



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„DEFA Märchenfilme: Zwischen Konformität und
Subversion“

verfasst von / submitted by

Julia Lumesberger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 344 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Englisch und
UF Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

„Seht ihr“, sprach [der Läufer], „jetzt hab ich erst die Beine aufgehoben,
vorher wars gar kein Laufen zu nennen.“¹

¹ Jakob *Grimm*, Wilhelm *Grimm*, Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter (Stuttgart o.A.), S.219.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Methodik	3
1.2 Quellenlage und Forschungsstand	6
1.3 Das Volksmärchen	8
2. DDR: 1949 bis 1970er Jahre	15
2.1 Widerstand in der Gesellschaft	19
2.2 DDR: Kultur und Künstler/innen	24
2.3 Resümee	28
3. Geschichte der DEFA	30
3.1 Bedeutung des Films im Sozialismus	30
3.2 Historischer Abriss	31
3.2.1 Gründung im Zeichen des Antifaschismus (1945-1949)	32
3.2.2 Aufbau /Ausbau des Sozialismus 1950er/1960er Jahre	34
3.2.3 Ära Honecker (1971-1989)	38
3.2.4 Resümee: Historischer Überblick DEFA	40
3.3 DEFA: Das Studio	40
3.4 DEFA international: Im- und Export	44
4. DEFA Märchenfilm: Geschichte und Ästhetik	48
4.1 Prä-DEFA Phase	48
4.2 Der DEFA-Märchenfilm	51
4.2.1 Filmkritik und Popularität	54
4.2.2 Themen und Ästhetik	57
4.3 Resümee	64
5. Konformität und Subversion in ausgewählten Märchenfilmen	66
5.1 Wie heiratet man einen König?	66
5.1.1 Filmemacher	69
5.1.2 Entstehung und Abnahmeprozess	73

5.1.3 Filmanalyse	75
5.2 Sechse kommen durch die Welt	89
5.2.1 Entstehung und Abnahmeprozess	91
5.2.2 Filmanalyse	94
5.3 Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus?	104
5.3.1 Filmemacher.....	107
5.3.2 Entstehung und Abnahmeprozess	109
5.3.3 Filmanalyse	111
6. Didaktisches Konzept.....	123
Conclusio.....	126
Bibliographie	132
Monographien	132
Artikel und Sammelbände.....	133
Online Quellen	135
Archivalien	137
Artikel der Tages- und Wochenpresse	138
Dokumentationen	139
Filmographie	139
Abstract: Deutsch und Englisch	140

Abkürzungsverzeichnis

BRD – Bundesrepublik Deutschland

DDR – Deutsche Demokratische Republik

DEFA – Deutsche Film und Aktiengesellschaft

FDGB – Freien Deutsche Gewerkschaftsbund

FDJ – Freie Deutsche Jugend

HV-Film – Hauptverwaltung Film

IM – Inoffizielle Mitarbeiter des Staatssicherheitsdienstes

KPD – Kommunistische Partei Deutschland

MfK – Ministerium für Kultur

MfS – Ministerium für Staatssicherheit

NVA – Nationale Volksarmee

SBZ – Sowjetische Besatzungszone

SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschland

SPD – Sozialdemokratische Partei Deutschland

UFA – Universum Film AG

1. Einleitung

Noch 30 Jahre nach dem Mauerfall gilt es der Fülle an Dokumenten gerecht zu werden, die der bürokratische DDR-Staat hinterlassen hat. Keine Ausnahme stellt hierbei das Erbe des volkseigenen Filmbetriebs, der ‚Deutschen Film- und Aktien Gesellschaft‘ (DEFA) dar, in welchem zwischen 1946 bis 1993 mehr als 700 Spielfilme, davon etwa 146 Kinder- und Jugendfilme, gedreht wurden.² Der Fokus der vorliegenden Abhandlung liegt auf Verfilmungen traditioneller Volksmärchen, deren mehr als 40 in der DEFA entstanden sind.³ Anhand dreier Filmbeispiele soll das subversive Potential der Filme dieses Genres aufgezeigt werden.

Die Schaffungssituation in der DEFA war eine besondere; im staatlich gelenkten Betrieb war die Filmfinanzierung dem Staat überlassen, dafür standen Form und/oder Inhalt der Produktionen unter politischer Einflussnahme, um potenzieller Systemkritik vorzubeugen. Das Modell des Filmbetriebs war von der Sowjetunion inspiriert und man gestand dem Massenmedium Film folglich eine hohe Wirkungsmacht zu, weswegen die ostdeutschen Filmschaffenden im Visier des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) standen. Ihre Werke sind zweifellos geprägt von den äußeren, wirtschaftlichen und politischen Umständen. Nichtsdestotrotz fehlt der Behauptung, dass DEFA-Filmproduktionen allein als Vehikel für die sozialistische Ideologie dienten, aus heutiger Sicht vielfach die Gültigkeit.⁴ Im Gegenteil, aufmerksame ZuseherInnen werden eher überrascht von Andeutungen, die wenn sie auch nicht als Kritik gewertet werden können, zumindest als subversiv zu bezeichnen sind. Dabei soll an dieser Stelle klar festgehalten werden, dass es sich bei den Regisseuren durchaus um überzeugte Sozialisten handelte, die zu einer positiven Entwicklung der DDR-Gesellschaft beitragen wollten. Daher sind kritische Momente in der Filmauswahl nicht gleichzusetzen mit Kritik am politischen System an sich oder dem Wunsch nach politischem Machtwechsel, wie es in der wissenschaftlichen Literatur vielfach getan wurde. Stattdessen sollten diese Momente als Anspielungen auf Besonderheiten, aber auch Probleme innerhalb des Systems aufgefasst werden, die zur DDR-Gesellschaft gehörten. Insgesamt zeugen die Filmbeispiele davon, wie Filmemacher Wege fanden, zwischen eigenen künstlerischen Ansprüchen und dem

² Günter Jordan, Film- und Lichtspielwesen in der DDR, Strukturgeschichte der Filminstitutionen, online unter <https://www.defa-stiftung.de/defa/geschichte/filmwesen-der-ddr/210-spielfilm/> (30.01.2019).

³ Dieter Wiedemann, „Der DEFA- Kinderfilm. Zwischen Resteverwertung und Politikdiskursen. Überlegungen zum Umgang mit Kulturerbe“. In: Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009), S.111.

⁴ Dieter Wiedemann, Zwischen Resteverwertung und Politikdiskursen, S.111-124.

aufmerksamen Auge des Regimes, Filme zur drehen, die nicht am Leben des DDR-Publikums vorbeigingen.

Obwohl Märchenfilme innerhalb als auch außerhalb der DDR zu den populärsten der DEFA gehören, hat das Genre bisher wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten. Die ausgewählten Filmbeispiele stehen am Ende einer Entwicklung, die von ideologisch stark behafteten Filmen im Sinne des erfolgreichen Auf-/Ausbaus des Sozialismus, hin zu Filmen, die mit vorherrschenden Konventionen brachen, reicht. Dies war möglich, da die Popularität des Fernsehens die des Films überholte, und sich Ende der 1960er Jahre die „kulturpolitischen und agitatorischen Prioritäten“⁵ der SED (Sozialistischen Einheitspartei Deutschland) diesem Medium zuwandten. Die Werke einer neuen kritischen Generation von Regisseuren, wie Rainer Simon mit „Wie heiratet man einen König“ (1969), als auch „Sechse kommen durch die Welt“ (1972), und Egon Schlegel mit „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus?“ (1977), zeugen von einem Spiel mit dem Genre. Märchenfilme boten die Möglichkeit zur latenten Kritik, da Zensurverantwortliche dem Kinderfilm nicht dieselbe Aufmerksamkeit wie dem Gegenwartsfilm schenkten und folglich „double-entendres“⁶ nur selten beanstandet wurden. Überhaupt waren kritische Momente in den Filmen für die Zensur nur schwer feststellbar, da sich die in der Märchenwelt eingebettete Kritik zu weit von ihrem realen Ursprung entfernt hatte.⁷

Der Aufbau der Arbeit gestaltet sich folgendermaßen: In diesem einleitenden Kapitel folgen zunächst Überlegungen zur Methodik, zum Stand der Literatur und zum Gegenstand der Volksmärchen hinsichtlich Machtstrukturen und Subversion. Im Sinne der *historisch kontextualisierten Filmanalyse*, skizziert das zweite und dritte Kapitel den Entstehungskontext der Filme, also die politischen, gesellschaftlichen, ideologischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in der DDR und den Strukturen innerhalb der DEFA. Das vierte Kapitel bietet einen Überblick über die Entwicklung des deutschen Märchenfilms bis hin zum DEFA-Märchenfilm und geht in weiterer Folge auf die Charakteristika des DEFA-Märchenfilms ein. Das fünfte und letzte Kapitel beinhaltet die Filmanalysen. In diesem Kapitel sollen auf Basis der eigenen Sichtung des Filmmaterials, der wissenschaftlichen Literatur, und der

⁵ Dieter Wiedemann, „DEFA-Kinderfilm. Zwischen pädagogischem Auftrag und künstlerischem Anliegen“. In: Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf, Zwischen Marx und Muck (Berlin 1996), S.24.

⁶ Benita Blessing, „Happy Socialist Ever After? East German children's films and the education of a fairy tale land“. In: Oxford Review of Education 36/2 (2010), S.240.

⁷ Dagmar Schittly, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen (Berlin 2002), S.315.

vorangehenden Diskussion spezifische Aspekte hervorgehoben werden, die die Filme subversiv anmuten lassen.

In DEFA-Märchenfilmen spiegelt sich das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik, das allgemein in der DDR herrschte, wider. Die Werke und ihre Macher stehen zwischen Systemkonformität und Subversion, denn „[d]ie meisten lebendigen Menschen in der DDR haben nämlich immer beides zugleich: sich angepaßt (sic!) und widerstanden.“⁸

1.1 Methodik

Die These der Arbeit ist, dass Filmschaffende im repressiven Klima der DDR und unter dem wachsamen Auge des Staates die Welt der Märchen als Projektionsfläche für subversive Gegenwartsanspielungen nutzten. Es folgt eine Darstellung der Filmbeispiele, der gewählten Methodik für die Filmanalyse und der Forschungsfragen.

Die drei Märchenbeispiele wurden gewählt, da sie am Ende einer Entwicklung von ideologisch stark behafteten Filmen im Sinne des erfolgreichen Auf-/Ausbaus des Sozialismus, hin zu Filmen, die mit vorherrschenden Konventionen brachen, standen. Eine junge Regisseur-Generation zeugt Ende der 1960er von einer neuen Art der Auseinandersetzung mit dem Genre. Dazu gehören Rainer Simons „Wie heiratet man einen König“ (1969), als auch „Sechse kommen durch die Welt“ (1972), und Egon Schlegel mit „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus?“ (1977). Dabei ist es von Bedeutung, dass die drei Filmbeispiele an ein Kinder- als auch Erwachsenenpublikum gerichtet sind. Davon zeugen die mediale Bewerbung – die drei gewählten Filmbeispiele wurden als Familienfilme angepriesen, als ein „Spaß für klein und groß“⁹ – als auch Kommentare der Regisseure Simon und Schlegel. Um diesem Publikum gerecht zu werden, mussten die Regisseure dafür sorgen, dass die Handlung zwar für Kinder nachvollziehbar blieb, aber auch, dass sich Erwachsene unterhalten fühlten. Um diesem Anspruch zu entsprechen reicherte man die Filme mit Anspielungen auf das damalige Leben an, die vom zeitgenössischen erwachsenen Publikum verstanden wurden. Dazu zählen unterschwellige Codes und Anspielungen, die bisher, bis auf einige Ausnahmen, allein im Hinblick auf den DEFA-Gegenwartsfilm in der wissenschaftlichen Literatur diskutiert wurden. Diese Doppelbödigkeiten gilt es auch im Märchenfilm genauer zu beleuchten, ohne dabei die

⁸ Wolf Biermann, „Buntes Grau. Ein paar Details“. In: Roman Grafe (Hg.), *Die Schuld der Mitläufer. Anpassen oder Widerstehen in der DDR* (München 2009), S.13.

⁹ u.a. Gisela Steinecker, „Wie heiratet man einen König“. In: *für dich. Illustrierte Frauenzeitschrift*, (3. Dezember.1968), S.9f.; G.S., „Sechse kommen durch die Welt. Ein Märchenfilm der DEFA für Kinder und Eltern.“ In: *Neue Zeit* (Berlin) (26.August.1972).; Heinz Hofmann, „Spaß mit dem Teufel“. In: *Nationalzeitung Berlin* (Berlin) (31.Dezember.1977).

besondere Schaffenssituation der Märchen außer Acht zu lassen. Es kam den Filmemachern nämlich zugute, dass sich ab den 1960er Jahren das fürsorgliche kulturpolitische Auge des Staates dem Fernsehen zuwandte, was zu neuen Freiräumen führte, welche diese auch zu nutzen verstanden, um Doppelbödigkeiten in den Geschichten zu verankern. Im Hinblick darauf, dass es sich bei Filmen, um kulturelle Zeitdokumente handelt, die das Leben in der DDR widerspiegeln, idealisierte Sichtweisen der sozialistischen Propaganda zeigen, aber ebenso hinterfragen, sollen die Filmbeispiele auch in den größeren Kontext der deutschen Märchenfilmtradition¹⁰ gestellt werden, um etwaige Unterschiede zu den vorhergehenden bzw. späteren Filmen hervorzuheben.¹¹ Bei der Interpretation ist besondere Vorsicht geboten, schließlich ist die rezipierte Botschaft:

Summe filminterner und -externer Einflussfaktoren [und] ist immer eine durch individuelle, situative und historisch-gesellschaftliche Variablen beeinflusste Konstruktion des Zuschauers oder – in zugespitzter Formulierung – jeder Betrachter sieht einen eigenen (Meta-) Film.¹²

In dem Zitat werden die Einschränkungen der Analyse offensichtlich – im Nachhinein lässt sich nicht feststellen, wie die Filme vom zeitgenössischen Publikum aufgefasst wurden, also ob Anspielungen auch als solche verstanden wurden. Des Weiteren besteht die Gefahr, dass eine auf dem heutigen Stand des Wissens basierende Untersuchung rasch zu Überinterpretationen führen kann. Um dies zu vermeiden, nähert sich die Arbeit den drei Filmbeispielen unter Heranziehung von Kortes Methodik für eine *kontextorientierten historischen Filmanalyse*. Diese schließt die Bereiche *Filmrealität*, *Bedingungsrealität*, *Bezugsrealität* und *Wirkungsrealität* mit ein. Die *Filmrealität* bezieht sich auf die Wirklichkeit im Film und deckt somit alle „am Film feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen“¹³ ab. Die *Bedingungsrealität* behandelt kontextuelle Faktoren, die die Form und den Inhalt des Films beeinflusst haben; dazu zählen die während der Produktion bestehenden politischen, ökonomischen, und kulturellen Rahmenbedingungen, als auch der Stand der Filmtechnik, die in den Kapiteln 2 und 3 untersucht wurden. Die *Bezugsrealität* zeigt, in welchem Verhältnis die im Film gezeigten Themen oder Ereignisse zur historischen Realität stehen.¹⁴ Während die *Wirkungsrealität* des Films, das Studium der Verhältnisse, in welchen der Film produziert

¹⁰ Anm.: Der erste DEFA Märchenfilm war „Das kalte Herz“ (Paul Verhoeven) und wurde 1950 veröffentlicht. Der letzte war „Die Geschichte von der Gänseprinzessin und ihrem treuen Pferd Falada“ (Konrad Petzold), welches im Jänner 1989 in die Kinos kam. Insgesamt dürften 44 Märchenfilme in der DEFA gedreht worden sein. (Qinna Shen, The politics of magic. DEFA fairy-tale films (Detroit/Michigan 2015), S.255-258).

¹¹ Dieter Wiedemann, Zwischen pädagogischem Auftrag und künstlerischem Anliegen, S.30.

¹² Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse (Berlin⁴ 2010), S.16.

¹³ Helmut Korte, Systematische Filmanalyse, S.23.

¹⁴ Helmut Korte, Systematische Filmanalyse, S.23-25.

wurde und die Analyse der am Film beteiligten Personen meint, einschließlich der Rezeption des Filmes (Kapitel 5).¹⁵

Für die Bearbeitung des Themas konnte ich mithilfe eines KWA-Stipendiums der Universität Wien zwei Wochen in Berlin verbringen, um meine Recherchen zu vertiefen. Während dieses Aufenthalts recherchierte ich in der Abteilung Pressedokumentation der *Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg* sowie im *Deutschen Bundesarchiv*, um betriebsinterne Akten zu den Filmen einzusehen. Die Pressedokumentation besitzt eine umfangreiche Sammlung aus Zeitungsausschnitten zu den in der DDR rezensierten Filmen. Relevante Artikel wurden für meinen Besuch in Mappen zusammengetragen, die Ausschnitte aus überregionaler, wie auch regionaler Presse zu den Filmen beinhalteten. Zusätzlich erhielt ich ebenfalls Material zum Thema DEFA-Märchenfilm im Zeitraum von 1950er bis zu den 1980er Jahren, um mir ein Bild – vor allem während der 1950er intensiv geführten – öffentlichen Diskussionen machen zu können. Des Weiteren war es mir möglich kurze Interviews der Regisseure in Magazinen/Zeitungsen zu lesen. Es handelte sich beim eingesehenen Material um Zeitungsausschnitte, folglich verwendeten die AutorenInnen nur Namenskürzel. Alle mir verfügbaren Informationen sollen in der Zitierung wiedergegeben werden und wo AutorenInnen nicht vorhanden sind, wird dies mit Unbekannt (UB) gekennzeichnet.

Die Aktenbestände zur DEFA befinden sich im *Deutschen Bundesarchiv* in Lichterfelde. Die Bestände sind digitalisiert und Akten müssen vorab über die Suchmaschine „invenio“¹⁶ bestellt werden. Dabei soll erwähnt werden, dass es für einige Akten noch keine Beschreibung gibt, was die Auswahl, allein mit stichwortartigen Titeln und Datum, etwas aufwendig gestaltete. Während meines Aufenthalts habe ich die DEFA-Betriebsakten (BArch/DR/117) sowie die Akten des MfK, des Ministeriums für Kultur (BArch/DR/1) eingesehen. Teile der besagten Aktenbestände sind nicht durchnummeriert, daher erfolgt die Zitierweise mit allen auf den Dokumenten vorhandenen Angaben. Für meine Arbeit waren die Zulassungsakten¹⁷ zu den Filmen von Bedeutung, diese müssen betriebsintern von einer/m MitarbeiterIn des Bundesarchivs bestellt werden und lagen bei meinem Besuch im Lesesaal auf.

¹⁵ Helmut Korte, *Systematische Filmanalyse*, S.23.

¹⁶ Deutsches Bundesarchiv, online unter <https://invenio.bundesarchiv.de/basys2-invenio/login.xhtml> (30.01.2019).

¹⁷ Zulassungsakten, „Wie heiratet man einen König“, unter BArch, DR 1-Z/280.; Zulassungsakten, „Sechse kommen durch die Welt“, unter BArch, DR 1-Z/168.; Zulassungsakten, „Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus“, unter „BArch DR 1-Z/224, 224b.

1.2 Quellenlage und Forschungsstand

In den Jahren nach dem Berliner Mauerfall scheint es, als hätte sich die wissenschaftliche Aufarbeitung vor allem auf die Instrumentalisierung der Kultur seitens der politischen Funktionäre in totalitären Systemen konzentriert. Teilweise überschatteten Differenzen in der Weltanschauung die Forschung und tendenziell einseitig negative oder positive Darstellungen der DDR prägten das Bild.¹⁸ Erst später entwickelte sich ein Interesse an anderen Aspekten des DEFA Spektrums, wie der Organisation des Filmbetriebs, oder der identitätsbildenden Funktion, die dem Film zukam.¹⁹

Seit 1999 zählen DEFA-Filme zum nationalen Kulturerbe und seither wurden zahlreiche Werke zur DEFA-Forschung innerhalb des deutschsprachigen Raums publiziert. Daher lässt sich im Allgemeinen ausreichend Literatur zur Institution DEFA und zu damit in Zusammenhang stehenden Themen finden. Auch gibt es Filmlexika, in welchen grundlegende Informationen rund um die Produktionen erfasst sind. Des Weiteren, existieren bis dato viele Publikationen, die vom *Filmmuseum Potsdam*, als auch von der im Jahre 1999 gegründeten *DEFA-Stiftung* gefördert wurden. Ein Beispiel dafür ist das inzwischen wieder eingestellte Jahrbuch der *DEFA-Stiftung*, das zwischen 2000 und 2006 publiziert wurde und eine Plattform für Forschung rund um die DEFA und den DEFA-Film bot. Jedoch werden auch weiterhin in unregelmäßigen Abständen wissenschaftliche Schriftenreihen²⁰, von der Stiftung gefördert, veröffentlicht. In jüngster Zeit gibt es vermehrt Aufarbeitungen rund um Kinder- und Jugendfilme, u.a. „Kindheit und Film“²¹ von Horst Schäfer und Claudia Wegener, oder „Zwischen Marx und Muck“²² herausgegeben von Ingelore König und Dieter Wiedemann. Die Filme werden in diesen jedoch eher oberflächlich behandelt– die Bücher beinhalten keine ausführlichen Analysen zu einzelnen Filmen. Alles in allem fehlt bisher eine systematische Untersuchung zum DEFA-Kinder- und/oder Märchenfilm im deutschsprachigen Raum.

Auch international besteht ein vermehrtes wissenschaftliches Interesse an der ostdeutschen Filmwirtschaft, dabei war der DEFA-Film im angloamerikanischen Raum lange kaum mehr als eine Randerscheinung.²³ Eine Ausnahme bildete das Projekt der *DEFA Film Library* der

¹⁸ Jörg Roesler, *Geschichte der DDR* (Köln 2012), S.7-8.

¹⁹ Marc Silberman, Henning Wrage, „Introduction“. In: Marc Silberman, Henning Wrage (Hg.) *DEFA at the Crossroads. Remapping the Terrain* (Berlin 2014), S.11.

²⁰ DEFA-Stiftung „Publikationen“, online unter <http://www.defa-stiftung.de/schriftenreihe> (29.01.2019).

²¹ Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.), *Kindheit und Film. Geschichten, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland* (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009).

²² Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf (Hg.), *Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder* (Berlin 1996).

²³ Marc Silberman, Henning Wrage, *Introduction*, S.2.

*University of Massachusetts*²⁴ in Amherst, welche seit den 1990er Jahren dem amerikanischen Publikum DEFA-Filme zugänglich macht und neben Forschungstätigkeiten auch den Vertrieb der Filme in Nordamerika organisiert.²⁵ Allgemein ist man im englischsprachigen Raum in der Auseinandersetzung mit visuellen Zeitdokumenten weiter fortgeschritten, denn es waren zuerst vor allem britische und amerikanische Wissenschaftler, die sich der „comparative observation and analysis of films from East and West“²⁶ annahmen. Dies hat jedoch bisher kaum zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit Kinderfilmen oder Märchenproduktionen geführt, mit Ausnahme des 2015 in der USA erschienenen „The Politics of Magic“ von Qinna Shen. Darin werden wiederkehrende Themen und Motive, als auch ansatzweise die filmische Ästhetik der DEFA-Märchenfilme, systematisch hervorgearbeitet und verglichen.

Schwierigkeiten in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem DEFA ergeben sich nicht aufgrund mangelnder Quantität, oder Qualität, sondern aufgrund des „mangelnden länderübergreifende[m] Austausch[es]“²⁷ – dies bestätigt auch der Blick auf die jeweiligen Literaturverzeichnisse. Des Weiteren nimmt die Auseinandersetzung mit dem Märchenfilmgenre relativ wenig Raum in der Forschung ein. Wenn überhaupt Filme in Sammelwerken erwähnt werden, so werden zumeist nur zwei Beispiele genannt, „Die Geschichte vom kleinen Muck“ und „Das singende, klingende Bäumchen“, die exemplarisch für spätere Produktionen stehen sollen. Damit werden aber genau die Märchen aufgegriffen, die zwar international erfolgreich waren, aber seitens der Parteifunktionäre als zu bürgerlich beanstandet wurden und Ausnahmefälle in der DEFA-Märchenproduktion darstellen. Nach der ersten antifaschistisch geprägten Phase in der DDR wurden die Auflagen für spätere Filme strenger und insgesamt wurde ein kulturpolitisch restriktiverer Weg eingeschlagen. Nicht zuletzt scheint im deutschsprachigen Raum die historisch kontextualisierte Filmanalyse nach wie vor nicht ganz angekommen zu sein.

²⁴ DEFA Film Library at the University of Massachusetts Amherst, online unter <https://ecommerce.umass.edu/defa/about/mission> (28.01.2019).

²⁵ Skyler Arndt-Briggs, „DEFA auf Amerikanisch“. In: *Frank Stern*, Barbara Eichiniger (Hg.), *Film im Sozialismus* (Wien 2009), S.148-165.

²⁶ Marc Silberman, Henning Wrage, *Introduction*, S.11.

²⁷ Skyler Arndt-Briggs, *DEFA auf Amerikanisch*, S.149.

1.3 Das Volksmärchen²⁸

Bis heute werden sowohl Bücher als auch Filme, die auf Märchen basieren, von allen Altersgruppen konsumiert, somit spielen Märchen wohl im Leben aller früher oder später eine Rolle. Da die drei Filmbeispiele auf Geschichten der Märchensammlung der Gebrüder Grimm beruhen, beschäftigt sich dieses Kapitel mit der literarischen Vorlage der Filme und sucht die Frage zu beantworten, ob der volkstümliche Märchenstoff grundsätzlich subversive Tendenzen aufweist.

Für volkstümlichen Märchen herrscht bis heute die weit verbreitete Annahme, dass diese auf oral tradierte Geschichten vorschriftlicher Gesellschaften zurückgehen. Die historischen Wurzeln, beziehungsweise die ursprüngliche Form bekannter Märchen, sind jedoch reichlicher Forschung in diese Richtung²⁹ nicht zweifelsfrei feststellbar, da es an den dafür nötigen Quellen fehlt. Somit ist allein aufgrund der zahllosen Adaptionen der Stoffe fraglich, ob es sich bei heutigen Märchen um kulturelle Artefakte vorschriftlicher Gesellschaften handelt. Archäologische Funde wie Höhlenmalereien, Kunstwerke, oder Manuskripte, bezeugen zwar durchaus die Existenz fantastischer Geschichten, aber diese wurden nicht über Generationen weitergegeben, ohne sich zu verändern³⁰:

[T]he individual tale was indeed a *symbolic act* intended to transform a specific oral folk tale (and sometimes well-known literary tale) and designed to rearrange the motives, the characters, themes, functions and configurations³¹ in such a way that they would address the concerns of the educated and ruling classes of early capitalistic societies.³²

(Anm.: Hervorhebung übernommen)

²⁸ Anm.: Neben der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung birgt die Märchenanalyse auch Potential für die Geschichtswissenschaften. Gegebenenfalls berichten Märchen nämlich nicht nur von dem Wunsch nach sozialem Aufstieg, sondern liefern auch Einblicke in die Realität der feudalen Vergangenheit. Neben dem Machtkampf innerhalb der sozialen Hierarchie finden sich in den Stoffen wiederholt Anspielungen auf physische Gewalt und Armut. Von dieser Perspektive wären jene Inhalte die von Nötigung, Prügelstrafen, oder Vergewaltigung zeugen, über Jahre symbolisch verschlüsselt worden und somit heute noch herauszulesen. Ein einleuchtendes Beispiel bietet die Geschichte von „Hänsel und Gretel“, die durchaus Nähe zur damaligen Realität aufweist, in der nagender Hunger Eltern einer armen kinderreichen Familie dazu bringt, einige ihrer Kinder im Wald auszusetzen, um den Rest vor dem Tod zu bewahren. Des Weiteren ist der patriarchalische Kontext der Märchenentwicklung erkennbar, denn es ist freilich eine Frau, die ihren Mann überredet, die Kinder auszusetzen. In einer frühen Fassung der Grimm Bücher ist es zuerst die Mutter und erst ab 1840 die Stiefmutter, die intrigiert. Überhaupt ist die Figur der (bösen) Stiefmutter eine, die in Anbetracht der hohen Sterblichkeitsrate von Wöchnerinnen durchaus wirklichkeitsnah ist. (Eugen Weber, „Fairies and the Hard Facts. The Reality of Folk Tales“. In: Journal of the History of Ideas 42/1 (1981), S.93-113.)

²⁹ U.a.: Sara Graça da Silva, Jamshid J. Tehrani, „Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales“. The Royal Society (20.01.2016), online unter <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/1/150645> (06.08.2018).

³⁰ Jack Zipes, Why fairy tales stick. The evolution and relevance of a genre (New York 2006), S.13.

³¹ „The configuration of a society is the pattern of arrangement and rearrangement of social behavior related to a socialized mode of perception.“ (Jack Zipes, Subversion, S.7.)

³² Jack Zipes, Fairy Tales and the Art of Subversion. The classical genre for children and the process of civilization (New York 1991), S.6.

Aus dem Zitat geht hervor, dass märchenhafte Geschichten immer der jeweiligen Zeit und Gesellschaft entsprechend transformiert wurden. Dabei wurden kulturell signifikante „motifs, characters, topoi, plots, and images“³³ weitertradiert, während andere Details abhandenkamen oder verändert wurden. Beispielsweise haben Forschungen gezeigt, dass vorchristliche Versionen von Märchen sowohl eine stärkere Bindung mit der Umwelt, als auch matriachale Aspekte aufwiesen, die im Laufe der Zeit verloren gingen. Generell scheint die Entwicklung weiblicher Protagonisten die realen Lebensrealitäten für Frauen widerzuspiegeln: Aus ehemaligen Göttinnen wurden Hexen, böse Feen, oder Stiefmütter, und aktive Frauenrollen kamen abhanden. Diejenigen, die Märchen aufzeichneten, übten zusätzlich einen großen Einfluss aus, denn es waren vor allem weiße, aus einem religiösen Hintergrund stammende Männer, die die Stoffe ihrem eigenen Weltbild unterwarfen.³⁴ Märchen wurden also über Generationen hinweg in Form und Inhalt der jeweiligen dominanten Gesellschaftsgruppe angepasst.

Die ersten treibenden Kräfte, welche märchenhafte Stoffe unterschiedlichen Ursprungs sammelten und niederschrieben, waren Giovanni Battista Basile in Italien und von Charles Perrault in Frankreich im 17. Jahrhundert.³⁵ Im deutschsprachigen Raum veröffentlichten die Gebrüder Grimm 1812³⁶ ihre erste Sammlung „Kinder- und Hausmärchen“. Das Werk war vor allem an die damals zahlende Leserschaft, die Bourgeoisie, gerichtet und ist somit:

[...] overtly patriarchal and politically conservative in structure and theme and reflect[s] the dominant interests of social groups that control cultural forces of production and reproduction.³⁷

Die Märchen der Gebrüder Grimm zeugen von einem patriarchalischen, politisch konservativen gutbürgerlichen Weltbild. Es ist eine bis heute bestehende fälschliche Annahme, dass es sich bei den Märchen der Grimms, wie diese es in der Einleitung ihres Buches festhielten, um Zeugnisse des Volkes, wie Bauern oder Tagelöhnern, handelte. Wahrheitsgemäß ist eher, dass die Stoffe der bürgerlichen Schicht entstammten.³⁸ Man wollte es sich freilich nicht mit den zahlenden Kunden verspielen, daher gibt es in der Märchenwelt vor allem VertreterInnen anderer sozialer Schichten, wie Könige/Königinnen, Prinzen/Prinzessinnen, Soldaten,

³³ Jack Zipes, *Why fairy tales stick*, S.13.

³⁴ Ebd., S.13.

³⁵ Giambattista Basiles „Il Pentamerone (Das Pentameron)“ (1634/36) und Charles Perraults „Histoires ou Contes du temps passé (Geschichten, oder Erzählungen aus alter Zeit)“ (1697).

³⁶ Anm.: Jacob Grimm (1785–1863) und Wilhelm Grimm (1786–1859); Werk: „Kinder- und Hausmärchen“ 1812 erstmals veröffentlicht.

³⁷ Jack Zipes, *Why fairy tales stick*, S.2.

³⁸ Jack Zipes, *Subversion*, S.47.

Bauern/Bäuerinnen, Tiere und magische Wesen, wie Hexen, Elfen, Zwerge oder Riesen. Die bürgerliche Mittelschicht oder Repräsentanten der Kirche haben selten Platz in Märchen.³⁹ Überhaupt ist die Welt, in der sich heute bekannte Volksmärchen abspielen, von „medieval patriarchy, monarchy, and absolutism in the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries“⁴⁰ geprägt. Dies zeigt sich beispielsweise, im präindustrialisierten Zustand, in welchem sich die märchenhafte Gesellschaft befindet – es gibt keine Anzeichen von Maschinen, großflächigem Handel oder Stadtleben. Der Prozess der Verschriftlichung von Märchen ist im Fall der Gebrüder Grimm gut protokolliert. Die Evolution ihrer Manuskripte⁴¹ zeigt, dass nicht nur stilistische Veränderungen vorgenommen wurden, sondern dass neben Sequenzen der Grausamkeit und Gewalt, jegliche sexuelle Anspielungen, vor allem durch Wilhelm Grimm, aus den Geschichten entfernt wurden.⁴² Grund dafür war, dass, obwohl Märchen nicht immer nur von Kindern konsumiert wurden, die Märchensammlung der Gebrüder Grimm fortan für die moralische Erziehung von Kindern genutzt werden sollte. Kinder sollten anhand der Geschichten sozialisiert werden und die normativen Erwartungen ihrer Umwelt erkennen und erfüllen lernen.⁴³ Daher reflektiert die Moral von Märchen die patriarchale, christliche und bürgerliche Weltordnung, die zur Zeit ihrer Niederschrift herrschte.

Die ursprünglichen Stoffe zeugen aber von dem Durchbrechen sozialer Hierarchien, von Machtkämpfen und im weitesten Sinne von Revolution. Die zwar während der Verschriftlichung adaptierten ProtagonistenInnen europäischer Volksmärchen kommen, wie im vorangehenden Absatz festgestellt, zumeist aus der unteren und obersten Schicht in der feudalen Hierarchie. Die Charaktere sind TrägerInnen „allgemeine[r] menschliche[r] Eigenschaften und Haltungen“⁴⁴ und mithilfe dieser Typisierung wurden bewusste als auch unbewusste Sehnsüchte nach der Verbesserung der eigenen Lebensrealität, des eigenen Status ausgedrückt. Märchen können damit auch als „ideologically variable desire machines“⁴⁵ bezeichnet werden. Da ursprünglich die Bauernschaft und Mitglieder der niederen Klassen Hauptträger mündlich tradierten Geschichten gewesen sein sollen, spielen folglich Themen wie Macht und Unterdrückung als auch deren Überwindung eine Rolle:

³⁹ Jack Zipes, *Subversion*, S.7.

⁴⁰ Ebd., S.7.

⁴¹ Ebd., S.47-55.

⁴² Ebd., S.47.

⁴³ Ebd., S.6-9.

⁴⁴ Eberhard Berger, Joachim Giera, 77 Märchenfilme. Filmführer für Jung und Alt (Berlin 1990), S.15.

⁴⁵ Christina Bacchilega, *Fairy Tales Transformed. Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder* (Detroit 2013), S.4.

[I]f we reread some of the tales with history in mind [...] it becomes apparent that these enchanting, loveable tales are filled with all sorts of power struggles over kingdoms, rightful rule, money, women, children, and land, that their real ‘enchantment’ emanates from these dramatic conflicts whose resolutions allow us to glean the possibility of making the world, that is, shaping the world in accord with our needs and desires.”⁴⁶

Inhaltlich prägen Machtkämpfe und die Frage, wie man aus diesen erfolgreich hervorgehen kann, die Geschichten. Dafür müssen die ProtagonistenInnen erst mächtig werden und die ihnen auferlegten Aufgaben meistern, das Credo ist also “might makes right”⁴⁷. Der Lohn besteht meist aus Reichtümern und sozialem Aufstieg, beispielsweise, durch die Heirat mit einer aus adeligen Kreisen stammenden Person (Prinzessin). Soziale Aspiration ist grundlegendes Element in vielen Volksmärchen und die Struktur, Ästhetik, sowie der Inhalt der Geschichten zeigen, wie, nach Meinung des Erzählers, soziale Konflikte oder Barrieren überwunden werden können. In der Realität der Märchenwelt, in der kaum Möglichkeit sozialer Mobilität herrscht, ist dies vielfach nur durch Magie erreichbar – „magic and miraculous serve to rupture the feudal confines and represent[s] metaphorically the conscious and unconscious desires of the lower classes to seize power”⁴⁸ möglich. Magie überwindet Barrieren und ist Mittel zur Erlangung sozialen Aufstiegs.⁴⁹ Nur in seltenen Fällen erreichen Geschick und Intelligenz dieselbe Bedeutung. Aufgrund der signifikanten Rolle, die die Magie in Märchen spielt, gehören die „marvellous elements and occurrences”⁵⁰ zum Erkennungsmerkmal des Genres. Im Kontext der DDR spielen neben sozialer Aspiration auch die Darstellungen von Königen/Königinnen, die ihre Macht auch missbräuchlich verwenden, eine Rolle. In einigen frühen DEFA-Märchenfilmen scheinen HerrscherInnen vor allem mit all jenen negativen Aspekten besetzt zu sein, die seitens des Sozialismus mit der Aristokratie verbunden waren. Während spätere Filme, wie die drei Filmbeispiele, ein eher komplexes Verhältnis zu Herrschaftsfiguren aufweisen.

Der folgende Abschnitt soll die drei Märchenvorlagen für die Filme genauer beleuchten, auch hinsichtlich etwaiger Unterschiede zwischen Film und Literatur. Die literarischen Vorlagen der drei Filmbeispiele basieren alle auf der Märchensammlung der Gebrüder Grimm⁵¹ und in allen dreien steht ein/e VertreterIn der unteren Schicht im Zentrum der Geschichte, sowie in zumindest zwei der Geschichten ein ungerechter Herrscher. In „Sechse kommen durch die

⁴⁶ Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk & Fairy Tales* (revised and expanded edition Kentucky 2002), S.23.

⁴⁷ Jack Zipes, *Subversion*, S.8.

⁴⁸ Ebd., S.8.

⁴⁹ Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell*, S.35.

⁵⁰ „Fairy Tale“. In: *Enzyklopädie Britannica*, online unter <https://www.britannica.com/art/fairy-tale> (01.03.2018).

⁵¹ Jakob *Grimm*, Wilhelm *Grimm*, *Kinder- und Hausmärchen*. Gesamtausgabe mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter (Stuttgart o.A.).

ganze Welt“ findet ein Soldat, der nach Jahren des Krieges und braven Dienstes vom König mit drei Hellern abgespeist wurde, andere Männer mit besonderen Fähigkeiten. Im Sinne von “might makes right“ gewinnen sie den Wettkampf mit der Prinzessin und kommen so an den Königshof. Der König stellt ihnen eine Falle, die sie mithilfe ihrer besonderen Talente überwinden und am Ende muss ihnen die Herrscherfamilie alle Schätze des Königreichs herausgeben. Der Soldat und seine Gefolgsmänner, der Läufer, der Starke, der Jäger, der Mann mit dem Zauberhut und der Bläser ziehen glücklich davon, sie haben mit ihrem Widerstand gesiegt. Einige Unterschiede des Märchens zur DEFA-Märchenverfilmung sind, dass es im Film statt eines Bläfers einen Fiedler gibt, und dass eine Frau anstatt eines Mannes als Schiefhütchen, mit der Gruppe in einem Sack mitreist. Im Märchen scheint der Hauptwidersacher der König zu sein, während im Film die Prinzessin diese antagonistische Rolle einnimmt. Nicht zuletzt findet sich auch ein Unterschied im Titel: So hat Simon, da er keine Genehmigung für das Drehen außerhalb der DDR erhielt, aus „Sechse kommen durch die ganze Welt“ das „ganze“ gestrichen.

Wie im Film findet sich in der literarischen Version von „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus?“ nämlich in „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ ein kaltherziger König. Im Märchen wird ein Kind mit einer Glückshaut geboren, dem geweissagt wird, dass es mit 14 Jahren die Königstochter heiraten werde. Der König kauft den Eltern den Sohn ab und wirft ihn in einer Schachtel in den Fluss. Der Knabe überlebt diese Tortur aufgrund seines übernatürlichen Glücks und wird von Müllersleuten aufgenommen. Doch der König findet heraus, dass er noch lebt und trachtet ihm ein weiteres Mal nach dem Leben: So wird er unter falschem Vorwand vom König mit einem Brief zur Königin geschickt. In dem Brief befindet sich sein Todesurteil, doch ein weiteres Mal hat er großes Glück. Die Banditen, bei denen er übernachtet, ändern den Befehl des Königs ab und der Knabe soll nun die Prinzessin heiraten. Der König fordert aber zuerst die drei goldenen Haare des Teufels. Der Junge schafft es, mithilfe der Großmutter des Teufels, die Haare zu erlangen. Auf dem Weg zurück erlangt er großen Reichtum, denn er hilft einen ausgetrockneten Brunnen, der sonst Wein gab, durch das Entfernen einer Kröte wiederherzustellen. Auch der – durch eine an seinen Wurzeln nagende Maus – gefährdete Baum mit goldenen Äpfeln kann durch die Hilfe des Knaben gerettet werden. Schließlich wird durch einen Trick des Teufels Fährmann durch den gierigen König abgelöst. Es gibt einige Unterschiede zwischen Film und Buch, so ist der Knabe – im Film Jakob genannt – anders als im Buch ein feiger, tollpatschiger Mann, der erst durch die Liebe zur Prinzessin zu lernen scheint, seine Angst zu überwinden und auf seinen Verstand zurückzugreifen. Allein damit schafft er es, den Teufel auszutricksen, der im Übrigen weniger

furchteinflößend ist als der König, denn im Film ist es der Herrscher, der die Brunnen vergiftet.⁵² Der Teufel wiederum, der im Vergleich zum König im Film recht sympathisch ist, bekommt am Ende sogar seine Haare zurück. Anstelle von Magie sind es der eigene Verstand und Mut, die Jakob im Film helfen, seine Aufgaben zu bewältigen – ein wiederkehrendes Motiv in den DEFA-Märchenfilmen.

In der literarischen Vorlage „Die kluge Bauerntochter“ für den Film „Wie heiratet man einen König?“ findet sich zwar kein grausamer, jedoch ein ungerechter Herrscher, der gedankenlos seine Urteile fällt. Hierbei unterscheiden sich Film und literarische Vorlage nicht. Im Film liegt jedoch klar ein stärkerer Fokus auf der Entwicklung der Protagonisten allgemein und der Beziehung zwischen dem König und der Bauerntochter, der späteren Königin. Des Weiteren wird im Film die Verbindung der Königin mit den unteren sozialen Klassen, beziehungsweise die Bauerntochter in ihrer Funktion als Vertreterin des Volkes betont, die dessen positive Eigenschaften – Bauernklugheit oder Natürlichkeit – in sich bündelt.

In allen drei Märchen steigen die Protagonisten in der sozialen Hierarchie auf und siegen in ihrem Widerstand gegen die feudale Ordnung. Das gelingt den Protagonisten im Film, indem sie, im Unterschied zur literarischen Vorlage, den eigenen Verstand anstatt von Magie einsetzen – außer bei „Sechse kommen durch die Welt“, wobei auch bei diesem Film die Findigkeit der Gruppe von Bedeutung ist. Die HeldInnen müssen alle erst Prüfungen meistern, um am Ende mächtig zu werden. Interessant gestaltet sich auch das Thema Geschlechterrollen, denn auch dabei zeigen sich große Unterschiede zwischen Film und den Geschichten der Grimm’schen Sammlung. Wie schon zuvor diskutiert, zeugen die Märchen von der Weltordnung, die zur Zeit ihrer Verschriftlichung herrschte. Während die jungen, männlichen Helden auf ihrer Quest lernen, die ihnen gebotenen Proben zu bestehen – wie in „Sechse kommen durch die ganze Welt“, und „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ – müssen sich Frauen mit wenig aktiven Rollen zufrieden geben. Überhaupt sind für eine „gute“ weibliche Protagonisten primär Gehorsam, Selbstaufopferung, Fleiß und Geduld gefragt.⁵³ In den Filmen gestaltet sich dies anders, so trägt auch die Prinzessin in „Wer reißt denn gleich vor’m Teufel aus?“, zur eigentlichen Handlung bei, indem sie sich gegen die Autorität ihres Vaters auflehnt. Die Geschichte von der klugen Bauerntochter bildet sicherlich eine Ausnahme, da sie im Buch als auch im Film ist und innerhalb der Filmbeispiele die aktivste Rolle innehat.

⁵² Jack Zipes, „The checkered reception of fairy-tale films in the Germany of the brothers Grimm“. In: Jack Zipes, Pauline Greenhill, Kendra Magnus-Johnston (Hg.) *Fairy-Tale Films Beyond Disney. International Perspectives* (New York 2015), S.86.

⁵³ Jack Zipes, *Subversion*, S.57.

Sie wagt es, gegebenenfalls die Autorität ihres Ehemanns und Königs in Frage zu stellen, beispielsweise als sie den Urteilsspruch über das Fohlen nicht hinnimmt und dem Pferdebauern hilft, sein Recht zu erlangen. Märchen und Film erzählen hier dieselbe Geschichte, jedoch geht man in der Verfilmung sogar noch einen Schritt weiter, als am Ende der König mit seiner Königin, auch bildlich erhöht – sie thront auf dem Pferd –, zurück ins Schloss reitet. In „Sechse kommen durch die Welt“ sind Schiefhütchen und die Prinzessin die einzigen weiblichen Protagonistinnen. Dabei ist Schiefhütchen die meiste Zeit im Film über in einem verschnürten Sack und erst zum Ende hin zeigt sie ihre besonderen Kräfte und lässt es im Schloss frosten, um ihre Freunde vor dem Verbrennen im eisernen Raum zu bewahren. Während Schiefhütchen eine positiv besetzte, wenn auch etwas unwichtige, weibliche Rolle innehat, ist die Prinzessin ihr Gegenstück. Im Vergleich zu Schiefhütchen nimmt die Prinzessin wirklich aktiv am Geschehen teil, aber nur um gegen die Helden zu intrigieren. Alles in allem zeigen die Filmbeispiele die Ambition Frauenrollen aktiver zu gestalten, gleichzeitig zeugen sie von keiner völligen Abkehr von klassischer Frauendarstellungen in Märchen.

Diese kurze Darstellung zum Thema Märchen zeigt, dass der volkstümliche Märchenstoff im Fall der Filmbeispiele grundsätzlich subversive Tendenzen aufweist, indem hierarchische Verhältnisse durchbrochen und umgekehrt werden. Sowohl die literarischen Stoffe, als auch ihre spätere filmische Adaption durch die DEFA beinhalten das Ringen zwischen Ehepartnern und unterschiedlichen sozialen Klassen.

2. DDR: 1949 bis 1970er Jahre

Das folgende Kapitel widmet sich den politischen Strukturen der DDR und sucht Einblicke in die strukturellen Bedingungen für Kunst und Kultur, allen voran die Filmkunst, zu liefern.

Die bedingungslose Kapitulation Deutschlands am 8./9. Mai 1945 beendete die Herrschaft des Nationalsozialismus. Nahezu alle Bereiche der Wirtschaft, als auch des gesellschaftlichen Lebens waren in der Endphase des Krieges zusammengebrochen. Die alliierten Siegermächte, die Deutschland in Besatzungszonen geteilt hatten, drängten zur wirtschaftlichen, aber auch geistigen Erneuerung. Die Entwicklungen verliefen schon während der Besatzungszeit unterschiedlich (Entnazifizierung, Demontage) und nachdem gegen Ende der 1940er Jahre u.a. ideologische Differenzen zwischen der Sowjetunion und den USA unüberwindbar zu werden drohten, schwanden die Aussichten auf ein geeinigtes Deutschland. Mit der Verschärfung des Ost-West-Konflikts wurde dazu übergegangen, die jeweilige Zone entweder für den „Westen“ oder „Osten“ zu gewinnen. Diese Entwicklung mündete schon Ende der 1940er Jahre zunächst in der Vereinigung der drei Westzonen in die BRD und am 7. Oktober 1949 in die Gründung der DDR.⁵⁴

Die Gründung der DDR markierte das Ende einer antifaschistisch-demokratisch geprägten Periode, auch in der Filmkunst, und war Beginn einer Phase, in der die Schaffung einer Basis für den Sozialismus im Vordergrund stehen sollte. Unterschiedliche politische Parteien⁵⁵ hatten sich schon nach dem Krieg unter der Aufsicht der Besatzungsmacht zur Zeit der sowjetischen Besatzungszone (SBZ, 1945-1949) organisiert. Die Vereinigung der KPD und der SPD zur „Sozialistischen Einheitspartei“ (SED) 1946 sollte die Machtverhältnisse in Ostdeutschland verschieben. Der Kampf gegen den Faschismus, die Schaffung eines Sozialversicherungssystems, sowie auch die Öffnung der höheren Bildung für Kinder aus Arbeiter- und Bauernfamilien trugen zu einem positiven Ergebnis (44-49 Prozent) für die SED in den ostdeutschen Landtagswahlen schon 1946 bei.⁵⁶ Bald besetzte die SED alle Schlüsselfunktionen im neugegründeten Staat und das obwohl kein Alleinanspruch einer Partei in der DDR-Verfassung von 1949 vorgesehen war.⁵⁷ Im Zuge der Machtergreifung änderten sich auch die Strukturen innerhalb der Partei: So wurde diese ab 1948 von sozialdemokratischen Elementen gesäubert und die ideologische Arbeit forciert. Walter Ulbricht wurde im Jahr 1953

⁵⁴ Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.16-39.

⁵⁵ Neben der CDU (Christlich-Demokratische Union) formierten sich die LDPD (Liberal-Demokratischen Partei), die SPD (Sozialdemokratische Partei) und die KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) (Jörg Roesler, *DDR*, S.17-24).

⁵⁶ Jörg Roesler, *DDR*, S.26.

⁵⁷ Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.39.

Erster Sekretär des Zentralkomitees der SED und sollte diese Funktion bis zur Machtübernahme von Erich Honecker 1971 behalten.⁵⁸ Eine der größten Herausforderungen des jungen Staates war die ab 1954 zunehmende Abwanderung der Bevölkerung in den Westen. Westdeutschland bestach durch einen wesentlich höheren Lebensstandard und Arbeitskräfte waren dort knapp, somit fanden viele ostdeutsche BürgerInnen schnell eine Beschäftigung. Die „Republikflüchtlinge“ sollten zunächst durch eine stärkere Einbeziehung von Frauen in den Arbeitsmarkt ersetzt werden. Als dies nicht gelang, rückten in der Nacht vom 12. auf den 13. August 1961 die Volkspolizei und die NVA (Nationale Volksarmee) an und errichteten einen – „antifaschistischen Schutzwall“⁵⁹ –, wie die Mauer von offizieller Seite bezeichnet wurde. Die Grenzen zu Westdeutschland wurden dicht gemacht, wovon selbst das Fernsehen nicht verschont blieb, denn Mitglieder der FDJ (Freie Deutsche Jugend) demontierten schwer erreichbare Antennen von Hausdächern.⁶⁰ Der Mauerbau, der von offizieller Seite als Sieg für den Sozialismus verbucht wurde, bekundete, dass man im direkten Wettbewerb mit dem Westen nicht konkurrieren konnte.⁶¹

Nachdem man sich der Kontrolle des Staates versichert hatte, ging man ab den 1960er Jahren dazu über die Einflussnahme innerhalb der Gesellschaft auszubauen. Schon am 2. Parteitag der SED im Juli 1952 wurde der Klassenkampf nach innen beschlossen, welcher einen Vorwand bot, das Ende des liberalen Kurses der Bildungs- und Kulturpolitik einzuläuten. Auf institutioneller Ebene wurde die Leitung im Kulturbereich zentralisiert und das Ministerium für Kultur (MfK) 1954 gegründet.⁶² Insgesamt orientierten sich kulturpolitische Neuerungen stark an der Sowjetunion und ließen somit „intellektuellenfeindliche und antijüdische Tendenzen aufkommen“⁶³. In diesem Kontext hat sich der Gebrauch des umstrittenen Begriffs der *Sowjetisierung* etabliert, welcher den Export von „organizational principles, norms and values“ meint, die durch „orders and administrative measures, or by cultural policy and film production practitioners“⁶⁴ in den Satellitenstaaten implementiert wurden. Obwohl dies zu einem gewissen Grad der Realität entsprach, übersieht man bei dieser Auslegung innerstaatliche Bestrebungen – also die eigeninitiierte *Sowjetisierung* – der Ostblockstaaten. Hinsichtlich der Filmwirtschaft ist es also fraglich, inwiefern es sowjetischen Kulturfunktionären möglich war, eigene

⁵⁸ Jörg Roesler, DDR, S.25.

⁵⁹ Dagmar Schittly, Regie und Regime, S.54.

⁶⁰ Ebd., S.50-55.

⁶¹ Ebd., S.101.

⁶² Ebd., S.39-45.

⁶³ Ebd., S.40.

⁶⁴ Lars Karl, Pavel Skopal (Hg.), Cinema in service of the state. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia 1945-1960 (New York 2015), S.4.

Standards, Normen und Werte zu implementieren. Es fehlte an finanziellen Mitteln, um eine systematische Vorgangsweise zu ermöglichen, damit hing vieles von der Arbeit lokaler Funktionäre in den Satellitenstaaten ab. Eine tief verwurzelte Antipathie gegen alles Russische in der Bevölkerung erschwerte jedoch jegliche *Sowjetisierung* in der DDR.⁶⁵

Der Mauerbau führte zu einer inneren Stabilisierung der DDR und auf längere Sicht trat auch eine Normalisierung der Beziehungen zum Westen ein. Mit der Einführung des *Neuen Ökonomischen Systems* 1963 und der politischen Forcierung des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts, gelang einer neuen Art von Parteifunktionären der politische Aufstieg. Dies stellte eine Abkehr von der bisherigen Parteipolitik dar, „indem nicht mehr nur Parteitreue, sondern vor allem Spezialistentum honoriert wurde.“⁶⁶ Nichtsdestotrotz verblieben in politischen Spitzenämtern Mitglieder, die ihre Ämter aufgrund jahrelanger Parteitreue und politischer Tätigkeiten während des 2. Weltkrieges und der Nachkriegszeit erhalten hatten.⁶⁷

Viele KünstlerInnen sahen nach dem Mauerbau die Möglichkeit, sich vermehrt mit der eigenen Gesellschaft auseinandersetzen zu können.⁶⁸ Die Hoffnungen auf Reformen oder die Möglichkeit öffentlicher Diskussion kamen aber bald zu einem jähen Ende. Die neuen Bedingungen änderten nichts an den Vorgaben der SED.⁶⁹ In Sachen Kulturpolitik fand 1965 ein Rundumschlag der Partei statt: Das 11. Plenum, welches am 15. Dezember 1965 im Haus des Zentralkomitees der SED begann und drei Tage andauerte, bedeutete eine Zäsur auf dem Gebiet des Film und Fernsehens, aber auch in der Literatur (mehr dazu in Kapitel 3).⁷⁰ Das Verhältnis zwischen Staat und Intellektuellen blieb nach dem Plenum bis zu Walter Ulbrichts Rücktritt angespannt.⁷¹ Wirtschaftliche Schwierigkeiten der DDR, und wachsende Spannungen mit Moskau – aufgrund der Befürchtung Ulbricht könnte nationale Interessen, wie die wirtschaftliche Beziehungen mit der BRD, über die Interessen und Gemeinschaft des Ostblocks stellen – führten zum Rücktritt Ulbrichts. Der Nachfolger war auf sowjetischer Seite schon bekannt; 1970 führten Honecker und Breschnew ein informelles Gespräch, das verdeutlichte, dass man Honecker an der Staatsspitze akzeptieren würde.⁷²

⁶⁵ Lars Karl, Pavel Skopal, Cinema in service of the state, S.4f.

