

Bryn Mawr College

Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College

German Faculty Research and Scholarship

German

2021

Menschlichkeit in der Zauberwelt: Walter Beck und seine DEFA-Märchenfilme aus dem Atelier

Qinna Shen

Bryn Mawr College, qshen@brynmawr.edu

Follow this and additional works at: https://repository.brynmawr.edu/german_pubs



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [German Language and Literature Commons](#)

[Let us know how access to this document benefits you.](#)

Citation

Shen, Q. 2021. "Menschlichkeit in der Zauberwelt: Walter Beck und seine DEFA-Märchenfilme aus dem Atelier." *Filmblatt* 26. Jg., Nr. 76/77 Herbst 2021. CineGraph Babelsberg e.V.: 28–41.

This paper is posted at Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College.
https://repository.brynmawr.edu/german_pubs/41

For more information, please contact repository@brynmawr.edu.



Die 1980er Jahre im DEFA-Märchenfilm. Oben: Teufel im Komplementärkontrast in *DER BÄRENHÄUTER* (Foto: DEFA-Stiftung / Dieter Jaeger). Unten: In *DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN* muss Constanze (Marina Krogull) einige Abenteuer bestehen, um den verwunschenen Prinzen zu befreien (Foto: DEFA-Stiftung / Jörg Erkens)

Qinna Shen

Menschlichkeit in der Zauberwelt

Walter Beck und seine DEFA-Märchenfilme aus dem Atelier

„Märchen zu erzählen ist sein Metier. Walter Beck, der verdienstvolle Kinderfilmregisseur, schuf schon manchen Film, mit dem er die alten, unsterblichen Geschichten in heutiger Sicht zeigt.“¹ So lobte 1988 eine Filmkritikerin den Filmemacher Walter Beck (geboren 1929), der eine jahrzehntelange Karriere bei der DEFA absolviert hatte. Zu seiner Filmografie zählen fünf Märchenspielfilme, die alle auf Vorlagen der Brüder Grimm basieren: *KÖNIG DROSSELBART* (1965), *DORNRÖSCHEN* (1971), *DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN* (1982), *DER BÄRENHÄUTER* (1986) und *FROSKÖNIG* (1988). In seinen Aufsätzen wie auch in der kürzlich von der DEFA-Stiftung veröffentlichten Arbeitsautobiografie *Mär und mehr* hat Beck seine Theorien, Konzeptionen sowie die Filmproduktion und -rezeption erörtert. Schauen wir uns die Themen und die Ästhetik von Becks Märchenfilmen einmal genauer an, deren ideologische, politisch-wirtschaftliche und filmtechnische Voraussetzungen.

Die DEFA verfügt über eine lange, kontinuierliche Märchenfilmtradition. Zwischen *DAS KALTE HERZ* (1950, R: Paul Verhoeven) und *GESCHICHTE VON DER GÄNSEPRINZESSIN UND IHREM TREUEN PFERD FALADA* (1989, R: Konrad Petzold) produzierte die DEFA allein über vierzig Spielfilme, die auf Volks- oder Kunstmärchen basieren.² Sie haben das nationale und internationale Ansehen des Studios erhöht. Beck charakterisierte die DEFA als einen „bekennenden Anwalt des Märchens“: „So muß man die DEFA damals schon als weit voraus erkennen. Dort weiß man damals schon zweifelsfrei: ‚Kinder brauchen Märchen‘.“³ Aber was für Märchen?

DAS SINGENDE, KLINGENDE BÄUMCHEN (1957, R: Francesco Stefani), heute einer der beliebtesten DEFA-Märchenfilme, wurde in der DDR sowohl von Hellmuth Häntzschke, dem pädagogischen Berater der Künstlerischen Arbeitsgruppe Kinder- und Jugendfilm, als auch von einigen Rezensenten wegen fehlender sozialistisch-realistischer Inhalte als gescheiterter Märchenfilm kritisiert.⁴ Auf der Filmkonferenz im Jahr

¹ Birgit Galle: *FROSKÖNIG: ein altes Märchen anders erzählt*. In: *Neues Deutschland*, 30.6.1988.

² Qinna Shen: *The Politics of Magic. DEFA Fairy-Tale Films*. Detroit 2015. Für diesen Artikel bedanke ich mich bei dem Regisseur Walter Beck für Gespräche am 7. und 8. Februar 2019 während der DEFA-Kinderfilm-Konferenz in Halle an der Saale und wieder telefonisch im Juni 2020.

³ Walter Beck: *Mär und mehr. Ein arbeitsbiographisches Kaleidoskop von Walter Beck*. Berlin 2019, S. 190.

⁴ Hellmuth Häntzschke, Hans-Jürgen Stock (Hg.): *Kinder- und Jugendfilme. VEB DEFA-Studio für Spielfilme*. Potsdam 1976, S. 26; Hellmuth Häntzschke: *Der Spiel- und Trickfilm für Kinder in der DDR*. Berlin-Ost 1980, S. 53; Charlotte Ewald: *Zwei neue Kinderfilme der DEFA*. In: *Deutsche*



Walter Beck zusammen mit dem Kameraassistenten Günter Sahr bei den Dreharbeiten zu DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN (Foto: DEFA-Stiftung / Jörg Erkens)

