

Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien Theorie – Geschichte – Didaktik

Herausgegeben von Hans-Heino Ewers,
Christine Garbe und Rüdiger Steinlein

Band 66



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Christine Gölz / Karin Hoff / Anja Tippner
(Hrsg.)

Filme der Kindheit – Kindheit im Film

Beispiele aus Skandinavien,
Mittel- und Osteuropa



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt mit Unterstützung
der Paris Lodron Universität Salzburg
und des Instituts für Germanistik,
Vergleichende Literatur- und
Kulturwissenschaft der Rheinischen
Friedrich Wilhelms-Universität Bonn.

Umschlaggestaltung:
Olaf Glöckler, Atelier Platen, Friedberg

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISSN 1435-4721
ISBN 978-3-631-57532-1

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2010
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Inhalt

Einleitung	7
<i>Christine Götz / Karin Hoff / Anja Tippner</i>	
Kinderfilm – Institutionen und Formate	
Institutionalisierungen des Kinderfilms	21
<i>Hans J. Wulff (Kiel)</i>	
Der Podcast. Kinderfilm im 21. Jahrhundert	45
<i>Eva Erdmann (Konstanz)</i>	
Eins, zwei, viele Maulwürfe – Serienbildung im Kinderfilm	63
<i>Anja Tippner (Salzburg)</i>	
Kindheitskonstruktionen im Film	
Von braven Jungs, frühreifen Mädchen und wilden Strolchen. Kinder und Kindheit im dänischen Stummfilmkino der zehner Jahre – mit einem Ausblick auf den US-amerikanischen Film	81
<i>Stephan Michael Schröder (Köln)</i>	
Himmel und Hölle: Sowjetische Kindheit am Beispiel ‚revolutionär wachsamer‘ Kinder im Film	101
<i>Christine Götz (Berlin)</i>	
„Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“ ... Das Kind im russischen Film zu Beginn des 21. Jahrhunderts	127
<i>Hélène Mélat (Paris)</i>	
Kinderfilm und Ideologie	
Unterhaltung versus (Um-)Erziehung? Die Zeichentrickfilmserie <i>Lolek</i> und <i>Bolek</i> im Kontext der Kinderpropaganda der Volksrepublik Polen	147
<i>Anna Artwińska (Salzburg)</i>	
Die slowakische Frau Holle und der deutsche Gevatter Tod. Todeskonzeptionen im Märchenfilm und ihre kulturellen Bezüge	165
<i>Alfrun Kliems (Leipzig)</i>	
Sowjetische Magie: Die subversive Macht des Märchens	183
<i>Marina Balina (Bloomington IL)</i>	
Inszenierung der Idylle. Kindheitsentwürfe in Astrid Lindgrens Kinderbüchern und deren Verfilmung	201
<i>Karin Hoff (Göttingen)</i>	
Kindheit im Film, Filme der Kindheit – das Beispiel Pan Tau	217
<i>Helena Srubar (Linz)</i>	
Die Beiträgerinnen und Beiträger	241

Ein, zwei, viele Maulwürfe – Serienbildung im Kinderfilm

Anja Tippner (Salzburg)

Praktiken des Sekundären in der Kinderkultur

Ein grundlegendes Prinzip ästhetischer Kommunikation scheint im Bereich des Kinderfilms im Besonderen und der Kinderkultur im Allgemeinen außer Kraft gesetzt zu sein: das Prinzip der Originalität. Mehr als die Hälfte aller Kinderfilme sind Adaptionen von in anderen Medien bereits vorliegenden Narrativen, seien es nun Bilderbücher, Comics, Märchen oder Literatur für Kinder. Und selbst innerhalb eines Mediums wie etwa der Literatur kann eine Geschichte mehrfach erzählt und ganz unterschiedlichen Autoren und Autorinnen zugeschrieben werden wie etwa die Pinocchio-Adaptionen von Aleksej Tolstoj oder Christine Nöstlinger, die ohne einen Verweis auf Collodi auskommen. Adaptionen im Bereich der Kinderkultur sind also noch weniger als die Artefakte der Erwachsenenkultur auf den Status des Sekundären oder Abgeleiteten verwiesen, sondern werden sozusagen als „Originalkopie“ (Fehrmann u. a. 2004) wahrgenommen. Das Prinzip des Wiederholens und Kopierens ist vielen gerade auch vielen „originären“ Formen der Kinderkultur von der Kinderlyrik bis hin zu Kinderspielen inhärent. Das Buch zum Film oder der Film zum Buch – gerade im Bereich der Kinderkultur dürfen solche Beziehungen nicht in Form der Opposition von Original und Übersetzung gedacht werden, sondern eher als Parallelaktionen. Darüber hinaus stehen mediale Transpositionen dieser Art nicht in Konkurrenz zueinander, sondern bilden „Medienverbünde“, die der Popularisierung der Figuren und Narrative dienen (Heidtmann 1992, 176). Ein solcher Medienverbund hat sich auch um eine der populärsten Zeichentrickfiguren des damaligen tschechoslowakischen Staatsfernsehens gebildet – um Zdeněk Milers Maulwurf. Dieser begegnet uns nicht nur im Film, sondern auch im Bilderbuch und vielen anderen Konfigurationen der Kinderkultur.¹ In diesem Fall wie in vielen an-

1 Hinzukommen andere Formen der Vervielfältigung wie die Vermarktung durch eine ganze Reihe von Produkten für Kinder wie Bettwäsche, T-Shirts, Mützen, Kartenspiele, Sticker, Schulhefte, Kalender, Malbücher, Stifte, Spielzeugfiguren etc. Miler war der erste tschechische Filmkünstler, der seine Filmfigur für ein solches Merchandising nutzte und dies, wie Polenská anmerkt, zu einer Zeit als diese Marketingstrategie im tschechischen Kontext mehr oder weniger unbekannt war. Sie wertet den kommerziellen Erfolg der Maulwurf-Figur auch als Beweis für deren ästhetische Qualitäten (Polenská 2000, 403).

