



Der Kleine Muck mit dem Schulmeister (rechts) zwischen bunten Teppichen, Kissen, Wasserpfeife und modernem 50er-Jahre-Perlenvorhang

Die Geschichte vom kleinen Muck – diskriminierungskritisch gelesen

■ Aida Ben Achour und Anett Werner-Burgmann

Der DEFA-Spielfilm *Die Geschichte vom kleinen Muck* (Wolfgang Staudte, 1953) fasziniert ganze Generationen mit seiner Farbenpracht, der aufwendigen Ausstattung und einer mitreißenden Geschichte. Über siebzig Jahre ist dieser Kinderfilm alt, der zu den erfolgreichsten deutschen Märchenfilmen aller Zeiten gehört. Aus diesem Anlass scheint es sinnvoll, die Entstehungsgeschichte des Films von 1953 nachzuzeichnen und sich auf Spurensuche nach den Hintergründen und den Filmschaffenden zu begeben. Zugleich jedoch danach zu fragen, wie sich der Film und sein Bild vom »Orient« heute aus der Gegenwart betrachten lässt. Während Filme unverändert bleiben, sind der Blick und die Wahrnehmung des Publikums einem fortwährenden Wandel unterworfen. Stereotype Inszenierungsformen des »Orients«, die damals selbstverständlich waren, können jetzt als befremdlich empfunden werden. Vor diesem Hintergrund fragt dieser Text nach der Darstellung von Minderheiten und setzt sich diskriminierungskritisch mit diesem Märchenfilmklassiker auseinander.

Wilhelm Hauff und der deutsche Orientalismus

Die dem Film zugrunde liegende Erzählung ist ein deutsches orientalisierendes Kunstmärchen des früh verstorbenen Autors Wilhelm Hauff (1802-1827), der für die »Söhne und Töchter gebildeter Stände« seine »Märchen-Almanache« beim Verlag J. B. Metzler in Stuttgart zwischen 1826 und 1828 veröffentlichte. Geschichten rund um wundersame Ereignisse und Zauberdinge wie fliegende Teppiche und Flaschengeister, die jeden Wunsch von den Lippen ablesen können, waren in der Zeit der Romantik en vogue. Sie entführten die Leserschaft in eine fremde Welt; in einen imaginierten Orient, in dem vieles anders war, während der geografische Raum für die meisten Menschen unerreichbar blieb. Zu teuer, aufwendig und gefährlich war das Reisen. Die Erzählungen waren magisch, wunderbar und schauerlich, sie beflügelten die Fantasien der Kinder wie die der Erwachsenen. Pate standen die verschiedenen Übersetzungen von »Geschichten aus Tausendundeiner Nacht«, die in dieser Zeit in deutscher Sprache publiziert wurden.¹ »Tausendundeine Nacht« löste im 19. Jahrhundert eine gesamteuropäische Orientmode aus, die sich neben der Literatur auch auf andere Künste erstreckte, wie Malerei, Architektur, Gartenkunst, Musik, Porzellan und Wohnausstattungen. Auch in Deutschland begeisterten sich vor allem männliche Autoren und nahmen sich der Stoffe an: von Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe, Jean Paul, Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Schlegel über E. T. A. Hoffmann, und eben Wilhelm Hauff, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke bis Hermann Hesse und Thomas Mann. Der

Orient wurde als Projektionsfläche für unterschiedlichste Sehnsüchte genutzt.

Hauff baute auf dieses Erfolgsrezept und reproduzierte die Orientalismen der Märchen vom Kalifen Storch, von Zwerg Nase und verschiedener anderer Märchen wie dem vom kleinen Muck mit den Zauberschuh und dem Zauberstock. Erotische Motive, wie den Harem, sparte Hauff – wahrscheinlich im Hinblick auf sein junges Publikum – aus. Doch schon allein das Potpourri der Kuriositäten und Verwandlungen waren ein Garant dafür, dass die Dichtung die Leserschaft begeisterte, und so gehörten die Märchen auch bis weit ins 20. Jahrhundert zum Kanon deutschsprachiger orientalischer Kinderliteratur und somit auch zur deutschen Hochkultur.

Hauffs Geschichten fallen in die Epoche der Romantik. Es war eine Zeit des Umbruchs in Europa, nach den Napoleonischen Feldzügen eine Ära der Restauration, in Deutschland auch die Zeit des Vormärz. Eine Zeit, in der der Begriff »Heimat« an neuer Bedeutung gewann und assoziierte Attribute und Werte neu bestimmt wurden. Wer gehört zur »Heimat«, wer wird ausgeschlossen? Die Ära der Nationalstaatsgründungen war verbunden mit der Emanzipation jüdischer Bürgerinnen und Bürger und mit der Abwehr dieser Emanzipationsbestrebungen.

Zum Werk des Romantikers Hauff gehören neben den Orientmärchen auch Erzählungen wie »Abner, der Jude, der nichts gesehen hat« und die Novelle von »Jud Süß« (beide 1827). Letztere basiert auf der Geschichte des Schauprozesses um Joseph Süßkind Oppenheimer (1698-1738) und skizziert die Ereignisse aus dem Jahre 1737.² Aufbauend auf Hauffs Novelle drehte Veit Harlan 1940 den antisemitischen Film *Jud Süß*.

Die Haltung Hauffs gegenüber den »Anderen«³ war einerseits von Be- und Verwunderung geprägt, und andererseits von antisemitischen Codes,⁴ die ein Jahrhundert später im vernichtenden Antisemitismus der Nationalsozialisten genutzt wurden.

»Die Geschichte von dem kleinen Muck« – als Kunstmärchen

Um sich ein umfassendes Bild zur Verfilmung des Kunstmärchens »Die Geschichte von dem kleinen Muck« zu machen, lohnt sich zunächst ein Blick in den Originaltext und dessen moralisch-ethische Absicht: Der Held der Geschichte, der kleine Muck, wird in Hauffs Märchen immer wieder als eine viel zu kleine Person mit einem viel zu großen Kopf auf seinen Schultern beschrieben. Seine zwergenhafte und bucklige Statur und sein großer Kopf waren aus der Perspektive des Kinder-Ich-Erzählers wiederholt ein Grund, sich über seine Erscheinung lustig zu machen. Als kleinwüchsige Person eingeführt, wird gleich zu Anfang deutlich, auf

welche Weise die Kinder sich über dessen Körperlichkeit lustig machten:

»Kleiner Muck, kleiner Muck,
wohnt in einem großen Haus,
gehst nur ab und zu mal aus.
Bist ein braver, kleiner Zwerg,
hast ein Köpflein wie ein Berg.
Schau dich einmal um und guck,
lauf und fang uns, kleiner Muck!«⁵

Daraufhin lässt Hauff über den Erzähler keinen Zweifel aufkommen, dass es eine schlechte Charaktereigenschaft ist, sich über das Aussehen von Menschen lustig zu machen.

