



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Somewhere over the Rainbow.
Eine Reise ohne Tabus in die Fantasiewelt von
Der Zauberer von Oz“

Verfasserin

Sophie Doblhammer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Mediengeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner

**“Some people without brains do an
awful lot of talking, don’t you think?”**

The Scarecrow

L. Frank Baum,
The Wonderful Wizard of Oz, 1900

In der vorliegenden Arbeit werde ich zugunsten des Leseflusses überwiegend die männliche Schreibweise verwenden. Selbstverständlich gehe ich von einer Gleichstellung von Mann und Frau aus, für die Lesbarkeit des Textes möchte ich dennoch von den üblichen Genderformen absehen. Ich bitte um das Verständnis der Leser.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
2	Magische Faszination von Oz - Vom Buch zum Film.....	11
2.1	L. Frank Baum – Schöpfer von Oz.....	13
2.2	Bühnen- und Filmadaptionen.....	17
2.3	“Follow the <i>Yellow Brick Road</i> ” – Oz und der Weg des Goldes	23
3	<i>The Wizard of Oz</i> – Klassiker der Filmgeschichte	30
3.1	Plot	31
3.2	Filmhistorischer Kontext	32
3.2.1	Hollywoods goldene Ära	33
3.2.2	Ein Weltklassiker entsteht	35
4	Stilistische Mittel	40
4.1	Klassifizierung des Fantasygenres	41
4.2	Visualisierung eines Märchens	45
4.3	Figuren.....	49
4.3.1	Dorothy und ihre drei Begleiter	50
4.3.2	Zauberer von Oz	53
4.3.3	Gut gegen Böse	55
4.3.4	Anthropomorphisierung in Oz.....	57
4.4	Oz – Welt der Farben und Formen	58

5	Untersuchungsmethoden	63
5.1	“We’re not in Kansas anymore” – Grenzüberschreitung zweier Welten	65
5.1.1	Das Konzept einer Heldenreise.....	65
5.1.2	Oz zwischen Wirklichkeit und Fantasie.....	71
5.2	“Somewhere over the Rainbow” – Oz als Ort der Erkenntnis	74
5.2.1	Dorothys Identitätssuche	74
5.2.2	Der Traum von Oz	77
6	Zauberhafte Oz-Mythen der Populärkultur.....	81
6.1	Kulturelle Rezeption von The Wizard of Oz	81
7	Conclusio	85
8	Literaturverzeichnis.....	89
	Abstract	97
	Curriculum Vitae	98
	Eidesstattliche Erklärung	99

1 Einleitung

“Folk lore, legends, myths and fairy tales have followed childhood through the ages, for every healthy youngster has a wholesome and instinctive love for stories fantastic, marvelous and manifestly unreal.”¹

Die fantastischen Abenteuer des Klassikers *The Wizard of Oz*² begeistern nach wie vor ein generationenübergreifendes Publikum rund um den Globus – nicht ohne Grund handelt es sich hierbei um den wohl meistzitierten Film der amerikanischen Geschichte. Bis heute begegnen wir im Umgang mit Populärkultur und Medien aller Art immerzu offensichtlichen Anspielungen sowie subtilen Hinweisen auf den bekannten Musicalfilm aus dem Jahr 1939.³ Der Film nimmt den Zuseher mit auf eine Reise durch die traumhafte Welt von Oz, in der sich die neugierige Dorothy mit ihren furchtsamen Weggefährten, der hirnlosen Vogelscheuche, dem herzlosen Blechholzfäller und dem mutlosen Löwen auf die Suche nach dem mysteriösen Zauberer begeben. Die Geschichte führt uns durch ein wunderschönes Land voller Seltsamkeiten, guten Feen und bösen Hexen, eigenartigen Kreaturen und letztendlich zu einem geheimnisvollen Magier, hinter dem sich lediglich eine großartige Illusionsmaschinerie verbirgt.

Was macht das Geheimnis des andauernden Erfolgs von *The Wizard of Oz* aus? Weshalb ist die Magie des Klassikers der amerikanischen Filmgeschichte selbst heute, über 75 Jahre nach der Kinopremiere, noch nicht erloschen und sogar für die Generation des 21. Jahrhunderts eine sehenswerte Unterhaltung? Steckt in dem Musical anders als gedacht, doch weit mehr als nur ein zauberhaftes Märchen für Kinder? Seit der Veröffentlichung des Buches verbreiteten sich Spekulationen über die wahre Botschaft von *The Wonderful Wizard of Oz* sowie dessen Verfilmung *The Wizard of Oz* – die Verschwörungstheorien reichen von religiösen

¹ Baum, L. Frank: *The Wonderful Wizard of Oz*, Hg. V. Lucille Grindhammer, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994 [*The Wonderful Wizard of Oz with Pictures by W. W. Denslow*, 1900], S.3.

² *The Wizard of Oz* (dt.: *Der Zauberer von Oz*, alternativ: *Das zauberhafte Land*), Regie: Victor Fleming (u.a.), USA 1939.

³ Vgl. Hearn, Michael Patrick [Hg.]: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, aus dem Englischen übersetzt von Alfred Könner, Hamburg: Europa Verlag, 2003, S.13.

Allegorien, politischen Interpretationen bis hin zur Annahme eines Drogentrips durch Oz als halluzinogenen Ort.

Um sich dem von unzähligen Mythen umgebenen Werk anzunähern, ist es zunächst notwendig, das Kinderbuch von L. Frank Baum⁴ zu behandeln, welches als Filmvorlage diente und von da an nicht mehr nur ein Klassiker der Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts sein sollte. Mit *The Wizard of Oz* ist nicht nur ein erfolgreicher Film, sondern ein ganzes Universum rund um Dorothy und ihren drei Weggefährten verbunden, das ein Dutzend Fortsetzungen sowie zahlreiche Bühnen- bzw. Musical-Adaptionen aufweist. Das Werk ist demnach weit mehr als lediglich die Verfilmung einer literarischen Vorlage, denn die Geschichte enthält eine Reihe von Subtexten, die hintergründige Bedeutungen und Mythen aufweisen. Der Klassiker bietet eine Vielzahl von Interpretationsebenen durch seine symbolisch aufgeladene Darstellung an – und die möchte ich nutzen. Als Vorreiter des Fantasygenres innerhalb der Filmgeschichte bietet *The Wizard of Oz* eine optimale Einführung in die Thematik, mitsamt einer Vielzahl von visuellen sowie formalen Elementen. Die Reise in das Wunderland Oz enthüllt einen Grenzübergang zwischen Realität und Fantasie. In der skurrilen Parallelwelt werden Tabus gebrochen und historisch, politisch sowie kulturell ästhetische Diskurse im Kontext der amerikanischen Kultur hergestellt. Diesen verschiedenen Perspektiven möchte ich im Zuge dieser Arbeit nachgehen, um mögliche Lesarten anzubieten und versteckte Botschaften aufzudecken. In diesem Sinne steht die Verfilmung des amerikanischen Märchens aus dem Jahr 1939, als Klassiker der Popkultur, im Zentrum meiner Forschung. Damit öffnet sich uns nun die Tür zur Welt von Oz, mit all ihren verborgenen Rätseln und Mythen.

⁴ Original: *The Wonderful Wizard of Oz with Pictures by W. W. Denslow*, 1900.

2 Magische Faszination von Oz - Vom Buch zum Film

Als Vorbild für den Filmklassiker *The Wizard of Oz* diene das Kinderbuch *The Wonderful Wizard of Oz*. Der Autor L. Frank Baum verfasste das Märchen zur Jahrhundertwende, das darauf umgehend zu einem Standardwerk der amerikanischen Literatur avancierte.⁵ Der Roman wurde von William Wallace Denslow illustriert und am 15. Mai 1900 von dem Verleger George M. Hill in Chicago⁶ veröffentlicht.⁷ Baum schildert darin die Geschichten von Dorothy und ihren Weggefährten, die fantastische Abenteuer in einem magischen Land erleben. Die Erzählung ist der erste Teil der Oz-Reihe und das womöglich meistübersetzte sowie bestverkaufte Buch der amerikanischen Kinderliteratur. Mit dem Märchen wurde der Keim für einen ganzen Kosmos rund um das Land Oz samt 13 Fortsetzungen und eine Vielzahl an weltweiter Buchadaptionen gelegt.⁸ Mit der ersten übersetzten Version ins Französische und durch die folgenden Adaptierungen in mittlerweile 27 verschiedene Sprachen, konnte das Phänomen rund um Oz auch international erfolgreich weitergeführt werden.⁹

Der Autor L. Frank Baum verfügte obgleich der Popularität seiner Werke, zunächst weitgehend über eine geringe Bekanntheit. Trotz des großen Erfolgs, gab es in Amerika seit dem 20. Jahrhundert stets gespaltene Resonanzen auf das fantastische Kinderbuch, da es einige offene Mysterien enthält und dem Autor zudem ein schlechter Schreibstil vorgeworfen wurde.¹⁰ Baum wollte keine Geschichte entwerfen, die eine übergeordnete Moral in sich birgt, so wie es zu seiner Zeit üblich war. Stattdessen verfasste er ein modernisiertes amerikanisches Märchen mit eigener Mythologie und vielfältigen versteckten Zeichen. In der Einleitung zu seinem Buchklassiker *The Wonderful Wizard of Oz* schreibt der Autor diesbezüglich:

⁵ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.5.

⁶ Vgl. Baum: *The Wonderful Wizard of Oz*, S.197.

⁷ Vgl. ebd. S.39.

⁸ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.13 ff.

⁹ Vgl. ebd. S.198.

¹⁰ Vgl. ebd. S.14.

“Modern education includes morality; therefore the modern child seeks only entertainment in its wonder-tales and gladly dispenses with all disagreeable incident. Having this thought in mind, the story of *The Wonderful Wizard of Oz* was written solely to pleasure children of today. It aspires to being a modernized fairy tale, in which the wonderment and joy are retained and the heart-aches and nightmares are left out.”¹¹

Das Kinderbuch wurde zum Klassiker der amerikanischen Literatur und erfuhr seit seiner Veröffentlichung im Jahr 1900 zahlreiche Adaptionen und Reproduktionen, wodurch die fantastische Reise von Dorothy in das Land Oz eine generationenübergreifende und fortbestehende Faszination hervorrief. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts, als die Kinderbuchvorlage von L. Frank Baum erschien, existieren negative Stimmen seitens Kritiker und Theoretiker, die den Oz-Stoff aus verschiedenen Perspektiven untersuchten – diese Stimmen verstummten selbst nach der Verfilmung von Victor Fleming aus dem Jahr 1939 nicht. In Baums Werk *The Wonderful Wizard of Oz* befinden sich demnach eine Reihe von Allegorien und Symboliken, welche in der Filmadaption aus dem Jahr 1939 nicht wiederzufinden sind, dennoch bezieht sich die Vielzahl an Auseinandersetzungen vorwiegend auf den Film und nicht auf seine Buchvorlage.

“The Land of Oz, the center of a whole continent of fantasy countries whose histories, geographies, and strange and interesting inhabitants are detailed. Along the way, Baum had also created a distinctly American form of fantasy and had provided this raw, new country with a mythology – an American mythology.”¹²

Im folgenden Kapitel möchte ich den Fokus auf die Entstehung von L. Frank Baums Werk der Kinderliteratur und den historischen Kontext der Jahrhundertwende legen. Um mehr über den Autor in Erfahrung zu bringen, werde ich zunächst einen kurzen Abriss seiner Biografie darlegen, um anschließend erste Bühnenadaptionen der Romanvorlage beziehungsweise dessen Verfilmungen zu beleuchten. Der Klassiker *The Wizard of Oz* wird hierbei nur am Rande behandelt, da ich diesem bedeutsamen Werk der amerikanischen Filmgeschichte das zentrale

¹¹ Baum: *The Wonderful Wizard of Oz*, S.3f.

¹² Vgl. Riley, Michael O.: *Oz and Beyond. The Fantasy World of L. Frank Baum*, Kansas: University Press of Kansas, 1997, S.6.

Kapitel der vorliegenden Arbeit widmen möchte. Bezüglich der kritischen Auseinandersetzungen sowie Theorien des Oz-Stoffes, werde ich mich allerdings auf eine exemplarische Auswahl beschränken.

2.1 L. Frank Baum - Schöpfer von Oz

L. Frank Baum kam am 15. Mai 1856 in Chittenango, einer Stadt des Staates New York mit einem angeborenen Herzfehler zur Welt und wuchs auf dem Anwesen Rose Lawn in Syracuse auf, das sein Vater durch Ölfelder erwirtschaften konnte.¹³ Er wurde nach seinem Onkel Lyman Spalding Baum benannt, legte seinen ersten Vornamen aus Abneigung jedoch bald ab.¹⁴ Baums Interesse am Schreiben wurde durch seinen Vater geweckt, der ihm im Alter von 15 Jahren eine Druckerpresse schenkte. Bald darauf entdeckte er seine Leidenschaft für das Schreiben von Texten und publizierte sein eigenes Magazin, das *Rose Lawn Home Journal*, das nicht sein einziges sein sollte.¹⁵ Baum versuchte sich in verschiedenen Geschäftssparten, wobei seine Passion stets der Literatur sowie dem Theater gehörte. Im Jahr 1882 heiratete er Maud Gage, die Tochter einer Frauenrechtlerin.¹⁶ Das Paar zog in den Süden von Dakota, wo ihre vier Söhne aufwachsen sollten. Diese Erinnerung an frühere Tage in einer kahlen und baumlosen Prärie inspirierte Baum womöglich für den Schauplatz Kansas in seinem späteren Erfolgswerk *The Wonderful Wizard of Oz*.¹⁷ Nachdem Baum mit dem dort eröffneten Gemischtwarenhandel Bankrott ging, musste die Familie im Jahr 1891 nach Chicago übersiedeln. Seine dortige Anstellung bei der *Evening Post* hielt nicht lange, wodurch Baum sich auf neuen Geschäftsfeldern versuchte.¹⁸ Da der Familienvater seinen Söhnen gerne selbst verfasste Geschichten vor dem Einschlafen vorlas, riet ihm seine Schwiegermutter, diese zu veröffentlichen.

¹³ Vgl. ebd. S.15.

¹⁴ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.15.

¹⁵ Vgl. Riley: *Oz and Beyond*, S.15f.

¹⁶ Vgl. ebd. S.21.

¹⁷ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.22.

¹⁸ Vgl. ebd. S.24.

“On the day that L. Frank Baum began to take the advice of his mother-in-law seriously, even his vivid imagination could not have conceived that he was poised on the brink of a career that would make him one of the most beloved men in America or that he was about to discover a world that, to the children, would be as real and as important as America itself.”¹⁹

Baums traditionelle Nacherzählung der Geschichte *Mother Goose in Prose* wurde im Jahr 1897 veröffentlicht, wofür der Autor erstmals Illustrator William Wallace Denslow engagierte.²⁰ Es folgten weitere Zusammenarbeiten, woraus allmählich eine Freundschaft zwischen den beiden Männern entstand, die dem späteren Erfolg allerdings nicht standhalten konnte. Im Jahr 1889 unterschrieben Baum und Denslow den Vertrag für das nächste gemeinsame Werk über das Land Oz, das zunächst den Titel *The Emerald City* trug.²¹ Bis Baum jedoch schlussendlich einen Verleger für seine Geschichte fand, hatten der Schriftsteller und seine Familie mit finanziellen Problemen zu kämpfen. Bevor das gemeinsame Werk *The Wonderful Wizard of Oz* von L. Frank Baum und dem exzentrischen Künstler schließlich durch die George M. Hill Company publiziert wurde, musste Baum mehrfache Titeländerungen vornehmen. Das Kinderbuch erschien am 15. August 1900 und erwies sich hingegen jeglichen Erwartungen als finanzieller Erfolg. Die ersten 10.000 Exemplare waren rasch vergriffen, sodass weitere Auflagen gedruckt werden mussten, auch zu den darauffolgenden Jahren konnte die Nachfrage nicht gestillt werden.²² Baum widmete dieses, sein wichtigstes Buch, seiner großen Liebe und Ehefrau Maud Gage, welche die gemeinsamen vier Söhne nahezu alleine erziehen musste.²³

Neben dem literarischen Werk von Baum waren auch Denslows farbintensiven Abbildungen für den Erfolg des Buches maßgeblich verantwortlich. Der Illustrator nutzte die Möglichkeit der Kolorierung für den gezielten Einsatz von Farbe, wodurch er mit seiner innovativen Gestaltung die Abbildungen amerikanischer Kinderbücher revolutionierte.²⁴ Mit 24 Farbtafeln und mehr als

¹⁹ Riley: *Oz and Beyond*, S.29.

²⁰ Vgl. ebd. S.31.

²¹ Vgl. ebd. S.42.

²² Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.40.

²³ Vgl. ebd. S.26.

²⁴ Vgl. ebd. S.47.

100 Textillustrationen in schwarz-weiß, war das Werk eines der aufwendigsten zur damaligen Zeit.²⁵

“The design for *The Wonderful Wizard of Oz* can only be described as radically innovative because there had never been anything like it, and few books since have equaled is amazing blend of story an pictures. [...] In each section of the story there is a favorite, or appropriate, color mentioned, and the colors of the text illustrations follow that color scheme exactly.”²⁶

Baum ließ sich für sein titelgebendes Land der Magie vorgeblich durch einen Aktenschrank seines Büros inspirieren, dessen Schubladen in die Buchstaben „O-Z“ unterteilt waren.²⁷ In dem modernen Märchen ist das Land, welches Dorothy betritt, nicht explizit als Ort der Fantasie ausgewiesen, sondern lediglich als “country of marvelous beauty”²⁸. Am Anfang der Geschichte beschreibt Baum Oz als “cut off from all the rest of the world”²⁹. Bezüglich der Verortung und der Größendimension von Oz ist allein die Unterteilung des von Baum erdachten Ortes in 4 Länder bekannt, wodurch die zentralliegende Smaragdstadt von dem Land des Ostens, Nordens, Westens und Südens umgeben wird. Darüber hinaus kontrastierte der Schöpfer das triste Kansas zu der bunten Welt von Oz. In dem wunderbaren Land spielt Symmetrie eine wichtige Rolle – dies zeigt sich im Aufbau der entsprechenden Kapitel des Kinderbuches, zudem die zweite Hälfte des Buches die vorangegangenen widerspiegelt, wobei Dialoge bewusste Wiederholungen erfahren. Obwohl in *The Wonderful Wizard of Oz* realitätsnahe Naturgesetze herrschen, werden sprechende Tiere sowie Zauberkräfte für die Besucher der Fantasiewelt als normal empfunden. Mit seinem Kinderbuch entwarf der Autor eine neuzeitliche Mythologie, wofür Baum eigene Symbole und Wahrheiten kreierte. Er schuf ein modernes, amerikanisches Märchen, das von einer gegenwärtigen Zeit erzählt und somit keiner einleitenden Worte wie „Es war einmal...” bedarf. Der Kern der Geschichte verweist auf einen Initiationsvorgang

²⁵ Vgl. SWR2 Literatur, „Wege nach Oz“, transkribiertes Hörspiel von Thomas Geavert: 21.06.2009: http://www.thomas-gaevert.de/dl_pdf/swr2-feature-am-sonntag-20090621.pdf (Zugriff am 2.5.2015), S.16.

²⁶ Riley: *Oz and Beyond*, S.42.

²⁷ Vgl. Rushdie, Salman: “Out of Kansas. The Wizard of Oz”, in Jim Shepard [Hg.]: *Writers at the Movies*, London: Marion Boyars Publisher, 2003, S.205.

²⁸ Baum: *The Wonderful Wizard of Oz*, S.10.

²⁹ Ebd. S.15.

von Dorothy Gale, dem Waisenkind, das sich durch Selbstvertrauen im feindlichen Umgang und Einfallsreichtum zu einer Heldin weiterentwickelt. Das Motiv des elternlosen Kindes verweist als personifizierte Darstellung auf einen jeweiligen sozialen sowie gesellschaftlichen Zustand. In *The Wonderful Wizard of Oz* wird Dorothy zwar nicht ausdrücklich als Waisenkind beschrieben, dennoch erfährt der Leser lediglich, dass das Kind auf der Farm ihrer Tante Em sowie ihrem Onkel Henry lebt. Hinsichtlich der amerikanischen Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts markiert Baums Werk durch seine Protagonistin eine, für damalige Verhältnisse ungewöhnliche Erzählweise – als Schöpfer von Dorothy schuf er ein feministisches Vorbild für Generationen.³⁰ Nach dem überragenden Erfolg des Kinderbuchs, veröffentlichte Baum ein weiteres Buch in Zusammenarbeit mit Denslow, die Geschichte spielte allerdings nicht im Land von Oz weshalb der Autor nicht an sein vorangegangenes Werk anknüpfen konnte.³¹ Wenn auch Baum ursprünglich keine Fortsetzung von *The Wonderful Wizard of Oz* plante, folgte 1904 bereits *The Marvelous Land of Oz*, worin Dorothy in das wunderbare Land von Oz zurückkehrt. Wie bereits im ersten Teil befinden sich in den darauffolgenden ebenfalls geschickt versteckte Anspielungen sowie Symbole. Der zweite Teil der Oz-Serie konnte an den Erfolg des vorangegangenen Kinderbuches anknüpfen, dennoch interpretierten Kritiker das Märchen als Satire des Feminismus sowie der Frauenrechtsbewegung.³²

Der allgemeine Zuspruch und die Nachfrage der Leserschaft brachten Baum schließlich dazu, insgesamt 13 weitere Bücher der Oz-Reihe zu verfassen. Im Jahr 1913 erkannte Baum eine neue Geschäftsmöglichkeit in der Filmindustrie und gründete das *Studio Oz Film Manufacturing Company*, woraufhin ein aufwendiges mit Technik ausgestattetes Filmstudio erbaut wurde. Als unabhängige Firma produzierte das mit Technik ausgestattete Studio einige Kurzfilme, die thematisch nicht zwingend an das Land von Oz gebunden waren, den Kinderfilm-Ruf allerdings nie ablegen konnten.³³ Nach mehreren Rechtsstreits und einem

³⁰ Vgl. Earle, Neil: *The Wonderful Wizard of Oz in American popular culture. Uneasy in Eden*, New York: The Edwin Mellen Press, 1993, S.201.

³¹ Vgl. Riley: *Oz and Beyond*, S.61.

³² Littlefield, Henry M.: "The Wizard of Oz. Parable on Populism", *American Quarterly*, Vol. 16, No. 1, Spring 1964, S.48.

³³ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.77.

ausbleibendem Publikum scheiterte die Produktionsfirma schließlich unter der Führung von Baum. Trotz des Erfolgs der zahlreichen Projekte hatte der Autor durch Fehlinvestitionen immer wieder mit Geldproblemen zu kämpfen, wodurch er sich im Laufe seiner Karriere oft neu erfinden musste.

L. Frank Baum verstarb am 6. Mai 1919 an einem Herzinfarkt, so wurden die letzten beiden Werke seiner Serie über Oz ein Jahr später posthum veröffentlicht.³⁴ Neben dem Zuspruch der Leserschaft, musste sich der oft unterschätzte Autor seit Beginn seiner Karriere gegenüber amerikanischen Kritikern behaupten. Die Nachfrage und Popularität von *The Wonderful Wizard of Oz* konnte allerdings selbst durch den Tod des Schöpfers und Autors der Geschichte nicht aufgehalten werden. In der Zeit nach dem 1. Weltkrieg erreichten die Oz-Bücher besonders hohe Verkaufszahlen. Dies veranlasste die Witwe Maud Baum dazu, die Rechte der erfolgreichen Kinderbuchreihe an den Verlag Rely & Lee abzutreten. Die junge Schriftstellerin Ruth Plumly Thompson verfasste in den Jahren von 1921 bis 1939 insgesamt 19 Fortsetzungen der Reise nach Oz und führte Baums Erzählungen somit weiter.³⁵ Die Buchserie über das wunderbare Land wurde daraufhin durch etliche Autoren erweitert, in den USA entstanden dadurch bis in die 1950er Jahre um die 40 weitere Oz-Werke. Mit der freien Adaption des russischen Schriftsellers Alexander Wolkow beziehungsweise dessen deutscher Übersetzung zu Beginn der 1930er Jahre konnte das Märchen in Europas Kinderzimmer transportiert werden.³⁶ L. Frank Baums Kinderbuch *The Wonderful Wizard of Oz* wurde millionenfach gelesen und zählt zu den 15 bestverkauften Romanen weltweit.³⁷

2.2 Bühnen- und Filmadaptionen

“The multiple revisionings of Baum’s original *The Wizard of Oz* invite readers, viewers, and listeners to continually question the stories and

³⁴ Vgl. Riley: *Oz and Beyond*, S.6.

³⁵ Vgl. http://www.thomas-gaevert.de/dl_pdf/swr2-feature-am-sonntag-20090621.pdf (Zugriff am 2.5.2015), S.21f.

³⁶ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.101.