deren ist beim Betrachten des Buches oder beim Sehen des Films nicht ersichtlich, wie die Prozesse der Transformation und Adaption ausgesehen haben und in welche Richtung sie verlaufen sind. Anders gesagt, es ist nicht ersichtlich, welches Medium originär ist und welches eine Kopie liefert. Ungeachtet der Tatsache, dass es sich um sekundäre Artefakte handelt, erhalten gerade die Bilderbücher in unserer immer noch schriftfixierten Kultur den Status von Originalen (Fehrman u. a. 2004, 7). Nur in Kenntnis der zeitlichen Abläufe wird evident, dass der Film *Jak krték ke kalhotkám přišel* (ČSSR 1957, *Wie der Maulwurf zu seiner Hose kam*) die Vorlage für das gleichnamige Buch aus dem Jahr 1958 ist und nicht umgekehrt.² Mit der Serialisierung der Maulwurffigur im Medium Film setzt nahezu zeitgleich auch die Serialisierung im Medium Literatur ein. Dabei lassen sich die Bücher kaum als Adaptionen beschreiben, obwohl sie durchaus dem Prinzip der Umsetzung verpflichtet sind. Sie erscheinen vielmehr als parallele Versionen, die das Prinzip Maulwurf entweder in einem anderen oder im selben Medium wiederholen.³

Für Umberto Eco ist die Serie ein Signum des massenhaften Konsums von Kultur:

In der Serie glaubt der Konsument, sich an der Neuheit der Geschichte zu erfreuen, während er faktisch die Wiederkehr eines konstanten narrativen Schemas genießt und sich freut, bekannte Personen wiederzufinden, mit ihren charakteristischen Ticks, ihren feststehenden Redeweisen, ihren immer gleichen Techniken zur Lösung der Probleme. [...] In diesem Sinne entspricht die Serie dem infantilen, aber darum nicht krankhaften Bedürfnis, immer wieder dieselbe Geschichte zu hören [...]. (Eco 1985, 160)

Dieses Zitat ist insofern sprechend, als hier einmal mehr eine Gleichsetzung des unmündigen Zuschauers mit einem Kind aufscheint, die sich so häufig in der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Phänomenen der Unterhaltungsindustrie findet, wenn von der Infantilisierung des Zuschauers durch die Serie die Rede ist. Nicht nur die serielle Produktion steht unter Verdacht, sondern auch die serielle Rezeption, die als Ausdruck eines kindlichen und damit unkritischen Medienkon-

2 1962 erschien darüber hinaus noch eine Dramatisierung von Vladimír Loyda im Staatsverlag für Theaterliteratur Dilia.

3 Die Bilderbuchversionen der einzelnen Folgen nehmen keine grundlegenden Veränderungen an den Geschichten vor. Im Grunde genommen handelt es sich um gekürzte Versionen. Insbesondere bei den Bilderbüchern, die auf den späten Folgen im Fünf-Minuten-Format basieren, sind die Kürzungen marginal.

sums wahrgenommen wird. Hier wie in anderen Medientheorien erscheint das Kind als der ultimative Repräsentant eines Zuschauertyps, den die *cultural studies* schon verabschiedet haben, wenn sie darauf aufmerksam machen, dass Medienkonsum immer ambivalent gestaltet ist (Bignell 2002, 130). Heidtman beschreibt die Serienbildung gleichfalls kritisch als einen Versuch der Käuferbindung, der den Produzenten konstante Marktanteile garantiert (Heidtman 1992, 173 u. 175). Solche Wahrnehmungen des Seriellen, die lediglich diesen kulturkritischen Aspekt akzentuieren, infantilisieren das Publikum aber gleichfalls, indem sie die Möglichkeit von neuen Bedeutungszuschreibungen durch die Zuschauer (Fiske 2001, 27, 64–65) ebenso ignoriert wie die „therapeutische Wirkung“, die eine wiederholende Rezeption haben kann (Bettelheim 1980, 70).⁴

Die Kinderkultur liefert in diesem Sinne besonders prägnante Beispiele für die Serienbildung als Funktionsweise des Populären. Denn anders als in der Popkultur etwa in den Bildern eines Andy Warhol wird Serialität hier nicht als ästhetisches Prinzip konzeptuell und reflexiv umrahmt, sondern als Prinzip der Produktion praktiziert. Einer Figur der Kinderkultur wie dem Maulwurf scheint durch seine Ikonizität die Möglichkeit der Vervielfältigung eingeschrieben, was ihn in besonderem Maße populär werden lässt. Erst die massenhafte Rezeption der Figur durch die Serienbildung und die Einbindung in ein selbst schon wieder populäres Format (*Večerníček/Sandmännchen, Die Sendung mit der Maus*) lassen Formen der Anteilnahme entstehen, die eben dieses Umschlagen von Qualität in Quantität wiederum als Ausweis von Qualität wirken lassen.

Zdeněk Milers Maulwurf: Formate und Kontexte der Figur

Milers Maulwurfserie entstand 1957. Zu diesem Zeitpunkt hatte der tschechische Regisseur und Animationsfilmer bereits unter dem Titel *O milionáři, který ukradl slunce* (ČSSR 1948, *Vom Millionär, der die Sonne stahl*) ein Märchen Jiří Wolkers adaptiert und sich damit einen ersten Namen als Trickfilmer gemacht. Miler arbeitete seit den 1950er Jahren in den Barrandov-Studios in Prag in der Abteilung für Trickfilm *Bratři v triku* (*Brüder im Trick*). Während die Wolker-Adaption noch für ein

4 Bereits das Märchen, das in vieler Hinsicht die ideelle und formale Basis des Kinderfilms bildet und auch für die Maulwurfserie ein Grundgerüst liefert, neigt dazu, Reihen und Serien zu bilden. Doch nicht nur die ästhetische, auch die therapeutische Wirkung des Märchens basiert nach Bettelheim auf der Wiederholung, das heißt dem mehrmaligen Erzählen ein- und desselben Textes oder Textmusters (Bettelheim 1980, 70).