1. Akt:

Nachdem der kleine Muck, nach dem Tod seines Vaters, nichts als dessen viel zu große Kleidung am Leibe trägt, macht er sich auf die Suche nach dem Glück, wie es ihm die Verwandten geraten haben.⁶ Dabei trifft er entkräftet und durstig nach einem langen Marsch durch die Wüste bei einer Hexe ein, die ihm aufträgt, sich um ihre Katzen zu kümmern. Sie vergütet Muck dies mit Kost und Logis. Doch aufgrund eines Ungeschicks muss der kleine Muck schnell das Haus der Hexe verlassen, bevor ihn ihre Wut heimsucht. Eine Katze rät ihm, das magische Paar Schuhe und einen Zauberstock mitzunehmen, und so flieht Muck in Windeseile, die Zauberschuhe am Fuß, den Zauberstock in der Hand, vor der Hexe aus der Wüste und findet sich in einem neuen Königreich wieder.

2. Akt:

Angekommen in einem fremden Königreich, kommt Muck auf die Idee, sich als Schnellläufer bei Hof zu bewerben. Doch auch hier erlebt er, dass sich die Menschen über ihn lustig machen. Er gewinnt gegen den Oberläufer dank seiner Zauberschuhe und wird des Sultans Erster Schnellläufer. Die Kraft des Zauberstocks, so merkt Muck bald, ist es, Schätze aus Gold zu entdecken. In all seiner Großherzigkeit verschenkt er das gefundene Gold mit vollen Händen an die Armen und kauft sogar vor den Augen der missgünstigen Höflinge eine Sklavin frei. Somit zieht er die Aufmerksamkeit und den Neid der höfischen Berater auf sich, die nun einen Plan aushecken und ihn beim Sultan verraten. Der Sultan lässt ihn in den Kerker werfen.

Der kleine Muck jedoch befreit sich aus dem Verließ, indem er den Sultan bittet, ihm zu beweisen, welche Bewandnis es mit dem Zauberstock und den Schuhen auf sich hat. Dieser verbannt Muck zur Strafe aus sei-

nem Königreich. Kaum über die Grenze gekommen, pausiert Muck an einem See, an dem zwei Feigenbäume stehen.

3. Akt:

Muck isst eine Feige und plötzlich wachsen ihm lange Ohren und eine lange Nase. Doch wie kann er sich dieser Eselohren und dieser langen Nase wieder entledigen? Aus Verzweiflung isst er noch eine Feige von dem zweiten Baum, und wie ein Wunder sind auf einmal die langen Eselohren und die lange Nase wieder verschwunden. Nun sinnt der kleine Muck auf Rache und macht sich mit einem Korb Feigen zurück ins Königreich. Dort verkauft er dem Leibkoch des Sultans seine Feigen. Bei Hofe werden die Feigen sehr geschätzt. Und wie erwartet wachsen dem Sultan und seinen gehässigen Beratern lange Eselohren. Nur der kleine Muck, der sich als Arzt ausgibt, weiß, welches Gegengift er verabreichen muss, und er erwirkt als Lohn dafür seine Zauberschuhe und seinen Zauberstab zurück. Im Originaltext heißt es weiter:

»Seitdem lebt der Kleine hier in großem Wohlstand, aber einsam; denn er verachtet die Menschen. Er ist durch Erfahrung ein weiser Mann geworden, welcher, wenn auch sein Äußeres etwas Auffallendes haben mag, deine Bewunderung mehr als deinen Spott verdient.«

Auch zuletzt macht Wilhelm Hauff deutlich, dass Mucks körperliche Behinderungen nicht der »Norm« entsprechen, jedoch Respekt, Achtsamkeit und Menschlichkeit Tugenden sind, die man sich zu eigen machen sollte. Diesen humanistischen Kern des Märchens wird die Verfilmung von 1953 aufgreifen.

Die Geschichte vom kleinen Muck - als DEFA-Film

Die DEFA-Produktion *Die Geschichte vom kleinen Muck* hat sich in die deutsche Filmgeschichte eingeschrieben. Der Regisseur der Märchenverfilmung, Wolfgang Staudte, der Drehbuchautor Peter Podehl, der Trickspezialist Ernst Kunstmann, die Szenenbildner Erich Zander und Hans Poppe⁷ sowie die Kamera- und Soundtechniker schufen mit der Märchenverfilmung einen Film der Superlative. Er gehört zu den ersten deutschen Spielfilmen, die komplett auf dem neu entwickelten Farbfilmmaterial Agfa Color gedreht und bei dem Zeitraffertechnik verwendet wurden, etwa für die schnell wachsenden Eselohren nach dem Genuss von Feigen oder für Mucks schnelles Laufen. Durch seine aufwendig gebauten Sets erinnert das Filmmärchen an verschiedene Baudenkmäler, wie beispielsweise an das babylonische Ishtar-Tor, das als Fragment im Pergamonmuseum in Berlin zu sehen ist, oder an Bauten aus der islamisch-ägyptischen Architekturgeschichte wie die Grabmoschee des Sultans al-Aschraf Kait-Bay (errichtet 1472-1474) aus der sogenannten Totenstadt

in Kairo.⁸ Auf dem Außengelände der Babelsberger Filmstudios errichteten Filmarchitekten eine gesamte Stadt, die ein Bild des Orients beim Publikum entstehen lassen sollten. Zu einem späteren Zeitpunkt avancierte gerade diese Kulisse zu einem beliebten Ausflugsziel in Potsdam-Babelsberg, wo noch heute ein Nachbau der Palast-Dekoration steht.

Doch zurück zu den Superlativen: Es war auch der erste DEFA-Märchenfilm, der in Gänze in der Hauptrolle von einem Kind, Thomas Schmidt (1942-2008), getragen wurde. Kinder spielten in der Verfilmung ohnehin eine große Rolle, was die Filmschaffenden des DEFA-Films auch vor besondere Herausforderungen stellte.

Was die Kinderscharen und ihr Mitwirken an der Produktion betraf, war die Studioleitung bereit, viele Kompromisse einzugehen und Zugeständnisse zu machen. So wurden beispielsweise Lehrkräfte für die Kinder zur Verfügung gestellt, damit diese schulisch nicht ins Hintertreffen gerieten. Für ausreichend Pausen war gesorgt und gearbeitet wurde nur so lange, wie es Kindern gesetzlich erlaubt war, an einem Filmset mitzuwirken.⁹

Das außergewöhnliche Werk zählt heute zum kollektiven Gedächtnis der ostdeutschen Filmgeschichte, und ohne Umschweife lässt sich sagen, dass es prägend für einen Großteil der Bevölkerung der DDR war.

Immer wieder wurde das Filmmärchen im Fernsehen ausgestrahlt. Bis heute schwelgen die Menschen in Erinnerungen, wenn sie vom Glanz und Glamour berichten, der diesem Film eigen ist.

Das Drehbuch des Films musste sich zwar am Originaltext orientieren, doch gibt es einige interessante Details, die der Drehbuchautor der Geschichte, Peter Podehl, hinzugefügt hatte. Der Aspekt des Ableismus, also der Behindertenfeindlichkeit und Abwertung eines Menschen aufgrund seiner Beeinträchtigung wird beispielsweise im Film ohne Umschweife erzählt. Der kleine Muck wird gescheucht, man macht sich ohne Unterlass über ihn lustig und er wird ob seiner körperlichen Behinderung von der Schule ausgeschlossen. Zudem verachteten seine Verwandten ihn.