1958 wurde scharfe Kritik wie „Idealismus“ und „Flucht in kleinbürgerliche Idylle“ an dem Film geübt.⁵ Danach ergab sich eine Diskussion über grundlegende Fragen zu der Entwicklung sozialistischer Filme. Beck betrachtete DAS SINGENDE, KLINGENDE BÄUMCHEN ebenfalls als „verpönt[en]“, „kitschig[en]“ und „abschreckend[en]“ „Märchenschmus“.⁶ Er wollte sich von solchen Märchenverfilmungen distanzieren und das Genre neu definieren. Vor allem interpretierten Beck und sein Team die Grimm-Vorlagen aus der Perspektive der Gegenwart. Beck hat mehrmals in seinen Schriften betont, dass Märchen zeitbedingt und „zeitbezogen“ anzueignen seien.⁷ Um die Vorlagen zu aktualisieren und das zeitgenössische Publikum anzusprechen, haben die Dramaturgen und Drehbuchautoren (einschließlich Beck selbst) an den traditionellen Märchen einige Änderungen vorgenommen. Beck bestand darauf, denn seiner Meinung nach seien die „Filmemacher [...] nicht die Testamentsvollstrecker der Oelenberger Handschrift, noch der Ausgabe letzter Hand“.⁸ Die Neuinterpretationen sollten sich an den sozialistisch-humanistischen Werten und den

Filmkunst, Nr. 1, 1958; Charlotte Czygan: DAS SINGENDE KLINGENDE BÄUMCHEN. In: *BZ am Abend*, 17.12.1957.

⁵ Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf (Hg): *Zwischen Marx und Muck. DEFA Filme für Kinder*. Berlin 1996, S. 109; Frank-Burkhard Habel: *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme*. Berlin 2000, S. 553.

⁶ Beck: *Mär und mehr*, S. 390.

⁷ Beck: *Mär und mehr*, S. 191.

⁸ o. V.: *Kinderfilme – FROSCHKÖNIG*. In: *Kino DDR*, Nr. 7, 1988.

Gegebenheiten in der DDR orientieren. Dabei fällt auf, dass sich die Menschlichkeit wie ein roter Faden durch die Zauberwelt Becks zieht.

Künstlerisch anspruchsvolle Filme zu gestalten war ihm wichtig und er experimentierte mit unterschiedlicher Stilik im Rahmen seines Kunstideals. Beck bemerkte: „Märchenfilm ist zuallererst Film“.⁹ Vor allem ist Beck ein überzeugter Befürworter der Atelierfilme, weil das Atelier nicht der Willkür der Naturwelt ausgesetzt ist. Dazu erklärte er früh: „Bedingtheit konsequent durchzuhalten, ist nur möglich, wenn alle Aufnahmen im Atelier hergestellt werden. Sobald wir in die Natur uns begäben, wären wir dem Zufall des Vorgefundenen ausgeliefert, der dann jeder Einstellung seine eigene Bedingtheit gäbe, und der mit Sicherheit nicht durch alle Einstellungen die gleiche Bedingtheit setzte.“¹⁰

Beck lehnte Naturalismus mit dessen detailgetreuer Darstellung der Wirklichkeit ab: „Weil ich das naturalistische Element vermeiden möchte, das durch Außen-aufnahmen zwangsläufig einfließt“.¹¹ Er wollte überhöhte Wirklichkeiten liefern, nicht sie abbilden.

Ergänzende Naturszenen erscheinen oft auf einer großen Leinwand, die hinten aufhängt und mit Auf- oder Rückprojektion unterschiedlich beleuchtet und gestaltet wird. Beck entwickelte einen minimalistischen Stil und erlaubte nur diejenigen Dekorationen, die zur Kennzeichnung der Schauplätze benötigt wurden.¹² Teilweise wegen des beschränkten Budgets musste Beck mit möglichst wenigen Motiven auskommen. Das wiederum bedingte eine statische Kamera mit kontrolliertem Schwenk, damit sie im Rahmen blieb und nicht vom Szenenbild abschweifte. Schlichte Atelierausstattung diente auch der Hervorhebung der Handlungen und der Charaktere. Anders als die eindimensionalen Typen in tradierten Märchen ging es Beck um die Darstellung von Charakteren und deren Entwicklung. Deshalb erhielten sie auch Namen und Charaktereigenschaften. Die meisten Einstellungen sind im Spektrum von Totale zu Halbnahe, manchmal auch in Großaufnahmen gedreht, um die Charaktere in den Fokus zu rücken.

Becks Inszenierung wurde stark vom Theater beeinflusst. Schon 1949 lernte der zwanzigjährige Beck Brechts Episches Theater kennen. Er besuchte dessen Aufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder* am Deutschen Theater und wurde davon geprägt. Anstatt einer ganzen hing auf der Bühne nur eine halbhohe Gardine, damit das Publikum die Bühnenumstellung verfolgen konnte. Diese Technik veranschaulichte, dass das Theater etwas Gestaltetes ist.¹³ Beck achtete sehr auf die Ges-

⁹ Beck: *Mär und mehr*, S. 496.

¹⁰ Ebd., S. 397.

¹¹ Die nächste DEFA-Premiere: DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN. Gespräch mit Regisseur Walter Beck. In: *Filmspiegel*, Nr. 22, 1982.

¹² Vgl. Walter Beck: Zur Geschichte des DEFA-Märchenspielfilms für Kinder. In: Regina Bendix, Ulrich Marzolph (Hg): *Hören, Lesen, Sehen, Spüren: Märchenrezeptionen im europäischen Vergleich*. Baltmannsweiler 2008, S. 195.

