1997, S. 20-75.
- Fleischer/ Trimpert 2005, *Babelsberger Kameramänner*
 Uwe Fleischer und Helge Trimpert, *Wie haben sie's gemacht ...? Babelsberger Kameramänner öffnen ihre Trickkiste*, Marburg 2005.
- Goeschen 2001, *Vom sozialistischen Realismus*
 Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR* (Zeitgeschichtliche Forschungen, Bd. 8), Berlin 2001.
- Häntzsche 1962, *Spezifik des Kinderfilms*
 Hellmuth Häntzsche, *Beobachtung der Spezifik des Kinderfilms – eine ideologische Forderung*, in: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, Sonderheft 1962, hg. v. der Deutschen Zentralstelle für Filmforschung Berlin, Sektion Jugend und Film, S. 1-26.
- Häntzsche 1985, *sozialistische Kinderfilmproduktion*
 Hellmuth Häntzsche, *Die Entwicklung einer sozialistischen deutschen Kinderfilmproduktion. Künstlerische Prinzipien und Tendenzen*, in: *... und ich grüße die Schwalben. Der Kinderfilm in europäisch sozialistischen Ländern*, hg. v. Hellmuth Häntzsche, Berlin 1985, S. 219-305.
- Hauff 1986, *kalttes Herz*
 Wilhelm Hauff, *Das kalte Herz*, in: derslb., *Das kalte Herz und andere Märchen*, Berlin 1986.
- Helwig 1976, *Bedeutung des Szenenbildes*
 Gerhard Helwig, *Die Bedeutung des Szenenbildes im Film*, in: *Aus Theorie und Praxis des Films*, hg. vom DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, H.8, 1976, S. 14-26.

Hortzschansky 1998, *Märchen im Film*
Werner Hortzschansky, *Das Märchen im Film*, in: *Deutsche Filmkunst*, H. 4, 1955, S. 19. Zitiert nach: *Märchen. Arbeiten mit DEFA-Kinderfilmen*, hg. v. Ingelore König u. a., München 1998.

König u. a. 1996, *DEFA-Filme für Kinder*
Ingelore König u. a. (Hg.), *Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder*, Berlin 1996.

Krautz 1976, *Vorbemerkung*
Alfred Krautz, *Vorbemerkung*, in: *Aus Theorie und Praxis des Films*, hg. vom DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, H.8, 1976, S. 1-7.

Kümpel 2009, *Stilistik der DEFA-Märchen*
Patricia Kümpel, *Zur Stilistik der DEFA-Märchen. Exemplarische Analysen zur filmischen und narrativen Gestaltung von Märchenverfilmungen aus der ehemaligen DDR*, Saarbrücken 2009.

von der Leyen 1924, *Form beim Märchen*
Friedrich von der Leyen, *Zum Problem der Form beim Märchen*, in: *Festschrift Heinrich Wölfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte*, München 1924, S. 41-46.

Lüthi 1973, *Wesen des Volksmärchens*
Max Lüthi (1962), *Es war einmal ... Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen 1973.

Metz 1948, *Wohnung nach Maß*
C. Metz, *Wohnung nach Maß*, in: *Aus Theorie und Praxis des Films*, hg. vom DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, H.8, 1976 (1948), S. 10-13.

Odenwald 2010, *Familienalbum*
Ulrike Odenwald, *Familienalbum derer, die im DEFA-Studio für Spielfilme Filme für Kinder gemacht haben*, Berlin 2010.

Pohl 2010, *Der böartige Mensch*
Corinna A. Pohl, *"Der böartige Mensch bedarf einer böartigen Umgebung". Paul Lehmanns "Die vertauschte Königin" und das Szenenbild des DEFA-Märchenfilms*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 2, 2010, www.kunsttexte.de.

Politbüro 1953, *Resolution*
Politbüro des ZK der SED, *Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des Politbüros des ZK der SED. Juli 1952*, in: *Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst*, Berlin 1953.

Röhrich 1998, *Vorwort*
Lutz Röhrich, *Vorwort zur 8. Auflage*, in: Max Lüthi, *Es war einmal ... Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen 1998.

Ruskin o.J., *Der Segen der Schönheit*
John Ruskin, *Der Segen der Schönheit*, in: derslb., *Menschen untereinander. Auszüge aus seinen Schriften*. Auswahl und Übersetzung Maria Kühn. Düsseldorf, Leipzig o.J. [ca. 1910].

Schuder 1975, *Hieronymus Bosch*
Rosemarie Schuder, *Hieronymus Bosch*, Berlin 1975.

Schenk 2003, *kalt es Herz*
Ralf Schenk, *Das kalte Herz*, in: *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*. hg. v. Andreas Friedrich (Reclam Filmgenres, hg. v. Thomas Kobener), Stuttgart 2003, S. 54-58.

Wiedemann 1998, *Es war einmal ...*
Dieter Wiedemann, *Es war einmal ... Reise ins DEFA-Märchenland*, in: *Märchen. Arbeiten mit DEFA-Kinderfilmen*, hg. v. Ingelore König u. a., München 1998, S. 11-17.

Filmographie

Lang 1925/26, *Metropolis*
Fritz Lang, *Metropolis* (Ufa 1925/26), 2 Disc Special Edition, hg. v. Living Color Entertainment 2010.

von Gerlach 1925, *Zur Chronik von Grieshuus*
Arthur von Gerlach, *Zur Chronik von Grieshuus* (Ufa 1925).

Fleming 1939, *Der Zauberer von Oz*
Victor Fleming, *Der Zauberer von Oz* (USA 1939), hg. v. Warner Bos. Family Entertainment 2000.