erwachsenes Publikum mitgedacht ist, sind die späteren Trickfilmarbeiten konsequent an ein Kinderpublikum adressiert.⁵ Neben der Maulwurfserie zeichnet Miler noch für zwei andere Trickfilmserien verantwortlich: *Cvrček* (ČSSR 1977–1979, *Die Grille*) und *Štěňátko* (ČSSR 1960, *Der Welpe*). Miler arbeitete jedoch nicht nur an seinen eigenen Geschichten, sondern auch als Regisseur für andere Produktionen des Zeichentrickstudios wie etwa den Agitfilm *O makovém koláči* (ČSSR 1953, *Über die Mohnkolatsche*) oder als Regisseur und Animator für *Sametka* (ČSSR 1967, *Die samtene Raupe*). Parallel zu seiner Arbeit in Barrandov arbeitete Miler auch als Illustrator von Kinderbüchern für den staatlichen Kinderbuchverlag (*Státní nakladatelství dětské knihy*, SNDK), den späteren *Albatros-Verlag*. Hier erschienen auch die Buchausgaben der Maulwurf-Geschichten und Milers gleichfalls sehr bekannten Illustrationen der Gedichte František Hrubíns.

Mit der Maulwurf-Serie entwickelte Miler seit den 1950er Jahren seine eigene unverwechselbare Handschrift als Animationsfilmer. Die Serie setzte mit dem ersten Film *Jak krtek ke kalbotkám přišel* (ČSSR 1957, *Wie der Maulwurf zu seiner Hose kam*) ein und schloss mit dem Film *Krtek a žabka* (ČR 2002, *Der Maulwurf und das Fröschlein*). Am Ende umfasste die Reihe an die fünfzig Filme, für die Miler alleine oder im Team mit einem Drehbuchschreiber verantwortlich zeichnete. Neben Miler arbeiteten u. a. Eduard Petiška und in den letzten Jahren v. a. Hana Doskočilová an den Szenarien. Innerhalb der Serie lassen sich einzelne Zyklen ausmachen, wie jene, in denen sich der Maulwurf mit technischen Geräten auseinandersetzt, oder jene, in denen andere Tiere in den Fokus gerückt werden.⁶ Mit dem Maulwurf wählte Miler ein Tier, das historisch nicht belegt war und nicht mit bestimmten Charaktereigenschaften assoziiert wird. Obwohl es sich, gerade im Kontext der sozialistischen Kultur anbieten würde, wird der „Maulwurf“ nicht symbolisch angelegt und in Folge auch nicht so ‚gelesen‘, weder affirmativ noch kritisch. Dies liegt sicherlich nicht zuletzt daran, dass der Maulwurf in Milers Darstellung ein Tier ohne Eigenschaften

5 Seine seltenen Arbeiten für Erwachsene wie etwa der Film *Helgolandská romance* (ČSSR 1977, *Helgoländer Romanze*) erreichen bei weitem nicht die Popularität der Kinderfilme.

6 Als Beispiele für die Auseinandersetzung mit Technik seien hier angeführt: *Krtek a tranzistor* (ČSSR 1968, *Der Maulwurf und das Transistorradio*); *Krtek a telefon* (ČSSR 1974, *Der Maulwurf und das Telefon*); *Krtek a robot* (ČR 1995, *Der Maulwurf und der Roboter*); *Krtek a metro* (ČR 1997, *Der Maulwurf und die Metro*). Als Beispiele für jene Filme, die Tiere, in den Mittelpunkt rücken: *Krtek a ježek* (ČSSR 1970, *Der Maulwurf und der Igel*); *Krtek a orel* (ČR 1992, *Der Maulwurf und der Adler*); *Krtek a žabka* (ČR 2002, *Der Maulwurf und das Fröschlein*).

ist: Er hat keine ausgeprägte geschlechtliche Identität, keine besonderen Fähigkeiten, keine besonderen Interessen.

Die Bildsprache der Filme ist einfach und bleibt über die Jahrzehnte konstant – lediglich die Maulwurffigur hat zwei kleine Korrekturen erfahren und zwar eine Verkleinerung der Schnauze und des Schwanzes, die das Aussehen stärker in das Kindchenschema einpassen. Den Hintergrund bildet häufig eine Wiese mit Blumen und Gräsern, in die der Maulwurf platziert ist und die in vielen Folgen wieder aufgegriffen wird. Die Bilder sind von großer Farbigkeit und relativ geringer Komplexität. Traurigkeit wird durch Tränen dargestellt, Freude durch ein Lächeln und Luftsprünge, Freundschaft ist eine Umarmung. Es ist gerade der schnörkellose, reduzierte Realismus der Bilder, der die märchenhaften Züge des Narrativs stärkt, da sich so das Prinzip der „knappen Benennung“, das nach Lüthi die Erzähltechnik des Märchens charakterisiert (Lüthi 1997, 25f.), bildlich realisieren lässt. Die einzelnen Einstellungen des Zeichentrickfilms werden in der Buchfassung zumeist auf einer Doppelseite umgesetzt, die gestalterisch keine anderen Akzente setzt als die Filmeinstellung, d. h. Perspektive, Farbkonzept und Raumaufteilung des Zeichentricks bleiben auch im Bilderbuch erhalten, wobei die Textgestaltung in den einzelnen Ausgaben variiert. Mal sind die Texte in das Bild integriert, mal werden sie auf einen weißen Hintergrund an den Bildrand verlagert. Diese einfache Transposition ist möglich, da Bilderbücher und Zeichentrickfilme in vieler Hinsicht parallel strukturiert sind. Im Buch wie im Film gibt es keine Diskrepanz zwischen dem intendierten Inhalt und dem Bild. Zudem versetzen beide, wie Perry Nodelman betont, den Betrachter in eine Position der Macht: Sie fordern uns dazu auf, ein Geschehen zu betrachten und zu beobachten, wobei das, was wir anblicken, nicht zurückblicken kann (Nodelman 2005, 134).