Wichtig für die Botschaft des Films ist die deutliche Abgrenzung durch seine Körperlichkeit zu anderen Personen im Film. Zwangsläufig sympathisierte das Publikum mit dem Filmhelden und musste sich hinter den kleinen geschundenen Muck stellen. Wenn der Schulmeister Mukrah (Friedrich Richter) gegenüber Mucks Vater sagt: »Das war kein Schüler von uns, wir haben keine Schüler mit Buckel«, ermöglicht diese emotionale Abwertung eine Solidarisierung der Zuschauer mit Muck.¹⁰

Zu weiteren Abweichungen und Absichten der Filmschaffenden zählt die verbotene Liebe zwischen der



Schwarze Kinder als Leibwächter des dicken Sultans

Prinzessin Amarza (Silja Lésny) und dem Prinzen Hassan (Gerhard Hänsel) sowie die rivalisierende Figur des Bajazid (Heinz Kammer), der ebenfalls um die Hand Amarzas buhlt. Die eingefügte Liebesgeschichte richtet sich eher an ein erwachsenes Publikum, auch wenn, wie bei Hauffs Märchen, aus Rücksicht auf das kindliche Publikum auf Erotik und Sinnlichkeit verzichtet wurde. Im Gegensatz zu Hauff setzt der Film den Harem, von dem der dickbauchige Sultan (Alwin Lippisch) umgeben ist, in Szene. Schon der Literaturtheoretiker Edward Said hat in seinem einflussreichen Werk »Orientalismus« darauf hingewiesen, wie der Harem die westliche Fantasie anregt.¹¹ Die Szenen am prunkvollen wie übersättigten Hof, an dem die vier bestechlichen Ramudschins ihr Unwesen treiben, nehmen im Film deutlich mehr Raum ein als in der Literaturvorlage.

Eine, für die Botschaft des Films hilfreiche, Änderung ist die Beziehung zwischen Muck und dem Schnellläufer Murad (Harry Riebauer), der zunächst sein Konkurrent und Wettbewerber im Schnelllauf um den Brunnen ist. Zwar übernimmt Muck die Position von Murad, doch ist dieser ihm gegenüber loyal. Er hilft ihm, seine kranke Schwester zu retten und verhindert auf diesem Wege sogar einen Krieg. Für Staudte als überzeugten Pazifisten war das acht Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges ein wichtiges Anliegen.

Zu den größten Eingriffen gehört die Rahmenhandlung, denn der alt gewordene kleine Muck (Johannes Maus) erzählt selbst einer Kinderschar, die ihn verhöhnt hat und die er in der Töpferwerkstatt einschließt, seine abenteuerliche Lebensgeschichte aus der Rückschau. Anders als Hauffs kleiner Muck, der zum Schluss im Wohlstand lebt, kam das für die beiden Drehbuchautoren Podehl und Staudte nicht infrage, und so lässt in der Verfilmung der Held seinen Zauberstab und die magischen Schuhe in der Wüste zurück.

Regie: Wolfgang Staudte

Ursprünglich war 1952 dieses Filmvorhaben nicht eingeplant, stattdessen sollte Regisseur Wolfgang Staudte die Verfilmung von Bertolt Brechts bekanntem Theaterstück »Mutter Courage und ihre Kinder« (1941 uraufgeführt am Schauspielhaus Zürich) vornehmen. Ein Projekt, das sich über Jahre hinzog, enorme Summen und wertvolle Filmmeter verschlang und dennoch nie zum Abschluss kam. Staudte, der zuvor mit der Romanverfilmung *Der Untertan* (1951) nach Heinrich Mann große Erfolge gefeiert hatte, arbeitete ab 1952 am Drehbuch zum Brecht-Stück, doch verzögerte sich die Umsetzung. Schließlich waren die künstlerischen Differenzen zwischen ihm und Brecht so groß, dass 1955 die Dreharbeiten endgültig abgebrochen wurden.¹² Zu unterschiedlich waren die Vorstellungen, wie sich das Theaterstück ins Medium Film übersetzen ließe. Jahre



Regisseur Wolfgang Staudte mit einer der Katzen, die bei den Dreharbeiten zum Einsatz kam

später erinnerte sich Staudte an dieses Filmprojekt und konstatierte: »Es ist bei Bertolt Brecht die Eifersucht des Bildes [...], er ist eifersüchtig auf das Bild, er ist ein Mann des Wortes, [...] er will im Grunde eigentlich nur die Illustration zu seiner Dichtung.«¹³

Um den Produktionsausfall zu kompensieren, wurde ein Ersatzstoff gesucht, den die DEFA in »Die Geschichte von dem kleinen Muck« fand. Staudte standen 140 Drehtage für das Projekt zur Verfügung und die Aussicht auf ein hohes Budget sowie auf die »besten Fachleute des Studios«.¹⁴ Die Arbeit an diesem Märchenfilm bereitete Staudte, der »so richtige politische Filme«¹⁵ drehen wollte, entgegen seiner Erwartung Freude. Er gab allerdings zu bedenken:

»Wer mir einen solchen Auftrag gibt, muß wissen, daß ich ein Entzauberer bin. Wir leiden noch immer an den Folgen einer falschen Pädagogik. Wenn wir heute Märchen gestalten, dürfen wir nicht die Poesie zerstören, aber die Dämonie, das Brutale usw. müssen wir herausnehmen. Das ist hier geschehen.«¹⁶

Schließlich war Staudte von dem Projekt überzeugt und im März 1953 begannen die Dreharbeiten.

Es war nicht die erste Begegnung Staudtes mit einem Stoff von Wilhelm Hauff. Staudte, der im Jahr 1906 in Saarbrücken in eine Schauspielerfamilie geboren wurde, hatte beruflich zunächst völlig andere Ambitionen. Er machte eine Ausbildung als Autoschlosser, absolvierte ein Ingenieursstudium, arbeitete als Volontär bei Mercedes Benz. Und es ist vorstellbar, dass er nur aus wirtschaftlicher Not über seinen Vater zum Theater als Komparse kam, und von da an Karriere als Schauspieler, Synchronsprecher und später selbst als Regisseur hinter der Kamera machte.

Aus heutiger Perspektive mag es nur schwer nachvollziehbar sein, wie man in der Zeit des Nationalsozialismus als Künstler und Filmemacher sein Leben bestreiten konnte. Sich dem System zu entziehen, hatte für zahlreiche bildende Künstlerinnen, Schriftsteller, Schauspielerinnen, Musik- und Filmschaffende sehr schmerzhaft Konsequenzen. Viele verließen Deutschland, gingen ins Exil. Andere zogen sich zurück oder ergaben sich und arbeiteten aktiv an Propagandafilmen mit. Staudte, der in einem politisch linksorientierten Milieu aufgewachsen war, ab 1926 an der Berliner Volksbühne engagiert war und 1930 als Synchronsprecher für die US-amerikanische Verfilmung *Im Westen nichts Neues* (Lewis Milestone, 1930) gearbeitet hatte, wurde 1933 die Arbeitserlaubnis als Bühnenschauspieler entzogen. Danach nahm er Gelegenheitsarbeiten an und war als Komparse, Synchronsprecher und Regisseur von Werbefilmen tätig. Wohl nur vor diesem Hintergrund ist seine Arbeit im nationalsozialistischen System zu erklären. Staudte drehte beispielsweise für die halbstaatliche Tobis den Film *Akrobat schön-ö-ö-n ...* (1943) und übernahm als Schauspieler eine Nebenrolle in *Jud Süß* (1940), einem der schrecklichsten Propagandafilme im Nationalsozialismus, der bis heute zu den Vorbehaltsfilmen¹⁷ zählt. Während Veit Harlan, der Regisseur von *Jud Süß*, nach dem Zweiten Weltkrieg mit einem Arbeitsverbot belegt wurde, konnten Filmschaffende aus der »zweiten Reihe«, etwa Kamera, Maske, Kostüm, Szenenbild oder eben Nebendarstellerinnen und Nebendarsteller, in der Nachkriegszeit weiterarbeiten.