⁶⁶ Dagmar Schittly, Regie und Regime, S.103-105.

⁶⁷ Mary Fulbrook, Anatomy of a Dictatorship. Inside the GDR 1949-1989 (New York 1995), S.36f.

⁶⁸ Andreas Kötzing, Ralf Schenk (Hg.), Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum (DEFA-Stiftung, Berlin 2015), S.45.

⁶⁹ Dagmar Schittly, Regie und Regime, S.104.

⁷⁰ „11.Plenum des ZK der SED“. In: Verbundprojekt „Bildatlas: Kunst in der DDR“, online unter <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/glossary/64> (29.01.2019).

⁷¹ Ulrich Mählert, Kleine Geschichte der DDR (München 1998), S.114.

⁷² Ingrid Poss, Peter Warnecke (Hg.), Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA (Berlin 2006), S.251.

Mit Honeckers Übernahme der Position an der Staatspitze, setzte auch bei der DEFA hinsichtlich der Produktionszahl ein Aufschwung ein. Zu diesem Zeitpunkt hatte aber das Fernsehen schon einen höheren Stellenwert in der Gesellschaft als der Film.⁷³ Kunschtchaffende, die sich nach dem Machtwechsel mehr Freiheiten erwarteten, ließ Honecker 1971 mit folgenden Sätzen aufhorchen:⁷⁴

Besondere Beachtung widmen wir auch den Gedanken, der von zahlreichen Schriftstellern und Künstlern in ihren Verbänden und deren Parteiorganisationen sowie im ‚Neuen Deutschland‘ nach dem VIII. Parteitag dargelegt wurden. Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt: die Fragen dessen, was man künstlerische Meisterschaft nennt.⁷⁵

Im Nachhinein kann festgestellt werden, dass die Erwartungen der KünstlerInnen nach der Rede überzogen waren – die im Zitat hervorgehobene Phrase weist auf die weiterhin bestehende Möglichkeit restriktiven Vorgehens hin – und in der DEFA kam es in Sachen Filmabnahme weiterhin zu Konflikten zwischen KünstlerInnen und Kulturfunktionären.

Die Bedingungen für die Politik und Gesellschaft änderten sich. Mit dem 1971 abgeschlossenen Viermächte-Abkommen strömten nun, für die DDR-Führung unkontrollierbar, neue Ideen, Informationen und Menschen ins Land. Nicht zuletzt aufgrund der Möglichkeit, westliche Medien übers Fernsehen zu empfangen, wurden die kritischen Stimmen in der Bevölkerung lauter.⁷⁶ Ausdruck fand die bestehende Unzufriedenheit anlässlich der Ausbürgerung des Musikers Wolf Biermann im November 1976, welche eine Welle der Sympathie unter KünstlerInnen auslöste. Es wurde eine offizielle Mitteilung aufgesetzt, in der die DDR-Führung für ihren Beschluss kritisiert wurde und dieser Brief wurde von vielen namhaften KünstlerInnen unterschrieben. Neu an diesem Vorgehen war, dass anstatt eines internen Wegs zur Lösung des Problems erstmals von dem Recht auf freie Meinungsäußerung Gebrauch gemacht wurde. Auf diese Provokation antwortete die SED mit Schikanen und im Verlauf der 1970er Jahre kehrten viele KünstlerInnen – auch bekannte Gesichter aus Filmen, wie Manfred Krug – der DDR den Rücken.⁷⁷

Neben Maßnahmen in der Kultur verkündete Honecker im Rahmen des VIII. Parteitages der SED (15.-19. Juni 1971), dass es die Aufgabe der SED sei, die Lebensbedingungen der

⁷³ Dagmar Schittly, Regie und Regime, S.156-163.

⁷⁴ Ralf Schenk, Geschichte der DEFA, S.173.

⁷⁵ Dagmar Schittly, Regie und Regime, S.172.

⁷⁶ Ingrid Poss, Peter Warnecke, Spur der Filme, S.254f.

⁷⁷ Ebd., S.256-259.

Bevölkerung zu verbessern. Durch die Aufnahme von Schulden im Ausland setzte Honecker eine Steigerung des „materiellen und kulturellen Lebensniveaus“⁷⁸ für die Bevölkerung um. Diese Wirtschaftspolitik, auch als *Konsumsozialismus* bezeichnet, hatte aber Schattenseiten, die sich Ende der 1970er Jahre offenbarten: Der DDR-Haushalt war schwer verschuldet. Die Führungselite hatte sich mit dem Anliegen, sich der Loyalität der BürgerInnen, besonders der Jugend, durch bessere Versorgung zu sichern, verspekuliert.⁷⁹

Die erwähnten Korrekturen, die er [Honecker, Anm.] zu Beginn seiner Ära am Konzept Ulbrichts anbrachte, waren pragmatischer, nicht grundsätzlicher Natur. Sie beseitigten die allzu realitätsfernen Elemente. Was kostete es ihn z.B., den Menschen den Empfang des Westfernsehens nicht länger zu verbieten, wenn der auch ohne Erlaubnis möglich war.⁸⁰

Obwohl viele von Honeckers Entscheidungen weniger ideologisch, als praktischer Natur waren, hatten sich bis Ende der 1970er Jahre die politischen „Hardliner“ in der SED durchgesetzt.⁸¹ Die Einmischung in das Leben der BürgerInnen und Funktionäre nahm zwar ab, aber gleichzeitig wurde die Überwachung der Gesellschaft mit Hilfe von Erich Mielke, dem Minister für Staatssicherheit (1957-1989), verschärft.⁸² Überhaupt sollte der Einfluss des 1950 gegründeten Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) rückblickend nicht unterschätzt werden, denn es schaffte ein Klima des Misstrauens, das die Politik der SED jahrzehntelang stützte. Dem militärisch organisierten Geheimdienst, der zur gleichen Zeit als Geheimpolizei agierte, gelang die Etablierung eines beinahe lückenlosen Systems der Überwachung.⁸³

Der Kollaps der DDR war das Ergebnis, u.a. wirtschaftlicher und politischer Faktoren, sowie jahrelanger Stagnation, dennoch kam er für viele plötzlich.⁸⁴

2.1 Widerstand in der Gesellschaft

Die Arbeit beschäftigt sich mit dem subversiven Potential von DEFA-Märchenverfilmungen, daher sollen die subversiven Tendenzen der DDR-Gesellschaft im nächsten Abschnitt behandelt werden. Die historische Betrachtung erlaubt nämlich die Schlussfolgerung, dass in

⁷⁸ Ingrid Poss, Peter Warnecke, *Spur der Filme*, S.252.

⁷⁹ Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S. 168f.

⁸⁰ Ebd., S.168.

⁸¹ Ingrid Poss, Peter Warnecke, *Spur der Filme*, S.258.

⁸² Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.168f.

⁸³ Ebd., S.274f.

⁸⁴ Klaus Finke, *Politik und Film in der DDR* (Oldenburg 2007), S.16.

der DDR durchaus auch eine „Kultur des Widerstandes“⁸⁵ geherrscht hat.⁸⁶ An dieser Stelle sei erwähnt, dass Formen der Nonkonformität, der Verweigerung, des Protests und Widerstands zu jeglicher Zeit, in unterschiedlicher Intensität, in der DDR stattfanden, aber aufgrund der Grenzen dieser Arbeit nur einige Beispiele genannt werden können.⁸⁷

Von westlicher Perspektive schien die DDR zur Zeit ihres Bestehens einer der stabilsten und einträchtigsten Staaten des Ostblocks zu sein, ein Eindruck, der dadurch verstärkt wurde, dass es einige Faktoren gab, die die Bildung einer Opposition im Land hemmten. Die scheinbare Einigkeit der politischen Elite im SED-Staat sorgte außerhalb der DDR dafür, dass der Staat wie „a model of efficiency and discipline – communism with a Prussian complexion“⁸⁸ wirkte. Tatsächlich fehlte es in der SED an einer für die Öffentlichkeit wahrnehmbaren parteiinternen Konkurrenz, welche den Raum für die Bildung politischer Opposition ermöglicht hätte. Die äußerliche Einigkeit der SED kam nicht von ungefähr; dem Zusammenschluss der KPD und SPD im April 1946 war eine Welle von Verhaftungen 1948 und in der ersten Hälfte des Jahres 1951 gefolgt. Damit waren die eigenen Reihen von Querdenkern gesäubert.⁸⁹

Obwohl die einzelnen Institutionen des DDR-Staates unterschiedliche Aufgabenbereiche und Kompetenzen hatten, entzog sich kein Bereich der Kontrolle der SED.⁹⁰ Selbst im Vergleich zu anderen Staaten des Ostblocks arbeiteten in der DDR die Polizei, das MfS und andere repressive Gewalten besonders eng mit der Partei zusammen. Der Staatssicherheitsdienst wurde 1950 gegründet und beschäftigte 1953 etwa 4000 Menschen. Die Mitgliedszahlen sollten sich bis 1955 noch verdoppeln; besonders nach dem Aufstand vom 17. Juni 1953, und bis zum Ende der DDR stiegen sie weiter an. 1989 sollen Schätzungen zufolge, zwischen 85.000 und 105.000 Menschen für den Geheimdienst gearbeitet haben.⁹¹ In einem Statut von 1969 wurden die offiziellen Aufgaben des MfS definiert: Zum einen sollte das Ministerium feindliche Aktivitäten im Land zerschlagen, zum anderen sollte es auch:

⁸⁵ „Zumeist impliziert man mit dem Begriff Widerstand einen Akt der bewusst begangenen Gesetzesübertretung und des Aufbegehrens gegen die gegebene staatliche Ordnung.“ (Christian Halbrock, *Freiheit heißt, die Angst verlieren*, S.33)

⁸⁶ Christian Halbrock, *Freiheit heißt, die Angst verlieren. Verweigerung, Widerstand und Opposition in der DDR: Der Ostseebezirk Rostock* (Göttingen 2014), S.12.

⁸⁷ Christian Halbrock, *Freiheit*, S.12.

⁸⁸ Mary Fulbrook, *Anatomy of a Dictatorship*, S.31.

⁸⁹ Ebd., S.31f.

⁹⁰ Ebd., S.44.

⁹¹ Ebd., S.47f.

politisch-operative Maßnahmen gegen die Zentren des Feindes [durchführen] und ihre geheimen subversiven Pläne und Absichten, ihre konspirative Tätigkeit insbesondere gegen die Deutsche Demokratische Republik und andere sozialistische Länder offensiv [aufdecken].⁹²

Der Geheimdienst hatte umfassende Funktionen: die Aufgaben einer Geheimpolizei, eines Untersuchungsorgans und eines geheimen Nachrichtendienstes. Nicht zuletzt sollte der MfS schließlich die Überwachung der eigenen Bevölkerung garantieren und dafür wurden zahllose inoffizielle MitarbeiterInnen (IM), also Spitzel, rekrutiert. Die IM hatten auch Zugang zu Künstlerkreisen und somit der DEFA.⁹³ Nach der Öffnung der Archive für die Öffentlichkeit wurde das Ausmaß des Einflusses der Staatssicherheit auf die Arbeit der DEFA ersichtlich – es gab kaum Vorgänge, an denen der MfS nicht beteiligt war.⁹⁴

Die Schwierigkeit der Bildung einer politischen Opposition bestand sowohl in der engen Zusammenarbeit der politischen Institutionen, der Arbeit des MfS, welches inoffizielle Mitarbeiter in allen wichtigen Betrieben des Landes untergebracht hatte, als auch nicht zuletzt in der Unberechenbarkeit des Regimes in der Verurteilung von Kritikern. Äußerungen der Kritik wurden von staatlicher Seite prinzipiell kriminalisiert, selbst wenn man sich legaler Mittel bediente, diese zu äußern. In jedem Fall musste man mit einer Strafe rechnen und das Repertoire des Strafkatalogs war breit gefächert und beinhaltete beispielsweise die Einschränkung der Reisefreiheit, das Verhindern beruflicher Aufstiegschancen oder die Ablehnung einer akademischen Ausbildung. Für den/die durchschnittliche/n BürgerIn war es schwer abzuschätzen, mit welcher Härte „Vergehen“ geahndet wurden.⁹⁵

Während der 40-jährigen Existenz des SED-Staates fanden sich trotzdem immer wieder Menschen, die aufgrund ihrer individuellen, kulturellen oder religiösen Überzeugungen dem Regime kritisch gegenüberstanden.⁹⁶ Zunächst zum bedeutendsten Streik der DDR-Geschichte, welcher im Juni 1953 stattfand. Der Kalte Krieg und die Aufrüstung in Ost und West, hatten wirtschaftliche Auswirkungen, die auch für die Gesellschaft Folgen haben sollten. Die strengen Sparmaßnahmen von 1952 wurden gesetzt, um die Reparaturzahlungen an die UdSSR zu erfüllen, und einen Beitrag zu Stalins „Aufrüstungsprogramm des sozialistischen Lagers“⁹⁷ zu leisten. Die Einsparungen trafen alle Bevölkerungsschichten empfindlich und trotz der Rücknahme der Beschlüsse nach Stalins Tod im März 1953 machte sich Ablehnung gegenüber

⁹² Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.275f.

⁹³ Ebd., S.276-280.

⁹⁴ Ebd., S.295.

⁹⁵ Christian Halbrock, *Freiheit heißt*, S.322f.

⁹⁶ Ebd., S.12.

⁹⁷ Jörg Roesler, *DDR*, S.33.

der SED Regierung in der Bevölkerung breit. Zwar kam es zur Einleitung des „Neuen Kurses“, doch war keine wesentliche Verbesserung der Lebensverhältnisse für ArbeiterInnen vorgesehen, daher folgten Arbeiterstreiks.⁹⁸ Die Regierung reagierte darauf mit Verhaftungen von „Klassengegnern“ und „Konterrevolutionären“⁹⁹. Der Aufstand vom 17. Juni 1953, der sich in Demonstrationen in Städten und Streiks in großen Betrieben überall in der DDR bemerkbar machte, wurde vom Einmarsch sowjetischer Truppen beendet. Danach ergriff die SED Maßnahmen, wie den Ausbau des MfS, um derlei in der Zukunft zu verhindern. Nach dem Aufstand von 1953 fanden Akte der Nonkonformität nur mehr auf lokaler Ebene statt.¹⁰⁰

Die ostdeutsche Arbeiterschaft war durchaus auch „rebellisch“ und darauf bedacht, die eigenen Interessen zu schützen. Immer wieder drohte man mit Streiks, um bessere Löhne zu erzielen oder kritisierte den Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB): „[They] would argue that the FDGB did not truly represent workers' interests, so why would they pay union dues, which only went into the pockets of functionaries“¹⁰¹. Die Dokumentation des FDGB beinhaltet neben Informationen zum Handel auch Vorkommnisse besonderer Art:¹⁰²

[...] these ranged from (often quite serious) industrial accidents and problems of health and safety at work, to wildcat strikes, lack of work discipline, acts of insubordination, and ultimately of course the activities of the ubiquitous Klassenfeind.¹⁰³

Die Dokumente waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, was eine realitätsnahe Darstellung der Geschehnisse nahelegt. Die Vorkommnisse in den FDGB Akten berichten wiederkehrend von industrieller Sabotage, wie dem Zerschneiden von Kabeln in Werkstätten oder dem Beschmieren von Bildern von Politikern. Des Weiteren, als Akt des Protestes und vermutlich um den omnipräsenten politischen Einflüsterungen zu entgehen, banden sich ArbeiterInnen der Drucksektion von VEB Weimarer Porzellan in Blankenheim 1956 während einer im Radio laufenden offiziellen Rede über die Gründung der Nationalen Volksarmee mit ihren Schals die Ohren zu. Zum selben Anlass starteten im benachbarten Malstudio die ArbeiterInnen ein Pfeifkonzert. Nicht nur Angehörige der Arbeiterschicht hatten Schwierigkeiten, sich mit der Politik der DDR zu arrangieren. Vor allem nach der Gründung des Staates waren es oft ältere, wirtschaftlich unabhängige Menschen der Mittelklasse, sowie junge DDR-BürgerInnen und Sozialdemokraten, die in den Reporten auftauchen.¹⁰⁴

⁹⁸ Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema. DEFA and Film History* (New York 2013), S.12.

⁹⁹ Ebd., S.34.

¹⁰⁰ Mary *Fulbrook*, *Anatomy of a Dictatorship*, S.159

¹⁰¹ Ebd., S.157.

¹⁰² Ebd., S.155.

¹⁰³ Ebd., S.155.

¹⁰⁴ Ebd., S.159-170.

Insgesamt fanden Akte der Insubordination vermehrt sowohl 1953 als auch im Jahr 1968 in der DDR statt. Die 1968er Bewegung erfasste den politischen Westen und drang mit ihren Forderungen nach mehr Demokratie, ihrer Ablehnung von Gewalt und der Kritik an repressiven Strukturen in den Osten vor. Davon zeugt der *Prager Frühling*¹⁰⁵, welcher in der DDR von einer Häufung widerständischer Akte begleitet wurde. Diese umfassten „work stoppages, leaflet distribution, defacing of the regime’s symbols and pictures of leading functionaries, daubing of swastikas, slogans, graffiti and numerous other means of displaying general insubordination.“¹⁰⁶ In den folgenden Jahrzehnten bis zum Fall der Berliner Mauer forderten BürgerInnen immer mehr ihre Rechte ein und äußerten Kritik. Eine Voraussetzung dafür bildete das 1971 abgeschlossene Viermächte-Abkommen, welches ein Schritt in Richtung Grundlagenvertrag zwischen BRD und DDR war. Der Grundlagenvertrag (1972 / ratifiziert 1973) löste Fragen des Transitverkehrs zwischen Ost- und Westdeutschland und der Lage der Menschenrechte in Ostdeutschland. Während der Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa 1975 verpflichtete sich die DDR zur Achtung der Menschen- und Bürgerrechte und damit zum Gewaltverzicht. Die Annäherung an den politischen Westen hatte Auswirkungen auf die Bevölkerung. Zwar konnten viele DDR-Haushalte schon zuvor westliches Fernsehen empfangen; in den 1970er Jahren konnten es 85 Prozent aller Haushalte. Der/die durchschnittliche DDR-BürgerIn waren nun in einem Großteil der Regionen in der Lage, Nachrichten von außerhalb zu empfangen und etwaige Details, welche in DDR-Medien möglicherweise ausgespart wurden, zu hören. Für die Partei war das Medium Fernsehen nicht mehr zu kontrollieren.¹⁰⁷

Auch im Filmwesen gab es Widerstand gegenüber dem repressiven staatlichen System – in manchen Filmen sollen versteckte „Codes“¹⁰⁸ oder Elemente der „slave language“¹⁰⁹ enthalten sein. Diese meist sehr niedrigschwelligen Anspielungen blieben von der Zensur verschont, weil sich Doppelbödigkeiten nicht eindeutig feststellen ließen.¹¹⁰

Vom Verhältnis des DDR-Regimes zu Kunstschaffenden handelt das nächste Kapitel.

¹⁰⁵ Liberalisierungsbestreben unter Alexander Dubček im Frühjahr 1968.

¹⁰⁶ Mary Fulbrook, *Anatomy of Dictatorship*, S.199.

¹⁰⁷ Ingrid Poss, Peter Warnecke, *Spur der Filme*, S.254f.

¹⁰⁸ U.a.: Horst Claus, „DEFA- State, Studio, Style, Identity“. In: Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk (Hg.) *The German Cinema Book* (London 2002), S.139.

¹⁰⁹ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.2.; Analysen dazu u.a. Kristin Wardetzky, *Sklavensprache. Märchen und Fabeln in repressiven Gesellschaftssystemen*. In: Monika Plath, Gerd Mannhaupt (Hg.): *Kinder – Lesen – Literatur* (Baltmannsweiler 2008). Weitere Erwähnungen von „slave language“ siehe Jack Zipes, *The enchanted screen. The unknown history of fairy-tale films* (New York 2011).

¹¹⁰ Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.315.

2.2 DDR: Kultur und Künstler/innen

In Hannah Arendts „Macht und Gewalt“¹¹¹ lautet eine zentrale These, dass physischer Zwang und Gewalt keine Basis für eine stabile Herrschaft schaffen können. Demzufolge hängt die Überlegenheit repressiver staatlicher Systeme davon ab, dass Machtstrukturen wie die Armee, die Polizei und andere Institutionen – im Falle der DDR etwa das Ministerium für Staatssicherheit – Gehorsam leisten. Auch der Wandel der öffentlichen Meinung und Zustimmung ist ein Faktor, der einen plötzlichen Zusammenbruch der Herrschaft verursachen könnte, daher ist eine Einflussnahme auf diese in repressiven politischen Systemen essentiell.¹¹² Wie im Kapitel zuvor beschrieben wurden kritische Stimmen im Staat während der letzten zwei Jahrzehnten der DDR lauter. Grund dafür war mitunter der allgemeine Zugang zu westlichen Medien. Es folgt eine Übersicht über das Verhältnis der DDR zu Kultur- und Kunschtchaffenden, im speziellen den DEFA-MitarbeiterInnen.

Die Nutzung von Kultur als ideologisches Werkzeug war keineswegs eine Erfindung des Sozialismus, denn schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts befanden sich kulturelle Bereiche in institutioneller Hand. Es waren nicht allein ideologische Gründe, die zum Modell der DDR-Kulturarbeit führten. Im marxistisch-leninistischen Verständnis war die Kulturarbeit in kapitalistischen Ländern von der oberen sozialen Schicht und der Bourgeoisie bestimmt. Um die Machtvorstellung dieses Teils der Gesellschaft durch eine gebildete und selbstbestimmte Arbeiterschicht nicht zu gefährden, erlaubte man letzteren nur eingeschränkt Zugang zu intellektuellen und kulturellen Aktivitäten. Als Gegenstück dazu hatte der sozialistische Arbeiterstaat die Aufgabe ‚Kultur für alle‘, also ohne geographische und finanzielle Beschränkungen, zugänglich zu machen.¹¹³ Dies war auch im Artikel 18 der Verfassung der DDR von 1968 verankert:

1. Die sozialistische Nationalkultur gehört zu den Grundlagen der sozialistischen Gesellschaft. Die Deutsche Demokratische Republik fördert und schützt die sozialistische Kultur, die dem Frieden, dem Humanismus und der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft dient. Sie bekämpft die imperialistische Unkultur, die der psychologischen Kriegsführung und der Herabwürdigung des Menschen dient. Die sozialistische Gesellschaft fördert das kulturvolle Leben der Werktätigen, pflegt alle humanistischen Werte des nationalen Kulturerbes und der Weltkultur und entwickelt die sozialistische Nationalkultur als Sache des Volkes.
2. Die Förderung der Künste, der künstlerischen Interessen und Fähigkeiten aller Werktätigen und die Verbreitung künstlerischer Werke und Leistungen sind

¹¹¹ Hannah Arendt, Macht und Gewalt (München¹⁴ 2000).

¹¹² Klaus Finke, Politik im Film, S.18f.

¹¹³ Esther von Richthofen, Bringing Culture to the Masses. Control, Compromise and Participation in the GDR (Monographs in German History 24, New York 2009), S.3-8.

Obliegenheiten des Staates und aller gesellschaftlichen Kräfte. Das künstlerische Schaffen beruht auf einer engen Verbindung der Kulturschaffenden mit dem Leben des Volkes.¹¹⁴

Der erste Absatz lässt erahnen, dass die DDR-Kultur, vor allem zur Zeit des Kalten Krieges (1947-1989), als rhetorisches Kampfmittel gegen den kapitalistischen Westen genutzt wurde. Das Kulturleben im Staat, an dem theoretisch jede/r teilhaben konnte (sollte), wurde der Kultur im Ausland gegenübergestellt, an der nur privilegierte Menschen teilnehmen konnten.¹¹⁵ Des Weiteren verweist der letzte Satz auf das Bestehen der SED Funktionäre auf *sozialistischen Realismus*¹¹⁶ in der Kunst und im Film. Durch die staatliche Kontrolle und das Anbieten anspruchsvoller Kultur sollte es zur Umerziehung der Menschen zu „sozialistischen Persönlichkeiten“ kommen. Die nötigen Dispositionen dafür waren „morally upright behaviour, dedication to the socialist model, the willingness to work and a strong belief in Marxist-Leninist teachings“¹¹⁷. Neben den erzieherischen Zielen sollten die Kulturmaßnahmen in der DDR auch ökonomischen Überlegungen dienen, denn durch das Anbieten von kulturellen Aktivitäten sollte zur Entspannung und folglich zur Produktivitätssteigerung der ArbeiterInnen beigetragen werden.¹¹⁸ Interessanterweise spielten in der DDR, im Vergleich zur BRD, weiterhin Konzepte, die im Nationalsozialismus bedeutend waren, wie Heimat und Kultur, eine Rolle. Die Eigendefinition als antifaschistischer Staat bot die Möglichkeit, sich potentieller Mitschuld zu entledigen und die Konzepte – angereichert mit sozialistischem Inhalt – vor dem Makel des Nationalsozialismus zu bewahren. In Ostdeutschland kam es im Vergleich zum westlichen Nachbarn kaum zu Kontroversen hinsichtlich kultureller Symbole, daher bestand mehr Kontinuität in der kulturellen Identität nach 1945. Die FDJ, beispielsweise, wäre in der BRD aufgrund ihrer Nähe zur Hitlerjugend undenkbar gewesen.¹¹⁹

Eine Voraussetzung für die Durchsetzung des Sozialismus in der DDR war es, möglichst viele KünstlerInnen zur Mithilfe beim Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft zu bewegen. Viele Intellektuelle, die während des 2. Weltkrieges aus Deutschland geflohen waren, kehrten in die

¹¹⁴ Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 6. April 1968 in der Fassung des Gesetzes zur Ergänzung und Änderung der Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 7. Oktober 1974 (Berlin DDR² 1975) S.18.

¹¹⁵ Esther von Richthofen, *Bringing Culture*, S.4.

¹¹⁶ „Dogmatische Stilbewegung mit Totalitätsanspruch, die auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller (17.8.-1.9.1934) per Dekret als Reaktion auf den russischen und sowjetischen Formalismus begann und 1953 mit Stalins Tod größtenteils endete“ („Sozialistischer Realismus“. In: Lexikon der Filmbegriffe, online unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5579> (14.12.2018).

¹¹⁷ Esther von Richthofen, *Bringing Culture*, S.4.

¹¹⁸ Ebd., S.3f.

¹¹⁹ Barton Byg, „DEFA and the Traditions of International Cinema“. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.) *DEFA. East German Cinema 1946-1992* (New York 1999), S.23f.

SBZ zurück und agierten hierbei an vorderster Stelle, z.B. Johannes R. Becher¹²⁰. Schon bald wurde in künstlerischen Kreisen aber die Befürchtung laut, dass ihr Schaffen politisch vereinnahmt werden könnte. Diese Ahnung sollte sich bestätigen, denn in der neugegründeten DDR forderte die SED Unterstützung beim Aufbau des Sozialismus und nicht parteitreue KünstlerInnen wurden bestenfalls als „Nichtsköner“ diffamiert.¹²¹ Da von offizieller Seite der Kunst wiederholt eine hohe Wirkmacht nachgesagt wurde, begann man nach Kriegsende Kunstschaaffende durch Sonderzuwendungen und „materielle Vergünstigungen“ an den Staat zu binden.¹²² Der Preis für diese Zuschüsse war die Einmischung der Regierung in das künstlerische Schaffen:

Einerseits förderte die SED die Entwicklung des Filmwesens in finanzieller und institutioneller Hinsicht, andererseits beanspruchte die Partei aber die nahezu vollständige Kontrolle über den künstlerischen Schaffensprozess, von der Entwicklung eines neuen Stoffes bis zum Vertrieb des fertigen Films in den Kinos, einschließlich eines komplexen, mehrstufigen Zensur-Systems.¹²³

Daraus folgt, dass Filmschaaffende das sozialistische System „unter Inkaufnahme des Verlusts ihrer künstlerischen, aber auch individuellen Freiheit“¹²⁴ stützen mussten.

Die Zusammenarbeit mit dem Staat barg aber auch Vorteile. Die Regisseure der DEFA beispielsweise standen im Vergleich zum wettbewerbsorientierten Westen nicht unter ökonomischem Druck, Kassenschlager zu produzieren. Auch die Finanzierung von Filmen lag im volkseigenen Betrieb DEFA in der Hand des Staates und dieser verschaffte die nötigen Geldmittel.¹²⁵ Außerdem versprach die Anstellung bei der DEFA auch andere Bequemlichkeiten. Auf dem Studiogelände standen den MitarbeiterInnen zahlreiche interne Einrichtungen zur Verfügung, u.a. ein Kindergarten und ein Ambulatorium, sowie Dienstleistungsbetriebe wie eine eigene Wäscherei oder ein Haarsalon; nicht zuletzt wurde mit einem Saunabereich für die Entspannung im Betrieb gesorgt.¹²⁶

¹²⁰ Becher hat den „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ mitbegründet und wurde dessen erster Präsident wird. Nach seiner Rückkehr 1945 war er bemüht andere exilierte SchriftstellerInnen in die SBZ zu holen. Becher gründete den Aufbau-Verlag, die Monatszeitschrift „Aufbau“ und die Wochenzeitung „Sonntag“. („Johannes R. Becher“. In: Lemo, online unter <https://www.dhm.de/lemo/biografie/johannes-becher> (13.12.2018)).

¹²¹ Andreas Kötzing, Ralf Schenk, *Verbotene Utopie*, S.18-20.

¹²² Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.41.

¹²³ Andreas Kötzing, Ralf Schenk, *Verbotene Utopie*, S.39f.

¹²⁴ Ebd., S.9.

¹²⁵ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.17.

¹²⁶ Dirk Jungnickel, „Produktionsbedingungen bei der Herstellung von Kinospielefilmen und Fernsehfilmen“. In: Harry Blunk, Dirk Jungnickel (Hg.) *Filmland DDR. Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA* (1990 Köln). S.47f.

Filmschaffende der DEFA waren immer wieder der Kritik seitens der Kultur- und Pateifunktionäre ausgesetzt. Nach der Gründung der DDR, mit Beginn des Kalten Krieges, verschärfte sich die kulturpolitische Situation, da westliche Infiltration befürchtet wurde. Der Vorwurf des „westlichen Denkens“ oder der „Solidarität mit dem Klassenfeind“ konnte schwerwiegende Folgen für KünstlerInnen haben.¹²⁷ Die harte kulturpolitische Linie, welche sich auch in der öffentlichen Diffamierung von unerwünschten Regisseuren äußerte, führte zur allgemeinen Verunsicherung der Kulturszene. Im März 1951 entdeckte das Zentralkomitee bei einer Tagung an allen Ecken „Formalismus“¹²⁸. Es wurde von einem „Bruch mit dem nationalen Kulturerbe“¹²⁹ gesprochen, wovon die „Kriegspolitik des amerikanischen Imperialismus“¹³⁰ profitieren würde. Stattdessen sollten sich Künstler an der Sowjetunion orientieren, „die die ‚fortschrittlichste Kultur der Welt‘ geschaffen habe“¹³¹ habe. Wenig überraschend ging die Zahl der Filmproduktionen Mitte der 1950er Jahre stetig zurück.¹³² Während sich die *Formalismus-*Debatten in den 1950er Jahren zunächst besonders auf die Bildenden Künste und die Musik konzentrierten, stand in den 1960er Jahren der Film im Visier.¹³³ Da man eine Bewusstseinsänderung in der Bevölkerung anstrebte, wurde der *sozialistische Realismus* forciert und damit die „wahrheitsgetreue, geschichtlich konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“¹³⁴. Die Vorgaben für die Filmkunst waren zunächst inhaltlicher, später auch formaler Natur.¹³⁵ Das *Kahlschlagplenum* (Kapitel 3.2.2) erschütterte die ohnehin angespannte Beziehung zwischen Filmschaffenden und dem Staat weiter und selbst leitende Funktionäre waren verunsichert, welche Stoffe verfilmt werden könnten.¹³⁶ Die nächsten Jahre brachten vorübergehend eine Lockerung der Kulturpolitik mit sich, aber diese waren nur von kurzer Dauer – die DEFA blieb in der Hand der SED und die Unzufriedenheit vieler Kunstschaffender fand in den Entwicklungen rund um die Ausbürgerung Biermanns 1976 ihren Ausdruck.¹³⁷ Während der DDR standen die KünstlerInnen der DEFA im Visier des MfS, so waren 1985 von den 2450 Beschäftigten, 64 Spitzel, oder auch IM des Ministeriums.

¹²⁷ Andreas Kötzing, Ralf Schenk, *Verbotene Utopie*, S.21.

¹²⁸ Ingrid Poss, Peter Warnecke, *Spur der Filme*, S.63.

¹²⁹ Ebd., S.63. Zit.: „Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1971“. In Elimar Schubbe (Hg.) *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED* (Stuttgart 1972), S.179-182.

¹³⁰ Ebd., S.63.

¹³¹ Ebd., S.63.

¹³² Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.57.

¹³³ Andreas Kötzing, Ralf Schenk, *Verbotene Utopie*, S.38.

¹³⁴ Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.43.

¹³⁵ Ebd., S.42.

¹³⁶ Ebd., S.156-158.

¹³⁷ Ingrid Poss, Peter Warnecke, *Spur der Filme*, S.257.

Systemkritische Äußerungen jeder Art konnten schnell zu einem Problem für die betreffende Person werden, denn eine Kündigung bei der DEFA bedeutete zumeist das Ende ihres Filmschaffens.¹³⁸ Ziel des MfS war es aber nicht nur, KünstlerInnen zu überwachen, sondern auch Misstrauen unter ihnen zu sähen, um der Bildung jeglicher Opposition im Land vorzubeugen.¹³⁹ Die angespannte Atmosphäre, die Konflikte zwischen der SED und KünstlernInnen, führten dazu, dass viele in den Westen gingen, um dort ihr Glück suchen.¹⁴⁰

Filmschaffende der DEFA standen im Grunde im Dienst des Staates. Über die Jahre hinweg scheinen sie ein Gefühl für politische Schwankungen entwickelt zu haben und die Filme spiegeln dies wider. Um Kritik trotzdem zu äußern, verwendeten Filmkünstler „Signale und Botschaften“, die die damaligen ZuseherInnen verstanden.

Kleine Anspielungen, kurze Bildausschnitte oder ironisierten Redewendungen gaben den Filmen kritische Momente. Mit diesen Mitteln entstand eine ‚Komplizenschaft‘ zwischen den Künstlern und den Rezipienten in der DDR.¹⁴¹

In der wissenschaftlichen Literatur wird häufig auf potentiell systemkritische Äußerungen von KünstlerInnen hingewiesen. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass es sich bei vielen Filmschaffenden der DEFA durchaus um überzeugte Sozialisten handelte, die hofften, zu einer friedlichen kommunistischen Gesellschaft beizutragen.¹⁴²

2.3 Resümee

Im vorhergehenden Kapitel wurde versucht, jenen Ausschnitt der Geschichte der DDR darzustellen, der für die Arbeit von Bedeutung sind. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird – dem begrenzten Rahmen dieser Arbeit entsprechend – nicht erhoben. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Entscheidungen in der Kulturpolitik immer eng mit politischen Ereignissen verflochten waren. Nicht umsonst gilt die Kulturpolitik als „Seismograph für das politische Klima im Osten“¹⁴³.

Die Kontrolle der Kulturinstitutionen, allen voran der DEFA, zeugt von einer gewissen Paranoia des Regimes. Die Ursachen dieser Paranoia liegen möglicherweise einerseits im theoretischen Fundament des Kommunismus, als auch andererseits in den Umständen der Entstehung der DDR. Da der schöpferische Gedanke des Kommunismus von Karl Marx Wunsch getrieben war, Verbesserungen für die Masse zu erreichen, stellt das mangelnde

¹³⁸ Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema*, S.12.

¹³⁹ Dagmar *Schittly*, *Regie und Regime*, S.295.

¹⁴⁰ Andreas *Kötzing*, Ralf *Schenk*, *Verbotene Utopie*, S.42.

¹⁴¹ Dagmar *Schittly*, *Regie und Regime*, S.315.

¹⁴² Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema*, S.17.

¹⁴³ Dagmar *Schittly*, *Regie und Regime*, S.9.

Vertrauen in die Masse ein fundamentales Problem der Theorie dar. Die Schwierigkeit fand wohl ihren klarsten Ausdruck im Marxismus-Leninismus: Da die Masse ihre wahren Interessen nicht erkenne, müsse eine Partei die führende Leitung einnehmen. Im Fall von Ostdeutschland schien die ostdeutsche und sowjetische Regierung aufgrund der historischen Geschehnisse, dem Nationalsozialismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, noch weniger geneigt, Vertrauen in das Urteilsvermögen der Menschen zu haben.¹⁴⁴ Die Unsicherheit des Regimes war nicht unbegründet, denn auf vielen Ebenen hielt sich ein gewisser Widerwille in der Bevölkerung, der sich in den spätem 1970er Jahren aufgrund der wirtschaftlichen Schwierigkeiten der DDR verstärkte. Hinzu kam die offizielle Öffnung des Staates für Medien von außerhalb, welche inoffiziell, zwar schon lange zuvor in vielen Haushalten empfangen werden hatten können (etwa BRD Fernsehsender), aber nun flächenübergreifend gesehen/gehört wurden. Informationen, die in den Jahren zuvor in den DDR-Medien eventuell verschwiegen werden konnten, wurden nun publik, was kritische Stimmen innerhalb des Landes verstärkte.

¹⁴⁴ Mary Fulbrook, *Anatomy of a Dictatorship*, S.22f.

3. Geschichte der DEFA

Der DEFA-Film hatte unterschiedliche Funktionen in der DDR zu erfüllen. Die Filmproduktion war zum einen ein wirtschaftlicher Faktor und diente der Unterhaltung der BürgerInnen, zum anderen existierte die Filmwirtschaft aber auch zur Selbstrepräsentation innerhalb sowie außerhalb des Staates. Nicht zuletzt waren Filme mitunter auch Vehikel sozialistischer Propaganda.¹⁴⁵ All diese Aspekte sollen im nächsten Kapitel kurz dargestellt werden.

3.1 Bedeutung des Films im Sozialismus

Die Bedeutung des Films für den Fortschritt der sozialistischen Umgestaltung der Gesellschaft soll, nach Anatoli Lunatscharskis¹⁴⁶ Überlieferung, schon Lenin erkannt haben. In einer Unterredung soll Lenin ihn darauf aufmerksam gemacht haben, dass „von allen Künsten die Filmkunst die wichtigste ist“¹⁴⁷. Als Massenmedium hatte der Film für die Etablierung und Sicherung der Vormachtstellung der SED eine Schlüsselrolle inne. Innerhalb des Staates sollte er sinnstiftende „Erzählungen über die Welt herstellen“¹⁴⁸, um sich die Zustimmung der Bevölkerung zu sichern.

Der plötzliche dramatische Machtzusammenbruch, wie er für Revolutionen charakteristisch ist, zeigt, wie sehr der sogenannte Gehorsam des Staatsbürgers – gegenüber den Gesetzen, den Institutionen, den Regierenden oder Herrschenden – eine Sache der öffentlichen Meinung ist, nämlich der Manifestation von positiver Unterstützung und allgemeiner Zustimmung.¹⁴⁹

Um sich letzteres zu sichern sind „professionelle Sinnproduzenten“¹⁵⁰, wie KünstlerInnen, von äußerster Wichtigkeit, denn „sie leisten die Arbeit am Sinn, indem sie jene Erzählungen über die Welt herstellen, durch die sie den Rezipienten als sinnvolle, geordnete und verfügbare für das individuelle Leben erscheint“¹⁵¹. In anderen Worten wurden sinnstiftende Narrative etabliert, die die Herrschaft sichern sollten. Dazu war es notwendig, um Wirksamkeit zu garantieren, dass Beeinflussungen nicht auf einem rein kognitiven Level bleiben, sondern von Emotionen getragen werden.

Genau das tun Filme – vorausgesetzt, dass sie nicht bloß illustrierte Reklame sind, sondern [...] wirklich Filme, in denen der Nachdruck auf den bildlichen Mitteilungen

¹⁴⁵Lars Karl, Pavel Skopal (Hg.), Cinema in service of the state, S.7.

¹⁴⁶ Volkskommissar für das Bildungswesen der Sowjetunion (1917-1929) („Lunatscharski, Anatoli Wassiljewitsch“. In: Deutsches Bundesarchiv, online unter http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/ma1/adr/adrhl/kap1_5/para2_228.html (22.12.2018)).

¹⁴⁷ Klaus Finke, Politik und Film, S. 21. Zit.: Vladimir Iljitsch Lenin, Über die Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden (Berlin 1960), S.647.

¹⁴⁸ Ebd., S.20.

¹⁴⁹ Ebd., S.19. Zit.: Hannah Arendt, Macht und Gewalt (München 1990), S.49f.

¹⁵⁰ Ebd., S.20.

¹⁵¹ Ebd., S.20.

liegt. Da Filmbilder das Urteilsvermögen des Zuschauers schwächen, ist es immer möglich, sie so auszuwählen und zu arrangieren, dass sie seine Sinne für die von ihnen propagierten Ideen empfänglich machen.¹⁵²

Schon vor der DDR haben politische Machthaber das Potential des Films erkannt und zum Teil wohl auch überschätzt. Wie aus dem Zitat hervorgeht, mussten es auch qualitativ hochwertige Filme sein. Der Film hatte in den sozialistischen Ostblockstaaten einen hohen Stellenwert. Die Bevölkerung sollte über das Medium gezielt für die Ideen und Absichten der Mächtigen gewonnen werden und gerade im Kino sollte die Möglichkeit bestehen, „kollektives Erleben“ zu ermöglichen und die Realität kurzzeitig hinter sich zu lassen, da im Vergleich zum Theater kaum Distanz zum Zuseher/zur Zuseherin herrschte.¹⁵³

Neben der eingangs erwähnten Repräsentation nach innen, sollten Filme die DDR auch nach außen hin vertreten. Denn selbst innerhalb des Ostblocks herrschten historisch bedingte Spannungen: So waren die Erinnerungen an die Geschehnisse des 2. Weltkrieges bei den Nachbarländern der DDR, wie Polen und der Tschechoslowakei, noch zu nah, um an die geographisch bedingte Unterscheidung zwischen „guten“ antifaschistischen Deutschen in der Osthälfte und „schlechten“ Nazi-Deutschen in der BRD zu glauben. Bestätigung der Vermutungen fand man gerade im Bereich Film, denn Studien bezeugen, dass zwischen 1949 bis 1952, etwa 62 Prozent der DEFA-Regisseure, 73 Prozent der Kameratechniker, und etwa 60 Prozent der Produzenten zuvor in der UFA oder bei Terra Film gearbeitet hatten.¹⁵⁴

Alles in allem scheint der hohe personelle wie finanzielle Aufwand, der auf staatlicher Seite für die Kontrolle der Filmwirtschaft und der Filmschaffenden aufgebracht wurde, unverhältnismäßig. Hauptgrund dafür war der Glaube an die große Wirkungsmacht des Films. Obwohl es von heutiger Perspektive nicht möglich ist, den tatsächlichen Einfluss der Filmkunst auf die Erhaltung der Machtbasis der SED zu bemessen, ist allein die Tatsache, dass das Fernsehen in den 1960er Jahren den Film in seiner Bedeutung für das DDR-Publikum überholte, ein Indiz für die überzogenen Erwartungen der Partei- und Kulturfunktionäre.

3.2 Historischer Abriss

Für die Analyse der Märchenfilme müssen daher die sich gegenseitig determinierenden und beeinflussenden Faktoren Politik, Gesellschaft und Wirtschaft berücksichtigt werden. Deshalb widmet sich der folgende Abschnitt der Geschichte der DEFA.

¹⁵² Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.10. Zit.: Sigfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Frankfurt 1973), S.218.

¹⁵³ Ebd., S.11.

¹⁵⁴ Lars Karl, Pavel Skopal, *Cinema in service of the state*, S.3-17.

3.2.1 Gründung im Zeichen des Antifaschismus (1945-1949)¹⁵⁵

Für die sowjetische Besatzungsmacht bedeutete Besatzungspolitik von Beginn an auch Kulturpolitik und somit sollte ausgerechnet in Potsdam, wo im Nationalsozialismus Propagandafilme gedreht worden waren, der Neubeginn der deutschen Kultur beginnen.¹⁵⁶ Mit den Anfängen der DEFA war klar, dass man mit den neuen Filminhalten und Filmästhetik neue Wege gehen wollte. Dem Stil der UFA Produktionen sollte der Rücken gekehrt werden, und Inspiration wurde in kleineren Studioformaten der Antikriegsfilme der frühen 1930er Jahre gefunden.¹⁵⁷

Dieser Neubeginn war schon von langer Hand geplant; in den 1930er und 1940er Jahren wurde von deutschen KommunistenInnen im Moskauer Exil ein Konzept für den Aufbau der deutschen Kulturpolitik erstellt. Der Entwurf wurde 1944 unter Leitung des Schriftstellers Becher vor der Kulturkommission der KPD in Moskau diskutiert und umfasste sowohl Pläne für die kulturelle Umerziehung des deutschen Volkes, als auch für den Kampf gegen Faschismus.¹⁵⁸ Die Erfahrungen, die man in der UdSSR mit dem Film hatte, beeinflussten die Entwicklungen des Mediums in Ostdeutschland von Anfang an. Von den bewegten Anfängen des Filmwesens in Deutschland berichtet Wolfgang Staudte in seinen Erlebnissen mit dem Skript für „Die Mörder sind unter uns“ (1946):

So of course I took my script first to the British, then to the Americans and finally to the French. Nobody wanted the material. Peter van Eyck was the Cultural Officer for the Americans and he gave me to understand, in broken German, but wearing an amazingly well-cut uniform, ‘that we Germans could forget about films for the next twenty years’. Staudte added. ‘only the Russian Cultural Officer was interested in my project [...] I can still remember it quite vividly. I was summoned to him one night. There was no electricity. We negotiated by candlelight. He congratulated me and knew almost every part of the script by heart.’¹⁵⁹

Wie dem Zitat entnehmbar ist, hatten die USA im Unterschied zur Sowjetunion wenig Interesse an der Etablierung einer deutschen Filmwirtschaft. Nachkriegsdeutschland war für die amerikanische Filmwirtschaft ein bisher noch unerschlossener Markt mit Potential, doch

¹⁵⁵ Die thematische und zeitliche Aufteilung der folgenden Unterkapitel wurde von Dagmar Schittlys Analyse der DDR Kulturpolitik „Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen“ übernommen.

¹⁵⁶ Lars Karl, Pavel Skopal, Cinema in service of the state, S.12.

¹⁵⁷ Christiane Mückenberger, „The Anti-fascist past in DEFA films“. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.) DEFA East German Cinema 1946-1992 (New York 1999), S.64.

¹⁵⁸ Dagmar Schittly, Regie und Regime, S.16f.

¹⁵⁹ Christiane Mückenberger, Anti-fascist Past, S.60.

obwohl man ebenso wie die UdSSR an der Entwicklung/Erziehung Deutschlands Interesse hatte, suchte man keine Zusammenarbeit mit deutschen Partnern.¹⁶⁰

Der Gründung der DEFA ging das antifaschistische *Filmaktiv* voraus, welches sich im Oktober 1945 mit dem Ziel konstituierte, den deutschen Film wiederaufleben zu lassen.¹⁶¹ Die Gruppe setzte sich primär aus einer Reihe im Exil lebender kommunistischer Filmemacher zusammen.¹⁶² Im November 1945 trafen sich auf Einladung von Herbert Volkmann (KPD) von der Zentralverwaltung für Volksbildung (ZfV) Filmschaffende im Hotel Adlon am Brandenburger Tor, um über die Zukunft des deutschen Films zu diskutieren.¹⁶³ Am 17. Mai 1946 erhielten die Mitglieder des *Filmaktivs* – Regisseur Kurt Maetzig, Produktionsleiter Alfred Lindemann, die Szenografen Willy Schiller sowie Carl Haacker, Kameramann Werner Krien, und die Schauspieler Hans Klering sowie Adolf Fischer – die sowjetische Lizenz für die „Herstellung von Filmen aller Kategorien“¹⁶⁴. Tatsächlich berichtete Karl Hans Bergmann, dass ein solches Dokument aber nie wirklich überreicht wurde, sondern nur ein „Druckbogen mit einem Verzeichnis von Schrifttypen“¹⁶⁵. Während der Zeremonie sprach Sowjet-Oberst Sergej Tulpanow und zählte zu den zukünftigen Aufgaben der DEFA „to restore democracy in Germany and to remove all traces of fascist and militaristic ideology from the minds of every German, the struggle to re-educate the German people and other nations.“¹⁶⁶ Einige Mitglieder des *Filmaktivs*, wie Lindemann, Maetzig, Bergmann und Schiller, übernahmen Schlüsselpositionen der DEFA. Nach der Gründung der DDR wurde die DEFA 1953, zum Volkseigenen Betrieb (VEB).¹⁶⁷

Die Entwicklung einer großflächigen Filmproduktion war kostenintensiv, denn während der letzten Kriegsjahre waren etwa 90 Prozent der ehemaligen Studios zerstört worden.¹⁶⁸ Neben dem Mangel an technischem Equipment, fehlte es aber vor allem an erfahrenem Personal, denn

¹⁶⁰ Christiane Mückenberger, *Anti-fascist Past*, S.60.

¹⁶¹ „DEFA I: Gründung und Organisation“. In: Lexikon der Filmbegriffe, online unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3551> (10.10.2018).

¹⁶² Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.10.

¹⁶³ Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.27. Zit: Dieter Wolf, „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“. In: Wolfgang Jacobson (Hg.) *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912-1992* (Berlin 1992), S.248.

¹⁶⁴ Ebd., S.27.

¹⁶⁵ Dagmar Schittly, S.27. Zit: Karl Hans Bergmann, „Es werden ein paar Filme bleiben. Das war die DEFA“, TV Dokumentation von Ullrich Kasten: 2. Mai. 1996, ARD.

¹⁶⁶ Seán Allan, „DEFA. An historical overview“. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.) *DEFA. East German Cinema 1946-1992*, S.3.

¹⁶⁷ Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.27.

¹⁶⁸ Lars Karl, Pavel Skopal, *Cinema in service of the state*, S.18.

während eine Vielzahl an SchriftstellernInnen aus dem Exil in die SBZ zurückkehrten, blieben im filmischen Bereich versierte EmigrantenInnen im Ausland:¹⁶⁹

From the mass exodus of over one thousand top directors, actors, screenwriters, producers and technicians who had left Germany after 1932 because of racial policies and political oppression, only a small number returned to Germany in 1945, and far fewer of them to the SBZ.¹⁷⁰

Die DEFA war in den frühen Jahren hinsichtlich der politischen Orientierung ihrer MitarbeiterInnen noch flexibel. Überhaupt genossen KünstlerInnen gewisse Privilegien, um ihre Mitarbeit im östlichen Besatzungsteil anzuregen. Dogmatismus hätte die Mitarbeit bürgerlicher Intellektueller, auf welche man angewiesen war, gefährdet.¹⁷¹

Filme dieser Zeit grenzten sich in vielerlei Hinsicht vom UFA Stil ab, Regisseure setzten auf authentische Stoffe anstatt fiktive Geschichten und auch in der Beschäftigung mit der eigenen Geschichte, verzichtete man auf Didaktik, baute aber auf eine stark emotionale Wirkung und Pathos.¹⁷²

3.2.2 Aufbau /Ausbau des Sozialismus 1950er/1960er Jahre

Die Gründung der DEFA 1946 wurde zunächst mit großem Einsatz der beteiligten Menschen betrieben, jedoch endete diese liberale Phase mit der Gründung der DDR und der Stalinisierung der SED.

Mit der Umgestaltung der DEFA in einen staatseigenen Betrieb begannen die Einmischungen der Politik in die Filmkunst stärker zu werden. Von nun an wurden Filmproduktionen von der SED reguliert, sowie Personalentscheidungen von dieser getroffen. Zunächst wurden die Verträge in Westdeutschland lebender DEFA-MitarbeiterInnen oder KünstlerInnen aufgekündigt – neben der künstlerischen Expertise wurde die politische Gesinnung relevant, um bei der DEFA arbeiten zu können – und 1957 wurden bereits die letzten westdeutschen Produzenten, Remani und Pohl, entlassen. Auch von der Parteilinie Abweichende, wie der Generaldirektor der DEFA Alfred Lindemann, wurden entlassen.¹⁷³ Bis 1953 wurde die ostdeutsche Filmwirtschaft in ein staatseigenes, hierarchisches Monopol umstrukturiert, das

¹⁶⁹ Lars Karl, Pavel Skopal, Cinema in service of the state, S.18.

¹⁷⁰ Ebd., S.18.

¹⁷¹ Dagmar Schittly, Regie und Regime, S.18.

¹⁷² Axel Geiss, Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung (Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung 7, Potsdam 1997), S.12f.