Ptuschko 1946, *Die steinerne Blume*
Alexander Ptuschko, *Die steinerne Blume* (UdSSR 1946), hg. v. ICESTORM Entertainment 1999.

Verhoeven, *Das kalte Herz* (DEFA 1950)
Paul Verhoeven, *Das kalte Herz* (DEFA 1950), hg. v. ICESTORM Entertainment (*Märchen Klassiker*) 1999.

Bleiweiß, *Die schwarze Mühle* (DFF 1975)
Celino Bleiweiß, *Die schwarze Mühle* (DFF 1975), hg. v. ICESTORM Entertainment (*Märchen Klassiker*) 2010.

Beck, *Froschkönig*, (1987/88)
Walter Beck, *Froschkönig* (DEFA 1987/88), hg. v. ICESTORM Entertainment (*Die Welt der Märchen*) 2001.

Abbildungen

Abb. 1, 3, 6, 10-12, 18: Filmmuseum Potsdam

Abb. 2: Verhoeven, *Das kalte Herz* (DEFA 1950)

Abb. 4, 8: Bleiweiß, *Die schwarze Mühle* (DFF 1975)

Abb. 5: Lang, *Metropolis* (Ufa 1925/26)

Abb. 7, 15, 20: Prometheus Bildarchiv

Abb. 9, 17: Beck, *Froschkönig*, (1987/88)

Abb. 13, 14: Hans Poelzig. *Bauten für den Film*, hg. v. Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main (Kinematograph, Nr. 12), Frankfurt am Main 1997. S. 66, 32.

Abb. 16: Fleming, *Der Zauberer von Oz* (USA 1939)

Abb. 19: Douglas R. Hofstaedter, *Gödel, Escher, Bach – ein Endloses Geflochtenes Band*, Stuttgart 1985, S. 107.

Zusammenfassung

Zwischen 1950 und 1990 produzierte die Deutsche Film AG (DEFA) etwa fünfzig Spielfilme nach Märchenvorlagen für Kino und Fernsehen, die sich teilweise bis heute ungebrochener Beliebtheit erfreuen. Märchen, die auf Beschreibungen von Orten und Personen zumeist verzichten, bieten zahlreiche Leerstellen, die von den Szenen- und Kostümbildnern der DEFA bedeutungstragend geschlossen werden konnten.

Denn Szenen- und Kostümbild sind weit mehr als das dekorative Beiwerk eines Films; sie können Figuren charakterisieren und das Geschehen kommentieren. Ohne in die Märchenhandlung einzugreifen, können dem Film mithilfe bewusst konstruierter und ausgestatteter Filmräume und Kostüme Bedeutungsebenen hinzugefügt werden, die weit über die literarische Vorlage hinausweisen.

Der eindeutigen Zeichnung von Gut und Böse in einer kontrastreichen Märchenwelt kam dabei mehrfache Bedeutung zu. Zum einen ist der Sieg des Guten über das Böse eine dramaturgische Konstante des Märchens, die in der Ästhetik des Films Gestaltung finden muss. Außerdem sollten Märchenadaptionen der DEFA besonders in den 1950er und 60er Jahren nicht als bloße Unterhaltung, sondern als unterhaltende Erziehung im Geiste sozialistischer Ideologie wirken. Die Übersetzung der meist knappen Märchentexte in das Medium Film erforderte sowohl eine komplexe dramaturgische Bearbeitung, als auch eine ausgefeilte Bildregie, die von dem ab 1953 tätigen beratenden Pädagogen der DEFA, Hellmuth Häntzschke, mit den Begriffen der "progressiven Interpretation" und der "ästhetischen Konkretisierung" beschrieben worden sind. Seinen Ausführungen folgend sollte der Kampf des Guten gegen das Böse im Märchenfilm seine Parallele zum Kampf des Sozialismus gegen den Kapitalismus in der politischen Realität finden. Dieser Kampf sollte dem Publikum ästhetisch erlebbar gemacht werden, um die erhoffte erzieherische Wirkung zu entfalten. Doch war der erzieherische Impetus der Märchenfilme nicht zu allen Zeiten gleich stark ausgeprägt, sondern spiegelt die jeweilige politische Situation der Entstehungszeit.

Anhand von drei Filmbeispielen – *Das kalte Herz* (1950), *Die schwarze Mühle* (1975) und *Froschkönig* (1987/88) – soll gezeigt werden, zu welchen unterschiedlichen, aber immer überzeugenden ästhetischen Lösungen die Szenen- und Kostümbildner der DEFA fanden, wenn es um die Charakterisierung des Bösen im Märchenfilm ging. Besonderes Augenmerk wird dabei auf jene Bildtraditionen gelegt, die von den Künstlern bewusst eingesetzt worden sind, um Negativfiguren eindeutig zu zeichnen.

Autorin/Autor

Corinna Alexandra Rader (geb. Pohl) studierte bis 2010 Kunstgeschichte, Kulturwissenschaften und Soziologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Das akademische Jahr 2007/08 verbrachte sie als Fulbright Stipendiatin in New Jersey und New York. Corinna A. Rader ist Doktorandin der Humboldt-Universität im Drittmittelprojekt *Spielräume. Szenenbilder und –bildner in der Filmstadt Babelsberg*. Ihre Dissertation beschäftigt sich mit der Ikonographie des Märchenhaften im DEFA-Kinderfilm.

Titel

Corinna A. Rader, Wo Hexen und Dämonen wohnen. Die Räume des Bösen im DEFA-Märchenfilm, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014 (18 Seiten), www.kunsttexte.de.