¹³ Beck: *Mär und mehr*, S. 70.

tik und Mimik der Schauspieler, die Dialog- und Songtexte, und die Musik. Seine Filme weisen verschiedene Stile auf, die sowohl Anleihen an der Renaissance und Romantik als auch an der Moderne nahmen, aber Beck beabsichtigte nicht, seinen Film auf einen gegebenen Stil festzulegen. Stattdessen ließ er den Szenenbildner etwas entwerfen, das nicht schon ‚vorgefertigt‘ in der Kunst- und Bildgeschichte zu finden war. Jeder Film ist experimentell und originell.

Minimalismus in KÖNIG DROSSELBART (1965) und DORNRÖSCHEN (1971). 1963 wurde die Künstlerische Arbeitsgruppe Kinder- und Jugendfilm als Teil des DEFA-Spielfilmstudios gegründet, die bis 1970 existierte.¹⁴ Das erste Projekt, das Manuskript von Günter Kalfotens *König Drosselbart* zu inszenieren, boten sie Beck an.¹⁵ KÖNIG DROSSELBART handelt von einer hochmütigen Prinzessin, Roswitha, die mit sozialer Herabsetzung, Isolation und Arbeit bestraft und durch diese geläutert wird. Aber Beck fand eine Geschichte ‚der Widerspenstigen Zähmung‘, so die gängige Interpretation, zu banal. Für ihn war die soziale Umgebung eines Menschen entscheidend für die Entfaltung seiner Fähigkeiten, was für die gesellschaftliche Bedingtheit spricht.¹⁶ Deshalb wurde die Menschlichkeit der Prinzessin hervorgehoben, indem die Prinzessin als von Natur aus gut dargestellt und ihr Hochmut als Folge ihrer Verachtung für das langweilige und erstickende Hofleben gerechtfertigt wurde. Ihr wurde ein künstlerisches Talent zugeschrieben: Sie malt gern, doch dieses Talent wird im Palast weder geschätzt noch gebraucht. Aber als Töpferin kann sie später mit ihrem Talent die Ware bemalen und besser verkaufen. Arbeit hat eine transformative Funktion, die die Prinzessin über Demut und Fleiß belehrt. Im Vergleich zur Vorlage entsprach die Überarbeitung den in der DDR beförderten sozialistisch-humanistischen Grundsätzen und wurde gutgeheißen.¹⁷

In DORNRÖSCHEN gilt die Vermenschlichung der bösen Fee. Im Grimm'schen *Dornröschen* wird die dreizehnte Fee nicht zum Geburtsfest der Prinzessin eingeladen, weil sie zufällig die letzte in der Reihe ist. Becks Version verwandelt jedoch die beleidigte und rachsüchtige Fee in eine Gönnerin des Fleißes, gespielt von Vera Oelschlegel. Wäre die dreizehnte Fee eingeladen worden, hätte sie der Prinzessin die Gabe des Fleißes geschenkt, die einer Prinzessin, so glaubt der von Macht und Reichtum besessene König, nichts nutzen wird. Ein Kritiker wies jedoch auf die Inkonsequenz einer solchen Überarbeitung hin: „Wenn die dreizehnte Fee zur guten Fee wurde, warum wünscht sie dann dem unschuldigen Kinde den Tod und nicht dem habgierigen bösen Vater?“¹⁸ Ein anderer fragte: „Warum bestraft die Fee

¹⁴ Steffen Wolf: *Kinderfilm in Europa*. München 1969, S. 160.

¹⁵ Beck: *Mär und mehr*, S. 188.

¹⁶ Ebd., S. 191.

¹⁷ G. S.: Die gebändigte Prinzessin. In: *Neue Zeit*, 20.12.1964; Holger Jancke: KÖNIG DROSSELBART. In: *Die Tageszeitung*, 30.8.1991.

¹⁸ H. H.: Ein Märchen in realer Welt: DORNRÖSCHEN-Film aus dem DEFA-Studio/Neu erzählt. In: *Brandenburgische Neueste Nachrichten*, 14.4.1971.

des Fleißes nicht nur die Nichtstuer, sondern alle anderen gleich mit, auch die Fleißigen“?¹⁹ Dieser Widerspruch könnte als Kompromiss verstanden werden, nicht zu weit von der Vorlage abzuweichen. Strenge Logik kann allerdings kaum von Märchen erwartet werden. Beck kreierte sicherlich eine imponierende Fee des Fleißes und verwandelte die Fee, die früher als Hexe stereotypisiert worden war, in eine starke und weise Frau.

In der Vorlage ist niemand empört, als der König alle Spindeln verbrennen lässt, obwohl eine landesweite Beschlagnahmung eines solchen lebenswichtigen Werkzeugs verheerend ist für das Volk. In Becks Film widersetzen sich die Spinnerinnen den Soldaten. Sie rufen aufsässige Parolen aus wie in einem sowjetischen Agitprop-Theater: „Der König stürzt uns alle ins Elend. Er verdirbt Leute und Land. Der König soll verflucht sein [...] Der König soll vertilgt werden.“ Ein Rezensent bewertete diese Änderung positiv: „Wer – außerhalb des ‚sozialistischen Lagers‘ – hat sich je darüber Gedanken gemacht, welche katastrophalen Folgen des Königs Spindelverbot für die Werktätigen haben mußte?“²⁰

Anders als vorher darf der alte König nach hundert Jahren nicht mehr regieren. Die Fee des Fleißes nimmt dem alten König Krone und Zepter weg und übergibt sie dem jungen und guten König. Die Gesichter des alten Königs und seines Gefolges werden maskenbildnerisch aschgrau gefärbt. Am Ende setzt sich die erwachte Prinzessin an das Spinnrad. Fleiß ist nicht mehr unschicklich für eine Prinzessin. Der Film endet, wie er beginnt – mit Frauen in einer Spinnkammer, die den Fleiß besingen. Laut Beck zeigte die harte Arbeit in Märchenfilmen den Bezug zur DDR-Gesellschaft seiner Zeit, in der Arbeit eine entscheidende und prägende Bedeutung hatte.²¹