¹⁷³ Sebastian Heiduschke, East German Cinema, S.11.

unter der Kontrolle der SED stand, womit jedes Werk die Zustimmung des staatlichen Komitees für Filmwesen benötigte.¹⁷⁴

Filme, die als zu kritisch gegenüber der SED angesehen wurden, ungewünschte Themen aufgriffen, oder zu „westlich“ waren, wurden entweder verboten, wie im Fall von „Die Schönste“ (R¹⁷⁵: Ernesto Remani, 1957) und der „Sonnensucher“ (R: Konrad Wolf, 1972), oder falls ein Filmverbot umgangen werden konnte, in Schwarz-Weiß ausgestrahlt, wie „Die Spielbankaffäre“¹⁷⁶ (R: Arthur Pohl, 1957). Da der Bedarf an RegisseurInnen nicht gedeckt werden konnte, wurde 1954 die Deutsche Hochschule für Filmkunst in Babelsberg gegründet. Es dauerte einige Jahre, bis die Hochschule in den Bereichen Regie, Kamera, Produktion, Dramaturgie und Schnitt als qualitativer Faktor galt.¹⁷⁷

Die DDR-Bevölkerung zeigte für den neuen Stil in der DEFA wenig Begeisterung. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte wurde zu stark instrumentalisiert und klischeebehaftete westliche Feindbilder wurden in vielen Filmen die Norm. Hauptsache war es, dass die eigene moralische Überlegenheit im Vergleich zum kapitalistischen Ausland betont wurde.¹⁷⁸ Da ästhetische Experimente den Parteifunktionären sowieso suspekt waren und auf längere Sicht auch das technische Equipment nicht auf dem neuesten Stand gehalten werden konnte, zeigte sich: „Das inhaltlich Neue erschien [...] meist im alten Gewand“¹⁷⁹. Hinzu kam eine internationale Krise, in der sich das Kino befand. In der DDR sanken die Besucherzahlen von 1.5 Millionen im Jahr 1959 auf 800.000 im Jahr 1960 und bis auf einige Ausnahmefilme, wie den 1960 erschienenen Film „Fünf Patronenhülsen“ (R: Frank Beyer) oder „Der Fall Gleiwitz“ (R: Gerhard Klein) 1961, lockten DEFA-Produktionen immer weniger Publikum in die Lichtspielhäuser.¹⁸⁰

Der Mauerbau 1961 beendete die eingetretene Stagnation der Filmwirtschaft. Filmschaffende hofften auf eine Liberalisierung der Verhältnisse, die sich in einer kurzzeitigen Dezentralisierung der DEFA-Strukturen äußerte. Es organisierten sich unterschiedliche künstlerische Arbeitsgruppen, in welchen die Realisierung von Filmstoffen vorangetrieben werden sollte, wie „Roter Kreis“ (Leitung: Kurt Maetzig), „Heinrich Greif“ (Leitung: Konrad

¹⁷⁴ Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema*, S.12.

¹⁷⁵ Hier und im folgenden Dokument steht „R“ für RegisseurIn.

¹⁷⁶ Die Aufnahmen von Westdeutschland empfand man in Farbe als zu schön, daher strahlte man den Film in schwarz-weiß aus.

¹⁷⁷ Axel *Geiss*, *Repression und Freiheit*, S.17.

¹⁷⁸ Ebd., S.13.

¹⁷⁹ Ebd., S.14.

¹⁸⁰ Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema*, S.13

Wolf), „Solidarität“ (Leitung: Adolf Fischer), „Berlin“ (Leitung: Slatan Dudow), „Gruppe 60“ (Leitung: Alexander Löschner), „Konkret“ (Leitung: Anni von Ziethen) und „Stacheltier“ (Leitung: Rudi Hannemann). Obwohl die Arbeit der Kollektive nur von kurzer Dauer war – die Auflösung der Gruppen erfolgte 1966 – so gehören doch viele, der aus dieser Zeit stammenden Filme, zu den bekanntesten der DEFA. Die Entscheidungsgewalt der Gruppen wurde bald wieder deutlich eingeschränkt und es folgte alsbald ihre Auflösung, mit der die Filmproduktion wieder zentral gelenkt wurde.¹⁸¹

Kurz nach dem Mauerbau wurde ein Märchenfilm fertiggestellt, der Szenen einer mit hohen Mauern umschlossenen Stadt zeigt. Die zeitliche Nähe der politischen Satire „Das Kleid“ (R: Konrad Petzold, 1961), das von Hans Christian Andersens Märchen „Des Kaisers neue Kleider“ inspiriert wurde, zum echten Mauerbau und einige weitere Anspielungen auf das MfS führten zum Verbot des Films.¹⁸²

11. Plenum – Kahlschlagplenum, 15.-18. Dezember 1965

In den 1960er Jahren waren die Entwicklungen rund um das sogenannte *Kahlschlagplenum* von Bedeutung für den DEFA-Film. In dem Plenum, das im Dezember 1965 stattfand, hätten ursprünglich wirtschaftliche Probleme erörtert werden sollen, jedoch verlagerten die Verantwortlichen ihren Fokus auf Bereiche der sozialistischen Ideologie und der Kunst.¹⁸³

Im Zuge des 11. Plenums wurde eine Jahresproduktion der DEFA verboten. Es wurden von den Anwesenden zwei Filme gesichtet, die beispielhaft für den Misserfolg der sozialistischen Kultur stehen sollten: „Das Kaninchen bin ich“ (R: Kurt Maetzig, 1965) und „Denk bloß nicht ich heule“ (R: Frank Vogel, 1965). Erich Honecker, der bei diesem Plenum seinen ersten wichtigen Auftritt zu einem innenpolitischen Thema hatte, äußerte vernichtende Kritik, die über zwei Tage fortgesetzt werden sollte.¹⁸⁴ Die Vorwürfe waren zahlreich und reichten von irrelevanten Plots, zum allgemeinen Barendienst in der Förderung des Sozialismus.¹⁸⁵ Honecker warf den Kuschaffenden „spießbürgerlichen Skeptizismus“, „Nihilismus“ und „Unmoral“¹⁸⁶ vor, die ihren Ursprung in „einem unzureichend gefestigten marxistisch-leninistischen Weltbild“¹⁸⁷ seitens der KünstlerInnen hätten. In letzter Konsequenz wurden

¹⁸¹ „Die Ära der DEFA. Babelsberg zwischen Politik und Kunst“. In: Filmportal online unter <https://www.filmportal.de/thema/die-ära-der-defa-babelsberg-zwischen-politik-und-kunst> (06.04.2019).

¹⁸² Sebastian Heiduschke, East German Cinema, S.14.

¹⁸³ Axel Geiss, Repression und Freiheit, S.22.

¹⁸⁴ Ebd., S.23.

¹⁸⁵ Sebastian Heiduschke, East German Cinema, S.14.

¹⁸⁶ Dagmar Schittly, Regie und Regime, S.132.

¹⁸⁷ Ebd., S.132.

zwölf Filme verboten: „Das Kaninchen bin ich“, „Denk bloß nicht ich heule“, „Berlin um die Ecke“ (R: Gerhard Klein, 1965), „Karla“ (R: Hermann Zschoche, 1965/66), „Jahrgang 45“ (R: Jürgen Böttcher, 1966), „Wenn du groß bist, lieber Adam“ (R: Egon Günther, 1965), „Spur der Steine“ (R: Frank Beyer, 1966), „Ritter des Regens“ (R: Egon Schlegel und Dieter Roth, 1965), „Fräulein Schmetterling“ (R: Kurt Brathel, 1965), „Hände hoch, oder ich schieße“ (R: Hans-Joachim Kasprzik, 1966), „Der verlorene Engel“ (R: Ralf Kristen, 1966), und „Der Frühling braucht Zeit“ (R: Günter Stahnke, 1965). Von den Werken waren einige schon vollendet, während andere in den unterschiedlichen Produktionsphasen gestoppt wurden.¹⁸⁸

Mit „Wenn du groß bist, lieber Adam“ wurde auch ein Märchenfilm während des Plenums verboten. Dies lässt vermuten, dass auch Märchenfilme subversives Potential für die SED hatten. Dabei wirkt der Plot inhaltlich zunächst nicht übermäßig rebellisch. Das Werk handelt von Adam und seinem Vater, die von einem Schwan eine Wunderlampe geschenkt bekommen, welche zeigt, ob jemand lügt oder nicht. Die Drehbuchautoren Egon Günther und Helga Schütz „schufen damit eine philosophische Parabel über den Umgang mit Wahrheit“¹⁸⁹ – offensichtlich schien das Thema der SED ein heißes Eisen, denn schon während des Produktionsprozesses kam es wiederholt zu Eingriffen von offizieller Seite. Am 18. Februar 1966 wurde schlussendlich entschieden, dass der Film nicht gezeigt werden würde, da er „Tendenzen der Diskriminierung der staatlichen Organe und deren Leiter“¹⁹⁰ enthalte.

Monika Kaiser hat 1997 das Plenum hinsichtlich innerparteilicher Machtkonflikte untersucht und als „politische[n] Grabenkampf zwischen einer verhalten reformwilligen Gruppe und einer eher ‚stalinistisch‘ eingestellten Gruppierung um Erich Honecker, Kurt Hager, Paul Verner und anderen“¹⁹¹ bezeichnet. Dieser Sichtweise zufolge wären KünstlerInnen Bauernopfer gewesen, die Ulbricht in Kauf nahm, um seine wirtschaftlichen Reformen durchzusetzen. Obwohl Kaisers Analyse breite Resonanz fand, ist unklar, inwiefern Streitigkeiten der Partei wirklich den „Anstoß für die kompromisslose Reglementierung der Künstler lieferten“¹⁹². Klar ist hingegen, dass alle, die hofften, dass die während dem Plenum getroffenen Entscheidungen sich als kurzlebig herausstellen würden, enttäuscht wurden – gegenüber einer Reihe von AutorenInnen und Regisseuren wurde ein Arbeitsverbot erlassen.¹⁹³

¹⁸⁸ Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema*, S.14f.

¹⁸⁹ Dagmar *Schittly*, *Zwischen Regie und Regime*, S.143.

¹⁹⁰ Ebd., S.144.

¹⁹¹ Andreas *Kötzing*, Ralf *Schenk*, *Verbotene Utopie*, S.13.

¹⁹² Ebd., S.13.

¹⁹³ Axel *Geiss*, *Repression und Freiheit*, S.25.

Die Geschehnisse während des Plenums, sowie in der Zeit danach, repräsentieren das Vorgehen der politischen Machthaber gegen „uneinsichtige Kritiker aus den eigenen Reihen“¹⁹⁴ und offenbaren die ambivalente Wechselwirkung zwischen Politik und Kunst. Filme nach dem Plenum waren „entpolitisiert, apologetisch, auf Rehabilitierung der Parteiführung bedacht“¹⁹⁵. Nach dem Schock des *Kahlschlagplenums* wandten sich viele Filmschaffende von komplexen oder potentiell kontroversen Stoffen ab und konzentrierten sich stattdessen auf Western oder Science Fiction.¹⁹⁶ Im Jahr 1968 sah sich die Parteiführung im Nachhinein durch die Geschehnisse um den *Prager Frühling* in ihrer Haltung zur Kultur bestätigt.¹⁹⁷

3.2.3 Ära Honecker (1971-1989)

Honeckers Machtübernahme und seine wiederholt zitierte Rede im Jahr 1971, darüber dass es keine Tabus in der Kunst geben dürfte, ließen bei vielen Filmschaffenden vorsichtigen Optimismus aufkommen, dass starrsinnige Bevormundung nun der Vergangenheit angehören würde.¹⁹⁸ Zwar stellte sich diese Hoffnung als verfrüht heraus, jedoch profitierten Filme wie „Die Legende von Paul und Paula“, „Jakob der Lügner“ und „Die neuen Leiden des Jungen W“ vom kurzfristig toleranteren Ton in Sachen Kulturpolitik.¹⁹⁹

KünstlerInnen wurden von offizieller Seite ermutigt, sich Themen der Gegenwart zuzuwenden, besonders dem Alltag in der sozialistischen DDR. Die Filme mussten sich aber klarerweise in einem gewissen Rahmen bewegen – politische Aussagen oder Kritik am System waren weiterhin nicht möglich, wenn der Film veröffentlicht werden sollte.²⁰⁰ Einige Regisseure wandten sich im Film wieder dem Alltag der DDR-BürgerInnen zu:

Im Mittelpunkt standen oft individuelle Schicksale, der einzelne mit seinen Freuden und Nöten im sozialistischen Alltag, die Filme [...] verzichteten auf die ‚alten‘ Helden, deren Tun sofort weltgeschichtliche Dimensionen behauptete.²⁰¹

Die Veränderungen blieben aber nicht dauerhaft; von der erhofften Liberalisierung der Filmwelt war wenig zu spüren und die wirtschaftlichen und künstlerischen Probleme blieben bestehen. Ab 1973 kam es vermehrt zu Konflikten zwischen den DEFA-KünstlerInnen und ParteifunktionärenInnen und die wachsende Frustration in dieser Situation wurde in der

¹⁹⁴ Andreas Kötzing, Ralf Schenk, *Verbotene Utopie*, S.11.

¹⁹⁵ Axel Geiss, *Repression und Freiheit*, S.24.

¹⁹⁶ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.15.

¹⁹⁷ Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, S.156.

¹⁹⁸ Ebd., S.172.

¹⁹⁹ Gerd Horten, „The Impact of Hollywood Film Imports in East Germany and the Cultural Surrender of the GDR“. In: *German History* 34/1 (2016), S.72.

²⁰⁰ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.16.

²⁰¹ Ingrid Poss, Peter Warnecke, *Spur der Filme*, S.250.

Biermann-Affäre laut: Im Jahr 1976 wurde Wolf Biermann, einem ostdeutschen Musiker, während seiner Tournee in Westdeutschland, die ihm von IG-Stahl angeboten wurde, die Staatsbürgerschaft in der DDR entzogen. Man hatte ihm aufgrund seiner SED-kritischen Liedertexte schon zuvor, die Ausreise empfohlen, die Biermann aber strikt abgelehnt hatte.²⁰² Der Schriftsteller Stephan Hermlin sandte schon am Tag nach der Bekanntmachung ein Protestschreiben an die SED, das von 12 KollegenInnen unterschrieben worden war. Unter den Erstunterzeichnern waren auch DEFA-Regisseure, die in den folgenden Wochen großem Druck ausgesetzt waren, ihre Unterschriften zurückzunehmen. Vielen aus Film und Fernsehen Bekannten, und Kulturschaffenden wurde nahegelegt, die DDR zu verlassen und es kam zu einem regelrechten Exodus von KünstlerInnen.²⁰³ Generell zeugt die Biermann-Affäre von der Unsicherheit um den innenpolitischen Frieden, ein Phänomen, das sich zu dieser Zeit aufgrund wirtschaftlicher Probleme in vielen Ostblockstaaten zeigte.

Ein Blick auf die letzten beiden Jahrzehnte der DEFA offenbart die Krise, in der man sich befand, denn bis auf einige Ausnahmen waren Eigenproduktionen nicht mehr beliebt beim heimischen Publikum.²⁰⁴ Mögliche Gründe dafür waren die teils rückständige Technik, oder auch der aufstrebende Deutsche Fernsehfunke, welcher die DEFA langfristig Ressourcen und Marktanteile kostete.²⁰⁵ Die DDR hatte nicht genügend finanzielle Mittel, um sowohl die Weiterführung kostspieliger Filmproduktionen, als auch eine Erneuerung der technischen Infrastruktur zu gewährleisten.²⁰⁶ Nicht zuletzt wurde der Niedergang der ostdeutschen Filmproduktion auch durch eine globale Entwicklungen des Kinos und des Spielfilms beeinflusst.²⁰⁷ In den späten 1960er Jahren sank die Zahl der KinobesucherInnen in der DDR (zwischen 1966 bis 1970 um 10 Millionen) und das Publikum wurde insgesamt jünger. Die veränderte Publikumszusammensetzung – zwei Drittel der BesucherInnen waren zwischen 14 und 25 Jahre alt – bewirkte, dass besonders Genres wie Komödien oder Abenteuer beliebt waren, während Filme mit ernsthaften (sozialistischen) Themen wenig gesehen wurden.²⁰⁸

²⁰² Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.16.

²⁰³ „Die Biermann Affäre“. In: MDR (Mitteldeutscher Rundfunk), online unter <https://www.mdr.de/damals/archiv/artikel75304.html> (29.09.2018).

²⁰⁴ Gerd Horten, *Impact of Hollywood Film Imports*, S.70f.

²⁰⁵ Thomas Beutelschmidt, „Grenzüberschreitungen intern. Die Zusammenarbeit zwischen der DEFA und dem DDR-Fernsehen“. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs, Evan Torner (Hg.) *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau* (Wiesbaden 2013), S.94.

²⁰⁶ Gerd Horten, *Impact of Hollywood Film Imports*, S.71.

²⁰⁷ Larson Powell, „Die gespenstische Politik der DEFA. Hamlet im Osten“. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs, Evan Torner (Hg.) *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau* (Wiesbaden 2013), S.36.

²⁰⁸ Gerd Horten, *The Impact of Hollywood Film Imports*, S.71.

3.2.4 Resümee: Historischer Überblick DEFA

Ähnlich wie in der Beschreibung des Kalten Krieges hat sich die Nutzung von Termini wie „Tauwetter“ oder „Eiszeit“ für die liberalen oder repressiven Phasen in der DDR-Kultur durchgesetzt.²⁰⁹ Tatsächlich zeigt die DEFA-Filmgeschichte, wie in der wissenschaftlichen Literatur mehrmals beschrieben wird, eine sehr starke Sensitivität hinsichtlich politischer Schwankungen.

Während zu Beginn der DEFA viele beim Publikum beliebte Filme mit antifaschistischen Themen produziert wurden, wurde die Situation für FilmemacherInnen mit der Gründung der DDR und dem Aufkommen des Kalten Krieges schwieriger. Ästhetische und ideologische Vorgaben wurden restriktiver, worauf in den 1950er Jahren ein Rückgang der Filmproduktionszahl folgte. Dem Berliner Mauerbau folgte nur eine kurze liberalere Phase. Das Bedürfnis der Herrschaftsrechtfertigung ließ nach dem Mauerbau nach, denn DDR-BürgerInnen mussten nicht mehr zwanghaft vom neuen System überzeugt werden. Diese Phase fand mit dem 11. Plenum ihr Ende und die kulturpolitischen Rahmenbedingungen wurden seitens der SED klar abgesteckt. Für die Folgezeit kann festgestellt werden, dass „politische Zielsetzung in den Spielproduktionen unerlässlich“²¹⁰ in der DEFA waren und die Filmproduktionsstätte damit fest in den Händen der SED verblieb.²¹¹

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die DEFA-Filme in einem Spannungsfeld von „Agitation, Ideologie und künstlerischem Anspruch“²¹² entstanden sind. Hinsichtlich des wachsamen Auges des Staates, der gerade diesem Medium viel Aufmerksamkeit widmete, scheint es durchaus bemerkenswert, dass FilmemacherInnen trotzdem nicht nur Auftragsarbeiten ablieferten, sondern den Filmen ihren individuellen Stempel aufdrückten.²¹³

3.3 DEFA: Das Studio

Das folgende Kapitel liefert einen Überblick über die strukturellen Bedingungen der DEFA und beschreibt die Schritte von der ersten Filmidee bis zum fertigen Film.

Der Anfang des ostdeutschen Films findet sich ausgerechnet in denselben Studios, in welchen während des Nationalsozialismus gedreht wurde. Das ehemals stolze UFA Gelände, das sich über 430.000 m² erstreckte, war im Krieg größtenteils zerstört worden und, aufgrund mangelnder Sicherheitsmaßnahmen, geplündert worden. Es diente zunächst den Westalliierten

²⁰⁹ Andreas Kötzing, Ralf Schenk, *Verbotene Utopie*, S.18.

²¹⁰ Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.12.

²¹¹ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.17.

²¹² Dagmar Schittly, *Regie und Regime*, S.9.

²¹³ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.17.

als Militärbasis, aber schon im Sommer 1945 entstanden in der Gaststätte *Schützenhaus*, die ersten filmischen Arbeiten – die Synchronisation sowjetischer Filme. Als die Gründung der DEFA bewilligt wurde, formierte sich das *Filmaktiv*, das zunächst im Althoff-Atelier in Potsdam die filmische Arbeit aufnahm. Da die UFA Produktionsstätten in der SMAD in sowjetischer Hand waren, galt die DEFA als Produzentin, während die Studios und das technische Equipment der sowjetischen Aktiengesellschaft LINSa gehörten.²¹⁴ Diese vermietete den nötigen Raum an die DEFA. Auch die Vertriebsrechte der Filme lagen bei sowjetischen Firmen, zunächst *Sojusintorgkino* und später *Sovexport*. Nach der Gründung der DDR, wurde am 1. Jänner 1953 die DEFA staatseigener Betrieb, in dem mehr als 2000 Menschen arbeiteten.²¹⁵ Damit lag die DEFA, über Aktien bei *Zentrag*²¹⁶ und anderen SED-nahen Institutionen, völlig in den Händen des Regimes.²¹⁷

Ein kurzer Überblick über die innerbetriebliche Organisation zeigt, dass sich die DEFA in Folge einer Resolution des Zentralkomitees 1952 in fünf Studios gliederte, die bis 1990 bestehen blieben:²¹⁸

1. DEFA-Studio für Spielfilm
2. DEFA-Studio für Kinderfilm
3. DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm
4. DEFA-Studio für populärwissenschaftlichen Film und Lehrfilm
5. DEFA-Studio für Synchronisation²¹⁹

Neben der Formierung der Studios wurden ein Kopierwerk und ein Unternehmen für die Distribution der Filme international gegründet, der *DEFA Außenhandel*. Innerhalb der DDR übernahm der *Progress Filmverleih* die Arbeiten von *Sovexport*.²²⁰ Die Formierung der Kinderfilmabteilung war direkte Folge einer im Zentralkomitee 1952 getroffenen Resolution zum „Aufschwung der Filmkunst“.²²¹ Insgesamt wurden zwischen 1946 und 1993 über 200 Filme für Jugendliche und Kinder bei der DEFA gedreht, bei etwa 160 bis 180 davon handelte es sich um abendfüllende Spielfilme. Alles in allem stellte also die Kinderfilmproduktion ein Fünftel der DEFA-Gesamtproduktion dar.²²² Nach der Gründung war es eine der dringlichsten

²¹⁴ „Die Ära der DEFA. Babelsberg zwischen Politik und Kunst“. In: Filmportal (26.6.2018).

²¹⁵ Sibylle *Schönemann*, „Stoffentwicklung im DEFA-Studio für Spielfilme“. In: Harry Blunk, Dirk Jungnickel, *Filmland DDR. Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA* (1990 Köln), S.72.

²¹⁶ SED Holding Zentrag (Zentrale Druckerei-, Einkaufs- und Revisionsgesellschaft)

²¹⁷ Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema*, S.11.

²¹⁸ Dieter *Wiedemann*, *Zwischen pädagogischem Auftrag und künstlerischem Anliegen*, S.22.

²¹⁹ Dagmar *Schittly*, *Regie und Regime* S.53.

²²⁰ Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema*, S.11.

²²¹ Wird als Startjahr der DEFA Kinderfilmproduktion gesehen, obwohl schon zuvor Kinderfilme in der DEFA produziert wurden, z.B. *Das kalte Herz* (R: Paul Verhoeven, 1950).

²²² Dieter *Wiedemann*, *Zwischen Resteverwertung und Politikdiskursen*, S.111.

Aufgaben Autoren²²³ für den Kinderfilm zu gewinnen. Dass es überhaupt RegisseurInnen, DrehbuchautorenInnen und DramaturgenInnen gab, die sich speziell dem Kinderfilm widmeten, verlieh der DEFA einen singulären Status innerhalb internationaler Filmstudios. Bekannte Kinderfilmregisseure wie Walter Beck oder Rolf Losansky haben jeweils über zehn Filme gedreht und die Kontinuität des künstlerischen, als auch technischen Personals trug zur hohen Qualität der Produktionen bei, was sich wiederum in der Publikumsbeliebtheit niederschlug.²²⁴

Die Filmstoffe der DEFA wurden vor Drehbeginn von vier Dramaturgengruppen²²⁵ entwickelt. Die MitarbeiterInnen dieser Abteilung waren mit der Suche nach Filmstoffen beauftragt, welche sie mithilfe des Lektorats²²⁶ fanden. Zunächst musste der/die AutorIn ein Konzept anfertigen, welches danach im besten Fall von der Dramaturgengruppe akzeptiert wurde. Auf Basis dieser ersten Seiten musste der/die AutorIn nun mithilfe eines/r DramaturgenIn den Stoff weiter ausarbeiten, eine Zusammenarbeit, die nicht immer günstig ausging – manche Stoffe scheiterten frühzeitig, weil es zu keiner Einigung zwischen beiden Parteien kam. Insgesamt waren ständig in etwa achtzig Filmstoffe in Bearbeitung.²²⁷

Die Produktion von Spielfilmen beinhaltete einen Prozess, der mit der Drehbuchabnahme durch das Studio gestartet wurde. Die HV-Film musste als Nächstes das Drehbuch annehmen; bei einem positiven Bescheid der Institution konnten die Kosten für den Film veranschlagt werden. Die Aufgabe des/der ProduktionsleiterIn war es, sowohl die erste vorläufige Kostenaufstellung mit dem Geschäftsführer zu erstellen als auch das Filmpersonal zu organisieren. Der jeweilige Regisseur oder auch die Studioleitung stellte das künstlerische Personal, das für das Gelingen des Films hinter den Kulissen und vor der Kamera notwendig war. Im Laufe der Zeit bildeten sich in der DEFA wiederholt produktionstechnische sowie auch künstlerische Teams, die bei Filmen zusammenarbeiteten. Aber eine regelmäßige Zusammenarbeit in gleicher Zusammensetzung war nicht möglich, da RegisseurInnen durchschnittlich einen Film innerhalb von zwei Jahren übernahmen, während das künstlerische Personal, wie Kostüm-, Masken-, und SzenenbildnerInnen, von einer zur nächsten Produktion gingen. Die Besetzung stand zumeist schon in dieser Vorbereitungsphase fest, jedoch konnte es speziell im Kinderfilmgenre – in

²²³ Keine Autorinnen zu diesem Zeitpunkt, siehe Dieter Wiedemann, Zwischen pädagogischem Auftrag und künstlerischem Anliegen, S.22.

²²⁴ Dieter Wiedemann, Zwischen Resteverwertung und Politikdiskurse, S.111-124.

²²⁵ Jede Gruppe bestand aus jeweils 5-6 Dramaturgen und einem Hauptdramaturg als Leiter, einer Sekretärin und eventuell eine/n Praktikanten. (Sibylle Schönemann, Stoffentwicklung, S.72f.)

²²⁶ Das Lektorat hatte etwa 10 MitarbeiterInnen, die sich ständig mit den Literaturprozessen im Land beschäftigten. (Sibylle Schönemann, Stoffentwicklung, S.73.)

²²⁷ Sibylle Schönemann, Stoffentwicklung, S.74-80.

welches Märchenfilme hineinfallen – passieren, dass sich HauptdarstellerInnen erst kurz vor Drehbeginn für die Produktion entschieden. Viele SchauspielerInnen waren am Theater tätig und die Dreharbeiten der DEFA mussten sich den Probezeiten dort unterordnen. Dabei kam es wiederholt zu organisatorischen Problemen und schlimmstenfalls zum teuren Stillstand der Produktion. Im Allgemeinen war der geplante Drehablauf, also die Zahl der Drehtage und -orte, wie auch die Verfügbarkeit der SchauspielerInnen, schon im Drehplan geregelt. Jedoch konnte es selbst bei, von offizieller Seite abgenommen Drehbüchern, zu plötzlichen Drehverzögerungen aufgrund von Eingriffen von staatlicher Seite kommen.²²⁸

Die DEFA unterlag der sozialistischen Planwirtschaft, damit wurden die Pläne für die Produktion jeweils im Vorjahr festgelegt und in den meisten Fällen auch dementsprechend umgesetzt. Bis in die späten 1980er Jahre produzierte die DEFA 642 Kinospielefilme und 800 Fernsehfilme, etwa 16 bis 18 Kinofilme und 32 bis 35 Filme für das Fernsehen.²²⁹ Aufgrund wirtschaftlicher Entwicklungen hatte der Filmsektor aber immer weniger Geld zur Verfügung. Während in den 1950er Jahren noch etwa 0.74 Prozent des BIP für Kulturaktivitäten aufgewendet wurden, waren es 1973 nur mehr 0.29 Prozent. Dies führte nicht zuletzt dazu, dass das technische Equipment nicht mehr mit den modernen Standards des Westens mithalten konnte.²³⁰

Während sich in anderen Ländern des Ostblocks 1985 unter den Schlagworten *glasnost* und *perestroika* zumindest teilweise Öffnungs- und Veränderungsprozesse durchzusetzen schienen, verzichtete man bei der DEFA auf Umstrukturierungen oder neue Methoden der Transparenz.²³¹

Nach dem Fall der Mauer suchte man nach Zukunftsmodellen für die DEFA, jedoch wurden die Studios, wie andere ehemalige staatseigene Betriebe, in die Hand der *Treuhandanstalt* gelegt, um sie zu privatisieren. In Folge wurden die Einrichtungen an den Meistbietenden verkauft.²³²

²²⁸ Dirk Jungnickel, Produktionsbedingungen, S.48-50.

²²⁹ Ebd., S.47f.

²³⁰ Gerd Horten, The Impact of Hollywood Film Imports, S.73.

²³¹ Sebastian Heiduschke, East German Cinema, S.12.

²³² Ebd., S.17.

3.4 DEFA international: Im- und Export

„No national film culture, indeed no national culture, is an island unto itself“²³³

Der DDR-Film war niemals bloßer Monolog, so lag die DEFA in ständiger wirtschaftlicher wie auch künstlerischer Konkurrenz zum kapitalistischen Westen und mit anderen staatlichen Filmproduktionen des Ostens.²³⁴ Das folgende Kapitel behandelt die Beziehungen der DDR-Medien mit ihren westlichen Pendants und die Konsequenzen des Film-Imports für die DEFA.

Alle DEFA Exporte wurden über den *DEFA Außenhandel* abgewickelt, einer Abteilung innerhalb der HV-Film. Die Abteilung arbeitete eng mit dem *Progress Filmverleih* zusammen. Der *DEFA Außenhandel* war eine der wenigen Institutionen, die keine staatlichen Förderungen erhielten, da gewinnorientiert gearbeitet werden sollte. Filmimporte in die DDR mussten von der Staatlichen Filmabnahmekommission genehmigt werden. Zu diesem Zweck war es bis 1975 gängige Praxis, einzelne westliche Filme zu bestellen, was sich aber längerfristig als zu kostspielig herausstellte. Daher wurde es einer Gruppe von SED Beamten erlaubt, auf ausländische Filmfestivals zu fahren.²³⁵

Auch wenn offiziell weder westliches Fernsehen noch Radio empfangen werden durfte, so konnte auch der Mauerbau die Bevölkerung der DDR nicht vollends davor abschotten. Etwa 80 Prozent der DDR-Haushalte konnten 1970 westdeutsche Medien empfangen und somit bestimmten die in der BRD gesetzten Standards auch die medienpolitischen Maßnahmen der DDR.²³⁶ Dies zeigte sich auf direkte und indirekte Art und Weise: So gab es einen offiziellen Programmaustausch zwischen den Medienanstalten, es wurden aber auch Konzepte, wie die Zusammensetzung einer erfolgreichen BRD Produktion im Osten kopiert und an den eigenen politischen Kontext angepasst.²³⁷

Die immer größer werdende Nachfrage nach Hollywood-Produktionen in der Bevölkerung ließ das System staatlicher Filmstudios unrentabel werden. Schon ab 1965 machten etwa 80 Prozent der produzierten Filme der DEFA keinen Profit – Zahlen, die sich zum Ende des Jahrzehnts weiter verschlechtern sollten.²³⁸ Auch in der HV-Film stellte man fest, dass sozialistische Filme beim heimischen Publikum weniger populär waren, als Filme aus dem kapitalistischen Ausland:

²³³ Marc Silberman, Henning Wrage, Introduction, S.2.

²³⁴ Ebd., S.2.

²³⁵ Sibylle Schönemann, Stoffentwicklung, S.75f.

²³⁶ Marc Silberman, Henning Wrage, Introduction, S.5.

²³⁷ Ebd., S.6.

²³⁸ Gerd Horten, The Impact of Hollywood Film Imports, S.72.

Here again we have to note that the revenues from socialist films have declined almost twice as fast as the revenues for capitalist films. The additional income from capitalist films was not enough, however, to balance the loss of revenues from socialist films.²³⁹

Dieser Erkenntnis folgte die Bereitschaft, einen größeren Teil des Budgets für Filmimporte aus westlichen Ländern auszugeben, da man auf die Einnahmen angewiesen war. Es wurden ab 1945 etwa 5000 Filme aus 48 Ländern importiert und in der DDR gezeigt.²⁴⁰ Die Mehrzahl stammte aus der Sowjetunion, doch mit dem offiziell erlaubten Empfang westdeutscher Sender in den frühen 1970er Jahren erwartete sich das Publikum auch immer mehr westliche²⁴¹ Produktionen im jährlichen Filmprogramm.²⁴² Einem Entwurf der Abteilung Lichtspielwesen vom 22. Juni 1971 für die Grundsätze der Zulassung ausländischer Filme im Zeitraum 1971 bis 1975 kann entnommen werden, dass für die Gestaltung des Spielplanes der Filmtheater jährlich etwa 100 bis 105 Spielfilme ausländischer Produktion erforderlich waren. Dies entsprach 88 Prozent aller eingesetzten Spielfilme:

Dabei ist zu sichern, daß von den jährlich einzusetzenden ausländischen Spielfilmen der Anteil der Filme aus sozialistischen Ländern mindestens 65-70% beträgt und der Anteil von Filmen aus dem kapitalistischen Ausland und den Nationalstaaten 30-35 % nicht übersteigt.²⁴³

Im Jahr 1973 wurden beispielsweise etwa 35 bis 40 Filmen importiert, etwa zehn Filme stammten aus Frankreich, acht aus den USA, und fünf aus Italien. Die relativ hohe Zahl an Hollywood-Importen wurde zwar kritisiert, doch änderte sich wenig an dieser Praxis.²⁴⁴ Die DDR-Bevölkerung war bereit, höhere Preise für ausländische Filme zu zahlen. Ab den frühen 1980er Jahren führte die finanzielle Abhängigkeit der DEFA von diesen Einnahmen zur Lockerung von ehemals strengen ideologischen Richtlinien beim Import kapitalistischer Filme.²⁴⁵

Der Inhalt des Films, also die Botschaft, war zumeist das entscheidende Kriterium bei der Auswahl importierter Filme, aber es mussten auch andere Faktoren, wie die Finanzen berücksichtigt werden. Vor allem Filme, die eine klare politische Botschaft und Kritik am Kapitalismus aufwiesen, waren beliebt.²⁴⁶ Bei Hollywood-Filmen, beispielsweise, präferierte

²³⁹ Gerd Horten, *The Impact of Hollywood Film Imports*, S.72.

²⁴⁰ Rosemary Stott, „Zwischen verdeckter Zensur, finanziellen Zwängen und öffentlicher Nachfrage. Die Kriterien für die Auswahl der aus dem Westen in die DDR importierten Filme“. In: Marc Silberman, Henning Wrage (Hg.) *DEFA at the Crossroads. Remapping the Terrain* (Berlin 2014), S.353.

²⁴¹ USA, Westdeutschland, Frankreich, Italien oder Schweden (Rosemary Stott, „Zensur“, S.353.)

²⁴² Gerd Horten, *The Impact of Hollywood Film Imports*, S.71.

²⁴³ BArch DR 1/13288, Abteilung Lichtspielwesen: Entwurf für die Zulassung ausländischer Filme im Zeitraum 1971-1975 (22. Juni 1971), S.2.

²⁴⁴ Gerd Horten, *The Impact of Hollywood Film Imports*, S.75f.

²⁴⁵ Ebd., S.73f.

²⁴⁶ Rosemary Stott, „Zensur“, S.355.

man wenig überraschend sozialkritische Titel der „New Hollywood“²⁴⁷ Bewegung, wie „In the heat of the night“ (R: Norman Jewison, 1967). Des Weiteren gab es aber auch Stars, die besonders beliebt waren, wie „Barbara Streisand, Dustin Hoffman, Sidney Poitier or Jane Fonda [...]“. Favourites of the later 1970s also included Jack Nicholson, Shirley MacLaine and Robert Redford.“²⁴⁸ Importierte Filme sollten die weitere Entwicklung des Sozialismus unterstützen:

- 1.) Die weitere Herausbildung der sozialistischen Persönlichkeit und der sozialistischen zwischenmenschlichen Beziehungen.
- 2.) Die weitere Ausprägung der führenden Rolle der Arbeiterklasse und des marxistisch-leninistischen Klassenbewusstseins.
- 3.) Erziehung zum sozialistischen Patriotismus und proletarischen Internationalismus.
- 4.) Kampf gegen den Imperialismus und ideologische Abgrenzung.
- 5.) Pflege der progressiven humanistischen Weltkultur.²⁴⁹²⁵⁰

Für Kinderfilme wurde im selben Dokument hervorgehoben, dass aufgrund der Nachfrage mehr Zulassungen notwendig wären. Die Filme sollten aber dem sozialistischen Erziehungsideal entsprechen.

[Filme sollen] von hohem Niveau sein und das Erziehungsziel unserer sozialistischen Schule unterstützen, die Kinder unseres Volkes zu allseitig entwickelten Persönlichkeiten und einer hohen Bildung und einem entwickelten sozialistischen Bewußtsein, mit hohen sittlich-moralischen und ästhetisch-kulturellen Ansprüchen, mit einem tiefen Sinn für alles Gute und Schöne zu erziehen.²⁵¹

Es gab auch Genres, die prinzipiell vermieden wurden, wie der amerikanische Western, Science Fiktion, Horror, Kriegs- oder Katastrophenfilme, und pornographische Titel. Alles in allem wählte man Filme, die nicht zu viel Gewalt zeigten und von amerikanischem Pathos, wie in glorifizierenden Kriegsfilmern, absahen.²⁵² Einige Filme konnten aber auch, obwohl gewollt, nicht importiert werden, wie Disneys „Aristocats“ (R: Wolfgang Reitherman, 1970). Der Film wurde zwar synchronisiert und 1980 in Westdeutschland gezeigt, doch obwohl die DDR hoffte, den Titel ebenfalls zeigen zu können, kam man zum Schluss, dass aufgrund der hohen Kosten für *Walt Disney* -Filme ein Import nicht empfehlenswert war.²⁵³

²⁴⁷ Die Entwicklung umfasste die Jahre 1967 bis 1976, in welchen eine neue Generation von Regisseuren mit neuartigen Erzähl- und Darstellungsformen den Hollywood-Kinos wieder Blockbuster-Erfolge einbrachten. („New Hollywood“. In: Filmlexikon, online unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=272> (13.03.2019).

²⁴⁸ Gerd Horten, The impact of Hollywood Imports, S.76.

²⁴⁹ BArch DR 1/13288, Abteilung Lichtspielwesen: Entwurf für die Zulassung ausländischer Filme im Zeitraum 1971-1975 (22. Juni 1971), S.2-9.

²⁵⁰ Ebd., S.3-9.

²⁵¹ Ebd., S.12.

²⁵² Gerd Horten, The impact of Hollywood Film Imports, S.76.

²⁵³ Ebd., S.82.

Neben dem verstärkten Import teurer Filme, gelang es der DEFA immer seltener, eigene Filme ins Ausland zu verkaufen. Mit Willy Brandts neuer Ostpolitik gelang es zwar im Verlauf der 1970er Jahre, vermehrt ostdeutsche Märchen in der BRD auszustrahlen, jedoch gab es ab Mitte der 1980er Jahre praktisch kaum mehr Käufer für DEFA-Filme und dies weder in sozialistischen Ländern, noch im politischen Westen.²⁵⁴ Schon zuvor schafften es nur relativ wenige Filme über die Mauer. In den USA beispielsweise, wurden zwischen 1975 bis 1985 nur vier DEFA Filme gezeigt und auch in Frankreich und Großbritannien wurden jeweils nur acht gekauft.²⁵⁵ Auf die eigene Kinderfilmproduktion war man stolz und man kritisierte die BRD, da dort beispielsweise im Jahr 1964 kein einziger Kinderfilm gedreht wurde:

Die Produzenten wollten das geschäftliche ‚Risiko‘, einen Kinderfilm zu drehen, nicht auf sich nehmen; schließlich verdienen sie an einer handfesten Sex-Parade oder einer Heimatschnulze mehr! Da ist es freilich bequemer, Thriller für Jugendliche – made in USA – zu importieren.²⁵⁶

Kinderfilme waren Investoren in Westdeutschland zu unsicher, da es Jahre dauerte, bis sie Gewinn abwarfen.

Neben dem Im- und Export von Filmen gab es in der DDR auch Kollaborationen mit anderen Studios. Bis 1961 arbeitete die DEFA mit westlichen Filmschaffenden zusammen, danach suchte man sich auf beiden Seiten abzugrenzen. So wurden in der BRD keine DEFA-Filme gezeigt und es wurde versucht, westliches „Talent“ aus den ostdeutschen Studios herauszuhalten. Einige Co-Produktionen kamen mit Frankreich, Großbritannien, Tschechien und Ostblockländern zustande. Einige Kinderfilm-Koproduktionen mit der Tschechoslowakei, wie „Drei Haselnüsse für Aschenbrödel“ (R: Václav Vorlíček, 1974), oder „Der Katzenprinz“ (R: Ota Koval, 1979) sicherten der DEFA Anerkennung bis heute.²⁵⁷ Jedoch gab es trotz der offiziell betonten Zusammenarbeit und Solidarität zwischen sozialistischen Ländern keine längerfristigen Kollaborationen, und auch wechselseitige Käufe nationaler Filmproduktionen waren nicht immer gegeben.²⁵⁸

²⁵⁴ Qinna Shen, *Politics of magic*, S.5-6.

²⁵⁵ Gerd Horten, *The impact of Hollywood Film Imports*, S.86.

²⁵⁶ BRA, „Thriller oder Kinderfilm?“. In: *Neue Zeit Berlin* (20.Februar 1964).

²⁵⁷ Dieter Wiedemann, *Der DEFA-Kinderfilm*, S.122f.

²⁵⁸ Barton Byg, *DEFA and the Traditions of International Cinema*, S.36.

4. DEFA Märchenfilm: Geschichte und Ästhetik

„Although some people thought that DEFA latched onto fairy tales’ morals as a way of usurping the genre for socialist agitation, this idea is fallacious.“²⁵⁹

Der Rückblick in die Geschichte des deutschen Films zeigt, dass Filme auf Basis von Märchen und romantischen Märchenthemen immer, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, eine Rolle spielten - vor allem weil volkstümliche Märchen beim Publikum bekannt und beliebt waren. Davon versprach man sich schon in der Weimarer Republik hohe Besucherzahlen in den Lichtspielhäusern. Eine Weiterführung dieser filmischen Tradition in der DDR schien aufgrund eines Verbots nach dem Zweiten Weltkrieg kurzzeitig fraglich, jedoch sollte das Genre zum ostdeutschen Exportschlager werden.

Die historische Entwicklung des Märchenfilms in Deutschland sowie die Evolution des DEFA-Märchenfilms sollen in den nächsten Abschnitten beschrieben werden.

4.1 Prä-DEFA Phase

Schon die Filmerzeugnisse der Weimarer Republik (1918-1933) beweisen, dass Märchen als Filmgattung für Kinder in den Lichtkinos dominierten. Die Adaptionen von Sagen und volkstümlichen Geschichten war zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht ausschließlich für das Kinderpublikum bestimmt, was sich in der Ästhetik früherer Produktionen, wie „Rübezahls Hochzeit“ (R: Paul Wegener, 1916) oder „Der Rattenfänger von Hameln“ (R: Paul Wegener, 1917), widerspiegelt. Die Aufmachung der Filme war zwar magisch, aber auch sehr düster und wies frühexpressionistische Elemente auf:²⁶⁰

Von außen kommende mysteriöse Figuren bedrohten die innere Ordnung in den Geschichten, die Schauplätze waren gekennzeichnet durch verzerrte Bauten und eine betonte Künstlichkeit der Kulissen. Der Einsatz von Licht und Schatten deutete auf eine übersteigerte Figurenzeichnung hin. Dem Zuschauer wurde eine Welt voll Ängsten und Visionen präsentiert.²⁶¹

Hiervon lässt sich ableiten, dass Kinder und Jugendliche zwar zum Publikum in den Kinos gehörten, dass es aber, bis auf wenige Ausnahmen, kein Filmprogramm ausschließlich für diese Altersgruppe gab. Es entstanden Debatten um die potentielle Schädlichkeit eines Kinobesuchs für Kinder und diese führten zu den ersten Kinder- und Jugendschutzgesetzen, wie dem Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920.²⁶² Typisch für den Märchenfilm der Weimarer

²⁵⁹ Sebastian Heiduschke, East German Cinema, S.54.

²⁶⁰ Andy Räder, „Der Kinderfilm in der Weimarer Republik“. In: Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009), S.25f.

²⁶¹ Andy Räder, Kinderfilm in der Weimarer Republik, S.26.

²⁶² Ebd., S.23.

Republik war die Darstellung der Märchenfiguren durch menschliche SchauspielerInnen, aber es erfreuten sich auch die aufwendigen Silhouetten- oder Scherenschnittfilme von Lotte Reiniger²⁶³ großer Beliebtheit.²⁶⁴ Anfang der 1930er Jahre kam es aufgrund technischer Neuerungen (Tonfilm), sowie der Machübernahme des Nationalsozialismus zu einem Bruch mit früheren ästhetischen Traditionen. Versuche, Märchenfilme für Erwachsene zu drehen wurden aufgegeben, folglich wurden Märchenfilme erstmals zu echten Kinderfilmen.²⁶⁵ Obwohl zur Zeit der Weimarer Republik nicht von einer einheitlichen Entwicklung des Kinderfilms gesprochen werden kann, wurden in dieser Zeit erste Impulse für die weitere filmische Traditionen gesetzt, wie beispielsweise die Arbeit mit menschlichen Darstellern.

Der Märchenfilm war im nationalsozialistischen Regime zwar das wichtigste Kinderfilmgenre, doch wurden nur etwa 4 Prozent aller Spielfilme für Kinder und Jugendliche gedreht. Die etwa 40 Kinderfilme wurden ab 1939 u.a. von Ferdinand Diehl, Hubert Schonger, oder Alf Zengerling produziert.²⁶⁶ Der verhältnismäßig gering wirkende Anteil von Kinder -und Jugendfilmen in der Gesamtfilmproduktion scheint nicht mit der NS-Ideologie in Einklang zu stehen, die gerade der ‚Erziehung‘ der Jugend eine hohe Bedeutung zuwies. Der Mangel an kindgerechten Produktionen führte dazu, dass auch als ungeeignet eingestufte Filme im nationalsozialistischen Deutschland gezeigt wurden. Aus einer 1944 im Zentralverlag der NSDAP erschienen Studie *Jugend und Film* geht hervor:

Es gibt auch 1943 erst 18 Programme, die man als Kinderfilmprogramme gelten lassen kann, während dort, wo Kindervorstellungen üblich sind [...] mit Filmen vorlieb genommen werden muss, die wenig oder gar nicht für Kinder geeignet sind.²⁶⁷

Grund für die geringe Zahl an geeigneten Filmen war mitunter, dass amerikanische Produktionen den Nationalsozialisten in der Adaption deutscher Märchen zuvorkamen.²⁶⁸ Insgesamt jedoch förderte man Märchenfilme, denn man schätzte ihre „sturdiness (Bodenständigkeit), devotion to the home country, and the [articulation of the] ‘German soul of the folk’“²⁶⁹

²⁶³ Einige Filme von Lotte Reiniger können im Internet angesehen werden. In: Youtube, online unter: https://www.youtube.com/results?search_query=lotte+reiniger (05.07.2018).

²⁶⁴ Andy Räder, *Kinderfilm in der Weimarer Republik*, S.27-30.

²⁶⁵ Ebd., S.26.

²⁶⁶ Manfred Hobsch, „Ideologie für Kopf und Herz der Jugend“. In: Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland* (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009), S.48.

²⁶⁷ Manfred Hobsch, *Ideologie für Kopf und Herz*, S.47.

²⁶⁸ Ebd., S.39.

²⁶⁹ Jack Zipes, „The checkered reception of fairy-tale films in the Germany of the brothers Grimm“. In: Jack Zipes, Pauline Greenhill, Kendra Magnus-Johnston (Hg.) *Fairy-Tale Films Beyond Disney International Perspectives* (New York 2015), S.82.

Die nationalsozialistische Kinderfilmproduktion allgemein sieht erstmals eine ideologische Einflussnahme speziell auf das junge Publikum vor. Bestimmte wiederkehrende Motive und Themen der Kinderfilme aus dieser Zeit machen dies ersichtlich. Beispielsweise ist im „Hitlerjunge Quex“ (R: Hans Steinhoff, 1933) in einer Szene, in der ein wütender Mob einen Ladenbesitzer ausraubt, die Verachtung gegenüber der Masse, erkennbar, die ohne einen starken Führer orientierungslos ist.²⁷⁰ Immer wieder wird auch die Festsetzung von „Volksfeinden“ – hierbei bediente man sich rassistischer Stereotype – propagiert.²⁷¹ Ebenso eigneten sich aber auch märchenhafte Stoffe für die Besetzung durch NS-Ideologie und die Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm wurde zum deutschen Kulturerbe.²⁷² In den Zengerling-Filmen finden sich sowohl nationalsozialistisches Vokabular, als auch dem Zeitgeist angepasste Auslegungen der ProtagonistenInnen. Vor allem die Präsentation der Herrscherfigur, des Königs, ist interessant, da dieser selbst bei einer ambivalenten Zeichnung in der literarischen Vorlage in den nationalsozialistischen filmischen Adaptionen ausschließlich positiv besetzt ist. In „Dornröschen“ (Alf Zengerling, 1936), beispielsweise, lässt der König zwar zum Schutz seiner Tochter die Spinnräder verbrennen, jedoch setzt er Maßnahmen, um die negativen wirtschaftlichen Folgen für die Bevölkerung abzufedern. Häufig wurden auch schlechte Eigenschaften des Königs einfach auf Nebenfiguren übertragen, wie in der Verfilmung von „Rumpelstilzchen“ (Alf Zengerling, 1940) in welcher nicht der König, sondern der Schatzkanzler als geldgierig dargestellt wird.²⁷³ Der rechtschaffende König bleibt unberührbar und überlegen – dies steht im besonderen Gegensatz zu frühen DDR-Märchenadaptionen, in welchen der König und der Adel durchwegs negativ besetzt sind.

Nach dem 2. Weltkrieg wurde die Publikation von Märchen im Nachkriegsdeutschland für kurze Zeit verboten. Allen voran war es die britische Besatzungsmacht, die grausame Episoden in den Märchenbüchern als auch in Märchenverfilmungen für die Verrohung der deutschen Jugend und Kinder verantwortlich sahen und diese mit den Geschehnissen im Zweiten Weltkrieg in Verbindung brachte. Ein weiterer Vorwurf lautete, dass Vorschulkinder nicht

²⁷⁰ Heidi Strobel, „Formung der Gefühle. Kinderfilm in NS-Diktatur und frühen Nachkriegszeit“. In: Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland* (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009), S.63.

²⁷¹ Heidi Strobel, *Formung der Gefühle*, S.66.

²⁷² Jack Zipes, *The Enchanted Screen*, S.341.

²⁷³ Ron Schlesinger, „Heil dem gestiefelten Kater!“. NS-Propaganda in Märchenfilmen zwischen 1933 und 1945“ (27. Februar 2010). Zukunft braucht Erinnerung, online unter: <http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/heil-dem-gestiefelten-kater-ns-propaganda-in-maerchenfilmen-zwischen-1933-und-1945/> (30.07.2018).

zwischen Fantasie und Realität unterscheiden könnten.²⁷⁴ Das Verbot hielt nicht lange – 1946 wurden bereits wieder Filme dieser Art gezeigt – die Diskussionen, ob Märchen schädlich für die kindliche Entwicklung seien, gingen weiter.²⁷⁵

4.2 Der DEFA-Märchenfilm

Der Film war in der DDR, wie in den vorherergehenden Kapiteln festgestellt, ein Medium, um „sinnstiftende Narrative“ zu vermitteln, die zur Entstehung bzw. Erhaltung der sozialistischen Gesellschaft beitragen sollten. Dies stellte zu jedem Zeitpunkt das offizielle Paradigma da, jedoch waren Märchenfilme nicht allein Vehikel für sozialistische Ideologie, sondern spielten schon zuvor eine Rolle in der deutschen Filmgeschichte. Nach dem Zweiten Weltkrieg stand die Weiterführung von Märchenfilmen in der DDR kurzzeitig in Frage – die folgenden Absätze suchen die Beweggründe seitens der DDR-Kulturfunktionäre und die Voraussetzungen für die Weiterführung von Märchenfilmen in der DDR aufzuzeigen.

Voraussetzung für die Entwicklung von DEFA-Märchenfilmen war die Rehabilitierung ihrer literarischen Vorlage. Nachdem sich die kommunistischen Kräfte in der DDR konsolidiert hatten, wurde begonnen, erste Schritte für die erfolgreiche Entwicklung des Sozialismus im Land zu setzen. Ein Punkt bestand darin, bestehende Literatur zu evaluieren und wertvolle Werke gegebenenfalls an ideologische Grundsätze anzupassen.²⁷⁶ Die Märchen von Hans Christian Andersen, Ludwig Bechstein, Wilhelm Hauff oder der Gebrüder Grimm wurden verhältnismäßig rasch in das kulturelle Erbe der DDR eingegliedert, da sie als Teil mündlicher Überlieferungen der unteren Klassen akzeptiert wurden. Ausschlaggebend dafür war, dass die Geschichten zum einen als Klassenkampf zwischen den unteren sozialen Schichten und dem Adel interpretiert wurden, und zum anderen, dass Mitglieder der Arbeiterklasse ihre durchwegs positiv besetzte Repräsentation in den Geschichten fanden.²⁷⁷ Die ersten Neuauflagen der Grimm'schen Märchen erfuhren jedoch zahlreiche Korrekturen: Einerseits verzichtete man auf grausame Sequenzen und Gewalt, andererseits durchliefen die Geschichten einen Prozess der Angleichung an das ideologische und moralische Verständnis des neuen Staates, womit beispielsweise Glaubensträger aus den Geschichten entfernt wurden.²⁷⁸ Unbearbeitete Märchen

²⁷⁴ Bettina Kümmerling-Meibauer, „Marvelous World. The Grimms' Fairy Tales in GDR Children's Films“. In: Vanessa Joosen, Gillian Lathey (Hg.) *Grimm's Tales Around the World. The Dynamics of their International Reception* (Detroit 2014), S.239.

²⁷⁵ Jack Zipes, *The Enchanted Screen*, S.341.

²⁷⁶ Ebd., S.341.

²⁷⁷ Bettina Kümmerling-Meibauer, *Marvelous Worlds*, S.242.