Nach 1945 war Wolfgang Staudte an verschiedenen Werbefilmen beteiligt und arbeitete an den ersten Filmprojekten im sogenannten Filmaktiv mit, das der DEFA vorausging.¹⁸ Zu den Widersprüchen in seiner Biografie zählt, dass er in einem Propagandafilm mitgewirkt hatte, doch wenig später mit dem Film *Die Mörder sind unter uns* (1946) seinen Ruf als bedeutender Filmregisseur begründen sollte. Schließlich war es der erste deutsche Nachkriegsfilm, der sich mit der Verarbeitung des NS-Regimes und mit der Frage nach individueller Schuld befasst. Damit ist *Die Mörder sind unter uns* der erste Film, der das Morden im nationalsozialistischen Regime filmisch thematisiert.

Wolfgang Staudte schuf mit *Die Geschichte vom kleinen Muck* seinen vorletzten DEFA-Film. Sein Film *Leuchtturm* (1954), für den er ein letztes Mal sein bewährtes Team Peter Podehl, Robert Baberske und Erich Zander versammeln konnte, sollte sein letztes Filmwerk in der DDR sein. Die DEFA konnte den in Westberlin lebenden Regisseur nicht halten. Nach dem Aus für die Filmproduktion »Mutter Courage und ihre Kinder« 1955 drehte er nicht mehr im Osten, weil sich die Studioleitung nicht auf seine, sondern auf die Seite Brechts gestellt hatte. Im Jahr 1956 arbeitete Wolfgang

Staudte bereits im Auftrag der Bavaria, ebenso Podehl, der schon 1955 mit Thomas Schmidt und Charlotte Ulbrich¹⁹ die DDR verlassen hatte. An die Erfolge, die Staudte in der DDR gefeiert hatte, konnte er in der Bundesrepublik nicht in vollem Umfang anknüpfen. Einen weiteren aufwendigen Märchenfilm, zudem noch einen Farbfilm mit neuester Tricktechnik und monumentalen Sets, realisierte er nicht mehr.

Diskriminierungskritisches Lesen

Film ist immer auch ein Produkt gesellschaftlicher Umstände und jeweiliger Produktionsbedingungen, in das sich unabhängig von der Intention der Beteiligten Machtverhältnisse einschreiben. Beim diskriminierungskritischen Lesen von Filmen wird untersucht, wie ein Film Diskriminierung erzählt und zeigt. Durch die Analyse von Gestaltungsmitteln und dem Aufzeigen von Erzählperspektiven können Haltungen entschlüsselt, Reproduktionen von Stereotypen geprüft und Fehlstellen gedeutet werden.

Bei dem Film *Die Geschichte vom kleinen Muck* ist das Fehlen Schwarzer Menschen bzw. ihr Einsatz ausschließlich als Komparsen besonders auffällig. Es gibt dementsprechend wenige Nahaufnahmen Schwarzer Menschen, in jedem Fall bleiben die seltenen Einstellungen mit ihnen kaum einprägsam. Aber natürlich sind sie bei genauerer Betrachtung des Films kaum zu übersehen. Man erkennt die Männer und Frauen als Assistenz- oder Nebenfiguren, ohne Sprechrolle, die den Film im Stillen tragen.²⁰ Sie verrichten oft körperliche Arbeit, tragen barfuß Wasser in riesigen Amphoren aus Keramik, transportieren schwere Säcke gebeugt auf ihrem nackten Rücken oder fächern dem opulent gekleideten Sultan als Leibwedlerinnen und Leibwedler Luft zu. Sie sind Arbeiter, Angestellte bei Hofe und Sklavinnen, die in den Massenszenen des Films zu sehen sind und fast unbemerkt wieder verschwinden. Die Schwarzen Statistinnen und Statisten sind auffallend weniger bekleidet. Ihr Kostüm steht in großem Gegensatz zu den korrupten Höflingen beim Sultan, die besonders prächtig und bunt in glänzende Stoffe gehüllt sind. Als Komparsinnen und Komparsen finden sie sich in großer Zahl in stereotypen Rollen wieder, wie sie Nebentätigkeiten verrichten dürfen, eben assistieren. Darüber hinaus wird ihre Mimik zum wichtigsten Ausdrucksträger. Sie dürfen stoisch blicken, lachen, die Augen aufreißen und verwundert dreinblicken oder schmunzeln; nur das Sprechen selbst bleibt ihnen verwehrt.

Die Haltung der Filmschaffenden, Schwarzen Menschen keine tragenden Rollen zuzuteilen, entsprach einem postkolonialen Habitus, der sich aus einem nicht zuletzt hegemonialen und kulturellen Überlegenheitsgefühl gegenüber Menschen anderer Hautfarbe speiste, und der es ihnen erlaubte, sich wie selbstverständ-



Wasserträger in Pluderhose mit freiem Oberkörper in einer Totalen



Sackträger transportieren barfuß Waren von einem Schiff

lich über sie zu erheben. Diese Haltung hatte sich früh in der deutschen Filmbranche durchgesetzt.²¹

Schwarze Schauspielerinnen und Schauspieler nahmen die Rollen an, die ihnen zugeteilt wurden, eine große Auswahl hatten sie bei der DEFA nicht. Kaum rückten sie je in den Fokus der zeitgenössischen Kinoöffentlichkeit oder der gegenwärtigen Forschung.²² Dem gegenüber steht eine beachtlich große Anzahl von Schwarzen Personen, die in diesem Film mitwirkten und deren Namen in den Credits nicht auftauchen. Auch heute ist nur sehr wenig über sie bekannt. Einige wenige Namen sind überliefert, zum Beispiel der von Edith Rau und Anita Kraft.