Im Vergleich zu den moderneren Stilrichtungen in seinen späteren Filmen arbeitete Beck in *KÖNIG DROSSELBART* und *DORNRÖSCHEN* mit Stilelementen aus Romanik und Frührenaissance. *KÖNIG DROSSELBART* hat eine offene und frontale Ästhetik mit allen Szenen auf einer Plattform, die von allen Seiten ausgeleuchtet werden konnte. Darauf entstanden der Palast des Königs Löwenzahn, ein schlichter, stilisierter Wald Drosselbarts, ein Markt, eine Hütte, und das Schloss und die Schlossküche Drosselbarts. Die Aufprojektion erzeugte einen hellen und unbegrenzt erscheinenden Horizont.²² Auf seine minimalistische Weise besteht das Schloss von König Löwenzahn aus einem karierten Boden, einem knochengerüstartigen Bau mit Gewölbebögen und Balustraden, die ein Schloss kenntlich machen. Die breite Treppe führt imaginär zum Zimmer der Prinzessin, aber in Wirklichkeit ist das Konstrukt alleinstehend. Ein Reporter, der vom Set berichtete, hatte auch noch eine nicht im Film sichtbare, schmale Hühnerstiege erklimmen müssen, um „in

¹⁹ K. M.: *DORNRÖSCHEN*. In: *Sonntag – Berlin*, 4.4.1971; J. N.: *DORNRÖSCHEN*. In: *Bauernecho*, 28.4.1971.

²⁰ Christl Grunwald-Merz: Kulturerbe oder Altlast? In: *FWU-Magazin*, Nr. 4, Grünwald 1995, S. 49; Beck: *Mär und mehr*, S. 277.

²¹ Walter Beck: Zur Geschichte des DEFA-Märchenspielfilms für Kinder, S. 201.

²² o. V.: *KÖNIG DROSSELBART* erlebt. In: *Märkische Volksstimme*, 28.5.1965.

das Zimmer der hoffärtigen Prinzessin [zu] gelangen“.²³ Die Kamerastellung und der Kamerawinkel variieren. Neben frontalen Bildern gibt es zum Beispiel eine Untersicht auf die Prinzessin, die verspätet die Treppe runterkommt, Aufsichten des Schlosssaals, der Marktszene, und des Spiegelbilds im Brunnen.

DORNRÖSCHEN arbeitet deutlich weniger mit Hintergrundprojektion, weil sich die Szenen nicht auf einer offenen Bühne abspielen, sondern in scheinbar geschlossenen Räumen, wie einer Spinnstube, dem Schloss, der Schlossküche und dem Turm.²⁴ Aber Beck teilte das Geheimnis hinter den Kulissen mit: „Keine Dekoration dieses Films besteht aus mehr als einer Wand. Durch entsprechenden Umbau und adäquate ‚Auflösung‘ gelingt es Raumgefühl zu schaffen [...] Den ganzen Saal gibt es im Atelier zu keiner Zeit. Ein solches Verfahren setzt voraus, daß die ‚Auflösung‘, also die Wahl der Kamerastandpunkte, vorher präzise festgelegt ist [...] daß die Aufnahmen nicht in szenisch chronologischer Reihenfolge gedreht werden, sondern richtungsweise gruppiert.“²⁵

Weil ihm der Hauptdirektor des DEFA-Studios für Spielfilme Albert Wilkening nur äußerst knappe Mittel zur Verfügung stellte, musste Beck entsprechend agieren, um die finanziellen Einschränkungen zu kompensieren.

Dieser auf Orwocolor gedrehte Farbfilm besitzt eine auffallende Bildkonstruktion mit einer durchgängigen Symmetrie im Szenenbild, die sich auch bei der Aufstellung der Figuren zeigt, wie den spinnenden Frauen, den Trompetenbläsern, den zwölf Feen, den Soldaten beim Verbrennen der Spindeln und dem Königspaar. Um die Symmetrie zu erhalten, sind die Bilder präzise gerahmt. Die Kamera wird möglichst frontal zentriert und auf Augenhöhe positioniert. Im Kontrast zu den hellen Farben in KÖNIG DROSSELBART sind die Farben der Bauten und der Kostüme in DORNRÖSCHEN generell dunkler.

Als das ganze Schloss einschläft und aufwacht, griff Beck zu einem formalen Kunstkniff: Die drei Szenarios – jeweils mit den Höflingen, dem Königspaar sowie dem Koch und dem Küchenjungen – kommen hintereinander zum Stillstand, als Dornröschen ihren Finger mit einer Spindel sticht. Als der Prinz das Schloss erreicht, sieht er die drei Szenen noch in Standbildern eingefroren, dann setzt sein Kuss diese Bilder wieder in Gang. Die Standbilder bewegen sich nahtlos weiter, als ob nichts passiert wäre. Der Film kombiniert statische und laufende Bilder, um das Einschlummern und Erwachen des ganzen Palastes anschaulich wiederzugeben.