²⁷⁸ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.11.

galten als mitunter sogar schädlich für die kindliche Entwicklung und um dem erzieherischen Anspruch des Staates zu genügen, wurden sie umgedeutet.²⁷⁹

Die Entscheidung, der bestehenden Kritik an deutschen Volksmärchen nach dem Zweiten Weltkrieg zum Trotz, Märchenfilme zu produzieren, hatte vielerlei Gründe. Einer war mit Sicherheit wirtschaftlicher Natur, denn aufgrund der Beliebtheit der altbekannten Stoffe beim heimischen Publikum bestand die Hoffnung, dass filmische Neuadaptionen auf eine hohe Nachfrage beim Publikum treffen würden. Weiters bestand auf politischer Seite, wie schon zuvor erwähnt, die Absicht, die eigenen BürgerInnen zu sozialistischen Persönlichkeiten zu erziehen, eine Aufgabe mit der PädagogenInnen zum ehestmöglichen Zeitpunkt beginnen sollten. Alle Geschichten der Gebrüder Grimm hatten zudem ohnehin eine erzieherische Komponente – eine moralische Aussage. Diese Botschaften wurden den Vorstellungen des neuen sozialistischen Staates angepasst, welche waren:²⁸⁰

[A]n adherence to anti-fascism, social realism, positive depiction of workers and farmers (that is, the common people as heroes), a socialist appropriation of German history and culture, and basic support of current political policies without any criticism.²⁸¹

Wie im Nationalsozialismus wurden Märchen in der DDR dem Zeitgeist entsprechend verändert. Während beispielsweise in Märchenverfilmungen im nationalsozialistischen Deutschland Herrscherfiguren durchwegs positiv besetzt (siehe 3.1) waren, war in der DEFA eher Gegenteiliges der Fall. Das monarchische System sowie VertreterInnen der Aristokratie sind – je nach Produktion – meist auffällig negativ konnotiert. Es bedürfen nicht nur moralische Aussagen oder die Zeichnung ganzer Gesellschaftsschichten der Aufmerksamkeit, sondern da Plots in Märchen bekanntermaßen beinahe immer auf einen Kampf zwischen Gut und Böse hinauslaufen, spielen auch Assoziationen mit der jeweiligen antagonistischen Seite eine Rolle. Im DEFA-Märchenfilm konnte das Böse sowohl mit dem Nationalsozialismus, der Monarchie, als auch weiteren Ideologien, die der DDR-Staat verurteilte, wie beispielsweise dem Kapitalismus, gleichgesetzt werden.²⁸² Die ersten Märchenfilm-Adaptionen der DEFA beispielsweise beruhten auf Geschichten von Wilhelm Hauff, der Armut positiv und nicht selbst erarbeiteten Reichtum negativ konnotierte, womit die Märchen leicht antikapitalistisch besetzbar waren.²⁸³ Das Gute wiederum fand Vertretung durch Angehörige der Arbeiterschaft

²⁷⁹ „Die DEFA-Kinderfilme“. In: Filmportal, online unter <http://www.filmportal.de/thema/die-defa-kinderfilme> (21.04.2019).

²⁸⁰ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.55.

²⁸¹ Jack Zipes, *The checkered reception of fairy-tale films*, S.88.

²⁸² Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.14.

²⁸³ Ebd., S.46.

bzw. Bauernschaft, die sich durch Solidarität, Fleiß und manchmal auch Intelligenz auszeichneten. Anstatt eines Kampfes zwischen dem guten Bauern und dem bösen König, handeln DEFA-Märchenfilme häufig vom Kampf von Intelligenz und Fleiß (untere Klasse) auf der einen Seite, gegen Dummheit und Faulheit (Aristokratie) auf der anderen Seite. Des Weiteren boten Märchen eine Art Zukunftsmodell für ein sozialistisches „happy ending“, unter der Voraussetzung, dass sich das Publikum mit den ProtagonistenInnen und ihren Problemen identifizieren konnte. Der politische Subtext vieler Filme scheint, dass es unter der Voraussetzung eines etablierten sozialistischen Systems allen BürgerInnen möglich sein würde – ähnlich wie in Märchen –, dass ihnen eine glückliche Zukunft widerfährt.²⁸⁴ Insgesamt spiegeln die DEFA-Märchen somit die „master narratives of the GDR“²⁸⁵ wider, wie die moralische Überlegenheit der Arbeiterschicht.

In diesem Kontext bietet es sich an, auf eine generelle Schwierigkeit in der Umsetzung von Märchen hinzuweisen, nämlich, dass aus zumeist recht kurzen literarischen Fassungen etwa 90-minütige Spielfilme werden sollten. Dafür mussten die Geschichten natürlich um gewisse Elemente erweitert werden und die Art und Weise, wie dies in Angriff genommen wurde und das Hinterfragen der gewählten Methode, schafft eigentlich erst den Raum für heutige Interpretation. In der Geschichte der DEFA-Märchen wurden diesbezüglich zahlreiche Wege beschritten, auf die im Einzelnen einzugehen, den Rahmen der Arbeit sprengen würde, jedoch lassen sich gewisse Tendenzen feststellen. Zunächst wurden die stark typenhaften Darstellungen von Charakteren weiterentwickelt, um „ihre Handlungsantriebe, ihre sozialen und psychologischen, unter Umständen auch ihre mythologischen genauer [darzustellen und zu begründen]“.²⁸⁶ Im Fall von „Wie heiratet man einen König“ zeigt sich dies recht deutlich, bei der Zeichnung der Bauerstochter und König, denn der Film lebt von den vielseitigen neckischen Dialogen der beiden Protagonisten, die beide gleichzeitig auch Vertreter ihrer sozialen Herkunft sind. Des Weiteren handelt es sich bei Jakob in „Wer reißt denn gleich vor’m Teufel aus?“ nicht, wie in der literarischen Vorlage, um ein Glückskind, welchem alles gelingt, sondern um einen Feigling, der erst seine Furcht überwinden muss, um seine geliebte Prinzessin heiraten zu können. Dieser Film beinhaltet zusätzlich eine Reihe weiterer Adaptionen, die typisch für den DEFA-Märchenfilm allgemein scheinen, wie zahlreiche humoristische Einfälle (Slapstick), die im Ergebnis an eine „Filmgroteske oder -burleske“²⁸⁷ erinnern. Anstatt die Figurenentwicklung

²⁸⁴ Sebastian *Heiduschke*, *East German Cinema*, S.55.

²⁸⁵ Ebd., S.173.

²⁸⁶ Klaus *Richer-de Vroe*, „Zwischen Wirklichkeit und Ideal“. In: Eberhard Berger, Joachim Giera (Hg.) 77 Märchenfilme. Filmführer für Jung und Alt (Berlin 1990), S.17.

²⁸⁷ Klaus *Richer-de Vroe*, *Wirklichkeit und Ideal*, S.18.

in den Vordergrund zu stellen, wurden manche Geschichten auch äußerst spannend und ereignisreich adaptiert, sodass diese, in Verbindung mit häufigen Schauplatzwechseln, eher an Abenteuerfilme als an Märchen für Kinder erinnern. So geschehen in „Sechse kommen durch die Welt“, in der die Gruppe, um Gerechtigkeit zu erzwingen, durch das ganze Land bis zum Königshof zieht.²⁸⁸ Die Art und Weise, wie Literaturvorlagen adaptiert wurden, das Maß an „Werkstreue“, veränderte sich in der Geschichte des DEFA-Märchenfilms und war – wie die DEFA überhaupt, von politischen Schwankungen beeinflusst.

Alles in allem war politische Restriktion sicherlich auch für das damalige erwachsene Publikum wahrnehmbar, so wurden zu stark ideologisch angereicherte Märchen kritisiert, aber anders als beispielsweise beim DEFA-Gegenwartspielfilm litt der Märchenfilm nicht unter Publikumsverlust.²⁸⁹

4.2.1 Filmkritik und Popularität

Im Folgenden soll ein kurzer Einblick in die inländische Filmkritik und Rezeption von Märchenfilmen geliefert werden.

Im Hinblick auf die vorangegangene Skepsis bezüglich deutscher Volksmärchen seitens politischer Funktionäre der SMAD war 1946 die spätere Vielzahl filmischer Märchenadaptionen nicht vorhersehbar. Tatsächlich sollte aber der Märchenfilm die international erfolgreichste Sparte des DEFA-Kinderfilms werden. Vor allem frühe Filme wie „Das kalte Herz“ (R: Paul Verhoeven, 1950), „Die Geschichte vom kleinen Muck“ (R: Wolfgang Staudte, 1953), oder „Das singende, klingende Bäumchen“ (R: Francesco Stefani, 1957) waren im politischen Westen populär, dafür umso weniger bei SED Parteifunktionären, bei welchen die Filme als zu „bürgerlich“ galten.²⁹⁰ Im Fall vom kleinen Muck wurde in der BRD sogar das geltende Verbot ostdeutscher Produktionen umgangen, um den Film zu zeigen.²⁹¹ Einige Qualitäten trugen zur Popularität der Filme bei, wie die damals fortschrittliche Tricktechnik, aber auch das hochwertige künstlerische Niveau der Erzählung und der engagierten SchauspielerInnen. Auch die Konstanz an künstlerischen und technischen MitarbeiterInnen, sowie RegisseurInnen, die wiederholt im Märchenfilmgenre tätig waren, wie Walter Beck, Rolf Losansky, Egon Schlegel oder Hannelore Unterberg, wirkten sich positiv auf das künstlerische Niveau aus. Der Märchenfilm stellte aber oftmals auch ein Experimentierfeld für junge Regisseure dar, denn – wie in der DEFA üblich – waren Märchen

²⁸⁸ Klaus Richer-de Vroe, *Wirklichkeit und Ideal*, S.18.

²⁸⁹ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, S.55.

²⁹⁰ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.45.

²⁹¹ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema*, 53.

für Regisseure häufig „Gesellenstück“ auf dem Weg zum „Erwachsenenkin“²⁹². Die Distribution des DEFA-Kinderfilmes wurde während der 1950er Jahre durch mangelnde internationale Konkurrenz begünstigt. Doch nachhaltige Popularität gewann der DDR-Kinderfilm erst in den 1970er Jahren, in denen das Fernsehen auch im kapitalistischen Ausland DEFA-Märchenfilme ausstrahlte und nach dem Ende der DDR, als die Filme als billige Programmalternative etabliert wurden. Auch der in den 1980er Jahren stattfindende Kulturaustausch mit anderen Ländern, wie Belgien, oder den Niederlanden, sowie etwaige DDR-Kinderfilm-Wochen, wie beispielsweise in Finnland, begünstigten die Distribution von DEFA-Märchen.²⁹³

Nicht nur außerhalb, auch innerhalb des Staates blieben Märchenfilme beliebt. Regelmäßig bewarben DDR-Zeitungen bis in die 1970er Jahre neue Filme und vor allem zu Festtagen, liefen Märchen, als Geschenk an Familien vom Regime im Kino an. Mit Überschriften wie „Kinderfilme auf dem Gabentisch“²⁹⁴, „Filme für junge Zuschauer“²⁹⁵ oder „Märchenhaftes Zelluloid“²⁹⁶ wurde auf neue Produktionen aufmerksam gemacht. Der Kinderfilm war in der DDR ein Prestigeprojekt – so inkludierte die Berichterstattung auch die jährlichen Besucherzahlen²⁹⁷ in den Kinos und den hohen Anteil an Kinderfilmen in der DEFA-Gesamtproduktion.²⁹⁸ Im Verhältnis hatte der DEFA-Märchenfilm beim DDR-Publikum auch, bis auf wenige Ausnahmen wie „Das tapfere Schneiderlein“, einen durchwegs guten Stand; so gaben in den 1980er Jahren mehr als 80 Prozent der zwischen 9- und 11-Jährigen an, gerne Märchen im Kino und auch im Fernsehen zu sehen.²⁹⁹

Die sich über die vier Jahrzehnte des Bestehens der DDR erstreckende Berichterstattung in Zeitungen gibt indirekt auch Auskunft über politische Einflussnahme. In Tages- und Wochenzeitungen wurden kurze Rezensionen zu aktuellen Filmen veröffentlicht, welche im Großen und Ganzen oberflächlich ausfielen und immer dem Charakter der Publikation sowie

²⁹² Dieter Wiedemann, *Zwischen Resteverwertung und Politikdiskursen*, S.111.

²⁹³ UB, „Im Blickpunkt: Kinderfilme“. In: *Filmspiegel* 4 (1982).

²⁹⁴ UB, „Kinderfilme auf dem Gabentisch“. In: *Berliner Zeitung am Abend* (28.12.1960).

²⁹⁵ Manfred Heidel, „Filme für junge Zuschauer. Aus der Kinderfilmproduktion der DEFA“. In: *Volkseigener Kreislichtspiel* (29.12.1958).

²⁹⁶ Christoph Funke, „Märchenhaftes Zelluloid. Neue Kinderfilmprogramme und Puppen. Schildbürger für Erwachsene“. In: *Der Morgen Potsdam* (10.12.1961).

²⁹⁷ Am 1. Februar 1977 hieß es 16 Millionen Kinder hätten im vergangenen Jahr Kindervorstellungen besucht, am 22. März 1978 hieß, dass 20 Millionen Kinder jährlich die 830 DDR-Theater besuchen. (UB, „16 Millionen sahen Jugendfilme“. In: *Brandenburgische Neueste Nachrichten Potsdam* (01.02.1977); UB, „20 Millionen Kinder gehen jährlich ins Kino“. In: *Märkische Volkstimme Potsdam* (22.03.1978)).

²⁹⁸ „[I]n den vergangenen 5 Jahren [wurden] 20 Prozent der Spiel-, über 2 Drittel der Trick- und 20 Prozent der Dokumentarfilme für Kinder produziert“ (UB, „20 Millionen Kinder gehen jährlich ins Kino“. In: *Märkische Volkstimme Potsdam* (22.03.1978)).

²⁹⁹ Dieter Wiedemann, *Zwischen Resteverwertung und Politikdiskursen*, S.123.

des Zielpublikums entsprachen.³⁰⁰ Daher war der Ton von Kritiken meist vorhersehbar.³⁰¹ Während der Recherche im Fachbereich Pressedokumentation an der Filmhochschule „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg wurde des Weiteren ersichtlich, dass der DEFA-Kinderfilm in der überregionalen Presse vor allem in den 1950/1960er Jahren Thema war, – in den späteren Jahrzehnten nahm die Zahl der Beiträge insgesamt ab.³⁰² Häufig wurde die Eignung der Filme für das kindliche Publikum in den Zeitungen thematisiert und wiederholt meldeten sich besorgte BürgerInnen zu Wort, bei denen es sich wahrscheinlich eher nicht um Privatpersonen handelte. Exemplarisch stellt sich dies im folgenden Zeitungsausschnitt dar, in welchem ein/eine „G. Hauschild“ 1960 sehr genaue Vorstellungen hinsichtlich der Gestaltung des Kinderfilmprogramms äußerte:

1. Ausdrücklich festlegen, für welche Altersgruppe welche Filme geeignet sind;
2. für jede Altersgruppe eine gewisse Reihenfolge der Filme bestimmen, in der sich ein Film auf den anderen aufbaut und nacheinander größere Anforderungen an das Kind stellt. Richtschnur dabei sollte der erzieherische Wert des Filmes sein. Dabei wird auch festgestellt werden, daß viele Kinderfilme künftig noch besser sein müssen;
3. sehen, daß mehr Kinderfilme aus der Sowjetunion und den anderen sozialistischen Ländern gezeigt werden. Ich denke besonders an die ausgezeichneten tschechoslowakischen Trickfilme;
4. der DEFA für neue Kinderfilme Vorschläge unterbreiten, die sich mitunter auch aus dem Lehrplan in der Schule, aus dem Erwerb des Sputnikabzeichens oder aus der Pionierorganisation ergeben.³⁰³

Die im Zitat erwähnten Punkte decken sich im Allgemeinen mit Forderungen seitens der SED, wie die Bevorzugung von Filmen aus sozialistischen Staaten. Die Anmerkung, dass Filme „besser sein müssen“, scheint ebenso eher in Einklang mit der von KulturfunktionärenInnen geäußerten Kritik an den vor 1960 produzierten Märchenfilmen zu stehen, als die Meinung des zeitgenössischen Publikums widerzuspiegeln. Filmschaffende wurden auch direkt angesprochen, wie in folgendem Beispiel anlässlich einer Arbeitstagung zum sozialistischen Kinderfilm 1960. Das Zitat versinnbildlicht den hohen Stellenwert von Kinderfilmen:

Unsere Künstler, Schriftsteller, Dramaturgen, Regisseure, Kameralleute, Schauspieler, alle, alle müßten es als ihre höchste Auszeichnung ansehen, gerade Kindern ihre Kunst zeigen und beweisen zu können! Denn: Die jugendlichen Zuschauer von heute werden die kritischen Erwachsenen von morgen sein!³⁰⁴

³⁰⁰ Rosemary Stott, DEFA Film-Makers and Film und Fernsehen, S.45.

³⁰¹ Ebd., S.45.

³⁰² Qinna Shen, Politics of Magic, S.23.

³⁰³ G. Hauschild, „Kinderfilme – Sorgenkinder?“. In: Berliner Zeitung (13.04.1960), S.7.

³⁰⁴ R. Trebing, „Spät – aber noch nicht zu spät“. In: Film Spiegel 1 (1960), S.5.

Nachdem in der DEFA nach und nach westliche Einflüsse beseitigt wurden – man kündigte schon vor dem Mauerbau westlichen Filmemachern – änderte sich der Fokus in den Zeitungen. Ab Ende der 1970er Jahre dominierte vor allem die Berichterstattung über regelmäßig stattfindende Kolloquien und die Teilnahme an ausländischen Kinderfilmfestivals. Auch bezüglich der Filmkritik zeigt sich, dass während der 1960er Jahre und zuvor häufig Kritik an Kinderfilmen und der DEFA generell geübt wurde, sich Kritik später jedoch auf einzelne Ausnahmefälle beschränkte. Die Rezeptionsgeschichte der DEFA-Filme allgemein ist in großer Fülle im deutschen Bundesarchiv dokumentiert, jedoch lässt sich aufgrund staatlicher Kontrolle der Kritiken nicht feststellen, inwiefern subversive Elemente von zeitgenössischen FilmkritikernInnen wahrgenommen wurden, um Schlüsse auf das damalige Publikum zu ziehen.

4.2.2 Themen und Ästhetik

Nach diesem Ausflug in die Rezeptionsgeschichte folgt nun ein Überblick der Themen und der Ästhetik im DEFA-Märchenfilm.

In der Geschichte der DEFA wurden über 40 Märchenfilme für das Kino produziert und schon in den ersten Filmen suchte die DEFA, eine eigene Tradition zu entwickeln, die sich vom kapitalistischen Ausland und dem UFA-Stil unterschied.³⁰⁵ Die erste DEFA-Märchenproduktion (*Das kalte Herz*“, R: Paul Verhoeven) lief 1950 in den Kinos an. Verhoevens Film blieb dessen einzige Kooperation mit der DEFA und die hohen Produktionskosten von 3.2 Millionen Mark verschärften die finanzielle Situation des Studios, so dass der Produktionsleiter, Fritz Klotzsch, entlassen wurde.³⁰⁶ Aufgrund politischer Überlegungen orientierte man sich von Beginn an an sowjetischen Vorbildern, wie den Regisseuren Aleksandr Rou³⁰⁷ oder Alexander Ptushko mit *„Die steinerne Blume“* (1946). So wurden die Märchenfiguren wie in sowjetischen Filmen von menschlichen DarstellerInnen verkörpert. Damit unterschied man sich auch vom kapitalistischen Feindbild *Walt Disney* und dessen Zeichentrickfilmen.³⁰⁸ Die Dreharbeiten wie auch die Veröffentlichung eines weiteren berühmten Films, Staudtes *„Geschichte vom kleinen Muck“* fielen mit dem Aufstand vom 17. Juni 1953 zusammen. Tatsächlich sollen die anrollenden sowjetischen Panzer sogar die Dreharbeiten gestört haben.³⁰⁹ 1953 folgte auch die Gründung der Kinderfilmabteilung, womit

³⁰⁵ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.2.

³⁰⁶ Ebd., S.68.

³⁰⁷ Beispielsweise *„Das Mädchen ohne Mitgift“* (1937), *„Der Zauberschiff“* (1938), oder *„Die schöne Wassilissa“* (1939) (online unter, https://www.imdb.com/name/nm0745498/?ref=fn_al_nm_1 (23.03.2019)).

³⁰⁸ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.12f.

³⁰⁹ Ebd., S.74.

ebenso die Formierung einer Dramaturgengruppe einherging.³¹⁰ Das erste fertiggestellte Werk der Gruppe war „Das tapfere Schneiderlein“ (R: Helmut Spieß, 1956), eine übertrieben politische Adaptionen der Geschichte, wofür der Film im In- und Ausland kritisiert wurde.³¹¹ Die vom Drehbuchautor Kurt Bortfeldt hinzugefügten Charaktere und deren Auslegung waren selbst für das ostdeutsche Publikum zu sehr an leninistischen Klassentheorien angelehnt. Auch ästhetisch war der Film ein Experiment: Das Gestaltungskonzept war die „Bilderbuchtechnik“³¹², was gleichbedeutend mit langen Kameraeinstellungen und einer abstrakten Studioinszenierung ist. Die *Berliner Zeitung am Abend* kritisierte den Film als „Satire, Grotteske, moderne Pädagogik“ und bemängelte den „allzu aktuell-politische[n] Ausgang – das ist zuviel auf einen Streich für einen Film“³¹³. Dass das politisch konforme Werk kritisiert werden konnte, hatte den Grund, dass die Veröffentlichung mit einer liberaleren Phase nach Stalins Tod 1953 zusammenfiel, während beispielsweise „Das singende, klingende Bäumchen“ 1957 in eine Phase mit verschärften kulturpolitischen Regelungen fiel.³¹⁴ Nachdem in den 1950er Jahren viele Märchenverfilmungen der DEFA bei Kulturfunktionären als revisionistisch und zu bürgerlich galten, wie „Die Geschichte vom kleinen Muck“ oder „Das singende, klingende Bäumchen“, wurde man in der Stoffwahl vorsichtiger.³¹⁵ Alles in allem waren die 1950er Jahre der DEFA von Märchenfilmproduktionen bestimmt und zwischen 1950 und 1962 entstanden zwölf Filme dieses Genres. Gegen Ende der 1960er überholte jedoch die Popularität des Fernsehens die des Kinos und gegen Ende des Jahrzehntes sollten sich die „kulturpolitischen und agitatorischen Prioritäten“³¹⁶ der SED diesem Medium zuwenden.³¹⁷ Strukturell veränderte sich die Kinderfilmabteilung stetig, so formierte sich zwischen 1963 bis 1970 die Arbeitsgruppe „Kinder- und Jugendfilm“ innerhalb der DEFA, deren erstes Werk „König Drosselbart“ (R: Walter Beck, 1965) war. Die Gruppe wollte gezielt Filme für Kinder machen, was sich in der künstlerischen Ausführung widerspiegelte. Die Produktionen kamen größtenteils ohne jegliche Außenaufnahmen aus und die Szenaristen entwarfen eine stilisierte Märchenwelt mit sparsam gestalteten Szenarien.³¹⁸ Man versuchte möglichst wenig zu konkretisieren, um somit Märchenfilme losgelöst von jeglicher Realität zu drehen. Damit ging ein Verzicht auf Außenaufnahmen einher und auch die Ästhetik der Kostüme sollte nicht an

³¹⁰ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.12.

³¹¹ Dieter Wiedemann, *Zwischen pädagogischen Auftrag und künstlerischem Anliegen*, S.24f.

³¹² Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf, *Zwischen Marx und Muck*, S.96f.

³¹³ Dieter Wiedemann, *Zwischen pädagogischen Auftrag und künstlerischem Anliegen*, S.24.

³¹⁴ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.131f.

³¹⁵ Ebd., S.16f.

³¹⁶ Dieter Wiedemann, *Zwischen pädagogischen Auftrag und künstlerischem Anliegen*, S.24.

³¹⁷ Ebd., S.24f.

³¹⁸ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.22f.

eine spezielle historische Epoche erinnern. Beispielhaft dafür sind die Filme bis zur ersten Hälfte der 1960er Jahre, wie „Frau Holle“ (R: Gottfried Kolditz, 1963), oder „König Drosselbart“ (R: Walter Beck, 1965). Im Verlauf der 1960er Jahre gewannen der Gegenwartsfilm sowie der Western an Bedeutung und verdrängten Märchenfilme in Sachen Publikumsbeliebtheit. Die Märchenfilmproduktion stagnierte ab Mitte der 1960er Jahre. Weitere Gründe für den Rückgang von Märchenverfilmungen waren die Unsicherheit nach dem 11. Plenum, die unter Filmschaffenden herrschte, sowie der Ruhestand des langjährigen Spezialeffekttechnikers Ernst Kunstmann, der seine Methoden bekanntermaßen unter Verschluss hielt.³¹⁹

Die Vielzahl an Märchenfilmen in der vierzigjährigen Geschichte der DEFA machen allgemeine Aussagen über ihre thematische Ausrichtung oder wiederkehrende Motive schwierig. Jedoch lassen sich in den unterschiedlichen Jahrzehnten übergreifende Tendenzen erkennen: So wurde für den frühen DEFA-Spielfilm festgestellt, dass Antifaschismus in den Produktionen evident ist.³²⁰ Gewissermaßen gilt dies auch für einige frühe Märchenverfilmungen, wie „Die Geschichte vom kleinen Muck“. Es können durchaus Parallelen zwischen den Verfolgungen im Nationalsozialismus und der Verfolgung des körperlich beeinträchtigten Mucks gezogen werden, was aber in damaligen Printmedien nie konkret passierte. Außerdem dürfte Mucks Suche nach Glück innerhalb der DDR vermutlich viele angesprochen haben, die mit ihrer Lebenssituation unzufrieden waren.³²¹ Die beiden ersten Märchenverfilmungen basierten auf Geschichten von Willhelm Hauff (Das kalte Herz, Die Geschichte vom kleinen Muck). Die literarische Vorlage bot die Möglichkeit, soziale Ungerechtigkeiten des Kapitalismus zu betonen, weshalb die Geschichten auch für die Verfilmung ausgewählt wurden.³²² Eine antikapitalistische Grundstimmung ist in vielen DEFA-Märchenfilmen vorhanden und äußert sich in der negativen Besetzung von Charakteren, die wohlhabend sind und Grund besitzen, oder in Berufsfeldern wie dem Handel tätig sind. Stereotype Assoziationen mit diesen ProtagonistenInnen sind Gier, Neid, Eitelkeit, Faulheit oder Dummheit, aber auch Prasserei und überschwänglicher Prunk bleiben in seltenen Fällen ungestraft. In diesem Kontext sind sicherlich einzelne HandlungsträgerInnen beispielhaft, wie die Entwicklung des jungen Köhlers Peter Munk in „Das Kalte Herz“, oder die der reichen Bauern in „Das hölzerne Kalb“ (R: Bernhard Thieme, 1961) und „Der kleine und der große

³¹⁹ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.29

³²⁰ Anne Barnert, *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine Kultur- und Filmhistorische Analyse* (Schüren 2008), S.37-45.

³²¹ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.74.

³²² Ebd., S.24.

Klaus“ (R: Celino Bleiweiß, 1971), sowie die des Kaufmanns Machmud in „Die Geschichte vom armen Hassan“ (R: Gerhard Klein, 1958). Auch in „Das Zaubermännchen“ (R: Christoph Engel, Erwin Anders, 1960) einer Adaption des Märchens Rumpelstilzchens, wird die Gier des Königs und seines Schatzmeisters nach Gold bestraft. Da Mitglieder des Adels in Märchen prinzipiell reich sind, werden sie in den DEFA-Märchen ebenso negativ konnotiert. Sie sind gierig, neidisch, verwöhnt, gehässig, auch manchmal auch etwas dümmlich. Dies trifft insbesondere auf Nebenrollen zu, die anders als Hauptrollen keine Charakterentwicklung im Film aufweisen. Viele der eben genannten Märchen entsprachen in ihrer Aussage der Rhetorik des Kalten Krieges: Das Streben nach Reichtum wurde mit Kapitalismus gleichgesetzt, während Qualitäten wie Solidarität und Freundschaft – besonders positiv besetzt – dem Sozialismus zugeschrieben wurden.³²³

Weitere wiederkehrende Themen im Märchenfilm der 1950/60er Jahre sind Klassenkampf und Arbeiterherrschaft, dabei wird eine der ursprünglichen Ideen in Volksmärchen, die der sozialen Aspiration, in neuer Form fortgesetzt. Auch im Volksmärchen kommt es gewissermaßen zu einer Revolution, wenn ein armer Bauer hierarchische Strukturen durchbricht und in sozial höhere Schichten aufsteigt. In der literarischen Vorlage erfolgt aber zum Ende vielfach eine Wiederinstandsetzung des Status quo, indem der/die jeweilige HeldIn, am Höhepunkt der Macht angekommen, nun die Funktionen des ehemals Machtausübenden übernimmt. In der DEFA kommt zu diesem traditionellen Motiv ein politischer Subtext: Durch die Betonung der Ungerechtigkeit vergangener Herrschaftssystemen wurde dieser Transfer der Macht auf die VertreterInnen der unteren Klasse legitimiert. In allegorischer Form sollte im Märchenfilm eine Gegenüberstellung zum neuen Herrschaftssystem, dem Sozialismus, erfolgen. Bei diesem Vergleich sollte letzteres freilich „gewinnen“ und als logische Konsequenz am Ende einer historischen Entwicklung dargestellt werden. Dabei sollten auch neue Moralvorstellungen betont und belohnt werden.³²⁴ Bekanntermaßen enden Märchen mit dem Sieg des Guten, während das Böse bestraft wird.

The “happily ever after” for lower-class heroes ineluctably resembles a Marxist utopia. The fate of “never happily after” befalls aristocratic members of society, who are routinely ridiculed as stupid, immoral, and obsessed with power and wealth, thereby justifying regime change and societal renewal.³²⁵

Die TrägerInnen der unteren Klasse erlangen nicht nur materiellen Gewinn, sondern auch Gerechtigkeit und einen gewissen Grad an Selbstbestimmung. Ausgenommen von diesem

³²³ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.129f.

³²⁴ Ebd., S.24-27.

³²⁵ Ebd., S.25.

Glück sind Bösewichte, was beim DEFA-Märchen grundsätzlich alle Aristokraten miteinschließt. Vor allem die Märchenfilme in den 1950er Jahre scheinen verstärkt antifeudale Aspekte aufzuweisen, während in später entstandenen Verfilmungen deren VertreterInnen häufig differenzierter präsentiert werden, wie in „Wie heiratet man einen König“. Ab den 1960er Jahren wies, laut Qinna Shen, die Darstellung von Monarchen beziehungsweise der Herrschaftsschicht allgemein, verstärkt eine Verbindung mit dem eigenen SED-Regime auf. Somit können in vielen Filmen KönigeInnen nicht mehr allein als Verkörperung eines korrupten Feudalsystems gelten, das durch eine neue gerechtere Regierung ersetzt worden ist, sondern die Ungerechtigkeiten in den Filmen sind eine Anspielung auf das zeitgenössische Regime.³²⁶

In den ostdeutschen Märchen wird die Wichtigkeit von Arbeit und Freundschaft betont, welche eher zum Glück verhelfen, als Reichtum und Magie. Dies ist auch fester Bestandteil in den ersten drei DEFA-Märchenfilmen: „Das kalte Herz“, „Die Geschichte vom kleinen Muck“ und in „Der Teufel vom Mühlberg“ (R: Herbert Ballmann, 1954). Dass Müßiggang und Bequemlichkeit im DEFA-Märchen abgelehnt werden, lässt sich in mancher Hinsicht auf die DDR-Realität zurückzuführen. Während in der westlichen Besatzungszone der *Marshall Plan* die Wirtschaft schnell ankurbelte, stagnierte der Osten zunächst ökonomisch. Dies lässt die moralische Aussage der DEFA-Märchen – dass das Streben nach Gold Unglück bringe und Qualitäten wie Solidarität zur moralischen Überlegenheit beitragen – in einem neuen Licht erscheinen. Schließlich emigrierten Menschen zu Tausenden vor dem Mauerbau in den Westen, um dort besser bezahlte Arbeitsstellen zu finden. Es kann also geschlussfolgert werden, dass sich in den frühen DEFA-Märchen ein Echo der Realpolitik fand: Nach der Logik der Märchen erwies man sich mit dem Entschluss, in der DDR zu verbleiben, nicht nur als moralisch überlegen sondern durfte auch hoffen, mit harter Arbeit wirtschaftlich mit dem Westen gleichziehen zu können.³²⁷

Die Darstellung von positiven besetzten VertreternInnen der Oberschicht bedarf im Rahmen der antifeudalen Gesinnung in der DDR besonderer Beachtung. Dabei ist festzustellen, dass positiv besetzte Prinzessinnen oder Könige typische Züge des „einfachen“ Volkes, wie Fleiß in der Arbeit, oder Bescheidenheit, aufweisen.³²⁸ Zwar ist Fleiß in einigen Märchen, wie in „Frau Holle“, wo Arbeitseifer zur Belohnung führt, ohnehin fester Bestandteil, aber auch in Märchen, in denen es in der Literaturvorlage nicht offenkundig ist, wird das Thema bei DEFA-Verfilmungen inkludiert. Beispielsweise bei „Schneewittchen“ (R: Gottfried Kolditz, 1961),

³²⁶ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.174.

³²⁷ Ebd., S.129.

³²⁸ Ebd., S.129f.

die als Prinzessin in der Küche beim Kochen, dann beim Servieren an der königlichen Tafel hilft, um später im Film für die Zwerge zu kochen, zu putzen und zu nähen. In „Dornröschen“ (R: Walter Beck, 1971) wurde die dreizehnte Fee zur Fee des Fleißes gemacht, die mit ihrem Fluch vor allem den König bestraft, der diese Eigenschaft nicht gebührend schätzt. In „König Drosselbart“ (R: Walter Beck, 1965) wird die Prinzessin, nachdem sie aufgrund ihrer Überheblichkeit vom Vater verstoßen wurde, zur arbeitenden Prinzessin gemacht. Erst nach ihrer „Läuterung“ darf sie wieder standesgemäß ins Schloss zurück.

„Gute“ AristokratenInnen weisen nicht nur Züge des einfachen Volkes auf, sondern stehen den unteren Klassen auch näher. Volksnähe ist ebenfalls ein beliebtes Motiv im DEFA-Märchenfilm. Es wird offensichtlich, wenn Mitglieder der Elite mit dem Personal im Schloss, oder auch den Bauern auf freundschaftliche Art und Weise interagieren, oder wenn nach bestandem Abenteuer die Untertanen zum Hochzeitsfest geladen sind. Besonders offensichtlich ist das Thema Volksnähe in der Handlung von „Die Gänsehirtin am Brunnen“ (R: Ursula Schmenger, 1979). In dem Film sehnt sich die jüngste Tochter des Königs Albrecht, Marie, nach einem einfacheren Leben. Sie lebt im Schloss ihrer reichen Familie, spielt aber lieber mit den Kindern der Bauern, die um das Schloss herum leben. Nachdem ihr Vater in King-Lear Art eine Liebeserklärung von ihr und ihren Schwestern fordert, die Marie nicht zu seiner Zufriedenheit geben kann, wird sie des Schlosses verwiesen. Hans, der Sohn eines Schmieds, wünscht sich Macht und Reichtum, wird jedoch eines Besseren belehrt und verliebt sich in Marie. Mithilfe der Fee, die als alte Frau über Marie wacht, findet Hans zu ihr und gemeinsam, mit den ehemals befreundeten Bauernkindern, verlassen sie die Hütte und kehren nicht ins Schloss der Eltern zurück. In DEFA-Märchenfilmen spielen VertreterInnen des Volkes eine größere Rolle, als in vergleichbaren westlichen Filmen (BDR). Wiederholt erfahren sie eine Aufwertung im Vergleich zur literarischen Vorlage und spielen eine handlungsantreibende Rolle in den Filmen. Im Allgemeinen ist auch eine hohe Frequenz von Kameraaufnahmen des Volkes, der Menschen und ihrer Arbeit, erkennbar. Somit finden sich in beinahe allen DEFA-Märchen Beispiele der Volksnähe, wie in „Wie heiratet man einen König?“, „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus?“, aber auch „Dornröschen“ und „König Drosselbart“.³²⁹

Wiederholt tritt im DEFA-Märchenfilm auch ein Generationenkonflikt zutage. Junge Prinzen und Prinzessinnen unterscheiden sich von älteren Königen und Königinnen. Sie sind beispielsweise weniger elitär und eitel, wie in „König Drosselbart“, oder in „Dornröschen“.

³²⁹ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.27.

Darin ähneln Märchen auch einigen Gegenwartsfilmen, in denen der Konflikte zwischen junger und älterer Generation zum Ausdruck kommt, wie in „Berlin – Ecke Schönhauser“ (R: Gerhard Klein, 1957) oder „Berlin um die Ecke“ (R: Gerhard Klein, 1965).³³⁰

Die DEFA-Märchenfilmästhetik ist tendenziell als konservativ zu beschreiben. Zum einen war das Zielpublikum ein junges, womit Experimente eher fehl am Platz waren, und zum anderen wurde von kulturpolitischer Seite *sozialistischer Realismus* im Film gefordert. Es ging mehr um den Inhalt, als um die Form des Films plus einiger „ideological imperatives“³³¹, wie „ideological commitment“, „party-mindedness“, and „national/popular spirit“³³². Neben diesen grundlegenden Konzepten blieb *sozialistischer Realismus* im Märchen auf formaler Ebene weitgehend undefiniert, daher findet sich im DEFA-Märchenfilm eine Bandbreite an unterschiedlichen Einflüssen: „Hollywood, UFA, Bilderbuch (picture book), theatrical, Brechtian, and cinema verité“.³³³ Aufgrund des Mangels an künstlerischem Personal wurden in der DEFA besonders viele TheaterschauspielerInnen im Film eingesetzt. Deren schauspielerische Qualitäten waren von ihren Erfahrungen (Gestik, Mimik, Stimme) am Theater geprägt, was Einfluss auf das filmische Endprodukt hatte. Gleiches gilt für RegisseureInnen, wie Götz Friedrich, dessen Oper- und Theatererfahrungen in „Rotkäppchen“ (1962) einfließen.³³⁴ Ein bekanntes Beispiel zur *Bilderbuch-Technik* – lange Einstellungen und abstrakte Szenarien – ist das „Das tapfere Schneiderlein“ (1956). Die Technik galt eine Zeit lang als besonders kindgerecht und fand daher Anwendung im Märchenfilm. Obwohl die Zusammenarbeit Brechts mit der DEFA für die filmische Adaption von „Mutter Courage“ (1955) scheiterte, beeinflusste der für das epische Theater typische Verfremdungseffekt³³⁵ viele Märchenfilmproduktionen nachhaltig. So sind unter anderem die Kombination aus Liedern, Dialogen und Kommentaren, die auch an das Publikum gerichtet waren, sowie die Wahl abstrakter Szenerien, in Filmen wie in „Das Zaubermännchen“, „Frau Holle“ (R: Gottfried Kolditz, 1963) oder „König Drosselbart“ (R: Walter Beck, 1965) besonders erkennbar. Nur etwas später, Ende der 1960er Jahre, experimentierte Rainer Simon mit dem Ansatz des *cinema verité* in „Wie heiratet man einen König?“ (1969). Deutlich wird dies anhand der speziellen Kameraführung, die auf dokumentarische Art und Weise SchauspielerInnen und Szenarien

³³⁰ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.26.

³³¹ Ebd., S15

³³² Ebd., S.15

³³³ Ebd., S.28.

³³⁴ „Rotkäppchen“. In: Filmdienst, online unter <https://www.filmdienst.de/film/details/58590/rotkappchen-1962> (03.03.2019).

³³⁵ „Brecht insisted on anti-naturalistic stage design and performance, on the one hand, and the insertion of songs and comments directed toward the audience, which function as interruptions of the stage action, on the other“ (Bettina Kümmerling-Meibauer, *Marvelous World*, S.246.)

erfasst. Zwar sollte der Märchenfilm mit menschlichen DarstellerInnen eine Antwort auf den Disney-Zeichentrickfilm sein, aber vor Einflüssen aus Hollywood war die DEFA nicht gefeit. Im Film „Schneewittchen“, der von Gottfried Kolditz 1961 gedreht wurde, erkennt man einerseits Elemente sowjetischer Vorbilder, etwa hinsichtlich der Darstellung der Natur, oder des Farbschemas, bei welchem jede Figur eine eigene Farbe hat; andererseits erinnern die Darstellung der sieben Zwerge, ihre Lieder und ihr Holzhaus stark an die Disney-Adaption des Märchens.³³⁶

Der Einsatz von Magie scheint mit dem offiziell proklamierten *sozialistischen Realismus* wenig in Einklang zu stehen. Tatsächlich wurden Magie und deren filmische Umsetzung mit Trickeffekten wiederholt von KulturfunktionärenInnen beanstandet – wie alles, was von linientreuer Ästhetik abwich, als revisionistisch, bürgerlich, oder kontraproduktiv für die Förderung sozialistischer Erziehung kritisiert wurde.³³⁷ Daher finden sich in DEFA-Märchenverfilmungen Momente der Magie nicht in demselben Ausmaß wie in vergleichbaren westlichen Filmen. Das liegt auch daran, dass im Vergleich zu westlichen Märchenfilmen die DEFA-Märchen eher auf die Handlungsmacht der ProtagonistenInnen setzten, anstatt diese auf höhere Gewalt warten zu lassen.³³⁸ Abschließend kann jedoch festgehalten werden, dass gemeinhin Magie im Märchen akzeptiert wurde, solange sie den Plot vorantrieb, Klassenkonflikte, oder die moralische Integrität der Arbeiterklasse unterstrich.³³⁹

4.3 Resümee

Menschliche DarstellerInnen als Märchenfiguren und die Adaption von Grimm'schen Märchen sind Aspekte, die sich durch die deutsche Märchenfilmtradition ziehen, wobei es bei dieser durch zwei Weltkriegen unterbrochenen Geschichte einfacher ist, auf die formal-ästhetischen und ideologischen Unterschiede, als auf Gemeinsamkeiten einzugehen.

Die Märchenfilmproduktion beziehungsweise die Produktion der DEFA-Kinderfilme allgemein war ein Prestigeprojekt der DDR und dass speziell Märchenfilme auch im politischen Westen ausgestrahlt wurden, wurde als kultureller Sieg über den Kapitalismus verbucht. Insgesamt zeigt sich aber, dass gerade die in der wissenschaftlichen Literatur als Prototypen für das DEFA-Märchen erwähnten Filme („Die Geschichte vom kleinen Muck“, „Das kalte Herz“, „Das singende, klingende Bäumchen“) eigentlich Ausnahmeerscheinungen in der Geschichte

³³⁶ Bettina Kümmerling-Meibauer, *Marvelous World*, S.246f.

³³⁷ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.173.

³³⁸ Ebd., S.45.

³³⁹ Ebd., S.15f

der DEFA waren und von offizieller Seite kritisiert wurden. Während also diese frühen Filme ästhetisch wie inhaltlich anspruchsvoller waren, wurden viele spätere Märchenfilme monotoner.³⁴⁰ Auf thematischer Ebene haben viele der ostdeutschen Märchenproduktionen ihren Fokus auf den im Kapitel zuvor hervorgehobenen Aspekten, wie Klassenkampf und die negative Besetzung von AristokratInnen. Umfassende Analysen zu diesem Thema sind in der wissenschaftlichen Literatur jedoch kaum vorhanden, womit im begrenzten Rahmen dieser Arbeit nur einige wichtige Aspekte dargestellt werden konnten. Abseits der sich über die Jahrzehnte wiederholt findenden thematischen Gemeinsamkeiten, die als systemkonform gelten können, lassen sich ab dem 11.Plenum unter dem Deckmantel von Märchenfilmen Anspielungen und Kritik an politischen und gesellschaftlichen Problemen in der DDR finden.³⁴¹ Diese gilt es nun im nächsten Kapitel zu entschlüsseln.

³⁴⁰ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.23.

³⁴¹ Ebd., S.145.

5. Konformität und Subversion in ausgewählten Märchenfilmen

Wie in den vorhergehenden Kapiteln diskutiert, bestand nach dem Mauerbau 1961 nicht mehr der Bedarf, sich im gleichen Ausmaß vor den eigenen BürgerInnen rechtfertigen zu müssen. Weitere Geschehnisse, wie der *Prager Frühling*, oder die *Keine-Tabus-in-der-Kunst-Rede* Honeckers, trugen dazu bei, dass FilmemacherInnen kurzfristig wieder verstärkt die eigene gesellschaftliche Realität in ihren Werken miteinbezogen. Im Märchenfilm führten diese Entwicklungen zu subversiven Ansätze, jedoch ohne systemkonforme sozialistische Entwürfe ganz abzulegen.

Gerade beim Märchenfilm, der sich in einer fantastischen Welt abspielt, ist die Aussagekraft des Films als Zustandsbeschreibung des DDR-Alltags eher gering und nur in Einzelfällen sind Anspielungen als solche auch erkennbar. Die Analyse des subversiven Potentials konzentriert sich daher auf Doppelbödigkeiten, die vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Situation als auch unter Miteinbeziehung der Biographie der FilmemacherInnen in diese Richtung sinnvoll interpretiert werden können. Bei den Filmbeispielen gestaltet sich der subversive Gehalt daher unterschiedlich. In „Wie heiratet man einen König?“ tritt er dadurch zutage, dass, wie aus Abnahmeprotokollen hervorgeht, der Film von Kulturfunktionären stark kritisiert und die Prädikatisierung verschleppt wurde – der Film wäre also beinahe nicht veröffentlicht worden. In „Sechse kommen durch die Welt“ wiederum ist unter anderem eine äußerst politische Darstellung des Königs erkennbar, die an die Ulbricht-Ära erinnert und in „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus“ findet sich ein Herrscher, der sich voller Paranoia vor feindlichen Spionen immer weiter von seinem Volk entfernt.

Die Analyse konzentriert sich in allen drei Filmbeispielen auf Szenen in denen Machtverhältnisse und -beziehungen nachvollziehbar sind. Die Konsequenzen aus den Filmanalysen sind in der Conclusio nochmal zusammengefasst.

5.1 Wie heiratet man einen König?

Der Film „Wie heiratet man einen König?“ feierte am 23. Februar 1969 in Wolterschart Premiere. Die Geschichte von der klugen Bauerntochter von den Gebrüdern Grimm wurde aber schon zuvor – z.B. Vorlage der Carl Orff'schen Oper „Die Kluge“ genutzt.³⁴² Auch das *DEFA Animationsstudio* in Dresden veröffentlichte 1961 unter der Regie von Wolfgang Bergner ein Handpuppenspiel über „Die kluge Bauerntochter“. In der Puppenspielversion heiratet das Bauernmädchen aber, anders als im Märchen der Gebrüder Grimm, nicht den König, sondern

³⁴² Franziska Münz (Hg.), *Die DEFA-Märchenfilme* (DEFA Stiftung, Berlin 2010), S.131.

den Bauern Hans. Ähnlich wie bei „Das tapfere Schneiderlein“ suchte man bewusst „class-conscious“³⁴³ Märchen, die sich für die Verfilmung in der antibürgerlichen und antifeudalen DDR eigneten oder notfalls auch in abgewandelter Form adaptiert werden konnten. „Die kluge Bauerntochter“ passte ins Bild, da das Märchen ohne Magie auskommt, was den formalen Bedingungen des *sozialistischen Realismus* entspricht. Außerdem konzentriert sich das Märchen auf eine positive Vertreterin der unteren Klasse, die durch ihren Verstand den Mächtigen Gerechtigkeit lehrt.³⁴⁴ Nicht zuletzt handelt es sich bei der Hauptfigur um eine aktive Frauenrolle, was emanzipatorischen Ambitionen in der DDR entgegenkam.

Die Drehbuchautoren Günter Kaltoven und Rainer Simon schlugen einen anderen Weg als das Dresdner Animationsstudio ein. In Zusammenarbeit mit Margot Beichler und Gudrun Rammner, die für Dramaturgie zuständig waren, änderten sie nichts Grundlegendes an der literarischen Vorlage, konzentrierten sich aber auf die Beziehung zwischen König und Königin. Simon vermied eine einseitige Darstellung der Königsfigur, die in manchen DDR-Märchen, wie zum Beispiel in „Dornröschen“ oder in „Das tapfere Schneiderlein“ auffällig despotisch wirken. Der Schauspieler Eberhard Esche, ein zur damaligen Zeit in der DDR bekanntes Gesicht, verkörperte den König, der sympathisch, wenn auch etwas gelangweilt und unvernünftig wirkt. Esche wollte am Film nur unter der Voraussetzung teilnehmen, dass seine damalige Gefährtin Cox Habbema den weiblichen Part, als Königin, einnimmt.³⁴⁵ Die Liebesbeziehung zwischen den beiden war also echt und nicht gespielt. Viele der weiteren SchauspielerInnen waren ebenfalls von den Theaterbühnen in der DDR bekannt.

Simon, der eigentlich als Mitglied des *Kollektiv 69* realitätsnahe Filme machen wollte, zog es vor, dem Märchen einen historischen Bezug zu geben, der sich sowohl in den Kostümen, den Szenarien, als auch in der musikalischen Gestaltung widerspiegelt. Der Film spielt um 1510 und um eine authentische Atmosphäre des Landlebens zu dieser Zeit zu schaffen, studierte man die Bilder von Dürer und Brueghel, deren Einfluss in den Szenenbildern erkennbar ist.³⁴⁶ Das Bauernhaus der klugen Bauerntochter und ihres Vaters beispielsweise erinnert stark an Albrecht Dürers „Weiherhaus“ (1496/1497). Auch um Kosten zu sparen wurden für den Film die Aufbauten für „Frau Venus und ihr Teufel“ (R: Ralf Kristen, 1967) in der Wartburg genutzt.³⁴⁷

³⁴³ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.193.

³⁴⁴ BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zu dem Film „Wie heiratet man eine König“. Ausgearbeitet von Gudrun Deubener, Wilhelm Päch (25.11.1968), S.1f.

³⁴⁵ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.195.

³⁴⁶ Franziska Münz, *Die DEFA-Märchenfilme*, S.131.

³⁴⁷ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.197

Der größte Teil des Films besteht aus Außenaufnahmen, was dazu beitrug, dass sich aufgrund der schlechten Wetterbedingungen die Filmarbeiten verzögerten.³⁴⁸

Der Inhalt des Märchenfilms ist folgender: Die kluge und schöne Tochter des Bauern bittet mit ihrem Vater beim König um ein Stück Land, um es bewirtschaften zu können. Der sympathische König, der seine Untertanen vor unlösbare Aufgaben stellt, wenn es darum geht, seinen Willen durchzusetzen, wird von der Bauerstochter mit seinen eigenen Waffen geschlagen. Sie schafft es, die Rätsel des Königs zu lösen. Während der Arbeit auf dem beim Rätsel gewonnenen Feld findet der Vater den unteren Teil einer goldenen Schatulle. Obwohl ihm seine Tochter davon abrät, bringt er den gefundenen Schatz zum König, der den ehrlichen Bauern schnurstracks als Dieb einsperren lässt, da er den Deckel der Schatulle nicht vorweisen kann. Die Bauerntochter will ihren Vater aus dem Gefängnis befreien und muss dafür wieder drei Rätsel lösen. Der König findet so großen Gefallen an ihrer Schlagfertigkeit, dass sie mit der Lösung des letzten Rätsels seine Braut werden soll. Der Bauerntochter gelingt es, auch diese Aufgabe zu lösen, ihr Vater wird freigelassen und es kommt zur Hochzeit. Die Geschichte endet nicht wie in Märchen üblich mit diesem Fest, sondern es geht mit dem ehelichen Zusammenleben weiter. Der König ist von der Klugheit seiner Königin bald in seinem Stolz gekränkt – wiederholt schlägt sie ihn im Schachspiel und auch in der Rechtsprechung mischt sie sich ein. So geschieht es, dass der König dem Ochsenbauern ein Fohlen zuspricht, welches doch eigentlich dem Pferdeknecht gehört. Die Königin berät für den Knecht: Wenn ein Ochse ein Fohlen gebären könne, dann könne er auf trockenem Land Fische fangen. Der Pferdeknecht setzt den Rat in die Tat um. Am nächsten Morgen steht er im Hof des Schlosses und fischt, sehr zur Unterhaltung aller anderen BewohnerInnen. Als der König die Urheberin des Streichs errät, fordert er die Königin auf, das Schloss zu verlassen, jedoch dürfe sie das ihr Liebste aus dem Schloss mitnehmen. Die Königin entscheidet sich dafür, ihren Ehemann mit in die Bauernhütte zu nehmen und flößt ihm ein Schlafmittel ein. Als der König in der Hütte erwacht, ist er gerührt von der Liebe seiner Frau und reumütig fragt er sie, ob sie mit ihm ins Schloss zurückkehrt.

Der Film traf auf gemischte Reaktionen: Einerseits lobte man die Bemühungen, dem Film historische Bezüge zu geben und die natürliche Kameraführung, andererseits wurde die Darstellung des Volkes kritisiert – dazu mehr im Kapitel 5.1.2. Auch der Titel des Films wurde bemängelt, da Ratschläge, wie man einen König heiratet, als nicht zeitgemäß befunden wurden.³⁴⁹ Obwohl dem Film von einigen Kritikern, politische Satire vorgeworfen wurde, war

³⁴⁸ BArch D 117/ 27715, Ablieferungstermin „Wie heiratet man einen König“ von KAG Jugend- u. Kinefilm an Abteilung Finanzen (11.7.1968), S.2.

³⁴⁹ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.194.

das Märchen für das Filmteam eher ein Kommentar über die Situation der zeitgenössischen Ehe und der Emanzipation der Frauen in der DDR.³⁵⁰

5.1.1 Filmemacher

Geboren wurde Rainer Simon 1941 in Hainichen in Sachsen. Während seiner Jugend dort startete er erste Schreibversuche in Richtung Dramatik. Er erlebte die kulturpolitische Aufbruchsstimmung der sechziger Jahre mit und glaubte bis zur Zeit seines Abiturs fest an die Idee des Kommunismus, daher trat er der SED mit 17 Jahren bei.³⁵¹ Erste Zweifel an der Gerechtigkeit dieses Systems kamen ihm während seiner Zeit in der Nationalarmee und vor allem während seines Regiestudiums von 1961 bis 1965 an der *Hochschule für Film und Fernsehen* in Potsdam-Babelsberg.³⁵² Trotz seiner Zweifel bekundete er aber rückblickend, dass er „von der großen Katastrophe unseres Jahrhunderts, dem Stalinismus, [kaum etwas] ahnte.“³⁵³ Schon während des Studiums gründete er mit anderen Gleichgesinnten, darunter auch Egon Schlegel, das *Kollektiv 63*. Simon darüber:

Das ‚Kollektiv 63‘ an der Hochschule für Film und Fernsehen schrieb sich auf die Fahnen, die DDR so zu zeigen, wie sie ist, das heißt: Wir drehen nur an Originalschauplätzen, wir gehen zu den Leuten. [...] Wir wollten nur DDR-Gegenwartsfilme machen.³⁵⁴

Simon wollte sozial engagierte Filme machen, die sich kritisch mit der Lebensrealität in der DDR auseinandersetzen. Schließlich sollten seine Werke bedeutsam sein, denn „[er] hatte die Hoffnung, [seine] Filme könnten etwas bewegen.“³⁵⁵ Die Mitglieder des Kollektivs wollten Gegenwartsfilme drehen, doch daraus wurde für viele nach Beendigung des Studiums nichts. Als Simon bei der DEFA zu arbeiten begann, erlebte er das *Kahlschlagplenum* und dessen Folgen für den DDR-Film, sowie die Enttäuschung seiner älteren KollegenInnen mit.³⁵⁶ Zunächst arbeitete er unter Ralf Kristen („Der verlorenere Engel“, 1966) und Konrad Wolf („Ich war neunzehn“, 1967) als Regieassistent. Die Arbeit mit letzterem sollte ihn nachhaltig beeinflussen, Simon war beeindruckt von:

³⁵⁰ UB, „Keine Märchenehe“. In: Neue Berliner Illustrierte (03.12.1968).