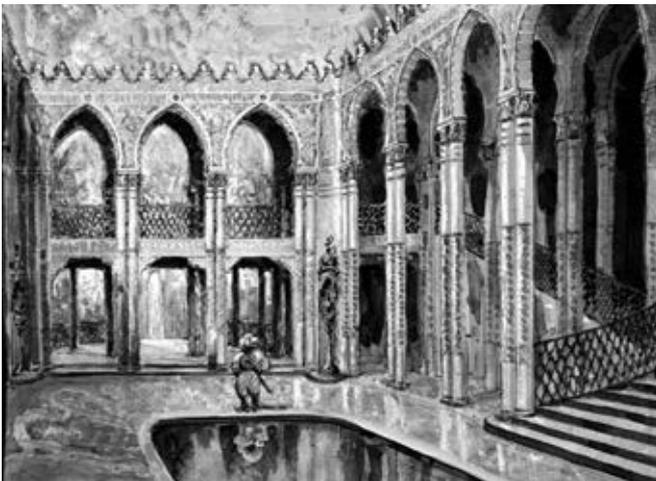
In *Die Geschichte vom kleinen Muck* mag die Präsenz Schwarzer Personen auf den ersten Blick weltoffen und zugewandt wirken, doch verliehen die Schwarzen Komparsen allein durch ihre Sichtbarkeit das nötige »exotische« Flair, ähnlich wie es aus Bildern orientalisierender Malerei des 19. Jahrhunderts bekannt war – zum Beispiel von den Malern Laurent Bouvier, Adrien Dauzats oder David Roberts. Die Schwarzen Mitwirkenden vervollständigten die Illusion eines fantastischen, aber in diesem Film diffus bleibenden Orientbildes. Sie trugen wie die prächtigen Set-Bauten, die nordafrikanische mit maurischen Elementen vereinen, und die besonders fantasievollen Kostüme von Walter Schulze-Mittendorff dazu bei, das Publikum in eine andere Welt zu versetzen. Dieser Märchenorient erhebt nicht den Anspruch, historisch korrekt oder gar ethnologisch präzise zu sein, sondern bietet einen vagen Assoziationsraum, eine Projektionsfläche für ein europäisches Publikum und seine Fantasien von einer »fremden« Welt.

Aus Unterlagen der Filmproduktion geht hervor, dass die mit dem Orient verbundene Exotik im Vordergrund

stand.²³ Dazu zählen nicht nur die für die damaligen Verhältnisse teuren »Originalsüdfrüchte«²⁴ wie Pampelmusen, Apfelsinen und Erdnüsse als Requisiten, die reichhaltig im Palast zu sehen sind, sondern ebenso der Einsatz der Tiere, die sich in ihrer natürlichen Umgebung niemals begegnet wären. Darunter Kamele, Löwen, Affen, Elefanten, Pferde, Papageien und Pfauen, die aus den Zoos von Dresden und Leipzig sowie vom Zirkus Busch ausgeliehen wurden. Daneben finden sich etliche Hühner und Katzen aller Art, die das Haus der Hexe Ahavzi (Trude Hesterberg) bevölkern.

Um diese Anziehungskraft des vermeintlich »Fremden« hervorzuheben, wurden auch zwei siebenjährige Schwarze Kinderkomparsen – Aki Wulkow, der auch in westdeutschen Produktionen spielte, und Anita Kraft – eingesetzt. Sie erhielten etwas mehr Gage für ihre Einsätze, »[d]a diese exotischen Besetzungen nach Meinung des Spielfilmstudios nur unter schwierigen Bedingungen zu beschaffen waren, mussten diese verhältnismäßigen Tagesgagen gezahlt werden.«²⁵ Interessant ist in diesem Kontext das Wort »beschaffen«, das die Kinder objektifiziert und auf eine Stufe mit schwer erhältlichen Requisiten wie Südfrüchte stellt.

Mit den unterprivilegierten und bisher in der Forschung weitgehend marginalisierten Schwarzen Komparsen führt *Die Geschichte vom kleinen Muck* standardisierte westliche Bild- und Repräsentationsmuster fort, die sich sowohl in US-amerikanischen Filmen wie D. W. Griffiths Bürgerkriegsepos *The Birth of a Nation* (1915) finden lassen wie auch in Filmproduktionen der Weimarer Republik, die nach dem Verlust der deutschen Kolonien am Ende des Ersten Weltkrieges entstanden, so zum Beispiel Joe Mays *Die Herrin der Welt* (1919) oder Fritz Langs *Der müde Tod* (1921).²⁶ Es waren zum Teil



Alhambra in Babelsberg: Der Palast des Sultans zeigt maurische Einflüsse (Szenenbildentwurf + gebautes Set)



Assoziationsmontage der Kinderkomparsen mit Rhesusaffen im Gegenschnitt

diese Verlusterfahrungen im Zusammenspiel mit postkolonialen Ambitionen und imperialistischer Nostalgie, die immer wieder dazu führten, dass Schwarze Schauspielerinnen und Schauspieler in Filmproduktionen des Nationalsozialismus gezeigt wurden.²⁷

Zu den rassistischen Momenten im Film gehört eine Szene mit den beiden Schwarzen Kindern. Durch eine sogenannte Assoziationsmontage werden die fröhlichen Kindergesichter mit rot-goldenen Turbanen in einer Nahaufnahme mit zwei angeketteten Rhesusaffen im Gegenschnitt verbunden. Auf der Metaebene werden die Kinder mit den Affen auf ein und dieselbe Stufe gestellt. Diese Bilder sind es, die sich unbemerkt im Bewusstsein des Publikums verankern und die Wahrnehmung nachhaltig prägen können. Wenn Menschen

und Tiere auf einer Ebene gleichgesetzt werden, wird ein rassistisches, menschenverachtendes Klischee reproduziert, das schon die Nationalsozialisten bedienten. Es kann also auch beim Schnitt des Films kein Zufall gewesen sein, dass die Bilderabfolge entsprechend gewählt wurde. Jedoch geschah dies aller Wahrscheinlichkeit nach unbewusst (Bias)²⁸. Was drollig wirken sollte, verfestigt das Bild von Menschen, die mit Affen auf einer Stufe stehen. Diese respekt- und achtlosen Bilder haben eine alte und traurige Tradition, deren Höhepunkt man glaubte – mit der Zeit des Nationalsozialismus – hinter sich gelassen zu haben. Zugleich zeigt die Montage, wie fest solche Bildpraktiken verankert sind und wie hartnäckig sie sich hielten, auch wenn die DEFA-Filmschaffenden zu einer neuen Bildsprache und einem neuen filmischen Stil nach 1945 finden wollten.²⁹

Maske, »Blackfacing« und »Yellowfacing«

Deutschland hatte im Gegensatz zu den USA keine vergleichbar entwickelte Bühnentradition der »Minstrel Shows«, in der vornehmlich weiße Männer sich von Kopf bis Fuß schwarz bemalten, die Mundumrandung weiß konturierten und die Lippen in grotesker Weise mit roter Farbe überzeichneten. In diesem Aufzug imitierten sie afroamerikanische Performanz, das heißt deren Sprache, Gesang und Tanz, in zynischer Weise: Sie marginalisierten und stereotypisierten das Bild der Afroamerikanerinnen und -amerikaner als primitiv, naiv und dumm. Das Lachen des weißen Publikums war ein (Ver-)Lachen, das auf Ausschließen setzte. Aus dieser Tradition heraus entstand der Begriff des »Blackfacings«. Bereits in der Weimarer Republik traten US-amerikanische Minstrel-Truppen auf und verbreiteten in der Unterhaltungskultur die Praxis des Blackfacings, das auch in der Werbung, im Schlager und dem Kinofilm der 1910er-/20er-Jahre verbreitet war. Davon zeugen beispielsweise die Jules-Verne-Verfilmung *Die Reise um die Erde in 80 Tagen* (1919) des Regisseurs Richard Oswald³⁰ oder die Verwechslungskomödie *Die Boxerbraut* (Johannes Guter, 1926) mit Willy Fritsch.³¹

Auf den Bühnen, an Opernhäusern und im Film zog man damals wie selbstverständlich Visagistinnen und Visagisten hinzu, um sich für verschiedene Rollen zu maskieren. War bei Minstrels die Intention, sich über die Schwarzen Menschen zu erheben, versuchten Filme wie *Die Geschichte vom kleinen Muck* die schwarzen Körper durch weiße Personen möglichst unauffällig zu ersetzen, indem die Maske nicht grotesk überzeichnet, sondern möglichst »realistisch« wirkt. Was damals als »authentisch« gedacht war, um andere Kulturen zu imitieren, wirkt heute befremdlich auf viele Zuschauerinnen und Zuschauer. Was ein Publikum als authentisch oder realistisch wahrnimmt und was nicht, kann sich vor

dem zeitgeschichtlichen Hintergrund und gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen ändern.