Die Länge der Kurzfilme variiert dabei zwischen fünf Minuten und einer halben Stunde⁷, wobei die Filme im Schnitt eher kurz sind und sich zwischen fünf und acht Minuten Länge bewegen. Das Format der Filme verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass die Filme seit 1975 in der tschechischen Version des Sandmännchens, dem *Večerníček*, ausgestrahlt wurden. Dabei erfreuten sich manche Folgen besonderer Popularität und wurden zum Teil im Jahresrhythmus immer wieder gezeigt.⁸ Dabei haben die szenischen Wiederholungen einzelner Module – das Auf-

7 *Krtek filmová hvězda* (ČSSR 1988, *Der Maulwurf als Filmstar*), Länge 28 Minuten.

8 Vgl. <http://www.vecernicek.com/> (letzter Zugriff 02.07.2009). Auf dieser Website gibt es ein Archiv aller Filme der Serie, die in der Sendung von 1975 bis 2005 ausgestrahlt wurden. Ins-

tauchen des Maulwurfs aus seinem Hügel, die immer gleichen Ausrufe des Erstaunens oder Mitleids, die stets gleiche Darstellung des Wechsels der Jahreszeiten – im Kontext der gesamten Serie nicht die Funktion eines Selbstzitats, sondern übernehmen eine strukturbildende Funktion. Sie garantieren dem Sender, dass die Folgen in beliebiger Reihenfolge gezeigt werden können und vermitteln dem Rezipienten einen Wiedererkennungseffekt.



Abb. 1: Umschlagbild, Zdeněk Miler, *Jak krtek ke kalhotkám přišel*. Praha: Albatros 2007.

Es ist immer wieder angemerkt worden, dass es gerade der Verzicht auf Sprache ist, der die Maulwurfserie populär gemacht hat. Die Filme verzichten bis auf kurze In-

gesamt wurden 37 Episoden gezeigt, manche davon bis zu 17 Mal, z. B. *Krtek a lízátko* (ČSSR 1970, *Der Maulwurf und der Lutscher*), andere wie der Film *Krtek a houby* (ČR 1997, *Der Maulwurf und die Pilze*) erlebten nur eine Ausstrahlung. Dem deutschen Publikum sind die Filme aus der *Sendung mit der Maus* des WDR bekannt, wo die Kurzfilme seit 1972 gezeigt werden und gleichfalls eine Vielzahl von Wiederholungen erfahren. Der WDR tritt für einige der Filme auch als Koproduzent auf.

Vgl. www.tv-kult.de/index.php?tvdbid=3120&title=Die+Sendung+mit+der+Maus (letzter Zugriff 02.07.2009).

terjektionen wie „jü“, „ach“, „tady, tady“ (da, da), „ven“ (hinaus), „hele“ (schau her), „prima“ (prima) auf sprachliche Interventionen und verlassen sich ganz auf die gezeichnete Mimik und Gestik sowie die Unterstützung durch Musik.⁹ Bis auf den ersten Film, in dem erwachsene Schauspieler sprechen, sind es Kinderstimmen, die als Sprecher eingesetzt werden. Milers Serie erweist sich im Hinblick auf diesen sprachlichen Reduktionismus als Vorläufer der Teletubbies deren Lautäußerungen eine ähnliche, vor allem phatische Funktion haben und die sich gleichfalls in einer, wenngleich ästhetisch noch weniger definierten Landschaft bewegen. Auffällig ist, dass das ästhetische Konzept der Serie sich über die Jahre kaum verändert hat. Das Personal der Serie bleibt ebenfalls begrenzt und konstant, wenngleich die einzelnen *side-kicks* des Maulwurfs wie Maus, Igel und Hase nicht stets gleich prominent in den Filmen vertreten sind. Die Entscheidung, auf Sprache ganz zu verzichten, fiel schon nach dem ersten Film. Seitdem hat es nur wenige Korrekturen am Aussehen der Hauptfigur gegeben, ansonsten ist das Design der Folgen gleich geblieben. Sie ist also nicht im Kontext einer internationalen Vermarktung der Filme zu sehen, sondern eher als eine bewusste ästhetische Entscheidung im Hinblick auf ein Publikum ab vier Jahren.

Obgleich jede einzelne Folge der Serie sehr einfach strukturiert ist, schließt Miler mit seinen Filmen doch an mehrere kulturelle und filmische Traditionen an, die für Kinder und auch Erwachsene einen vertrauten Subtext bilden. Seine Darstellung der Landschaft schließt an tschechische Idyllenkonzeptionen des 19. Jahrhunderts an. Die Landschaft, in der er sich bewegt, scheint meist weit entfernt von der Stadt zu sein, bevölkert nur von Tieren und frei von Problemen oder Sorgen. Es ist eine Welt der Harmonie und des Friedens, die wenig mit den gesellschaftlichen Realitäten tschechischer Landschaften in den 1950er Jahren zu tun hat und sich deshalb mehr als idyllischer und nostalgischer Gegenentwurf darstellt.¹⁰ Die Idylle aber ist dem Prinzip der Serie besonders affin, da in der Wahrnehmung des Idyllischen Wiederholung und Konstanz zu den Bedingungen des Glücks gehören. Die tierischen Figuren und das *setting* spiegeln in ihrer Kleinheit, Freundlichkeit, Offenheit

9 Der Vermarktung im Bereich des Hörbuchs und Hörspiels sind deshalb Grenzen gesetzt. Es gibt jedoch CDs unter dem Titel *Krtek zpívá písničky* (*Der Maulwurf singt Lieder*), auf der der Kinderchor *Bambini di Praga* von den Maulwurfgeschichten inspirierte Lieder singt.