³⁷ Vgl. Nathanson, Paul: *Over the Rainbow. The Wizard of Oz as a Secular Myth of America*, New York: State University of New York Press, 1991, S.292.

structures of our culture in search of that which is truly wonderful or wicked.”³⁸

Der Autor L. Frank Baum wollte bereits kurze Zeit nach dem unerwarteten Erfolg seines Kinderbuches *The Wonderful Wizard of Oz* mit einer Bühnenadaption an ebendiesen anknüpfen. Gemeinsam mit William W. Denslow, der bereits für das Originalwerk die Illustrationen anfertigte, sowie dem Komponisten Paul Tietjens, entwarf Baum ein gleichnamiges Musical. Finanzielle Probleme und private Unstimmigkeiten beendeten allerdings die Zusammenarbeit zwischen Baum und Denslow, wodurch die Produktion der ersten Oz-Revue eingestellt werden musste.³⁹ Doch der Autor sicherte sich die Rechte für das Stück und konnte die musikalische Revue unter dem gekürzten Titel *The Wizard of Oz*, zwei Jahre nach seiner Buchveröffentlichung, in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Julian Mitchell realisieren. Für diese musikalische Bühnenadaption, welche im Jahr 1902 am New Yorker Majestic Theatre Premiere feierte, schrieb Baum eigens das Libretto. Das Musical konnte als abgeänderte Version der Buchvorlage und als erste Oz-Adaption große Erfolge beim Theaterpublikum erzielen, auch die singenden Darsteller brillierten als beliebte Bühnenstars. Die Nummern-Show war derart beliebt, dass die Revue in ganz Amerika auf Tournee ging und bis zum Jahr 1911 aufgeführt wurde.⁴⁰ Von der Popularität des Stückes und der allgemeinen Begeisterung angetrieben, verfasste der Autor im Jahr 1904 schließlich eine Fortsetzung seines ersten Buches über das Land von Oz, wodurch er selbst Kontinuitätsfehler in Kauf nahm. Das Werk *The Marvelous Land of Oz* markierte somit den Beginn zahlreicher Oz-Fortsetzungen, wenngleich dies der einzige Teil der Buchreihe war, worin weder Dorothy noch der Zauberer von Oz in der Erzählung eine Erwähnung finden.⁴¹ Auch diese Erzählung wurde auf die Bühnen gebracht und exzessiv beworben. Baum interessierte sich zur damaligen Zeit für die aufstrebende Pariser Filmindustrie und erwarb umgehend Rechte für eine Filmkolorierungstechnik, womit er zukünftig Kurzfilme sowie fiktive Reiseberichte aus Oz produzierte. Die aufwendig produzierten *Fairylogues* präsentierten als

³⁸ Frus, Phyllis/Christy Williams [Hg.]: *Beyond Adaptions. Essays on Radical Transformations of Original Works*, North Carolina: McFarland, 2010, S.124.

³⁹ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz* von L. Frank Baum, S.53.

⁴⁰ Vgl. ebd. S.59f.

⁴¹ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz* von L. Frank Baum, S.59f.

multimediale Vorführungen neueste Technologien, welche mit den Inhalten von Baums Büchern im Kontext standen.⁴² Nach einer kurzzeitigen kreativen Pause folgten Bildergeschichten, musikalische Revuen, weitere Fortsetzungen der Oz-Geschichte von Baum und separate Buchveröffentlichungen des Illustrators. Die älteste erhaltene Bühnenadaption der Kinderbuchvorlage ist der 15-minütige Stummfilm mit dem gleichnamigen Titel *The Wonderful Wizard of Oz*, der mit dem Jahr 1910 datiert ist. Aus finanziellen Gründen verkaufte Baum dem Produzenten William Selig die Filmrechte von mehreren seiner Oz-Bücher.⁴³ Für L. Frank Baum entwickelte sich die von ihm kreierte Welt des Zauberers von Oz gleichzeitig zu Fluch und Segen. Nachdem der Autor Anfang des 20. Jahrhunderts Erfolge mit seinem Kinderbuch und deren Bühnenadaptionen verzeichnen konnte, wollte sich Baum im Jahr 1920 anderen literarischen Werken zuwenden.⁴⁴ Mit dem 10. Teil der Buchreihe, der den Titel *The Emerald City of Oz* trug, beendete Baum Dorothys Reise nach Oz. In einem Abschiedsbrief des letzten Kapitels bedankte sich Baum, im Namen von Dorothy bei seiner Leserschaft mit folgenden Worten: “Toto and I will always love you and all the other children who loves us.”⁴⁵ Der Autor verfasste daraufhin neue Kindergeschichten, doch seine Anhänger forderten weiteren Fortsetzungen seiner populären Oz-Reihe. Erneute finanzielle Schwierigkeiten bewirkten Baums Rückkehr zu seinem Erfolgswerk sowie die Publizierung von weiteren Fortsetzungen seiner Geschichte.⁴⁶ Im Jahr 1925, 6 Jahre nach Baums Tod, wurde eine von der Buchvorlage sehr abweichende Stummfilmfassung mit komödiantischen Grundzügen produziert, die an den Kinokassen jedoch keinen großen Erfolg verzeichnen konnte. In dieser Version wurde die Hauptrolle mit Dorothy Dwan besetzt, neben ihr spielte der Komiker Oliver Hardy die Rolle des Zinnmanns.⁴⁷ Erst im Jahr 1939 wurde ein neuer Versuch unternommen, das populäre Kinderbuch von L. Frank Baum zu verfilmen. Das Studio MGM produzierte den Musicalfilm *The Wizard of Oz* mit dem damals innovativen Technicolor-Farbfilmverfahren und schuf somit unverhofft einen

⁴² Vgl. ebd. S.66f.

⁴³ Vgl. ebd. S.71f.

⁴⁴ Vgl. ebd. S.73.

⁴⁵ Ebd. Riley: *Oz and Beyond*, S.166.

⁴⁶ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.75.

⁴⁷ Vgl. ebd. S.78f.

Klassiker der amerikanischen Filmgeschichte. Maßgeblich für die erfolgreiche Verfilmung des Oz-Stoffes waren neben der charismatischen Starbesetzung, die von Harold Arlen komponierten Lieder und Melodien. Der Zuspruch des Publikums führte zu weiteren Adaptionen für die Theaterbühnen, wofür ein Großteil der bereits bekannten Musikstücke übernommen wurde. Im Jahr 1974 wurde eine Fortsetzung von *The Wizard of Oz* in Form eines Zeichentrickfilms produziert, der sich nicht annähernd an den Kinokassen behaupten konnte. Angesichts des Erfolges vorangegangener Verfilmungen des Oz-Stoffes blieb *Journey Back to Oz*⁴⁸ als animierte Version lediglich ein Schatten des mächtigen Vorbildes.⁴⁹ Der Film trägt die moralische Botschaft, mit Liebe und Selbstvertrauen stets siegen zu können. Liza Minelli, die Tochter von Judy Garland wurde für die Synchronisation der Dorothy engagiert, wodurch sich erneut eine Referenz auf den Klassiker aus 1939 ergibt.⁵⁰ In den 1970er Jahren waren Musicalfilme sowie Verfilmungen von Broadway-Produktionen beliebter beim Kinopublikum denn je. Das schwarze Musical *The Wiz*⁵¹ kam im Jahr 1978 in die amerikanischen Kinos, es basiert auf dem Kinderbuch von L. Frank Baum bzw. der Musicalverfilmung aus dem Jahr 1939. Als Vorlage für den Musicalfilm diente die gleichnamige, bereits preisgekrönte Broadway-Produktion von William F. Brown, die von 1974 bis 1975 aufgeführt wurde.⁵²

“It was a sign of the times. The 1970s were highly significant for the African-American artistic community in the United States and, as we shall see, for the continuing impact of L. Frank Baum. [...] Indeed the intertwining of wider social and political issues with the political issues with the popular culture and the movie industry of the 1970s was unavoidable.”⁵³

Wie bereits in der Bühnenadaption wurden die Rollen in der Verfilmung von *The Wiz* ebenfalls ausschließlich mit afroamerikanischen Darstellern besetzt. In dem oscarnominierten Musical glänzten unter anderem Größen der Musikszene wie Michael Jackson als die Vogelscheuche und vor allem Diana Ross als

⁴⁸ *Journey Back to Oz*, Regie: Hal Sutherland, USA 1974.

⁴⁹ Vgl. Stresan, Norbert: *Der Fantasy Film*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1984, S.38.

⁵⁰ Vgl. ebd. S.40.

⁵¹ *The Wiz* (dt.: *The Wiz – Das zauberhafte Land*), Regie: Sidney Lumet, USA 1978.

⁵² Vgl. Earle: *The Wonderful Wizard of Oz in American popular culture*, S.151.

⁵³ Ebd. S.151.

handlungstragende Dorothy Gale. Der Film spielt in einem afroamerikanischen Milieu und transportiert Baums Märchen in eine modernisierte Umgebung von New York City. Die zauberhafte Reise führt mitsamt zahlreicher Gesangs- und Tanzeinlagen durch die Slums von Harlem bis nach Manhattan, wo das Discofieber bebt. Durch funkelnde Kulissen und Schauplätze eines fantastisch verfremdeten New Yorks erscheint die Originalgeschichte von Baum als modernes Discomärchen, das den Zeitgeist der 1970er Jahre widerspiegelt. Die Botschaft, welche Glinda überbringt, kann als ihr Vermächtnis an Dorothy gesehen werden – “Believe in yourself. It is a message that L. Frank Baum’s egalitarian spirit would have heartily endorsed.”⁵⁴ Beim Publikum und an den Kinokassen konnte das verfilmte Bühnenwerk angesichts der prämierten Broadwayfassung allerdings nur einen geringen Erfolg verzeichnen.⁵⁵

“Transformations may hide the fact they are based on or related to earlier stories. They usually do not share their title with the earlier text, although they may play on the predecessor’s title, as the novel *Wicked* and the Broadway musical *The Wiz* both allude to characters in *The Wizard of Oz*. The plot may be similar, but because its context may be completely different, the similarities may go unnoticed.”⁵⁶

Die bis heute wohl populärste Bühnenadaption konzipierte die Londoner Royal Shakespeare Company im Jahr 1987. Die Bearbeitung verknüpft Elemente vorangegangener Produktionen, wodurch reale und fantastische Momente miteinander verbunden werden. Das Musical richtet sich vordergründig an Kinder als Zielpublikum. Das Ende von *The Wizard of Oz* orientiert sich an der gleichnamigen Filmvorlage aus 1939, und lässt das Land Oz als Traumszenarium von Dorothy erscheinen. Durch den pädagogischen Anspruch dieses Musicals kann somit eine Verbindung des alltäglichen Lebens der Kinder geschaffen werden. Diese Bühnenversion erhielt im Jahr 2011 eine Überarbeitung und wurde mit neuen Kompositionen von Andrew Lloyd Webber sowie Tim Rice ergänzt. An der Wiener Volksoper wurde diese Musicalfassung in der deutschen Übersetzung Ende 2014 erstmalig aufgeführt. Im Jahr 2003 wurde die Broadway-Produktion *Wicked*

⁵⁴ Vgl. ebd. S.170.

⁵⁵ Vgl. Stresan: *Der Fantasy Film*, S.42.

⁵⁶ Frus/Williams: *Beyond Adaptions*, S.4.

- *The Untold Story of the Witches of Oz*⁵⁷, basierend auf Gregory Maguires Roman *Wicked - The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, welcher den thematischen Schwerpunkt auf die böse Hexe des Westens legt, uraufgeführt. Die Adaption von Baums Vorlage bietet einen revisionistischen Blick auf die Originalhandlung und richtet sich dadurch an ein erwachsenes Zielpublikum. Der Fernsehfilm *The Muppet's Wizard of Oz*⁵⁸ aus dem Jahr 2005 setzte Dorotheas abenteuerliche Reise in einen aktuellen Kontext des 21. Jahrhunderts. Die Figur der Dorothy wurde durch die amerikanische Sängerin Ashanti verkörpert, die sich als Popstar gegen Miss Piggy als die böse Hexe behaupten muss. Im Zentrum der Geschichte handelt Kermit der Frosch, der dem Film durch selbstreflexive Anspielungen einen metafikionalen Charakter verleiht.⁵⁹ Dem Erfolg des Musicals *Wicked* folgte im Jahr 2011 eine amerikanische Kinofilmadaption des Stoffes mit dem Titel *The Witches of Oz*⁶⁰. Im Jahr 2013 brachte der Regisseur Sam Raimi *Oz the Great and Powerful*⁶¹ als Prequel für den Filmklassiker auf die Kinoleinwände. Die Geschichte spielt 20 Jahre vor dem Kinderbuch von Baum, dies wird nochmals betont, indem zu Beginn des Films das Jahr „1905“ eingeblendet wird. Ähnlich wie der Vorgänger beginnt die Erzählung als Schwarz-Weiß-Film und in der Stadt Kansas, um dies zu verdeutlichen, handelt es sich bei dem gezeigten Format um einen kleinen Bildausschnitt, der gewissermaßen schwarz umrandet ist. Der Jahrmarktsillusionist namens Oscar Diggs zeigt seine Tricks in der Provinz von Kansas, bis es ihn mittels eines wundersamen Wirbelsturms ins Land von Oz verschlägt. Er landet in der Smaragdstadt, wo die junge Theodora samt ihrer Schwester Evanora herrscht. Einer Prophezeiung zufolge müsse Oscar der legendäre Zauberer sein, welcher der Bevölkerung in Oz in schwerer Not zu Hilfe kommt. Die beiden Hexen hetzen den Schausteller somit gegen ihre dritte Schwester, die angeblich bösartige Glinda auf, womit sie ein falsches Spiel spielen und den vermeintlichen Zauberer auf eine falsche Fährte führen. In Begleitung seiner neuen Freunde, dem geflügelten Affen und einem Porzellanmädchen macht

⁵⁷ *Wicked - The Untold Story of the Witches of Oz* (dt.: *Wicked – Die Hexen von Oz*), Musik und Texte: Stephen Schwartz, Buch: Winnie Holzman, UA: USA 2003.

⁵⁸ *The Muppet's Wizard of Oz* (dt.: *Muppets: Der Zauberer von Oz*), Regie: Kirk R. Thatcher, USA 2005.

⁵⁹ Vgl. Däwes, Birgit: „Die Semiotik der Populärkultur“, in: Stefan Keppler-Tasaki/ Elisabeth L. Paefgen [Hg.]: *Was lehrt das Kino? 24 Filme und Antworten*, München: edition text + kritik, 2012, S.144f.

⁶⁰ *The Witches of Oz* (dt.: *Die Hexen von Oz*), Regie: Leigh Scott, USA 2011.

⁶¹ *Oz the Great and Powerful* (dt.: *Die fantastische Welt von Oz*), Regie: Sam Raimi, USA 2013.

sich Oscar auf die Suche nach Glinda, was in einem Kampf zwischen Gut und Böse endet. Der Zirkusdarsteller fungiert somit als Schlüsselfigur um die Wiederherstellung von Harmonie im Land von Oz und leitet die Bewohner in Richtung Frieden zwischen den Hexenreichen. Der Kampf zwischen den miteinander verwandten Hexen wurde farbtintensiv und fantasievoll als 3D-Reise in Szene gesetzt. Als die Geschichte durch einen Tornado in das zauberhaft verspielte Land von Oz wechselt, vergrößert sich der Ausschnitt zu dem gewohnten Filmformat und das Bild wird in intensive Farben getaucht. Im Vergleich entdeckt man beim Betrachten der beiden Oz-Filme eine weitere Ähnlichkeit, wobei es sich in Kansas, als auch im Land von Oz um dieselben Schauspieler, allerdings in anderen Rollen handelt. So stellt bspw. Michelle Williams im schwarz-weißen Kansas eine Geliebte von Oscar und später in Oz die gute Hexe Glinda dar. Die Figur des Oscars bzw. des Oz bleibt hierbei allerdings gewissermaßen unverändert. Der starbesetzte Film schildert zwar die Vorgeschichte von *The Wizard of Oz*, allerdings gab es dafür keine konkrete Buchvorlage, da Baum in seinen 14 Romanen über das Land Oz keinen biografischen Hintergrund sowie eine Vorgeschichte zum gleichnamigen Zauberer niederschrieb.

2.3 “Follow the *Yellow Brick Road*” – Oz und der Weg des Goldes

“*The Wonderful Wizard of Oz* provides another example in which the expectations of the author, and probably the child reader, are in conflict with the expectations of some community groups.”⁶²

Hinter der harmlosen Kindergeschichte steckt laut Theoretikern weit mehr als bis dato vermutet. So eröffnet uns das Märchen eine Reihe von Referenzen auf die monetäre Bewegungsform des Bankwesens Ende des 19. Jahrhunderts sowie Allegorien, die von L. Frank Baum durch geschickt ausgewählte Figuren dargestellt werden. Der Film *The Wizard of Oz* symbolisiert nicht nur die Zeit der

⁶² Golden, Joanne M.: *The Narrative Symbol in Childhood Literature. Explorations in the Construction of Text*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1990, S.197f.

gesellschaftlichen Depressionen und Ängste, sondern auch die technologischen Fortschritte der 1930er Jahre.⁶³ Seit der Veröffentlichung von *The Wonderful Wizard of Oz* im Jahr 1900 bestehen kritische Auseinandersetzungen sowie Theorien, die sich im Laufe der Jahrzehnte zu einer Vielzahl an Spekulationen anhäuferten. Dem klassischen Werk der Kinderliteratur wird demnach eine allegorisch sowie metaphorisch gefüllte Bildsprache zugesprochen. Der Oz-Stoff wurde 1939 von MGM als Musical verfilmt, wobei signifikante Abänderungen vorgenommen wurden, sodass ursprüngliche Symbole der Buchvorlage gänzlich verschwanden. Um die Thematik von *The Wonderful Wizard of Oz* in zeitgeschichtlichem Sinne erfassen zu können, muss das Literaturwerk bzw. dessen filmische Adaption im historischen Kontext des frühen 20. Jahrhunderts betrachtet werden.

“Baum left behind no concrete evidence that he wrote the book as a political allegory. At the end of the day, Baum appears to be not a Populist but a progressive Republican, and most of all man who did not take politics very seriously.”⁶⁴

Henry M. Littlefield verfasste im Jahr 1964 eine der nachhaltigsten Theorien bezüglich Baum und dessen Literaturwerk, in dem Essay “The Wizard of Oz - Parable on Populism“ geht der Historiker von einem konkreten Zusammenhang zwischen dem Kinderbuch sowie dem amerikanischen Bankwesen des späten 19. Jahrhunderts aus.⁶⁵ Durch Aufzählungen versteckter Symboliken beschreibt Littlefield die Geschichte von Oz als raffinierte Satire, die offenkundig seine eigene Zeit allegorisch darstellt. Augenscheinlich wurden die Bücher des politisch interessierten Autor L. Frank Baum von dem politischen Klima und den historischen Umständen seiner Zeit grundlegend beeinflusst.

“For Baum created a children’s story with a symbolic allegory implicit within its story line and characterizations. The allegory always remains in a minor key, subordinated to the major theme and readily abandoned whenever it

⁶³ Vgl. Bellin, Joshua David: *Framing Monsters. Fantasy Film and Social Alienation*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005, S.49.

⁶⁴ Dighe, Ranjit S.: *The Historian’s Wizard of Oz. Reading L. Frank Baum’s Classic as Political and Monetary Allegory*, Conneticut: Praegur Publisher, 2002, S.5.

⁶⁵ Vgl. Littlefield: “The Wizard of Oz. Parable on Populism“, S.48.

threatens to distort the appeal of the fantasy. But through it, in the form of a subtle parable, Baum delineated a Midwestern's vibrant and iconic portrait of this country as it entered the twentieth century.”⁶⁶

In seinem Aufsatz beschreibt Littlefield die gelbe Ziegelsteinstraße als Repräsentation des amerikanischen Goldstandards. Die wirtschaftliche Krise während den 1930er Jahren betraf besonders die von der Dürre geplagten Farmer des mittleren Westens, welche sich gegen die von der Ostküste ausgehenden Industrieprozesse zur Wehr setzen mussten. Hinsichtlich dieser ökonomischen Situation, erfasst Littlefield die Figur der Dorothy als Personifizierung dieses Farmwesens. Als Analogie zur Wirtschaftskrise, kämpft sie gegen die Hexe des Ostens als auch des Westens.⁶⁷ Sie wird von den Muchkins ermutigt, der gelben Ziegelsteinstraße, als Symbol für den Goldstandard zu folgen. Die böse Hexe des Ostens steht für das herrschende Bankwesen und Industrialisierung der amerikanischen Ostküste. Die Figur der Vogelscheuche kann als Verkörperung der ignoranten Farmer und Landwirte des Westens gesehen werden. In dem Buch *The Wonderful Wizard of Oz* wünscht sich diese Figur ein Gehirn, obwohl sie ein solches offensichtlich bereits zu Beginn besitzt. Die Situation des Zinnmannes, welcher von Dorothy nachgeölt werden muss, kann nach Littlefield mit der damaligen amerikanischen industriellen Lage gleichgesetzt werden. Die Figur symbolisiert die Fabrikarbeiter, die unter dem Goldstandard leiten mussten und von einer Liquidität abhängig waren.⁶⁸ Der feige Löwe repräsentiert den politischen Werdegang des Präsidentschaftskandidaten William Jennings Bryan, seines Zeichens Befürworter der Aufhebung des amerikanischen Goldstandards und populärer Vertreter der *Free Silver*-Bewegung. Nach seiner Niederlage bei den Wahlen 1896 wurde Bryan als „der Löwe der befreiten Silberbewegung“ betitelt.⁶⁹ Hierbei spielen die silbernen Schuhe von Dorothy eine wichtige Rolle, da sie vermeintlich auf die Silbermünzen des Bankwesens hinweisen.⁷⁰ In *The Wonderful Wizard of Oz* fungieren diese als Hilfsmittel für Dorothys Rückkehr – sie repräsentieren demnach die Lösung, den Goldstandard durch die Silberwährung zu

⁶⁶ Ebd. S.50.

⁶⁷ Vgl. S.52.

⁶⁸ Vgl. ebd. S.52.

⁶⁹ Vgl. ebd. S.53f.

⁷⁰ Vgl. ebd. S.49.

ersetzen. Die Smaragdstadt steht hierbei für die amerikanische Hauptstadt Washington D.C., wo die Bewohner durch grüne Dollarzeichen geblendet wurden.⁷¹

“Silver’s potent charm, which had come to mean so much to so many in the Midwest, could not be entrusted to a political symbol. Baum delivers Dorothy from the world of adventure and fantasy to the real world of heartbreak and desolation through the power of Silver.”⁷²

Durch die Abänderung in rubinrote Schuhe in der Filmadaption, verloren die ursprünglich silbernen Schuhe auf goldenem Untergang allerdings an Bedeutungsweise. Der amerikanische Historiker stützt seine Theorie kontextuell auf die historische Debatte der monetären US-Politik des 19. Jahrhunderts. In Folge seiner Interpretation vertritt die Smaragdstadt das, von Abraham Lincoln neu eingeführte, grüne Papiergeld, das statt hohem Wert lediglich eine Illusion davon erschuf. Die Einwohner von Washington D.C., der Hauptstadt der USA ließen sich am Ende des 19. Jahrhunderts buchstäblich von den grünen Dollarzeichen blenden.⁷³ Ob die Straßen von Oz tatsächlich mit Gold gepflastert waren, bleibt ungeklärt, da der Autor L. Frank Baum zu Lebzeiten keine eindeutige Stellung dazu bezog. Littlefields Theorie wurde über die Jahrzehnte hinweg von Akademikern sowie Historikern kritisch diskutiert, erörtert und überarbeitet. So auch von Hugh Rockoff, der in seiner These *The Wizard of Oz as a Allegory Monetary* Baums Kindergeschichte ebenfalls kontextuell zur historischen Wirtschaftsentwicklung Amerikas las. Ähnlich wie bereits Littlefield, argumentiert Rockoff die Figur des Löwen folgendermaßen:

“The last character to join the group is the cowardly lion. This is Bryan himself. The sequence is not accidental. Baum is following history in suggesting that the movement was started first by the western farmers, was joined [...] by the workingman, and then, once it was under way, was joined by Bryan.”⁷⁴

⁷¹ Vgl. ebd. S.54.

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. ebd. S.58.

⁷⁴ Rockoff, Hugh: “The Wizard of Oz as a Monetary Allegory”, in: *The Journal of Political Economy*, Vol. 98, No. 4, August 1990, S.748.

Wie bereits erwähnt, interpretiert Littlefield in seinem Essay *Parable on Populism* die silbernen Schuhe, die Dorothy in Oz erhält, als Analogie zur Forderung nach Silbermünzen.⁷⁵ Hugh Rockoff übernimmt diese Theorie und ergänzt sie mit der These, der Name des Landes Oz sei ein Hinweis auf den Goldstandard.⁷⁶

“This is Baum’s fantasy counterpart to America, a land in which, especially in the East, the gold standard reigns supreme and in which an ounce (Oz) of gold has almost mystical significance. The cyclone is the free silver movement itself.”⁷⁷

Das Werk *The Wonderful Wizard of Oz* bietet aufgrund seiner reichhaltigen Symbolik vielschichtige Lesarten an. Da Baum zu Lebzeiten durch seine Schwiegermutter mit theosophischen Ansätzen sowie dem okkulten Glauben in Kontakt kam, hat die im Jahr 1964 veröffentlichte Theorie *The Art of Being* des okkulten Wissenschaftlers Marc Edmund Jones seine Berechtigung. Demzufolge verweist Baum in jedem Kapitel seines Buches *The Wonderful Wizard of Oz* auf eine jeweilige Tugend, die sich ein Kind im Laufe seines Heranwachsens aneignen sollte. Entsprechend dieser Theorie repräsentiert Baums Märchen moralische Hinweise sowie spirituelle Vorstellungen einer Religion.⁷⁸

„Wie die Theosophen war auch Baum davon überzeugt, daß der Mensch auf Erden nur eine Stufe der Entwicklung des Bewußtseins bis hin zum Endstadium der Erleuchtung sei. Baum glaubte an Karma, die Vorstellung, daß das, was man in seinem Leben an Gutem und Bösem tut, in zukünftigen Reinkarnationen als Belohnung oder Strafe zurückkehrt.“⁷⁹

Betrachtet man Baums Märchen unter diesen theoretischen Ansätzen, erscheint die äquivalente Figurenkonstellation, die in Kansas bzw. Oz herrscht, als plausibel. Der Autor erklärte die Idee zu seinen fantastischen Büchern als Ergebnis „reiner Inspiration“.⁸⁰

⁷⁵ Vgl. Littlefield: “The Wizard of Oz. Parable on Populism”, S.49.