Stilisierung in DER BÄRENHÄUTER (1986). In ästhetischer Hinsicht ist DER BÄRENHÄUTER wohl Becks stilisiertester und künstlichster Märchenfilm. Der Film erzählt vom Pakt des ausgemusterten Soldaten Christoffel mit dem Teufel, dem zufolge er sich sieben Jahre lang nicht wäscht, kämmt oder rasiert, und von Menschen verabscheut wird. Die Liebe der Goldschmiedtochter Katarina ermöglicht es ihm, in sei-

²³ Harro Zimmermann: Post zu KÖNIG DROSSELBART. In: *Wochenpost*, Berlin, 21.8.1965.

²⁴ Beck: *Mär und mehr*, S. 277.

²⁵ Beck: *Mär und mehr*, S. 278.



Reduzierte Architektur in *KÖNIG DROSSELBART* (1965) mit Karin Ugowski (Prinzessin Roswitha) und Manfred Krug (König Drosselbart) (Fotos oben: DEFA-Stiftung / Ekkehart Hardtkopf, Max Teschner). Symmetrie und strenge Frontalität in *DORN-RÖSCHEN* (1971). Königin (Evamaria Heyse) und König (Helmut Schreiber) können nicht verhindern, dass die dreizehnte Fee (Vera Oelschlegel) der Prinzessin (Juliane Korén) die Spindel zeigt (Fotos unten: DEFA-Stiftung / Frank Bredow)

nen Worten, „ein[en] Ozean voller Zeit“ durchzuhalten und die Wette zu gewinnen. Im Grimm'schen Märchen darf der Soldat als dritte Bedingung nicht das Vaterunser beten. Beck erläuterte dazu: „Die meisten Zuschauer unseres Filmes, für eben die wir arbeiten, denken und fühlen nicht in christlicher Vorstellungswelt.“²⁶ Deshalb fällt dieser religiöse Aspekt im Film weg – eine zeitgemäße Veränderung, bedingt durch die Säkularisierung der DDR-Gesellschaft. Stattdessen betonte Beck die Menschlichkeit seiner Hauptcharaktere: „Katarina übt die Tugend, einen Menschen nicht nach Äußerlichem zu beurteilen, sondern nach dessen inneren Qualitäten zu suchen.“²⁷ Christoffel verliert sieben Jahre lang seine äußere Menschlichkeit, behält aber eine menschliche Seele, die durch seine Augen spricht – eine herausragende Leistung des Schauspielers, Jens-Uwe Bogadtke.

Der DDR-Ideologie angepasst, enthielt *DER BÄRENHÄUTER* ein radikal neues, zugleich antikapitalistisches Ende. Am Schluss der Märchenvorlage verlangt der Teufel wortbrüchig den münzenstiftenden Rock zurück, aber der Bärenhäuter bleibt

²⁶ Beck: *Mär und mehr*, S. 459.

²⁷ Ebd., S. 461f.

vermögend. In Becks Film geht Christoffel als sauberer, einfacher, aber glücklicher Mann zu Katarina, worauf die Kritikerin Margitta Fahr ihm vorwarf: „Die offensichtlich sozialkritische Handlung des Märchens kann man doch nicht reduzieren auf die Grundaussage: ‚Geld bringt dem Armen nichts Gutes ein‘ [...] Ihm bleibt nur Katarina. Schön, aber ist es denn wirklich eine Schande, Geld zu haben und dem Mädchen eine Existenz bieten zu können. Das hat er sich wohl verdient, nach sieben Jahren unwürdigem Dasein.“²⁸

Die ‚marxistische Lesart‘ von Märchen war ein bewährtes Prinzip bei der DEFA. Verachtung für Habsucht und Reichtum findet sich in vielen DEFA-Märchenfilmen. Sie bieten eine alternative Moral: Liebe ist der echte Reichtum. Dem Ziel vieler Märchen, Macht und Reichtum zu erlangen, wird nicht gefolgt. DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK (1953) endet ähnlich, doch 1953 begrüßten die Kritiker einstimmig Mucks Verzicht auf Reichtum, den ihm der Zauberstab und die Zauberschuhe brachten, doch im Fall vom BÄRENHÄUTER dreißig Jahre später fanden Rezensenten dieselbe Rhetorik banal, abgebraucht und anachronistisch. Der Anachronismus des Films erklärt vielleicht teilweise die geringe Besucherzahl in den Kinos. Ein Kritiker bemerkte: „Ein spannender, gut inszenierter Film und ein leeres Kino – Welch seltsamer Widerspruch.“²⁹ Der Film wurde von der Presse auf der Berlinale 1987 in West-Berlin zwiespältig bewertet. Ein bundesdeutscher Rezensent nannte den Pakt mit dem Teufel einen „sozialistische[n] Sündenfall“. Beck entgegnete: „Die ideologischen Scheuklappen westlicher Beurteiler offenbaren sich da erneut.“³⁰ Die Entzweiung reflektierte die ideologischen Gegebenheiten in den beiden deutschen Staaten.

Um das Fortschreiten der Zeit zu veranschaulichen, kreierte der Szenenbildner Paul Lehmann ein Set, das relativ leicht Variationen ermöglicht. Als Grundkonstruktion wurden zwei große Gerüste im Atelier gebaut, bedeckt von einem riesigen weißen Tuch, davor niedrigere Gerüste von einem grünen Tuch bedeckt, was Berge und Hügel suggerieren sollte. Im Vordergrund wurden Steine hingelegt, die vom Bühnennebel umgeben sind, und ein Taubenhaus aufgestellt. Dieselbe Landschaft wiederholt sich im Film, jedoch mit Änderungen, die den Jahreswechsel andeuten. Mithilfe der Aufprojektionstechnik simulierte der Horizont Außenszenen. Die Leinwand wurde abwechselnd grau, blau, grün, oder in den Farben eines Sonnenaufgangs und -untergangs beleuchtet. Die Episoden rund um den Teufelspakt mit dessen Auflösung am Ende finden auf einer Heide statt, wo Zypressen und Steinsäulen stehen. Ein Nachthimmel mit einem hängenden Mond wird auf die Leinwand projiziert. Künstliche Wolken werden über den Himmel mit Draht gezogen.