10 Dies ist gerade auch im Vergleich mit einem anderen Maulwurf-Buch auffällig, nämlich Luis Murschets *Maulwurf Grabowski*, der durch die Bautätigkeit der Menschen und das Wachsen der Stadt aus seinem natürlichen Habitat vertrieben wird und sich unter Gefahren eine neue Wiese suchen muss (Murschetz 1972).

und Gastfreundschaft tschechische Autostereotype (Macura 1998; Macura 1995, 4f.) und sie setzen Werte performativ in Szene, die als typisch tschechisch wahrgenommen und geschätzt werden (Roberts 2005, 132). Dies wird noch verstärkt durch den beständigen Rekurs auf Musik, die als einziges Element von Kultur in den einzelnen Folgen vermittelt durch Musikinstrumente wie Flöte oder aber auch Geräte wie das Grammophon eine zentrale Rolle spielt. Dabei repräsentieren die Gegenstände des modernen Lebens wie der Fotoapparat oder das Transistorradio nicht den Einbruch der Moderne in das ländliche Idyll, das macht schon ihre visuelle Gestaltung deutlich, die die harten Kanten der technischen Geräte auflöst und sie gleichsam organisch in das Naturensemble einfügt. In der Auffassung von Milers Hauptfigur sind sie amüsante Spielzeuge, an denen er jedoch schnell die Lust verliert und die daraufhin auch keine Funktion mehr haben. Das Musizieren ist die einzige Tätigkeit, die der Maulwurf in verschiedenen Folgen mit einer gewissen Kontinuität zu verfolgen scheint und die ihn gleichfalls in das tschechische nationale Narrativ einordnen, wie es in dem Sprichwort „Co Čech, to muzikant“ (Wer Tscheche ist, ist auch Musiker) zum Ausdruck kommt. Vor allem aber schließt Miler an Märchentraditionen an und macht dies zum Teil auch ganz explizit durch die Erzählstruktur der Folgen. Einige wenngleich nicht alle Episoden zeigen gleichsam als Prolog eine Einstellung, in der der Maulwurf auf seinem Hügel steht und mit einem Glöckchen läutet. Sie verweisen auf traditionelle tschechische Märchentraditionen, da Märchen- und Puppentheatervorstellungen durch das Läuten eines Glöckchen begonnen und beendet werden (Roberts 2005, 189). Miler situiert seinen Maulwurf so auch in einer Kultur des Volkstümlichen und Populären, die jetzt nicht mehr in der Kinderstube, sondern im Studio entsteht.

Zdeněk Milers Maulwurfserie: Serialisierung und Erzählschemata

Die Filme der Reihe sind durch das Prinzip der Wiederholung und Serialisierung gekennzeichnet und zwar auf mehreren Ebenen. Der Seriencharakter manifestiert sich bereits in der Titelgebung: Einzig der erste Film bricht das Schema, das ab 1963 konsequent durchgehalten wird und stets den Maulwurf an erster Stelle nennt: Die Mehrzahl der Episoden ordnet der Hauptfigur parataktisch ein Objekt oder eine weitere Figur zu (*Krtek a .../Der Maulwurf und ...*), einige Folgen präsentieren den Maulwurf als Vertreter eines Berufs (z.B. *Krtek záhradníkem/Der Maulwurf als Gärtner*) oder versetzen ihn an einen besonderen Schauplatz (*Krtek ve městě/Der Maulwurf in der Stadt*). Mit dem zweiten Term des Titels sind häufig jene Objekte be-

nannt, die für kurze Zeit in das Blickfeld des Maulwurfs und damit auch den Rezipienten geraten, aber ebenso schnell wieder daraus verschwinden. Auf der glatten Oberfläche von Milers Bildern hinterlassen diese Objekte ebenso wenig bleibende Eindrücke wie im Gedächtnis seiner Protagonisten. Das Prinzip der Reihung, das die Titel anwenden, ist im Prinzip endlos fortsetzbar.

Neben der visuellen Gestaltung, die über die Jahre kaum Veränderungen erfährt, sind es vor allem die gleichbleibenden narrativen Grundmuster, über die sich die Serie ausdifferenziert. Die narrative Struktur der Geschichten repliziert von Anfang an das Märchenschema von stabiler Ausgangslage, Mangel/Schädigung, Auszug und Problembewältigung sowie Behebung des Mangels mit Unterstützung von Helferfiguren. Betrachtet man die Serie im Hinblick auf die gewählte Erzählstruktur so fällt auch hier auf, dass die einmal gewählten narrativen Muster kaum durchbrochen werden. Zum ersten lässt sich feststellen, dass die einzelnen Folgen sich nicht zu einem größeren Erzählzusammenhang zusammenfügen. Es gibt kein „Fortsetzung folgt“ und kein „was bisher geschah“: Jede einzelne Episode steht für sich als abgeschlossenes Narrativ da, es gibt keine Verknüpfungen oder Anspielungen auf prä-existente Folgen, keine Selbstzitate und kein Fortschreiben einzelner Motive. Dies hat v. a. auch Auswirkungen auf die Anlage der zentralen Figur des Maulwurfs. Zum zweiten bauen die einzelnen Filme stets auf dem gleichen narrativen Schema auf: Der Maulwurf entwickelt eine Idee oder stößt auf einen Gegenstand, die oder der ihn für kurze Zeit zur Gänze fesseln und seine Aktionen im Folgenden bestimmen. Die Geschichten enthalten immer eine kollektive Komponente und zeigen den Maulwurf nie als isoliertes Wesen, sondern stets in Interaktion mit den anderen Tieren seines Lebensraumes. Häufig bringt sein Handeln das Gemeinschaftsleben der Tiere durcheinander oder seine Absichten sind ohne Bewältigung eines Konfliktes oder Lösung eines Problems wie die Mithilfe anderer Tiere nicht zu realisieren. Im Verlauf der Geschichte muss der Maulwurf lernen, auf die anderen Tiere Rücksicht zu nehmen oder mit ihnen gemeinsam zu handeln. Die Konflikte sind dabei zumeist situativ, das heißt dem Ziel stehen die Umstände oder die Situation, in der sich der Maulwurf befindet, entgegen und nur selten kollektiv oder antagonistisch (Völcker 2005, 65–66). Gibt es einmal einen konkreten Antagonisten, so findet am Ende des Films stets eine Versöhnung statt, weil sich der Maulwurf nie als rachsüchtiges, sondern stets als hilfsbereites Wesen zeigt. Dies gilt auch für die anderen Tiere der Serie wie etwa Maus, Igel oder Hase. Auch wenn sie sich z. T. unfreundlich zeigen wie die Maus in *Krtek a antíčko* (ČSSR 1963, *Der Maulwurf*

und das Auto) so finden sie am Ende doch immer zum gemeinsamen Handeln zurück. Die Figuren sind durchaus menschlich gezeichnet und dies nicht nur was ihre Lebensgewohnheiten betrifft – ihre Höhlen gleichen menschlichen Wohnungen mit Möbeln, Heizung und Kunst an der Wand. Vor allem aber ist ihr Verhalten anthropomorphisiert, sie streiten sich, lachen den anderen aus, helfen und versöhnen sich.¹¹