³⁵¹ Rainer Simon. In: DEFA-Stiftung, online unter <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/rainer-simon/> (10.04.2019).

³⁵² Rainer Simon, „Warum ich Filmregisseur wurde“. In: Michael Grisko (Hg.) Die Zeit, die Welt und das Ich. Zum filmischen Werk von Rainer Simon (Berlin 2016), S.23.

³⁵³ Alex Geiss, Repression und Freiheit, S.116.

³⁵⁴ Ingrid Poss, Peter Warnecke, Spur der Filme Spur der Filme, S.198.

³⁵⁵ Michael Grisko, „Die Welt, die Zeit und das Ich. Zum Filmschaffen von Rainer Simon – eine Einführung“. In: Michael Grisko (Hg.) Die Zeit, die Welt und das Ich. Zum filmischen Werk von Rainer Simon (Berlin 2016), S.10.

³⁵⁶ Alex Geiss, Repression und Freiheit, S.116.

Wolfs Integrität und seiner kompromißlosen Suche nach einem Weg, auf dem sich in der komplizierten Zeit nach dem 11. Plenum die Filmkunst weiterentwickeln ließ und auf dem er ausdrücken konnte, was ihn persönlich bewegte.³⁵⁷

Das Zitat lässt erahnen, dass Simon, als er in der DEFA zu arbeiten begann hoffte, dass Fortschritt im Kulturbetrieb der DDR möglich sei. Jedoch dürften die anhaltenden Auseinandersetzungen mit KulturfunktionärenInnen, die mit „Wie heiratet man einen König?“ (1969) starteten, diese Hoffnungen zusehends gemindert haben. Prinzipiell sind Simons Werke besonders von den Filmen der *Nouvelle Vague*, wie von Jean Luc Godard, Francois Truffaut, sowie des *Neorealismus*, wie von Roberto Rossellini und Michelangelo Antonioni, beeinflusst.³⁵⁸

Simon wurde als erstes eigenes Projekt von Günther Kaltoven ein Szenarium für „Die kluge Bauerntochter“ angeboten. Da die zuvor geplante Adaption des Romans „Die Moral der Banditen“ von Bastian Horst, in der angespannten Atmosphäre nach dem 11. Plenum doch nicht durchgeführt werden konnte und Simon endlich seinen eigenen Spielfilm drehen wollte, nahm er an.³⁵⁹ Außerdem riet ihm auch Konrad Wolf dazu, der anmerkte „daß man im Märchengere ziemlich viele Freiheit hätte, was sonst nicht immer der Fall sei“³⁶⁰. Simon überarbeitete das Szenarium in Zusammenarbeit mit den Kameramann Claus Neumann grundlegend.³⁶¹ Die Durchsetzung ihrer modernen Herangehensweise an das Genre dürfte sich schwierig gestaltet haben, dennoch hatte Simon ein Ziel vor Augen:

Ich wollte Filme über Kinder und für Kinder erzählen, und ich wollte die kindlichen Zuschauer als gleichberechtigte Partner anerkannt wissen. Warum sollten sie auf der Leinwand nicht verstehen und ertragen können, was ihnen im Leben geschieht. Mich ärgerte Kindertümelei ebenso wie Belehrung. Ich war überzeugt davon, es würde nichts schaden, wenn Kinderfilme das Leben so komplex darstellen, wie es ist, auch wenn die jungen Zuschauer nicht sofort alles verstünden. So simpel ist die Welt nicht, daß man immer gleich alles versteht, und heil schon gar nicht, deshalb ist auch im Kinderfilm kritisches gesellschaftliches Engagement für mich kein Tabu.³⁶²

Simon sah im kindlichen Publikum einen gleichberechtigten Partner, der für sich selbst denken konnte und keiner Belehrung bedurfte. Daher ist auch die Handlung in Simons relativ kurz nacheinander erschienen Märchenfilmen („Wie heiratet man einen König?“, 1969 und „Sechse kommen durch die Welt“, 1972/73) nicht simpel, sondern forderte die Kinder auf, sich mit

³⁵⁷ Alex Geiss, *Repression und Freiheit*, S.117.

³⁵⁸ Michael Grisko, *Filmschaffen von Rainer Simon*, S.10.

³⁵⁹ Ralf Schenk, „Weg aus der Enge“. In: *Neues Deutschland* (11.01 2006).

³⁶⁰ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.91.

³⁶¹ Barbara Felsmann, „Lebendig und eigenwillig erzählt. Die Märchenadaptionen ‚Wie heiratet man einen König (1968)‘ und ‚Sechse kommen durch die Welt (1971/1972)‘“. In Michael Grisko (Hg.) *Die Zeit, die Welt und das Ich. Zum filmischen Werk von Rainer Simon* (Berlin 2016), S.28f.

³⁶² Barbara Felsmann, *Lebendig und eigenwillig erzählt*, S.29.

Themen wie Gerechtigkeit oder auch komplexen Beziehungen zu beschäftigen. Das Leben sollte auch im Märchenfilm in seiner ganzen Komplexität dargestellt werden und dafür gelang es dem Jungregisseur, erfahrene und bekannte SchauspielerInnen zu gewinnen, deren Ideen er in seine Arbeit miteinfließen ließ.³⁶³ Im Nachhinein bewertete er die Arbeit im Kinderfilm als positiv, denn in diesem Genre hätte man als Regisseur noch experimentieren können und nicht alles wäre „auf die politische Goldwaage“³⁶⁴ gelegt worden.

Simon geriet im Verlauf seiner Karriere bei der DEFA sowohl mit der Studioleitung als auch mit der HV-Film immer wieder in Konflikt. Schon in „Wie heiratet man einen König?“ erregte die Bankettszene den Unmut einiger Kulturfunktionäre, denn das ausgelassen feiernde Volk entsprach so gar nicht den sozialistischen Moralvorstellungen. Dem Film wurde „Formalismus und Volksfeindlichkeit vorgeworfen, [sowie] die künstlerische Prädikatisierung verschleppt“³⁶⁵ zu haben. Die Kritik überraschte Simon und erschien ihm auch ungerechtfertigt, daher setzte er sich mithilfe einiger DarstellerInnen, wie Cox Habbema, erfolgreich zur Wehr.³⁶⁶ Ein weiterer Märchenfilm, „Sechse kommen durch die Welt“ (1971/72), wurde in einer liberaleren Phase im Kultursektor veröffentlicht. Obwohl Simons zweiter Märchenfilm von KulturfunktionärenInnen weniger kritisiert wurde, ist die Verfilmung weit weniger unschuldig.³⁶⁷ Besonders schwierig gestaltete sich der Konflikt um den Film „Till Eulenspiegel“ (1974/75). Es mussten viele Szenen entweder umgeschrieben oder ganz herausgenommen werden, damit der Film veröffentlicht werden konnte. Ein inoffizieller Mitarbeiter des MfS, namens Wassili, äußerte sein Entsetzten über den Film:

Wenn ich darüber nachdenke, muß ich mein tiefes politisches Unbehagen gegenüber dem Film und seinen Schöpfern zum Ausdruck bringen. [...] Die Schwierigkeiten unseres Kampfes werden mehr oder weniger verspottet. Die Filmschöpfer sitzen auf dem hohen Pferd und blicken ziemlich hochmütig und klugscheißend auf uns herab.³⁶⁸

Aufgrund Simons Eigensinn in der Interpretation von Filmstoffen, sowie seines Unwillens, Stoffe hinsichtlich der Wünsche der Studioleitung oder HV-Film entsprechend abzuändern, rückte er ab 1976 ins Visier des Staats Sicherheitsdiensts und wurde observiert sowie abgehört.³⁶⁹

³⁶³ „Die DEFA-Kinderfilme“. In: Filmportal, online unter <http://www.filmportal.de/thema/die-defa-kinderfilme> (21.04.2019).

³⁶⁴ Jochen Kürten, „Rainer Simon blickt zurück“. In: Deutsche Welle, am 30.10.2009, online unter <https://p.dw.com/p/IAAy> (14.03.2019).

³⁶⁵ Barbara Felsmann, Lebendig und eigenwillig erzählt, S.33.

³⁶⁶ Franziska Münz, Die DEFA-Märchenfilme, S.133.

³⁶⁷ Barbara Felsman, Lebendig und eigenwillig erzählt, S.33f.

³⁶⁸ Axel Geiss, Repression und Freiheit, S.125. Zit.: BArch XX/7 (Wassili, „Till Eulenspiegel“).

³⁶⁹ Michael Grisko, Filmschaffen von Rainer Simon, S.11.

Er würde später äußern: „Dabei waren wir, mein Drehteam und ich, nicht antisozialistisch.“³⁷⁰ Obwohl also Simon auf Fehler und Probleme innerhalb des sozialistischen Systems hinwies und dafür wiederholt unter Kritik stand, kann er nicht als Antisozialist bezeichnet werden, aber er hätte laut eigener Aussage auch woanders Filme gemacht.³⁷¹

Alles in allem führten Simons Schwierigkeiten dazu, dass er nach den nicht unerwarteten Schwierigkeiten mit „Jadup und Boel“ (1981) Gegenwartsthemen gänzlich vermied und sich stattdessen auf historische Themen konzentrierte. Für einige während der 1980er Jahre entstandene Werke, wie „Das Luftschiff“ (1983), oder auch „Die Frau und der Fremde“ (1985), wurde er gewürdigt. Für letzteren Film erhielt Simon 1987 den Konrad-Wolf-Preis der Akademie der Künste der DDR. Simons letzter und vielleicht berühmtester Film in der DEFA war „Die Besteigung des Chimborazo“ (1989), für den der Regisseur und sein Team nach Lateinamerika reisten. Nach der Wende kehrte Simon nach Latein- und Südamerika zurück, drehte dort jahrelang Dokumentationen über die indigene Bevölkerung und organisierte Fotoausstellungen.³⁷² In seinem 2005 erschienen Roman „Regenbogenboa“ hielt Simon seine Erfahrungen, die er während seiner Zeit dort gemacht hatte, fest.³⁷³

Der Fall der Berliner Mauer und die Privatisierung der volkseigenen Betriebe, wie der DEFA, brachten einen erheblichen Wandel für Filmschaffende mit sich. Bis auf wenige Ausnahmen hatten ehemalige DDR-RegisseurInnen keine Möglichkeit mehr, Filme im geeinten Deutschland zu drehen. Auf einem außerordentlichen Kongress der Film- und Fernsehschaffenden 1990, äußerte sich Simon:

Und wieder wird die Frage sein: Sich anpassen oder sich widersetzen. Vorher ging es um ideologische Mechanismen, künftig wird es in erster Linie um die kommerziellen gehen. Ich habe meine Arbeit als Filmemacher immer so verstanden, daß ich den Zuschauer zu meinem Partner machen wollte, daß mir Manipulation zuwider war und ist. Dieser Devise werde ich selbst nicht untreu werden können ohne mich selbst aufzugeben.³⁷⁴

An den Platz sozialistischer Ideologie rückten nun kommerzielle Interessen der Anteilhaber der DEFA und es lag für Simon vor allem an „Willkür irgendwelcher Fernsehredakteure und Filmförderer“³⁷⁵, wer weiterhin Filme machen konnte. Das Zitat veranschaulicht, dass sich Simon nicht völlig von ideologischen Interessen in der sozialistischen DDR vereinnahmen hatte

³⁷⁰ Marc *Hairapetian*, „Schutz vor dem Volkszorn?“. In: Berliner Zeitung (26.03.2009).

³⁷¹ Klaus *Wischnewski*, „Träumer und gewöhnliche Leute 1966 bis 1979“. In: Ralf Schenk (Hg.) *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA Spielfilme 1946-1992* (Berlin 1994), S.214.

³⁷² Ralf *Schenk*, Immer nur Gegenwart. In: Berliner Zeitung Ausgabe City Ost (11.01.2001).

³⁷³ Ralf *Schenk*, Weg aus der Enge.

³⁷⁴ Rainer *Simon*, Anpassen oder Widersetzten?. In: Sonntag Berlin (1.April 1990).

³⁷⁵ Marc *Hairapetian*, Schutz vor dem Volkszorn.

lassen wollte und er auch nach Ende der DEFA nicht anfangen wollte, sich anzupassen. Auf Einladung der *DEFA Film Library in Amherst* und der *DEFA-Stiftung* besuchte er Universitäten in den USA und Kanada. Dort sollte Simon auf seiner zehnwöchigen Reise wiederum feststellen, dass „die Zensur des Geldes mindestens genauso schlimm ist wie die Zensur der Ideologie.“³⁷⁶

5.1.2 Entstehung und Abnahmeprozess

In der von den Drehbuchautoren Günther Kaltoven und Rainer Simon verfassten Stellungnahme zum Film, sind die Gründe zur Entscheidung für das Märchen „Die kluge Bauerntochter“ beschrieben. Als besonders positiv wird hervorgehoben, dass das Märchen in jeder Hinsicht realistisch ist, da die Heldin – die natürlich aus dem Volk stammt – ohne jeden Zauber, sondern mithilfe ihrer Intelligenz und ihres Mutes für Gerechtigkeit sorgt. Dass es sich bei dem Helden um eine Frau handelt, wird als zusätzlicher Vorteil gesehen. Die Schwerpunkte, auf die man sich mit dem Studio für die Verfilmung geeinigt hatte, lauteten wie folgt:³⁷⁷

- a) Die Geschichte wird von den beiden Hauptfiguren Bauerntochter – König her erzählt. Dabei wird auch der Charakter einer Liebes- und Ehegeschichte berücksichtigt.
- b) Der Kampf für Recht und Gerechtigkeit, den die Bauerntochter führt, wird verdeutlicht.
- c) Beide Hauptfiguren werden durch ihre gesellschaftliche Stellung in ihrem Charakter bestimmt. Dadurch wird sowohl eine realistische Erzählweise ermöglicht und zugleich der Märchencharakter gewahrt.
- d) Mit dem Sieg der Bauerntochter wird im übertragenen Sinne der Sieg des Volkes empfunden.³⁷⁸

Die Schwerpunkte boten die Basis für die Überlegung, einen Film für Kinder als auch Erwachsene zu erzählen. Der Film wurde auch bewusst realistisch inszeniert, obwohl sich einige „burleske Elemente“, wie die Szene im Käfig und die Verfolgungsjagd, darin finden. Als nicht ganz optimal wurde die Umsetzung der Hofschranzen beurteilt, die im Gegensatz zum realistischen Stil des Films, übermäßig stilisiert wirken und sich somit nicht vollständig in die Darstellungsweise des Films eingliedern.³⁷⁹ Auch das Potential der Rolle des Hofnarren wurde nicht vollends genutzt, da es unterlassen wurde, ihn „unter dem Deckmantel des Narren dem König die Wahrheit“³⁸⁰ sagen zu lassen.

³⁷⁶ Ralf Schenk, Die Studenten sind so widerspruchlos. In: Berliner Zeitung (31.12.2008), Berliner Zeitung, online unter <https://www.berliner-zeitung.de/der-filmregisseur-rainer-simon-bereiste-die-usa-und-kanada---ein-gespraech-die-studenten-sind-so-widerspruchlos-15771554> (02.02.2019).

³⁷⁷ BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zu dem Film „Wie heiratet man eine König“. Ausgearbeitet von Gudrun Deubener, Wilhelm Päch (25.11.1968), S.1.

³⁷⁸ BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zu dem Film „Wie heiratet man eine König“, S.1.

³⁷⁹ Ebd., S.2.

³⁸⁰ Ebd., S.3.

Der Film wurde im Oktober 1968 fertig gestellt, traf jedoch bei der DEFA auf gemischte Reaktionen. Einige Szenen wurden als ungeeignete für Kinder befunden, wie die Bankett-Szene, in welcher das Volk dem Wein ordentlich zuspricht, oder eine Kussszene. Bezüglich der Eignung für Kinder wurden auch die zweideutigen Dialoge zwischen König und Königin erwähnt beziehungsweise die komplexe Beziehung des Paares überhaupt. Nicht zuletzt wurde aber die Darstellung des Volkes am meisten kritisiert. Besonders der Studiodirektor Albert Wilkening sprach Simon jegliches Talent ab – „[w]as politisch nicht gefiel, wurde als künstlerisch nicht bewältigt denunziert“.³⁸¹ Auch der Abteilungsleiter des VEB *DEFA Außenhandels* Bulla und der Leiter des Handelskontors Otto kritisierten in ihrer Stellungnahme den Film besonders und sprachen von einer Unterschreitung der in den Jahren zuvor gesetzten qualitativen Standards. Für sie stand fest, dass es nicht ausreicht, „bei einer Realisierung eines Märchens die Gegensätze zwischen gut und böse, arm und reich darzustellen, ohne den sozialen Hintergrund herauszuarbeiten.“³⁸² Außerdem gab es Kritik daran, dass der Film nicht aktionsreich genug für ein kindliches Publikum wäre.³⁸³ Zusammenfassend hielten die Leiter des Außenhandels in ihrer Mitteilung an das MfK fest, dass ihnen der Film weder hinsichtlich der Substanz noch der künstlerischen Bewältigung ausreiche. Die eben genannte Kritik findet sich in abgeschwächter Form auch in einer Mitteilung der Abteilung Filmproduktion von Jahrow. Das Dokument vermittelt den Eindruck, dass der Film einige interne Diskussionen ausgelöst haben dürfte. So wird festgestellt, dass

der prinzipielle Unterschied zwischen Volk und Nutznießern der Arbeit des Volkes nicht eindeutig genug gezeichnet ist. [...] Vor allem trifft das auf die Fluchtszene sowie auf das Hochzeitfest zu. Gerade diese beiden Szenenkomplexe hätten jedoch verdeutlichen können, daß das einfache Volk einerseits mutiger (Fluchtszene) und andererseits in seinem moralischen Empfinden sauberer (Hochzeitsfeier) ist.³⁸⁴

Nicht nur bei Jahrow wird die Hochzeitsszene erwähnt, die im Film von den Vorbereitungen begonnen bis zu den Feuerwerken am Ende etwa 17 Minuten, also beinahe ein Drittel des Gesamtfilms, in Anspruch nimmt. An anderer Stelle wird die Festmahlszene als ein „erotischer Spass“³⁸⁵ für Erwachsene bezeichnet. Des Weiteren können einige Szenen „von ihrer

³⁸¹ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.98.

³⁸² BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme des VEB DEFA Außenhandel zu „Wie heiratet man einen König“ von Bulla, Otto (19.11.1968), S.1.

³⁸³ BArch DR 1-Z/280, DEFA Außenhandel, S.2.

³⁸⁴ BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zur staatlichen Zulassung des DEFA- Spielfilms „Wie heiratet man einen König“ von Jahrow (06.12.1968), S.2.

³⁸⁵ BArch DR 1-Z/280, Evelyn Günther, VEB Film Progress Film-Vertrieb, Filmblatt Teil I (07.12.1968), S.4.

ideologischen Grundhaltung her Erwachsene nicht voll befriedigen“³⁸⁶. Das Märchen erhielt schlussendlich das Prädikat ‚gut‘.

Die Unterlagen DR 1/Z 280 enthalten ein Protokoll des HV-Film Sektors Filmzulassung und -kontrolle. Aus diesem geht hervor, dass der Film am 12.12.1969 für den öffentlichen Einsatz in den Lichtspieltheatern der DDR zugelassen und für den Export freigegeben wurde. Für den Film war zunächst eine Altersbeschränkung ab 6 Jahren vorgesehen, es folgte aber am 15.10.1985 eine Abstimmung, die eine Altersfreigabe vorsah. Den bescheidenen ökonomischen Zielsetzungen zufolge sollte der Film in Ausland etwa 100.000 Mark erzielen– also nur einen Bruchteil der Herstellungskosten von 1.088.100 Mark.³⁸⁷ Aufgrund von wetterbedingten Schwierigkeiten und der Arbeit mit vielen Kindern und Tieren kam es zu zusätzlichen Zeitverzögerungen. Es wurde also länger als geplant gedreht und das zuvor veranschlagte Budget musste aufgestockt werden.³⁸⁸

Nach der Premiere wurde der Film, wie sich Hans Lücke von der *Berliner Zeitung* beklagte, in keinem der großen Kinos für längere Zeit gezeigt.³⁸⁹

5.1.3 Filmanalyse

Die Exposition setzt den Handlungsrahmen und ist auch gleichzeitig erstes Indiz für die Besonderheit des Films im Vergleich zu den DEFA-Märchenfilmen in den Jahren zuvor. Die erste Panoramaeinstellung zeigt eine Außenaufnahme eines idyllischen Bauernhauses an einem Teich – zum Vergleich: Einige Jahre zuvor prägten vor allem Filme mit Innenszenarien das Bild. Der Vorspann birgt den ersten Witz, denn wirklich alle, bis zum letzten Wellensittich, finden Erwähnung. Das Gebäude, inspiriert von Dürers Gemälde „Weiherhaus“ (1496/1497), erinnert an das ländliche Leben früherer Zeiten. Die Musik, die von Peter Rabenalt für den Film komponiert wurde, vermittelt fröhliche Leichtigkeit, doch sie endet, sobald die Handlung beginnt, danach sind am See nur mehr die Stimmen der ProtagonistenInnen und das Vogelgezwitscher aus den angrenzenden Wäldern zu hören. In einer Kamerafahrt wird der/die ZuseherIn in die Halbtotale geleitet – man erkennt, dass die Idylle trügerisch ist, denn die Tochter (Cox Habbema) und ihr Vater (Sigurd Schulz) liegen im Streit, da sie zum Schloss gehen möchte, um ein Stück Land zu erbitten und er sich aus Furcht weigert. Einige komödiantische Elemente finden sich in dieser Szene, wenn die Bauerntochter beispielsweise

³⁸⁶ BArch DR 1-Z/280, Evelyn Günther, Filmblatt Teil I, S.4.

³⁸⁷ BArch DR 1-Z/280, Antrag auf Filmzulassung (25.11.1968).

³⁸⁸ BArch DR 117/6478, Aktenvermerk über das voraussichtliche ökonomische Ergebnis des Films „Die kluge Bauerntochter“ (20.08.1968), S.2.

³⁸⁹ Hans Lücke, „Märchen aufgetischt. Morgen DEFA Premiere ‚Wie heiratet man einen König‘“. In: BZ am Abend (01.03.1969).

auf den Boden purzelt und ihren Vater in weiterer Folge aus dem Haus zerzt. Schon zu Beginn des Films zeigt sich, dass es die Tochter ist, die Entscheidungen trifft und dass es sich beim Vater nicht um eine autoritäre Figur handelt.

Im nächsten Schnitt befindet man sich im Schloss. Auf einem Balkon im Innenhof sieht man einen Mann mit goldener Krone, der die Stiegen herabschreitet. Der Soldat Kilian (Peter Dommisch) ist kurz davor, einen Signalhornstoß zu tun, um des Königs Ankunft bekannt zu machen, dann hält er inne, und blickt ihn an. Der Mann mit der Krone ruft: „Der König dankt euch für die köstliche Unterhaltung!“, dann zerknüllt er seine Krone – es handelt es sich nur um den Hofnarren (Alfred Lugo). Zwei Männer auf Pferden, mit Körben auf den Köpfen und mit Stöcken bewaffnet, tragen unterdessen einen Kampf aus. Es folgt eine Vielzahl rascher Schnittfolgen, in denen die Anwesenden gezeigt werden, die beim Kampf zusehen. Darunter finden sich die Angestellten des Schlosses, wie ein weiterer Soldat Veit (Jürgen Holtz) und Heide (Lilo Grahn), die während des Anrührens des Teigs, die Kämpfer anfeuert. Wibke (Christa Pasemann) wird von den Reitern fast umgestoßen und schimpft mit ihnen und auch einige Bauern scheinen im Schlosshof anwesend zu sein. Dieser stellt auf den ersten Blick einen hellen, offenen Raum dar, in welchem sich Bauern und Schlossbewohner treffen. Doch bei genauerer Betrachtung wird erkennbar, dass sich die sozialen Gruppen nicht vermischen. In der Gruppe der Bauern fragt ein älterer Mann (Franz Bonnet): „Habt ihr das gesehen, Gvatterin?“ Die angesprochene Bäuerin (Käthe Reichelt) ist gerade dabei, das Hemd ihres Sohnes zu flicken; etwas gereizt erwidert sie: „Was schert mich das? Bin ich hergekommen, diesen Kerlen zuzuschauen?“ Die Kamera zeigt nacheinander die anwesenden Bauern in einer Naheinstellung. Einige schauen gebannt auf den Kampf, einige andere essen mitgebrachte Radieschen und Beeren, wieder andere sitzen nasebohend herum. Mit der gewählten Kameraführung wirkt es, als würden die einzelnen VertreterInnen des Volks vorgestellt werden. Sie stellen die größte Gruppe im Schlosshof dar, was sowohl an der gemeinsamen Platzierung zu erkennen ist, als auch an der farblichen Abstimmung der Kleidung – sie tragen allesamt warme Farbtöne in verschiedenen Abstufungen. Die Bauern werden von zwei Soldaten bewacht, die etwas drohend jeweils eine Hellebarde in den Händen halten. Im Hof des Schlosses versammelt, warten sie, laut Aussage der Bäuerin Rosine (Gudrun Ritter), schon vier Stunden. Daraufhin ermahnt sie der Steuereintreiber (Gerd Kurt Egilhard Schäfer), sie solle den Mund halten und bezeichnet sie als „Klatschweib“. Die Bäuerinnen reagieren auf die Beschimpfung gar nicht, erkennen aber im Steuereintreiber ihren Eierdieb. Erregt stößt die Bäuerin Ulrike die Hellebarde des Soldaten aus dem Weg und stürmt auf ihn zu, doch im selben Moment erscheint der Vogt (Hannes Fischer) auf der Treppe. Völlig anders als die Bauern ist er in grellgelben

Stoffen und hellblauer Seide gekleidet. Er trägt dazu einen breitrempigen Hut mit zwei großen weiß-rosa Federn. Vor dem Hintergrund des eher rustikalen Schlosshofes wirkt er in seiner höfischen Kleidung wie ein Fremdkörper. Der Vogt ruft zur Ruhe, im nächsten Schnitt sieht man die Bauerntochter und ihren Vater, wie sie sich in der Totale auf einem Hügel zanken. Wieder ein Schnitt, der Burgvogt ruft ein weiteres Mal „Sofort aufhören!“. Wieder ein Schnitt zurück auf den Hügel, wo beide auf den Boden gefallen sind und die Bauerntochter ihrem Vater eine Distel in den Kragen steckt, um ihn zum Weitergehen zu bewegen. Einen Schnitt weiter befindet sich das Publikum wieder im Burghof. Der Vogt kündigt den König an, zieht den Hut, versinkt in eine tiefe Reverenz und bewegt sich rückwärts die letzten Stufen hinunter. Der Hofnarr wirft dem Soldaten Killian seinen Mantel über das Gesicht, als dieser in sein Signalhorn blasen will, um den König anzukündigen, – ein etwas gedämpfter Ton ist die Folge. Der Auftritt des Königs (Eberhard Esche) wirkt damit nicht gerade überwältigend, ihm scheint das aber nicht weiter aufzufallen, da er – völlig vertieft in eine Runde Wanderschach gegen sich selbst – auf den Balkon tritt und nicht aufblickt, bis er fertig gespielt hat. Seine Kleidung, ein weißes Hemd mit roter samtiger Hose, würde bis auf die goldene Krone nicht den Schluss zulassen, dass es sich hier um einen König handelt. Überhaupt wirkt im Vergleich zu den ansonsten der erzählten Zeit angemessenen Kostümen seine Kleidung richtiggehend modern. Möglicher Grund dafür ist, dass Esche die Kostüme, neben vielen anderen Dingen, nicht gefielen und Simon seinetwegen nach jedem Drehtag die Szenen für den nächsten Tag nochmal überdenken musste.³⁹⁰ Bei seinem letzten Schachzug reißt der König seine linke Faust triumphierend in die Höhe und wirft das Schachspiel in die Ecke:

K: Schachmatt! Links³⁹¹ hat wieder mal gewonnen.

Erst jetzt entdeckt er die kämpfenden Männer und ruft, man solle ihm sein Pferd bringen. Er setzt dem Hofnarren seine Krone auf und schwingt sich über das Balkongeländer direkt auf das weiße Pferd, um bei den Kämpfenden mitzumachen. Die Männer zögern, schließlich handelt es sich um den König, doch er bietet demjenigen, dem es gelingt, ihn vom Pferd zu stoßen, an ihn zu seinem Reisigen zu machen. Die folgende Kampfszene ist von einer hohen Schnittfrequenz geprägt. Vater und Tochter sind im Schloss angekommen und noch immer möchte der Vater umkehren, doch sie zieht ihn in den Hof. So gehen sie zur Gruppe der Bauern und die Bauerntochter blickt überrascht auf den Mann zu Pferd:

³⁹⁰ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.96f.

³⁹¹ Anm.: Eventuell eine Anspielung auf politische Ausrichtung der DDR.

BT: Ist das der König?

Dies wird von der Bauersfrau Ulrike (Käthe Reichelt) unbeeindruckt bejaht. „Und wir müssen noch länger warten“, sagt sie und steckt ihre Nadel weg. Ihre Mimik zeugt von einer gewissen Geringschätzung, wenn nicht unbedingt dem König, so zumindest dem Treiben im Schlosshof gegenüber. Der Kampf geht unterdessen mit dem König weiter, der einen nach dem anderen vom Pferd stößt. Der Vater bittet ein letztes Mal darum, wieder nachhause zu gehen, doch seine Tochter lässt ihn nicht. Der Hofnarr, dem die Krone über den Kopf gerutscht ist und nun um den Hals hängt, imitiert die Kämpfer. Der König lobt die Kämpfer und ist offensichtlich stolz auf seinen Sieg, während ihm vom Vogt ein großer Krug gereicht wird. Nach dem Siegesschluck:

K: Was machen die Leute hier, Vogt?

V: Bittsteller, Herr König.

K: Bittsteller? Warum lässt du sie warten?

Der König steigt vom Pferd und stellt dem Pferd die Schüssel Teig hin, in der die Schlossangestellte Heide zuvor gerührt hat. Die Menschen dürfen nähertreten, doch zuvor werden sie vom Vogt nochmals ermahnt.

V: Unser gnädiger Herr König hat erlaubt, dass Bittsteller Wünsche, oder (mit einem ungläubigen Lachen) Klagen vortragen können. Wer Wünsche oder Klagen hat, der trete vor, nehme sich aber nicht zu viel heraus. Die Gunst des Königs ist unendlich, bedenkt ihre Grenzen.

Die Botschaft ist klar, die Bauern sollen keine zu großen Ansprüche stellen. Während der Vogt spricht, bedient sich ein Soldat am mitgebrachten Gemüse einer Bäuerin. Sie scheint zwar darüber nicht glücklich zu sein, doch sie wagt es nicht, Einspruch zu erheben. Der König hat währenddessen am provisorischen Thron Platz genommen. Zu seiner Rechten befindet sich wieder der Hofnarr, der all seine Bewegungen imitiert. Der erste Bittsteller (Franz Bonnet) wird von Ulrike nach vorn geschoben, die Menschen sind offensichtlich eingeschüchtert. Er beginnt, sein Anliegen vorzutragen, doch er wird schon nach seinem ersten Satz von Killian durch ein lautes „Mäh“ unterbrochen. Des Bauern Ziege Thusnelda³⁹² wurde von Killian (Peter Dommisch) niedergeschlagen, da sie angeblich im Weg stand. Während der alte Bauer die

³⁹² Anm.: Möglicherweise eine Anspielung auf Heinrich von Kleists „Hermannsschlacht“ (1808) ein Stück, das im Harzer Bergtheater ab 1957 aufgeführt wurde, um gegen den politischen Westen aufzuwiegen (USA = Römer). (Uwe Puschner, „Hermann, der erste Deutsche‘ oder: Germanenfürst mit politischem Auftrag. Der Arminius-Mythos im 19. und 20. Jahrhundert“. In Baltrusch Ernst, Hegewisch Morten, Meyer Michael, Puschner Uwe, Wendt Christian (Hg.) 2000 Jahre Varusschlacht. Geschichte, Archäologie, Legende (Berlin 2012), S.280f.)

Vorzüge seiner Ziege und die Ungerechtigkeit der Sache erläutert, spielt der König gelangweilt Schach gegen sich selbst. Da der angeklagte Soldat nicht gleich gestehen will, schüttet der Hofnarr – im Auftrag des Königs und mit dessen Hilfe – über dessen Nacken Wasser in sein Lederwams. Der Mann gesteht widerwillig und muss für die getötete Ziege sechs Batzen³⁹³ zahlen, die er dem König widerstrebend übergibt. Der König lässt mit einem kleinen Zaubertrick drei davon verschwinden, um sie in die eigene Tasche wandern zu lassen, während er dem Bauern die restlichen drei vor die Füße wirft. Während der Vogt und der Steuereintreiber lachen, ist beim Volk keine Regung zu bemerken.

B: Aber von drei Batzen kann ich mir keine neue Ziege kaufen!

BT: Alle sechs muss er kriegen!

Doch der König ist schon wieder zu sehr im Spiel mit den Geldstücken versunken, um die Forderungen auch nur zu bemerken und der Hofnarr hat wieder die Krone auf. Es wirkt, als wäre für den König die Bittstunde beendet. Die Bedienstete Wibke (Christa Pasemann) flüstert dem Vogt zu, dass zehn Schnitter auf dem Kornfeld gebraucht werden, der sogleich den König darauf aufmerksam macht. Der Steuereintreiber lacht die Bäuerinnen aus und fordert sie auf, sich zu bewegen, doch die Menschen beschweren sich – sie haben schon die ganze Woche auf den Feldern des Königs gearbeitet und ihre Felder verbrennen in der Sommerhitze. Der König stellt ihnen also eine Aufgabe, denn es müssen schließlich nicht alle auf den Feldern arbeiten. Der Hofnarr setzt ihm wieder seine Krone auf und der König steht auf.

K: Ich stelle eine Aufgabe. Wer diese Aufgabe löst, der kann seine Bitte vortragen. Wer sie nicht löst, arbeitet auf meinen Feldern.

Ulrike: Keiner kann diese Aufgaben lösen.

K: Seht ihr diesen Stein? Diesen Stein!

Ulrike: Das ist ein Stein wie jeder andere!

K: Gut, dass du es sagst. Wer diesem Stein die Haut abzieht, der braucht nicht auf meinen Felder zu arbeiten.

Die Bauern starren den König an, der nun vor ihnen steht und Rosine lacht. Ein Kind sagt zu seiner Mutter Ulrike, was alle Anwesenden denken, nämlich dass das doch gar nicht ginge. Ulrike macht eine vage abwertende Geste mit der Hand vor ihrem Kopf, sie tippt sich zwar nicht auf die Stirn, zeigt aber doch, dass sie findet, dass der König nicht ganz bei Verstand sei. Dafür fängt sie sich beim Steuereintreiber eine Rüge ein. In dieser Einstellung ist der Unterschied zwischen Bauern und Schlossbewohnern anhand der Kleidung besonders sichtbar.

³⁹³ Anm.: historische schweizerische und süddeutsche Münze.

Die einen tragen warme Farben, also braun, grün oder gelb. Außerdem sind die Gegenstände, die sie bei sich tragen, vor allem Lebensmittel, oder bestehen aus Holz. Die Schlossbewohner, der Vogt und die Soldaten, tragen vergleichsweise kühle Farben, wie blau oder schwarz, und auch die Materialien scheinen weniger natürlich. Die Soldaten tragen beispielsweise glänzende Eisenhelme und Lederwamse. Nicht zuletzt hat auch jeder eine lange Hellebarde bei sich. Auch die Kleidung des Burgvogts wirkt neben den Leinenstoffen der Bauern beinahe übertrieben seidig und das Blassblau seines Umhangs wirkt im Vergleich sehr kalt. Er und die Soldaten sind die einzigen, deren Kopfbedeckung hohe Federn schmücken. Der Steuereintreiber sieht im Vergleich am trostlosesten aus, er ist ganz in Grau gekleidet. Der König nimmt vor diesem Hintergrund eine besondere Stellung ein, seine Farben sind beinahe typisch herrschaftlich – purpurrot, weiß und golden. Auf des Königs Frage, ob es noch weitere Bitten gäbe, meldet sich der Steuereintreiber zu Wort. Er beschwert sich beim König, dass ihn die zwei Bäuerinnen Ulrike und Rosine am Vortag angegriffen haben. Diese verteidigen sich, Ulrike gestikuliert mit ihrer Nähnadel in den Händen. Als sie näher an den König herantreten will, wird ihr diese von einem Soldaten abgenommen. Sie tritt über die Hellebarde, vollführt einen Knicks und erklärt, dass der Steuereintreiber in ihre Hühnerställe eingedrungen sei und dort die Eier unter den Hennen weggestohlen hätte.

Steuereintreiber: Verleumdung! Sie lügt!

Der Hofnarr, der während des Streits vom König in die Räume des Steuereintreibers geschickt wurde, kehrt mit einem Korb voller mit Diebesgut zurück und präsentiert dieses den Menschen im Schlosshof:

Hofnarr: Majestät, die Eier des Steuereintreibers!

Auf diese Worte folgt lautes Gelächter von allen Seiten, auch der König, der schon während der Diskussion zwischen dem Steuereintreiber und den Bäuerinnen kein ernstes Gesicht machen konnte, stimmt mit ein. Als der König ein Geständnis vom Steuereintreiber erwirken will, stolpert dieser in den Korb voller Eier und läuft davon. Alles lacht – nun scheinen die Bauern und die Schlossbewohner ausnahmsweise einer Meinung zu sein. Aber dieser Konsens hält nicht lange an. Als die Bäuerinnen wissen wollen, was aus den Eiern werde, meint der König nur, dass er den Steuereintreiber schon genug gestraft hätte. Einer der Soldaten, die währenddessen die rohen Eier aufsammelten und getrunken haben, hält den Bäuerinnen ein einziges Ei entgegen. Der König wirkt auf einmal ungeduldig, er fordert die Bauern auf, das Rätsel zu lösen oder auf die Felder zu verschwinden.

Ulrike: Wir den Stein ... das geht doch nicht.

Daraufhin werden alle Bauern vom Vogt und den Soldaten in Richtung Schlossausgang gescheucht. Die Bauerstochter und ihr Vater treten nun näher.

K: Alle sind zufrieden? Keiner hat Bitten, keiner hat Klagen?

BT: Doch wir!

K: Ihr?

Die Bauerstochter ruft ihren Vater zu sich, der schon dabei ist, sich aus dem Schlosshof zu stehlen. Der Vater kehrt zurück an die Seite seiner Tochter und beginnt etwas zaghaft aufzuzählen, was sie ihr Eigen nennen, eine Hütte und ein altes Fischernetz. Nach einem Seitenblick auf seine Tochter, die ihm ermunternd zunickt, fasst er sich ein Herz und bittet den König um ein Stückchen Rottland, um es beackern zu können.

K: Da werde ich lange warten können, ehe ein Halm auf dem Rottland wächst, aber ich will dir helfen. Du sollst das Rottland haben (er lacht), wenn es dir gelingt, dem Stein hier die Haut abzuziehen.

Der Dialog ist nach dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip inszeniert, doch obwohl der Vater mit dem König spricht, scheint beim Over-Shoulder-Shot nicht er, sondern seine Tochter im Fokus der Aufmerksamkeit zu stehen. Der Vater dreht sich zur Tochter um und schimpft:

V: Ich hab's doch gleich gesagt! Ich wollte umkehren.

Er dreht sich nochmals um und verbeugt sich ehrerbietig vorm König.

V: Ich danke Euch, Herr König.

Die Tochter fragt, ob sie die Aufgabe lösen dürfe und tritt dabei an den Stein und den König heran. Die Bauerntochter und der König werden in der folgenden Filmminute in nahen und großen Kameraeinstellungen gefilmt. In den meisten Szenen des Filmes sind viele SchauspielerInnen im Bild, bis auf einige wenige, in denen nur König und Bauerntochter zu sehen sind. In dieser Sequenz sind außerdem die im Hintergrund gurrenden Tauben, welche wohl symbolhaft für die weitere Entwicklung stehen, auffällig. Der König scheint amüsiert und lässt sie gewähren. Die Bauerntochter tritt an den Stein, überlegt einen Moment, dann lächelt sie.

BT: Wenn der Stein eine Haut hat und er hat doch eine Haut, Herr König?

K: Ja, natürlich.

BT: Dann ist gewiss auch Blut in dem Stein. Was eine Haut hat, hat auch Blut.

K: Was?

Der König hängt nun gebannt an den Lippen der Bauerntochter. Sie nimmt des Königs Schwert und hält es über den Stein, dann lässt sie es langsam sinken.

BT: Ja, wenn ich jetzt aber dem Stein die Haut abziehe, dann kommt das Blut hervor und ich kann nun mal kein Blut sehen. Da wird mir schlecht. So bitte ich Sie, Herr König, lasst dem Stein vorher das Blut abzapfen, dann zieh ich ihm auch die Haut ab, das soll mir dann nichts mehr ausmachen.

Entgeistert blickt der König die Bauerstochter an. Von halbnaher Perspektive sieht man nun den Vogt und im Hintergrund die Bauern, die auf den Ausgang des Gesprächs warten.

V: Soll ich ihr eines auf das freche Maul geben?

Der König winkt ab. Ihm gefällt ihre Antwort, doch die Aufgabe mit dem Stein, so ruft er aufgebracht, gefällt ihm überhaupt nicht mehr. Damit schickt er die Bauern nachhause. Die Bauerstochter steht unterdessen lächelnd hinter ihm. Die Bauern scheinen ihr Glück gar nicht fassen zu können und langsam bewegen sie sich in Richtung Ausgang. Ulrike verspottet den Vogt, indem sie ihm eine lange Nase dreht und als er auf sie zukommt, läuft sie lachend zum Burgtor hinaus. Der Vater wartet auf seine Tochter, die den König an sein Versprechen erinnert.

BT: Der König hat uns etwas versprochen, Vater.

K: Ja. Versprochen ist versprochen, das Rottland gebe ich dir.

V: Danke, Herr König!

K: Ja, lauft nur, ehe ich es mir anders überlege.

Der König bleibt auf dem Stein sitzend zurück, hinter ihm steht wieder der Hofnarr, der der Bauerntochter lächelnd nachblickt. Der König, dem die Sache sichtlich unangenehm ist, klopft vorsichtshalber mit der Schwertspitze gegen den Stein, es scheint, als ob er sich nach dem Gespräch selber nicht mehr sicher wäre, ob er nicht doch eine Haut hätte. Als er den Hofnarren hinter sich entdeckt, wirft er ihm seine Krone zu.

In der Szene im Schlosshof werden alle wichtigen DarstellerInnen des Films, als auch die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen sozialen Gruppen vorgestellt. Der Schlosshof, der zunächst fast wie ein demokratischer Raum wirkt, in welchem unterschiedliche soziale Gruppen miteinander interagieren, stellt sich als das Gegenteil heraus. Sobald sich die Bauern darin befinden, sind sie der Willkür ihres Königs und seiner Beamten ausgesetzt. Obwohl sie gekommen sind, um ihre Klagen vorzubringen, müssen sie zuerst viele Stunden in der Sonne wartend verbringen, um dann auf des Königs Felder geschickt zu werden. Die bestehenden Hierarchien werden erst während der königlichen Hochzeitsfeier aufgebrochen und echte Vermischung findet statt, wie zum Beispiel, als die Bäuerin Ulrike mit dem Soldaten Veit

(Jürgen Holtz) tanzt. Aber nicht jeder kommt gleich gut mit dieser neuen Situation zurecht, für den Burgvogt scheint die Erhaltung des Status quo eher erstrebenswerter, als das Niederreißen von Standesgrenzen. In der Diskussion zum Film betonten die Filmemacher, dass es nicht ihre Absicht gewesen wäre, den Film „in einer Illusion der Verbrüderung von Gegensätzen enden zu lassen“³⁹⁴ – also in einem harmonischen Zusammenleben der unterschiedlichen sozialen Gruppen. Von den Filmemachern wurde eine Gegenhochzeit des Hofnarren und Ulrikes während des Hochzeitsfests eingebaut, wohl um die Bedeutung der königlichen Hochzeit zu untergraben. Doch im allgemeinen Trubel der Szene geht diese unter. Die gewünschte Wirkung der Gegenhochzeit wurde nicht erzielt, da die Aktion auch anders interpretiert werden kann, nämlich, dass sie das Bild einer harmonischen Gesellschaft zu vertiefen sucht. Die Überwindung der Klassengrenzen scheint im Märchen erst am Ende erreicht zu werden, wenn Ulrike und der Hofnarr, wie auf der Hochzeit, gemeinsam musizieren, während der König mit der Königin zu Pferde von der Bauernhütte in das Schloss reitet. Hier scheint erst die eigentliche ehrliche Vereinigung zwischen dem Paar zu entstehen.

Die Geschichte des Märchens erzählt im Grunde die Geschichte einer Liebe, die Klassenschränken überwinden kann.³⁹⁵ Aber für Simon und alle am Film Mitwirkenden ging es im Film eher um einen sozialen Kommentar einer ehelichen Beziehung.³⁹⁶ Also sollte es bei der Darstellung des Königs „nicht in erster Linie um die Bloßstellung königlicher Borniertheit“³⁹⁷ gehen, wie es in vielen DEFA-Märchen zuvor der Fall war und was zu der antifeudalen Einstellung der DDR passte. Viel eher entsprach des Königs Verhalten für Simon generell den „klassenüberschreitenden“ männlichen Verhaltensmustern“³⁹⁸. Nach der Hochzeit zeugt das Verhalten des Königs wiederholt von einer gewissen Angst, dass ihm seine Gemahlin zu klug wird. Während eines Ausritts und einer Partie Schach, bei der die Königin gewinnt, sagt er beispielsweise „Du spielst leider schon zu gut“, daraufhin wirft er das Schachspiel weg. Nachdem seine Soldaten die Säcke des Müllers zerstoßen haben und er ihnen befiehlt, sie wieder auf den Wagen zu werfen, reitet die Königin nochmals zurück und weist die Soldaten an, dass zu den Säcken auch das Korn gehöre. Der König ruft ihnen daraufhin zwar zu, dass sie tun sollen, was die Königin befiehlt, jedoch schilt er sie auch, denn es gefällt ihm nicht, wenn sie sich in seine Angelegenheiten einmischt. Nachdem der Bauer im Schlosshof, von der Königin angestiftet, so tut, als ob er im Trockenen fischt, um zu seinem Recht zu kommen,

³⁹⁴ BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zur staatlichen Zulassung von Jahrow, S.2.

³⁹⁵ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.92.

³⁹⁶ UB, „Keine Märchenehe“. In: *Neue Berliner Illustrierte* (3. Dezember 1968).

³⁹⁷ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.92.

³⁹⁸ Ebd., S.92.

kommt es zwischen den Eheleuten zum Streit. Der König beanstandet das Verhalten seiner Frau: „Du sollst aber den Kopf nicht höher tragen, als es dir zusteht! Das kann doch nicht gut sein, dass du klüger bist“, er korrigiert sich „sein willst als der König.“ Daraufhin schickt er sie zurück in die Bauernhütte. Ob es auch in der DDR in den Familien aufgrund von Emanzipationsbestrebungen von Frauen – die auch von staatlicher Seite gefördert wurden, – es zu ähnlichen Zerwürfnissen kam, sei dahingestellt. Die Eheschließung in der DDR hatte häufig pragmatische Gründe. In der sozialistischen Planwirtschaft war es für junge Ehepaare leichter als für Singles, eine Wohnung zu bekommen. Auch die Hürden für eine Scheidung waren niedriger als beispielsweise in der BRD. Zum einen war der Druck geringer, da die Ehe als gesellschaftliche Konvention als weniger verbindlich galt. Zum anderen waren Frauen wirtschaftlich weniger abhängig von ihren Ehepartnern. Dies hatte zur Folge, dass Scheidungen in der DDR keinen Seltenheitswert hatten.³⁹⁹

Die Entwicklung des Königs ist zentrales Thema im Film. Die Krone steht symbolhaft, wie andere Insignien, für die Herrschaft eines Königs. Der Märchenkönig verlegt seine Krone auffällig oft, beziehungsweise legt er sie oft ab. Sie scheint ihm mit der ganzen Verantwortung, die mit ihrem Tragen einhergeht, zu schwer zu sein. Dass gerade der Hofnarr in der eben beschriebenen Szene wiederholt die Krone hält oder am Kopf trägt, mag ein Verweis auf den willkürlichen Umgang des Königs mit seiner Macht sein. Sobald der König die Möglichkeit hat, seiner Verantwortung zu entgehen, wirft er die Krone dem Narren zu, wie beispielsweise nach der Sequenz des Bittstellers. Es scheint klar, dass ihm an den Nöten seines Volkes nicht besonders viel liegt. Er möchte lieber am Schwertkampf der Männer teilnehmen, oder Zaubertricks vorführen, statt sich den Bitten seines Volkes zu stellen. Im Verlauf des Films trifft er noch mehrere Male ungerechte Entscheidungen, die die Königin auszubessern versucht. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wird in einer Sequenz nach der Hochzeit erreicht. Während eines Streits zwischen einem Bauern und einem Ochsenknecht um ein Fohlen, das sich unter die Ochsen gelegt hat, entscheidet der König, dass es dem gehört, bei dem es liegt. Zur Königin, die ihn für seine Entscheidung rügt, meint er: „Ach, gerecht! Bauern und Ochsenknechte, was verstehen die von Recht und Gerechtigkeit?“ Die Bauerntochter und spätere Königin kritisiert ihren Ehemann nie vor anderen. Sie spricht ihm eher ins Gewissen, denn er scheint keine klare Vorstellung von Recht und Unrecht zu haben und muss den Unterschied erst lernen. Der

³⁹⁹ Andreas Klärner, Andre Knabe, „Tradierter Pragmatismus in der privaten Lebensführung. Die Entkoppelung von Ehe und Familie in Ostdeutschland“. In: Sandra Matthäus, Daniel Kubiak (Hg.) Der Osten. Neue sozialwissenschaftliche Perspektiven auf einen komplexen Gegenstand jenseits von Verurteilung und Verklärung, S.63-65.

Vergleich zum König zeigt des Weiteren, dass die Bauerntochter, sobald sie als Königin die Krone tragen darf, diese nur innerhalb ihrer Gemächer ablegt – vermutlich ein Indiz dafür, dass sie ihre Macht durchaus ernst nimmt. Obwohl sie des Königs Rätsel löst, tut sie dies in erster Linie, um ihren Vater zu befreien, nicht um Königin zu werden. „Ihr wollt mich zur Frau nehmen? Was hätte ein König davon, wenn er eine Bauerntochter heiratet, und was hätte ich erst davon?“

Der Hofnarr scheint vor der Bauerntochter, des Königs engster Vertrauter gewesen zu sein. Während der Szene im Schlosshof beispielsweise folgt er ihm beinahe auf Schritt und Tritt, er steht hinter ihm, trägt seine Krone und imitiert seine Gesten. Damit wirkt er auf der bildlichen Ebene subversiv, denn der Narr scheint gewissermaßen das Spiegelbild des Königs zu sein. Schließlich macht sich der König selbst mit abermaliger Übergabe seiner Krone, die für ihn und seine Autorität steht, an den Harlekin zum Narren. Es scheint als wäre hier somit der König der eigentliche Narr. In den Diskussionen um die Abnahme des Films, wurde die Figur des Hofnarren wiederholt als ausbaufähig bezeichnet, da er nicht ausreichend „unter dem Deckmantel des Narren dem König die Wahrheit“⁴⁰⁰ kundtut. Denn der Hofnarren agiert nie rebellisch indem er beispielsweise Befehle des Königs in Frage stellen würde.

Das subversive Potential des Films „Wie heiratet man einen König?“ lässt sich anhand der Analyse kaum festmachen. Der Film, der durchaus gewisse soziale Thematiken anspricht, wirkt, bis auf einige Ausnahmen – wie gewisse antiautoritäre Ansätze – „unschuldig“, wurde aber von vielen Verantwortlichen nicht so aufgefasst. In diesem Kontext ist die Bäuerin Ulrike erwähnenswert, die wiederholt respektlos gegenüber Autoritätspersonen im Märchen agiert. Es wird angedeutet, dass sie bereit ist, gegenüber dem Steuereintreiber körperliche Gewalt anzuwenden, als Rosine und sie ihn bedrängen. Aufgrund ihrer sozialen Stellung kann sie sich zwar nicht offen gegen den König aussprechen, doch durch ihre Mimik und Gestik leistet sie Widerstand gegen die Ungerechtigkeiten des Königs und des Burgvogts. Des Weiteren hat sie keine Angst vor den Reisigen; sie schlägt wiederholt die Hellebarde zur Seite, um zum König vortreten zu können. Auch während der Fluchtszene schlägt sie den Burgvogt, den Steuereintreiber und die Soldaten mit einem Stock, um schneller voranzukommen.

Obwohl vom Regisseur keineswegs subversiv gedacht, wurden gerade die Handlungen dieser Bäuerin bei einigen Parteifunktionären und Kulturverantwortlichen so interpretiert. Drei Jahre nach dem 11.Plenum war kurzzeitig frischer Wind in der DEFA aufgekommen, aber alsbald

⁴⁰⁰ BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zu dem Film von Gudrun Deubener, Wilhelm Päch, S.3.

standen Ideologie- und Sittenwächter wieder parat, um ihre Vorstellung zu behaupten. In diesem Kontext bietet ein Zitat von Rainer Simon Einblick in die Probleme, die er mit dem Film nach dem Dreh hatte.