Das Szenenbild wurde sowohl von Beck als auch von Rezensenten gelobt. Leider war das Arbeitsverhältnis mit Lehmann nach diesem Film zu Ende. Lehmann

²⁸ Margitta Fahr: Ein merkwürdiger Teufelspakt. In: *Film und Fernsehen*, Nr. 11, 1986.

²⁹ Axel Geiß: Christoffels Wette mit dem Teufel. In: *Brandenburgische Neueste Nachrichten*, 12.3.1986.

³⁰ Claus Heinrich: Pakt mit dem Teufel. In: *Die Tageszeitung*, 27.2.1987; Beck: *Mär und mehr*, S. 469.



Christoffel (Jens-Uwe Bogadtke) und Katarina (Janina Hartwig) glücklich vereint in DER BÄRENHÄUTER (Foto: DEFA-Stiftung / Dieter Jaeger)

stellte die Dekoration oft nicht rechtzeitig fertig, weil er alles eigenhändig machen wollte. Eines Tages soll er Spaten voll Kohlen auf der Bühne verstreut und so die geöffnete Kameralinse beschmutzt haben. In den Auseinandersetzungen warf Beck ihm auch unkollegiale Arbeitsweise vor. Danach war Lehmann nicht mehr zur Zusammenarbeit zu überreden.³¹

Starke Frauen. DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN (1982) und FROSKÖNIG (1988). DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN und FROSKÖNIG präsentieren starke Frauen, die sich auf den Weg machen, um den Geliebten zu finden. Daneben zeigen beide Filme die Menschwerdung eines Prinzen, die der Heldin in Form eines Löwen oder eines Frosches begegnen (und in der hinzugedichteten zweiten Hälfte des FROSKÖNIG in Form eines lieblosen – daher entmenschlichten – Prinzen).

Die erste Anregung zu der Verfilmung des Grimm'schen Märchens *Das singende, springende Löweneckerchen* kam von der Autorin Barbara Honigmann, die ein Exposé zu diesem Märchenstoff vorlegte, das sie später als ein Theaterstück veröffentlichte.³² Ähnlich wie in der Vorlage geht es bei der Version Honigmanns um die jüngste Tochter Hanna, die wegen eines gestohlenen Löweneckerchens (gemeint ist eine Lerche) Braut eines Löwen wird. Dieser ist aber ein verzauberter Prinz, der

³¹ Beck: *Mär und mehr*, S. 465f.; S. 483.

³² Barbara Honigmann: *Das singende, springende Löweneckerchen*. Märchen nach den Gebrüdern Grimm. In: *Spielplatz. Fünf Theaterstücke für Kinder*. Frankfurt am Main 1988, S. 125–160.

tagsüber ein Tier und nachts ein Mensch ist. Der Löwenprinz darf nicht von einem Lichtstrahl getroffen werden, was aber unvermeidlich passiert. Er verwandelt sich in eine Taube, fliegt weg und hinterlässt eine Spur von Blut und Federn. Die Frau folgt dieser Spur und überwindet dabei allerlei Schwierigkeiten, um den Mann zu erlösen. Als sie nach sieben Jahren endlich den Prinzen findet, kämpft er mit einem Lindwurm, der eine verzauberte Prinzessin ist. Hanna berührt beide mit der Schilfrute und sie gewinnen ihre menschliche Gestalt zurück, aber, zu Hannas Entsetzen, umarmen sie sich und gehen als Paar davon.

Bei Honigmann ist der Treuebeweis eine Qual, ein Leiden, etwas Furchtbares, was einen Menschen kaputt machen kann.³³ Die Kurzfilmfassung Honigmanns enthielt dieselbe Haltung wie in dem später veröffentlichten Theaterstück. Als Hanna den Mann findet, aber wieder an die Prinzessin verliert, schüttet sie ihre Frustration aus: „Mein Prinz. Es ist mein Prinz! Das kann und darf nicht wahr sein. Ich werde wahnsinnig, wenn das wahr ist. Wer bist du denn, daß du mich so beleidigen darfst? Ich bin immer hinter dir hergelaufen, als ob es auf der Welt nichts anderes gäbe, habe ewig nur auf dich gewartet, du Prinz. Du Prinz, du Prinz! Und wenn einer wüßte, was das für eine Folter ist, dieses Warten, dieser Fluch, die schlimmste aller Martern, grausame Tortur, wenn man nichts tun kann als nur immer warten [...] Und jetzt läßt du mich einfach stehen? Einfach wie dumm dastehen?“³⁴

Dieser Ausbruch ist ein feministischer Moment, der sowohl im Grimm'schen Märchen als auch bei Beck's Märchenversion fehlt. Honigmann machte klar, dass die langjährige Suche große Herausforderungen an die Suchende stellt. Der anscheinende Verrat des Prinzen lässt Hanna verzweifeln und sie hinterfragt den Wert der Selbstopferung. Aber dann, dem veröffentlichten Theaterstück zufolge, überwindet ihre Liebe zu ihrem Mann doch die Verzweiflung. Mit Geschenken von der Sonne, dem Mond und dem Wind kann sie endlich sein verlorenes Gedächtnis zurückholen. Honigmanns Geschichte schlägt einen modernen Ton an und die Handlung wird konkret geografisch verortet. So will eine der Töchter als Geschenk „ein Kleid, wie Helga Höhne es hat“;³⁵ die Töchter wollen den Vater vom Bahnhof abholen; der Wind hilft Hanna über das Mittelmeer, über Jerusalem, bis nach Afrika, und sie findet den Prinzen im Roten Meer.