Kinderfilme wie -bücher basieren auf einem besonderen Spiegelverhältnis von Mensch und Tier. In den meisten Kinderfilmen verhalten sich die (kleinen) Tiere – Häschen, Kätzchen, Mäuschen – wie die Menschenkinder, sie gehen zur Schule, haben Freunde und Eltern, streiten sich mit ihren Geschwistern und erleben die verschiedensten Abenteuer. Die Affinität der Kinderkultur zum Tier begründet sich auch axiologisch über die Stellung von Kind und Tier gegenüber dem Erwachsenen. An dieses Schema schließen die Figuren in Milers Serie vordergründig an. Auch hier handelt es sich um kleine Tiere (Maulwurf, Igel, Maus, Hase), dennoch sind Milers Figuren nicht eindeutig dem Schema Kind zuzuordnen, da sie alleine leben und in vieler Hinsicht selbständiger und autarker sind als Kinder es normalerweise sind. Doch Kindern gleich müssen die Figuren sich immer wieder in neuen Situationen und mit neuen Herausforderungen zurecht finden: In der Mehrzahl der Folgen gibt es etwas zu lernen, wobei es weniger darum geht, Geräte bedienen zu lernen oder Dinge herzustellen, sondern eher darum, kreativ zu sein oder sich gegenseitig zu helfen. Wachsen und Lernen sind im Allgemeinen die zentrale Komponente von (Tier)Kindnarrativen (Völcker 2005, 55). In der kulturellen Dynamik der Kinderliteratur und des Kinderfilms sind es zumeist Lernprozesse der Protagonisten, die eine Handlung vorantreiben und zu einem Ende bringen. Betrachtet man die Maulwurf filme unter dieser Perspektive und nimmt nicht nur die einzelne Episode, sondern die Serie als Ganzes in den Blick, so ergibt sich jedoch ein paradoxes Bild: Einzelne Lektionen, wie etwa nicht schadenfroh zu sein oder jeden in seiner Eigenart zu respektieren (z. B. *Krtek a houby*/Der Maulwurf und die Pilze) werden zwar in einer Folge erfolgreich gelernt, scheinen aber in der nächsten Folge wieder vergessen zu sein und der Maulwurf muss sie von Neuem lernen. Die Serie ist also im Grunde genommen das Gegenteil des Entwicklungsromans, der eines der grundlegenden Erzählmuster der Kinderliteratur und des Kinderfilms bildet. Hier gibt es keine Entwicklung und keine Reifung. Ein Grund hierfür ist sicherlich,

11 Kolman ist deshalb nicht zuzustimmen, wenn er schreibt, dass der Maulwurf und seine Freunde ihre „charakteristischen Eigenschaften als Tiere nicht verlieren“ (Kolman 1981, 31).

dass der Maulwurf über keinerlei Innerlichkeit verfügt, die sich nicht non-verbal artikulieren lässt, was Voraussetzung einer psychischen Veränderung wäre. Die kindlichen Tierfiguren sind in vieler Hinsicht autark, weder bedürfen sie der Hilfe von Erwachsenen, um den Alltag zu bewältigen, noch deren Anleitung, um sich richtig zu verhalten. Durch die psychische Statik der Figur ist garantiert, dass der Zuschauer bei jeder Folge einsteigen kann und nicht alle Folgen gesehen haben muss, um das Prinzip der Serie zu verstehen. Der Maulwurf lernt zwar in jeder Folge etwas, aber seine Einsichten führen nie dazu, dass er klüger wird. Stattdessen verharrt er in einem Zustand ewiger Kindheit und der still gestellten Zeit der Idylle. Möglich wird dies auch, weil die einzelnen Folgen sein So-Sein und seine Präsenz an einem bestimmten Ort nicht motivieren: Wenn der Maulwurf sein gewohntes Habitat verlässt und sich in der Stadt wieder findet, dann ist das einfach so und muss nicht erklärt oder begründet werden. Erwachsene treten in dieser Umgebung nicht auf. Auch wenn es keine Erwachsenenpräsenz gibt, so gibt es doch eine Präsenz von Erwachsenennormen, die sich die Figuren letztlich immer aneignen. Wie Haas betont, erweisen sich Tiernarrative wie die Milers als besonders subtile Form der Vermittlung gesellschaftlicher Normen, denn:

Das Kind, das im Tier einen repressionsfreien Verbündeten und im Tierbereich einen Ausweichraum sucht, wird gerade hier eingefangen und den Normen der Erwachsenen unterstellt. (Haas 2005, 295)