⁷⁶ Vgl. Rockoff: “The Wizard of Oz as a Monetary Allegory”, S.745.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz* von L. Frank Baum, S.66f.

⁷⁹ Ebd. S.90.

⁸⁰ Ebd. S. 95.

„Er [Baum] hatte ein eigenes Evangelium, und das predigte er in seinen Büchern, obwohl man das sicherlich auch nicht gerade religiös nennen kann. Aber er hatte eine Art Religion und lebte und schrieb danach.“⁸¹

Angesichts der 14 teiligen Oz-Reihe nahm der Autor nach dem ersten Buch *The Wonderful Wizard of Oz* eine erhebliche Entwicklung des Landes Oz vor, Kritiker beschrieben diesen Ort als „amerikanische Utopie“⁸². L. Frank Baum musste sich seit seiner Veröffentlichung seines amerikanischen Märchens Anfang des 20. Jahrhunderts mit Anfeindungen seitens Kritikern auseinandersetzen. Verglichen mit anderen Werken der Kinderliteratur wurde Baums Geschichte eine fehlende Qualität sowie unzureichende pädagogische Ansätze angedichtet. Diese Anfeindungen hatten zur Konsequenz, dass der amerikanische Bundesstaat Florida im Jahr 1959 das namhafte Werk *The Wonderful Wizard of Oz* durch Zensurbehörden aus den öffentlichen Bibliotheken verbannte und ein Verbot verhängen ließ. Diese Zensur wurde in den 1960er Jahren allerdings weitestgehend aufgehoben und die Werke wieder zugänglich gemacht. Aufgrund von angeblichen negativen Tendenzen Baums, verleihen diverse Bibliotheken Bücher der Oz-Reihe bis heute nicht.⁸³ Um bei ausgewählten Interpretationen des Oz-Stoffes zu verweilen, möchte ich an dieser Stelle auf Birgit Däwes Modell einer historischen Analogie zu L. Frank Baums Roman *The Wonderful Wizard of Oz* hinweisen. In ihrem Aufsatz „Die Semiotik der Populärkultur“ zieht die Universitätsprofessorin der Anglistik und Amerikanistik in Wien den Vergleich der europäischen Besiedelung von Nordamerika, Ende des 15. Jahrhunderts, zu Baums Märchen.⁸⁴

„Vor der Verfolgung durch Nachbarn und staatliche Autoritäten flüchtend, landet Dorothy nach stürmischer Reise in einem exotischen und fruchtbaren Land, dessen Bewohner sich zunächst im Gebüsch verstecken. Mit den Ureinwohnerinnen und Ureinwohnern die Unabhängigkeit von der Kolonialherrschaft feiernd [...], macht sie sich auf, um allerlei weitere Abenteuer zu bestehen und das Böse zu besiegen, das sich ihrer Mission in den Weg stellt.“⁸⁵

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Vgl. ebd. S.98.

⁸⁴ Vgl. Däwes: „Die Semiotik der Populärkultur“, S.128.

⁸⁵ Ebd. S.128.

In ihrer These verweist Däwes abschließend auf die übereinstimmende Verortung der geografischen Ansiedelung der Europäer im Westen der USA und des Weges, der Dorothy in den westlichen Teil des Landes Oz führt.⁸⁶

⁸⁶ Vgl. ebd.

3 *The Wizard of Oz* - Klassiker der Filmgeschichte

Seit Beginn der amerikanischen Filmindustrie gab es zahlreiche Versuch *The Wonderful Wizard of Oz*, den Klassiker der amerikanischen Kinderliteratur von L. Frank Baum Oz auf die Kinoleinwände zu bringen. Der Autor produzierte und verfasste bereits kurz nach seiner Publizierung des Romans, Anfang des 20. Jahrhunderts einige erste Fassungen für die Bühne und den Stummfilm, doch der nachhaltige Erfolg blieb aus. Erst 1939 wurde durch das Filmstudio MGM in Hollywood ein neuer Versuch unternommen das Kinderbuch von Baum zu verfilmen - womit ein unerwarteter Klassiker der Filmgeschichte geschaffen wurde.⁸⁷ Im Jahr, als die Buchadaption mit dem Titel *The Wizard of Oz* Premiere feierte, wurde Baums Romanvorlage bereits über 80 millionenfach verkauft.⁸⁸ Mit Produktionskosten in der Höhe von knapp 2,8 Millionen Dollar, war die Buchadaption neben Victor Flemings weiterem Werk *Gone with the Wind* einer der aufwendigsten Filme der damaligen Zeit, der eine detailreiche Ausstattung sowie aufwendige Spezialeffekte präsentierte.⁸⁹

“In 1939 when *The Wizard of Oz* was released, homelessness was an all too real possibility for movie audiences who had suffered the twin agonies of the Great Depression and the Dust Bowl. But as the nation recovered and emerged into the post-war economic boom the lingering fear of homelessness morphed into a personal rather than an economic or social problem.”⁹⁰

Angesichts der politischen sowie wirtschaftlichen Lage Ende der 1930er Jahre bot das Musical *The Wizard of Oz* einen hoffnungsgebenden Ort der Zuflucht für die Bevölkerung Amerikas. Victor Fleming schuf als Regisseur der Literaturadaption einen Filmklassiker, der traditionelle amerikanische Werte transportiert und infolgedessen im Laufe der Jahrzehnte zu einem Nationalepos von Amerika avancierte.

⁸⁷ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz* von L. Frank Baum, S.40.

⁸⁸ Vgl. Nathanson, Paul: *Over the Rainbow. The Wizard of Oz as a Secular Myth of America*, New York: State University of New York Press, 1991, S.292.

⁸⁹ Vgl. Däwes: „Die Semiotik der Populärkultur“, S.122.

⁹⁰ Fowkes: *The Fantasy Film*, S.75.

3.1 Plot

Die Struktur der Narration in *The Wizard of Oz* folgt einem klaren chronologischen Muster, da es keine Rückblenden oder beachtliche Zeitsprünge innerhalb des expliziten Handlungsstranges gibt. Die angestrebte Schauspieldarstellung innerhalb des Filmklassikers entspricht aufgrund des Fantasiegenres einem dem Realismus entgegengesetzten Stil. Der Plot kann in 7 örtliche Segmente eingeteilt werden: der Beginn in Kansas, das Betreten der Munchkinstadt, die Reise entlang der gelben Ziegelsteinstraße, die Ankunft in der Smaragdstadt, die Gefangenschaft im Schloss der bösen Hexe, die Rückkehr in die Smaragdstadt und zu guter Letzt die Heimkehr nach Kansas. *The Wizard of Oz* weist die Form einer Rahmenhandlung auf, die in Dorothys Heimat, einer Farm im Mittleren Westen von Amerika, verortet ist.

“A comparison of the beginning and ending reveals that Dorothy’s journey ends with her return home; the journey has been a search for an ideal place ‘over the rainbow’ and has turned into a search for a way back to Kansas. The final scene repeats and develops the narrative elements of the opening.”⁹¹

Die junge Dorothy lebt auf der Farm ihrer Tante Emmy und ihrem Onkel Henry in dem tristen Kansas, wobei der Verbleib ihrer Eltern bis zum Schluss unklar bleibt. Um ihren geliebten Hund namens Toto vor der böswilligen Nachbarin Almira Gulch zu retten, läuft Dorothy davon, woraufhin sie auf Professor Marvel trifft. Der freundliche Schausteller sagt dem Mädchen voraus, dass ihre liebevolle Tante vor lauter Sorge krank werde, wodurch es umgehend zurück zu der Farm und ihrer Familie kehrt. Doch als Dorothy zuhause ankommt, gerät ihr Wohnhaus in einen mysteriösen Wirbelsturm, der sie und ihren zurückgekehrten Hund schließlich in das magische Land Oz transportiert. Unglücklicherweise landen die beiden direkt auf der Hexe des Ostens, die augenblicklich stirbt, woraufhin ihre magischen roten Schuhe auf zauberhafte Weise zu Dorothy gelangen. Durch den Tod der bösen Hexe wird das Mädchen von den zuvor unterdrückten kleinwüchsigen Bewohnern des

⁹¹ Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*, New York u.a.: McGraw-Hill, 2001, S.55.

Munchkinlandes als Heldin gefeiert. Daraufhin erscheint die gute Hexe des Nordens, um Dorothy vor der bösen Hexe des Westens zu warnen und ihr zu raten, den Zauberer von Oz aufzusuchen, um wieder nach Hause zu kommen. Auf dem Weg entlang der steinigen Ziegelstraße bis zur Smaragdstadt trifft die Protagonistin ihre drei Weggefährten, die Vogelscheuche, den Blechmann und den feigen Löwen. Die neuen Freunde erhoffen sich jeweils ein Gehirn, ein Herz und Courage. Nachdem die Verbündeten nach ihrer abenteuerlichen Reise schlussendlich bei dem ominösen Zauberer antreffen, fordert dieser, als Gegenleistung für die Erfüllung der Wünsche, den begehrten Besen der bösen Hexe des Westens. Das Quartett bricht sogleich auf und kann den besagten Einsatz nach einem Duell mit der besagten bösen Hexe schließlich erfolgreich erkämpfen. Doch als sie zum Zauberer zurückkehren, stellt sich heraus, dass dieser lediglich ein gutwilliger Schwindler ist, der seit Jahren eine Illusionsmaschinerie betreibt. Den drei furchtsamen Figuren überreicht Oz symbolische Gaben gegen ihre jeweiligen Ängste. Durch die Hilfe der guten Hexe des Nordens und dem Trick, die roten Schuhe dreimal aneinander zu klappen, schafft es Dorothy nach einer turbulenten Reise tatsächlich wieder zurück nach Kansas, wo sie in ihrem Bett aufwacht. Für Millionen von Lesern und Cineasten stellt sich hierbei seit Generationen die Frage: Existiert nun das Land Oz wirklich oder war alles doch nur ein Traum?

3.2 Filmhistorischer Kontext

Im Laufe der 1930er Jahre entwickelte die amerikanische Filmindustrie mit Hilfe von innovativen Stilmitteln den Standard einer klassischen Erzählform, wodurch die publikumsorientierten Studios ein Unterhaltungskino anstrebten. Das Studiosystem zeichnete sich zu der damaligen Zeit durch spezifische Genreproduktionen und Schauspielstars aus. Durch die entsprechenden Aushängeschilder konnte ein Erfolg an den Kinokassen garantiert werden. Das Jahr 1939 ging mit nachhaltigen Leinwandklassikern als goldene Ära in die

Geschichte der Traumfabrik Hollywood ein und veränderte die darauffolgenden Produktionen maßgeblich.⁹²

3.2.1 Hollywoods goldene Ära

Während in den 1930er Jahren weltweit die Wirtschaftskrise und ein allgemeines politisches Chaos durch Unruhen herrschten, begründeten die Filmstudios durch ihre großen Produktionserfolge eine goldene Ära in Hollywood. Das blühende Jahrzehnt brachte neue Genres mit einer jungen, erfolgsverwöhnten Generation an Stars hervor.⁹³

„Mit einer nie da gewesenen Perfektion und Effizienz lieferte die amerikanische Filmindustrie damals den von der andauernden Depression geplagten Massen, was ihnen die triste Realität vorenthielt: Glamour, Romantik und Abenteuer. Nie schien die Leinwand mehr Spiegel kollektiver Sehnsüchte zu sein als zu dieser Glanzzeit des Studiosystems.“⁹⁴

Die Filmindustrie in Hollywood zeichnete sich in dem goldenen Jahrzehnt durch Macht- und Kapitalverteilung innerhalb der Produktionen aus. Das amerikanische Studiosystem bestand aus fünf Major-Studios, jene großen Filmgesellschaften führten den amerikanischen Filmmarkt an, darunter befand sich auch das neuzusammengesetzte MGM.⁹⁵ Durch den Zusammenschluss von Metro Pictures Corporation, Goldwyn Picture Corporation sowie Louis B. Mayer Pictures wurde aus den drei unabhängigen Filmproduktionsfirmen das erfolgreiche Unternehmen MGM gegründet. Mit dieser Vereinigung im Jahr 1924 ist aus filmhistorischer Sicht der Beginn des klassischen Studiosystems markiert.⁹⁶ Unter den Studios, die neben Produktion und Vertrieb auch eigenen Kinoketten besaßen, galt MGM als edelstes Studio Hollywoods. Metro-Goldwyn-Mayer produzierten vorwiegend starbesetzte Filme, wofür das Unternehmen beim Publikum bekannt war. Der

⁹² Vgl. Müller, Jürgen [Hg.]: *Filme der 30er Jahre*, Köln: Taschen, 2006, S.11.

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.403.

⁹⁶ Vgl. Müller: *Filme der 30er*, S.13.

vielversprechende Slogan von MGM lautete: “More Stars than there are in Heaven”⁹⁷. Die Filmproduktionsgesellschaft wurde in den 1930er Jahren zum Marktführer in Hollywood. MGM war stets darauf bedacht, in ihren Filmen traditionelle Werte des amerikanischen Lebensstils zu verbreiten bzw. propagieren. Überdies strebte das Studio einen Wiedererkennungswert auf visueller Ebene sowie durch die starbesetzten Filme an. Geleitet von dem US-amerikanischen Produzenten Louis B. Mayer war das Filmstudio MGM im Stande, vorwiegend idealistische sowie prestigeträchtige Klassiker mit Amerikabezug zu realisieren. In der Liga von Hollywood adressierte das Studio ihre aufwendig produzierten Filme an ein Publikum, das der Schicht der Mittelklasse angehörte.

Die Kinolandschaft in Hollywood war geprägt durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, dennoch präsentierten nur wenige Filme zu der Zeit aktuelle sowie politische Geschehnisse. Vielmehr stellten die Filme in dieser Epoche eigene Welten her, die als Zufluchtsorte für eine angsterfüllte Nation dienten. Das Publikum ließ sich zu dieser Zeit von cineastisch hergestellten Bildern leiten, um sich ihr persönliches, friedvolles Amerika zu erträumen. Doch das Entfliehen des Alltages zog die Erfüllung tiefer psychologischer Ängste und Bedürfnisse der Kinobesucher mit sich.⁹⁸ Anfang der 1930er-Jahre prägte der Tonfilm samt weiteren cineastischen Errungenschaften die Filmindustrie maßgeblich. Der Kinofilm erreichte durch technische Neuentwicklungen ein noch nie zuvor dagewesenes Niveau. Selbst Projekte, welche als nicht verfilmbar galten, konnten nun für die großen Leinwände und Lichtspielhäuser produziert werden. Auf technologischer Ebene etablierte sich der Tonfilm, zudem setzte sich Mitte der 1930er-Jahre Technicolor als Farbfilmverfahren am Markt durch.

“Although the major studios each adopted their own Technicolor look, there were certain consistencies among the releases. One thing all productions featured was vivid amber fleshtones. Sometimes referred to as the *Technicolor tan*, it made the actors look very attractive.”⁹⁹

⁹⁷ Ebd., dt.: „Mehr Sterne als am Himmel“.

⁹⁸ Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin: Volk & Welt, 1999, S.218.

⁹⁹ Haines, Richard W.: *Technicolor Movies. The History of Dye Transfer Printing*, North Carolina: McFarland, 1993, S.35.

Auch in den Bereichen der handwerklichen Kameratechnik wurden neue Maßstäbe gesetzt, mit Methoden wie dem *Continuity Editing*¹⁰⁰ wurden Standards entwickelt, welche bis heute maßgeblich für die perfekte Illusion des Zusehers sind.¹⁰¹ Durch die Produktionen mittels Technicolor in den frühen 1930er-Jahren kam es zu einem entscheidenden Aufschwung in der amerikanischen Filmindustrie. Dennoch wurde das Farbfilmverfahren Mitte des Jahrzehnts lediglich für etwa 20% der Hollywood-Produktionen eingesetzt.¹⁰² Der Regisseur Victor Fleming konnte trotz dessen mit seinen beiden kostenintensiven MGM-Produktionen, zum einen mit der Romanverfilmung *Gone with the Wind*¹⁰³ und zum anderen mit dem Musical *The Wizard of Oz*, zu einer Etablierung von Technicolor beitragen. Die von Herbert Kalmus und Daniel Comstock entwickelte Methode Farbfilme zu produzieren wurde 1922 von ebendiesen patentiert und als Zweifarbensystem in den darauffolgenden 10 Jahren zu einem System von Dreifarben weiterentwickelt.¹⁰⁴ Durch das revolutionäre Technicolorverfahren waren fantastische, bisher nicht da gewesene Farbspektakel für die Filmindustrie möglich, welche beim Publikum auf großen Zuspruch stießen.

3.2.2 Ein Weltklassiker entsteht

In den 1930er Jahren ermöglichten industrielle und filmtechnische Neuentwicklungen nach der Stummfilm-Ära die Einführung des Tonfilms und eine Etablierung neuer Genres. Auf diese Weise konnte sich besonders der amerikanische Musicalfilm zur Zeiten der goldenen Ära an großer Popularität und Beliebtheit seitens des Publikums erfreuen. Aus einem Eskapismus heraus entwickelte sich die Nachfrage an alltagsfernen Märchen in Form von verfilmten Musicals. Ein Großteil der amerikanischen Nation befand sich durch die schwierige Wirtschaftslage, die zu der Großen Depression Anfang des Jahrzehnts führte, in

¹⁰⁰ Dt.: *Unsichtbarer Schnitt*.

¹⁰¹ Vgl. Müller: *Filme der 30er*, S.12.

¹⁰² Vgl. Bergan, Ronald: *Kompakt & Visuell. Film*, München u.a.: Darling Kindersley, 2013, S.35.

¹⁰³ *Gone with the Wind* (dt.: *Vom Winde verweht*), Regie: Victor Fleming, USA 1939.

¹⁰⁴ Vgl. Bergan: *Kompakt & Visuell*, S.501.

einer kritischen sozialen Lage. Nachdem die Krise im Jahr 1937 durch Präsident Franklin D. Roosevelt überwunden werden konnte, plante MGM den bekannten Kinderbuchklassiker als Musical erneut zu verfilmen.¹⁰⁵ Das Filmstudio sicherte sich die Rechte des Werkes *The Wonderful Wizard of Oz*, da sich die Geschichte bereits großer Beliebtheit erfreute. Wie Dorothy im Land von Oz sollte das Kinopublikum vor der Wirtschaftskrise und ihrem tristen Alltag in die fantastische Welt des Kinos flüchten.¹⁰⁶

“The musical came into a response to a technical innovation. Though there had been occasional attempts to synchronize live vocal and musical accompaniment to scenes of singing and dancing during the silent era, the notion of basing a film on a series of musical numbers did not emerge until the late 1920s with the successful introduction of recorded sound tracks.”¹⁰⁷

Das bereits mit anderen Produktionen sehr erfolgreiche Studio Metro-Goldwyn-Mayer brachte *The Wizard of Oz* als Musical als eine freie Buchadaption in die amerikanischen Kinos. Neben musikalischen Revuen, die sich als Nummern-Shows auszeichneten, wurden zu der Zeit häufig Backstage-Stories sowie Integrated-Musicals produziert. Der Choreograph Busby Berkely erlangte in dieser Phase durch seine Tanznummern in zahlreichen Backstage-Musicals die von Warner Bros. produziert wurden, eine große Bekanntheit.¹⁰⁸ Zu dieser Zeit brachte das Studio MGM einige ausgewählte Musicals heraus, in denen vermehrt Judy Garland als Teenager auftrat. Ihr endgültiger Durchbruch gelang der aufstrebenden ehemaligen Vaudeville-Darstellerin allerdings erst mit ihrer Rolle der Dorothy Gale in *The Wizard of Oz*. Der Filmklassiker wurde im Jahr 1939 mit außergewöhnlichem Aufwand produziert und lockte als Technicolor-Märchen ein begeistertes Publikum in die Kinosäle. Mervyn Le Roy realisierte das Musical, als Regisseur war Victor Fleming für die Vollendung des Filmprojekts verantwortlich. Aufgrund der, für damalige Verhältnisse, sehr hohen Produktionskosten hielt sich der Gewinn dementsprechend in Grenzen. Der Film wurde zur Gänze in den

¹⁰⁵ Vgl. Stresan: *Der Fantasy Film*, S.34.

¹⁰⁶ Vgl. Müller: *Filme der 30er*, S.25.

¹⁰⁷ Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.105.

¹⁰⁸ Vgl. Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film History. An Introduction*, New York u.a.: McGraw-Hill, Inc., 1994, S.253.

Filmstudios von MGM gedreht, Leinwände wurde aufwendig gestaltet und eine Vielzahl von Requisiten eigens angefertigt.

“It was not a human actor but the dog, Toto, for whom the longest search was made. The Property Department was handed a copy of L. Frank Baum’s book and told to find a dog that looked like the dog in W. W. Denslow’s drawings, just as he Wardrobe and Makeup departments were handed copies of the book and told to create a Scarecrow and a Tin Woodman who resembled this pictures in the book.”¹⁰⁹

Neben der hervorragenden Besetzung der Rollen, waren es aber vor allem die filmtechnische Umsetzung und die eigens komponierte Musik, die den Musical-Film zu einem Publikumsliebbling machten. Mit Hilfe eines, für damalige Zeiten neuartigen Kamera-Krahns, waren großzügige Einstellungen über dem Munchkinland sowie der gelben Ziegelsteinstraße möglich. Diese Kamerabewegungen wurden in den 1930er Jahren besonders für epische Einstellungen in Musicals eingesetzt.¹¹⁰ Shirley Temple, der Star unter den Kinderdarstellern zur damaligen Zeit war ursprünglich für die begehrte Hauptrolle der Dorothy vorgesehen. Da das Mädchen allerdings bereits vertraglich an ein konkurrierendes Studio gebunden war und ein Tauschhandel vorzeitig platzte, wurde die Rolle mit Judy Garland besetzt. Das Filmstudio 20th Century Fox nahm den erfolgreichen Kinderstar Shirley Temple Mitte der 1930er-Jahre für 7 Jahre unter Vertrag, wodurch sie von anderen Studios nicht besetzt werden konnte. Trotz der Umstände wollte MGM die junge Darstellerin als Kinokassenstar für ihre kostspielige Produktion von *The Wizard of Oz* gewinnen. Zunächst plante 20th Century Fox ein Gegengeschäft mit den bereits etablierten Schauspielern Jean Harlow und Clark Gable. Durch den überraschenden Tod des jungen Clark Gable konnte MGM die gewünschte Shirley Temple schlussendlich nicht für ihren Film verpflichten.¹¹¹ Letztlich erhielt die talentierte Judy Garland, die bereits als erfolgreiche Vertragsschauspielerin bei MGM angestellt war, die Rolle der Dorothy. Durch *The Wizard of Oz* erlangte sie unermesslichen Weltruhm, woran sie allerdings Jahre später zerbrechen sollte. Als Gegenzug produzierte 20th Century

¹⁰⁹ Harmetz, Aljean: *The Making of the Wizard of Oz*, Chicago: Chicago Review Press, 2013, S.131.

¹¹⁰ Vgl. Bordwell/Thompson: *Film History*, S.242.

¹¹¹ Vgl. ebd. S.35.

Fox unter der Regie von Walter Lang kurz nach der Premiere von *The Wizard of Oz* den Fantasyfilm *The Blue Bird*¹¹² im Jahr 1940 und vergab die Hauptrolle naheliegender Weise an ihren Studio-Star Shirley Temple. *The Blue Bird* basiert auf einem französischen Bühnenstück von Maurice Maeterlincks aus dem Jahr 1908.¹¹³ Inhaltlich begeben sich die beiden Kinder eines Holzfällers auf die Suche nach einem blauen Vogel, um ihr tatsächliches Glück zu finden. Nach einer Reise zu verschiedenen Orten finden die Geschwister schließlich die Glückseligkeit in Form eines Vogels in ihrem eigenen Hinterhof. Somit war ihr ersehntes Glück, ähnlich wie bei Dorothy in *The Wizard of Oz*, näher als vermutet und mit ihrem Zuhause verbunden. In vielerlei weiterer Hinsicht weisen die beiden Filme offenkundige Parallelen auf. Ähnlich wie Judy Garland in *The Wizard of Oz* wird Shirley Temple gemeinsam mit Weggefährten, wobei es sich um ihre beiden Haustiere, einen Hund sowie einer Katze handelt, auf eine Reise geschickt. Die auf der Hand liegende Analogie der nahezu zeitgleich produzierten Filme dürfte nicht zufällig entstanden sein. Die beiden Filme können dem gleichen Genre untergeordnet werden, da sie einen märchenhaften Inhalt präsentieren. Die Anfänge ähneln sich augenscheinlich, da der Prolog in *The Blue Bird* ebenfalls in Schwarz-Weiß gedreht wurde, um dann in eine farbintensive Szenerie zu wechseln. Im Jahre 1939, zur Produktionszeit von *The Wizard of Oz* waren Defizite des Lebens, wie Heimatlosigkeit und Unbehaglichkeit für das amerikanische Kinopublikum keine unbekannten Zustände, in einer Periode, in der die Weltwirtschaftskrise trotz bleibender Schäden, überwunden wurde. In dieser durch Qualen geprägten Nachkriegszeit, befand sich die Bevölkerung in Amerika in einem maßgebenden Wandel, der zu einem ökonomischen Aufschwung führte.¹¹⁴

Die größte Innovation der goldenen Ära der 1930er Jahre war unbestritten die Möglichkeit, Farbfilme mittels Technicolor herzustellen.¹¹⁵ *The Wizard of Oz* war somit einer der ersten großen Filme, der mittels dieses Verfahrens gedreht wurde. Darüber hinaus wurden einige Spezialeffekte angewendet, bspw. als gegen Ende des Films die böse Hexe des Westens durch den Einsatz von Wasser sichtlich in sich einsinkt und schmilzt – hier handelt es sich lediglich um den Einsatz von

¹¹² *The Blue Bird*, Regie: Walter Lang, USA 1940.