Die DEFA hat Honigmann für die Anregung honoriert, obwohl Beck ihr Manuskript nicht verfilmte. Beck zufolge eignete sich die pessimistische Einstellung Honigmanns zur Partnersuche nicht für ein Kindermärchen. Er bearbeitete indes die Grimm'sche Geschichte und machte daraus ein Loblied auf die Treue. Eine Rezensentin wies auf das Problem hin: „[Beck] widersteht allerdings nicht der Gefahr, das alte Rollenverständnis zu sanktionieren: die Frau als die Dulderin, die alle Strapazen und Probleme auf sich nimmt, während der Mann durch seine

³³ Beck: *Mär und mehr*, S. 391; telefonisches Interview mit Beck am 11. Juni 2020.

³⁴ Honigmann: *Das singende, springende Löweneckerchen*, S. 150.

³⁵ Ebd., S. 127.



Schönster Jugendstil: Constanze bei der Comtesa Annunziata (Renate Blume) in DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN (Foto: DEFA-Stiftung / Jörg Erkens)

‚Verzauberung‘, die ja im realen Leben allerlei Übersetzungen zulässt, aus der Verantwortung entlassen ist.“³⁶

Aber als renommierter Kinderfilmregisseur wollte Beck an einer positiven Aussage des Filmes festhalten. Menschlichkeit war wiederum ein leitendes Prinzip der Adaption. Er führte die Figur der Comtesa Annunziata ein, gespielt von Renate Blume, die keine böse Lindwurm-Prinzessin ist, sondern eine attraktive Frau, der der Löwenprinz nachgibt. Die Comtesa wird nicht als Ehebrecherin dargestellt, sondern als eine Frau, die auch ihr Recht auf Liebe hat. Gleichfalls erfand Beck eine Episode, in der auch die Heldin Constanze einem anderen Mann begegnet und der Versuchung widersteht. Da damals die Scheidungsrate in der DDR sehr hoch war, wollte Beck keine Partei als böse bezeichnen. Aber er wollte „die Treue als Leistung,“ als „etwas Erstrebenswertes“ betonen.³⁷ Eine Kritikerin sprach auch den Bezug zur Scheidung an: „Damit wird Scheidung, die ja leider zur Realität kindlicher Umwelt gehört, nicht als etwas Unmoralisches aufgefasst, sondern als ein anderer Weg“.³⁸

In DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN hat Beck sich mit dem Szenenbildner Erich Krüllke für die Ästhetik des Jugendstils entschieden. Pflanzen- und Blumenmotive

³⁶ Edith Opelt: Von Zauber, Liebe und Treue. DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN – ein Kinderfilm der DEFA. In: *Neue Zeit*, 9.12.1982.

³⁷ o. V.: Neue Kinderfilme: DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN. In: *Kino DDR*, Nr. 11, 1982; telefonisches Interview mit Beck am 11. Juni 2020.

³⁸ Opelt: Von Zauber, Liebe und Treue.

ziehen sich konsequent durch den Film und kommen in Vor- und Nachspann, im Szenenbild, in Frisuren und Kostümen zum Ausdruck. Constanzes grüne Kleider, Requisiten wie Teppiche, Kerzenständer, Tore, Wände, Fensterglas werden alle mit floralen Formen geschmückt. Es ist der einzige DEFA-Märchenfilm, der bewusst diesen Stil wählt und streng daran festhält. Der Jugendstil, mit geschwungenen Kurven, zierlich und dekorativ, unterscheidet diesen Märchenfilm von den anderen geradlinigen, schlicht ausgestatteten und szenenbildnerisch angedeuteten Adaptionen Becks. Der Stil stand im Einklang mit Becks Anti-Naturalismus: „Die Ausrichtung auf den Jugendstil garantiert Dekorativität [...] Er betont auf besondere Weise den Aspekt des Künstlerischen, des Gemachten.“³⁹ Diese Stilwahl wurde als „optisch attraktiv“ gelobt.⁴⁰ Der Film erhielt beim 13. Internationalen Kinder- und Jugendfilmfestival in der Kategorie Spielfilme den ersten Hauptpreis, den „Silbernen Greif“.⁴¹

Becks FROSKÖNIG besitzt eine ähnliche Moral, die auf Ausdauer und Liebe einer Frau abzielt und die Grimms *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* nicht vorweist. Eine Aufgabe der Verfilmung war, die Logik alter Märchen zu hinterfragen. Wie kann eine wortbrüchige Prinzessin einen Prinzen als Belohnung verdienen? Erst 1983 befasste sich die Dramaturgin Brigitte Bernert mit der anfechtbaren Moral. In ihrem Szenarium wird der Prinz nach seiner Menschwerdung auf eine Zitadelle der Lieblosigkeit verbannt. Die jüngste Königstochter Henriette muss ihn suchen und drei Versprechen einlösen. Sie überwindet elementare Hindernisse wie Feuer, Wasser und Wind. Als Frau darf sie aber nicht in die Zitadelle, weswegen sie sich als junger Bursche namens Heinrich verkleidet.