Der Begriff »Blackfacing« ist entsprechend differenziert zu nutzen. Als Inszenierungsmittel zur Marginalisierung und Herabsetzung wird es in der *Geschichte vom kleinen Muck* nicht verwendet, wohl aber als Maske, um weißen Schauspielerinnen und Schauspielern die Hauptrollen zu überlassen. Diese damals übliche Inszenierungspraxis, dass man Schwarze Darsteller oder asiatische Schauspielerinnen für die geplanten Rollen nicht in Erwägung zog, um sich selbst zu repräsentieren, war das eigentlich rassistische Moment in der Produktion. Diese Praktiken stehen für die Asymmetrie der Macht- und Rollenverhältnisse. Wer sprechen und dramaturgisch wirkungsvoll agieren durfte, war präsent und wurde von Zuschauenden als Subjekt wahrgenommen.³² In *Die Geschichte vom kleinen Muck* gingen die Filmschaffenden offensichtlich davon aus, dass keine der Schwarzen Personen in der Lage war, eine tragende Rolle auszuüben.

Neben dem Blackfacing finden sich auch leicht gelblich getönte Masken mit länglichen, schmalen Bärten bei männlicher Rollenbesetzung, um einen asiatischen Phänotyp zu reproduzieren. Heute würde man von »Yellowfacing« sprechen, doch war der Terminus damals noch nicht geläufig. Ob die Praktiken des Black- und Yellowfacings überhaupt in der Zeit diskutiert oder

gar kritisiert wurden, muss zukünftige Forschung aufzeigen. In den Produktionsunterlagen wird zumindest deutlich, welche Materialien die Maskenbildnerinnen und Maskenbildner einsetzten, um diese »Spezialschminke« herzustellen.³³

Die in jener Zeit übliche Praxis des Black- und Yellowfacing ist, rassistisch kritisch betrachtet, als struktureller Rassismus zu bewerten und zieht sich durch die gesamte Filmproduktion.

Schlussbetrachtung

Die Intention der Filmschaffenden war es, humanitäre Werte wie Menschlichkeit, Freundschaft und Gleichheit zu vermitteln. Zugleich wird ein Wunsch nach Frieden unter den Völkern betont und mithilfe des abgewendeten Kriegs versinnbildlicht: Murad, der ehemalige Schnellläufer des Sultans, verliert den Brief, aber zerreißt ihn, anstatt die Kriegserklärung auszuhändigen.

Die Darstellung der Gleichheit unter den Menschen war den Filmschaffenden ein besonders großes Anliegen: Auch Menschen mit Körperbehinderung (in der Gestalt des kleinen Muck) gehören zum Volk und haben dieselben Rechte und gleichen Pflichten. Im Gegensatz zu diesen transportierten Werten steht der tatsächliche Umgang mit Menschen mit Behinderung in der DDR. Zwar wurde immer wieder betont, Menschen mit Behinderung ins Berufsleben zu integrieren,



Alle Sprechrollen, wie die der Ramudschins und der Sklavin, wurden mit weißen Schauspielenden mit getönten Masken besetzt



Farblich nuancierte Masken und fantastische Kopfbedeckungen, mit Schwarzen Komparsen im Hintergrund

doch unterschied sich der Zugang zum Arbeitsmarkt kaum von der Arbeitsmarktintegration und von sogenannten Behinderten-Werkstätten, also den Modellen und Methoden in der Bundesrepublik. Inklusiv war die Gesellschaft in diesem Sinne genauso wenig wie der Westen. Man rief zwar zu Antidiskriminierung auf, doch diskriminierte dabei auch im selben Atemzug. Nicht alle Kinder hatten Zugang zu Förderinstitutionen, und die Selektion der Kinder mit Behinderung fand ebenfalls schon sehr früh statt. Verbände, die sich mit diesem Thema aus medizinischer Sicht befassten, gab es keine. Bezieht man die Aussage der »Gleichheit unter Menschen« auf Menschen mit Behinderung, war dies sicherlich ein frommer Wunsch und eine Utopie, der man in Bezug auf Behinderte nachhing.³⁴

Aus einer diversitäts- und rassismuskritischen Perspektive betrachtet, besitzt der Film problematische Seiten. In Bezug auf Schwarze Menschen und asiatisch

gelesene Personen lässt sich festhalten, dass die Darstellungspraktiken klar an der Vorkriegszeit geschult waren: Der Einsatz der Schwarzen Komparsen und die farblich nuancierten Masken offenbaren, wie die Filmproduktion vorging. Von Gleichheit bei der Rollenbesetzung konnte keine Rede sein. Keine Schwarze Person spielt eine Sprechrolle. Die wenigen überlieferten Namen von Komparsinnen legen die Vermutung nahe, dass nicht eine Sprachbarriere den Einsatz verhinderte. Die einzigen tragenden Sprechrollen wurden von weißen Schauspielerinnen und Schauspielern mit entsprechender Maske übernommen. Die Komparsen sind wie die Staffage in einem Landschaftsgemälde, sie sind schmückendes Beiwerk und stumm. Sie sind dazu gedacht, dem Film die »kosmopolitische« Note zu verleihen, die notwendig war, um von »Völkern« sprechen zu können. Wirkliche Gleichbehandlung erlebten sie nicht.

Die strukturelle Benachteiligung für Schwarze Menschen zog sich auf sozialer und politischer Ebene ab den 1960er-Jahren weiter durch. Von ehemaligen Vertragsarbeiterinnen und Vertragsarbeitern aus verbündeten »Bruderländern« verschiedener afrikanischer Länder, wie Mosambik, Angola und Algerien, oder aus Vietnam, Kuba, Polen und Ungarn ist bekannt, wie streng das Zusammenleben in der DDR reglementiert war.³⁵ Die Menschen lebten abgesondert in Wohnunterkünften an den Stadträndern oder im Umland. Integration und gesellschaftliche Teilhabe waren dadurch erschwert. Enge Beziehungen zur DDR-Bevölkerung sollten nicht gepflegt werden, kam es doch zu Kontakten, drohte die unmittelbare Ausreise. Trotz dieser Einschränkungen ließen sich (Liebes-)Beziehungen zwischen Ostdeutschen und Vertragsarbeiterinnen und Vertragsarbeitern nicht verhindern; Eheschließungen waren jedoch mit großem bürokratischem Aufwand verbunden.