Die derben Respektlosigkeiten der von Käthe Reichel und Gudrun Ritter gespielten Bäuerinnen gegen die Hofchargen bezogen die im Studio Herrschenden und die Subalternen aus der Hauptverwaltung Film wohl auf sich selbst. Anarchismus war das. Manche Doppelbödigkeiten konnten sie nicht deuten und vermuteten sofort Unbotmäßiges. Was nur Spaß war, interpretierten sie paranoid. Esches Sprachstil ließ die Mißtrauischten vermuten, wir hätten Walter Ulbricht karikieren wollen. Daran hatte ich wirklich nicht gedacht.⁴⁰¹

Wie aus dem Zitat hervorgeht, bezogen vermutlich einige der Kritiker des Films, die Respektlosigkeiten der Bäuerinnen auf sich selbst. Die Damen fallen im Film wiederholt durch Ansätze der Antiautorität auf. Besonders offensichtlich ist dies natürlich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Steuereintreiber, den sie sowohl tags zuvor verprügelt haben und vor dem sie auch im Schlosshof keine Scheu zeigen. Nachdem er sie beschimpft, entsteht fast eine Rangelei, in die die umstehenden Soldaten nicht eingreifen. Erst der Burgvogt löst die Situation auf. Rosine und Ulrike stellen zwar die höchste Instanz, den König, nicht mit Worten in Frage – aber ihr Verhalten deutet auf eine gewisse Skepsis ihm gegenüber hin, als beispielsweise Ulrike ihrem Sohn durch eine Handbewegung andeutet, dass des Königs Rätsel verrückt sei. Auch als Ulrike vor den König tritt, um sich gegen die Anklage des Steuereintreibers zu verteidigen, verliert sie nach einem braven Knicks schnell die Hemmungen vor ihm. Ganz anders als der erste Bittsteller wirkt Ulrike nicht verunsichert. Als der König den Steuereintreiber bestraft, entsteht ein flüchtiger Moment, in dem die VertreterInnen beider sozialen Gruppen Einigkeit zeigen. Doch als der König die Bauern aufs Feld schickt, da sie sein Rätsel nicht lösen können, verstummt auch Ulrike und die hierarchische Ordnung ist wiederhergestellt. Der Burgvogt scheucht die Bauern etwas süffisant in Richtung des Burgtors; als nun die Bauerntochter des Rätsels Lösung findet, zeigt Ulrike ihm die lange Nase. Während der später im Film stattfindenden Hochzeitsszene lösen sich übrigens Standesgrenzen auf und die sozialen Gruppen mischen sich, womit allein der Burgvogt ein Problem zu haben scheint. Er sitzt an der Tafel, isst und trinkt, aber blickt verdrossen um sich. Das Hochzeitsfest ist ein deftiges Schauspiel, das mit zunehmendem Alkoholkonsum auch etwas derb wird.

Was also vom Regisseur durchaus der DDR-Linie entsprechend gedacht ist, wurde von seinen Kritikern überinterpretiert. Sie zogen Parallelen zwischen der Realität und dem Filmgeschehen,

⁴⁰¹ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.97f.

was im Vorwurf gipfelte, dass Eberhard Esches Darstellung Walter Ulbricht karikieren sollte – also einen „König“, der seine Macht willkürlich verwendet und kein Interesse an den Nöten seines „Volkes“ hat. Als Beleg diente der anscheinend ähnelnde Sprachstil der beiden. Beide wurden übrigens in Leipzig geboren.

Derartige Vorwürfe sind in den offiziellen Unterlagen der Filmabnahme nicht zu finden, dort wurde der Film, der anscheinend politisch nicht passte, „als künstlerisch nicht bewältigt denunziert“⁴⁰². Man kritisierte, wie im Kapitel 5.1.2. diskutiert, vor allem, dass die Vertreter des Volkes, bis auf die Bauerntochter, weder moralisch überlegen (Hochzeitsfest), noch mutiger als die Schlossbewohner seien.⁴⁰³ Wilkening, ein ehemaliger Professor Simons an der Filmhochschule Babelsberg, übte speziell viel Kritik und wollte die künstlerische Prädikatisierung völlig verweigern, was das Ende von Simons Karriere bedeutet hätte.⁴⁰⁴ Simon fasste Wilkenings Kritikpunkte folgendermaßen zusammen:

Doch da kamen Dinge vor, die sich in einem Kinderfilm ‚nicht gehörten‘, wie es Professor Wilkening ausdrückte, daß bei einem Kuß eine Kirsche vom Munde der Königin in den des Königs wechselt, pfui, welche Frivolität, oder wie der Holtz mit der Reichel tanzt, obszön!⁴⁰⁵

Der Film wurde aufgrund der vielseitigen Fürsprache, wie von Wito Eichel, mit einem „Gut“ bewertet und nur wenige Aspekte mussten schlussendlich wirklich verändert werden, beispielsweise durfte die Kirsche nach dem Kuss nicht wieder zwischen den Lippen des Königs erscheinen. Trotz der zunächst reichlichen Kritik von offizieller Seite bekam der Film durchaus gute Kritiken, wie bei beispielsweise von Horst Knietzsch⁴⁰⁶, einem der bekanntesten Kritiker der DDR. „Wie heiratet man einen König?“ wurde später auf Filmfestivals und DDR-Wochen geschickt.⁴⁰⁷ Wilkening sollte seine Chance zur Disziplinierung Simons noch bekommen: Das Drehbuch zu „Liebe mit sechzehn“, das Simon mit Autorin Gisela Steinecker ausarbeitete, durfte er nicht umsetzen. Es wurde 1973 von Hermann Zschoche realisiert, nachdem das Drehbuch geringfügig verändert worden war.⁴⁰⁸

Rainer Simon hätte sich nach dem Abschluss der Dreharbeiten nicht vorstellen können, dass sein Märchenfilm derart kritisch hinterfragt werden würde.⁴⁰⁹ Dies zeigt, dass der Film nicht

⁴⁰² Rainer Simon, *Fernes Land*, S.98.

⁴⁰³ BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zur staatlichen Zulassung von Jahrow, S.2.

⁴⁰⁴ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.98.

⁴⁰⁵ Ebd., S.98.

⁴⁰⁶ Horst Knietzsch, „Zähmung eines Königs. Premiere des DEFA-Films ‚Wie heiratet man einen König?‘“. In: *Neues Deutschland* (13.03.1969).

⁴⁰⁷ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.99.

⁴⁰⁸ Ebd., S.111.

⁴⁰⁹ Ebd., S.98.

intendiert subversiv war, sondern, dass dem Märchen erst durch die Kritik der Funktionäre diese Doppelbödigkeiten zugesprochen wurden. Dass sich die Parteifunktionäre und Elite gerade in der wenig positiv geschnitzten Herrscherschicht widerzuerkennen glaubten, kann als gelungene Pointe rund um die Entstehung dieses Märchens verstanden werden.

5.2 Sechse kommen durch die Welt

Rainer Simons zweite Bewährungsprobe sollte „Sechse kommen durch die Welt“ (1972) werden. Für den Märchenstoff interessierte sich Simon schon davor⁴¹⁰, doch erst nach dem Erfolg von „Wie heiratet man einen König?“ hielt man ihn für reif genug, sich dieser komplexeren Geschichte anzunehmen. Die Dreharbeiten begannen im August 1971 und dauerten bis in den November desselbigen Jahres an.⁴¹¹ Es kam, wie bei Simons erstem Film, zu einigen Verzögerungen, wegen schlechter Wetterbedingungen, dem engen Terminplan der SchauspielerInnen, sowie aufgrund der Erkrankung von Friedo Solter (Rolle des Läufers). Schlussendlich fand die Premiere am 18. August 1972 im Berliner Kino „Babylon“ statt. Nach dem Anlaufen in den ostdeutschen Kinos wurde der Film auch im Ausland gezeigt, sogar in Asien – 1975 in Vietnam und 1977 in Japan.⁴¹²

Nachdem eine Zusammenarbeit mit seinem Studienkollegen Winfried Glatzeder für die Hauptrolle des Soldaten nicht zustande kam, bemühte Simon sich um ausländische Stars, wie Daniel Olbrychski, Oleg Tabakow und Jiří Menzel, der für seinen Film „Scharf beobachtete Züge“ oder auch „Liebe nach Fahrplan“ (1966) einen Oscar erhalten hatte. Wegen des vergleichsweise guten Gehalts war für osteuropäische SchauspielerInnen ein Engagement bei der DEFA verlockend. Dass sich Simon überhaupt an den Tschechoslowaken Menzel wendete, „kam einer politischen Provokation gleich“⁴¹³, da dieser nach dem *Prager Frühling* in seiner Heimat mit einem Berufsverbot belegt worden war. Überraschenderweise hinderte Simon aber niemand an der Verpflichtung Menzels für die Hauptrolle, die erst einige Wochen vor Drehbeginn offiziell bestätigt wurde. Es kam aber wiederholt beim Grenzübertritt zu Problemen, da sich die Grenzschutzsoldaten an den langen Haaren, die Menzel sich für die Rolle hatte wachsen lassen müssen, störten.⁴¹⁴

Die Geschichte basiert auf dem gleichnamigen Grimm'schen Märchen, jedoch wurde aus dem Filmtitel das Wort „ganze“ gestrichen. Als Grund dafür gab Simon an, dass zuvor geplante Koproduktionen mit Bulgarien und Rumänien aufgrund zu hoher Kosten nicht zustande gekommen waren. Da die Dreharbeiten folglich ausschließlich innerhalb der DDR stattfanden

⁴¹⁰ Er schrieb ein Exposee zum Film. In den Hauptrollen sollten Kinder auftreten. (Rainer Simon, *Fernes Land*, S.90.) Das Exposee dürfte Januar 1966 entstanden sein (BArch DR 117/8553 Rainer Simon, Konzeptionelle Gedanken zur Verfilmung „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (Jänner 1966) S.2).

⁴¹¹ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.123.

⁴¹² Franziska Münz, *Die DEFA-Märchenfilme*, S.143-145.

⁴¹³ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.124.

⁴¹⁴ Ebd., S.123f.

– man drehte in Rügen, bei Moritzburg in der Sächsischen Schweiz und in der Mark Brandenburg – ließen die Filmemacher das „ganze“ im Filmtitel aus.⁴¹⁵

Die Autoren Jochen Nestler und Manfred Freitag, von welchen Simon das Szenarium übernahm, fügten eine romantische Beziehung zwischen dem Soldaten und Schiefhütchen ein. Dafür veränderten sie die Grundbesetzung des Grimm Märchens, denn im Märchen ist Schiefhütchen ein Mann.⁴¹⁶ Auch die Rolle des Bläfers wurde zugunsten des Fiedlers fallen gelassen, der mit seinem Instrument alle Menschen zum Tanzen bringt.

Zum Plot: Die aus dem Krieg zurückgekehrten Soldaten werden von ihrem König – der sich selbst als größter Herrscher aller Zeiten zelebriert – mit drei Hellern als Weggeld abgespeist. Ein Soldat will das nicht so hinnehmen und wird dafür ins Gefängnis geworfen. Während er von den Wachen des Königs weggezerrt wird, ruft er dem König zu, dass dieser ihm schon bald alle Schätze des Landes herausgeben müsse, sobald der Soldat einige ihm Gleichgesinnte gefunden habe. Im Gefängnis sitzt er mit einem Mann, der so stark ist, dass ein Niesen ausreicht, um die Mauern einbrechen zu lassen. Der Starke hat aber Angst vor seiner eigenen Kraft, denn er hat schon viele Dinge ohne böse Absicht zerstört. Nach einigem guten Zureden tun sich die Männer zusammen und ziehen los. Auf einem Feld treffen sie ein Mädchen (Schiefhütchen), dass sich ihnen anschließen möchte, doch sie wollen keine Frau auf ihre Reise mitnehmen. Die beiden Männer kommen in ein Dorf, in dem die ganze Bevölkerung erschöpft am Boden liegt und schläft. Die Menschen erzählen, dass ein Fiedler solch schöne Musik gemacht hätte, dass sie die ganze Nacht hindurch getanzt hätten. Die beiden Männer finden das Instrument des Musikanten und nehmen es mit. Als Nächstes sehen sie einen untersetzten Mann, der unnatürlich schnell vor einem Mann zu Pferde davonläuft. Der berittene Mann schimpft den Läufer einen Dieb, der ihm seine Wurst gestohlen hätte. Nachdem sich der Läufer kurz bei den beiden Männern versteckt, läuft er davon und der Soldat und der Starke beschließen, ihn zu fangen. Sie finden ihn alsbald schlafend in einem Feld. Da er kein Interesse hat, mit ihnen zu kommen, lockt ihn der Soldat mit einem Wurstende. Gemeinsam ziehen sie weiter und treffen auf den Musikanten, doch er möchte seine Fidel zunächst nicht zurückhaben – zu gefährlich scheint ihm seine Musik. Schließlich lenkt er jedoch ein und zieht mit den Männern weiter. Sie treffen auf einen Jäger, der ein besonders guter Schütze ist und welcher ebenfalls der Gruppe beitrifft, um für Ordnung unter den Männern zu sorgen. Zu sechst hören sie von einem Wettrennen gegen die Prinzessin. Der Gewinner soll die Prinzessin heiraten dürfen, doch alle

⁴¹⁵ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.123.

⁴¹⁶ BArch DR 1/4213, Stellungnahme zum Exposé „Sechse kommen um die ganze Welt“ von Inge Wüste (20.09.1967).

Verlierer verlieren auch ihren Kopf. Der Läufer soll für die Gruppe an dem Wettkampf teilnehmen. Er gewinnt, wenn auch nur knapp, gegen die Prinzessin, da er sich während des Wettrennens ein Nickerchen erlaubt. Der Soldat hat nun die Hand der Prinzessin Bella Mirella gewonnen, aber sie und ihr Vater versuchen, den Soldaten zu beseitigen. Sie sperren die Gruppe unter falschem Vorwand in einen Raum mit Eisenwänden und entfachen ein Feuer unter ihnen. Schiefhütchen, die unbemerkt die ganze Reise lang in einem Sack mitgereist ist, richtet sich nun ihren Hut gerade und Eiseskälte breitet sich im ganzen Schloss aus. Der König bietet nun der Gruppe Gold an, welches sie akzeptieren. Sie räumen das ganze Schloss aus und der Starke zieht die Schätze auf mehreren Wagen davon. Dann verteilen sie einen Teil an das Volk. Die Prinzessin und der König lassen die Soldaten antreten, um sie doch noch aufzuhalten, als der Fiedler jedoch zu spielen beginnt, müssen sie alle tanzen. Der König und die Prinzessin haben verloren und die Männer ziehen davon.

Für Rainer Simon sollte „Sechse kommen durch die Welt“ wieder ein Film für die ganze Familie werden – schließlich lässt „[d]ie Doppelbödigkeit der Märchen [...] jeden anderes entdecken“⁴¹⁷. Die Geschichte war von der Art, wie es sich Simon für eine Verfilmung vorstellte, denn der Stoff war um einiges rebellischer als jener zu „Wie heiratet man einen König?“⁴¹⁸. Wie in seinem ersten Film baute Simon historische Bezüge ein; so erinnert der Krieg, in welchem der Soldat kämpfen musste, aufgrund der Uniformen an die Französische Revolution.⁴¹⁹ Den Anstoß für die zeitliche Verankerung des Films war möglicherweise, dass die Napoleonischen Kriege während der Lebenszeit der Gebrüder Grimm stattfanden. Somit wussten die Gebrüder Grimm um die schlechten Lebensbedingungen der Soldaten, die nach geleistetem Dienst in den stehenden Heeren häufig ebenfalls mit schmalem Sold wieder in die Welt entlassen wurden.⁴²⁰ Das luxuriöse Leben am Hofe im Film, aber auch die Kostüme erinnern außerdem entfernt an den absolutistisch herrschenden Ludwig XIV.⁴²¹

5.2.1 Entstehung und Abnahmeprozess

Anhand der Einschätzungen zum Rohdrehbuch wird ersichtlich, dass die Autoren Jochen Nestler und Manfred Freitag keine tiefgreifenden Veränderungen an der literarischen Vorlage vornehmen wollten. Der Schwerpunkt der Vorlage lag auf der differenzierteren Gestaltung der sechs Helden, die sich einerseits zwar durch magische Talente auszeichnen, andererseits diese

⁴¹⁷ UB, „Sechse kommen durch die Welt“. In: ‚für dich‘ Illustrierte Frauenzeitschrift (1.Juni 1972).

⁴¹⁸ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.91.

⁴¹⁹ Bettina Kümmerling-Meibauer, *Marvelous World*, S.247f.

⁴²⁰ Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell*, S.37.

⁴²¹ Bettina Kümmerling-Meibauer, *Marvelous World*, S.247f.

Fähigkeiten aber nicht sinnvoll einsetzen können, da sie vor ihren eigenen Kräften Angst haben. Erst mit dem Auftreten des Soldaten und aufgrund der Solidarität der Gruppe verlieren sie die Furcht, aus der Norm zu fallen.⁴²² Nach der literarischen Phase – der Entwicklung und Abnahme des Drehbuchs – verlief die Abnahme des Films im Vergleich zu Simons erstem Märchen problemlos: Bereits eine Woche nach dem Eingang der notwendigen Dokumente am 05. April 1972 fand die Durchführung der Abnahme statt.⁴²³

Vom Hauptdramaturg Dieter Wolf und der stofflichen Dramaturgin Inge Wüste wurde das Prädikat „wertvoll“ beantragt. Dem war zum einen die Zeichnung der sechs Helden zuträglich, die als „echte Volkshelden“⁴²⁴ bezeichnet werden und unter der Herrschaft des Königs ihre Talente nicht sinnvoll einsetzen können, sowie zum anderen die differenziert hervorgearbeitete Gegensätzlichkeit der Herrscher zum Volk.

Bei allen Figuren des Hofes dagegen kommt der Verlust spontanen menschlichen Verhaltens, der Verlust des menschlichen Wesens überhaupt zum Ausdruck. [...] [Bei den Höflingen ist] jedes Detail geplant und durchdacht [...], jede Geste [ist] überhöht und [erscheint] stilisiert [...].⁴²⁵

In diesem Kontext wird die Rolle des Soldaten hervorgehoben, der über keine außergewöhnlichen Fähigkeiten verfügt, aber aufgrund seiner Empathie und Intelligenz die Sympathie seiner Mitreisenden erweckt.⁴²⁶ Der Film wurde wiederholt als anspruchsvoll beschrieben und sollte daher auch im Erwachsenenprogramm eingesetzt werden.⁴²⁷

Kritik wurde allein an der Musik geübt, und daran, dass der senile König kein ebenbürtiger Gegenspieler für die Gruppe scheint.⁴²⁸ Bei der Rohschnittabnahme wurde die ursprüngliche Musik, die von Peter Rabenalt für ein Kammerensemble komponiert wurde, verworfen. Die Zwölftonstücke wurden als zu intellektuell für die Märchengestaltung empfunden. Außerdem sei durch die Musik der in einigen Szenen damit verbundene motorische Zwang, der die

⁴²² BArch DR 117/8553, Inge Wüste, Einschätzung des Rohdrehbuchs „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (22.12.1967).

⁴²³ BArch DR 1-Z/168, Bearbeitungsablauf für DEFA Spielfilme „Sechse kommen durch die Welt“ (10.04.1972).

⁴²⁴ BArch DR 1/4213, Dieter Wolf, Inge Wüste, Prädikatisierungsantrag für den Film „Sechse kommen durch die Welt“ (02.05.1972), S.1.

⁴²⁵ BArch DR 1/4213, Prädikatisierungsantrag, S.1f.

⁴²⁶ BArch DR 1/4213, Prädikatisierungsantrag, S.2.

⁴²⁷ BArch DR 1/4213, Inge Wüste, Aktenvermerk. Gespräche über Realisierung von „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (07.12.1970).

⁴²⁸ BArch DR 117/8553, Einschätzung des Rohdrehbuchs.

Menschen folglich tanzen lasse, für ZuseherInnen nicht nachvollziehbar.⁴²⁹ Dies machte eine musikalische Neubearbeitung nötig:

„Wir boten also“, erinnert sich Peter Rabenalt, welche Musik, die den anarchischen Charakter des Handelns der sechs Helden ebenfalls ausdrücken konnte, dem Zuseher zugänglicher sein würde, und fanden Rockmusik geeignet. Aber eine Verbindung mit damals authentischem Rock zu willkürlich. So entstand die Idee einer Collage.⁴³⁰

Damit wurden altdeutsche Liederthemen auf traditionellen Blasinstrumenten mit Rhythmen aus Rockmusik verbunden.⁴³¹

Rainer Simon hatte für das Märchen „Sechse kommen durch die Welt“ ein Exposé bereits 1966, also vor seinem ersten Film, angefertigt.⁴³² Dieses war einstimmig von den Dramaturgen in der Kinderfilmgruppe abgelehnt worden. Seine Herangehensweise an den Märchenstoff war als zu oberflächlich empfunden worden.⁴³³ Nachdem aber der Entwurf abgelehnt worden war, dürfte ein Konflikt zwischen den Dramaturgen Inge Wüste und Wilhelm Päch entstanden sein. Letzterer sicherte Simon, trotz der Ablehnung seiner Konzeption für den Film, einen Beratervertrag für das Szenarium zu. Dagegen sprach sich wiederum Inge Wüste aus, die eine Beratung von zwei erfahrenen Szenaristen, Manfred Freitag und Joachim Nestler, durch einen Jungregisseur für nicht notwendig hielt.⁴³⁴ In einer Aktennotiz von Päch wurde ein Termin für eine Aussprache auf die erste Jännerhälfte des nächsten Jahres vorgeschlagen.⁴³⁵ Was bei diesem Gespräch herauskam, ist in den Akten nicht enthalten, jedoch behielt Rainer Simon seinen Beratervertrag und wurde im September 1967 als Regisseur für den Film vorgeschlagen.⁴³⁶

Die ökonomischen Zielsetzungen für das Ausland fielen höher aus, als bei Simons erstem Film – es wurde ein Umsatz von 200.000 Mark veranschlagt. Wiederum handelte es sich dabei aber nur um einen Bruchteil der Herstellungskosten von 1.663.100 Mark.⁴³⁷

⁴²⁹ BArch DR 1/4213, Dieter Wolf, Inge Wüste, Stellungnahme zum Rohschnitt „Sechse kommen durch die Welt“ (15.02.1972), S.1.

⁴³⁰ Barbara *Felsmann*, Lebendig und eigenwillig erzählt, S.38. Zit.: Klaus-Dieter *Felsmann*, Die jazzige Art gefiel den jungen Regisseuren. Peter Rabenalt im Gespräch. In: Klaus-Dieter Felsmann (Hg.) Klang der Zeiten. Musik im DEFA-Spielfilm (Berlin 2013), S.60.

⁴³¹ Barbara *Felsmann*, Lebendig und eigenwillig erzählt, S.38.

⁴³² BArch DR 117/8553, Handlungsaufbau (April 1966), S.1-8.

⁴³³ BArch DR 117/8553, Kabitzke, Meine Meinung zum Handlungsaufbau zu „Sechse kommen durch die ganze Welt“ von Rainer Simon.

⁴³⁴ BArch DR 1/4213, Inge Wüste, Aktennotiz. Stoffentwicklung zu „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (12.12.1967).

⁴³⁵ BArch DR 1/4213, Wilhelm Päch, Aktennotiz der Kollegin Wüste vom 12.12.67 (27.12.1967).

⁴³⁶ BArch DR 117/8553, Stellungnahme zum Exposé „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (20.9.1967).

⁴³⁷ BArch DR 1-Z/168, Antrag auf Filmzulassung (28.03.1972).

5.2.2 Filmanalyse

Nach der Wende veranlasste die Veränderung des Filmtitels einige Wissenschaftler, wie Dieter Wiedemann und Frank Burkhard Habel, zu der Schlussfolgerung, dass es sich dabei um eine Anspielung auf die eingeschlossene DDR handeln muss:

Aus heutiger Sicht erinnert das Königreich Malabunt deutlich an die DDR, was wohl nicht nur der Allgemeingültigkeit der märchenhaften Verballhornungen⁴³⁸ jeglicher Diktaturen zuzuschreiben ist.⁴³⁹

Aber nicht nur der Filmtitel wurde als Metapher gewertet, sondern ganz allgemein sollen sich im Film, laut Wiedemann, viele Anspielungen auf „das Leben in der seit einem Jahrzehnt ‚eingeschlossenen‘ DDR“⁴⁴⁰ finden. In diesem Kontext ist es notwendig festzustellen, dass in der damaligen DDR-Presse keine Parallelen zwischen der Märchenwelt „Malabunt“ und der zeitgenössischen DDR-Gesellschaft gezogen wurden.⁴⁴¹ Dies könnte auch davon herrühren, dass Doppelbödigkeiten auch nicht als solche hervorgehoben werden sollten.

Vor allem die im Film teils vorherrschende trostlose Grundstimmung könnte eine Anspielung auf die Lebenssituation vieler während der Ära Ulbricht (1949-1971) sein.⁴⁴² Wie zuvor (Kapitel 2.1) beschrieben, hatte die politische und wirtschaftliche Situation während der 1950er Jahre – u.a. Reparaturzahlungen an die UdSSR, der Kalte Krieg und die allgemeine Aufrüstungspolitik – nicht zur Verbesserung der Lebensqualität der DDR-BürgerInnen beigetragen und trotz hohen Wirtschaftswachstums blieben viele Produkte des alltäglichen Gebrauchs Mangelware. Schon die ersten Szenen im Film versinnbildlichen eine ähnliche Trostlosigkeit im Umfeld des Soldaten und seines sozialen Milieus, die in starkem Kontrast zum Prunk des Hofes steht. In den ersten Minuten des Films wird Prinzessin Bella Mirella von Susenheim und Malabunt (Margit Bendokat) gezeigt, als sie ihrem Vater, dem König (Jürgen Holtz), zu seinem Sieg im Krieg gratuliert. Sie überreicht ihm ein Kissen, auf dem ein Orden zu sehen ist – ihr Vater auf dem Thron sitzend, nimmt diesen an und steht auf:

K: Ich verleihe mir aus diesem Grund den großen Stern meiner Unvergesslichkeit.

⁴³⁸ verballhornen: Wörter oder Namen entstellt wiedergeben, weil man sie nicht kennt bzw. dies absichtlich tun, um eine komische, lächerliche Wirkung zu erzielen (Rudolf Köster, *Eigennamen im deutschen Wortschatz* (Berlin/New York 2003), S.184)

⁴³⁹ Frank-Burkhard Habel, *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993* (Berlin 2000), S.531.

⁴⁴⁰ Dieter Wiedemann, „Es war einmal. Erkundungen im DEFA Märchenland“. In: Franziska Münz (Hg.) *Die DEFA-Märchenfilme* (Berlin 2010), S.14.

⁴⁴¹ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.23.

⁴⁴² Bettina Kümmerling-Meibauer, *Marvelous World*, S.247f.

Damit heftet er sich den Orden an die Brust. In einer Nahaufnahme verleiht er nun Siegesorden an drei Männer, von denen in dieser Perspektive nur die Oberkörper zu sehen sind und schüttelt ihnen die Hand. Erst später wird im Film ersichtlich, dass es sich beim Obermarschall, Marschall und Untermarschall um Marionetten handelt. Nach der Verleihung, bei der nur der König, die Prinzessin und die Marschälle anwesend zu sein scheinen, vermeldet der König:

K: Ich bin der siegreichste König der Welt.

Nach einem Schnitt zeigt nun die nächste Aufnahme den König und die Prinzessin beim Festessen. Sie sitzen unter kerzenbeleuchteten Bäumen an einem reich gedeckten Tisch, wo beide, ohne zu sprechen, ihre Teller mit den unterschiedlichsten Speisen füllen.

Die anschließende Szene findet am Strand eines rauschenden Meeres statt. Die erste Aufnahme zeigt Soldaten, die erschöpft am Boden sitzen. Es ist offensichtlich, dass ihnen übel mitgespielt wurde – ihre Uniformen sind zerrissen und blutbefleckt. Ein Offizier lässt sie antreten, der König hält eine Ansprache:

K: Soldaten! (drauf folgt ein unaufgeregtes dreifaches Hurra seitens der Soldaten) Ich habe gesiegt! Ich habe den blutigen Großfeind besiegt! Völlig ganz! Vollständig! Ich habe ihn zertreten! Ich werde nie mehr vergessen werden: Ich bin mit dem großen Stern meiner Unvergesslichkeit dekoriert. Ich habe unsere geliebten, tapferen, klugen Marschälle mit Siegesorden dekoriert. Ich nehme eure Huldigung als Zeichen eurer Dankbarkeit entgegen. Wir hatten herrlich viele Tote und ich will vergessen, dass ihr immer noch lebt. In meiner Gnade schenke ich jedem von euch als Zehrgeld für den Heimweg drei Heller.

Die Soldaten, die während der Ansprache des Königs in einem Kameraschwenk gezeigt worden sind, starren ausdruckslos vor sich hin. Nachdem der König den Lohn für ihre Dienste verlautbart hat, werfen sich einige Blicke zu, doch niemand bis auf den Soldaten (Jiří Menzel) meldet sich zu Wort. Der Soldat beginnt zu pfeifen, woraufhin der König ihn zu einem Pfeifwettbewerb herausfordert. Das Pfeifen und der Wettkampf wirken seltsam deplatziert vor den anwesenden Soldaten, doch zeigt sich hier zum ersten Mal das nicht-übernatürliche Talent des Soldaten: Er kann gut pfeifen und hat genügend Mut, gegen Ungerechtigkeit aufzubegehren. Nachdem der König den Wettkampf verliert – er kann nicht pfeifen – lässt man den Soldaten ins Verlies werfen, denn er pfeift zu gut. Während er fortgezerrt wird, ruft der Soldat dem König zu, dass dieser ihm noch alle Schätze des Landes herausgeben müsse.

Gegenübergestellt könnten die Szenen nicht unterschiedlicher erscheinen, der Prunk des Hofes – der vor Golddekorationen und feinen Stoffen überzuquellen scheint – im Unterschied zu den zahlreichen Soldaten, die schmutzig und erschöpft am Boden sitzen. Die letztere Szene ist

offensichtlich trostlos, aber auch die Ordensverleihung des Königs wirkt bedrückend auf den/die ZuseherIn, denn seltsam einsam wirken die Aufnahmen des Königs und der Prinzessin. Niemand, nicht einmal ein/e DienerIn, ist sonst in der Szene zugegen und sie feiern allein an ihrer langen Festtafel, gekleidet wie für einen großen Ball. Es bleibt das deutliche Gefühl, dass der ganze Luxus eigentlich zu viel für die beiden allein ist und sie auf Kosten anderer leben.

Der Soldat lernt im Kerker, den Starken (Günter Schubert) kennen, der seitdem er das Pferd des Königs unabsichtlich tötete – er wollte eine Fliege, die auf dem Pferd saß, erschlagen – dort ist. Der Starke hätte sich längst befreien können, wäre das sein Wunsch gewesen, aber er zog es vor, im Gefängnis zu bleiben, denn was er anfasst, geht kaputt. Der Soldat kann den Starken überreden mit ihm auszubrechen und nach und nach treffen sie auf den Läufer (Friedo Solter), den Fiedler (Christian Grashof), den Jäger (Jürgen Gosch) und in einem Sack nehmen sie unentdeckt Schiefhütchen (Olga Strub) als blinden Passagier mit. Die Charaktere haben neben ihren besonderen Talenten auch eine Schwäche, wie Rainer Simons in einem Interview ausführt:

Die sechs Hauptfiguren unseres Films, die durch die Welt ziehen und die besten Kräfte des Volkes in sich verkörpern, haben wir so angelegt, daß sie neben ihrer besonderen Fähigkeit – einer ist sehr stark, einer kann sehr gut laufen – bestimmte Fähigkeiten haben, die ebenso stilisiert sind. Der Starke z.B. ist aus Angst vor seine Stärke so behutsam, daß er sich überhaupt nichts mehr getraut. Der Läufer benutzt seine Fähigkeiten nur, um zum Essen zu rennen. [...] Der Fiedler wagt nicht mehr seine Geige zu spielen, weil er weiß, daß er dann mächtiger ist als der König und es ihm den Kopf kostet. Und der Jäger schießt nur aus Ordnungszwang.⁴⁴³

Die Helden können ihre Fähigkeiten im Königreich ‚Malabunt‘ nicht für etwas Sinnvolles einsetzen – der Starke, beispielsweise, arbeitete als Porzellan-, Silber-, und Möbelputzer, bevor er als Stallbursche beim König angestellt wurde. Wenig überraschend war in diesen Berufen übermäßige Kraft nicht von Vorteil. Auch der Fiedler wagte es aus Angst vor dem König nicht mehr, sein Instrument zu spielen, wäre nicht der Soldat gekommen und hätte ihn überredet, sein Instrument zurückzunehmen. Selbst die Pfeifkünste des Soldaten sind dem König und seiner Entourage suspekt, da sie nicht über dasselbe Talent verfügen. Die Aufmerksamkeit der Obrigkeit auf sich zu ziehen, kann also schnell gefährlich werden und sicherer ist es, die eigenen Talente zu verheimlichen. In diesem Kontext ist interessant, dass das Volk passiv bleibt und sich der „revolutionären“ Gruppe nicht anschließt, oder sie sonst in irgendeiner Weise unterstützt.⁴⁴⁴ Auch in der DDR war es nicht von Vorteil zu sehr aufzufallen: Viele

⁴⁴³ W.N. Berger, „Ein neues Gimm- Märchen“. In: Berliner Zeitung (23.10.1971).

⁴⁴⁴ Bettina Kümmerling-Meibauer, *Marvelous World*, S.249.

KünstlerInnen gerieten in Konflikt mit dem Regime, wenn sie auf ihre künstlerische Freiheit bestanden und sich systemkritisch äußerten (Kapitel 2.1/2.2). Die Vielzahl an inoffizieller MitarbeiterInnen des MfS zwang die Menschen daher zur Vorsicht, denn wer einmal negativ ins Auge stach, musste mit Repressalien unterschiedlichster Art rechnen. Gerade für junge Menschen war es schwierig, denn eine zu kritische Haltung gegenüber der Staatsführung konnte in der Verweigerung einer akademischen Ausbildung resultieren. Schließlich sollte im Studium eine neue parteitreue Machtelite herangezogen werden.

Nachdem die Gruppe im Film zusammengefunden hat, kommt sie zu einem Marktplatz, auf dem eine geschäftige Atmosphäre vorherrscht. Der Markt liegt auf einer grünen Anhöhe, neben einer Mühle, die Menschen haben auch Holztische aufstellt und alle vorhandenen Utensilien scheinen einen praktischen Nutzen zu haben. Die Menschen sitzen trinkend und essend nebeneinander, Kinder laufen herum und eine Vielzahl an zwitschernden Vögeln ist in Käfigen ausgestellt. Man hört überall Lachen und plaudernde Menschen. Die Helden fallen hier nicht auf, sie gehen herum und füttern die Vögel. Die Betriebsamkeit wird vom heranreitenden Obersthofmeister (Berthold Schulze) gestört, der durch einen Fanfarenstoß von zwei mitreitenden Soldaten angekündigt wird. Er steigt von seinem Pferd ab und stellt sich einige Stufen erhöht neben der Mühle hin. Da ihn das Gezwitscher der Vögel stört, befiehlt er den Menschen, die Käfige abzudecken. Nachdem dies geschehen, ist beginnt er mit seiner Ansage. Er verkündet, dass derjenige, der gegen die Prinzessin im Wettlaufen gewinnt – er wird von einem Schuster (Johannes Maus) unterbrochen:

Schuster: Ihr Gemahl werden soll.

Kaum eine/r der Anwesenden lässt sich von seiner Verkündigung (groß) stören, die meisten gehen weiter ihren Arbeiten nach. Im Kamerafokus ist eine Gruppe von Bauern, von denen man erfährt, dass die Prinzessin tatsächlich eine schnelle Läuferin ist und diese Art von Wettkampf nicht zum ersten Mal stattfindet. Der Soldat wundert sich, warum sich niemand meldet, um am Wettkampf teilzunehmen. Der Obersthofmeister spricht nun sichtbar etwas befangen – er senkt den Blick und spielt mit seinen Händen – weiter:

Obersthofmeister: Seine Majestät, unser aller gnädigster Herr König tut weiterhin kund uns zu wissen, dass wer den Wettlauf verliert, der ...

Schuster: Der muss auch seinen Kopf hergeben.

Obersthofmeister: So ist es.

Die Ansage wirkt, als ob der Obersthofmeister sie nicht zum ersten Mal vorgetragen hat und er nicht wirklich damit rechnet, Freiwillige zu finden, denn er ist überrascht, als der Soldat am

Wettkampf teilnehmen möchte. Ähnlich wie der Burgvogt bei „Wie heiratet man einen König?“ wirkt der Obersthofmeister optisch fremd unter dem versammelten Volk. Mit seiner hohen gelockten Perücke, dem gepuderten und geschminkten Gesicht und der Kleidung aus glänzender blauer Seide wirkt er wie aus einer anderen Welt. Bis auf ihn und seine mitreisenden Soldaten in Rot sind die Menschen in dieser Szene in erdigen Farbtönen und Leinenstoffen gekleidet.

Die Helden reisen mit zum Schloss und dort angekommen warten schon die Hofchargen auf sie. Im Hintergrund läuft mechanische Spieldosenmusik, während die Prinzessin eine mit Edelsteinen besetzte Schlange in der Hand hält und der König kichernd gegen seine Holzmarschälle Karten spielt. Der König ist offensichtlich am Gewinnen, denn er nimmt dem Verlierer seinen eben erst verliehenen Orden wieder ab und steckt ihn sich selbst an. Des Weiteren sind einige geschminkte Hofdamen, ein Page, der Hofhenker (Lothar Förster), der Hofdichter (Peter Herden) und der Leibarzt (Walter Bechstein) anwesend. Bis auf die mechanische Musik im Hintergrund, das Gekicher des Königs und das Gemurmel des Hofdichters, der ein Gedicht anlässlich des Sieges der Prinzessin im Wettlauf für den nächsten Tag schreibt, ist nichts zu hören. Die Helden werden vom Obersthofmeister zum Thronsaal geleitet, dabei zeigt er ihnen einige Portraits von der Prinzessin, in denen sie als Siegesgöttin dargestellt ist. Für den Sieg im morgigen Wettrennen hängt schon ein leerer Rahmen bereit. Die Helden werden in den Thronsaal eingelassen, der König wundert sich kurz über den Sack, den sie bei sich tragen, denn als König könne man schließlich nicht vorsichtig genug sein:

K: Denn ein Land ohne König ist wie ein Darm ohne Wurst.

Es wird abgemacht, dass alle Männer ihren Kopf verlieren, sollte die Prinzessin als Siegerin hervorgehen. Daraufhin beginnt der König zu kichern und die Hofchargen stimmen mit ein. Das Lachen wird lauter, den fünf Männern wird die Sache sichtlich unheimlich und sie rücken näher zusammen. Der Soldat hat genug und er kitzelt die Nase des Starken, der daraufhin ein tosendes Niesen von sich gibt. Nun ist der Hofclique das Lachen sichtlich vergangen.

Neben der zuvor erwähnten Unterschiedlichkeit in der Farbgebung der Kleidung, zeigen diese beiden Szenen auch den Unterschied im Verhalten der oberen und unteren sozialen Schicht. Den Hofchargen fehlt es an Menschlichkeit, ihr Gebaren wirkt künstlich und jede Geste scheint überlegt. Selbst wenn sie lachen, wirken sie gefährlich und kalt. Der Prunk der Anwesenden, allen voran der Prinzessin, täuscht nicht darüber hinweg, dass sie voller Bosheit sind. Zwei Elemente unterstreichen diese Wahrnehmung: Zum einen ist es die Hintergrundmusik, die an

jene aus Spieldosen für Kinder erinnert, aber deren mechanische Note die Abwesenheit menschlicher Nähe zu betonen scheint, zum anderen, dass die Prinzessin mit einer Schlange spielt, die in diesem Kontext wohl symbolisch für Kälte und Bosheit steht. Vor allem hinsichtlich der weiteren Handlung, in der die Prinzessin wiederholt bösartige Fallen stellen wird, scheint diese Szene beinahe prophetisch. Insgesamt wirkt die Atmosphäre im Thronsaal wie die in einer kerzenbeleuchteten Krypta, abgeschottet vom Leben außerhalb der Schlossmauern. Der Unterschied zum unter dem freien Himmel stattfindenden Markt könnte nicht größer sein. Auch die Leere des Thronsaals kontrastiert mit der Betriebsamkeit des Marktplatzes, wo sich die Menschen in Grüppchen sitzend oder stehend miteinander unterhalten, trinken und essen. Anstelle von Musik sind es daher auch die Gespräche und das gelegentliche Lachen der Erwachsenen und der spielenden Kinder, sowie das Gezitscher der Vögel, die in dieser Szene vorrangig zu hören sind. Im Schloss hingegen wird bis zum Auftreten der Helden nicht gesprochen. Alle Anwesenden, die nacheinander kurz in Nahaufnahme gezeigt werden, scheinen ihren eigenen Gedanken nachzuhängen.

Nachdem der Läufer im Wettlauf gegen die Prinzessin gewinnt, soll der Soldat mit ihr verlobt werden. In der Nacht stellen der König und die Prinzessin ihre erste Falle – das Himmelbett des Soldaten ist eine Holzpresse. Der Soldat kann aufgrund seiner Wachsamkeit knapp entkommen und flüchtet sich mit seinen Kumpanen in den Thronsaal. Dort besucht ihn die Prinzessin mit ihren Hofdamen am nächsten Morgen:

P: (Sie schaltet eine Spieldose an) Guten Morgen mein Geliebter. Habt Ihr gut geschlafen?

S: Herrlich und Ihr meine Geliebte?

P: Ich habe von Euch geträumt.

S: Ich auch. Ihr standet vor meinem Bett und blicktet mich an.

P: So träumte ich auch.

S: Jaja, das ist die Liebe.

P: Ich war voller Hochmut und wollte Euch Böses tun im Traum, aber Ihr habt mich besiegt. Ihr seid der Stärkere. Ihr seid der Würdigste von allen, deshalb soll heute die Verlobung sein.

Ein Schnitt, der Soldat, nun als Prinz gekleidet, die anderen Helden, die Hofdamen und die Prinzessin befinden sich in einem Raum mit eisernen Wänden. Auf dem Tisch sind zahlreiche Speisen platziert. Dem Soldaten wird von der Prinzessin ein Glas Wein gereicht, das dieser misstrauisch beäugt.

P: Auf Euer Wohl, Soldat.

S: Auf unser Königreich, Prinzessin. Warum sind die Wände von Eisen?

P: So eisern wie meine Treue.

S: Und warum kredenzt ihr mir den Wein?

P: Weil meine Liebe so süß ist.

Der Soldat nimmt das Glas aus ihrer Hand und tauscht es gegen sein eigenes mit den Worten, dass seine Liebe noch süßer sei. Nachdem sie, ohne zu zögern von dem Wein trinkt, trauen sich nun auch die Helden davon zu trinken. Nach einem Schnitt sieht man den König, der in einem kerkerartigen Raum seine Holz-Marschälle sorgfältig putzt und ölt. Auch der Henker, der Holzscheite für ein Feuer schlichtet, ist anwesend.

Aus den Bundesarchivakten zum Film geht hervor, dass die Figur des Königs, als seniler Mann angelegt wurde, womit sein kindisches Verhalten erklärt werden kann.⁴⁴⁵ Darüber hinaus äußerte aber Rainer Simon, dass er sich während der Dreharbeiten zum Film etwas verloren fühlte. Nach den positiven Kritiken des ersten Films habe er sich unter Druck gesetzt, wieder einen erfolgreichen Film zu machen. Die SchauspielerInnen, die zum Teil selbst als Regisseure tätig waren (Solter und Menzel), hätten seine Unsicherheit ausgenutzt und sich verselbstständigt:

Holtz war sowieso sein eigener Regisseur, er hatte für sich und für die Prinzessin eine höchst politische Konzeption ausgedacht. [...] Holtz zeichnete seinen König gleich zu Beginn des Films mit dem ‚Stern der Unsterblichkeit‘ (sic!) aus und heftete Orden an die Brüste hölzerner Marschälle, er arbeitete an der Senilität des Königs, die Abhängigkeit von seiner bösen Tochter und die hoffnungslose Blödheit seiner Vasallen viel stärker heraus, als im Szenarium stand. Da boten sich nun wirklich Assoziationen zum real existierenden Ulbricht und seinem Hofstaat an.⁴⁴⁶

Dazu kam, dass der Schauspieler Jürgen Holtz eine gewisse optische Ähnlichkeit mit Ulbricht aufwies.⁴⁴⁷ Die Holz-Marschälle des Königs wiederum wurden, von einem Kritiker als Anspielung auf die in der DDR bestehenden „Greisenkabinette“⁴⁴⁸ verstanden. Während Ulbrichts Regierung besetzten vor allem Personen, die sich aufgrund ihrer jahrelangen Parteitreu auszeichneten, Spitzenpositionen im Staat – eine Praxis, an der sich während der Dreharbeiten des Films, trotz der Machtübernahme Honeckers, noch nicht viel geändert hatte. Die Ordensverleihung an die Holz-Marschälle kann damit durchaus als eine Anspielung an das DDR-Auszeichnungssystem gewertet werden, wo es über die Jahrzehnte, aufgrund der

⁴⁴⁵ BArch DR 117/8553, Einschätzung des Rohdrehbuchs.

⁴⁴⁶ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.125f.

⁴⁴⁷ Qinna Shen, *Politics of magic*, S.203.

⁴⁴⁸ Ebd., S.204. Zit.: Andre Simonovieso, „Kein Kindermärchen. Im Märchenfilm ‘Sechse kommen durch die Welt’ versteckte der nicht linientreue Regisseur Rainer Simon Kritik an der Gesellschaft“. In: TIP 26 (1991).

Häufigkeit von Verleihungen zu einem Bedeutungs- und Wirkungsverlust von Orden und Medaillen gekommen war.⁴⁴⁹ Dass Holzpuppen im Film Orden verliehen bekommen, lässt ebenfalls den Eindruck aufkommen, dass nicht nur im Film vor allem widerspruchslose und austauschbare Marionetten ausgezeichnet werden.

Die Helden langen bei den Speisen tüchtig zu und nach einer Weile gehen die Prinzessin und ihre Hofdamen, um mehr Wein zu holen. Die Prinzessin schließt die Tür hinter sich heimlich ab und die Helden bleiben allein im Raum zurück. Nun fällt ihnen zum ersten Mal Schiefhütchen auf, die bisher versteckt im Sack mitgereist ist. Auf Befehl der Prinzessin wird ein Feuer unter dem Raum entfacht. Die Prinzessin und der König helfen mit, um dieses in Gang zu halten und als man aus dem Raum über ihnen noch immer etwas hört, verbrennen sie sogar die Holz-Marschälle. Der König ist darüber am Boden zerstört.

K: Das ist ein Verbrechen. Das ist Mord! So sterbt ihr alle drei den Heldentod.

Er verleiht ihnen noch posthum einen Orden. Im Raum wird es währenddessen immer heißer und als der Fiedler die Gefahr bemerkt, greift er zu seinem Instrument und beginnt zu singen:

Wie steht in unserm Lande die Ordnung!
Welche Schande, dass selbst die Mücke wird regiert.
O, weh, dir Welt, wie schlimm du stehst.
Was du für Dinge jetzt begehst,
Die widerwillig man nur kann ertragen!
Fast bist du ohne alle Scham.

Der Text stammt von Walther von der Vogelweide und wurde von Simon in der letzten Fassung des Drehbuchs inkludiert.⁴⁵⁰ In der wissenschaftlichen Literatur wurde die Art der Vorführung des Liedes mit dem ostdeutschen Liedermacher Wolf Biermann in Verbindung gebracht. Dieser wurde 1976 aufgrund seiner kritischen Liedertexte ausgebürgert, doch schon 1972, während der Film gedreht wurde, stand Biermann unter einem Auftrittsverbot.⁴⁵¹ Nach Biermanns Ausbürgerung wurde ein Protestbrief aufgesetzt, den viele prominente KünstlerInnen unterschrieben und an die DDR-Führung und an die Presse übermittelten. Auch in der DEFA fand eine Versammlung statt, in der man über die Ausbürgerung Biermanns abstimmte. Rainer Simon dazu:

Es war ein trauriges Schauspiel, fast alle stimmten dafür. [...] Nach dieser schaurigen Inszenierung wußte ich, woran ich war, und daß man mit der Solidarität meiner

⁴⁴⁹ Bruno Frey, Susanna Neckermann, „Auszeichnungen. Ein vernachlässigter Anreiz“. In: Perspektiven der Wirtschaftspolitik 7/2 (2006), S.274.

⁴⁵⁰ Rainer Simon, Fernes Land, S.128.

⁴⁵¹ Qinna Shen, Politics of magic, S.202.

Kollegen nicht würde rechnen können. So ähnlich hat es wohl auch in der Sowjetunion der dreißiger Jahre funktioniert.⁴⁵²

Überdies bietet das Lied auch sonst viel Interpretationsraum, um als Anspielung auf die zeitgenössische Gesellschaft in der DDR gewertet zu werden. So vermitteln schon die ersten Zeilen den Eindruck der Resistenz gegenüber behördlicher Kontrolle und der mangelnden Achtung vor der Privatsphäre der BürgerInnen seitens des Staates – etwas, das allgemein auf repressive politische Systeme zuzutreffen scheint, doch besonders auf die DDR, wo das MfS über die Jahrzehnte hinweg MitarbeiterInnen anwarb. Die hohe Zahl an Spitzeln trug zu einer Atmosphäre des Misstrauens bei, welche die Bildung einer Opposition im Land verhinderte und daher das politische System stützte. Das Lied ist vom Inhalt her sicherlich subversiv, ohne dabei aber die Ebene des Märchens zu verlassen.⁴⁵³

Die Helden können aus dem eisernen Raum mithilfe von Schiefhütchen entkommen, die mit dem Geraderücken ihres Hutes einen Frost loslässt. Nachdem sie wieder vor dem König stehen, bietet dieser ihnen Gold an. Die Helden nehmen an. Sie wollen nur so viel mitnehmen, wie der Starke tragen kann – was so ziemlich alles ist, was sich an Schätzen im Schloss befindet. Sie füllen das Gold auf Kutschen und der Starke zieht sie weg. An die Menschen, die sie auf dem Weg treffen, verteilen sie ihre Schätze. Doch so schnell wollen König und Prinzessin nicht aufgeben – sie schicken ihnen die Armee hinterher. Als sie auf die Helden treffen und die Schätze zurückverlangen, beginnt der Fiedler zu spielen und alle müssen zu tanzen beginnen. So stellt sich der Fiedler zum Schluss als mächtiger als der König heraus. Die Armee, der König und die Prinzessin flüchten und die Helden haben gesiegt.

Das Ende der Filmversion weicht von der Märchenvorlage ab, in welcher der König abschließend Anerkennung zum Ausdruck bringt, indem er spricht „laßt die Kerle gehen, die haben etwas an sich“⁴⁵⁴. Das Ende in der Literaturvorlage ist wesentlich versöhnlicher als im Film, denn es scheint, als würde nach dem Sieg der Helden das Leben im Königreich weitergehen wie zuvor. Der Monarch in der Filmversion wiederum scheint durch den Verlust seiner Holz-Marschälle und seines Reichtums viel härter getroffen worden zu sein. Dass es gerade die Musik des Fiedlers ist, die der politischen Macht dabei den letzten Stoß versetzt, kann als Anspielung auf die Wichtigkeit der Kunst in repressiven Regimen gewertet werden, die mehr Macht über die Menschen haben kann, als der Befehl der Obrigkeit.

⁴⁵² Rainer Simon, *Fernes Land*, S.157.

⁴⁵³ Barbara Felsmann, *Lebendig und eigenwillig erzählt*, S.36.

⁴⁵⁴ Jakob Grimm, Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, S.221.

Für Simon war klar, dass nicht alles Zweideutige im Film für jüngere Kinder verständlich sein würde, aber da die Handlung klar und nachvollziehbar blieb – „warum dann nicht auch noch eine zweite Ebene einbauen?“⁴⁵⁵. Durch „exemplarische Zuspitzung, durch überraschende, aber motivierende Wendungen, durch Aussparungen und vor allem durch das Spiel mit Metaphern, die immer auf das Aufdecken gesellschaftlicher Zusammenhänge zielen“⁴⁵⁶, versuchte er in all seinen Filmen sein Publikum zum Nachdenken über die eigene Lebenssituation in der Gesellschaft anzuregen. Mit seinem Märchen „Sechse kommen durch die Welt“ forderte er sein Publikum nicht nur auf, die eigenen Talente zu zeigen, sondern betonte auch die Wichtigkeit der Kunst. In diesem Kontext ist die fehlende Unterstützung des Volkes im Film beachtenswert, das den Helden bei ihrem Aufstand nicht beisteht. Bis auf die Szene auf dem Marktplatz und beim Verteilen der Schätze sind überhaupt keine VertreterInnen des Volkes zu sehen. Es ist auch unklar, wo das Volk überhaupt lebt, da keine Städte oder Bauernhöfe im Film zu sehen sind. Das lässt die Frage offen, worüber der König eigentlich herrscht, anscheinend nur über die menschenleeren Äcker und Felder.

Die DDR Medien reagierten gespalten auf den Film: Einerseits lobt man die Darstellung der Helden, doch wird in den Medien auch die Befürchtung geäußert, dass manche Charaktere nicht besonders sympathisch wirken, wie der Jäger oder Schnelldäuser. Auch gegenüber der Umsetzung des Musikers gibt es Zweifel, ob Kinder den Sinn hinter dieser Figur verstehen können. Des Weiteren übt man Kritik an der Plünderung des Schlosses, denn diese Szene „reiz[t] zum Widerspruch“⁴⁵⁷. Auch der Regisseur selber ist mit dem Film im Nachhinein nicht vollends zufrieden: „[I]ch habe bei ‚Sechse kommen durch die Welt‘ die Geschichte so auf die Konzeption verknüpft, daß es zwar schöne Bilder gibt, aber wenn ich es heute sehe, bin ich unbefriedigt, daß so wenig Atmosphäre drin ist“⁴⁵⁸.

Vergleicht man dieses Werk mit „Wie heiratet man einen König?“, so ist klar ersichtlich, dass Simon und sein Team in seinem zweiten Märchenfilm sehr viel bewusster subversive Elemente und Anspielungen auf die gesellschaftliche Realität der DDR eingebaut haben. Das märchenhafte Setting scheint hier dem Regisseur einen größeren Spielraum ermöglicht zu haben, als dies in seinen später entstandenen Gegenwartsfilmen vielleicht der Fall war.

⁴⁵⁵ Rainer Simon, *Fernes Land*, S.128.

⁴⁵⁶ UB, „Ich möchte einen spielerischen Gedankenaustausch erreichen. Interview mit Rainer Simon“. In: *Film und Fernsehen* 10 (1979), S.11.

⁴⁵⁷ K.J., „Wendlandt, Eine eigenwillige, phantasievolle Märchengroteske“. In: *Neues Deutschland* (Berliner Ausgabe) (20.08.1972).

⁴⁵⁸ UB, „Ich möchte einen spielerischen Gedankenaustausch erreichen“, S.11.

5.3 Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus?