¹¹³ Vgl. Bordwell/Thompson: *Film History*, S.42.

¹¹⁴ Vgl. Fowkes: *The Fantasy Film*, S.57.

¹¹⁵ Vgl. Bordwell/Thompson: *Film History*, S.243.

Trockeneis und einer Tür im Boden, in der sie verschwindet.¹¹⁶ Neben den beiden Produzenten Mervyn LeRoy und Arthur Freed arbeiteten insgesamt vier Regisseure an der Verfilmung, wobei Victor Fleming am nennenswertesten ist, da er für den Großteil des Klassikers verantwortlich war. Die Academy of Motion Picture Arts and Sciences zeichnete den Musicalfilm *The Wizard of Oz* bei der 12. Preisverleihung im Jahr 1940 mit dem Oscar in drei Kategorien aus. Der Film erhielt den Academy Award für *Best Musical Score* sowie *Best Score*, die Hauptdarstellerin Judy Garland gewann einen Spezialpreis für ihre herausragenden schauspielerischen Leistungen.¹¹⁷ Trotz der Auszeichnung, konnten die Produktionskosten von drei Millionen Dollar des oscarprämierten Musicals zunächst an den Kinokassen nicht eingenommen werden.¹¹⁸ Der nachhaltige Erfolg konnte letztendlich nur durch spätere Ausstrahlungen aufrechterhalten werden, wodurch sich *The Wizard of Oz* zu einem Meilenstein der Filmgeschichte entwickelte. Es dauerte allerdings beinahe 20 Jahre, bis das MGM-Musical erstmalig im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Seit dem Jahr 1956 wird der Film zur Weihnachtszeit als alljährliches TV-Spektakel auf amerikanischen Fernsehsendern gesendet, wodurch eine generationenübergreifende Popularität des Klassikers entstand.¹¹⁹

¹¹⁶ Vgl. ebd. S.245.

¹¹⁷ Vgl. Rushdie: *The Wizard of Oz*, S.16.

¹¹⁸ Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.15.

¹¹⁹ Vgl. Rushdie: *The Wizard of Oz*, S.79.

4 Stilistische Mittel



Abbildung 1: Entlang der gelben Ziegelsteinstraße

In dem Vorwort seines Kinderbuches verwies L. Frank Baum auf den Unterhaltungswert des vorliegenden amerikanischen Märchens.¹²⁰ Dieses Bestreben konnte MGM, knapp 40 Jahre später, durch die Verfilmung von *The Wonderful Wizard of Oz* als Musical fortführen. Die fantastische Reise repräsentiert moralische Werte wie die Bedeutsamkeit von Familie, Freundschaft sowie der Heimatzugehörigkeit. Im Gegensatz zur Romanvorlage, präsentiert Victor Flemings Filmklassiker zentrale Elemente des Traumvorgangs, worin eine Wiederkehr der Figuren aus der in Kansas verorteten Rahmenhandlung erfolgt.

Nach dem amerikanischen Filmtheoretiker-Ehepaar David Bordwell und Kristin Thompson folgt *The Wizard of Oz* der stilistischen Form *ABA*.¹²¹ Auf inhaltlicher Ebene reist die Protagonistin von Kansas nach Oz, um am Ende des Films schließlich wieder nach Kansas zurückzukehren. Der signifikante Aufbau Kansas-Oz-Kansas lässt sich mit der Formel Realität-Traum-Realität gleichsetzen. Die Leere und Tristheit von Dorotheys Alltag markiert hierbei die Grenze zum magischen Land von Oz, welches als ein Farbspektakel glänzt.

¹²⁰ Vgl. Baum: *The Wonderful Wizard of Oz*, S.3f.

¹²¹ Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.42.

4.1 Klassifizierung des Fantasygenres

Der Märchenfilm führt durch eine konstruktivistische Darstellung fremdartiger Inhalte zu einer Erschwernis der Abgrenzung zu benachbarten Genres, „vielmehr teilt er den Aspekt des Übernatürlichen, Magischen, Imaginären mit zahlreichen anderen Filmsparten, die unter dem Metabegriff des phantastischen Films zusammengefaßt werden.“¹²² Die Allegorie der Inhalte vereint daher filmische Werke verschiedener Genres, wie Horror, Science Fiction und Fantasy.

„Kein audiovisuelles Produkt steht für sich allein, sondern bezieht sich immer auch auf andere, steht in einem kulturellen Traditions- und Gebrauchszusammenhang, der andere Produkte berührt und einbezieht. Denn diese Zugehörigkeit wird bei jedem einzelnen Produkt immer gewusst, wird auch *mitgesehen*, spielt zumindest im Verständnis des einzelnen Films [...] eine wesentliche Rolle.“¹²³

Nach Knut Hickethier stellen Genres „inhaltlich-strukturelle Bestimmungen von Filmgruppen dar [...], sie organisieren das Wissen über Erzählmuster, Themen und Motive.“¹²⁴ Demnach ist der Zusammenhang auf historischer sowie pragmatischer Ebene maßgeblich für die Filmrezeption. Entsprechend dieser Zuordnung bezieht sich eine jeweilige Erwartungshaltung der Voreingenommenheit auf einen Kontext der narrativen Erzählweise. *The Wizard of Oz* kann als Hybridfilm bezeichnet werden, da er trotz Musical dennoch als Vertreter des Fantasygenres gilt und beide Genres somit miteinander verschmelzen. Der Filmklassiker vereint märchenhafte Strukturelemente von Mythen sowie Kindergeschichten und legte damit den Grundstein für darauffolgende Verfilmungen mit fantastischen Elementen. Um das schwer fassbare Genre des Fantasyfilms zu behandeln, habe ich mich auf die Begriffsbestimmung von Katherine A. Fowkes gestützt. Mit dem Begriff Fantasy werden unendliche Gebiete unserer möglichen Vorstellungskraft assoziiert, wobei uns das Fantastische die Tür zu grenzenlosen Welten öffnet. Das Sujet bietet als Basis einen Irrationalismus, der einen Inhalt aus märchenhaften Sagen und

¹²² Liptey, Fabienne: *WunderWelten. Märchen im Film*, Remscheid: Gardez! Verlag, 2004, S.47.

¹²³ Hickethier, Knut: *Film und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2012, S.203.

¹²⁴ Ebd. S.205.

Mythen bereithält. Trotz der unbegrenzten Möglichkeiten des Fantasyfilms, kann das Genre durch eine grundlegende Untersuchung erfasst werden.¹²⁵

“In fantasy, metamorphosis is more varied in cause and function and may be the occasion for humor, satire, adventure, or the awakening of a new perspective for the character. In many cases, as in fairy tales, metamorphosis supports the general magical idea that ‘nothing is what it seems’.”¹²⁶

Das Fantasygenre weist ontologische Bruchstellen auf, worin sich mythische Kreaturen oft über physikalische Gesetze hinwegsetzen um unreale Geschichten zu erschaffen. Filme dieser Gattung enthalten eine Selbstverständlichkeit der Märchenwunder, die sich auf harmonische Weise in die Realität einfügen.¹²⁷ Als Protagonisten agieren meist Kinder, die das Erlebte entgegen realen Ansprüchen nicht als unnatürlichen Eingriff in ihren Alltag verstehen, sondern das Fantastische als Möglichkeit einer Erfüllung ihrer Wünsche annehmen.¹²⁸ Katherine A. Fowkes nennt in ihrem Buch *The Fantasy Film* eine unbestreitbare Nähe zu den Genres Sci-Fi und Horror, wodurch es oft zu Schwierigkeiten der genauen Zuordnung einzelner Filme kommt. Gegen viele Traditionen der Filmwahrnehmung, hat Fowkes die Ansicht: „Fantasy and mimesis are not actually opposites“¹²⁹, da Fantasie einen narrativen Aspekt des Realismus nicht ausschließt. Die beiden Subgenres des Horror- sowie Science-Fiction-Films thematisieren zumeist Geschehnisse und Lebenslagen innerhalb einer jeweiligen vergangenen als auch futuristischen Zeit, wobei der Fantasyfilm hierbei die Flucht an sich zentral kommentiert. Während der Horrorfilm eine Situationsbewältigung in sich trägt, steht die zeitweilige Verdrängung und Leugnung derselbigen im Mittelpunkt eines Films des Fantasysujets. Die paradiesischen Orte der Zuflucht bilden eine Einheit zwischen Mensch, Tier und Natur, womit häufig eine anthropomorphisierte Welt beschrieben wird.¹³⁰ In einem Märchenfilm steckt oft ein pädagogischer Anspruch, indem kindlich verborgene Ängste oder Sehnsüchte dargestellt werden. Zu diesem Zweck bieten idealistische Umstände in irrealen Welten Platz für eine subjektive

¹²⁵ Vgl. Stresan, Norbert: *Der Fantasy Film*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1984, S.7.

¹²⁶ Fowkes, Katherine A., *The Fantasy Film*, Chichester u.a.: Wiley Blackwell, 2010, S.50.

¹²⁷ Vgl. ebd. S.2.

¹²⁸ Vgl. Lipsey: *WunderWelten*, S.48f.

¹²⁹ Vgl. Fowkes: *The Fantasy Film*, S.4.

¹³⁰ Vgl. Stresan: *Der Fantasy Film*, S.8.

Projektion. Durch das Unterbewusstsein eines Kindes können fantastische Dinge entstehen. Das Land von Oz dient hierbei als zeitloser Ort, der ein Entrinnen aus der Realität zulässt.¹³¹ Trotz der zentralen Abgrenzung sind gegenseitige Einflüsse der einzelnen Subgenres unvermeidbar, die grundlegende gemeinschaftliche Basis stellt eine Magie dar, die in der Erzählstruktur jedes fantastischen Films gegeben ist. Das moderne Märchen präsentiert alltagsferne Erlebnisse, wodurch existentes Leid und bestehende Konflikte auf zauberhafte Weise gelöst werden. Der Genrebegriff kann nicht alleinig auf inhaltlicher bzw. struktureller Ebene festgelegt werden, da jeweilige Sujets oftmals durch ein spezifisches Zielpublikum geprägt sind.

“*The Wizard of Oz*’s musical sequences denote a utopian desire, a way of conveying emotion that goes beyond dialogue or plot and that links many movie musicals to the fantasy genre. It may be unrealistic for people to suddenly burst into song and dance, but we accept this convention as part of the fantasy world of the integrated musical.”¹³²

Als Musicalfilm präsentiert der Filmklassiker zahlreiche Tanz- und Musiknummern, denn: “It is a convention of the musical film that characters sing and dance”.¹³³ Die Kraft des Wünschens wird in dem Klassiker durch die Reise in das unbekannte Land versinnbildlicht. Die beiden konträren Welten, Kansas und Oz, erhalten auf musikalischer Ebene ein verbindendes Element. Bereits bevor Dorothy in die Fantasiewelt übertritt, besingt sie auf realitätsferne Weise das Land hinter dem Regenbogen. Die beiden Komponisten Harold Arlen und E. Y. Harburg konnten mit ihrem Musikstück *Over the Rainbow* einen langfristigen Ohrwurm für ein generationenübergreifendes Publikum arrangieren.¹³⁴ Bis heute interpretieren Künstler weltweit den beliebten Score aus *The Wizard of Oz* neu.

“From the standpoint of intension, Dorothy may sing *Over the Rainbow* because MGM wanted Judy Garland to launch a hit song. From the standpoint of function, however, we can say that Dorothy’s singing that song fulfills certain narrative and stylistic functions. It establishes her desire to

¹³¹ Vgl. ebd. S.30f.

¹³² Fowkes: *The Fantasy Film*, S.66.

¹³³ Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.44.

¹³⁴ Vgl. Scarfone, Jay/William Stillman: *The Wizard of Oz. The Official 75th Anniversary Companion*, New York: Harper Design, 2013, S.156.

leave home, its reference to the rainbow foreshadows her trip through the air to the color Oz sequences.”¹³⁵

Das Lied handelt von einem unentdeckten Ort, jenseits des Regenbogens. Mit folgenden Zeilen erträumt sich das Mädchen sehnsüchtig in ein unbekanntes Land, wo ihre Wünsche in Erfüllung gehen:

“Somewhere over the rainbow, way up high. There’s a land that I heard of, once in a lullaby. Somewhere over the rainbow, skies are blue. And the dreams that you dare to dream, really do come true. Someday I’ll wish upon a star. And wake up where the clouds are far behind me. Where troubles melt like lemon drops away above the chimney tops. That’s where you’ll find me. Somewhere over the rainbow, bluebirds fly. Birds fly over the rainbow, why then, oh why can’t I? If happy little bluebirds fly beyond the rainbow. Why, oh why can’t I?”¹³⁶

Als Dorothy wenig später, in das Fantasieland Oz eintritt und feststellt, nicht mehr in Kansas zu sein, ertönt das musikalische Motiv von *Over the Rainbow* erneut. Auf akustischer Ebene enthält *The Wizard of Oz* zentrale Elemente der Doppelungen, die sich einerseits durch textliche Reime innerhalb der Musikstücke und andererseits durch den wiederholten Einsatz zeigen.¹³⁷ Die Begegnungen der Figuren werden hierbei durch die Filmmusik untermalt – “The echo of rhymes contributes to the power of poetry.”¹³⁸ Dieses Muster lässt sich gleichermaßen mit dem Lied „We’re Off to See the Wizard“ erkennen. In jeder Szene, worin Dorothy auf einen neuen Weggefährten entlang der gelben Ziegelsteinstraße trifft, singen die agierenden Protagonisten dieses Stück. Durch diesen Einsatz der Leitmotivtechnik entsteht eine Zuordnung zwischen den musikalischen Motiven sowie der jeweiligen handelnden Figuren. Diese akustischen Wiederholungen erzeugen beim Zuseher Assoziationen innerhalb des Films.¹³⁹ Dennoch gilt, dass das wiederkehrende Musikstück im Verlauf einen neuen bildkontextuellen Bezug erhält:

¹³⁵ Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.51.

¹³⁶ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, USA 1939. Fassung: *Der Zauberer von Oz*, DVD-Video, Warner Home Video 2000, 5’35“.

¹³⁷ Vgl. Däwes: „Die Semiotik der Populärkultur“, S.139.

¹³⁸ Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.53.

¹³⁹ Vgl. Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner-Verlag, 2001, S.92

„Jedes erneute Erscheinen eines Leitmotivs bewirkt eine Veränderung desselben im Filmverlauf, selbst wenn es hinsichtlich seiner musikalischen Struktur unangetastet bleibt, denn jede Beziehung mit frischen Bildinhalten erhöht den konnotativen Gehalt dieses Motivs, das heißt es wird um eine neue Assoziation ergänzt.“¹⁴⁰

4.2 Visualisierung eines Märchens

In seinem Plädoyer *Kinder brauchen Märchen* vertritt der Psychologe Bruno Bettelheim die Annahme, Märchen seien eine Gattung von Erzählungen, die für Kinder geeignet und gar notwendig sind. Angesichts der Volksmärchen, welche Anfang des 19. Jahrhunderts mündlich weitergegeben wurden, waren diese keinesfalls die adressierte Zielgruppe.¹⁴¹ Die Ausrichtung des Märchens auf ein Kinderpublikum wird stets durch die jeweilige Form seiner Bearbeitung gelenkt, wobei die Art sowie der Inhalt unberücksichtigt bleiben.¹⁴²

„In ihrer Wanderung durch die Jahrhunderte, die Kulturen und die Medien haben Märchenmotive sowohl narrativer als auch in visueller Hinsicht ihr eigenes imaginäres Museum aufgebaut, aus dem jede weitere Märchenerzählung ihr Material bezieht.“¹⁴³

Bezüglich der visuellen Erzählform erwähnt Fabienne Liptey, „daß dem Märchen immer wieder die Eigenschaft des Zeitlosen, Universalen, Absoluten zugesprochen werden, die sich bei einer Übersetzung in individuelle und konkrete Bilder zwangsläufig verlieren“.¹⁴⁴ L. Frank Baum veröffentlichte *The Wonderful Wizard of Oz* wohl als märchenhaftes Buch für Kinder, die Verfilmung aus dem Jahr 1939 kann allerdings nicht ausschließlich als Kinderfilm eingeordnet werden, da *The Wizard of Oz* zunächst dem Genre des Musicalfilms mit fantastischen Elementen zuzuordnen ist. Dies zeigt uns, dass sich der Kinderfilm per se generell nicht auf

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Liptey: *WunderWelten*, S.9.

¹⁴² Vgl. ebd. S.13.

¹⁴³ Vgl. ebd. S.131.

¹⁴⁴ Ebd. S.31f.

inhaltlicher und struktureller Ebene einteilen lässt, wodurch der Film für Kinder von einer genrebezogenen Auffassung abzulösen ist. Im Kontext von Literaturverfilmungen muss der Adaption ein künstlerischer Wert der Eigenständigkeit zugesprochen werden. Gegenüber der Buchvorlage besteht keine Intension, diese durch eine visuelle Neuinterpretation ersetzen zu wollen. Die Intermedialität von Märchengeschichten wird durch eine Bildung von Varianten des Gegenstands gefördert. Hinsichtlich des Sujets von *The Wizard of Oz* ist das Argument einer Fantasieeinschränkung durch Verbildlichung des Kinderbuchs von L. Frank Baum hinfällig, da wir es hierbei mit wundersamen Wesen aus unbekannten Welten zu tun haben. Die filmische Adaptierung erhält die Aufgabe, eine ihr vorliegende märchenhafte Wortsprache anhand von „physiognomischen und topographischen Einzelheiten“ zu präsentieren, denn durch die Visualisierung verliert das Märchen „an Allgemeinheit, an Abstraktheit, an Zeitlosigkeit - aber es gewinnt an Besonderheit, an Konkretheit, an Gegenwartsbezug“.¹⁴⁵ Symbolisch konnotierte Märchenbilder innerhalb einer filmischen Umsetzung von literarischen Vorlagen verweisen stets auf die Ebene der Imagination des Zuschauers angesichts seiner Vorstellungskraft sowie seines Seelenzustandes.¹⁴⁶ Filmadaptionen von Buchvorlagen suggerieren oftmals die Sorge einer Abweichung auf inhaltlicher und formaler Ebene. Dennoch präsentieren Neuinterpretationen von literarischen Vorlagen neue Auseinandersetzungen und Blickwinkel auf das vorangegangene Produkt.¹⁴⁷ Durch die Form der Neuvisualisierung werden mögliche, durch das literarische Werk hergestellte, Imaginationen und Ideen der Vorstellungskraft durch eine vorgegebene filmische Reproduktion ersetzt. Die Symbolhaftigkeit der kinematographischen Konnotation bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, durch filmische Abbildungen die subjektive Imagination zu erweitern, denn „die Unterschiede zwischen wortsprachlichem und filmischem Märchensymbol liegen lediglich auf der Ebene der Materialität der Zeichen, nicht aber auf der Ebene der Bedeutung“.¹⁴⁸ Durch die Darstellung realitätsferner Fantasieinhalte ist eine konkrete Stilistik notwendig. Die Verfilmung eines Märchens verlangt daher nach einer entsprechend geprägten Bildhaftigkeit, um eine Physiognomie zu

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S.33.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.15.

¹⁴⁸ Ebd. S.35.

verdeutlichen. Durch die Visualisierung des Kinderbuches *The Wonderful Wizard of Oz* kam es zu einer Transformation stilistischer Merkmale des Fantasiesujets. Kennzeichnende Eingangsformeln und eine bestimmte Erzähltechnik verweisen auf ein märchenhaftes Produkt. Vertraute Phrasen wie „Es war einmal...“ erfolgen durch eine „formelhafte Diktion“¹⁴⁹ des Märchenfilms. In *The Wizard of Oz* übernimmt folgender schriftlicher Prolog zu Beginn des Films die Funktion einer äquivalenten Einleitung mittels einer Erzählerstimme:

“For nearly forty years this story has given faithful service to the Young in Heart; and Time has been powerless to put its kindly philosophy out of fashion. To those of you who have been faithful to it in return ...and to the Young in Heart ...we dedicate this picture.”¹⁵⁰

Diese sepiagraue Schrifttafel dient als Einführung in die fantastische Welt von Dorothy Gale und richtet sich an die im Herzen jung gebliebenen Zuseher. Diese Eröffnung impliziert eine Adressierung an ein erwachsenes Zielpublikum und ebnet damit deren Eintritt in den magischen Filmklassiker. Mit dem Musical aus dem Jahr 1939 wurde die Darstellung der Geschichte von Oz samt seinen Figuren und Orten weitgehend von der Textvorlage und ihren Illustrationen gelöst, womit sich die Verfilmung entschieden von der Symbolik einer monetären Geschichte entfernte. Der wesentlichste Unterschied zwischen der Vorlage von L. Frank Baum aus dem Jahr 1900 und *The Wizard of Oz* von 1939 ist das Land Oz – in dem Kinderbuch existiert Oz in der Realität, im Film allerdings nur in den Träumen der Protagonistin. Weitere markante Abänderungen zwischen dem Original und der Filmadaption sind bereits zu Beginn des Plots klar erkennbar. In der Buchvorlage von L. Frank Baum wird Dorothys Heimatort auf nur zwei prägnanten Seiten am Anfang der Geschichte beschrieben, am Ende sind es lediglich 9 Zeilen, die von der Heimkehr nach Hause erzählen.¹⁵¹ In der Verfilmung dauert die Einführung in die Handlung, bis der Wirbelsturm auftaucht, hingegen etwa 14 Minuten, wobei innerhalb des Plots zusätzlich einige Erweiterungen zu finden sind. Als Kontrast zum grauen Kansas präsentiert sich das Land des Zauberers von Oz mit farbintensiver Schönheit samt ausgeprägter Natur. Diese gegensätzliche

¹⁴⁹ Ebd. S.63.

¹⁵⁰ *The Wizard of Oz*, 1'32".

¹⁵¹ Vgl. Rushdie, Salman: *The Wizard of Oz*, Great Britain: British Film Institute, 2006, S.14.

Darstellung kann als spannende Fantasie im Vergleich zum tristen Alltag der realen Welt interpretiert werden. Der Autor beschreibt Kansas als eine deprimierende Gegend, die einer grauen Prärie gleicht und schließlich von einem Tornado heimgesucht wird, der die gesamte Trostlosigkeit in sich vereint. In dem Film wird dieser triste Ort in einem monochromen Schwarz-Weiß aus verschiedenen Grauüberlagerungen dargestellt.¹⁵² Eine weitere wesentliche Entwicklung lässt sich im Kostüm von Dorothy festmachen, hierbei handelt es sich um ihre überaus berühmten roten Slipper, die im Buch noch als silberne Schuhe beschrieben wurden. Diese konkrete Veränderung nahm Noel Langley, einer der ersten Drehbuchautoren des Films *The Wizard of Oz*, vor.¹⁵³ Mit den Schuhen aus rubinroten Juwelen konnten die Vorteile der neuen Farbfilmtechniken ausgenutzt und zugleich ein unvergängliches Objekt der Populärkultur geschaffen werden. Bei der Gabe, die der handlungstragende Protagonist in märchenhaften Geschichten erhält, um damit notwendige Taten zu vollbringen, handelt es sich oftmals um Objekte des Alltages. Diese magisch aufgeladenen Attribute dienen meist nur für den einmaligen Gebrauch im Zuge einer richtungsweisenden Situation. In diesem Fall spielen die, ihr überreichten, roten Zauberschuhe die obligatorische sowie zielführende Rolle zugunsten ihrer Heimkehr. Häufig vergisst die Figur während ihrer Reise die empfangenen Gaben, bis sie durch eine dringende Handlungsaufgabe darauf aufmerksam wird. Im Gegensatz zur filmischen Umsetzung tritt Dorothys Hund Toto im Buch als vordergründige Nebenfigur auf. Der tierische Begleiter wird als gutmütiger und treuer Beschützer des Mädchens beschrieben.¹⁵⁴ Diese Eigenschaften verschwinden in der Verfilmung fast zur Gänze, da Toto nur noch als Dorothys abgerichtetes Accessoire erscheint.

¹⁵² Vgl. ebd. S.49.