Kapitalismus und Korruptionskritik wurden im Film durch die Dialoge zwischen den Ramudschins und dem Prinzen Bajazid am Sultanshof ausführlich dargestellt. Die Produktionsunterlagen legen dar, wie die Szenen gelesen werden sollen:

»Der Filmbesucher wird dadurch ohne weiteres zu der Erkenntnis geführt, daß im Feudalismus wie auch im Kapitalismus eine kleine, mit dem Volke niemals verbunden gewesene einflußreiche Schicht über Krieg und Frieden der Völker bestimmte und [dass] die Kriegstreiber der imperialistischen Staaten auch heute in ihrer unersättlichen Gier nach Macht, Maximalprofit und Weltherrschaft die friedliebenden Völker in einen Weltbrand ungeheuren Ausmaßes stürzen wollen.«³⁶

Es war ein leichtes, sich hinter dieser Botschaft die Sympathien der damaligen Bevölkerung zu sichern. Die klare antikapitalistische Botschaft des Filmes wurde

dramaturgisch wirksam an das Filmende gesetzt: Der kleine Muck entschließt sich, auf seine Wunderutensilien, die roten Zauberschuhe und den Zauberstock, zu verzichten und hinterlässt beides im Sand. Die Aussage ist deutlich und führt zurück zur Anfangsszene des Films: Handwerk und ehrliche Arbeit. Der Film beginnt in einer Töpferei und endet mit der Absage an Magie, Reichtum, Glück und andere Zaubereien. Muck wird zum Schluss von den Kindern und dem Volk gefeiert und ist somit endgültig ein Teil der Gemeinschaft. Ein Schwarzer Komparse ist in dieser Abschlussequenz nicht mehr zu sehen.

Die multiperspektivische Untersuchung von *Die Geschichte vom kleinen Muck* verdeutlicht, wie wichtig es ist, den deutschen Film aus einer diskriminierungskritischen Perspektive heraus zu betrachten und in eine umfassende Film- und Zeitgeschichte einzuordnen. Sie kann den Blick für Themen der gesellschaftlichen Vielfalt schärfen, Diskriminierungsmuster erkennbar machen und die Auseinandersetzung mit Filmen aus einer anderen Zeit lenken. Bis heute ist wenig über den Einsatz von People of Color³⁷ in Filmproduktionen in Ost- wie auch Westdeutschland bekannt. Wie waren deren Wege zum Film? Welche Gage erhielten sie? Unter welchen Drehbedingungen arbeiteten sie? Zu welchem Zeitpunkt hatten sie Zugang zu Schauspielschulen und welche Karrierewege standen ihnen offen? Was hätten sie heute aus ihrer Perspektive über die Filmproduktionen zu erzählen?

Die Beantwortung all dieser Fragen wird in weiteren Recherchen das Potenzial entwickeln, eine noch nicht gehörte deutsch-deutsche Filmgeschichte aus einer postkolonialen Sicht zu schildern, die zugleich den humanistischen Ideengehalt der Filme und die Leistung der Filmschaffenden würdigt. ■

Endnoten

- 1 Eine erste Übertragung ins Deutsche, die jedoch auf einer französischen Fassung basiert, legte August Ernst Zinserling 1823 vor; eine Übersetzung aus dem Arabischen erfolgte durch Gustav Weil zwischen 1837 und 1841.
- 2 Oppenheimer war ein jüdischer Händler und einflussreicher Finanzier am Hof des Herzogs Karl Alexander von Württemberg. Nach antijüdischen Diffamierungen und Intrigen wurde er 1738 hingerichtet. Mehr zur Rezeption in Literatur und Film siehe: Jörg Koch: Joseph Süß Oppenheimer, genannt »Jud Süß«. Seine Geschichte in Literatur, Film und Theater. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.
- 3 Mit den »Anderen« ist das Konzept der kulturellen Alterität oder auch des »Otherings« gemeint. Der Begriff kommt aus der postkolonialen Theorie und ist in der Rassismuskritik geläufig. Er beschreibt, wie sich Menschengruppen voneinander distanzieren und differenzieren, um die eigene »Normalität« zu betätigen.
- 4 Antisemitische Codes sind weit verbreitete Metaphern, Allegorien oder bildliche Darstellungen, die im kulturellen Gedächtnis verankert sind und jüdische Personen bewusst oder unbewusst diskreditieren und herabwürdigen.
- 5 Wilhelm Hauff: Die Geschichte von dem kleinen Muck. Der Zwerg Nase. Stuttgart: Reclam 2000 (Universalbibliothek Nr. 7702), S. 4.
- 6 In der Verfilmung durch Staudte begibt sich der kleine Muck hingegen auf die Suche nach dem »Kaufmann, der das Glück zu verkaufen hat«. Dass das Glück nicht käuflich ist, erkennt die Hauptfigur am Ende des Films, was vor dem Hintergrund der Konkurrenz zur Bundesrepublik in den 1950er Jahren auch als antikapitalistische Botschaft gelesen werden kann.
- 7 Der Szenograf Hans Poppe bleibt zwar in den Filmcredits ungenannt, doch legen eine Reihe seiner Entwurfszeichnungen für die Set-Bauten nahe, dass er an dem Film mitgewirkt hat und seine Entwürfe umgesetzt wurden. Weitere Entwürfe sind von Heinz Zeise und Willi Eplinius