Die Premiere des Films fand am 4. November 1977 im „Colosseum“ Berlin statt.⁴⁵⁹ Das Drehbuch, das inhaltlich eine eher freie Adaption des Grimm-Märchens darstellt, stammte von Manfred Freitag und Joachim Nestler.⁴⁶⁰ Dem Schreibprozess war eine Recherche des ursprünglichen Märchenstoffes vorangegangen, welche ergab, dass das bekannte Grimm-Märchen „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ auf eine Kombination von zwei ältere Fassungen zurückgeht: „Vogel Phönix“, ein Märchen aus der Gegend um Main, und „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ aus Niederhessen. Die Fassung aus Niederhessen wurde von den Autoren besonders berücksichtigt, da sie laut einer Stellungnahme in den DEFA Akten als „realistischer“ eingestuft wurde. Somit stammt der Held ebenso aus der Unterschicht, da er sich aber in die Prinzessin verliebt und der König ihm nur ihre Hand gewähren will, wenn er die drei goldenen Haare des Teufels vorzeigen kann, macht sich der junge Mann auf den Weg zur Hölle.⁴⁶¹

Die Dreharbeiten fanden zum Teil in den DEFA-Studios, sowie im Landkreis Potsdam-Mittelmark im Schloss Wiesenburg und am Kähnsdorfer See statt. Die Zuständigen für die Tricktechnik mussten sich vor allem bei der Gestaltung des Teufels einiges einfallen lassen – dieser sollte nämlich seinen Schweif bewegen können, ohne in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt zu werden.⁴⁶² Der Schauspieler des Teufels war Dieter Franke, ein zu der Zeit bekannter Theaterschauspieler, laut Interviews, besonders viel Freude an der Mitarbeit an dieser Filmproduktion für Kinder hatte.⁴⁶³

Der unter der Regie von Egon Schlegel entstandene Film handelt von Jakob, einem tollpatschigen, ängstlichen jungen Mann. Er arbeitet zu Beginn des Films als Lehrling in einer Schmiede, doch nach einigen Unfällen, verursacht durch seine Ängstlichkeit, wird er vom Schmied fortgejagt. Als er in der Nacht durch den Wald irrt, trifft er auf das Jagdlager des Königs, das er alsbald mit seiner Fackel unbeabsichtigt in Brand steckt. Der König hält den jungen Mann für einen Attentäter und nach einigen genehmigten „Körnchen“ (Kornbrand) entscheidet er, was mit ihm geschehen soll – er wird mit einem Brief, der sein Todesurteil enthält, ins Schloss geschickt. Jakob, der ebenfalls genötigt wurde, Schnaps zu trinken und

⁴⁵⁹ Franziska Münz, DEFA Märchen, S.179

⁴⁶⁰ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.205.

⁴⁶¹ BArch DR 117/55495, Dieter Wolf, Inge Wüste-Heym, Stellungnahme zum Szenarium II. Fassung (06.06.1975), S.1f.

⁴⁶² Franziska Münz, DEFA Märchen, S.180f.

⁴⁶³ M.H., „Es macht Spaß für die Kinder zu spielen. Dieter Franke in neuen DEFA Filmen“. In: Neues Deutschland Berliner Ausgabe (31.12.1977).

völlig betrunken ist, stolpert durch den Wald davon. Er trifft auf seine ehemaligen Schmiedegesellen, die mittlerweile zu Räubern geworden sind und da er sich als Kurier des Königs vorstellt, entreißen sie ihm seinen Brief und lesen ihn. Sie wollen dem König seine Ungerechtigkeit heimzahlen und schreiben den Brief um: Nun soll Jakob die Prinzessin heiraten. Er wird in die feine Kleidung des Steuereintreibers gesteckt und fährt mit der Kutsche vorm Schloss vor. Dieses scheint mit Ausnahme einiger Wachen leer zu stehen und erst nachdem der Vogt den Brief gelesen hat, wird Jakob durch eine Geheimtüre in die untere Etage, in der sich der wirkliche Hof befindet, vorgelassen. Er lernt die Prinzessin kennen und alsbald soll Hochzeit gefeiert werden – wäre da nicht der König, der während Jakobs und Prinzessin Rosalindes Hochzeit, völlig entsetzt über die Verwechslung, hereinstürzt. Er stellt Jakob vor eine unmögliche Aufgabe: Jakob muss ihm erst die drei goldenen Haare des Teufels bringen, bevor er die Hochzeit mit seiner Tochter akzeptiert. Also macht sich Jakob auf den Weg, der ihn durch das Land führt, in die Stadt, in der er als Schmiedelehrling gelernt hat. Doch dort ist niemand anzutreffen, es scheint, als wären alle gestorben, bis auf den Schmiedemeister Jonas, der sich den plötzlichen Tod so vieler Menschen ebenfalls nicht erklären kann. „Der Teufel weiß was“, sagt er zu Jakob. Auch die Mühle steht still und hungrige Kinder überfallen Jakob, um ihm seinen Proviant zu stehlen. Der Müller erklärt ihm, dass der Bach kein Wasser mehr führt und seither alle unter Hunger leiden. Jakob zieht weiter bis ans Ende der Welt, wo er zur Überfahrt in die Hölle gelangt. Der ehemalige Räuberhauptmann ist nun der Fährmann zur Hölle und gibt dem König die Schuld für sein Unglück. Jakob gelangt in die Hölle und trifft auf den Teufel, der ihn nicht erkennt, da er sich als des Teufels Frau verkleidet hat. Er schickt den Teufel ins Bett und zupft ihm, während dieser schläft, die Haare aus. Jakob kehrt zurück zum Schloss und auf dem Weg dorthin entfernt er die Ratte, die die Quelle verstopft, und die Kröte, die den Brunnen in der Stadt vergiftet hatte. Als Belohnung bekommt er eine Waffe und einen Esel, die alsbald in Einsatz kommen, denn der König hatte keineswegs die Absicht, Jakob mit seiner Tochter zu verheiraten. Er steht vor dem Schloss unter Kanonenbeschuss und dann inszeniert der König auch noch das Begräbnis seiner Tochter. Alles umsonst, Jakob durchschaut die Farce und schickt den König, da er ebensolche Waffen wie Jakob haben möchte, zum Teufel. Der Räuberhauptmann und seine Kollegen kämpfen sich frei und ketten den König an das Fährboot. Die Prinzessin und Jakob feiern wiederum Hochzeit, bei der sogar der Teufel aufkreuzt und tanzt.

Der Film versetzt die ZuseherInnen in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vor allem die Darstellung des Königs, als „deutschen Duodez-Absolutisten“⁴⁶⁴ und die Kostümierung der Nebencharaktere, besonders die prunkvollen Gewänder des Adels, lassen dies vermuten. Doch der Film bleibt seiner zeitlichen Verankerung nicht treu:

Der Satan spielt trotz teuflischer Requisiten auf einer technischen Klaviatur anno 1977. Auch der junge Held hat da so seine Mittelchen bei der Hand. Als ihm einmal übel mitgespielt wird, baut er ein Gerät auf, das sich dem Gebrauch als niedliche kleine Raketenorgel entpuppt.⁴⁶⁵

Bezüglich der Wunderwaffe machte man aus der Not eine Tugend – um Kosten zu sparen, verzichtete man auf die im Märchen vorkommenden vier Wagen voller Gold, die Jakob als Belohnung für seine Auskünfte bekommt. Stattdessen erhält er einen Esel und die im Zitat erwähnte Raketenorgel.⁴⁶⁶

Für den Regisseur Egon Schlegel sollte der Film vor allem durch Humor beim Publikum ankommen, ohne die Spannung zu kurz kommen zu lassen. Dafür wandte der Filmemacher Elemente der Satire und Slapstick-Mittel an.⁴⁶⁷ Humor war ein wichtiger Bestandteil für Schlegel, für den viele ostdeutsche Kinderfilme den nötigen Spaß missen lassen.⁴⁶⁸ Weiters meint Schlegel zum Film:

Bei „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus“ wollten wir Schlußmachen mit dem Märchenprinzip von hier nur Gut und da nur Böse. [...] [D]er Teufel [hat] bei uns menschlichere Züge: ein alter, ausgelassener Mann, der höllischen Spaß an seinen Erfindungen hat.⁴⁶⁹

Der antagonistische Charakter wurde aber nicht nur differenziert dargestellt, um das klassische Märchenschema zu durchbrechen, sondern der Regisseur wollte im Film das Thema Angst auf kindgerechte Art aufbereiten. Das kindliche Publikum sollte wie der Filmheld Jakob erkennen, dass man sich seinen Ängsten stellen muss, „[d]enn wer gelernt hat, mit dem Bösen umzugehen, der wird auch bei überraschenden Situationen im Leben damit fertig“⁴⁷⁰. Diese Botschaft wollte Schlegel vermitteln, ohne dabei belehrend zu sein, denn das kindliche Publikum verstand der Regisseur als Partner.⁴⁷¹

⁴⁶⁴ Eberhard Berger, Joachim Giera, 77 Märchenfilme, S.17.

⁴⁶⁵ Horst Knietzsch, „Keine Angst mehr vor den großen Teufeln“. In: Neues Deutschland Berliner Ausgabe (06.12.1977).

⁴⁶⁶ BArch DR1-Z/224, Dieter Mäde, Stellungnahme zum Film „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus“ (09.05.1977), S.2f.

⁴⁶⁷ Manfred Beckmann, „Spaß haben, Spaß bereiten“. In: Berliner Zeitung am Abend (08.12.1977).

⁴⁶⁸ Joachim Giera, Egon Schlegel, „Interview mit dem Regisseur Egon Schlegel“. In: Ereignis Kino, S.22.

⁴⁶⁹ Ebd., S.21f.

⁴⁷⁰ Manfred Beckmann, Spaß haben.

⁴⁷¹ M.B., „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus“. In: Kino DDR 12 (1977), S.32.

5.3.1 Filmemacher

Egon Schlegel wurde am 13. Dezember 1938 in Zwickau in Sachsen geboren. Er kam durch Umwege zum Film, denn sein ursprünglich erlernter Beruf war Elektriker und er holte sein Abitur in der Abendschule nach. Im Alter von 23 Jahren bewarb er sich an der *Hochschule für Film und Fernsehen* in Potsdam-Babelsberg und studierte dort zwischen 1961 bis 1965. Während seines Studiums war er einer von über 30 Mitstudierenden, die das *Kollektiv 63* gründeten. Auch Rainer Simon war Mitglied in der Gruppe. Schlegels Studentenfilme orientieren sich am *Free Cinema* und *Neorealismus*.⁴⁷² Die Auswirkungen des 11. Plenums erlebte Schlegel mit – sein abschließender Diplomfilm „Ritter des Segens“, der in Zusammenarbeit mit Dieter Roth entstand, wurde 1966 verboten und das Filmmaterial zerstört. Der Film, welcher mit versteckter Kamera und ohne Einsatz künstlichen Lichts gedreht wurde, erzählte die Liebesgeschichte zweier Menschen, die in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten aufwuchsen. Obwohl er unvollendet blieb, bekam Schlegel sein Diplom von der Filmhochschule, wurde aber nach seinem Abschluss nicht direkt von der DEFA übernommen. Erst Mitte 1966 bekam er eine Anstellung als Regieassistent unter Annelie und Andrew Thorndike im Bereich Dokumentarfilm, bis er später zum Kinder- und Jugendfilm wechselte.⁴⁷³

Egon Schlegel lernte das Filmbusiness von unterschiedlichen Perspektiven kennen, er war sowohl als Filmregisseur, Drehbuchautor, als auch Schauspieler tätig. In „Wie heiratet man einen König?“, beispielsweise, war er als Wunderarzt in mehreren Szenen zu sehen. In einem Interview erläuterte Schlegel, dass ihn seine Zeit als Regieassistent unter den Thorndikes besonders prägte, denn zum einen verbesserten sich seine technischen Fähigkeiten, und zum anderen entwickelte sich bei der Arbeit mit historischen Dokumentationen seine „Affinität zur Geschichte, [und] zum Historischen überhaupt“⁴⁷⁴ – etwas, das auch in „Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus“ bemerkbar ist. Im Jahr 1974 startete dann, durch Zufall, seine eigenständige Spielfilmregie mit „Abenteuer mit Blasius“, da der ursprünglich geplante Regisseur Claus Dobberke plötzlich erkrankte.⁴⁷⁵ Der Film wurde ein großer Erfolg und danach folgten weitere Angebote – während der 1970er und 1980er erschienen fünf Filme⁴⁷⁶ von Schlegel in der DDR,

⁴⁷² „Egon Schlegel“. In: DEFA-Stiftung, online unter <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/egon-schlegel/> (05.05.2019).

⁴⁷³ „Egon Schlegel“. In: DEFA-Stiftung.

⁴⁷⁴ Joachim Giera, Egon Schlegel, Interview mit Schlegel, S.21.

⁴⁷⁵ „Egon Schlegel“. In: DEFA-Stiftung.

⁴⁷⁶ Abenteuer mit Blasius (1974), Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus (1977), Das Pferdemädchen (1979), Max und siebeneinhalb Jungen (1980), Die Schüsse der Arche Noah (1983)

somit prägte der Regisseur das Bild der DEFA-Kinderfilme während dieser Jahre.⁴⁷⁷ Ein Element, das seine Filme zu verbinden scheint, ist Phantasie. In einem Interview äußerte sich Schlegel dazu folgendermaßen:

Das Gewöhnliche im Alltag, in einer Geschichte, ist langweilig [...] Eine Geschichte wir doch erst dann interessant, wenn sie Typisches, Wesentliches oder Alltägliches in einer ungewöhnlichen Form sichtbar macht.⁴⁷⁸

Dies spiegeln auch seine Kinderfilme wider. Die Auswahl seiner Filminhalte und Genres war äußerst vielfältig, so beschäftigte sich Schlegel sowohl mit Science-Fiction, wie in „Abenteuer mit Blasius“, als auch mit Märchen, wie im Fall von „Wer reißt den gleich vor’m Teufel aus“. In späteren Filmen, wie „Das Pferdemädchen“ (1979) oder „Die Schüsse der Arche Noah“ (1983) wendete sich Schlegel auch ernsteren Themen zu, wie Fragen zu Tod und Leben.⁴⁷⁹ Schlegel meinte in einem Interview, das nach „Max und siebeneinhalb Jungen“ (1980) geführt wurde, dass „[er] im Schaffen für Kinder [seine] Vorstellungen und Absichten bisher am konsequentesten verwirklichen konnte“⁴⁸⁰.

Seine Kinderfilme zeigen, dass er das kindliche Publikum, ähnlich wie Simon, vor allem als Partner wahrnahm, aber die Gesamtwirkung seines Werkes lässt den Schluss zu, dass er mehr Fokus auf das kindliche Publikum legte. Auch unterschied sich seine Arbeit von der früherer Märchenfilm-Regisseure, indem er Kinder nicht derart in ihren kognitiven Fähigkeiten herabsetzte und ihnen durchaus zutraute, einem mit Spaß und Aktion geladenen Plot zu folgen.⁴⁸¹ Schlegel selbst sah den Kinderfilm als eine Art „spielerisches Training auf das Leben“⁴⁸², das dazu beitragen sollte, die Persönlichkeit von Kindern zu festigen. Das subversive Potential von „Wer reißt denn gleich vor’m Teufel aus“ soll in den nächsten Kapiteln besprochen werden, jedoch deutete Schlegel in Interviews an, dass die Fähigkeit zum kritischen Denken und „Zweifel nicht eingeschläfert werden [sollen]“⁴⁸³ und dies weder beim Kinder- noch Erwachsenenpublikum.

Egon Schlegel verstarb am 22. März 2013 in Groß Glienicke bei Potsdam.⁴⁸⁴

⁴⁷⁷ Joachim Giera, Egon Schlegel, Interview mit Schlegel, S.21.

⁴⁷⁸ Ebd., S.21.

⁴⁷⁹ „Egon Schlegel“. In: DEFA-Stiftung.

⁴⁸⁰ Joachim Giera, Egon Schlegel, Interview mit Schlegel, S.21.

⁴⁸¹ Qinna Shen, Politics of Magic, S.18.

⁴⁸² Joachim Giera, Egon Schlegel, Interview mit Schlegel, S.22.

⁴⁸³ Ebd., S.22.

⁴⁸⁴ „Egon Schlegel“. In: Filmportal, online unter https://www.filmportal.de/person/egon-schlegel_b4c7202364d64f8aaa1f137da8c4bfad (05.05.2019).

5.3.2 Entstehung und Abnahmeprozess

Bei der Ausarbeitung der Szenarien wurden viele der ursprünglich enthaltenen phantastischen Märcheneffekte zurückgenommen, was der Regisseur Schlegel guthieß, da für ihn die Überwindung von Angst im Zentrum des Films stehen sollte. Der Blick auf das Grimm'sche Märchen zeigt beispielsweise, dass Jakob im Film kein klassischer mutiger Held ist, sondern vor allerlei Dingen Angst hat. Auch die Großmutter des Teufels, die im Märchen Jakob hilft, in den Besitz der drei goldenen Haare zu gelangen, fehlt im Film. Stattdessen muss der junge Mann Einfallsreichtum beweisen und trickst den Teufel aus. Außerdem wurde ein stärkerer Fokus auf die Diskrepanz zwischen den Gesellschaftsschichten gelegt, als dies im Märchen der Fall ist.⁴⁸⁵ Bei der Diskussion zur Rohschnittabnahme des Films gab es wenige Kritikpunkte, außer dass „unergiebigte Ausweitungen im ersten Teil der Handlung“⁴⁸⁶ bei der Schnittarbeit gekürzt werden sollten. Bezüglich der Musik wurde festgehalten, dass es dem Charakter des Films entgegenkäme, auf Musik und „überhöhte musikalische Effekte“⁴⁸⁷ zu setzen.

Der Generaldirektor der DEFA, Hans Dieter Mäde, lobte nach Abschluss der Dreharbeiten den Film. Dabei stellt er einen Vergleich zu früher entstandenen Kinderfilmen an, wonach Schlegels Film besser abschnitt:

Die Bemühungen, unseren Kindern das humanistische Gedankengut der alten Volksmärchen zu vermitteln, waren nicht immer erfolgreich. Falsch verstandene Modernisierung, soziologischer Schematismus, abstrakte Stilisierung in den Märchenfilmen haben bei Künstlern und Erziehern viele Diskussionen ausgelöst. Wir können heute die Lehren und Erfahrungen der verschiedenen Versuche und Experimente nutzen.⁴⁸⁸

In weiteren Stellungnahmen zum Film wurde vor allem die darstellerische Leistung von Dieter Franke (Teufel) gelobt, während die des Hauptdarstellers Hans-Joachim Frank eher kritisiert wurde, da es ihm noch „an der notwendigen darstellerischen Lockerheit“⁴⁸⁹ fehle. Auch die fehlende Charakterentwicklung im Fall der von Katrin Martin gespielten Prinzessin wurde kritisiert.⁴⁹⁰ Insgesamt wurde neben dramaturgischen Mängeln vor allem die Dauer der Exposition in der Jakob als Schmiedelehrling vorgestellt wird, als zu lange kritisiert.⁴⁹¹ In seiner

⁴⁸⁵ BArch DR 117/55495, Aierle, Protokoll über die Beratung des Szenariums „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ (16.07.1975), S.2.

⁴⁸⁶ BArch DR 117/55495, Stellungnahme zum Rohschnitt (18.01.1977), S.2.

⁴⁸⁷ Ebd., S.2.

⁴⁸⁸ BArch DR 1-Z/224, Hans Dieter Mäde, Stellungnahme zum Film „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus“ (09.05.1977), S.1.

⁴⁸⁹ BArch DR 1-Z/224, Kurt Zeisler, Stellungnahme zum Film „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus“ (12.06.1977), S.1f.

⁴⁹⁰ Ebd., S.1f.

⁴⁹¹ BArch DR 1-Z/224, S. Heinemann, Stellungnahme zum DEFA-Spielfilm für Kinder „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus“ (12.05.1977), S.3.

Gesamtheit fand der Film aber in den Bundesarchiv-Unterlagen eine durchwegs positive Resonanz.

Die Filmabnahme war am 16. Mai 1977 abgeschlossen und der Märchenfilm wurde für den Export freigegeben.⁴⁹² In den gesichteten Dokumenten konnte kein abschließendes Prädikatisierungsurteil festgestellt werden. Auf Basis der Urteile zu den bereits gesichteten Filmen und den in den DEFA-Dokumenten enthaltenen Kommentaren – die sowohl sofortige Exportfreigabe⁴⁹³, sowie eine intensive Öffentlichkeitsarbeit⁴⁹⁴ für den Film vorsahen – kann darauf geschlossen werden, dass die Prädikatisierung mindestens ‚gut‘ ausfiel. Das Märchen wurde als Märchenkomödie beworben und sollte auch erwachsene ZuseherInnen in die Kinos locken. Dafür verschob man die Vorführzeit des Films in den Kinos von 14 Uhr – eine typische Zeit für Kindervorstellungen – auf 17 Uhr.⁴⁹⁵ Dabei scheint bei der Realisierung des Films das Ansprechen des Erwachsenenpublikum jedoch nur eine geringe Rolle gespielt zu haben:

Auf tiefere Psychologisierung, die angebracht wäre, wollte man das Märchen in erster Linie für Erwachsene erzählen, wurde bei der Bearbeitung verzichtet.⁴⁹⁶

Man setzte stattdessen vor allem auf Humor und stattete Jakob mit „chaplinesken Zügen“⁴⁹⁷ aus. Ein möglicher Grund dafür, dass der Film trotzdem sowohl für Kinder und Erwachsene beworben wurde, könnte der finanzielle Druck gewesen sein, unter dem das Studio schon ab Mitte der 1960er stand. Das Studio hatte zum Zeitpunkt der Dreharbeiten nachweislich finanzielle Schwierigkeiten. Der Direktor für Ökonomie, Gert Golde, beispielsweise gestattete zwar nach einem Widerspruch seitens des Regisseurs und dessen Team gegen das vorveranschlagte Budget eine einmalige Erhöhung, doch ersuchte er um eine weitere Kostenreduzierung.⁴⁹⁸ So bat Golde in einer internen Mitteilung an Erich Albrecht, den Produktionsleiter des DEFA-Studios, „[die] Bemühungen um weitere Kostenreduzierung entsprechend den Möglichkeiten fortzusetzen, ohne daß wir davon die Realisierung des Filmvorhabens abhängig machen möchten“⁴⁹⁹. Die Selbstkosten von 1.850.000 Mark bereiteten dem Studio, laut Golde, „erhebliche Schwierigkeiten“⁵⁰⁰. Ein Blick auf die ökonomische

⁴⁹² BArch DR 1-Z/224, Protokoll 159/77 (17.05.1977), S.1.

⁴⁹³ Ebd., S.1.

⁴⁹⁴ BArch DR 1-Z/224, BArch DR 1-Z/224, Harkenthal, Im Hinblick auf die Öffentlichkeitsarbeit sind folgende Maßnahmen vorgesehen (12.05.1977).

⁴⁹⁵ BArch DR 1-Z/224b, Handschriftliche Notiz.

⁴⁹⁶ BArch DR 117/55495, Dieter Wolf, Inge Wüste-Heym, Stellungnahme zum Szenarium II. Fassung (06.06.1975), S.2.

⁴⁹⁷ Ebd., S.2.

⁴⁹⁸ BArch DR 117/55495, Gert Golde, Realisierungskonzeption für das Filmvorhaben „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus“ (31.06.1976), S.1.

⁴⁹⁹ Ebd., S.1.

⁵⁰⁰ BArch DR 117/55495, Gert Golde, Realisierungskonzeption für das Filmvorhaben.

Zielsetzung zeigt, dass auch dieser Film 400.000 Mark einspielen sollte, was wiederum nur einen Bruchteil der Produktionskosten von 1.750.000 darstellte.⁵⁰¹

5.3.3 Filmanalyse

Der Film startet mit einigen Szenen in welchen Jakob (Hans-Joachim Frank) als naiver und tollpatschiger junger Mann vorgestellt wird.

Die Sonne geht auf und Jakob geht in zerschlissener Kleidung mit einem Stock geschultert, an dem seine wenigen Habseligkeiten befestigt sind, durch den Wald – er ist offensichtlich auf der Reise. Die Szene wird von der Titelmusik unterstrichen, die von heiterer Stimmung ist, aber natürliche Waldgeräusche übertönt. Nach dem nächsten Schnitt sieht man in einer Naheinstellung in rascher Folge die Gesichter mehrerer Männer, die sich in der nächsten Einstellung als Schmiedegesellen (Peter Dommisch, Peter Friedrichson, Horst Papke, Hans-Peter Reinicke) herausstellen. Sie hämmern zu viert ein heißes Eisenstück auf dem Amboss, während Jakob im Hintergrund steht. Einer der Männer schimpft, dass Jakob immer nur im Weg stehe und dass aus ihm niemals ein Schmied werde. Tatsächlich deutet Jakobs Mimik darauf hin, dass ihm der Lärm und das offene Feuer in der Schmiede Angst einflößen. Er bekommt den Befehl, das nächste Stück Eisen aus dem Feuer zu holen, doch dabei verbrennt sich Jakob die Hände. Während die Schmiedegesellen über ihn lachen, zeigt ihm einer (Hans-Peter Reinicke), wie man mit einer Zange Eisen aus dem Feuer holt. Jakob schafft es, das Eisen auf den Amboss zu heben. Die Männer beginnen zu hämmern und sie machen sich einen Spaß daraus, Jakob damit zu erschrecken, denn dieser wird mit jedem Schlag ängstlicher. Er ruft, dass sie aufhören sollen und zieht das heiße Eisen schließlich weg. Die Gesellen reagieren zu langsam und einer nach dem anderen hämmert auf den Amboss, der so stark federt, dass die Hämmer durch das Dach in den Himmel fliegen. Jakob und die Schmiedegesellen blicken ihnen fassungslos nach. Unterdessen hört man aus dem Off die Stimme des Steuereintreibers (Wolfgang Greese):

STE: Öffnet, im Namen des Königs! Meister Jonas, Ihr und Eure Gesellen haben in diesem Jahr noch keine Räubersteuer gezahlt.

Der Schmiedemeister Jonas (Kurt Radeke) öffnet das Tor, das in den Hof der Schmiede führt. Der Steuereintreiber tritt von zwei Soldaten begleitet ein. Die Schmiedegesellen kommen ebenfalls in den Hof, doch sie beachten den Steuereintreiber kaum, da sie in den Himmel starren und warten, dass ihre Werkzeuge zurück zur Erde fallen. Ein Soldat reicht dem Beamten eine

⁵⁰¹ BArch DR 1-Z/224 Filmzulassung (12.05.1977).

Pergamentrolle und dieser verlautbart, was die Anwesenden zu zahlen hätten. Er nimmt von dem seltsamen Gebaren der Schmiede keine Notiz. Plötzlich ruft Meiser Jonas, dass alle in Deckung gehen sollen. Schon stürzen die Hämmer zu Boden und durchschlagen dabei das Dach des Nachbarhauses. Es liegt Ziegelstaub in der Luft und der Steuereintreiber will wissen, wer der Urheber des Übels sei. Jakob, der in einem Korb Zuflucht gesucht hat, wird von Meister Jonas heraus und vor die Füße des Steuereintreibers geworfen.

STE: Ein gefährlicher Mensch. Ein sehr gefährlicher Mensch. (Unterdessen klopfen die Soldaten den Staub von seiner Kleidung) Also her mit dem Geld, meine Herrschaften.

Die Soldaten kassieren das Geld ein, doch einer der Schmiedegesellen (Hans-Peter Reinicke) tritt zum Steuereintreiber.

S: Eine Frage, Herr: Habt Ihr hierzulande schon einmal Räuber gesehen?

STE: Na täglich überfallen die Schwarzen Räuber solche braven, fleißigen und rechtschaffenen Leute wie euch. Sie morden, brennen, rauben, plündern – gefährliche Menschen. SEHR gefährliche Menschen.

S: Ich frage doch nur, ob Ihr schon einen Räuber gesehen habt.

STE: Nicht direkt, aber der König und ich sind der festen Überzeugung ...

Der Steuereintreiber erschrickt, als Jakob aufsteht und das heiße Eisen, das er aus der Schmiede im Tumult um die Hämmer mit nach draußen genommen hat, aufhebt. Er fasst sich wieder.

STE: JAWOHL und da wir der festen Überzeugung sind, brauchen wir Soldaten – ergo Geld, ergo Räubersteuer!

S: Da wäre noch eine Sache Herr: In dieser Stadt gibt es so viele Leute, die haben noch nie einen Räuber gesehen. Wie kommt das wohl?

STE: Wie es kommt?! Ähm, das ist der Verdienst unseres gnädigsten Königs mit seiner ruhmreichen Armee ergo ... Was sollen die dummen Fragen?!

Der Steuereintreiber hat sichtliche Schwierigkeiten auf die Fragen Antworten zu liefern. Es entsteht der Verdacht, dass es diese Räuber gar nicht gibt. Als der Schmiedegeselle nun noch eine weitere Frage stellen möchte, reicht es dem Beamten und er schimpft:

STE: Es macht wirklich keine Freude, euch vor den Schwarzen Räubern zu beschützen. Täglich überfallen sie so brave, fleißige und rechtschaffene Leute wie euch. Sie morden, brennen, rauben, plündern – schlechte Menschen, gefährliche... gefährliche Menschen, SEHR gefährliche Menschen!

Der Schmiedegeselle möchte ihn nochmals unterbrechen. Doch nun wird der Beamte laut.

STE: Kein „aber“! Der König hat beschlossen, dass es Räuber gibt, ergo gibt es welche! BASTA!

Der Steuereintreiber verlangt auch von Jakob drei Taler und als dieser in seinen Hosensack greifen möchte, reicht er dem Beamten das heiße Eisen. Dieser verbrennt sich die Hände und läuft unter allgemeinem Gelächter mit seinen Soldaten davon. Die Schmiedegesellen klopfen Jakob auf die Schultern, da er die Schergen des Königs in die Flucht geschlagen hat. Als Meister Jonas seine Gesellen aber informiert, dass der Steuereintreiber ihm nicht einmal ihren Lohn gelassen hätte, beginnen sie zu schimpfen. Ein Schmiedegesell (Hans-Peter Reinicke) meint zu den anderen:

S: Hört zu! Wenn wir schon Räubersteuer zahlen, so sollten wir auch dafür sorgen, dass es auch wirklich Räuber gibt!

Die ersten Szenen des Films stellen nicht nur Jakob vor, sondern skizzieren auch die soziale Ungerechtigkeit, die im Land herrscht. Die arbeitende Unterschicht muss hohe Steuern zahlen, um vom König vor Räubern geschützt zu werden, obwohl deren Existenz zweifelhaft ist.

Die Schmiedegesellen wollen sich das nicht mehr gefallen lassen und beschließen, selbst zu Räubern zu werden – „the unjust king himself has caused lower class-rebellions“⁵⁰². Der Film wird in der wissenschaftlichen Literatur als besonders subversiv bezeichnet und dies aufgrund der „embedded slave language“⁵⁰³. Offensichtlich handelte es sich bei DDR-BürgerInnen jedoch nicht um Sklaven. Der Begriff bezieht sich viel mehr auf den sozialen Status ihrer SprecherInnen und soll deren Machtlosigkeit ausdrücken.⁵⁰⁴ Unter diesem Blickwinkel bedarf der Dialog des Schmiedegesellen mit dem Steuereintreiber genauerer Betrachtung, denn zwischen der offiziellen DDR-Rhetorik und der des Beamten scheint es einige Parallelen zu geben. Zum einen könnte als Äquivalent zu den Schwarzen Räubern im Märchen, der in Ostdeutschland allgegenwärtige „Klassenfeind“ genannt werden. Nach den innerparteilichen „Säuberungsaktionen“ der SED in den 1950er Jahren und später blieb der Begriff in der Rhetorik des DDR-Systems bestehen. Zwar dürfte der notorische Klassenfeind von den Bürgerinnen und Bürgern im Staat immer weniger ernst genommen worden sein, doch zeigt die, nach dem Aufstand von 1953 ansteigende Zahl von MitarbeiternInnen im MfS – 1953 waren es 4000 Menschen, während 1989 Schätzungen zufolge zwischen 85.000 und 105.000 als „Spitzel“ arbeiteten – die Paranoia des Regimes vor Widerstand innerhalb der eigenen Reihen.⁵⁰⁵ Zum anderen wird die Erklärung des Steuereintreibers auf die Frage, warum man im Land eine Räubersteuer brauchte, floskelhaft heruntergebetet. Als Untergebener des Königs

⁵⁰² Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.205.

⁵⁰³ Ebd., S.204.

⁵⁰⁴ Ebd., S.175.

⁵⁰⁵ Mary Fulbrook, *Anatomy of a Dictatorship*, S.27.

gibt er, wie in der nächsten Szene ersichtlich wird, die Haltung seines Soveräns wieder, welcher im selben Wortlaut die Gefahr, die von den Schwarzen Räufern ausgeht, schildert.

Der Eindruck einer vorhandenen Unzufriedenheit im Volk verstärkt sich in der nächsten Szene, in der der König Heinrich (Rolf Ludwig) mit seinen Soldaten durch die Straßen einer Stadt paradiert. Zunächst jubeln die Menschen und werfen Blumensträuße, doch auch die ehemaligen Schmiedegesellen sind vor Ort. Sie sind ver mummt und beginnen mit Blumenkränzen zu werfen, in die sie zuvor Hufeisen gesteckt haben. Sie beginnen, die königliche Parade zu bewerfen. Dabei rufen sie: „Blumen duften, Steine fliegen, beides soll der König kriegen!“ Die Stimmung schlägt um, als das anwesende Volk sich den Männern anschließt. Es entsteht ein Aufstand und der König samt seiner Entourage und seinen Soldaten muss vor den fliegenden Steinen fliehen. Dass auch viele DDR-BürgerInnen nicht vollends zufrieden mit der politischen Führung waren, zeigte sich schon Ende der 1970er Jahre, als die 1968er Bewegung auch nach Ostdeutschland übergrieff, was zu einer Häufung von widerständischen Akten führte.⁵⁰⁶ Doch spätestens 1989 als nach dem Sturz Honeckers am 17. Oktober hunderttausende Menschen freie Wahlen forderten, zeigt sich die Frustration der Menschen.⁵⁰⁷

Jakob bekommt von diesem Trubel nichts weiter mit, denn er hilft dem Nachbarn des Schmieds (Paul Arenkens), dessen Dach bei dem Unfall mit den Hämmern zu Schaden gekommen ist, dieses zu reparieren. Da er sich dabei aber ungeschickt anstellt, wird er von dem Mann davongejagt. Bevor er die Stadt verlässt, sammelt er noch einen der herumliegenden Blumensträuße auf. Jakob verbringt die Nacht im Wald an einem Lagerfeuer, wo er von einer Maus erschreckt wird und um Hilfe rufend mit einer brennenden Fackel durch den Wald direkt in die Richtung des Jagdlager des Königs läuft. Aus diesem kommen gerade der Jagdmeister (Fred Ludwig) und der General (Peter Könicke) miteinander flüsternd heraus.

G: Selbst im Jagdlager hat Majestät noch Angst.

Sie halten inne, als sie die Rufe Jakobs hören.

G: Räuber! Es gibt also doch Räuber!

Daraufhin verstecken sie sich. Jakob läuft nun in das Lager des Königs. Der König sitzt an einem Tisch und schenkt sich gerade Wein nach, er prostet dem hereinkommenden Jakob zu,

⁵⁰⁶ Mary Fulbrook, *Anatomy of Dictatorship*, S.199.

⁵⁰⁷ Chronik der Mauer, online unter <http://www.chronik-der-mauer.de/chronik/ year1989/ month11/?month=11&year=1989&openid=181779&moc=1> (01.05.2019).

ohne ihn dabei anzusehen. Als er ihm doch einen Blick zuwendet, steht er auf wackeligen Beinen auf – er ist offensichtlich betrunken – und richtet ein Gewehr auf ihn.

K: Mörder! Er will mich umbringen. Du Mörder!

Jakob wirkt völlig entsetzt und reißt, als die Waffe auf ihn gerichtet wird, seine Hände in die Höhe. Dies hat zur Folge, dass er das provisorisch errichtete Lager, das größtenteils aus Holz und Strohmatte zu bestehen scheint, entzündet. Der König und Jakob laufen völlig verängstigt auf und ab. Mittlerweile steht das ganze Lager in Flammen, der König bringt nur das Wort „löschen“ hervor und Jakob steckt seine Fackel in eine Truhe, ohne zu wissen, dass sich darin Schwarzpulver befindet. Die Hütte fliegt in die Luft. Im nächsten Schnitt wird der König von seinem General an einem Arm und Jagdmeister am anderen Arm zu einem Tisch geführt, neben dem er sich auf einen Sessel fallen lässt. Der Jagdmeister füllt ihm in ein Gläschen, das der König als Kette um den Hals trägt, Schnaps ein, während ein Soldat Jakob vorführt. Rund um ihn stehen die Hofchargen und die Soldaten des Königs.

K: Die Schwarzen Räuber schicken dich, wie? Nun mein Freund, warum antwortest du nicht?

Sofort beginnen die rundumstehenden Männer Jakob anzuschreien, dass er antworten solle. Doch der König bringt sie zum Schweigen.

K: Wir sind ein heiteres Regiment. (Zum Jagdmeister) Noch ein Körnchen. (Dieser füllt nach und der König trinkt aus) Nun, du wirst doch wohl die Schwarzen Räuber kennen. Täglich ... täglich überfallen sie brave, fleißige, arbeitsame Leute und wollen mich ermorden. MICH den König.

J: Ahh, das ist aber schön! Das ist der König!

Die Männer rundherum beginnen auf Jakobs Ausruf hin wieder zu schreien. Wieder stoppt sie der König.

K: Ich mag's nicht, wenn man so mit meinem Volk spricht! Wir sind ein heiteres Regiment. Tja, das sind wir wirklich. (Zum Jagdmeister) Noch ein Körnchen, ach was – Flasche. (Der König trinkt aus der Flasche) Ihm auch! (Er deutet auf Jakob)

Jakob trinkt, doch der hochprozentige Alkohol ist ihm viel zu stark, er bekommt einen Schluckauf und die Anwesenden lachen ihn aus. Durch eine Kombination aus einem Kamerazoom und Schwenk, wird dem/der ZuseherIn suggeriert, dass Jakob betrunken sei.

J: W-Wie schön, dass du der König bist.

K: Ein schweres Amt, mein Freund. Gestern haben wir eine Stadt beehrt, das Volk warf mir Blumen zu, aber in den Blumen hatten sie Steine versteckt.

Jakob zieht nun seinen Blumenstrauß hervor. Woraufhin alle Anwesenden sofort in Deckung gehen. Ein Soldat nimmt ihm die Blumen ab und zieht ein Hufeisen hervor.

K: Ein gutes Volk, mein Volk ... Nur die Leute sind schlecht bis ins Mark. Das ist das Leben eines Königs. Weißt du, was ich mit dieser Stadt machen könnte? Ich könnte sie anzünden, ich könnte die Leute aufhängen lassen, aber gleich würde es heißen, wir seien ein böses Regiment. (Zum Jagdmeister) Noch ein Körnchen.

Der König lässt einen Brief aufsetzen, in dem das Todesurteil für Jakob niedergeschrieben ist. Er schickt den jungen Mann unter falschem Vorwand ins Schloss, wo ihm der Galgen droht. Jakob läuft betrunken los und trifft auf dem Weg ins Schloss in einem Wirtshaus auf die ehemaligen Schmiedegesellen, die nun Räuber sind und den Brief lesen. In dem Brief wird Jakob, als „Staatsfeind Nummer 1“ bezeichnet. Den Männern tut der naive junge Mann leid – sie schreiben, ohne es ihm zu sagen, das Todesurteil um. Jakob soll nun bei der Ankunft im Schloss mit der Prinzessin verheiratet werden.

Die Szene bietet einige Anspielungen auf die zeitgenössische DDR. So wirft die Wahl des alkoholischen Getränks Fragen auf, denn der König trinkt anstatt des Weins „Körnchen“, also Kornbrand. Mitunter kann dies als Anspielung auf die DDR-Realität gewertet werden, denn im Land trank man vor allem hochprozentigen Schnaps. Im Jahr 1988 waren es durchschnittlich 16,1 Liter pro Kopf, was einen deutlich höheren Verbrauch als in anderen sozialistischen Staaten bedeutete und den doppelten Verbrauch im Vergleich zu BRD-BürgerInnen darstellte. Die hohe Nachfrage führte dazu, dass der VEB Nordbrand der größte Schnapshersteller Europas wurde.⁵⁰⁸ Auf einer anderen Ebene ist auch die Figur des betrunkenen Königs bis zu einem gewissen Grad in der Realität verankert – der Schauspieler Rolf Ludwig war sein Leben lang bekennender Trinker, eine Sucht deren Folgen er 1999 zum Opfer fiel.⁵⁰⁹ Die Alkoholsucht des Königs vermittelt im Film darüber hinaus das Bild eines Regimes, das verblendet und unfähig ist, die eigene politische und soziale Realität anzuerkennen.⁵¹⁰ Der betrunkene König betont in der Szene wiederholt, dass das Regiment Heinrichs ein heiteres wäre, obwohl dies offensichtlich nicht der Fall ist – der Aufstand der Menschen in der Stadt hat zur Folge, dass der Monarch ihren Brunnen vergiften lässt. Auch die DDR-Geschichte scheint in Retrospektive Momente der Verblendung und Selbsttäuschung aufzuweisen. Das betont heitere Regiment König Heinrichs erinnert an das nach außen (und innen) hin gepflegte Image der „guten“

⁵⁰⁸ „Alkohol in der DDR“. In: DDR Museum, online unter <https://www.ddr-museum.de/de/blog/2017/alkohol-der-ddr> (11.05.2019).

⁵⁰⁹ „Rolf Ludwig“. In: DEFA-Stiftung, online unter <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/rolf-ludwig/> (11.05.2019).

⁵¹⁰ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.206.

antifaschistischen DDR. Dabei gab es, ähnlich wie im Film, berechtigte Zweifel an der Gerechtigkeit des Regimes (u.a. Spitzelwesen, Arbeitslager) sowohl innerhalb der DDR als auch außerhalb des Landes. In den Ostblockstaaten herrschte beispielsweise, durch den 2. Weltkrieg historisch bedingt, Skepsis darüber, ob die DDR ihre nationalsozialistische Vergangenheit so vollständig hinter sich gelassen hatte, wie sie es gerne proklamierte.⁵¹¹ Zahlen aus dem Filmwesen bestätigen diese Zweifel, denn ein großer Teil der künstlerischen und technischen Angestellten bei der DEFA 1949 bis 1952 arbeiteten zuvor in der UFA oder bei Terra Film (siehe 3.1.).⁵¹² Dies lässt vermuten, dass auch in anderen Bereichen ehemalige Mitglieder der NSDAP, die für den Wiederaufbau der SBZ unerlässlich schienen, Positionen im öffentlichen Raum einnahmen. Die innerdeutschen Beziehungen und das Ansehen der DDR im Westen waren den Schwankungen des Kalten Kriegs unterworfen. Jedoch signalisierte das Regime mit der Unterzeichnung der KSZE Schlussakte 1975 eine Öffnung gegenüber dem Westen. Bei der Unterzeichnung ging es der SED aber vor allem um die Anerkennung der DDR als souveräner Staat und das Einhalten der Empfehlungen der KSZE zum Informations- und Kulturaustausch oder großzügigere Reiseregeln, waren nicht geplant. Schließlich bedeuteten Liberalisierungen für die Parteispitze „stets eine latente Gefahr für ihre Macht“⁵¹³. Es lag nicht im Interesse, dem Westen mehr Einblick ins Land zu gewähren, denn seitens des Regimes wurde versucht, den Informationsfluss zu kontrollieren. In den staatlich gelenkten Nachrichtensendungen wurde beispielsweise nichts gezeigt, was vom Ausland gegen das Regime hätte verwendet werden können. Für die eigenen BürgerInnen hatten die Sendungen daher häufig nur einen geringen Informationsgehalt.

Anders als im Märchen ist Jakob für den König mehr als nur ein ungewollter Schwiegersohn. Im vom König verfassten Brief wird er sogar als „Staatsfeind Nummer 1“ bezeichnet. Dass der naive Jakob solche kriminellen Energien in sich bündeln könnte, ist für die Banditen, aber auch für den/die ZuseherIn nicht nachvollziehbar. Umgekehrt ist auch der König, anders als im Märchen, nicht nur Antagonist für Jakob, sondern wie sich im Verlauf des Films herausstellt, für das ganze Volk. Der Monarch missbraucht seine Macht, als er nach dem Aufstand das Wasser der Stadt vergiften lässt oder als er Jakob zwingt Alkohol zu trinken und diesen danach mit einem Brief, der sein Todesurteil beinhaltet, zum Schloss schickt. Die Politik des Monarchen ist im Film von der Furcht gegenüber dem eigenen Volk gelenkt – er fürchtet sich

⁵¹¹ Lars Karl, Pavel Skopal (Hg.), *Cinema in service of the state*, S.3.

⁵¹² Ebd., S.3-17.

⁵¹³ Anja Hanisch, *Die DDR im KSZE-Prozess 1972-1985. Zwischen Ostabhängigkeit, Westabgrenzung und Ausreisebewegung* (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 91, München 2012), S.2.

vor Spionen und Räubern in den eigenen Reihen und nicht zuletzt fürchtet der Monarch, seinen Einfluss zu verlieren. Seine Furcht führt aber zu keinem Umdenken, denn der König ist unfähig zur Veränderung. Dies illustriert auch das Ende des Films, denn anstatt mit Jakob Frieden zu schließen, sinnt er auf Rache, was das Ende seiner Herrschaft bedeutet.

Im Film versucht König Heinrich die Kontrolle über das Volk zu behalten, auch wenn dies bedeutet, Aufständische zu beseitigen. Auch in der DDR wurden während des Aufstandes vom 17. Juni 1953 Demonstranten getötet und Oppositionelle oder Andersdenkende zum Tode verurteilt. Um die Kontrolle über die Bevölkerung zu bewahren, wurde das Spitzelwesen ausgebaut und sowohl Querdenker als auch Unbequeme wurden vom MfS überwacht. Neben der Überwachung der Opposition stand für das MfS die Republikflucht im Mittelpunkt. Denn viele Ostdeutsche hätten sich vor die Wahl gestellt, allein aufgrund des höheren Lebensstandards im Westen wohl für ein Leben in der BRD entschieden.⁵¹⁴ Die Aussage des Königs „Ein gutes Volk, mein Volk ... Nur die Leute sind schlecht bis ins Mark“ dürfte in den Ohren vieler politischer Funktionäre resoniert haben, die ihre BürgerInnen mit einer befestigten Grenze vor der Flucht ins Ausland abhalten mussten.⁵¹⁵

Nachdem Jakob auf die Räuber getroffen ist, reist er als Adelige gekleidet – in einer Sänfte, die von ihnen getragen wird – zum Schloss. Das Gebäude liegt hinter einer hohen Mauer und wird von zwei Soldaten bewacht. Das Fallgitter wird hochgezogen und Jakob muss seinen Brief vorzeigen. Nach dem nächsten Schnitt wird Jakob in einen prachtvollen Raum geführt. Der Soldat weist ihn schweigend an, einzutreten und die Tür schließt sich wie von selbst hinter dem jungen Mann. Er ist scheinbar allein im Raum und er sieht sich um. Hinter ihm bewegt sich eine Ritterrüstung, doch als Jakob die Blende des Helms öffnet, ist darin niemand zu sehen. Als er einen großen goldenen Spiegel entdeckt, bewundert er sich für einen Moment in seiner edlen Kleidung. Auf einmal greift der Hofmarschall (Hannjo Hasse) ihm von hinten auf die Schulter und blickt ihn skeptisch an. Nachdem Jakob ihm den Brief überreicht, schimpft er ihn als „ungehobelten Tölpel“ und schlägt ihm seinen Hut vom Kopf. Jakob weicht vor ihm zurück. Als der Hofmarschall den Brief liest, ändert sich seine Mimik. Erschrocken bittet er Jakob um Vergebung und versucht für ihn seinen Hut aufzuheben. Ein Prozess bei dem beide umfallen. Der Hofmarschall bläst in eine goldene Trillerpfeife, woraufhin sich die Tür zum Raum öffnet

⁵¹⁴ Anja Hanisch, Die DDR im KSZE-Prozess, S.2.

⁵¹⁵ Eric Friedler, „Der Sturz – Honeckers Ende“, TV Dokumentation: 2. April 2012, Das Erste, online unter <https://vimeo.com/39841030> (10.05.2019).

und in Reih und Glied sechs Soldaten hereinmarschieren. Der Hofmarschall bittet nochmals um Vergebung und hilft Jakob auf die Füße. Die Soldaten umringen nun die beiden Männer, mit drei weiteren Luftstößen in die Pfeife hört man, wie sich im Hintergrund eine Tür öffnet.

HM: Unsere Prinzessin wird überglücklich sein. Wenn mir Hoheit zu folgen beliebt.

Die Männer schreiten nun durch einen unterirdischen Gang, der mit Fackeln beleuchtet wird. Jakob und der Hofmarschall treten in einen Aufzug, der nach einem weiteren Signalton hinabfährt. Unten angekommen fragt Jakob:

J: Warum ist denn hier keiner?

HM: Sicherheitsmaßnahmen gegen Saboteure, Provokateure, Marodeure und Räuber jeglicher Art.

Nachdem sie noch an einem Käfig mit mehreren Hunden vorbeigekommen sind, bläst der Hofmarschall ein letztes Mal in seine Pfeife. Ein Fallgitter wird hochgezogen und eine kleine Brücke heruntergelassen. In dem Raum dahinter befinden sich viele edel gekleidete Menschen, offensichtlich der Hofadel des Königreiches. Der Hofmarschall führt Jakob an ihnen vorbei und bittet ihn in einen Raum, um dort die Prinzessin zu treffen. Nach einem langen Pfeifton wird das Tor hinter Jakob heruntergelassen. Nach dem nächsten Schnitt steht Jakob vor einer verschleierten Frauenfigur. Er erkennt nicht, dass es sich dabei nur um eine Puppe handelt. Die Prinzessin, die von ihm unbemerkt im Hintergrund steht, bittet ihn, den Brief vorzulesen. Jakob erkennt erst jetzt, dass er die Prinzessin heiraten soll. Nachdem er vor Schreck darüber unabsichtlich die Puppe umgeworfen hat, tritt die echte Prinzessin auf ihn zu.

P: Scheint oben die Sonne?

J: Jaja.

P: Und blühen oben wirklich Blumen?

Das bejaht Jakob wiederum und zählt ihr die unterschiedlichen Blumenarten auf, die an der Oberfläche blühen. Die Prinzessin beginnt zu weinen, Jakob tröstet sie.

P: Hast du denn gar keine Angst?

J: Nie.

P: Auch nicht vor Bauern?

J: Auch nicht vor Bauern.

P: Auch nicht vor Räubern?

Nachdem Jakob diese Frage wiederum verneint hat, stehen die beiden etwas unschlüssig herum. In der nächsten Szene findet die Hochzeit statt. König Heinrich kommt zu spät und ist entsetzt

über die Eheschließung, nach einigen „Körnchen“ stellt er Jakob vor eine schier unlösbare Aufgabe: Er soll die drei goldenen Haare des Teufels besorgen, erst dann darf er mit der Prinzessin zusammen sein.

Das Schloss im Film ist „unprecedentedly subterranean“⁵¹⁶ für den DEFA-Märchenfilm. Einlass findet man nur, wenn man – wie der Hofmarschall – Kenntnis von den geheimen Pfeifsignalen hat. Durch Geheimtüre und -gänge geht es immer weiter in die Tiefe hinab und im Vergleich zu den prunkvoll ausgestatteten Räumen an der Oberfläche wirken die Gemächer unterhalb – trotz edler Möbel – vor dem Hintergrund der Steinmauern grau und feucht. Die fein gekleidete Hofgesellschaft wirkt hier auch optisch fehl am Platz. Die Angst vor Saboteuren, aber auch Provokateuren, hat zu extremen Sicherheitsmaßnahmen geführt. Nicht nur die räumliche Entfernung führt dazu, dass ein Gefühl der Entfremdung zwischen Regierung und Volk aufkommt, sondern auch die Angst der Prinzessin vor Bauern trägt dazu bei, sowie dass dieselbige nichts von Blumen oder der Sonne weiß. Stattdessen scheinen die Menschen im unterirdischen Palast vor allem Geschichten über Banditen und Spione zu verbreiten.⁵¹⁷ Der von der Außenwelt abgeschottete Luxus, in dem der König, die Prinzessin und die Hofclique leben, erinnert entfernt an die Waldsiedlung Wandlitz bei Berlin, in welcher die politischen Funktionäre der DDR weit über dem Lebensstandard der durchschnittlichen DDR-Bevölkerung lebten. Die selbst gewählte Isolation des Politbüros in der Siedlung, die während Ulbrichts Regierung entstand und von Honecker weitergeführt wurde, hatte ihre Ursache in der Angst vor weiteren Unruhen nach dem 17. Juni 1953.⁵¹⁸ In diesem beschützten Lebensraum, von 650 Angestellten betreut, entschied die DDR-Machtelite über die BürgerInnen im Land.⁵¹⁹

König Heinrich und seine Hofchargen haben sich, wie die politischen Machthaber in der DDR, vom Volk abgewandt. Interessant ist, dass im Film der Teufel samt Hölle sympathischer ist als der König und Adel und auch, dass die Hölle leichter zu erreichen ist als König Heinrichs Schloss. Im Vergleich: Die Hölle liegt nicht unterirdisch wie der königliche Hof und wird auch nicht von Soldaten bewacht. Der Kameramann Wolfgang Baumann meinte zur Gestaltung der Hölle, dass er „im Grunde wie ein Maler gearbeitet [habe]“⁵²⁰, um die Spannung der Geschichte vor allem in der Hölle zu unterstreichen. Auf den/die ZuseherIn wirkt die Hölle daher im Film bunter und, aufgrund des technischen Spielzeugs des Teufels, moderner als das Heim des

⁵¹⁶ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.204.

⁵¹⁷ Eberhard Berger, Joachim Giera, *77 Märchenfilme*. Filmführer für Jung und Alt (Berlin 1990), S.97.

⁵¹⁸ Andreas Malycha, *Die SED in der Ära Honecker. Machtstrukturen, Entscheidungsmechanismen und Konfliktfelder in der Staatspartei 1971 bis 1989* (München 2014), S.20.

⁵¹⁹ Andreas Malycha, *Die SED in der Ära Honecker*, S.30.

⁵²⁰ Manfred Beckmann, „Spaß haben, Spaß bereiten“. In: *Berliner Zeitung am Abend* (08.12.1977).

Königs.⁵²¹ Da das kapitalistische Ausland, welches der DDR in Sachen Technik immer etwas voraus hatte, in der DDR-Propaganda wiederholt „verteufelt“ wurde, entsteht der Eindruck, dass der Teufel möglicherweise sinnbildlich für die BRD stehen könnte.