¹⁵³ Vgl. Däwes: „Die Semiotik der Populärkultur“, S.123

¹⁵⁴ Vgl. Rushdie: *The Wizard of Oz*, S.18.

4.3 Figuren

Im Zentrum des Plots von *The Wizard of Oz* steht die heranwachsende Dorothy Gale, die sich auf eine turbulente Heldenreise durch das magische Land Oz begibt. Die Konstellation der weiteren Personen zeichnet sich durch eine Äquivalenz zwischen Kansas und dem Zauberort aus, welche durch die doppelte Besetzung der Schauspieler verdeutlicht wird. Die Hybridfiguren verfügen über eine Anthropomorphisierung oder stellen lebendige Objekte dar. Nahezu jede für die Handlung bedeutsame Figur der Realität hat einen gleichwertigen Gegenspieler in der Traumwelt, welche auch dort in einer ähnlichen Beziehung zu Dorothy steht. Die jeweiligen Aufgaben der Protagonisten bleiben trotz der Überschreitung der Grenzen seitens der Hauptakteurin bestehen. So entspricht die erboste Nachbarin Miss Gulch aus Kansas der feindlichen Hexe des Westens. Das gleiche Prinzip lässt sich auf die Verbündeten des Mädchens anwenden, da die drei Farmarbeiter in der Traumwelt die Rollen der bedeutsamen Wegbegleiter spielen. Ebenso kann man den wundersamen Professor Marvel in der Traumsphäre wiederfinden. Sein Äquivalent ist die titelgebende Rolle des Zauberers von Oz, der sich in beiden Welten als Blender erweist. Dorothys Tante Em und ihr Onkel Henry besitzen in der Fantasiewelt keine personifizierte Gegendarstellung, deren Beschützerfunktion kann allerdings der guten Hexe des Nordens zugeschrieben werden, da sie eine autoritäre Rolle für deren Nichte einnimmt. Die Doppelbesetzung der äquivalenten Figuren mit selbigen Schauspielern verhindert diesbezüglich eine gänzliche Abgrenzung der beiden Orte.

“The duplication is not perfect, but the similarity is very strong. Such similarities are called parallelism, the process whereby the film cues the spectator to compare two or more distinct elements by highlighting some similarity.”¹⁵⁵

¹⁵⁵ Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.53.

The Wizard of Oz enthält drei diegetische Vorgänge, die jeweils folgenschwere Handlungsentscheidungen für den weiteren Verlauf des Films mit sich ziehen.¹⁵⁶ Als die die Hexe des Ostens durch das auf sie herabfallende Haus von Dorothy stirbt, erfolgt bereits der erste dieser drei unverhofften Vorkommnisse. Nach diesem Vorfall erscheint die böse Hexe des Westens, um sich für den Mord an ihrer Schwester, an dem Mädchen zu rächen. Im weiteren Verlauf der Geschichte, hält die Antagonistin das Kind und seine drei Weggefährten in ihrem düsteren Schloss fest. Als die Hexe die Vogelscheuche in Brand stecken will, schüttet Dorothy intuitiv einen Eimer Wasser über sie. Die Gegenspielerin löst sich daraufhin auf und die Freunde können entkommen. Dies markiert die zweite Unglückstat, welche den weiteren Handlungsablauf der Truppe auf ihrer Reise maßgeblich beeinflusst. Der dritte schicksalshafte Vorgang geschieht durch Dorothys treuen Begleiter Toto. Zurück in der Smaragdstadt, zieht der Hund den Vorhang beiseite, hinter dem sich die Projektionsmaschine des vermeintlichen Zauberers verbirgt. Durch diese Aktion kann der vorgebliche Magier als Scharlatan entlarvt werden. Die drei angeführten folgenschweren Vorfälle geschehen stets zufällig - die agierenden Figuren steuern demnach auf unbewusste Weise den Handlungsverlauf der Geschichte des Filmklassikers.

4.3.1 Dorothy und ihre drei Begleiter

“The hero is almost always discovered in a difficult or uncomfortable situation, very often making a wish to escape or to change the conditions. The wish is often verbalized and is clearly stated in the first act of many movies.”¹⁵⁷

The Wizard of Oz präsentiert die Geschichte der jungen Dorothy Gale, die durch einen Wirbelsturm auf wundersame Weise aus dem grauen Kansas in die verzauberte Welt von Oz transportiert wird. Unter Betrachtung ihres Nachnamens erscheint dieser Vorgang als naheliegend, da dieser aus dem Englischen übersetzt

¹⁵⁶ Vgl. Däwes: „Die Semiotik der Populärkultur“, S.127.

¹⁵⁷ Vogler: *The writer's journey*, S.304.

Sturm bedeutet.¹⁵⁸ Die Hauptakteurin erscheint als personifizierte, visualisierte Darstellung des Guten, obwohl sie anfangs den Schein eines trotzigten Kindes wahrt. Das naive, heranwachsende Mädchen fühlt sich missverstanden und sehnt sich nach einem Ort, an dem ihre Probleme und Ängste erhört werden. Dorothy wird von ihrer Tante und ihrem Onkel aufgezogen und lebt gemeinsam mit ihrem Hund Toto auf deren Farm in Kansas. Anfänglich tritt sie mit einem kindlichen Aussehen auf, das durch ihre verspielte farbenfrohe Kleidung unterstützt wird. Doch im Laufe der Geschichte wird sich sowohl die Persönlichkeit des Mädchens, als auch seine äußere Erscheinung zu einer an Erfahrungen gewachsenen jungen Frau entwickeln. Durch ihre neugewonnenen Freunde ist sie schließlich im Stande erwachsen zu werden und Situationen sowie Konflikte auf ihre eigene Art und Weise zu bewältigen.

Zu Beginn des Films taucht Dorothy in das Land Oz ein und erhält von der guten Hexe Glinda das magische Paar roter Schuhe – *The Wizard of Oz's* Artefakt. Die roten Schuhe symbolisieren eine Vision der Heimatakzeptanz für eine neuartige Welt. Die Protagonistin erfährt erst am Ende ihrer Reise die Bedeutsamkeit, der ihr überreichten Gabe. Die notwendigen Erfahrungen sowie Abenteuer wären Dorothy entgangen, hätte sie bereits zu Beginn Kenntnis über die Zauberkraft der Slipper gehabt. Die glitzernde Filmrequisite trägt die Botschaft einer transformierten Welt in sich.

“The Ruby Slippers are a deep dream symbol, representing both Dorothy’s means of getting around in Oz and her identity, her unassailable integrity. The shoes are a reassuring Mentor’s gift, the knowledge that you are a unique being with a core that cannot be shaken by outside events.”¹⁵⁹

Als Einzelfigur stellt sie eine Wanderin dar, die eine märchenhafte Handlung durchschreitet. Dorothy trägt ein blau-weiß kariertes Blusenkleid, ein Korb aus Bastmaterial dient als Behälter, in dem sie selbst ihren Hund Toto gerne transportiert. Der geflochtene Korb ist ab dem Zeitpunkt ihrer Flucht ein Teil ihres Kostüms und dient daher als Objekt der Verbindung zwischen Kansas und dem Land Oz. Das unverkennbare Kostüm zeichnet sich primär durch die roten Schuhe

¹⁵⁸ Vgl. Rushdie: “Out of Kansas”, S.207.

¹⁵⁹ Vogler, Christopher: *The writer’s journey. Mythic structure for writers*, Michigan: Wiese Productions, 2007, S.149f.

aus, die sie nach dem Betreten des Munchkinlandes von ihre Mentorin Glinda erhält. In der Populärkultur gilt das funkelnde Schuhwerk inzwischen als Kennzeichen des Films *The Wizard of Oz*. Im Laufe der Jahre erhält diese Filmrequisite einen derart hohen Marktwert, dass das Paar Schuhe im Jahr 1988 für \$160.000 bei einer Auktion versteigert wurde.¹⁶⁰

Dorothys Begleiter können meiner Ansicht nach symbolisch für drei Charaktereigenschaften und weiterführend repräsentativ für gleichermaßen naturwissenschaftliche Bereiche betrachtet werden. Auf der gelben Ziegelsteinstraße begegnet das Mädchen der Reihe nach drei kläglichen Gestalten, der Vogelscheuche, die gerne Verstand hätte, dem Zinnmann ohne Herz und dem ängstlichen Löwen, der sich nach Courage sehnt. Ihre merkwürdigen Weggefährten können demnach die Attribute Intelligenz, Mitgefühl und Mut verkörpern sowie bildlich darstellen. In der Natur entspricht das den Bereichen der Pflanzen, der Mineralien, sowie der Welt der Tiere. Entlang der gelben Ziegelsteinstraße trifft Dorothy zunächst auf eine Vogelscheuche, die inmitten eines Kornfeldes wacht. Die Gestalt trägt ein abgewetztes Kostüm, das aus zusammengebundenen, sowie geflickten Jutestoffen besteht. Dazu trägt der Hirnlose einen Hut aus dem Stroh entweicht. Auf ihrer Reise begegnet Dorothy zwei weiteren Figuren, die zu Begleitern auf ihrer Reise zum Zauberer begleiten. Diese trifft sie an einem düsteren Ort, dem grünen Wald, der aufgrund seiner Farbsymbolik dennoch eine hoffnungsvolle Wirkung auf die Gefährten ausstrahlt. Der Blechmann steckt in einer silbernen Rüstung, die von Dorothy zeitweise nachgeölt wird, um beweglich zu bleiben. Der feige Löwe ist der dritte und letzte Weggefährte, auf den das Mädchen auf ihrer Reise stößt. Die mutlose Figur trägt ein hellbraunes Kostüm aus Fell samt einer nahezu naturgetreuen Löwenmähne. Das junge Mädchen durchläuft im Laufe des Films einer Initiationsreise, wodurch es Lektionen lernt und zu einer starken Persönlichkeit heranwächst. Als sie am Ende ihres Abenteuers von Glinda Instruktionen erhält, um nach Hause zu kehren, fasst Dorothy auf die Frage, was sie in Oz gelernt habe, rückblickend ihre erlangten Erkenntnisse zusammen:

¹⁶⁰ Vgl. Rushdie: "Out of Kansas", S.221.

“If I ever go looking for my heart’s desire again, I won’t look any further than my own back yard, because if it isn’t there, I never really lost it to begin with. Is that right?”¹⁶¹

Sie erhält die Anweisung von der guten Hexe des Nordens, ihre roten Schuhe dreimal zusammenzuklappen, um ihre Reise zu beenden und gemeinsam mit ihrem Hund Toto zurück nach Kansas zu kehren. In dieser Kombination kann die magische Formel scheinbar Wunder bewirken, denn Dorothy findet sich, wie zuvor gewünscht, in ihrem eigenen Zuhause wieder. Nach dem wiederholten Aussprechen des Satzes “There’s no place like home.”¹⁶² erfolgt eine Überblende und das Mädchen erwacht in ihrer monochromen Heimat Kansas, wo seine Familie sowie die Farmarbeitern bereits auf sie warten.

4.3.2 Zauberer von Oz

Als Dorothy sich mit ihrem Wunsch der Heimkehr an Glinda, die gute Hexe des Nordens wendet, schickt diese in der Rolle der Mentorin das Mädchen in die sagenumworbene Smaragdstadt, um den mächtigen Zauberer um Hilfe zu bitten. Er empfängt die Truppe durch eine bedrohliche Projektion seines giftgrünen verzerrten Kopfes, der scheinbar in der Luft schwebt. Von Feuer und grünem Nebelschwaden umgeben, inszeniert der Illusionist seine Macht gegenüber den Ankömmlingen. Mit einer hallenden Stimme stellt er sich mit dem Ausruf “I am Oz, the great and powerful!”¹⁶³ vor. Die fälschliche Darstellung des körperlosen Schädels fungiert als Zeichen des *Floating Signifier*.¹⁶⁴ Das hergestellte Bild verweist dadurch auf eine „Abwesenheit seiner Inhaltssubstanz“.¹⁶⁵ Durch den fehlenden Aspekt der Realität präsentiert der Zauberer eine sinnestäuschende Darstellung seines Selbst. Dorothy und ihre Begleiter unterbreiten dem Magier ihre Wünsche, doch anstatt sogleich seine Hilfe anzubieten, schlägt er den Reisenden

¹⁶¹ *The Wizard of Oz*, 1h32'50".

¹⁶² *The Wizard of Oz*, 1h34'57".

¹⁶³ *The Wizard of Oz*, 1h07'07".

¹⁶⁴ Vgl. Däwes: „Die Semiotik der Populärkultur“, S.130, dt.: *Fließende Referenz*.

¹⁶⁵ Ebd.

einen Tauschhandel vor, worin das Mädchen die böse Hexe des Westens bekämpfen und deren Besen als Beweis vorbringen solle. Als die Truppe nach Bewältigung der Aufgabe in das Schloss des Zauberers zurückkehrt, müssen die Hilfesuchenden mit Enttäuschung den Betrug feststellen. Nachdem Toto den Vorhang der sonderbaren Projektionskabine beiseiteschiebt, kommt der *wahre* Zauberer zum Vorschein. Mit dem Ausruf “Pay no attention to that man behind the curtain”¹⁶⁶ versucht der enthüllte Betrüger seine technisch hergestellte Illusion weiter aufrecht zu erhalten. Diese zentrale Szene der Enttarnung des Zauberers von Oz enthält das Motiv des *Con-Man*, der sich das Vertrauen seiner Gegenspieler auf betrügerische Weise durch ausgeklügelte Tricks erschleicht.¹⁶⁷ Als selbstreflexives Symbol der Inszenierung verweist die Illusion des Zauberers hierbei auf Hollywoods Maschinerie des Scheins.¹⁶⁸ Der vermeintliche Magier zeigt Reue für seine Täuschung und überreicht Dorothys drei Weggefährten jeweils eine symbolische Gabe für deren Defizite. So erhält die Vogelscheuche eine Urkunde für ihre Intelligenz, der Blechmann eine herzförmige Taschenuhr und der Löwe einen Orden für seinen Mut. Diese materialistischen Objekte stehen hierbei allerdings nur stellvertretend für die bereits selbst erfüllten Sehnsüchte nach Verstand, Gefühl und Courage der einzelnen Figuren und verweisen symbolisch auf deren Ursprung. Mithilfe eines Heißluftballons möchte der fälschliche Zauberer Dorothy nach Hause bringen, schließlich verlässt er die Smaragdstadt allerdings ohne das Mädchen.

Am Ende von Dorothys Reise erweist sich der vorgebliche Zauberer simpler Illusionist, ohne den Besitz von wahrer Magie. Dieser Ausgang der Geschichte kann als kurzzeitige Wendung der positiven Utopie von Oz in die Darstellung einer negativ behafteten Dystopie gesehen werden. Das Mädchen und ihre Weggefährten müssen mit Enttäuschung feststellen, einem Trugbild gefolgt zu sein.

¹⁶⁶ *The Wizard of Oz*, 1h25'09".

¹⁶⁷ Vgl. Däwes: „Die Semiotik der Populärkultur“, S.130.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

4.3.3 Gut gegen Böse

Anhand der vorherrschenden Figurencharakteristik lässt sich ein grundlegendes Gegenspiel zwischen den zwei Parteien Gut und Böse festlegen. Die Figuren in *The Wizard of Oz* können augenscheinlich jeweils einem der beiden divergenten Seiten zugeordnet werden. In dieser Hinsicht verfügt der rätselhafte Professor Marvel über eine Ambivalenz gegenüber dem Zauberer von Oz. Alle beiden versuchen den zauberhaften Schein zu bewahren, doch im Fantasieland scheitert der Magier schlussendlich als Betrüger, der dennoch seine Gutmütigkeit beweisen kann. Obgleich die Figur eine Zwiespältigkeit aufweist, ist selbst der Blender von Oz dem Pol der gutgestimmten Rollen zuzuordnen: “I’m a very good man. I’m just a very bad wizard.”¹⁶⁹ Im Genre der Fantasie erfolgt stets ein Extrem des Kontrastes bezüglich der Charakterzuschreibung, wobei die Kontrastfiguren stereotype Eigenschaften erhalten. Differenziert man zwischen Gut und Böse, lässt sich die Klassifizierung der jeweiligen Protagonisten in *The Wizard of Oz* auf inhaltlicher sowie optischer Ebenen festmachen. Diesbezüglich weist das Märchen eine Reihe von filmsprachlichen Elementen auf, die für das Genre ein klassisches Gut-Böse-Schema darstellen. Generell lässt sich feststellen, dass die Zugehörigkeit zur jeweiligen Seite mit der dementsprechenden Farbgebung der Kostüme gleichgesetzt werden kann. Die Rolle der bösen Hexe des Westens erweist sich hierbei als Ausnahme, da sie eine grüne Gesichtsfarbe hat. Die audiovisuelle Kodierung von Gut und Böse folgt einem simplen Inszenierungsschema, das sich vor allem auf die Farbsymbolik und dessen Umkehrung stützt. Die Grenzwanderung zwischen den zwei Welten wird in der Diegese durch die Verwandlung der Miss Gulch zur Figur der bösen Hexe innerhalb des Wirbelsturms auf filmischer Ebene dargestellt. Die auf einem Rad fahrende Nachbarin entwickelt sich zu einer grünen Gestalt mit schwarzem Hut, die auf einem Besen reitet – all das geschieht vor dem Fenster von Dorotheys Zimmer. Der offensichtliche Zusammenhang zwischen den Figuren der Real- bzw. Traumwelt ist ebenfalls bei den drei Freunden Dorotheys zu erkennen. In Kansas handelt es sich hierbei um die

¹⁶⁹ *The Wizard of Oz*, 1h25’38”.

befreundeten Arbeiter der Farm, in Oz um die drei furchtsamen Weggefährten. Der titelgebende Zauberer zeigt sich als äquivalente Figur des Schaustellers, der bereits zu Beginn des Films auftritt.

Das Märchen *The Wizard of Oz* präsentiert zwei Portraits von erwachsenen Personen, die auf unterschiedliche Weise im Umgang mit Dorothy agieren. Glinda, die gute Hexe des Nordens avanciert im Laufe der Geschichte zur Figur der helfenden Mentorin. Sie präsentiert ein klassisches, von Märchen geprägtes Klischee einer guten Fee, mit den dazugehörigen Attributen, einer Krone und dem Zauberstab. Zu Beginn des Films empfängt sie das Mädchen im Munchkinland und erteilt ihm sogleich die Lektion: "Only bad witches are ugly".¹⁷⁰ Das personifizierte Böse erscheint sogleich in Gestalt der bösen Hexe des Westens. Die beiden gegensätzlichen Figuren erweisen sich als Wegbegleiter auf der Reise entlang der gelben Ziegelsteinstraße. Die böse Hexe agiert als Dorothys Schatten und versucht als ihre Widersacherin die Suche nach dem Zauberer und die damit verbundene Reise in die Smaragdstadt stets mit Hilfsmitteln zu verhindern. Das Land Oz steht unter der Herrschaft von vier Hexen, wobei die Hexe des Ostens gleich zu Beginn durch Dorothys Haus stirbt. Glinda und die Hexe des Westens sind die einzigen zwei Figuren, welche Stärke innerhalb der Diegese des Films, der im Wesentlichen von Machtlosigkeit handelt, repräsentieren. Das Zentrum der Macht wird in *The Wizard of Oz* durch drei starke Frauen verkörpert, die ein kraftvolles Dreieck bilden – Dorothy, Glinda als auch die böse Hexe des Westens. Diese femininen Figuren stehen der täuschenden Kraft des Magiers gegenüber, der am Ende des Films als Schwindler entlarvt wird.¹⁷¹ Die zunächst vermutete, dem Zauberer von Oz zugrundeliegende Macht, erweist sich demzufolge als Illusion - die wahre Macht kennzeichnen die starken Frauen der Geschichte.

¹⁷⁰ *The Wizard of Oz*, 21'43''.

¹⁷¹ Vgl. Rushdie: "Out of Kansas", S.42.

4.3.4 Anthropomorphisierung in Oz

Die Vogelscheuche, der Blechmann und der mutlose Löwe fungieren als Dorothys Begleiter auf ihrer Reise in die Smaragdstadt. Die drei Gestalten erhoffen sich die Erfüllung ihrer jeweiligen Wünsche durch die Macht des Zauberers von Oz. Sie verkörpern stilisierte Puppenfiguren mit grundlegenden Defiziten. Ein fehlender Verstand, der Wunsch nach einem schlagenden Herzen sowie die Sehnsucht nach Tapferkeit – das sind Schicksale, die kontextuell puppenhaften Gegebenheiten entsprechen. Die stofftierähnlichen Gestalten können trotz ihrer Vermenschlichung kein Blut verlieren oder körperliche Empfindungen verspüren. Sie unterliegen mechanischen Gesetzen, was sich besonders bei den rostigen Gelenken des Blechmanns zeigt, die stets nachgeölt werden müssen, um beweglich zu bleiben. Mit einer demnach vorherrschenden „Logik des Absurden werden die Probleme der drei Gefährten auch nicht über eine innere Verwandlung, sondern, ihrem Materialcharakter als Puppen entsprechend, über die äußere Form gelöst.“¹⁷² Die stilistische Abstraktheit der Vermenschlichung von Tieren und Objekten innerhalb des märchenhaften Realfilms zeigt sich folgendermaßen:

„Der Schauspieler wird zur Puppe oder Karikatur reduziert; der filmische Raum, den die Kamera für den Zuschauer virtuell begehbar macht, wird wie eine Bühne nach hinten begrenzt; Räumliches wird auf die Fläche gebannt; Natur erstarrt im Kunstgebilde; Bewegliches fixiert, Differenziertes vereinfacht.“¹⁷³

Der Begriff der Anthropomorphisierung setzt sich aus dem griechischen *Anthropos*, dem Mensch und *morphe*, der Gestalt zusammen. Im mythologischen Sinn kann die Vermenschlichung von Tieren oder Objekten als Beseelung ebendieser gedeutet werden.¹⁷⁴ Die Darstellung der sprechenden Figuren in *The Wizard of Oz* demonstriert eine bewusste Menschlichkeit hinsichtlich Dorothys drei Wegbegleitern. Dies wird durch die humanen Verhaltensweisen sowie die

¹⁷² Liptey: *WunderWelten*, S.85.

¹⁷³ Ebd. S.86.

¹⁷⁴ Vgl. Pfeffer, Melina: *Anthropomorphisierung im Animationsfilm*, München: Herbert Utz Verlag, 2012, S.14.

vermenschlichte Physiognomie der Akteure präsentiert. Der Anthropomorphismus wird als gebräuchliches Stilmittel in Fabeln, Märchen und Kinder- bzw. Jugendliteratur eingesetzt. Mit dem Einsatz von vermenschlichten Tieren geht die Notwendigkeit der Erfüllung einer spezifischen Rollenerwartung durch standardisierte Erscheinungsbilder einher. Auf anthropomorpher Ebene dargestellte Tiere erhalten innerhalb der Literatur menschliche Verhaltensweisen, häufig avancieren derartige Figuren zu Stereotypen, womit Tiermetaphern einhergehen. Den schemenhaften Lebewesen, die über individuelle Attribute und eine menschenähnliche Physiognomie verfügen, geht allen voran die Gestalt des furchtlosen Löwen. Gewöhnlich geht dieses Alphetier trotz einer variablen Rollenambivalenz mit einem kennzeichnenden Löwenmut samt einer ehrfürchtigen Ungezähmtheit und einer allumfassenden Stärke einher.¹⁷⁵ Hinsichtlich der literarisch geprägten Charaktereigenschaften von Wildkatzen in Erzählungen weicht die Figur des feigen Löwen in Oz, der sich mit aufrechter Körperhaltung nach Mut sehnt, von der gewohnten Norm ab. Einen weiteren Aspekt der Vermenschlichung stellt die bereits erwähnte Wandlung von Objekten und Maschinen dar, die innerhalb *The Wizard of Oz* vorrangig in Gestalt des Blechmanns zu finden ist. Die Figur des Holzfällers besteht äußerlich aus einer Metallrüstung und weist eine vermenschlichte Mimik und Gestikulation auf.

4.4 Oz - Welt der Farben und Formen

Das Gelb der Ziegelsteinstraße, das Rot des Mohnfeldes sowie das Grün der Smaragdstadt – das Technicolormärchen präsentiert ein reiches Spektrum an Farbintensitäten. Der Film *The Wizard of Oz* enthält eine szenische Farbgebung, die auf unterstützende Weise als ein wesentlicher Teil der narrativen Ebene fungiert. Zu Beginn des Films befinden wir uns allerdings noch in einem monochromen Kansas, das in einen grauen Schleier gehüllt ist. Die dargestellte Prärie ähnelt mit ihrer Weitläufigkeit einem fahlen Öl-Gemälde. Sowohl der Anfang, als auch das Ende des Filmklassikers spielen auf einer Farm im realen

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

Kansas, die Dorothy mit ihrer Tante und ihrem Onkel bewohnt. Die einführende triste Farbgebung stellt einen eindeutig abgegrenzten Kontrast zu der farbintensiven Traumsphäre von Oz dar. Nachdem der Wirbelsturm Dorothy samt ihrem Hund Toto an einen unbekannten Ort transportiert, eröffnet sich dem Mädchen sowie dem Zuschauer, durch die subjektive Kameraführung, eine noch nie zuvor gesehene Welt. Bunte Blumen in verschiedensten Farbfacetten, saftige Wiesen und Bäume – die pure Natur, lebendig und erfrischend. Ob der Tornado Dorothy und ihren Hund wohl tatsächlich hinter den Regenbogen transportierte?