Welche Werte sind es, die in den Filmen propagiert werden und die der Maulwurf immer wieder lernen muss? Milers Kurzfilme stellen dabei zumeist eine exemplarische und vorbildliche Verhaltensweise in den Mittelpunkt bzw. an das Ende des Films. Als der Maulwurf 1957 sein Leinwanddebüt erlebt, wird er noch als Teil eines Kollektivs präsentiert. Schon der Titel deutet an, dass hier der Maulwurf noch nicht als zentrale Figur aufgefasst wird, die er ab den 1960er Jahren spielen sollte. Der Titel *Jak krték ke kalhotkám přišel* (*Wie der Maulwurf zu seiner Hose kam*) stellt sich in die Tradition des Märchens und präsentiert den Maulwurf noch nicht als Zentralfigur. Der kurze Film stellt eine Verschmelzung von Märchen und sozialistischer Ideologie dar, wenn er erzählt, wie der Maulwurf zu einer Hose kommt. Der Maulwurf wünscht sich eine Hose mit großen Taschen und macht sich auf die Suche danach. Unterwegs begegnet er einer Vielzahl von Helfern, die ihn bei seinem Vorhaben unterstützen. Gemeinsam mit ihnen verschafft er sich zunächst das Material, bis schließlich unter tätiger Mithilfe von u. a. Igel, Spinne, einem ganzen Heer kleiner Ameisen und eines Vogels die Hose Gestalt annimmt. Anders als in

den späteren Filmen stehen hier nicht eine Charaktereigenschaft oder ein Verhaltensform im Vordergrund, der Film liest sich vielmehr als eine Illustration sozialistischer Glaubenssätze. Vorgeführt wird nicht nur die Macht der Arbeiterschaft hier in Gestalt der fleißigen Ameisen, sondern auch ein so komplexes Konzept wie die Vergesellschaftung der Produktionsmittel, wenn sich die Tiere einen Webstuhl zulegen oder Flachs anbauen. Es ist sicherlich auch kein Zufall, dass es sich bei dem ersehnten Kleidungsstück nicht um ein modisches Gewand, sondern um einen ‚Blaumann‘, eine Arbeitshose handelt. Gezeigt wird auch, ganz im Stil der *Sendung mit der Maus*, wie ein Produkt entsteht und in welche Phasen sich der Arbeitsprozess zerlegen lässt. Die wichtigste Botschaft wird im Klappentext zum Buch formuliert: „Jedna z nejznámějších [...] knížek o tom, že když se všichni spojí, tak se dílo podaří.“ (Eines der bekanntesten Bücher darüber, wie die Arbeit gelingt, wenn alle zusammen arbeiten; Miler/Petiška 2007). Der Film lässt sich als performative Umsetzung sozialistischer Grundannahmen ansehen. Ein ähnliches Bild vom Gemeinwohl als Gemeinschaftswerk realisiert die wesentlich spätere Episode *Krtek a potopa* (ČR 1997, *Der Maulwurf und die Überschwemmung*). Hier zerstört ein sintflutartiger Regen das Haus der Maus. In gemeinsamer Anstrengung bauen die Tiere die Behausung wieder auf und stellen nicht nur ihre Arbeitskraft, sondern auch das Material zur Verfügung. Dabei sind sie die idealen Arbeiter, fröhlich am Werk und stets bereit Hand anzulegen. Immer wieder führen die Filme in verschiedenen Kontexten vor, wie wichtig es ist, tolerant zu sein, Achtung vor den Eigenarten der anderen zu haben, solidarisch miteinander umzugehen, ein harmonisches Zusammenleben zu pflegen und sich gegenseitig zu helfen. Andere Werte, die die Filme fokussieren sind Fleiß, Lösungsorientiertheit, Neugier.¹² Die einzelnen Folgen sollen dem Zuschauer die Vorteile des richtigen Verhaltens nahe bringen und zwar nicht durch eine ausformulierte Botschaft, sondern dadurch, dass ihm wie im Märchen „das Richtige greifbar vor Augen“ geführt wird (Bettelheim 1980, 11). Dabei ist den narrativen Mustern des Idyllischen und des Märchenhaften, auf die Miler für die Vermittlung seines Wertekanons zurückgreift, die Neigung zur Wiederholung einer prästabilierten Harmonie eigen, die nur kurzfristig durch die Kapriolen des Maulwurfs oder den Einbruch der Technik in die Naturwelt gestört wird. Die Werte der

12 Dieser Werte- und Verhaltenskatalog deckt sich sicherlich nicht zufällig mit jenen, die Autorinnen und Redakteurinnen des NDR formulieren (Alexander 2003, 154). Der Maulwurf fungiert hier also durchaus im Sinne der öffentlich-rechtlichen Medien als Sozialisationsinstanz.

(sozialistischen) Erwachsenenwelt werden jedoch an keiner Stelle in Frage gestellt, sondern stets auf Neue bestätigt.

Abschließende Überlegungen

Jedes einzelne Abenteuer des Maulwurfs bildet im Grunde genommen eine in sich geschlossene Episode, die Fortsetzung nicht im Sinne eines kontinuierlichen Anschlusses und des Aufgreifens eines roten Fadens erlaubt, sondern in als Wiederholung des Musters. Auch die Rezeption verfällt so in eine Endlosschleife – jeder Film ist beliebig wiederholbar, der Zeit und ihrer Logik der Entwicklung und Chronologie scheinbar enthoben. Wie ihre Hauptfigur so scheint die Serie als Ganzes kein Gedächtnis zu haben, keinen Zugriff auf die eigene Geschichte. Vielleicht ist hierin auch einer der Gründe dafür zu sehen, dass die selben Filme aus einem medialen System (dem sozialistischen Staatsfernsehen) in ein anderes (z. B. das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehprogramm) von einer Ära (der sozialistischen) in eine andere (die post-sozialistische) übertragbar waren, ohne dass es zu größeren Adjustierungen gekommen ist. Immer neue Generationen von Kindern sehen die immer gleichen Episoden (und ihre Eltern sehen sie mit ihnen). Dies gilt nicht nur für die Maulwurfserie, sondern für Kinderprogramme im Allgemeinen: „neuproduzierte Angebote sind in der Minderheit“ (Wiedemann 1997, 44). Für manche der Zuschauer entsteht so das Gefühl eine Endlosspirale, die der zeitlosen Welt der Maulwurf Filme selbst gleicht (Baldýnský 2008). Zur kontinuierlichen Popularität der Serie trägt auch die Wiederveröffentlichung auf DVDs und Videokassetten bei, eine Marketingstrategie die zweierlei Publika anspricht – ein Kinderpublikum, das die Filme erstmalig betrachtet und ein erwachsenes Publikum, das die Filme nostalgisch und zum Teil ironisch rezipiert. Man kann Argumente dafür anführen, dass diese retrograde Rezeption von Kinderserien, die sich vielfach anhand Fanseiten im Internet nachvollziehen lässt, ein Ausdruck der ambivalenten Haltung von Erwachsenen gegenüber der Kindheit ist, gegenüber der eigenen Kindheit wie gegenüber dem Konzept der Kindheit (Buckingham 1998, 293). Auch Erwachsene lassen sich im Grunde wieder als Kinder ansprechen, wenn sie Kinderfilme und serialisierte Formen der Fernsehunterhaltung für Kinder betrachten. Anhand von Fanseiten und selbstgedrehten Videos lässt sich die Rezeptionshaltung von Erwachsenen im Internet gut nachvollziehen. Hier zeigt sich, dass neben der nostalgischen Wiederholung einzelner Motive und Episoden in der Erinnerung von Fans vor allem die parodistische Wiederholung der Maulwurfgeschichten die populärsten Formen der