- erhalten (vgl. Corinna A. Rader: Von wahren Kunstwelten. Szenographie im DEFA-Märchenfilm. Ilmtal-Weinstraße: Verlag u. Datenbank für Geisteswissenschaften (VDG) 2021, S. 54 und S. 339-340).
- 8 Mehr zu den Set-Bauten siehe ebd., S. 53-59 und S. 339-344.
 - 9 Abschrift: An das Ministerium für Volksbildung, Herrn Heilmann, Berlin W8, Wilhelmstrasse 68, 19.2.1953. Betr. Kinder - Drehgenehmigung für den Film *Die Geschichte vom kleinen Muck*, Mitteilung aus Babelsberg vom 26.5.1953, Teichmann Produktion über die Erlaubnis der Kinderarbeitszeit, BArch 117/53228.
 - 10 Dialogliste: 2. Akt, Schulhaus, S. 8, Text Schulmeister.
 - 11 Zum westlichen Orientalismus grundsätzlich siehe Edward W. Said: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. 4. Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014.
 - 12 Mehr dazu in Dorett Molitor: Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam. Einblick in die Produktion und das Szenenbild des gescheiterten Filmprojekts »Mutter Courage und ihre Kinder« (1955) von Wolfgang Staudte. In: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014. In: https://www.defa-stiftung.de/fileadmin/DEFA_Stiftung/Dateien/Artikel/Dorett-Molitor---Mutter-Courage-im-FM-Potsdam.pdf [21.8.2024].
 - 13 Wolfgang Staudte in: *Kein Untertan - Wolfgang Staudte und seine Filme* (Malte Ludin, 1976).
 - 14 Ralf Schenk: Über die Filme von Wolfgang Staudte. In: Alf Gerlach/Uschi Schmidt-Lenhard (Hg.): Wolfgang Staudte »... nachdenken, warum das alles so ist«. Marburg: Schüren 2017, S. 164-186, hier S. 165.
 - 15 Ebd.
 - 16 Protokoll der Sitzung des Künstlerischen Rates, 6.12.1952, S. 11. BArch DR 1/4428.
 - 17 Nach Ende des Zweiten Weltkrieges klassifizierten die Alliierten eine Reihe nationalsozialistischer Propagandafilme als Verbotsfilme. Zu diesem Korpus gehören neben *Jud Süß* auch *Kolberg* (1945) und *Hitlerjunge Quex* (1933). Diese ehemaligen Verbotsfilme, die sich seit 1966 im Rechtebestand der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung befinden und von ihr bewahrt werden, bilden die Basis für die sogenannten Vorbehaltsfilme, die für die Öffentlichkeit nicht frei zugänglich sind. Sie dürfen nur mit einem einführenden Vortrag und einer Diskussion vorgeführt werden.
 - 18 »Kolonie Strupp« war das erste Filmprojekt, an dem Staudte arbeitete, das jedoch nie fertiggestellt wurde (vgl. Anett Werner-Burgmann: »Augenzeugen melden sich überall dort zu Wort, wo etwas los ist.« Die DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge* in ihren Anfängen. In: Fredrik Lang (Hg.): Befreite Leinwände. Kinopolitik und Filmkultur in Berlin 1945/46. Wien: Synema 2023, S. 141-150, hier S. 145.
 - 19 Charlotte Ulbrich (1912-1999): SchauspielerIn; in zweiter Ehe verheiratet mit Peter Podehl. In: https://peterpodehl.com/?page_id=556 [23.10.2024].
 - 20 Zu People of Color in der Rolle von Assistenzfiguren im Film vgl. Sabine Moller: *North by Northwest* - Hitchcocks Klassiker aus geschichts-didaktischer Perspektive. In: Anett Werner-Burgmann u. a. (Hg.): BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen. Weimar: VDG 2019, S. 123-129, hier S. 124.
 - 21 Vgl. Tobias Nagl: Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino. München: edition text + kritik 2009.
 - 22 Einzige Claudia Schwabe hat bisher auf die exotischen Stereotype des Märchenfilms hingewiesen, vgl. Claudia M. Schwabe: Orientalism and Ethnic Drag in DEFA Fairy-Tale Film: Wolfgang Staudte's *The Story of Little Mook*. In: *Marvels & Tales*, Nr. 2, 29. Jg., 2015, S. 324-342.
 - 23 Kiebel: Sonderbericht über die Kindergagen im Film *Die Geschichte vom kleinen Muck* des DEFA-Studios für Spielfilme in Potsdam-Babelsberg an das Ministerium der Finanzen, Hauptverwaltung Finanzrevision, 21.7.1953, S. 4. BArch DR 117/53228.
 - 24 Freistellung eines Westmarkbetrages für den Film *Die Geschichte vom kleinen Muck*, 27.3.1953. BArch DR 117/32997.
 - 25 Kiebel, Sonderbericht, S. 4; Hervorhebung durch die Autorinnen. Aus dem Sonderbericht an das Finanzministerium geht die höhere Bezahlung der beiden Kinder, die hier zudem noch mit dem N-Wort bezeichnet werden, deutlich hervor (ebd.).
 - 26 Mehr zu dem Spannungsverhältnis von postkolonialer Nostalgie und nationaler Identität in den Filmen der Weimarer Republik vgl. bei Tobias Nagl: Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino.
 - 27 Dafür kann beispielsweise der nationalsozialistische Kolonialfilm *Ohm Krüger* (1941) von Hans Steinhoff stehen.
 - 28 Mit dem Begriff »Unconscious Biases« sind unbewusste Vorurteile gegenüber Personen auf der Grundlage von Hautfarbe, ethnischer Herkunft oder Religionszugehörigkeit gemeint. Solche kognitiven Wahrnehmungsverzerrungen führen oft zu Benachteiligungen von People of Color, beispielsweise bei der Leistungsbewertung oder auf dem Arbeits- oder Wohnungsmarkt in einer weißen Mehrheitsgesellschaft.
 - 29 Werner-Burgmann, Augenzeugen melden sich, S. 146-148.
 - 30 Mehr dazu bei Anett Werner-Burgmann: Die Welt zu Gast in Berlin. Exotismen und Stereotype in Richard Oswalds *Die Reise um die Erde in 80 Tagen* (1919). In: *Filmblatt*, Nr. 81, 28. Jg., 2023, S. 3-17, hier S. 14-15.
 - 31 Vgl. Nagl, Die unheimliche Maschine, S. 714-723.
 - 32 Der Begriff »Silencings« meint in der Rassismuskritik das zum Schweigen bringen als Gewaltakt und als Unterordnung. People of Color und Schwarze Menschen haben einschlägige Erfahrungen damit.
 - 33 Benötigt wurden u. a. Rizinus- und Sonnenblumenöl in größeren Mengen, die nur über den Außenhandel zu beschaffen waren (vgl. Antrag an das Staatliche Komitee für Filmwesen, Abteilung Planung, Herr Lungwitz, 26.3.1953. BArch DR 117/32456). Das Maskenbild gestalteten Alois Strasser, Willy Roloff, Elfriede Kuster und Sabine Brodt.
 - 34 Mehr dazu bei Ulrike Winkler: Mit dem Rollstuhl in die Tatra-Bahn: Menschen mit Behinderungen in der DDR: Lebensbedingungen und materielle Barrieren. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2023; Gisela Helwig: Am Rande der Gesellschaft. Alte und Behinderte in beiden deutschen Staaten. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1980; Sebastian Barsch: Geistig behinderte Menschen in der DDR. Erziehung - Bildung - Betreuung. Oberhausen: Athena-Verlag 2007; Pia Schmüser: Familiäre Rehabilitation? Eine Alltagsgeschichte ostdeutscher Haushalte mit behinderten Kindern (1945-1990). Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2023.
 - 35 Zu Arbeitsmigration in der DDR siehe Kim Christian Primel (Hg.): *Transit - Transfer. Politik und Praxis der Einwanderung in der DDR 1945-1990*. Berlin: BeBra Wissenschaft Verlag 2011; Ulrich van der Heyden (Hg.): *Mosambikanische Vertragsarbeiter in der DDR-Wirtschaft. Hintergründe - Verlauf - Folgen*. Berlin: Lit-Verlag 2014; Karin Weiss (Hg.): *Erfolg in der Nische? Die Vietnamesen in der DDR und in Ostdeutschland*. Münster: LIT 2005.
 - 36 Ministerium für Kultur, Hauptverwaltung Film, HA Produktion-Sasse/Verfasser nicht lesbar: Analysierung des Films *Die Geschichte vom kleinen Muck*, 21.12. [vermutlich 1953 oder 1954] S. 1, BArch DR 1/4440.
 - 37 People of Color und das davon abgeleitete Kürzel PoC sind keine Bezeichnungen für Hautfarben, sondern eine Selbstbezeichnung von Menschen, die in ihrem Lebensalltag in einer mehrheitlich weißen Gesellschaft Diskriminierungen in Form von Rassismus erleben.