“The allegorical nature of Kansas as a reflection of the Depression era or on the political or economic allusions suggested more strongly by Baum’s original stories. [...] A desiccated Kansas farm and horrific tornado reflect not just the economic struggles facing the nation at the time of the film’s release, but also the landscape ravaged by the devastating winds of the Dust Bowl.”¹⁷⁶

Durch den Übertritt der Türschwelle ihres Hauses macht Dorothy nicht nur den Schritt hinaus aus ihrem grauen Alltag in Kansas. Das musikalische Motiv des anfangs von Dorothy besungenen fernen Orts, über dem Regenbogen, wird angesichts der farbintensiven Welt, die sich dem Mädchen eröffnet, erneut aufgenommen. Mit dem Eintauchen in das Technicolor von Oz verliert Dorothy ihre Heimat und ein Dach über dem Kopf – ihre gewohnte Umgebung, welche ihr Geborgenheit gab, ist ab diesem Zeitpunkt nicht mehr existent.¹⁷⁷ Diese Übergangssequenz markiert den Moment, ab dem Dorothy auf eigenen Beinen stehen muss um Selbstverantwortung zu tragen. Auf dem Weg entlang der gelben Ziegelsteinstraße bewegen sich das Mädchen und seine Begleiter stets unter freiem Himmel, wodurch ihnen keinerlei Sicherheit durch eine überdachte Unterkunft gegenüber den bösen Hexen geboten wird. Als die Reisenden nach dem mühsamen Überqueren des verhexten Mohnfeldes schließlich die gesuchte Smaragdstadt erreichen, werden sie sogleich von der überwältigenden ganzheitlichen grünen Umgebung eingenommen. Erst mit dem Erreichen der Smaragdstadt erhält das Kind erneut Obdach, als es auf den Zauberer von Oz trifft.

¹⁷⁶ Fowkes: *The Fantasy Film*, S.59.

¹⁷⁷ Vgl. Rushdie: “Out of Kansas”, S.215.

“Throughout *The Wizard of Oz*, home and safety are represented by such geometrical simplicity, whereas danger and veil are invariably twisty, irregular, and misshapen. The tornado is just such an untrustworthy, sinuous, shifting shape. Random, unfixed, it wrecks the plain shapes of hat no-frills life.”¹⁷⁸

Die Farbe Grün ist in dem Musikklassiker allerdings nicht nur positiv behaftet. Hinsichtlich des Genres des Fantasyfilms lässt sich eine negative Konnotation der Farbe Grün feststellen, eine derartige Hautfarbe von Antagonisten erweckt somit häufig einen ekelerregenden Eindruck.¹⁷⁹ Dorothys Widersacherin nimmt in *The Wizard of Oz* die Rolle des personifizierten Bösen ein. Mit ihrem grünen Gesicht, der lange Nasen und dem spitzen Hut erfüllt sie nahezu jede Anforderung an eine kanonische Hexe im Film. Der Kontrast zu ihren gut gesinnten Gegenspielern wird durch die schwarze Kutte samt dem spitzen Hut verdeutlicht, welche ihr bedrohliches Auftreten verstärkt. Sie lebt auf einem düsteren Schloss, das von kalten Gemäuern umgeben ist und nur durch einen düsteren Wald zu erreichen ist. Das Anwesen befindet sich isoliert am Rande des Landes, wo keine Sonne scheint und der Himmel in bedrohlichem Nebel gehüllt ist.

Dem räumlichen Zentrum von *The Wizard of Oz* liegt die Struktur eines Kreises zugrunde. Der Film enthält wiederkehrende, stets präsente Motive der Darstellung von Symmetrie und Geometrie innerhalb Dorothys Reise. Das Eintreten in die wirklichkeitsferne Welt von Oz wird durch einen abstrakten Stil samt unkonventioneller Formen und Farben dargestellt. Innerhalb der strukturierten Einheit des Fantasieortes herrscht eine lineare Ordnung auf räumlicher Ebene. Die Figuren heben sich aufgrund ihrer jeweiligen Zugehörigkeit durch Farbgebung optisch voneinander ab, wodurch sich Grenzen innerhalb des Fantasielandes eröffnen. Diese Muster repräsentieren positive sowie negative Objekte und können auf jeweilige Gegebenheiten hinweisen, wobei zwischen simplen geometrischen bzw. positiven Formen und unregelmäßigen bzw. negativ behafteten Symbolen unterschieden werden muss.¹⁸⁰ Zu Beginn von Dorothys Reise verläuft die gelbe Ziegelsteinstraße zunächst spiralförmig, um schließlich in einem geradlinigen Weg zu enden, der sie zu ihrem zielgerichteten Ort leitet. Aus

¹⁷⁸ Ebd. S.210.

¹⁷⁹ Vgl. Fowkes: *The Fantasy Film*, S.57.

¹⁸⁰ Vgl. Rushdie: *The Wizard of Oz*, S.21.

den geometrischen Formen und einer geradlinigen Anordnungen der signifikanten Farbgebung resultiert die Stilistik eines modernen Märchens auf einer visuellen Gestaltungsebene. Diese repräsentiert auch das Volk der Munchkins, als sie Dorothy durch eine einstudierte Choreographie, samt Pirouetten im Land des Zauberers von Oz willkommen heißen. Die Abstraktheit des Märchenfilms erzeugt einen optischen Kontrast sowohl zwischen Kansas und Oz, zwecks der Figurenzugehörigkeit innerhalb beider Welten. Die fantastischen Sequenzen sind durch klare Formen der Geometrie sowie einer strukturierten Kolorierung der diegetischen Ebene abgegrenzt. Hierbei zeigt sich erneut die charakteristische Polarität zwischen Gut und Böse, welche für die Erzählung eines Märchens als stilistisch gilt.¹⁸¹

“Dorothy’s strong desire to go home makes the Road represent that desire. We want Dorothy to be successful in getting to the end of the Road, as well as getting back to Kansas; thus the Road participates in the theme of the desirability of home.”¹⁸²

Die gelbe Ziegelsteinstraße - eine Einbahnstraße, die als Weg zum Glück und zu einer persönlichen Selbstfindung erscheint. Während ihrer Reise folgt Dorothy stets dem steinernen Weg, um zu ihrem Ziel, der Smaragdstadt zu gelangen. Eine Straße, die in Form einer Spirale verläuft, um die Fortentwicklung der Protagonistin zu verdeutlichen. Das Modell des klassischen Hollywoodkinos präsentiert stets den Weg einer Figur bis zum Erreichen eines Ziels.¹⁸³ Die Persönlichkeitswandlung der handlungstragenden Figur wird durch die spiralförmige Darstellung unterstützt, denn „vermittelt über die Gemeinschaft gleicht sich der Held dem Milieu an und verändert es nicht, sondern stellt dessen zyklische Ordnung wieder her“.¹⁸⁴ Im Kontext der Bildklassifizierung spricht Deleuze von einer Handlung, die aus einem „Duell von Kräften“ besteht.¹⁸⁵ Darüber hinaus beschreibt der französische Philosoph die Entwicklung der Figur während einer Reise als „organische und spiralförmige Repräsentation“, denn „es handele

¹⁸¹ Vgl. Lipsey: *WunderWelten*, S.85f.

¹⁸² Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.48.

¹⁸³ Vgl. Krützen: *Dramaturgie des Films*, S.96.

¹⁸⁴ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S.201.

¹⁸⁵ Ebd. S.194.

sich um zwei gegenläufige Spiralen, deren eine zur Handlung hin enger wird und deren andere zur neuen Situation hin sich weitet“.¹⁸⁶

In den Filmsequenzen, die in Kansas verortet sind, dient das häufige Ein und Austreten aus Türen als stilistisches Mittel einer dargestellten Verslossenheit. Im Gegensatz dazu, gibt es im Land Oz nur ein geringes Vorkommen von Türen, so die Eingangspforte zum Zauberer. Die Protagonistin flieht durch eine Pforte ihres Alltages in eine abstrakte Welt lauter Entdeckungen, um ihrem grauen Zuhause zu entkommen. Die Figuren befinden sich in der freien Natur mit scheinbar grenzenlosen Weiten, bis die Hauptakteurin am Ende wieder an einem geschlossenen Raum zurückkehrt. Als die Dorothy samt Toto entlang der Ziegelsteinstraße auf ihren ersten Wegbegleiter, die Vogelscheuche trifft, dominieren Linien, die parallele Winkel zum Horizont darstellen. Die Mise en Scène präsentiert durch exakt abgegrenzte Kulissen eine simple Geometrie der Darstellung. Die Smaragdstadt, die der Zauberer von Oz bewohnt, präsentiert sich als futuristischer Ort, an dem die Farbe Grün dominant ist. In der prunkvollen Stadt herrscht eine geradlinige Architektur.

¹⁸⁶ Ebd.

5 Untersuchungsmethoden

Im nun folgenden Abschnitt meiner Arbeit werde ich erkenntnis- sowie inhaltlich orientierte Analysen von *The Wizard of Oz* durchführen, um mögliche Allegorien zu erforschen und anzubieten. Durch eine strukturelle Untersuchung auf filmischer als auch diegetischer Ebene möchte ich charakterliche Merkmale des Klassikers der Filmgeschichte herausfiltern. Der Filmklassiker bietet uns eine Vielzahl von möglichen Lesarten an:

“It’s a classic movie that most people have seen and because it’s a fairly typical hero’s journey with clearly delineated stages. It also has a surprising degree of psychological depth, and can be read not only as a fairy story of a little girl trying to get back home, but also as a metaphor of personality trying to become complete.”¹⁸⁷

Nach Bordwell und Thompson kann *The Wizard of Oz* angesichts seiner cineastischen Semantik auf vier spezifischen Bedeutungsebenen erforscht werden, die sich in folgende Bereiche aufschlüsseln lassen: referentielle, explizite, implizite sowie symptomatische Bedeutung.¹⁸⁸ Die erste Ebene bezieht sich hierbei auf Referenzen, die der Film nützt, um sich auf bereits bestehende Rahmenbedingungen beziehen zu können. Die meist historischen Kontexte sind von dem Wissen der Zuseher abhängig, in dem von mir untersuchten Filmbeispiel aus dem Jahr 1939 handelt es sich um “the American Depression of the 1930s, the state of Kansas, features of Midwestern climate”.¹⁸⁹ Durch mögliche fehlende Informationen über die herangezogenen Referenzen bleibt die angestrebte Bedeutungsebene für den Betrachter allerdings ungeachtet. Die Verortung von Dorothys Heimat in die triste Farm auf Kansas trägt besonders zu dem Kontrastbild bei, das der Film präsentieren will. Die explizite Ebene präsentiert den moralischen Kern eines Filmwerkes und lässt sich hinsichtlich *The Wizard of Oz* folgendermaßen zusammenfassend beschreiben: “A girl dreams of leaving home to escape her troubles. Only after she leaves does she realize how much she loves

¹⁸⁷ Vogler: *The writer’s journey*, S.96.

¹⁸⁸ Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S.46.

¹⁸⁹ Ebd.

her family and friends.”¹⁹⁰ Hierbei darf nicht nur auf Dorothys abschließende Zeile “There’s no place like home” verwiesen werden, sondern im Wesentlichen auf dessen Bezug auf andere filmische Elemente. Diese finale Aussage kann gegenüber dem Zuseher im Vorhinein einen falschen Eindruck bezüglich der Narration hervorrufen, denn Dorothy befindet sich zum Großteil des Filmes *nicht* zu Hause. Nach Bordwell und Thompson gilt auf dieser Ebene: “The explicit meanings of a film arise from the *whole* film and are set in dynamic formal relation to one another.”¹⁹¹ Hinsichtlich beider vorangegangener Abschnitte stellt die folgende Ebene eine abstrakte, aber gleichermaßen generelle Sichtweise auf das Filmwerk dar. Die Botschaft, welche in *The Wizard of Oz* präsentiert wird, lautet:

“An adolescent who must soon face the adult world yearns for a return to the simple world of childhood, but she eventually accepts the demands of growing up. [...] In a society where human worth is measured by money, the home and the family may seem to be the last refuge of human values. This belief is especially strong in times of economic crisis, such as that in the United States in the 1930s.”¹⁹²

Diesbezüglich wird dem Zuseher eine Interpretationsmöglichkeit angeboten, die das Heranwachsen Dorothys zentral thematisiert. Die symptomatische Ebene der Signifikanz wird von Bordwell und Thompson als vierte und generelle Lesbarkeit angesichts der Filmtheorie beschrieben. Hierbei muss die Produktionszeit sowie der historische Kontext des Films beachtet werden, da sich mit der Zeit eine Verschiebung auf der Bedeutungsebene vollzieht. Schlagwörter wie Kansas, Zuhause oder das Heranwachsen eines Kindes rufen im 21. Jahrhundert andere Assoziationen hervor, als im Jahre 1939, zur Entstehung von *The Wizard of Oz*.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd. S.47.

¹⁹² Ebd. S.48f.

5.1 “We’re not in Kansas anymore” - Grenzüberschreitung zweier Welten

The Wizard of Oz eröffnet uns durch sein zentrales Motiv der Überschreitung einer räumlich dimensionierten Abgrenzung einen alltagsfernen Ort voller neuer Entdeckungen. Hinter einer gewöhnlichen Holztür im tristen Kansas verbirgt sich ein unbekanntes Territorium, das es zu erforschen gilt. Durch den grenzüberschreitenden Übertritt wird dem Zuseher eine filmische Immersion ermöglicht, die ein Eintauchen in die künstliche Welt eröffnet. Béla Balázs verfasste 1938 ein Konzept der Auflösung räumlicher Grenzen im Film zugunsten der Einfühlung:

„Der Film hat dieses Prinzip der alten räumlichen Künste - die Distanz und die abgesonderte Geschlossenheit des Kunstwerkes - zerstört. Die bewegliche Kamera nimmt mein Auge, und damit mein Bewußtsein, mit: mitten in das Bild, mitten in den Spielraum der Handlung hinein. Ich sehe nichts von außen. Ich sehe alles so, wie die handelnden Personen es sehen müssen. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und dadurch verwickelt in seine Handlung.“¹⁹³

5.1.1 Das Konzept einer Heldenreise

Die Grundmuster der Mythologie, Literatur- sowie Filmgeschichte werden immerzu durch die Erlebnisse von heroischen Figuren geleitet. Durch besondere Fähigkeiten erhält ein Protagonist die Möglichkeit, entsprechende Heldentaten zu vollbringen. Seit nun mehr als einem Jahrhundert untersuchen Forscher die Frage nach einer Grundform der epischen Heldenreise.¹⁹⁴ Im Zentrum von märchenhaften Geschichten erscheint diese Figur als vernachlässigtes, schwaches Glied einer Familie bzw. innerhalb gesellschaftlicher Konventionen, wodurch sie

¹⁹³ Béla Balázs: „Zur Kunstphilosophie des Films (1938)“, in: Franz-Josef Albersmeier [Hg.]: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam, 2003, S.212.

¹⁹⁴ Vgl. Liptey: *WunderWelten*, S.147.

zunächst weder der Rolle eines ganzheitlichen Helden noch der des führenden Hauptakteurs entspricht. Meist wird in *The Wizard of Oz* ebendieser Part durch die kindliche Dorothy Gale verkörpert, die im Verlauf ihres Abenteuers hinter dem Regenbogen zu einer überaus tapferen Hauptakteurin heranwächst.

“Fairy tales and myths are like the dreams of an entire culture, springing from the collective unconscious. The same character types seem to occur on both the personal and the collective scale. The archetypes are amazingly constant throughout all times and cultures, in the dreams and personalities of individuals as well as the mythic imagination of the entire world.”¹⁹⁵

Die folgenden Untersuchungen bezüglich des Heldentums weisen auf keine geschlechtsspezifische Differenzierung zwischen Held und Heldin hin. Weder Campbell noch Vogler erläutern explizit ein weibliches Heldenbild im Bereich des individuellen Heroismus. Dennoch werde ich das Konzept der Heldenreise für die Analyse von Dorothys Reise heranziehen und hierbei den Begriff des Helden geschlechtsneutral anwenden. Angesichts amerikanischer Hollywoodmärchen erläutert Christopher Vogler die Reise eines Helden stets nach folgendem wiederkehrenden Modell:

“The stages of the Hero’s Journey can be traced in all kinds of stories, not just those feature heroic physical action and adventure. The protagonist of every story is the hero of a journey, even if the path leads only into his own mind or into the realm of relationships.”¹⁹⁶

Der Dramaturg und Publizist bezieht sich mit seinem Konzept der Heldenreise auf das von Joseph Campbell verfasste Grundmuster, welches dieser bereits in Form der psychologischen Studie *The hero with a thousand faces* veröffentlichte. Campbell erforschte Ende des 20. Jahrhundert überdies eine umfangreiche Sammlung von Erzählungen und Texten, um im Vergleich schließlich ein grundsätzliches Modell des Heros und dessen Reise darzulegen. Demnach verweist die elementare Untersuchung des amerikanischen Forschers nach der motivischen Heldenfahrt im Kern auf altertümliche Mythen aus aller Welt. Die Reise des führenden Helden liegt zwischen Mythen und modernen Geschichten, wobei selbst Märchen und Träume zu den essentiellen Narrativelementen gehören. Campbell

¹⁹⁵ Vogler: *The writer’s journey*, S.23.

¹⁹⁶ Ebd. S.7.

begreift heldenhafte Figuren innerhalb der Geschichten als Archetypen, welche als jeweilige Projektionsfläche zur Verfügung stehen, denn:

“Stories can be read as metaphors for the general human situation, with characters who embody universal, archetypal qualities, comprehensible to the group as well as the individual.”¹⁹⁷

Infolgedessen dokumentierte Campbell ein universales Grundmodell in *The hero with a thousand faces*, welches besagt:

“The hero, therefore, is the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms. Such a one’s visions, ideas, and inspirations come pristine from the primary springs of human life and thought.”¹⁹⁸

Vogler übernahm das maßgebende Konzept von Campbell und adaptierte das Modell der Heldenreise für den medialen Umgang im Film. Hierbei definiert der amerikanische Publizist ein Schema der Heldenreise, welches durch einen Ablauf folgender 12 wesentlichen Stadien gekennzeichnet ist:

“Heroes are introduced in the *Ordinary World* (1), where they receive the *Call to Adventure* (2). They are *Reluctant* at first or *Refuse the Call* (3), but are encouraged by a *Mentor* (4) to *Crossing the First Threshold* (5) and enter the Special World, where they encounter *Tests, Allies, and Enemies* (6). They *Approach the Inmost Cave* (7), crossing a second threshold where they endure the *Ordeal* (8). They take possession of their *Reward* (9) and re pursued on the *Road Back* (10) to the Ordinary World. They cross the third threshold, experience a *Resurrection* (11), and transformed by the experience. They *Return with the Elixir* (12), a boon or treasure to benefit the Ordinary World.”¹⁹⁹

Um Dorothys Reise in *The Wizard of Oz* zu folgen, möchte ich ihren Weg nun anhand der von Vogler angeführten 12 Stationen aufschlüsseln. Wenngleich der Ablauf einer Heldengeschichte stets dem genannten festgelegten Schema von konkreten Wegetappen folgt, lässt sich die Reise eines Helden dennoch in Bezug auf die jeweiligen Umstände abhandeln. In Anbetracht dieses grundlegenden Schemas folgt der Plot des Filmklassikers weitgehend den wesentlichen Stadien

¹⁹⁷ Ebd. S.26.

¹⁹⁸ Campbell, Joseph: *The hero with a thousand faces*, New Jersey: Princeton University Press, 1968, S.19f.

¹⁹⁹ Vogler: *The writer’s journey*, S.19.

einer Heldenreise nach Vogler. Angesichts seiner These enthält ein Film erfahrungsgemäß drei strukturelle Akte, worin zunächst der Held die Entscheidung trifft zu handeln, diese beschrieben wird und schließlich eine Konsequenz daraus entsteht. Die Protagonistin Dorothy bricht aus ihrer gewohnten Umgebung in eine fremdartige Welt auf. Dieser Übergang geschieht durch den Wirbelsturm zu Beginn des Films. “Most stories take the hero out of the ordinary, mundane world and into a Special World, new and alien”, die beschriebene Anfangsstation entspricht daher dem Motiv des “fish out of water”.²⁰⁰ Diese Technik ist für die Immersion des Zusehers nützlich und lässt diesen umgehend in die Handlung eintauchen, um der Figur im Film zu folgen.

“The Call of Adventure establishes the stakes of the game, and makes clear the hero’s goal: to win the treasure or the lover, to get revenge or right a wrong, to achieve a dream, confront a challenge, or change a life. What’s at stake can often be expressed as a question posted by the call.”²⁰¹

Zunächst wird Dorothys alltägliches Leben in Kansas gezeigt, bis das Mädchen samt ihrem Hund im allegorischen Sinne mitten in eine Zauberwelt geweht wird. (1) Der Ruf des Abenteuers zeigt sich im Fall von Dorothy in Form einer Aufgabe, die zu lösen ist, um zum Ziel der Reise, ihrer Heimkehr, zu gelangen. (2) Ein fehlendes Motiv und Unsicherheiten lassen das Mädchen zunächst zögern, das Abenteuer durch das unentdeckte Land Oz auf sich zu nehmen. (3) Als die gute Hexe des Nordens auftaucht, wird Dorothy von den Bewohnern des Munchkinlandes als Erlöserin der bösen Hexe und somit als deren Heldin gefeiert. In *The Wizard of Oz* nimmt Glinda bereits zu Beginn die Rolle der ermutigenden Mentorin ein. Sie dient als wegweisende Figur, die das Mädchen für ihre Reise ins Unbekannte vorbereitet. So übergibt sie der angehenden Heldin die roten Schuhe der toten Hexe des Ostens und zeigt Dorothy den Weg entlang der gelben Ziegelsteine, welcher sie heil zurück nach Hause bringen soll. (4) Mit dem Betreten dieser Straße überschreitet Dorothy die Schwelle zu der Wunderwelt, wodurch ein Wendepunkt in Form eines Motivs in der Heldenreise auftritt. In dem Moment entschließt sich die Protagonistin ihrer Herausforderung aus voller Überzeugung zu stellen, und folgt damit dem Ruf des Abenteuers mit Enthusiasmus. (5) Durch

²⁰⁰ Ebd. S.10.

²⁰¹ Ebd. S.11.

das Überwinden der ersten Schwelle ergeben sich neue Proben und Aufgaben. Dorothy trifft an dieser Station ihre zukünftigen Weggefährten, die Vogelscheuche, den Blechmann und den Löwen. Auf ihrer bevorstehenden Reise muss die Truppe eine Reihe von Bewährungen bestehen und gegen etliche Feinde ankämpfen. Hierzu zählen der gruselige Wald voller gefährlicher Bäume und die böse Hexe, welche Dorothy auf ihrer Suche nach Oz fortlaufend Steine sowie Hindernisse in den Weg legen. Im Laufe der Reise hilft das Mädchen ihren drei Freunden, indem sie der festgenagelten Vogelscheuche den Nagel entfernt, den eingerosteten Blechmann ölt und den feigen Löwen ermutigt. (6) Während ihrer Reise gelangt die Heldin an einen unbehaglichen Ort, wobei es sich im Modell nach Vogler oft um das Quartier des Feindes handelt. In *The Wizard of Oz* handelt es sich hierbei um das Schloss ihrer Gegenspielerin, der bösartigen Hexe, worin Dorothy festgehalten wird. (7) Um ihre Angst schließlich zur Gänze überwinden zu können, muss die Heldin im Verlauf der Reise eine entscheidende Prüfung bestehen. Dieser Moment wird zumeist durch einen Kampf zwischen Leben und Tod dominiert. Als Dorothy in dem furchteinflößenden Schloss der bösen Hexe gefangen gehalten wird, scheint die Situation aussichtslos - bis zu dem Zeitpunkt einer direkten Konfrontation zwischen den beiden Mächten. Durch die Hilfe von Dorothys tapfer gewordenen Wegbegleitern kann das Mädchen aus dem Verließ gerettet werden, letztendlich kommt es zu einem Kampf zwischen Gut und Böse. Schließlich kann Dorothy ihre Widersacherin unbeabsichtigt bezwingen, die daraufhin am Boden zusammenschmilzt. Durch dieses Ereignis wird das Mädchen von der nun freien Wachmannschaft der bösen Hexen erneut als Heldin gefeiert. Die vier Gefährten können endlich dem Ort des Grauens entfliehen und ihre Reise fortführen. (8)

“In *The Wizard of Oz* Dorothy and her friends are trapped by the Wicked Witch, and it looks like there’s no way out. [...] The experiences of the preceding stages have led us, the audience, to identify with the hero and her fate. What happens to the hero happens to us. We are encouraged to experience the brink-of-death moment with her.”²⁰²

Nach dem Bestehen der letzten Prüfung erhält die Heldin auf ihrem Weg eine für die Fortsetzung der Reise maßgebliche Belohnung. Durch das Vernichten der bösen

²⁰² Ebd. S.15.