Iteration sind. Hier werden die serienbildenden Aspekte der Maulwurfgeschichte – das Auftauchen aus dem Untergrund, die Interjektionen, bestimmte Objekte des Interesses – aufgegriffen und damit auf ihre prinzipielle Wiederholbarkeit aufmerksam gemacht, ohne dass es zu wirklichen Re-Lektüren oder symbolischen Aufladungen der Figur kommt.¹³ Aber es ist die Serialität und mit ihr der wiederholte Rekurs auf kollektive Werte wie Freundschaft, Solidarität, Hilfsbereitschaft, die dem Maulwurf einen Platz im System der Stiftung kultureller Gemeinschaft(en) sichern und dies über politische Umbrüche und gesellschaftliche Unterschiede hinweg. Serien strukturieren darüber hinaus durch ihre genaue zeitliche Verortung den Kinderalltag: Das Erscheinen des Sandmännchens ist ein Zeichen für die Schlafenszeit und das Erscheinen der Maus auf dem Bildschirm markiert den Sonntag. Sie verbinden sich so mit dem Leben der Zuschauer auf eine besonders intensive Weise. Es ist das Prinzip der Serie, welches Figuren der Kinderkultur wie den Maulwurf im Alltag der Kinder verankert und sie zu einem Teil der Kindheit werden lässt, der immer wieder neu aufgerufen werden kann.

Literatur

Alexander, Arno

2003 Am Anfang war das Wort ... Zeichentrick und *Sandmann* im deutschen Kinderfernsehen. In: Buresch, Wolfgang (Hg.), *Kinderfernsehen. Vom Hasen Cäsar bis zu Tinky Winky, Dipsy und Co.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003, 149–172.

Baldýnský, Tomáš

2008 Krtek a budík totality. In: *Lidové noviny*, 21, 249 (2008), 12.

Bettelheim, Bruno

1980 *Kinder brauchen Märchen*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1980.

Bignell, Jonathan

2002 Writing the Child in Media Theory. In: *The Yearbook of English Studies* 32, 2002, 127–139.

Böhme, Hartmut/Franz-Theo Gottwald/Christian Holtorf (Hg.)

2004 *Tiere. Eine andere Anthropologie*. Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 3. Köln: Böhlau Verlag 2004.

Buckingham, David

1998 Re-viewing Our Media Childhoods. In: *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 42, 4 (1998), 292–294.

13 So führt das Stichwort „Krtek“ oder „Maulwurf“ auf Youtube nicht nur zu den Filmen der Serie, sondern auch zu einer Vielzahl von selbst gedrehten Clips, die Maulwurfmotive aufnehmen oder Fans (bzw. deren Kinder) mit Maulwurfparaphernalien zeigen.

Dvořák, Jan

1992 Jak děti ke Krtkovi přišli. In: *Zlatý máj* 36, 4 (1992), 207–208.

Eco, Umberto

1985 Die Innovation im Seriellen. In: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: Carl Hanser Verlag 1985, 155–180.

Fehrmann, Gisela/Erika Linz/Eckhard Schuhmacher/Brigitte Weingart (Hg.)

2004 *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag 2004.

Fiske, John

2001 Die britischen Cultural Studies und das Fernsehen. In: Winter, Rainer/Lothar Mikos (Hg.), *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: Transcript Verlag, 17–69.

Haas, Gerhard

2005 Das Tierbuch. In: Lange, Günter (Hg.), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag 2005, 287–308.

Heidtmann, Horst

1992 *Kindermedien*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1992.

Kolman, Vladimír

1981 *Vom Millionär, der die Sonne stahl. Geschichte des tschechischen Animationsfilms*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1981.

Kovaříková, Radana

2000 Dětský film. In: Ptáček, Luboš (Hg.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, 353–385.

Lüthi, Max

1997 *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Basel: Francke 1997.

Miler, Zdeněk/Eduard Petiška

2007 *Jak se krtka ke kalhotkám přišel*. Praha: Albatros 2007.

Macura, Vladimír

1995 Idyla v nás. In: *Tvár*, 14 (1995), 1 und 4–5.

1998 *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1998.

Murschetz, Luis

1972 *Der Maulwurf Grabowski*. Zürich: Diogenes Verlag, 1972.

Nodelman, Perry

2005 Decoding images. How picture books work. In: Hunt, Peter (Hg.), *Understanding Children's Literature*. London/New York: Routledge 2005, 128–138.

Polenská, Radka

2000 Animovaný film. In: Ptáček, Luboš (Hg.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, 385–431.

Roberts, Andrew

2005 *From good King Wenceslas to the good soldier Švejk. A dictionary of Czech popular culture*. Budapest: CEU Press, 2005.

Völcker, Beate

2005 *Kinderfilm. Stoff- und Projektentwicklung*. Konstanz: UVK Verlag 1981.

Wiedemann, Dieter

1997 Kinder an die Fernbedienung! – Plädoyer für ein neues Verständnis von Kinderfilm und Kinderfernsehen. In: von Gottberg, Joachim/Lothar Mikos/Dieter Wiedemann (Hg.), *Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen*. Berlin: VISTAS Verlag 1997, 33–51.