Die Darstellung des Teufels in DEFA-Märchenfilmen erfolgte auf unterschiedliche Weise. Der freundliche Teufel im Film, welcher „full of humanity, generosity and humor“⁵²² ist, stellt aber sicherlich eher eine Ausnahme im DEFA-Märchenfilm dar. Dies zeigt sich nicht zuletzt am Ende des Films, als der Teufel auf Jakobs Hochzeit auftaucht, um, von seiner Frau geschickt, seine goldenen Haare wieder zurückzuholen. Nach dem Erfüllen von drei Aufgaben – der Teufel muss auf Jakobs Hochzeit einen Ochsen verspeisen, ein Weinfass trinken und mit dem Bräutigam tanzen – kommt er wieder in den Besitz seiner Haare. Jakob und Teufel zwinkern einander zu. Umgelegt auf die DDR ist die Anspielung, dass die Regierung schlimmer ist als der Teufel in der Hölle, sicherlich ein sarkastischer Kommentar an die SED.⁵²³

Die Presse reagierte gespalten auf den Film. Es wurde zwar wiederholt in Rezensionen die positive Entwicklung von Jakob von einem Angsthase zu jemandem, der lernt, seine Ängste zu überwinden, unterstrichen. Dafür wurde aber die Einbringung einer sozialen Kontur kritisiert, da diese „die Eigengesetzlichkeit des Märchens, seinen Parabelcharakter, seine Poesie lädieren“⁵²⁴. Besonders, dass die Schmiedegesellen, nachdem ihnen Steuern zur Bekämpfung nichtexistenter Räuber abgeknöpft worden sind, auf den König „vermummt wie Anarchisten mit Steinen und Eisen [...] schmeißen, die in Blumen versteckt sind“⁵²⁵, wird als unehrenhaft bezeichnet. Nicht zuletzt wird auch Kritik an den Szenen in der Hölle geäußert, denn diese fördern auch „Unappetitliches zutage [wie] die blanke Geilheit des Teufels auf seine vermeintliche Frau“⁵²⁶. Dass der Film subversive Elemente beinhalten könnte, wurde nie direkt erwähnt, wobei ein Kritiker Hermann Schirrmeister, für die ostdeutsche Zeitung *Tribüne* etwas ausweichend schrieb:

The DEFA fairy tale with its cheerful and sometimes cryptic reference to the present is not solely geared toward children.⁵²⁷

⁵²¹ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.207.

⁵²² Ebd., S.207.

⁵²³ Ebd., S.208f.

⁵²⁴ Wolfgang Lange, Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus?. In: *Filmspiegel* 26 (1977).

⁵²⁵ Ebd., S. k.A.

⁵²⁶ Ebd., S. k.A.

⁵²⁷ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.209. Zit: Hermann Schirrmeister, „Zum Film-Märchen der DEFA für Kleine und Große ‘Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus’. Reizvoll und abenteuerlich“. In: *Tribüne* (08.12.1977).

Folglich könnten die eben diskutierten Elemente im Film, obwohl er sicherlich für viele als unschuldiges Märchen gesehen wurde, von anderen ebenfalls wahrgenommen worden sein.

6. Didaktisches Konzept

Der Trend der letzten Jahre zeigt, dass Filmpädagogik eine immer größere Rolle an Schulen zu spielen scheint. Unter anderem im Unterrichtsfach Geschichte sollen von Schülerinnen und Schülern die nötigen methodischen Erfahrungen gesammelt werden, um filmische Werke historisch und stilistisch einordnen zu können. Neben dem Erwerb filmanalytischer Kenntnisse existiert in der Filmpädagogik ebenfalls der Zugang, dass Filme in der Identitätsbildung Heranwachsender, durch ein „Auf-sich-Wirken-Lassen“, Bedeutung haben, da Identifikationsmomente entstehen können. Der Einsatz von Filmen im Unterricht birgt aber auch die Gefahr, dass Filme ausschließlich funktionalisiert werden, um pädagogisch gewünschte Botschaften herauszufiltern und zu implementieren.⁵²⁸ Das Umgehen dieser Schwierigkeit kommt einem Drahtseilakt gleich, denn die strukturellen Bedingungen an Schulen und die theoretischen Überlegungen zur Filmerfahrung lassen sich kaum vereinbaren. Daher konzentriert sich der Vorschlag für die didaktische Umsetzung auf die Vermittlung von Filmkompetenz in der Unterstufe und in weiterer Folge einer Behandlung des Themas „Freiheit der Kunst in repressiven Systemen“ in der Oberstufe.

In Anlehnung an die im Unterstufen-Lehrplan für Geschichte verankerten Bildungsbereiche, können Märchenfilme unter Einsatz filmanalytischer Methodik bearbeitet werden. Als Zielvorstellung kann formuliert werden, dass die SchülerInnen erkennen, dass es sich bei Filmen um kulturelle Produkte handelt, die „als Medien der Kommunikation in ihrer historischen und/oder gesellschaftlichen Bedingtheit“⁵²⁹ wahrgenommen werden können. Im Lehrstoff der 4.Klasse lässt sich die Analyse von DEFA-Märchenfilme im Schwerpunkt der internationalen Politik nach 1945 verankern.⁵³⁰ In diesem Kontext könnten die DEFA-Märchenfilme als Ausgangspunkt für eine weitere Behandlung der DDR sowie der Blockbildung des Kalten Krieges eingesetzt werden. Die Filme eignen sich, um Themen wie Klassenkampf oder die anti-feudale Gesinnung der DDR in der Klasse näher zu besprechen; gut kann dies anhand des Beispiels „Das tapfere Schneiderlein“ (R: Helmut Spieß, 1956) unternommen werden. Es bietet sich auch ein Vergleich zwischen den DDR und westlichen Produktionen an, um Unterschiedlichkeiten und Ähnlichkeiten in der thematischen Schwerpunktsetzung, aber auch hinsichtlich filmästhetischer Mittel nachvollziehbar zu machen. Hierbei könnte man Ausschnitte aus BRD-Produktionen zeigen, wie „Schneewittchen

⁵²⁸ Hanne Walberg, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011), S.60-63.

⁵²⁹ AHS-Unterstufe Lehrplan, online unter https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/ahs11_786.pdf?61ebzq (22.05.2019), S.2.

⁵³⁰ AHS-Unterstufe Lehrplan, S.4.

und die 7 Zwerge“ (R: Erich Kobler, 1955), „Dornröschen“ (R: Fritz Genschow, 1955), oder aus Disneyfilmen, wie „Snow White and the Seven Dwarfs“ (R: David Hand, 1937), „Sleeping Beauty“ (R: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson, Wolfgang Reitherman, 1959) und diese mit DDR-Adaptionen vergleichen („Schneewittchen“, R: Gottfried Kolditz, 1962; oder „Dornröschen“, R: Walter Beck, 1971). Der Zeitgeist, der sich in den Filmen widerspiegelt, bietet für SchülerInnen die Möglichkeit, sich ansatzweise über die ideologischen Differenzen der Blockbildung ein Bild zu machen. Für die Unterstufe bietet sich das Thema Märchenfilm im Unterricht auch deshalb gut an, da die Plots den SchülerInnen vielfach bekannt sind, daher bleiben selbst beim Einsatz von Filmausschnitten die Filme inhaltlich nachvollziehbar.

Im AHS-Lehrplan für die Oberstufe findet sich ebenfalls im Bildungsbereich „Kreativität und Gestaltung“ die Zielsetzung verankert, „Auswirkung von Kunst und Kultur auf Politik und Gesellschaft“⁵³¹ mit SchülerInnen näher zu behandeln. Da die inhaltlichen Rahmenbedingungen für die 7. und 8. Schulstufe eine Auseinandersetzung mit den grundlegenden Transformationsprozessen des 20. und 21. Jahrhunderts beinhaltet, lässt sich das Thema von Kultur in repressiven Systemen und damit auch der DDR gut verankern.⁵³² Bei der Filmauswahl wäre es von Vorteil, entweder auf „Sechse kommen durch die Welt“ oder „Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus“ zurückzugreifen, da sich in diesen eine offensichtliche Darstellung repressiver Strukturen und ihrer Aufhebung findet. Dabei kann der Fokus der gemeinsamen Filmanalyse die Darstellung politischer Handlungsträger in den Filmen sein, sowie die Positionierung der HeldenInnen, die dieses zum Sturz bringen. Durch die vertiefende Beschäftigung mit der DDR-Gesellschaft können in weiterer Folge Parallelen gezogen werden, die die Filmbeispiele zum einen als Produkte ihrer Zeit einbetten; zum anderen kann die Idee aufkeimen, dass Filme und Kunst im Allgemeinen subversive Wirkungen in repressive Systemen haben können.

Es bietet sich für die Auseinandersetzung mit DDR-Märchenfilmen eine fächerübergreifende Zusammenarbeit mit Deutsch, Informatik oder Bildnerische Erziehung an. In Deutsch kann die literarische Vorlage, die Grimm'schen Märchen, genauer untersucht werden. Im Fach Informatik wiederum kann eine Auseinandersetzung mit den technischen Komponenten des Films – Filmschnitt und moderne Filmtechniken wie CGI (Computer Generated Imagery) – erfolgen. In Bildnerische Erziehung wiederum könnte die Bedeutung von Filmästhetik im Lauf der Zeit erfolgen. Nicht zuletzt wäre auch die praktische kreative Betätigung von SchülerInnen

⁵³¹ AHS-Oberstufe Lehrplan, online unter https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf (25.05.2019), S.2.

⁵³² AHS-Oberstufe Lehrplan, S.3f.

wünschenswert, etwa indem ein Projekt gestartet wird, in welchem sie selber versuchen, vor und hinter der Kamera zu stehen, um beispielsweise ein Märchen zu adaptieren.

Conclusio

Auf die Frage, ob systemkritische Anspielungen von RegisseurInnen intendiert waren und auch vom Publikum als solche verstanden wurden, kann im Ausmaß dieser Arbeit keine eindeutige Antwort geliefert werden. Denn während Simon durchaus eine „zweite Ebene“ in „Sechse kommen durch die Welt“ einräumt, hält sich Schlegel diesbezüglich in seinen wenigen Interviews, die vor dem Mauerfall entstanden, bedeckt. Danach führte die Privatisierung der DEFA dazu, dass sich viele der ehemalg ostdeutschen RegisseurInnen, auch Simon und Schlegel, nicht in der deutschen Filmwirtschaft etablieren konnten und somit ins Abseits des öffentlichen Interesses glitten. Während sich also DEFA-Filme, insbesondere Märchenfilme, bis heute einer treuen Fangemeinde erfreuen, konnten ihre künstlerischen Schöpfer nicht mit derselben Aufmerksamkeit rechnen. Hinzu kommt, dass auch das wissenschaftliche Interesse vorwiegend Spielfilmen für ein Erwachsenenpublikum gilt und Märchenfilme nur marginal behandelt werden. Auch deshalb scheinen Interviews zu ihren Märchenfilmen mit ehemaligen DEFA-RegisseurInnen – die sich genreübergreifend betätigten – nicht in übermäßiger Zahl vorhanden zu sein. Bezüglich der Intention von RegisseurInnen sei aber angemerkt, dass Filme im Zusammenspiel vieler Beteiligten entstehen und somit auch im Arbeitsprozess für die Filmanalyse interessante Aspekte entspringen können, auch wenn diese nicht im Vorhinein geplant waren. Beispielsweise verfolgte Jürgen Holtz in seiner Darbietung als seniler König in „Sechse kommen durch die Welt“ eine weit politischere Darstellung des Monarchen, als dies vom Regisseur Simon ursprünglich vorgesehen war. Bezüglich der Wahrnehmung von Anspielungen oder systemkritischer Ansätze seitens des zeitgenössischen Publikums muss festgehalten werden, dass die Analysen nur einen von mehreren Interpretationsansätzen anbieten und jede/r ZuseherIn seinen/ihren eigenen *Meta-Film* sieht.⁵³³ Da auch die zeitgenössische Filmkritik nicht als repräsentative Quelle herangezogen werden konnte, da Printmedien unter politischer Einflussnahme standen, können keine Schlussfolgerungen über die Wahrnehmung der Filme – bis auf deren Popularität und auch dies nur mit Einschränkungen – seitens des DDR-Publikums getroffen werden. Daher wurde anhand des Wissens um den DDR-Alltag versucht, u.a. die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen zur Zeit der Filmentstehung, zu rekonstruieren, was als Anspielung auf die Realität hätte gewertet werden können. Dabei war es grundlegend, dass die drei Filmbeispiele auch als Erwachsenenfilme in den Medien beworben wurden. Dies war nicht bei allen DEFA-Märchenfilmen der Fall und schuf die Basis, dass in den Filmen, über die für das Genre üblichen Interpretationsspielräume

⁵³³ Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse, S.16

hinaus, eine Übertragbarkeit von Gegenwärtigem möglich wurde – schließlich sollten auch erwachsene KinobesucherInnen unterhalten werden.

Insgesamt scheint es naheliegend, dass beide Regisseure, die Mitglieder im *Kollektiv 63* waren und zu allererst realitätsnahe Filme drehen wollten, auch in ihren Märchenfilmen versuchten, aktuelle und für ihre Lebensrealität relevante Themen einzuarbeiten. Simons Wunsch, sozial engagierte Filme zu drehen, die die Menschen anregen sollten über ihr Leben nachzudenken, kommt in „Wie heiratet man einen König“ und „Sechse kommen durch die Welt“ zum Vorschein. Sind es in ersterem Film vor allem die Schlagabtausche zwischen König und Königin, die für manche Rückschlüsse auf die eigene Beziehung zuließen, so kann doch angenommen werden, dass Simon – dessen Biographie auch zeigt, dass er sich immer wieder den Wünschen und Forderungen des SED-Regimes widersetzte – auch in seinem zweiten Film „Sechse kommen durch die Welt“ Ideen einbrachte, die für ihn eine Bedeutung über den Film hinaus hatten. Schließlich präsentiert der Film die Ungerechtigkeit repressiver Regime im Allgemeinen und die subversive Macht, die der Kunst innerhalb dieser Systeme zukommt: Des Fiedlers Musik stellt sich im Film als mächtiger als der König mit seiner gesamten Armee heraus. Für Schlegel stand in seiner Filmarbeit im Vordergrund, zu einer positiven Entwicklung des kindlichen Publikums beizutragen, denn für ihn sollten Filme auf das Leben vorbereiten. Dass er sich in der Verfilmung des äußerst fantasievollen Märchens auf das alltägliche Thema Angst und deren Überwindung konzentrierte, scheint im Kontext des repressiven SED-Regimes signifikant. Der Held Jakob muss zuerst die Angst vor dem Teufel verlieren, um die ungerechte Regentschaft König Heinrichs zu beenden. Dabei könnte, wie in der Analyse festgehalten, die Figur des Teufels symbolisch für die BRD stehen. Dass DEFA-Filme kaum in kapitalistischen Ländern gezeigt wurden, beziehungsweise die Abnahme in den sozialistischen Staaten nicht immer erfolgte, dürfte den Regisseuren Simon und Schlegel durchaus bewusst gewesen sein. Folglich konzentrierten sie sich auf relevante Themen für das zeitgenössische Publikum.

Alles in allem wurden Forderungen seitens der DDR-Kulturfunktionäre vordergründig erfüllt, indem in allen drei Filmen eine antifeudale Grundstimmung herrscht, jedoch lassen die Darstellungen der Herrscher beziehungsweise Herrscherriege Assoziationen mit dem zeitgenössischen SED-Regime zu. Im Fall von „Wie heiratet man einen König?“ fehlt der Darstellung des Königs im Vergleich zu den beiden anderen Filmbeispielen die klare Schwarz-Weiß-Malerei, doch auch er regiert aus Langeweile heraus ungerecht und macht sich selbst zum Narren, indem er seine Krone und die damit repräsentierte Macht regelmäßig seinem Hofnarren übergibt. Er ist unfähig, für seine Entscheidungen Verantwortung zu übernehmen, bis die

Bauerntochter ihn eines Besseren belehrt. Bauern und Bäuerinnen im Film sind nicht nur der Willkür des Königs, sondern auch seiner Chargen ausgesetzt, die alle gemeinsam recht dümmlich wirken. Albert Wilkening versuchte, laut Simon, sogar die Prädikatisierung des Films zu verhindern, was das Ende von Simons Karriere bei der DEFA bedeutet hätte. Die offizielle Begründung für die Kritik war die vermeintlich mangelnde künstlerische Bewältigung des Märchens. Anhand eines Zitats von Simon ist aber klar, dass sich die Kulturfunktionäre mit der ungerechten Obrigkeit im Film identifizierten – etwas, das der Regisseur weder vorhergesehen noch intendiert hatte, – aber entlarvend für die Selbstwahrnehmung des Regimes steht. Dass im Film die Bäuerin Ulrike, gespielt von Käthe Reichelt, zusätzlich noch frech gegenüber den Beamten auftritt, dürfte zu viel für die Funktionäre gewesen sein. Insgesamt stellte diese Haltung im Kontext von DEFA-Märchenfilmen aber eine Ausnahme dar, denn bis auf zwei Filmverbote für „Das Kleid“ und „Wenn du groß bist lieber Adam“ hatte das Regime zuvor nie auf subversive Systemkritik im Märchenfilm reagiert. Mit einer Reaktion hätte man aber auch zugegeben, dass man Parallelen zwischen den Zuständen im Film und in der DDR finden könnte.

Während in „Wie heiratet man einen König?“ der König trotz seiner Fehler sympathisch wirkt, sind die Herrscher in den anderen beiden Filmbeispielen böartiger. Sie agieren gewissenlos, stellen ihre eigenen Interessen über die der anderen und missbrauchen ihre Macht. Die negative Darstellung der Herrscher ruht auch auf den literarischen Vorlagen, doch wurden sie in den Filmadaptionen auf die Spitze getrieben. So fehlt bei „Sechse kommen durch die Welt“ das im Märchen vorhandene versöhnliche Ende und in „Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus“ ist der König anstatt des Teufels für das vergiftete Wasser in der Stadt verantwortlich. Insgesamt sind die Machthaber in aufsteigender Folge in den Filmen negativ skizziert. Da laut Qinna Shen Herrscherdarstellungen in den Märchenfilmen ab den 1960er Jahren verstärkt das SED-Regime repräsentierten, lässt dies vielleicht indirekt Folgerungen über die Popularität des Regimes innerhalb der Gesellschaft zu.⁵³⁴

Der Vergleich der Filmanalysen ergibt, dass das Thema der Distanz zwischen Herrschern und Beherrschten in den Märchen über die Zeit an Bedeutung gewann. Während dem König in „Wie heiratet man einen König?“ am ehesten Desinteresse an den Bedürfnissen seines Volkes vorzuwerfen ist, legt der senile König in „Sechse kommen durch die Welt“ – der eine optische Ähnlichkeit mit Ulbricht aufweist – überhaupt keinen Wert auf seine Untertanen legt. Dies wird in seinem Umgang mit den Soldaten erkennbar, von denen er, wie er in seiner Rede kundtut,

⁵³⁴ Qinna Shen, *Politics of Magic*, S.174

vergessen will, dass sie noch leben, obwohl ihm die Männer während seines langen Kriegs gegen den Großfeind gedient haben. Auch dass er mit seiner Tochter und den Hofchargen in luxuriöser Abgeschlossenheit von der restlichen Welt und ihren Nöten lebt, erweckt den Eindruck, dass dieser Herrscher vollständig den Bezug zu seinem Volk verloren hat. Deutlich wird dies im Film auch dadurch, dass der König in keiner Szene mit Bauern und Bäuerinnen zu sehen ist. In „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus?“ erreicht die Isolation der Oberschicht ihren Höhepunkt: Die Distanz zwischen den Gesellschaftsschichten führt zur Paranoia vor politischem Umsturz. Aus Angst vor Aufständen und dem eigenen Volk lebt der königliche Hof im Untergrund. Die Prinzessin weiß nichts über die Welt oberhalb und ihre größte Angst gilt Bauern. Das mangelnde Vertrauen in die Masse, welches auch ein fundamentales Problem des Marxismus darstellte, scheint im Verhalten der Herrscher in den Märchen – vor allem in „Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus“ – seinen klarsten Ausdruck zu finden. Insgesamt ist aber in allen drei Filmbeispielen eine Distanz zwischen Herrscher und Beherrschten erkennbar, denn auch in „Wie heiratet man einen König?“ fußen die willkürlichen Entscheidungen des Königs in dem Unverständnis des Königs über die Wünsche seines Volkes. Im dritten Filmbeispiel führt die Angst des Königs vor einer Absetzung sogar zu einer regelrechten Paranoia vor Aufständen und Spionen. Dabei sind die Probleme im Land hausgemacht, denn die Räuber, vor welchen sich der König fürchtet, werden erst durch die ungerechte Räubersteuer erschaffen. In den Filmbeispielen wird die Macht des Königs auch immer durch militärische Gewalt abgesichert. Die Soldaten spielen dabei in den Filmen nur eine nebensächliche Rolle, doch die sichtbare Präsenz von Truppen nimmt in den Filmen – von den wenigen Soldaten im Hof des Königs von „Wie heiratet man einen König?“ bis zur ständigen Bewachung des Königs Heinrich durch seine Truppen – zu. Mit wachsender Distanz des Regimes zum Volk wächst offensichtlich auch die militärische Bewachung seiner Herrscher. Insgesamt ist Distanz zwischen Herrschenden und Beherrschten in allen drei Filmen erkennbar, sowie als Konsequenz der Entfremdung, die Isolation der Reichen und Mächtigen. Die Parallelen zur DDR sind in diesem Kontext kaum zu übersehen, schließlich führte die Angst vor politischem Umbruch zum kontinuierlichen Ausbau des Überwachungsapparates im Land. Die Entfernung der Machthaber von den eigenen BürgerInnen im Arbeiterstaat – und damit den eigenen marxistischen Idealen – findet ihren offensichtlichsten Ausdruck in der Wohnsituation des Politbüros in Wandlitz. Dort lebte die Führungsspitze im Vergleich zum/zur DurchschnittsbürgerIn in verhältnismäßigem Luxus und mit Zugang zu westlichen Gütern. Gleichzeitig wurden die Funktionäre und ihre Familien um Sicherheit zu gewährleisten,

dauerhaft von den Beamten des MfS beschattet – dies leitet zum Thema Freiheit über, welchem in den Filmbeispielen eine besondere Rolle zukommt.

Das Thema Freiheit – wie in Bewegungsfreiheit, Meinungsfreiheit und Freiheit der Kunst, beziehungsweise die Beschränkung der Freiheit – wird in den Filmbeispielen auf unterschiedlichen Ebenen thematisiert. So sind im ersten Filmbeispiel die eingeschränkte Bewegungsfreiheit, aber auch die Freiheit, über die eigene Arbeit zu bestimmen, relevant. Aus Perspektive der Unterschicht bringt der Kontakt mit dem König in „Wie heiratet man einen König?“ vor allem Unannehmlichkeiten. Sobald sie im Schlosshof sind, sind Bauern und Bäuerinnen den Schikanen seitens der Soldaten, die sich über sie lustig machen und ihnen regelrecht das Essen aus den Körben stehlen, bis zu den Repressalien des Burgvogts und Königs ausgesetzt. Sie können sich im Burghof nicht frei bewegen und sobald es dem König einfällt, müssen sie auf die Felder, um zu arbeiten. In „Sechse kommen durch die Welt“ geht es um die Macht der Kunst beziehungsweise die Rolle, die sie in einem repressiven System einnehmen könnte. Offensichtlich wird dies am Filmende, als sich der Fiedler und damit Musik als mächtiger als der König und seine Armee herausstellen und damit eine ungerechte Herrschaft beenden. Schon zuvor wird im Film Musik als Vehikel für Kritik an den politischen Verhältnissen genutzt, indem der Fiedler ein Lied anstimmt, welches für jedes repressive Regime als subversiv zu bewerten wäre. In der DDR wurden die Freiheiten der Kunst und der Kuschaffenden immer beschnitten und wie im Fall des Film- und Fernsehwesens durch das Regime kontrolliert. Freie Kunst ohne „Tabus“ war in der DDR weder unter Ulbricht noch Honecker möglich. Die Mobilität der BürgerInnen war offensichtlich eingeschränkt, ebenso wie die Beschreitung eines höheren Bildungsweges für jene die sich nicht aktiv bei der Partei engagierten.

Das für Märchen typische Motiv der Überwindung hierarchischer Strukturen, das in den beiden letzteren Filmbeispielen sogar zu einem suggerierten Ende der vorherrschenden politischen Macht führt, lässt die Darstellung der HeldInnen in den Vordergrund rücken. Alle drei haben den Mut, um für Gerechtigkeit einzutreten, aufzubegehren und dabei auf Fehler im System hinzuweisen. Während Jakob erst zu Ende des Films die Unbelehrbarkeit Heinrichs erkennt, hinterfragen die Bauerntochter und der Soldat die Urteilssprüche ihrer Könige von Beginn an. HeldInnen wie in den Filmbeispielen, die von offizieller Seite, wie im Fall von „Sechse

kommen durch die Welt“, sogar als „echte Volkshelden“⁵³⁵ bezeichnet wurden, hätten in der DDR nicht bestehen können, noch in einem anderen repressiven System.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass alle drei Filme kritisches Potential haben, ohne den Sozialismus an sich in Frage zu stellen. Es spielen vordergründig Klassenbewusstsein und Solidarität mit den Mitgliedern „unterer“ Klassen in ihrem Kampf gegen Ungerechtigkeit und für die Überwindung sozialer Hierarchien eine grundlegende Rolle. Auf einer zweiten Ebene konnten aber gesellschaftskritische Anspielungen auf die zeitgenössische DDR in den Filmen festgestellt werden. Jedoch konnte im Rahmen dieser Arbeit nur einer von vielen Interpretationsansätzen behandelt werden. Sinnvoll für eine weiterführende wissenschaftliche Auseinandersetzung erscheinen, beispielsweise, sowohl diskursive Arbeiten, die sich näher mit der filmischen Ästhetik oder Motivsuche innerhalb des DEFA-Märchenfilms beschäftigen, als auch solche, die grenzüberschreitend Vergleiche zwischen Kinder- und Jugendfilmen der BRD und DDR ziehen um diese in den breiteren Kontext der deutschen Filmgeschichte setzen.

⁵³⁵ BArch DR 1/4213, Dieter Wolf, Inge Wüste, Prädikatisierungsantrag für den Film „Sechse kommen durch die Welt“ (02.05.1972), S.1.

Bibliographie

Monographien

- Hannah *Arendt*, Macht und Gewalt (München¹⁴ 2000).
- Christina *Bacchilega*, Fairy Tales Transformed. Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder (Detroit 2013).
- Anne *Barnert*, Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine Kultur- und Filmhistorische Analyse (Schüren 2008).
- Klaus *Finke*, Politik und Film in der DDR (Oldenburg 2007).
- Mary *Fulbrook*, Anatomy of a Dictatorship. Inside the GDR 1949-1989 (New York 1995).
- Axel *Geiss*, Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung (Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung 7, Potsdam 1997).
- Jakob *Grimm*, Wilhelm *Grimm*, Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter (Stuttgart o.A).
- Frank-Burkhard *Habel*, Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993 (Berlin 2000).
- Christian *Halbrock*, Freiheit heißt, die Angst verlieren. Verweigerung, Widerstand und Opposition in der DDR: Der Ostseebezirk Rostock (Göttingen 2014).
- Anja *Hanisch*, Die DDR im KSZE-Prozess 1972-1985. Zwischen Ostabhängigkeit, Westabgrenzung und Ausreisebewegung (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 91, München 2012).
- Sebastian *Heiduschke*, East German Cinema. DEFA and Film History (New York 2013).
- Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse (Berlin⁴ 2010).
- Rudolf *Köster*, Eigennamen im deutschen Wortschatz (Berlin/New York 2003).
- Andreas *Kötzing*, Ralf *Schenk* (Hg.), Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum (DEFA-Stiftung, Berlin 2015).
- Sigfried *Kracauer*, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (Frankfurt 1973).
- Vladimir Iljitsch *Lenin*, Über die Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden (Berlin 1960).
- Andreas *Malycha*, Die SED in der Ära Honecker. Machtstrukturen, Entscheidungsmechanismen und Konfliktfelder in der Staatspartei 1971 bis 1989 (München 2014).
- Ulrich *Mählert*, Kleine Geschichte der DDR (München 1998).
- Ingrid *Poss*, Peter *Warnecke* (Hg.), Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA (Berlin 2006).
- Esther von *Richthofen*, Bringing Culture to the Masses. Control, Compromise and Participation in the GDR (Monographs in German History 24, New York 2009).
- Jörg *Roesler*, Geschichte der DDR (Köln 2012).
- Ralf *Schenk*, Eine kleine Geschichte der DEFA (DEFA Stiftung, Berlin 2006).
- Dagmar *Schittly*, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen (Berlin 2002).
- Rainer *Simon*, Fernes Land. Die DDR, die DEFA und der Ruf des Chimborazo (Berlin 2005).
- Qinna *Shen*, The politics of magic. DEFA fairy-tale films (Detroit/Michigan 2015).
- Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 6. April 1968 in der Fassung des Gesetzes zur Ergänzung und Änderung der Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 7. Oktober 1974 (Berlin DDR² 1975).
- Hanne *Walberg*, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011).

- Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk & Fairy Tales* (revised and expanded edition Kentucky 2002).
- Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion. The classical genre for children and the process of civilization* (New York 1991).
- Jack Zipes, *The enchanted screen. The unknown history of fairy-tale films* (New York 2011).
- Jack Zipes, *Why fairy tales stick. The evolution and relevance of a genre* (New York 2006).

Artikel und Sammelbände

- Seán Allan, „DEFA. An historical overview“. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.) *DEFA. East German Cinema 1946-1992* (New York 1999), S.1-22.
- Skyler Arndt-Briggs, „DEFA auf Amerikanisch“. In: Frank Stern, Barbara Eichiniger (Hg.), *Film im Sozialismus* (Wien 2009), S.148-165.
- Tim Bergfelder (Hg.) *The German Cinema Book* (London 2002).
- Thomas Beutelschmidt, „Grenzüberschreitungen intern. Die Zusammenarbeit zwischen der DEFA und dem DDR-Fernsehen“. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs, Evan Torner (Hg.) *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau* (Wiesbaden 2013), S.93-113.
- Wolf Biermann, „Buntes Grau. Ein paar Details“. In: Roman Grafe (Hg.), *Die Schuld der Mitläufer. Anpassen oder Widerstehen in der DDR* (München 2009), S.13-25.
- Thomas Beutelschmidt, „Grenzüberschreitungen intern. Die Zusammenarbeit zwischen der DEFA und dem DDR-Fernsehen“. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs, Evan Torner (Hg.) *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau* (Wiesbaden 2013), S.93-113.
- Benita Blessing, „Happy Socialist Ever After? East German children’s films and the education of a fairy tale land“. In: *Oxford Review of Education* 36/2 (2010), S.233-248.
- Barton Byg, „DEFA and the Traditions of International Cinema“. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.) *DEFA. East German Cinema 1946-1992* (New York 1999), S.22-42.
- Horst Claus, „DEFA- State, Studio, Style, Identity“. In: Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk (Hg.) *The German Cinema Book* (London 2002), S.139-148.
- Barbara Felsmann, „Lebendig und eigenwillig erzählt. Die Märchenadaptionen ‚Wie heiratet man einen König (1968)‘ und ‚Sechse kommen durch die Welt (1971/1972)‘“. In: Michael Grisko (Hg.) *Die Zeit, die Welt und das Ich. Zum filmischen Werk von Rainer Simon* (Berlin 2016), S.28-41.
- Bruno Frey, Susanna Neckermann, „Auszeichnungen. Ein vernachlässigter Anreiz“. In: *Perspektiven der Wirtschaftspolitik* 7/2 (2006), S.271-284.
- Eberhard Berger, Joachim Giera (Hg.) *77 Märchenfilme. Filmführer für Jung und Alt* (Berlin 1990).
- Sara Graça da Silva, Jamshid J. Tehrani, „Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales“. *The Royal Society* (20.01.2016), online unter <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/1/150645> (06.08.2018), S.1-11.
- Michael Grisko, „Die Welt, die Zeit und das Ich. Zum Filmschaffen von Rainer Simon – eine Einführung“. In: Michael Grisko (Hg.) *Die Zeit, die Welt und das Ich. Zum filmischen Werk von Rainer Simon* (Berlin 2016), S.9-21.
- Manfred Hobsch, „Ideologie für Kopf und Herz der Jugend“ In: In Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland* (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009), S.39-55.
- Gerd Horten, „The Impact of Hollywood Film Imports in East Germany and the Cultural Surrender of the GDR Film Control in the 1970s and 1980s“. In: *German History* 34/1 (2016), S.70-87.

- Dirk Jungnickel, „Produktionsbedingungen bei der Herstellung von Kinospielefilmen und Fernsehfilmen. In: Harry Blunk, Dirk Jungnickel (Hg.) Filmland DDR. Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA (1990 Köln), S.47-59.
- Detlef Kannapin, „‘DDR-Identität‘ oder DDR-Bewusstsein im DEFA-Spielfilm“. In: Wilhelm Hofmann, Franz Lesske (Hg.), Politische Identität – visuell (Studien zur visuellen Politik 1, Münster 2005), S.133-153.
- Lars Karl, Pavel Skopal (Hg.), Cinema in service of the state. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia 1945-1960 (New York 2015).
- Andreas Klärner, Andre Knabe, „Tradierter Pragmatismus in der privaten Lebensführung. Die Entkoppelung von Ehe und Familie in Ostdeutschland“. In: Sandra Matthäus, Daniel Kubiak (Hg.) Der Osten. Neue sozialwissenschaftliche Perspektiven auf einen komplexen Gegenstand jenseits von Verurteilung und Verklärung, S.45-69.
- Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf (Hg.), Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder (Berlin 1996).
- Bettina Kümmerling-Meibauer, „Marvelous World. The Grimms’ Fairy Tales in GDR Children’s Films“. In: Vanessa Joosen, Gillian Lathey (Hg.) Grimm’s Tales Around the World. The Dynamics of their International Reception (Detroit 2014), S.239-256.
- Christiane Mückenberger, „The Anti-fascist past in DEFA films“. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.) DEFA East German Cinema. 1946-1992 (New York 1999), S.58-76.
- Franziska Münz (Hg.), Die DEFA-Märchenfilme (DEFA Stiftung, Berlin 2010).
- Larson Powell, „Die gespenstische Politik der DEFA. Hamlet im Osten“. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs, Evan Torner (Hg.) DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau (Wiesbaden 2013), S.27-45.
- Uwe Puschner, „Hermann, der erste Deutsche‘ oder: Germanenfürst mit politischem Auftrag. Der Arminius-Mythos im 19. und 20. Jahrhundert“. In Ernst Baltrusch, Morten Hegewisch, Michael Meyer, Uwe Puschner, Christian Wendt (Hg.) 2000 Jahre Varusschlacht. Geschichte, Archäologie, Legende (Berlin 2012), S.257-268.
- Andy Räder, „Der Kinderfilm in der Weimarer Republik“. In: Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009), 21-39.
- Klaus Richer-de Vroe, „Zwischen Wirklichkeit und Ideal“. In: Eberhard Berger, Joachim Giera (Hg.) 77 Märchenfilme. Filmführer für Jung und Alt (Berlin 1990), S.15-23.
- Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009).
- Sibylle Schönemann, „Stoffentwicklung im DEFA-Studio für Spielfilme“. In: Harry Blunk, Dirk Jungnickel, Filmland DDR. Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA (1990 Köln), S.71-83.
- Marc Silberman, Henning Wrage, „Introduction“. In: Marc Silberman, Henning Wrage (Hg.) DEFA at the Crossroads. Remapping the Terrain (Berlin 2014), S.1-25.
- Rainer Simon, „Warum ich Filmregisseur wurde“. In: Michael Grisko (Hg.) Die Zeit, die Welt und das Ich. Zum filmischen Werk von Rainer Simon (Berlin 2016), S.21-28.
- Rosemary Stott, „Letting the genie out of the bottle. DEFA Film-Makers and Film und Fernsehen“. In Seán Allan, John Sandford (Hg.) DEFA. East German Cinema 1946-1992 (1999 New York), 42-57.
- Rosemary Stott, „Zwischen verdeckter Zensur, finanziellen Zwängen und öffentlicher Nachfrage. Die Kriterien für die Auswahl der aus dem Westen in die DDR importierten Filme“. In: Marc Silberman, Henning Wrage (Hg.) DEFA at the Crossroads. Remapping the Terrain (Berlin 2014), S.353-369.

- Heidi Strobel, „Formung der Gefühle. Kinderfilm in NS-Diktatur und frühen Nachkriegszeit“. In: Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland* (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009), S.57-73.
- Kristin Wardetzky, *Sklavensprache. Märchen und Fabeln in repressiven Gesellschaftssystemen*. In: Monika Plath, Gerd Mannhaupt (Hg.) *Kinder, Lesen, Literatur* (Baltmannsweiler 2008), S.179-193.
- Eugen Weber, *Fairies and the Hard Facts. The Reality of Folk Tales*. In: *Journal of the History of Ideas* 42/1 (1981), S.93-113.
- Dieter Wiedemann, „Der DEFA-Kinderfilm. Zwischen pädagogischen Auftrag und künstlerischem Anliegen“. In: Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf (Hg.), *Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder* (Berlin 1996), S.21-33.
- Dieter Wiedemann, „Der DEFA-Kinderfilm. Zwischen Resteverwertung und Politikdiskursen. Überlegungen zum Umgang mit Kulturerbe“. In: Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.) *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland* (Alltag Medien und Kultur 5, Konstanz 2009), S.111-124.
- Dieter Wiedemann, „Es war einmal. Erkundungen im DEFA Märchenland“. In: Franziska Münz (Hg.) *Die DEFA-Märchenfilme* (Berlin 2010), S.9-15.
- Klaus Wischniewski, „Träumer und gewöhnliche Leute 1966 bis 1979“. In: Ralf Schenk (Hg.) *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA Spielfilme 1946-1992* (Berlin 1994), S.212-264.
- Dieter Wolf, „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“. In: Wolfgang Jacobson (Hg.) *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912-1992* (Berlin 1992), S.247-270.
- Jack Zipes, „The checkered reception of fairy-tale films in the Germany of the brothers Grimm“. In: Jack Zipes, Pauline Greenhill, Kendra Magnus-Johnston (Hg.) *Fairy-Tale Films Beyond Disney. International Perspectives* (New York 2015), S.80-94.

Online Quellen

- „11.Plenum des ZK der SED“. In: Verbundprojekt „Bildatlas: Kunst in der DDR“, online unter <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/glossary/64> (29.01.2019).
- „Aleksandr Rou“. In: Imdb online unter, https://www.imdb.com/name/nm0745498/?ref=fn_al_nm_1 (23.03.2019).
- „Alkohol in der DDR“. In: DDR Museum, online unter <https://www.ddr-museum.de/de/blog/2017/alkohol-der-ddr> (11.05.2019).
- „Die Ära der DEFA. Babelsberg zwischen Politik und Kunst“. In: Filmportal, online unter <https://www.filmportal.de/thema/die-aera-der-defa-babelsberg-zwischen-politik-und-kunst> (11.10.2018).
- „Die Biermann Affäre“. In: MDR (Mitteldeutscher Rundfunk), online unter <https://www.mdr.de/damals/archiv/artikel75304.html> (29.09.2018).
- „Die DEFA-Kinderfilme“. In: Filmportal, online unter <http://www.filmportal.de/thema/die-defa-kinderfilme> (21.04.2019).
- „Egon Schlegel“. In: DEFA-Stiftung, online unter <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/egon-schlegel/> (05.05.2019).
- „Egon Schlegel“. In: Filmportal, online unter https://www.filmportal.de/person/egon-schlegel_b4c7202364d64f8aaa1f137da8c4bfad (05.05.2019).
- „Fairy Tale“. In: Enzyklopädie Britannica, online unter <https://www.britannica.com/art/fairy-tale> (01.03.2018).
- „Johannes R. Becher“. In: Lemo (Lebendiges Museum online), online unter <https://www.dhm.de/lemo/biografie/johannes-becher> (13.12.2018).

- „Lunatscharski, Anatoli Wassiljewitsch“. In: Deutsches Bundesarchiv, online unter http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/ma1/adr/adrhl/kap1_5/para2_228.html (22.12.2018).
- „New Hollywood“. In: Filmlexikon, online unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=272> (13.03.2019).
- „Rainer Simon“. In: DEFA-Stiftung, online unter <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/rainer-simon/> (10.04.2019).
- „Rolf Ludwig“. In: DEFA-Stiftung, online unter <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/rolf-ludwig/> (11.05.2019).
- „Rotkäppchen“. In: Filmdienst, online unter <https://www.filmdienst.de/film/details/58590/rotkappchen-1962> (03.03.2019).
- „Sozialistischer Realismus“. In: Lexikon der Filmbegriffe, online unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5579> (14.12.2018).
- AHS-Oberstufe Lehrplan, online unter https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf (25.05.2019).
- AHS-Unterstufe Lehrplan, online unter https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/ahs11_786.pdf?61ebzq (22.05.2019).
- Chronik der Mauer, online unter http://www.chronik-der-mauer.de/chronik/_year1989/_month11/?month=11&year=1989&openid=181779&moc=1 (01.05.2019).
- DEFA Film Library at the University of Massachusetts Amherst, online unter <https://ecommerce.umass.edu/defa/about/mission> (28.01.2019).
- DEFA-Stiftung „Publikationen“, online unter <http://www.defa-stiftung.de/schriftenreihe> (29.01.2019).
- Deutsches Bundesarchiv, online unter <https://invenio.bundesarchiv.de/basys2-invenio/login.xhtml> (30.01.2019).
- Günter *Jordan*, Film- und Lichtspielwesen in der DDR, Strukturgeschichte der Filminstitutionen, online unter <https://www.defa-stiftung.de/defa/geschichte/filmwesen-der-ddr/210-spielfilm/> (10.01.2019).
- Invenio. In: Deutsches Bundesarchiv, online unter <https://invenio.bundesarchiv.de/basys2-invenio/login.xhtml> (30.01.2019 „DEFA I: Gründung und Organisation“. In: Lexikon der Filmbegriffe, online unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3551> (10.10.2018).
- Jochen *Kürten*, „Rainer Simon blickt zurück“. In: Deutsche Welle, am 30.10.2009, online unter <https://p.dw.com/p/IAAy> (14.03.2019).
- Lotte Reiniger Filme. In: Youtube, online unter https://www.youtube.com/results?search_query=lotte+reiniger (05.07.2018).
- Ralf *Schenk*, Die Studenten sind so widerspruchslos. In: Berliner Zeitung (31.12.2008), Berliner Zeitung, online unter <https://www.berliner-zeitung.de/der-filmregisseur-rainer-simon-bereiste-die-usa-und-kanada---ein-gespraech-die-studenten-sind-so-widerspruchslos-15771554> (02.02.2019).
- Ron *Schlesinger*, „Heil dem gestiefelten Kater!“. NS-Propaganda in Märchenfilmen zwischen 1933 und 1945“ (27. Februar 2010). Zukunft braucht Erinnerung, online unter: <https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/heil-dem-gestiefelten-kater-ns-propaganda-in-maerchenfilmen-zwischen-1933-und-1945/> (30.07.2018).

Archivalien

- BArch D 117/27715, Ablieferungstermin „Wie heiratet man einen König“, von KAG Jugend- u. Kindefilm an Abteilung Finanzen (11.07.1968), S.1-2.
- BArch DR 1/13288, Abteilung Lichtspielwesen. Entwurf für die Zulassung ausländischer Filme im Zeitraum 1971-1975 (22.06.1971), S.2-14.
- BArch DR 1/4213, Dieter Wolf, Inge Wüste, Prädikatisierungsantrag für den Film „Sechse kommen durch die Welt“ (02.05.1972), S.1-2.
- BArch DR 1/4213, Dieter Wolf, Inge Wüste, Stellungnahme zum Rohschnitt „Sechse kommen durch die Welt“ (15.02.1972), S.1-2.
- BArch DR 1/4213, Inge Wüste, Aktennotiz. Stoffentwicklung zu „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (12.12.1967).
- BArch DR 1/4213, Inge Wüste, Aktenvermerk. Gespräche über Realisierung von „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (07.12.1970).
- BArch DR 1/4213, Stellungnahme zum Exposé „Sechse kommen um die ganze Welt“ von Inge Wüste (20.09.1967), S.1.
- BArch DR 1/4213, Wilhelm Päch, Aktennotiz der Kollegin Wüste (27.12.1967).
- BArch DR 117/55495, Aierle, Protokoll über die Beratung des Szenariums „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ (16.07.1975), S.1-3.
- BArch DR 117/55495, Dieter Wolf, Inge Wüste-Heym, Stellungnahme zum Szenarium II. Fassung (06.06.1975), S.1-2.
- BArch DR 117/55495, Gert Golde, Realisierungskonzeption für das Filmvorhaben „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus“ (31.06.1976).
- BArch DR 117/6478, Aktenvermerk über das voraussichtliche ökonomische Ergebnis des Films „Die kluge Bauerntochter“ (20.08.1968), S.2-4.
- BArch DR 117/8553, Handlungsaufbau (April 1966), S.1-8.
- BArch DR 117/8553, Inge Wüste, Einschätzung des Rohdrehbuchs „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (22.12.1967).
- BArch DR 117/8553, Kabitzke, Meine Meinung zum Handlungsaufbau zu „Sechse kommen durch die ganze Welt“ von Rainer Simon..
- BArch DR 117/8553, Rainer Simon, Konzeptionelle Gedanken zur Verfilmung „Sechse kommen durch die ganze Welt“ (Jänner 1966) S.1-8.
- BArch DR 117/8553, Stellungnahme zum Exposee „Sechse kommen durch ganze die Welt“ (20.9.1967).
- BArch DR 1-Z/168 Antrag auf Filmzulassung (28.03.1972).
- BArch DR 1-Z/168, Bearbeitungsablauf für DEFA Spielfilme „Sechse kommen durch die Welt“ (10.04.1972).
- BArch DR 1-Z/168, Zulassungsakten „Sechse kommen durch die Welt“.
- BArch DR 1-Z/224, Filmzulassung (12.05.1977).
- BArch DR 1-Z/224, Harkenthal, Im Hinblick auf die Öffentlichkeitsarbeit sind folgende Maßnahmen vorgesehen (12.05.1977).
- BArch DR 1-Z/224, Kurt Zeisler, Stellungnahme zum Film „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus“ (12.06.1977), S.1-2.
- BArch DR 1-Z/224, Protokoll 159/77 (17.05.1977).
- BArch DR 1-Z/224, S. Heinemann, Stellungnahme zum DEFA-Spielfilm für Kinder „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus“ (12.05.1977), S.2-3.
- BArch DR 1-Z/224b, Zulassungsakten „Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus“.
- BArch DR 1-Z/280, Antrag auf Filmzulassung (25.11.1968).
- BArch DR 1-Z/280, Evelyn Günther, VEB Film Progress Film-Vertrieb. Filmblatt Teil I (07.12.1968), S.2-5.

- BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme des VEB DEFA Außenhandel zu „Wie heiratet man einen König“ von Bulla, Otto (19.11.1968), S.1-2.
- BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zu dem Film „Wie heiratet man eine König“.
Ausgearbeitet von Gudrun Deubener, Wilhelm Päch (25.11.1968), S.1-5.
- BArch DR 1-Z/280, Stellungnahme zur staatlichen Zulassung des DEFA- Spielfilms „Wie heiratet man einen König“ von Jahrow (06.12.1968), S.1-5.
- BArch DR1-Z/224, Dieter Mäde, Stellungnahme zum Film „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus“ (09.05.1977), S.1-4.
- BArch, DR 1-Z/280, Zulassungsakten „Wie heiratet man einen König“.

Artikel der Tages- und Wochenpresse

- Manfred Beckmann, „Spaß haben, Spaß bereiten“. In: Berliner Zeitung am Abend (08.12.1977).
- W. Berger, „Ein neues Gimm- Märchen“. In: Berliner Zeitung (23.10.1971).
- M.B., „Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus“. In: Kino DDR 12 (1977), S.32.
- BRA, „Thriller oder Kinderfilm?“. In: Neue Zeit Berlin (20.02.1964).
- Christoph Funke, „Märchenhaftes Zelluloid. Neue Kinderfilmprogramme und Puppen. Schildbürger für Erwachsene“. In: Der Morgen Potsdam (10.12.1961).
- Joachim Giera, „Interview mit dem Regisseur Egon Schlegel“. In: Ereignis Kino, S.22.
- Marc Hairapetian, „Schutz vor dem Volkszorn?“. In: Berliner Zeitung (26.03.2009).
- G. Hauschild, „Kinderfilme – Sorgenkinder?“. In: Berliner Zeitung (13.04.1960), S.7.
- Manfred Heidel, „Filme für junge Zuschauer. Aus der Kinderfilmproduktion der DEFA“. In: Volkseigener Kreislichtspiel (29.12.1958).
- Heinz Hofmann, „Spaß mit dem Teufel“. In: Nationalzeitung Berlin (31.12.1977).
- M.H., „Es macht Spaß für die Kinder zu spielen. Dieter Franke in neuen DEFA Filmen“. In: Neues Deutschland Berliner Ausgabe (31.12.1977).
- Horst Knietzsch, „Keine Angst mehr vor den großen Teufeln“. In: Neues Deutschland Berliner Ausgabe (06.12.1977).
- Horst Knietzsch, „Zähmung eines Königs. Premiere des DEFA-Films ‚Wie heiratet man einen König?‘“. In: Neues Deutschland (13.03.1969).
- Wolfgang Lange, „Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus?“. In: Film Spiegel 26 (1977).
- Hans Lücke, „Märchen aufgetischt. Morgen DEFA Premiere ‚Wie heiratet man einen König‘“. In: Berliner Zeitung am Abend (01.03.1969).
- Ralf Schenk, „Weg aus der Enge“. In: Neues Deutschland (11.01.2006).
- Ralf Schenk, „Immer nur Gegenwart“. In: Berliner Zeitung Ausgabe City Ost (11.01.2001).
- Hermann Schirrmeister, „Zum Film-Märchen der DEFA für Kleine und Große ‚Wer reißt denn gleich vorm Teufel aus‘. Reizvoll und abenteuerlich“. In: Tribüne (08.12.1977).
- Rainer Simon, „Anpassen oder Widersetzen?“. In: Sonntag Berlin (01.04.1990).
- Andre Simonovieso, „Kein Kindermärchen. Im Märchenfilm ‚Sechse kommen durch die Welt‘ versteckte der nicht linientreue Regisseur Rainer Simon Kritik an der Gesellschaft“. In: TIP 26 (1991).
- G.S., „Sechse kommen durch die Welt. Ein Märchenfilm der DEFA für Kinder und Eltern“. In: Neue Zeit Berlin (26.08.1972).
- Gisela Steinecker, „Wie heiratet man einen König“. In: für dich. Illustrierte Frauenzeitschrift (03.12.1968), S.9f.
- R. Trebing, „Spät – aber noch nicht zu spät“. In: Film Spiegel 1 (1960), S.5.
- UB, „Im Blickpunkt: Kinderfilme“. In: Film Spiegel 4 (1982).
- UB, „Kinderfilme auf dem Gabentisch“. In: Berliner Zeitung am Abend (28.12.1960).
- UB, „Keine Märchenehe“. In: Neue Berliner Illustrierte (03.12.1968).

- UB, „16 Millionen sahen Jugendfilme“. In: Brandenburgische Neueste Nachrichten Potsdam (01.02.1977).
- UB, „20 Millionen Kinder gehen jährlich ins Kino“. In: Märkische Volkstimme Potsdam (22.03.1978).
- UB, „Sechse kommen durch die Welt“. In: ‚für dich‘ Illustrierte Frauenzeitschrift (01.06.1972).
- UB, „Ich möchte einen spielerischen Gedankenaustausch erreichen. Interview mit Rainer Simon“. In: Film und Fernsehen 10 (1979), S.11.
- K.J. *Wendlandt*, Eine eigenwillige, phantasievolle Märchengroteske“. In: Neues Deutschland (Berliner Ausgabe) (20.08.1972).

Dokumentationen

- Ullrich *Kasten*, „Es werden ein paar Filme bleiben. Das war die DEFA“, TV Dokumentation: 2. Mai. 1996, ARD, online unter <https://www.veoh.com/watch/v39576042z8A63s8r> (01.02.2019).
- Eric *Friedler*, „Der Sturz – Honeckers Ende“, TV Dokumentation: 2. April 2012, Das Erste, online unter <https://vimeo.com/39841030> (10.05.2019).

Filmographie

- Die Geschichte vom kleinen Muck (R: Wolfgang Staudte, 1953)
- Das tapfere Schneiderlein (R: Helmut Spieß, 1956)
- Das singende, klingende Bäumchen (R: Francesco Stefani, 1957)
- Das Zaubermännchen (R: Christoph Engel, Erwin Anders, 1960)
- Das Kleid (R: Konrad Petzold, 1961)
- Schneewittchen (R: Gottfried Kolditz, 1962)
- Frau Holle (R: Gottfried Kolditz, 1963)
- König Drosselbart (R: Walter Beck, 1965)
- Wie heiratet man einen König? (R: Rainer Simon, 1969)
- Dornröschen (R: Walter Beck, 1971)
- Der kleine und der große Klaus (R: Celino Bleiweiß, 1971 TV)
- Seche kommen durch die Welt (R: Rainer Simon, 1972)
- Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus (R: Egon Schlegel, 1977)
- Die Gänsehirtin am Brunnen (R: Ursula Schmenger, 1979)

Abstract: Deutsch und Englisch

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich den DDR-Märchenfilmen der DEFA (Deutsche Film AG) und ihrem subversiven Potential im Kontext des repressiven SED-Staates. Unter Anwendung der *historisch kontextualisierten Filmanalyse* nach Korte (2010) wurden drei Märchenfilme – „Wie heiratet man einen König“ (R: Rainer Simon, 1969), „Sechse kommen durch die Welt“ (R: Rainer Simon, 1972), „Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus“ (R: Egon Schlegel, 1977) – nach eingehender Beschäftigung mit den politischen und strukturellen Bedingungen der Filmentstehung, analysiert. Die Filmbeispiele wurden in der DDR als Filme für Jung und Alt beworben, womit die Regisseure für eine generationenübergreifende Unterhaltung sorgen mussten. Daraus ergaben sich einerseits nachvollziehbare Plots für die Kinder, als auch andererseits Doppelbödigkeiten, die als (kritische) Anspielungen auf die zeitgenössische DDR gewertet werden konnten. Die DEFA-Märchenfilme sind ein bisher nur marginal behandeltes Thema in der wissenschaftlichen Literatur und die Arbeit soll dazu beitragen die Wirkungsmacht von Kinderfilmen dazulegen.

This diploma thesis deals with GDR fairytale movies and their subversive potential in the repressive conditions of the SED-state. Three films – „Wie heiratet man einen König“ (R: Rainer Simon, 1969), „Sechse kommen durch die Welt“ (R: Rainer Simon, 1972), „Wer reißt den gleich vor'm Teufel aus“ (R: Egon Schlegel, 1977) – were chosen to analyze them in accordance to Korte's (2010) principles of a contextualized historic film analysis. Therefore, a detailed study of the political and structural situation of the production time was conducted to highlight ambiguities in the films that allude to contemporary politics and society in the GDR. The movies were advertised as being appropriate for the whole family thus, regisseurs had to find ways to entertain all age groups. For the younger audience the films maintained straightforward fairy-tale plotlines, whereas (critical) allusions to the GDR humored adults. The fairytale movies produced in the DEFA (German Film AG) studios are only a side issue in academic literature so the aim of the paper is to shed light upon the potential complexity of children's films.