Hexe kommt Dorothy in den Besitz des Hexenbesens, der als Beweis für den Triumph über ihre Gegenspielerin dient. Dieses erlangte Attribut soll dem Mädchen auf ihrer Suche nach dem Heimweg behilflich sein. (9) Im dritten Akt des Films wird die Heldenfigur mit ihren, auf der bisherigen Reise entstandenen Konsequenzen konfrontiert. In *The Wizard of Oz* stellt dieser Moment einen Wendepunkt bezüglich der gewünschten Rückkehr in die alte Welt dar. Am Ende ihrer Reise müssen die vier Gefährten, allen voran die kleine Dorothy, mit Enttäuschung feststellen, dass sich hinter dem Zauberer von Oz lediglich eine ausgeklügelte Illusionsmaschinerie verbirgt. Die Heldin muss in diesem Stadium begreifen, dass zu dem Zeitpunkt noch nicht alle Hindernisse auf ihrem Weg überwunden wurden. (10) Die Auferstehung markiert eine grundlegende Erfahrung, die der Held erleben muss, bevor er seine Reise erfolgsgekrönt vollenden kann. Dorotheys Freunde werden durch materielle Geschenke geheilt, wodurch sie ihre Suche nach einem Herz, einem Gehirn als auch nach Mut abschließen können. Nach einem fehlgeschlagenen Versuch mit einem Heißluftballon nach Kansas zurückzureisen, muss das Mädchen feststellen, dass sie die Lösung für ihre Heimkehr bereits seit Beginn ihrer Reise an sich trug – die roten Zauberschuhe. (11) Das Elixier besteht im Grunde aus Dorotheys gewonnenen Erfahrungen und ist für die Vollendung der Heldenreise notwendig. Erst durch die erlebten als auch bestandenen Lektionen lernt das Mädchen, dass es lediglich durch das Zusammenklappen ihrer Absätze und einem Zauberspruch wieder nach Hause kommen kann. Der Held kann das Abenteuer aus eigener Kraft bewältigen und schließlich zurück in seine Heimat kehren. (12)

“Dorothy, like many heroes, encounters a series of Mentors of varying shades. She learns something from almost everyone she meets, and all the characters from whom she learns are in a sense Mentors. [...] Dorothy has to learn to feel at home in her own soul, and going back to face her problems is a step in that direction.”²⁰³

Die Figur des Heros erfährt im Laufe der Heldenfahrt durch Selbsterkenntnis eine grundlegende Veränderung ihrer Persönlichkeit, sie blüht auf und ist dadurch in der Lage, zu einer erwachsenen Person heranzureifen. Am Ende von *The Wizard of*

²⁰³ Ebd. S.123.

Oz findet sich die Heldin in ihrem gewohnten Umfeld wieder – Dorothy wacht in ihrem Kinderzimmer auf, in dem ihre Reise in das unbekannte Land begann. Doch sieht das Mädchen ihre Heimat Kansas nun in einer veränderten Sichtweise. Als Ergebnis des Heldenabenteuers bleibt die gewonnene Erfahrung Dorothys, die ihr zum Erwachsenwerden verhalf.²⁰⁴ Das Mädchen erwacht schließlich in ihrem eigenen Bett in Kansas, die Vermutung liegt daher nahe, dass Dorothy dieses Zimmer nie verlassen hat. Womöglich fand die abenteuerliche Reise nur in der Vorstellung der fantasievollen Hauptprotagonistin während eines Trancezustandes statt. Dennoch bewirkt der Vorfall die Erkenntnis, zu Hause sei es doch am schönsten.²⁰⁵

“And so the Hero’s Journey ends, or at least rests for a while, for the journey of life and the adventure of story never really end. The hero and the audience bring back the Elixir from the current adventure, but the quest to integrate the lessons goes on. It’s for each of us to say what the Elixir is – wisdom, experience, money, love, fame, or the thrill of a lifetime.”²⁰⁶

Diese signifikante Wandlung der Protagonistin innerhalb *The Wizard of Oz* geht mit einer Verknüpfung durch den Wechsel zweier divergenter Welten einher. Das Prinzip der Persönlichkeitsveränderung wird durch die Überschreitung unbekannter Grenzen hervorgerufen.²⁰⁷ Hinsichtlich dieser Transformation ist der von Campbell verwendete Ausdruck der “Return with the Elixir” eine irreführende Bezeichnung für eine vollendete „Reise mit einem veränderten Bewusstsein“.²⁰⁸ In dem von mir behandelten Film wird dieser Schwellenübertritt zusätzlich auf visueller Ebene durch signifikanten Farbeinsatz gekennzeichnet.

5.1.2 Oz zwischen Wirklichkeit und Fantasie

In *The Wizard of Oz* wird die Reise eines Kindes in seine Fantasiewelt inszeniert,

²⁰⁴ Vgl. Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Taschenbuch Verlag, S.93.

²⁰⁵ Vgl. ebd. S.92f.

²⁰⁶ Vogler: *The writer’s journey*, S.227.

²⁰⁷ Vgl. Krützen: *Dramaturgie des Films*, S.89.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S.96f.

wobei es sich um ein klassisches Motiv bei derartigen Filmen und ihren Buchvorlagen handelt. Das Genre der Fantasyfilme weist eine Reihe an Narrationsstrukturen auf, die sich als äquivalenten Charakter im Plot wiederfinden. Innerhalb einer fantastischen Geschichte überschreiten Figuren sinnbildliche Grenzen, die unbekannten Gestalten dieser andersartigen Welten empfinden sie hierbei als selbstverständlich. Fantastische Geschichten implizieren oftmals die Darstellung eines Entwicklungsprozesses des agierenden Protagonisten. So unterliegen die Figuren einer Deutungsweise der menschlichen Persönlichkeit, die einen seelischen Vorgang repräsentieren. Durch die abstrakte Stilistik eines Märchens werden die figuralen Menschen und Tiere wirklichkeitsfern präsentiert.

Wie in dem von mir beschriebenen Filmklassiker, beginnt eine derartige Handlung stets mit der Einführung der Figuren in ihren alltäglichen Räumen. Denn um der gewohnten sozialen Umgebung zu entkommen und in eine parallele Fantasiewelt entfliehen zu können, bedarf es zunächst einer fest umrissenen Ausgangssituation, die als Auslöser dient. Am Ende kehren die Kinder allerdings stets unter verschiedenen Umständen erneut in ihre bestehenden Lebensbedingungen in der Realität zurück. Dieser Vorgang der Heimkehr seitens der Protagonisten geschieht meist bereitwillig, da diese durch die Grenzüberschreitung in die Traumwelt durch Abenteuer und Lektionen lernten, ihre Umgebung zu akzeptieren oder gar zu schätzen. Die Darstellung des Übertritts zwischen Realität und Fantasiewelt ist für die gegenseitige Beziehung beider Orte besonders relevant.²⁰⁹ Zu Beginn befindet sich Dorothy kurzzeitig in ihrem realen Lebensumfeld in Kansas, der Zuseher wird hierdurch in die Handlung eingeführt. Als das Mädchen nach einem Streit wegen ihres Hundes Toto die Farm verlässt, erfolgt bereits der erste Grenzübergang innerhalb *The Wizard of Oz*. Der Weg leitet die gekränkte Dorothy entlang einer Brücke, die über einen Fluss führt, bis sie auf den rätselhaften Professor Marvel trifft. Angesichts des wütenden Wirbelsturms und von Schuldgefühlen angetrieben, tritt sie die Rückkehr zu ihrer Tante und ihrem Onkel an. Dorothy sucht ihre Familie dort jedoch vergeblich, da diese sich bereits in ihrem Keller in Sicherheit gebracht haben. In dem Haus nach Hilfe

²⁰⁹ Vgl. Golden: *The Narrative Symbol in Childhood Literature*, S.23.

suchend, wird das Kind schließlich von einem umherfliegenden Fenster ihres Zimmers am Kopf getroffen, wodurch es in einen Trancezustand fällt. Der wütende Tornado transportiert Dorothys Zuhause daraufhin auf wundersame Weise nach Oz, einem Land, worin „die kühnsten Träume dank der Allmacht der kindlichen Gedanken materielle Gestalt annehmen“²¹⁰. Dieser Vorgang verändert die bedrohliche Situation ins Gute, da sich das Mädchen in weiteren Folge an einen besseren Ort träumt, um zu einer Heldin heranzureifen. Der Moment des Wechsels in die Anderswelt wird durch eine Bildüberlagerung sowie einer Visualisierung des im Sturm fliegenden Wohnhauses als Modell dargestellt. Als das Kind erwacht, erblickt sie Personen sowie Objekte ihres Alltages, die durch den Sturm an ihrem Kinderzimmerfenster vorbeifliegen. Die durch den Wirbelsturm im Haus gefangene Dorothy verfolgt das Geschehen als Fremderfahrung auf ihrer persönlichen, gerahmten Kinoleinwand.²¹¹



Abbildung 2: Übergangssequenz - Realität



Abbildung 3: Übergangssequenz - Fantasie

Die Inszenierung des Fensters zu Außenwelt ermöglicht den Einblick in Dorothys Innerlichkeit und es erfolgt der Übergang in ihre Traumvorstellung. Das Mädchen befindet sich geschützt inmitten des Tornados, wodurch sie die Rolle einer Voyeurin einnimmt und dadurch als direkte Zeugin des Verwandlungsvorganges agiert. Das Bild im Bild zeigt durch die Doppelung der Darstellungsebene sämtliche vertraute Personen des Kindes vorbeifliegend und erhält dadurch den Charakter einer Illusionshaftigkeit.²¹² *The Wizard of Oz* verweist hierbei auf eine „Hyperrealität der bewegten Bilder“ und das „Verhältnis zwischen Schein und

²¹⁰ Bronfen: *Heimweh*, S.223.

²¹¹ Vgl. Däwes: „Die Semiotik der Populärkultur“, S.126.

²¹² Vgl. ebd.

Sein“.²¹³ Der Wirbelsturm umgibt Dorothy, während sie die Transformation ihrer feindlichen Nachbarin Miss Gulch zur Gestalt der bösen Hexe des Westens aus nächster Nähe mitverfolgen kann. Diese Szene des Übergangs macht sichtbar, dass das Fremde keine reale Bedrohung darstellt, da dieses der Kenntnis bekannter Personen entsprang.²¹⁴ Die Dramatik dieser signifikanten Szene des Realitätswechsels wird durch eine gezielte Musikuntermalung und stürmische Geräusche verstärkt. Schließlich endet der alles mitreißende Sturm, das durch die Luft wirbelnde Gebäude landet wieder auf dem Boden. Durch Verlassen des Hauses betritt das Mädchen die farbintensive Zauberwelt von Oz – Dorothys Reise der Initiation beginnt.

5.2 “Somewhere over the Rainbow” - Oz als Ort der Erkenntnis

Betrachtet man die handlungstragende Akteurin in *The Wizard of Oz*, zeigt die Geschichte den Entwicklungsprozess des heranwachsenden Mädchens Dorothy Gale. Der Übergang vom Kind zur jungen Frau vollzieht sich auf mehreren Ebenen, wobei eine Reihe von Herausforderungen bestanden und Gegner bezwungen werden müssen.²¹⁵

5.2.1 Dorothys Identitätssuche

Um zu einer erwachsenen Person zu reifen, erhält Dorothy die Aufgabe, den Verlauf ihrer Reise und infolgedessen ihr Schicksal selbst zu lenken. Die Protagonistin muss bereits am Beginn ihres Abenteuers ein Durchsetzungsvermögen beweisen, als ihr der Hund Toto durch die Nachbarin entzogen wird. Da weder Onkel Henry, noch Tante Em ihre Nichte in dieser

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Vgl. ebd. S.125.

²¹⁵ Vgl. Rushdie: “Out of Kansas”, S.202.

Angelegenheit bestärken, muss sich das junge Mädchen alleine gegen Widersacher behaupten. Diese soziale Diskrepanz führt schließlich zur Flucht von Dorothy und ihrem Hund. Die treibende Kraft der fantastischen Geschichte stellt die Schwäche der Erwachsenen dar, welche wiederum durch die Illusion des Zauberers von Oz repräsentiert wird. Aus diesem autoritären Mangel gegenüber Dorothy resultiert die Konsequenz, dass die Akteurin die Kontrolle für ihr Leben selbst übernehmen muss. Die Entwicklung ihrer Persönlichkeit wird durch eine, für sie bisher unentdeckte Sehnsucht, in Form von Heimweh ausgelöst, die schließlich befriedigt werden kann. Hinsichtlich Arnold van Genneps Konzept der zeremoniellen Riten, die sich über 3 Entwicklungsebenen erstrecken, möchte ich im Folgenden einen Bezug zu Victor Flemings *The Wizard of Oz* herstellen.²¹⁶

Der französische Ethnologe verfasste im Jahr 1909 seine Theorie der *Übergangsriten*, worin er allgegenwärtige Riten klassifizierte, die allesamt einem spezifischen Ablauf folgen.²¹⁷ In seinem Hauptwerk, einem Klassiker der Ethnologie, erforschte van Gennep die Entstehung ebendieser Rituale, welche durch Grenzüberschreitungen entstehen und sich durch symbolische Verhaltensweisen auszeichnen. Seine Ausgangsposition besagt, dass der Übergang eines sozialen Daseins in eine nächste Stufe stets rituell geprägt sei.²¹⁸ Um die Abfolge der Übergangsriten zu analysieren, entwickelte van Gennep ein dreigliedriges Strukturschema der Übergangsriten, das in seiner Grundform auf jegliche Übergänge innerhalb des Lebens eines Individuums gültig ist. Er unterscheidet hierbei zwischen den *Trennungsriten*²¹⁹, den *Schwellen-* bzw. *Umwandlungsriten*²²⁰ und den *Angliederungsriten*²²¹. Entsprechend dieser Übergangsriten unterteilt van Gennep deren Abfolge gleichermaßen in drei Schritte: die Ablösungsphase der alten Umgebung, die Zwischenphase sowie die

²¹⁶ Vgl. Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*, aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1999, S.21. [*Les rites de passage*, 1909]

²¹⁷ Der Ethnologe Victor Turner entwickelte Van Genneps Konzept der Dreiphasentheorie weiter.

²¹⁸ Vgl. Van Gennep: *Übergangsriten*, S.11.

²¹⁹ Frz.: *rites de passage*

²²⁰ Frz.: *rites de marge*

²²¹ Frz.: *rites d'agrégation*

abschließende Integrationsphase, die durch den letzten Ritus hervorgerufen wird.

222

„In jeder Gesellschaft besteht das Leben eines Individuums darin, nacheinander von einer Altersstufe zur nächsten und von einer Tätigkeit zur anderen überzuwechseln. [...] Es ist das Leben selbst, das die Übergänge von einer Gruppe zur anderen und von einer sozialen Situation zur anderen notwendig macht. Das Leben eines Menschen besteht somit in einer Folge von Etappen, deren End- und Anfangsphasen einander ähnlich sind. [...] Zu jedem dieser Ereignisse gehören Zeremonien, deren Ziel identisch ist: Das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen.“²²³

Hinsichtlich der drei Stufen der Übergangsriten kennzeichnet die Ablösungsphase, die Trennung von der alten Welt, die mit dem Austausch von Informationen einhergeht und das Individuum für die Annäherung an die neuen Gegebenheiten abseits der Grenzen vorbereitet.²²⁴ Die Schwellenphase markiert die Etappe der Umwandlung des Subjekts, welche durch einen zeitlich ausgeprägten zeremoniellen Initiationsritus vollzogen wird.²²⁵ In diesem Prozess muss der Jugendliche, unabhängig von seiner Pubertät, Zeremonien und Prüfungen unterschiedlicher Ausprägungen bewältigen, um den Übergang zur Adoleszenz zu bewältigen.²²⁶ Van Gennep beschreibt den räumlichen Übertritt innerhalb dieser Phase folgendermaßen:

„Jeder, der sich von der einen Sphäre in die andere begibt, befindet sich eine Zeitlang sowohl räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation. [...] In diesem Verhalten wird deutlich der Ritus der Trennung vom eigenen Territorium erkennbar, der vollzogen wird, bevor man neutralen Boden betritt.“²²⁷

Bezüglich *The Wizard of Oz* erfolgt diese Schwellenphase durch den Ausbruch des Wirbelsturms und der Umwandlungssequenz in Dorothys Zimmer. Das Mädchen wird aus ihrer gewohnten Umgebung in Kansas gerissen, um daraufhin durch ihre

²²² Vgl. Van Gennep: *Übergangsriten*, S.21.

²²³ Ebd. S.15.

²²⁴ Vgl. ebd. S.29f.

²²⁵ Vgl. ebd. S.28.

²²⁶ Vgl. ebd. S.73.

²²⁷ Ebd. S.27f.

Haustüre in die unbekannte Welt Oz einzutreten. Der Ethnologe geht an dieser Stelle von einer symbolischen sowie physischen Trennlinie aus, dessen Übergang das Verlassen des eigenen Territoriums kennzeichnet. Befindet sich das Individuum hierbei in einem gewöhnlichen Wohnhaus, markiert die Türe, „die Grenze zwischen der fremden und der häuslichen Welt“²²⁸. Im Falle von Dorothy markiert ihr Schwellenübertritt nach Oz die Trennung von der alten Welt und ihrer bisherigen Persönlichkeit, um zu einem neuen Individuum heranwachsen zu können. Die Zeremonien der Integrationsphase kennzeichnen den Abschluss der vollzogenen Angliederung des Subjekts innerhalb einer neuen gesellschaftlichen Umgebung. Die Angliederungsriten variieren je nach Ausgangssituation.²²⁹ Dieser Vorgang geschieht in *The Wizard of Oz*, durch Dorothys erfolgreiche Suche nach dem Zauberer von Oz, sie konnte ihren drei Wegbegleitern zu deren Wunscherfüllungen verhelfen, um erneut in ihre Heimat zurückzukehren.

„Doch trennt die Abreise den Reisenden weder ganz von der Gesellschaft, der er ursprünglich angehörte, noch von derjenigen in die er während seiner Reise integriert wurde.“²³⁰

Die Theorie der Übergangsriten von Arnold van Gennep besagt, dass ein Individuum eine Veränderung durchläuft, nachdem es Etappen erreicht, sowie Grenzen überschritten hat.²³¹ Betrachtet man dieses Konzept bezüglich des Filmklassikers aus dem Jahr 1939, lässt sich eine Übereinstimmung hinsichtlich des rituellen Ablaufes der Entwicklung von Dorothy festmachen. Sie musste, wie von van Gennep klassifiziert, zunächst Prüfungen bestehen, um von den Bewohnern der bereisten Welt Akzeptanz zu erhalten.

5.2.2 Der Traum von Oz

The Wizard of Oz präsentiert das Land Oz als eine Spiegelverkehrung von Kansas. Die zwei voneinander getrennten Welten werden durch grenzenübergreifende

²²⁸ Ebd. S.29.

²²⁹ Vgl. ebd. S.40.

²³⁰ Ebd. S.43.

²³¹ Vgl. ebd. S.15.

Äquivalenten der Darstellung, in ein paralleles, auf diegetischer Ebene miteinander verbundenes Verhältnis gesetzt. Denn die Orte, Oz und Kansas, existieren auf den entgegengesetzten Seiten des gleichen Regenbogens.²³² Aus der Beziehung zwischen der Realität und der Fantasiewelt entsteht eine dementsprechende analoge Personenkonstellation. Als Dorothy ihre Tante Em und ihren Onkel Henry um Hilfe bittet, wird sie angewiesen, sich einen Platz in Kansas zu suchen, wo sie niemandem zur Last fällt. Diese Zurückweisung gibt dem Kind Anlass, sich gedanklich an einen solchen gefahrenfreien sowie friedlichen Ort zu versetzen. Getrieben von ihren Sehnsüchten besingt die Protagonistin daraufhin ein fantastisches Land, in dem pure Harmonie herrscht und kühnste Träume in Erfüllung gehen können. Eine Welt, in die Dorothy bald darauf durch ihre halluzinogenen kindlichen Gedanken eintaucht. Das von ihr gesungene Musikstück „Over the Rainbow“ handelt von einem weit entfernten Ort, an dem sich all jene ersehnten Traumszenarien in Realität verwandeln. Die Sequenz, worin Dorothy in den Wirbelsturm gerät und daraufhin in einen Trancezustand fällt, markiert den Moment der Offenbarung ihres Seelenlebens. Das cineastische Spannungsfeld bewegt sich hierbei zwischen Realität und Traum, in den sich das Mädchen schließlich flüchtet. Nachdem die Protagonistin bald darauf scheinbar erwacht, verlässt sie ihr Haus und betritt das erdachte Land Oz. Nach Freud gilt, „der Träumende setze nachts im Traum nicht abreagierte Tagesreste in Gestalten und Szenen um“²³³. Dieser Theorie kann die Analogie zwischen den Figuren der Realität und Fantasie zugrunde gelegt werden. Die erlebten Dinge des Alltages werden in Dorothys Traumvorstellungen verarbeitet, wodurch die allegorische Parallelität zwischen dem realen Kansas und der Welt Oz erfolgt. Dennoch kann das Kind auf diese Weise nicht vor seinen Ängsten flüchten, „denn wenn Tagesreste einen Eingang in die Traumwelt erhalten können, so können auch Traumreste sich in den Alltag einschleichen“.²³⁴ Victor Fleming verstärkte dieses parallele Motiv, indem er die realen Figuren und deren äquivalenten Rollen in Oz von denselben Schauspielern darstellen lässt. Der Zusammenhang zwischen den beiden Welten von *The Wizard of Oz* zeigt sich bereits in der Anfangsszene. Nachdem ihre Tante

²³² Vgl. Fowkes: *The Fantasy Film*, S.66.

²³³ Ebd. S.224.

²³⁴ Ebd. S.239.

das Mädchen im sepia-braunen Kansas fortschickt, kommentieren die drei Farmarbeiter die Situation ihrer missverstandenen Freundin. Dorothy sieht Hank, Zeke und Hickory als Verbündete, welche in ihrem Traumland als die Vogelscheuche, der Blechmann sowie der feige Löwe agieren. Die Sequenz zeigt die Erntehelfer, welche der Reihe nach Ratschläge bezüglich des Konflikts mit der benachbarten Miss Gulch äußern, welche ihr den Hund Toto entziehen möchte. Zunächst stellt Hank fest, Dorothys Gehirn müsse aus Stroh sein, weshalb sie die Gegenwart ihrer Widersacherin nicht meidet. In der äquivalenten Welt von Oz taucht ebendiese Figur in Gestalt einer sprechenden Vogelscheuche auf, die sich für ihren, mit Stroh ausgestopften Kopf, ein Gehirn wünscht. Durch diese in Kansas getätigte Aussage von Hank, projiziert Dorothy ihr angedichtetes Leiden auf die Gestalt der hirnlosen Vogelscheuche. Der schreckhafte Arbeiter Zeke wählt hingegen einen anderen Weg des Ratschlages, indem er Dorothy vorschlägt, sich ein Herz zu fassen, um eine Aussprache mit ihrer Rivalin zu suchen. In der Parallelsphäre fehlt dieser Figur als ängstlicher Löwe jegliche ersehnte Courage. Als einziger der drei Farmhelfer nimmt Hickory die unzufriedene Dorothy vor ihrer abweisenden Tante Em in Schutz. Er spricht von seinem angestrebten Ruhm, durch den er sich die Errichtung einer Statue zu seinen Ehren erhofft, welche er durch eine Pose daraufhin symbolisiert. Als Dorothy seine äquivalente Figur als Blechmann im zauberhaften Wald von Oz trifft, befindet sich dieser in jener Stellung. Die drei Weggefährten klagen über ihre Defizite, das Fehlen von Verstand, Herz und Mut – weshalb sie sich Dorothy auf dem Weg in die Smaragdstadt anschließen, in der Hoffnung diese zu erhalten. Entgegen ihrer Erwartung werden diese Wünsche lediglich durch symbolische Gaben des Zauberers von Oz erfüllt.²³⁵ Dorothys Zieheltern finden in ihrem Traumszenarium keine personifizierte Entsprechung. Als das Kind im Schloss der bösen Hexe des Westens gefangen gehalten wird, ermöglicht ihm eine magische Zauberkugel Kontakt mit seiner Tante Em. Diese ist die einzige Figur, die in selber Gestalt an beiden Orten zu sehen ist. Als Instanz der elterlichen Autorität mahnt und umsorgt sie Dorothy zugleich. Als die Protagonistin am Ende von *The Wizard of Oz* durch die magischen Kräfte der rubinroten Schuhe nach Kansas zurückkehrt, erwacht sie

²³⁵ Vgl. Bronfen: *Heimweh*, S.222f.

aus ihrem Traum. Sie findet sich in Kansas wieder, wo sie in ihren Trancezustand fiel. Um das Bett des Kindes befinden sich bereits erwartungsvoll Tante, Onkel sowie die drei Farmarbeiter und Professor Marvel. Das Mädchen berichtet von dem, ihrer Ansicht nach realen Ort, an dem sie all diese Personen traf:

“No. But it wasn’t a dream. It was a place. And you and you and you and you where there. But you couldn’t have been, could you? [...] This was a real, truly live place. And I remember that some of it wasn’t very nice, but most of it was beautiful. But just the same, all I kept saying to everybody was, ‘I want to go home!’. And they sent me home. [...] And I’m not going to leave here ever, ever again, because I love you all. [...] There’s no place like home.”²³⁶

Die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen beschreibt in ihrem Werk *Home in Hollywood* Dorothys Reise nach Oz als Traumarbeit zur Verarbeitung unerfüllter Wünsche des Alltages. Sie bezieht sich hierbei auf Sigmund Freuds Traumforschung, wodurch Dorothy ihre Bedürfnisse des Alltages durch die Defizite der drei Gefährten in Oz verarbeitet.²³⁷ Die Reise durch das Land Oz diene schließlich einer, durch Tante Ems Drohung ausgelösten Abreaktion, „im Sinne der Rhetorik des Unheimlichen“²³⁸.