Der Wandel von Henriette zu Heinrich schlägt eine Brücke zum Grimm'schen Märchen, wo der Diener des Froschkönigs, Heinrich, am Schluss der Geschichte erscheint, um den Herrn mitsamt der neuen Braut nach Hause zu kutschieren. In der DEFA Version entsteht eine raffinierte Integration der Grimm'schen Heinrich-Episode. ‚Heinrich‘, den der Prinz schon erkannt hat, muss den Wagen zu seiner vermeintlichen Braut kutschieren. Wie erwartet weint ‚Heinrich‘ und auch ‚seine‘ Herzensbande zerbrechen, diesmal nicht aus Freude über die Vermenschlichung des Prinzen, sondern aus Schmerz und Liebeskummer. Beck war überzeugt: „Die Heinrich-Episode ist nicht mehr angeklebt, sondern eingewoben“.⁴²

FROSKÖNIG zeigte, dass Beck Außenaufnahmen nicht völlig ablehnte. Szenenbildner Christoph Schneider hatte einen Birkenwald bei Götz in der Nähe von Brandenburg vorgeschlagen und die Stelle, wo er den Brunnen errichten wollte. Die Schlossstreppe des Fasanenhauses in Moritzburg wurde als Außenschauplatz benutzt. Henriettes Reise durch Feuerwald, Wasserschlucht und Windöde wurde großenteils als Außenmotiv nahe Sedlitz bei Senftenberg realisiert. Dort hat der

³⁹ Beck: *Mär und mehr*, S. 398.

⁴⁰ Joachim Giera: Optisch attraktiv: DER PRINZ HINTER DEN SIEBEN MEEREN. In: *Filmspiegel*, Nr. 12, 1982.

⁴¹ o. V.: Silberner Greif. In: *Lausitzer Rundschau*, 12.8.1983; Beck: *Mär und mehr*, S. 402.

⁴² Beck: *Mär und mehr*, S. 483.

Braunkohletagebau riesige Löcher in der Erde hinterlassen. Beck erklärte, diese Hybridität von Natur- und Atelieraufnahmen änderten nichts an seiner Konzeption.⁴³ Tatsächlich integrierte das Filmteam die Naturaufnahmen so unauffällig, dass schwer zu entscheiden ist, ob sie nicht doch im Atelier entstanden sind.

Eine Zitadelle wurde im Atelier gebaut. Um deren Lieblosigkeit und Herzlosigkeit zu visualisieren, wurde die Farbe Grau als der Grundton der Zitadelle mit muffigen Treppenläufen, Brücken und Leitern eingesetzt. Vielen Rezensenten missfiel die dunkle und verwirrende Architektur und sie kritisierten die „Abstinenz“ und das „kalt und ärmlich“ wirkende, unpoetische Szenenbild.⁴⁴ Den stilisierten Papiermaché-Kulissen entbehrte für einen Rezensenten jeder Märchenzauber.⁴⁵ „Gruselige Konstruktionen erinnern“ einen Rezensenten „an einen Horrorfilm“.⁴⁶ Ein anderer wollte FROSKHÖNIG sogar als ein Antimärchen bezeichnen: „Phantasie scheint ohnehin abwesend. Da wirkt inmitten zahlreicher Antimärchen-Bilder, die Architektur des Prinzenschlosses, eine Synthese von Schauerfilm-Utensilien und Theater-Treppen-Arrangements“.⁴⁷ FROSKHÖNIG war der neueste unter Becks fünf Grimm-Verfilmungen, hat aber die stärkste Kritik auf sich gezogen. Die Besetzung von Jana Mattukat erhielt ebenso zwiespältige Bewertungen. Die SchauspielerIn sei überzeugender als Bursche Heinrich denn als Prinzessin Henriette.⁴⁸

Das weist außerdem auf das veränderte Prinzessinnenbild im Laufe der Jahrzehnte hin. Die Prinzessin ist von ihrem Podest heruntergekommen und hat sich dem Alltag angenähert. Im Vergleich zu den Prinzessinnen in KÖNIG DROSSELBART und in DORNRÖSCHEN entsprechen die späteren ‚DEFA-Prinzessinnen‘ nicht mehr dem Stereotyp. Beck zeigte beachtenswert Gender-Sensibilität und kreierte starke emanzipierte Frauenfiguren wie die scharfzüngige Prinzessin Roswitha, die Fee des Fleißes, die standhafte Constanze, und die jungenhafte Henriette.

Becks Märchenfilme für das DDR-Kino haben alle gemeinsam, dass sie die Vorlagen zeitgenössisch auslegen und aktualisieren. Außerdem sind es hochstilisierte Studiofilme, die in den Babelsberger Ateliers gedreht worden sind und eine große Affinität zum Theater aufweisen. Seine Filme betonten sozialistisch-humanistische Werte als wahre Reichtümer. In seinen Zauberwelten sticht die Menschlichkeit immer hervor.

⁴³ Beck: *Mär und mehr*, S. 485.

⁴⁴ Hans-Dieter Tok: Mit FROSKHÖNIG in die Ferien. In: *Wochenpost*, Berlin, 12.8.1988; S. L.: Grimms Märchen in Grau. In: *Der Neue Weg*, Halle, 5.7.1988.

⁴⁵ -edt.: Gebrüder Grimm, brav und bieder. DER FROSKHÖNIG. In: *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten*, 2.7.1988.

⁴⁶ S. L.: Grimms Märchen in Grau.

⁴⁷ -edt.: Gebrüder Grimm, brav und bieder.

⁴⁸ e. o.: DER FROSKHÖNIG in der Zitadelle der Lieblosigkeit. In: *Neue Zeit*, 9.7.1988.