²³⁶ *The Wizard of Oz*, 1h36’16“.

²³⁷ Vgl. Bronfen: *Heimweh*, S.225.

²³⁸ Ebd. S.224.

6 Zauberhafte Oz-Mythen der Populärkultur

Hinter *The Wonderful Wizard of Oz* steckt weit mehr als die Kinderbuchvorlage von L. Frank Baum sowie die vielfältigen Adaptionen für die weltweiten Bühnen und Kinoleinwände – das zauberhafte Märchen wird von einem facettenreichen Oz-Kosmos umgeben, der eine eigenen Mythologie impliziert. Baum kreierte eine Geschichte, die sich zu einem ikonischen Grundstein der amerikanischen Populärkultur entwickelte. Die Verfilmung *The Wizard of Oz* ist der wohl meist gesehene Film aller Zeiten.²³⁹

“Yet Baum’s fantasy, it should be obvious by now, is more than a simple fairy tale though it fits that genre. *The Wonderful Wizard of Oz* and its reincarnations are stamped with the peculiar cultural imprints of at least three generations of American life. It has successfully spanned our exhilarating and troubled Twentieth Century as a source of myth and metaphor.”²⁴⁰

6.1 Kulturelle Rezeption von *The Wizard of Oz*

Der Filmklassiker liefert eine Wunscherfüllung, die er allerdings nie zur Gänze vervollständigen kann. Diese Aufrechterhaltung der Traumvorstellung begründet die gemeinschaftliche Teilnahme des TV-Spektakels, welches sich alljährlich zu Ostern im amerikanischen Fernsehen wiederholt.²⁴¹ *The Wizard of Oz* avancierte durch diese rituelle Bedeutung zu einem generationenübergreifenden Kulturgut von Amerika, das weit über diese Grenzen hinausging um sich in der internationalen Populärgeschichte zu verankern. Weltweit existiert eine eingeschworene Oz-Gemeinde, deren engagierte Mitglieder den *International Wizard of Oz Club* gründeten und die märchenhaften Abenteuer bei jährlichen

²³⁹ Vgl. ebd. S.21.

²⁴⁰ Earle: *The Wonderful Wizard of Oz in American popular culture*, S.171f.

²⁴¹ Vgl. Bronfen: *Heimweh*, S.214.

Treffen zelebrieren.²⁴² Die United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO) nahm *The Wizard of Oz* als audiovisuelles Kulturerbe im Jahr 1975 in ihrem Weltregister der “Memory of the World” auf. Die Organisation ist seitdem für den Erhalt des originalen Filmmaterials zuständig, das im George Eastman House aufbewahrt wird.²⁴³

“To become an artefact of the popular culture, it must meet certain criteria; it must allow a mass audience the pleasure of ‘decoding’ its meanings in a variety of ways. [...] In fact, in specific terms, the ‘text’, a theoretical term for whatever artifact is under consideration, must contain elements out of which people can construct their own meanings, and thus create new texts.”²⁴⁴

Über 75 Jahre später stößt man in der Populärkultur des 21. Jahrhundert im medialen Umgang weiterhin auf eine Bezugnahme des Filmklassikers von 1939. Als bekannter Vertreter des Musicalgenres dient Victor Flemings Romanverfilmung in der Musikszene oftmals als Vorbild musikalischer Referenzen sowie als Inspiration für Bandnamen sowie Kompositionen. Den wesentlichsten musikalischen Oz-Mythos der Populärkultur schuf die britische Rockband Pink Floyd, mit ihrem 1973 veröffentlichten Erfolgsalbum *The Dark Side of the Moon*²⁴⁵. Spielt man die CD an gewissen Stellen gleichzeitig mit *The Wizard of Oz* ab, lässt sich eine Synchronizität auf musikalischer Ebene feststellen. So ertönt beispielsweise ein Klingeln, als Miss Gulch zur gleichen Zeit auf ihrem Fahrrad durch das Filmbild fährt. Das Lied *Brain Damage* passt zu der Szene, worin die Vogelscheuche “If I only had a brain”²⁴⁶ singt. Pink Floyd nahm allerdings nie Stellung zu dieser Theorie.²⁴⁷ Im gleichen Jahr reflektierte Elton John in seinem Lied *Goodbye Yellow Brick Road* des gleichnamigen Albums²⁴⁸ den Filmklassiker von 1939. Der Interpret setzt in seinem Musikstück die gelbe Ziegelsteinstraße mit einer drogenerfüllten Gesellschaft gleich, die ähnlich wie Dorothy in der Hoffnung für ein besseres Leben und erfüllte

²⁴² Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz* von L. Frank Baum, S.11.

²⁴³ Vgl. UNESCO, *Full list of Registered Heritage*: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-wizard-of-oz-victor-fleming-1939-produced-by-metro-goldwyn-mayer/> (Zugriff am 19.5.2015).

²⁴⁴ Earle: *The Wonderful Wizard of Oz in American popular culture*, S.182.

²⁴⁵ Pink Floyd: *The Dark Side of the Moon*, Harvest Records: Audio-CD, USA 1973.

²⁴⁶ *The Wizard of Oz*, 35’01”.

²⁴⁷ Vgl. Scarfone/Stillman: *The Wizard of Oz*, S.14.

²⁴⁸ Elton John: *Goodbye Yellow Brick Road*, DJM Records: Audio-CD, UK 1973.

Träume einen Ort erkundet, um ihn baldigst wieder zu verlassen. Der Heavy-Metal-Künstler Ozzy Osbourne bezog sich mit seinem Album *Blizzard of Ozz*²⁴⁹ ebenfalls auf den titelgebenden Zauberer von Oz. Die unabhängige amerikanische Organisation American Film Institute veröffentlichte im Jahr 2005 eine Auflistung der “100 Greatest Movie Quotes of American Cinema”²⁵⁰. Unter den einflussreichsten Zitaten der amerikanischen Populärkultur ist Victor Flemings Filmklassiker *The Wizard of Oz* dreimal vertreten. Die berühmteste Zeile des Werkes “Toto, I’ve a feeling we’re not in Kansas anymore”²⁵¹ wurde in zahlreichen darauffolgenden Filmen sowie Serien wieder aufgenommen. Der Satz wird bis heute als Ausdruck einer Heimatlosigkeit und des Übergangs an einen fremdartigen Ort begriffen. Die virtuelle Datenbank Internet Movie Database (IMDb) verzeichnet aktuell über 1000 Produktionen, darunter Spielfilme sowie TV-Serien, die sich inhaltlich oder visuell auf den Musikklassiker aus dem Jahr 1939 beziehen.²⁵² Im Folgenden möchte ich derartige ausgewählte Beispiele der Filmgeschichte heranziehen, um referentielle und kontextuell abweichende Bezüge auf *The Wizard of Oz* zu beleuchten.

Steven Spielbergs *E.T.*²⁵³ aus dem Jahr 1982 weist eine grundsätzliche Analogie zu *The Wizard of Oz* auf. Die Titelfigur des Fantasyfilms wird auf der Erde ausgesetzt und versucht im Laufe der Geschichte zurück nach Hause zu kehren. Durch den Umgang mit Menschen kann das Alien heranwachsen und Erfahrungen machen, um sich schließlich selbst den Wunsch der Heimkehr erfüllen zu können.²⁵⁴ David Lynchs Roadmovie *Wild at Heart*²⁵⁵ bietet als allegorisch aufgeladene Hommage an das MGM-Musical durch den stetigen Bezug auf ebendiesen Film einen möglichen Zugang seines eigenen kryptischen Filmwerkes. Im diegetischen Mittelpunkt beider Produktionen steht die Reise als notwendige Suche nach dem persönlichen Glück. Die Protagonisten finden auf unentdeckten Routen wie der Ziegelsteinstraße auf einer charakterlichen Ebene zu

²⁴⁹ Ozzy Osbourne: *Blizzard of Ozz*, Epic Records: Audio-CD, USA 1980.

²⁵⁰ Vgl. American Film Institute, “100 Greatest Movie Quotes of American Cinema”: <http://www.afi.com/100years/quotes.aspx> (Zugriff am 14.4.2015).

²⁵¹ *The Wizard of Oz*, 19’58”.

²⁵² Vgl. International Movie Database, “The Wizard of Oz (1939)”: http://www.imdb.com/title/tt0032138/?ref_=fn_al_tt_1 (Zugriff am 8.5.2015).

²⁵³ *E.T.* (dt.: *E.T. – Der Außerirdische*), Regie: Steven Spielberg, USA 1982.

²⁵⁴ Vgl. Fowkes: *The Fantasy Film*, S.64.

²⁵⁵ *Wild at Heart* (dt.: *Wild at Heart – Die Geschichte von Sailor und Lula*), Regie: David Lynch, USA 1990.

sich selbst.²⁵⁶ Der Science-Fiction-Film *The Matrix*²⁵⁷ weist hinsichtlich des Motivs der Heimat ebenfalls Bezug zu dem, von mir beschriebenen Filmklassiker auf. Die zentrale Figur Neo taucht in die titelgebende Simulationswelt ein, durch deren virtuelle Künstlichkeit sich die Grenzen zwischen der Realität und dem Traum allmählich auflösen – „die Matrix ist das Oz des ausgehenden 20. Jahrhunderts.“²⁵⁸ Der Thriller *The Silence of the Lambs*²⁵⁹ verwendet das Motiv der Grenzüberschreitung aus *The Wizard of Oz* und bezieht sich dabei auf Dorotheas Aufbruch aus Kansas. Als Clarice, die Protagonistin des Films erstmalig den Fund einer Leiche macht, stellt sie fest: „Well, Toto, we’re not in Kansas anymore“. Diese Sequenz markiert den Übergang ihres vertrauten Arbeitsumfeldes in die Welt der Serienmörder. Dieses Zitat bringt den Übergang in eine neuartige Situation oder örtliche Befindlichkeit zum Ausdruck.²⁶⁰

²⁵⁶ Vgl. Caryn, James: „FILM VIEW. Today’s Yellow Brick Road Leads Straight To Hell“, in: *The New York Times*, 19.8.1990, S.25.

²⁵⁷ *The Matrix*, Regie: Andy Wachowski & Larry Wachowski, USA 1999.

²⁵⁸ Bronfen: *Heimweh*, S.538.

²⁵⁹ *The Silence of the Lambs* (dt.: *Das Schweigen der Lämmer*), Regie: Jonathan Demme, USA 1991.

²⁶⁰ Vgl. Krützen: *WunderWelten*, S.91.

7 Conclusio

Die Fantasie ist ein Spiegel unserer Wünsche und Erwartungshaltungen, sie ermöglicht ein Entrinnen des Alltages. Ein Film bietet als Projektionsfläche einen Zufluchtsort für all jene, die sich darin verlieren oder wiederfinden wollen.

L. Frank Baum verfasste bereits Anfang des 20. Jahrhunderts mit seinem Buch *The Wonderful Wizard of Oz* die Geschichte der elternlosen Dorothy Gale, womit er der lyrischen Tradition von Märchen sowie Heldenmythen folgte. Der Autor kreierte mit seiner Erzählung ein Standardwerk der Kinderliteratur, das in Amerika vergleichsweise so populär wie die Abenteuer von *Pinocchio* in Italien oder die Geschichte der *Alice im Wunderland* in England ist.²⁶¹ Hollywood bediente sich etwa vier Jahrzehnte später an dem populären Kinderbuch der amerikanischen Literatur und schuf 1939 mit dem Musicalverfilmung *The Wizard of Oz* einen Klassiker der Filmgeschichte.²⁶² „There’s no place like home“²⁶³ – dieser wohlbekannte Ausspruch von Judy Garland alias Dorothy Gale kreierte eine Ideologie des amerikanischen Kulturgutes. Das erträumte Land Oz, eine Welt hinter dem Regenbogen, reflektiert den amerikanischen Traum, welcher die Erfüllung von Freiheit und Glückseligkeit anstrebt. Hinsichtlich der anfänglichen Strapazen in der Heimat Kansas, gefolgt von der Flucht von Zuhause, bleibt die Glaubhaftigkeit dieses Satzes allerdings fraglich. Das Technicolormärchen präsentiert die Realitätsflucht der Heldin in eine parallele Fantasiewelt als Schlüssel zu ihrem Erwachsenendasein. Durch die Kraft der Vorstellung transportiert sich die Protagonistin in eine imaginäre Realität, worin Fantasie und Wirklichkeit ineinander übergehen.

Die grenzüberschreitende Reise ist fest im amerikanischen Kanon verankert und wurde im Laufe der Jahrzehnte unermesslichen Forschungen und Analysen unterzogen, wodurch sich eine Vielzahl von Mythen und Thesen entwickelten. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts existieren kritische Auseinandersetzungen mit L. Frank Baums Kinderbuchvorlage. Dessen metaphorisch gefüllte Bildsprache nahmen Historiker zum Anlass, die trügerisch simple Geschichte in den Kontext

²⁶¹ Vgl. Riley: *Oz and Beyond*, S.3.

²⁶² Vgl. Hearn: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, S.5.

²⁶³ *The Wizard of Oz*, 1h34'57".

des amerikanischen Gesellschafts- sowie Politikwesens zu setzen. Der Filmklassiker ermöglicht dem Zuseher durch cineastische Stilmittel ein generationenübergreifendes Erlebnis des Eintauchens in eine faszinierende Scheinwelt. Die konträre Inszenierung von Schwarz-Weiß der beiden Spielorte markiert eine visuelle Abgrenzung des Fantasielandes zu dem tristen Alltag der realen Welt. Innerhalb klassischer Erzählmuster präsentiert das amerikanische Märchen eine Heldenreise sowie den Vollzug von Initiationsriten durch die Hauptfigur der heranwachsenden Dorothy Gale. Hinsichtlich historischer, als auch kultureller Diskurse eröffnet *The Wizard of Oz* ein tiefergehendes Feld der Ästhetik, als die trügerisch simple Geschichte zunächst vermuten lässt. Nach über 75 Jahren durchlief der Zauber des MGM-Musicals eine Transformation von einem Welterfolg bis hin zu einer Legende der Populärkultur, die nach wie vor eine unvergängliche Begeisterung mit sich bringt. Durch die jahrzehntelange Rezeption der Oz-Materie auf differenzierten Ebenen können Fakt und Fiktion im Laufe der Zeit nicht immer voneinander unterschieden werden – der Mythos um Oz entstand. In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht, die Botschaft von *The Wizard of Oz* zu hinterfragen, um unterschiedliche Lesarten anzubieten. Durch die reichhaltige Bildsymbolik bietet der Filmklassiker von Victor Fleming eine Projektionsfläche für zahlreiche interpretative und theoretische Ansätze. Um die Facetten der Lesarten bezüglich des Oz-Stoffes aufzuzeigen, habe ich ausgewählte Theorien aus verschiedenen Forschungsfeldern angeführt. Hierbei stieß ich auf ein enormes Ausmaß an Interpretationsebene, das für mich beinahe nicht zu bewältigen war. Dennoch wählte ich beispielhafte Auszüge der Oz-Forschung, die für mich eine Berechtigung hatten.

Die Erforschung des unbegrenzten Gebiets rund um die Welt von Oz könnte hinsichtlich verschiedener kulturtheoretischer sowie historisch begründeter Aspekte noch weiter ausgeführt werden. Das genaue Ausmaß der international verkauften Exemplare von Baums amerikanischem Literaturwerk ist unbekannt. Die Liste der Filmadaptionen ist ebenso nahezu unermesslich, da sie fortlaufend erweitert wird. Auf diese Weise hinterließ Dorothy auf ihrer Reise hinter den Regenbogen weltumspannende Spuren der Verzauberung.²⁶⁴ Auch ich wurde von

²⁶⁴ Vgl. Hearn: *Alles über den Wizard of Oz von L. Frank Baum*, S.102.

dem magischen Bann verzaubert, den *The Wizard of Oz* umgibt - dennoch beende ich an dieser Stelle meine Reise, die mich zwar nicht hinter den Regenbogen, aber diesem vielleicht ein Stückchen näher und mich schließlich bis hierhin geführt hat.

8 Literaturverzeichnis

Balázs, Béla: „Zur Kunstphilosophie des Films“ (1938), in: Franz-Josef Albersmeier [Hg.]: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam, 2003, S.201-223.

Baum, L. Frank: *The Wonderful Wizard of Oz*, Hg. V. Lucille Grindhammer, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994 [*The Wonderful Wizard of Oz with Pictures by W. W. Denslow*, 1900].

Bergan, Ronald: *Kompakt & Visuell. Film*, München u.a.: Darling Kindersley, 2013.

Bellin, Joshua David: *Framing Monsters. Fantasy Film and Social Alienation*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*, New York u.a.: McGraw-Hill, 2001.

Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film History. An Introduction*, New York u.a.: McGraw-Hill, Inc., 1994.

Bronfen, Elisabeth: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin: Volk & Welt, 1999.

Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner-Verlag, 2001.

Campbell, Joseph: *The hero with a thousand faces*, New Jersey: Princeton University Press, 1968.

Caryn, James: "FILM VIEW. Today's Yellow Brick Road Leads Straight To Hell", in: *The New York Times*, 19.8.1990, S.25.

Däwes, Birgit: „Die Semiotik der Populärkultur“, in: Stefan Keppler-Tasaki/ Elisabeth L. Paefgen [Hg.]: *Was lehrt das Kino? 24 Filme und Antworten*, München: edition text + kritik, 2012, S.121-145.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Dighe, Ranjit S.: *The Historian's Wizard of Oz. Reading L. Frank Baum's Classic as Political and Monetary Allegory*, Conneticut: Praegur Publisher, 2002.

Earle, Neil: *The Wonderful Wizard of Oz in American Popular Culture. Uneasy in Eden*, New York: The Edwin Mellen Press, 1993.

Fowkes, Katherine A.: *The Fantasy Film*, United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010.

Frus, Phyllis/Christy Williams [Hg.]: *Beyond Adaptions. Essays on Radical Transformations of Original Works*, North Carolina: McFarland, 2010.

Golden, Joanne M.: *The Narrative Symbol in Childhood Literature. Explorations in the Construction of Text*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1990.

Harmetz, Aljean: *The Making of the Wizard of Oz*, Chicago: Chicago Review Press, 2013.

Hearn, Michael Patrick [Hg.]: *Alles über den Zauberer von Oz von L. Frank Baum*, aus dem Englischen übersetzt von Alfred Könner, Hamburg: Europa Verlag, 2003.

Haines, Richard W.: *Technicolor Movies. The History of Dye Transfer Printing*, North Carolina: McFarland, 1993.

Hickethier, Knut: *Film und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2012.

Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.

Liptey, Fabienne: *WunderWelten. Märchen im Film*, Remscheid: Gardez! Verlag, 2004.

Littlefield, Henry M.: "The Wizard of Oz. Parable on Populism", in: *American Quarterly*, Vol. 16, No. 1, Spring 1964, S.47-58.

Müller, Jürgen [Hg.]: *Filme der 30er*, Köln: Taschen, 2006.

Nathanson, Paul: *Over the Rainbow. The Wizard of Oz as a Secular Myth of America*, New York: State University of New York Press, 1991.

Pfeffer, Melina: *Anthropomorphisierung im Animationsfilm*, München: Herbert Utz Verlag, 2012.

Riley, Michael O.: *Oz and Beyond. The Fantasy World of L. Frank Baum*, Kansas: University Press of Kansas, 1997.

Rockoff, Hugh: "The Wizard of Oz as a Monetary Allegory", in: *The Journal of Political Economy*, Vol. 98, No. 4, August 1990, S.739-760.

Rushdie, Salman: "Out of Kansas. The Wizard of Oz", in Jim Shepard [Hg.]: *Writers at the Movies*, London: Marion Boyars Publisher, 2003, S.201-226.

Rushdie, Salman: *The Wizard of Oz*, London: British Film Institute, 2006.

Scarfone, Jay/William Stillman: *The Wizard of Oz. The Official 75th Anniversary Companion*, New York: Harper Design, 2013.

Stresan, Norbert: *Der Fantasy Film*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1984.

Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*, aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1999 [*Les rites de passage*, 1909].

Vogler, Christopher: *The writer's journey. Mythic structure for writers*, Michigan: Michael Wiese Productions, 2007.

Internetquellen

American Film Institute, “100 Greatest Movie Quotes of American Cinema”:
<http://www.afi.com/100years/quotes.aspx> (Zugriff am 14.4.2015).

International Movie Database, “The Wizard of Oz (1939)”:
http://www.imdb.com/title/tt0032138/?ref_=fn_al_tt_1 (Zugriff am 8.5.2015).

SWR2 Literatur, „Wege nach Oz”, transkribiertes Hörspiel von Thomas Geavert:
21.06.2009: http://www.thomas-gaevert.de/dl_pdf/swr2-feature-am-sonntag-20090621.pdf (Zugriff am 2.5.2015).

UNESCO, “The Wizard of Oz”, *Full list of Registered Heritage*:
<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-wizard-of-oz-victor-fleming-1939-produced-by-metro-goldwyn-mayer/> (Zugriff am 19.5.2015).

Filmverzeichnis

Gone with the Wind, Regie: Victor Fleming u.a., USA 1939. Fassung: DVD-Video, Warner Home Video 2008.

Journey Back to Oz, Regie: Hal Sutherland, USA 1974. DVD-Video, Bci/ Eclipse 2006.

E.T., Regie: Steven Spielberg, USA 1982. Fassung: *E.T. – Der Außerirdische*, Universal Pictures Germany GmbH 2002.

Oz the Great and Powerful, Regie: Sam Raimi, USA 2013. Fassung: *Die fantastische Welt von Oz*, DVD-Video, Walt Disney 2013.

The Blue Bird, Regie: Walter Lang, USA 1940. Fassung: DVD-Video, 20th Century Fox 2007.

The Matrix, Regie: Andy Wachowski & Larry Wachowski, USA 1999. Fassung: DVD-Video, Warner Home Video 2005.

The Silence of the Lambs, Regie: Jonathan Demme, USA 1991. Fassung: *Das Schweigen der Lämmer*, Twentieth Century Fox 1990.

The Muppet's Wizard of Oz, Regie: Kirk R. Thatcher, USA 2005. Fassung: DVD-Video, Walt Disney 2006.

The Witches of Oz, Regie: Leigh Scott, USA 2011. Fassung: DVD-Video, Image Entertainment 2012.

The Wizard of Oz, Regie: Larry Semon, USA 1925. Fassung: DVD-Video, Elstree Hill Entertainment 2003.

The Wizard of Oz, Regie: Victor Fleming, USA 1939. Fassung: *Der Zauberer von Oz*, DVD-Video, Warner Home Video 2000.

The Wiz, Regie: Sidney Lumet, USA 1978. Fassung: DVD-Video, Universal Studios, 2009.

Wild at Heart, Regie: David Lynch, USA 1990. Fassung: DVD-Video, Universal 2003.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Entlang der gelben Ziegelsteinstraße.*

Screenshot 55'22" - *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, USA 1939. Fassung: *Der Zauberer von Oz*, DVD-Video, Warner Home Video 2000.

Abbildung 2: *Übergangssequenz – Realität.*

Screenshot 17'34" - *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, USA 1939. Fassung: *Der Zauberer von Oz*, DVD-Video, Warner Home Video 2000.

Abbildung 3: *Übergangssequenz – Fantasie.*

Screenshot 17'45" - *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, USA 1939. Fassung: *Der Zauberer von Oz*, DVD-Video, Warner Home Video 2000.

Abstract

Eine Reise ohne Tabus – seit über 75 Jahren berührt *The Wizard of Oz* als audiovisuelles Kulturgut ein generationenübergreifendes Publikum. Auf welche Weise lässt sich dieser fortwährende Erfolg begründen? Die vorliegende Arbeit behandelt im Zentrum die kritische Auseinandersetzung des oft zitierten Klassikers des Musicalfilmgenres von Victor Fleming aus dem Jahr 1939. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts erschuf der Autor L. Frank Baum mit seiner Romanvorlage *The Wonderful Wizard of Oz* ein Standardwerk der amerikanischen Kinderliteratur. Die trügerisch simple Geschichte über Dorothy Gale präsentiert eine symbolisch aufgeladene Heldenreise, als Flucht aus dem Alltag. Das Technicolormärchen zeigt einen magischen Realismus, worin sich die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum auflösen. Im Zuge dieser Forschung habe ich mich bemüht ausgewählte Oz-Mythen gemäß Fakt und Fiktion zu untersuchen.

Curriculum Vitae

Sophie Doblhammer, BA
geboren am 30.03.1991 in Wien

Ausbildung

- 2009-2015: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 2001-2009: BRG XIX Krottenbachstraße, Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
- 1997-2001: Volksschule Celtesgasse

Berufserfahrung

- Seit 2013 als Inspizientin für TV-Produktionen des Österreichischen Rundfunkes tätig
- 2012: Castingscout/ Redaktionelle Mitarbeit, Concorde Production GmbH
- 2010: Regieassistentz *CUT – Eine bewegte Zeit*, DSCHUNGEL WIEN Theaterhaus für junges Publikum

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig verfasst und ohne Benutzung anderer, als die von mir angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt bzw. indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere, dass diese Masterarbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, 2015

Sophie Doblhammer