HAL
open science

’Pitschepatsche, pitschepatsch !’ oder: Der ’neue Mensch’ im alten Gewand. Zu DEFA-Verfilmungen grimmscher Märchen in den 1950er und 1960er Jahren

Anne Peiter

To cite this version:

Anne Peiter. ’Pitschepatsche, pitschepatsch !’ oder: Der ’neue Mensch’ im alten Gewand. Zu DEFA-Verfilmungen grimmscher Märchen in den 1950er und 1960er Jahren. colloque ”Der neue Mensch. Ein politisches Leitbild der frühen DDR”, Jun 2012, Leipzig, Germany. pp.231-249. hal-01157726

HAL Id: hal-01157726

https://hal.univ-reunion.fr/hal-01157726

Submitted on 6 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anne D. Peiter

»Pitschepatsche, pitschepatsch!« oder: Der ›neue Mensch‹ im alten Gewand

Zu DEFA-Verfilmungen grimmscher Märchen in den 1950er und 1960er Jahren

Für Irene und Michelangelo

Zur Einführung

Die bedingungslose Kapitulation des Deutschen Reiches am 8. Mai 1945 war das Ergebnis einer (durchaus konfliktreichen) Zusammenarbeit zwischen der Sowjetunion und den drei Westalliierten, die sich zunehmend als brüchig erwies. Mit der Gründung zweier deutscher Staaten wurde 1949 die Konsequenz aus der schrittweisen Auseinanderentwicklung der sowjetischen und der drei westlichen Besatzungszonen gezogen, diese Auseinanderentwicklung zugleich aber weiter verstärkt. Die Konkurrenz, in der die politischen Systeme zueinander standen, schlug sich auch im jeweiligen Menschenbild der beiden deutschen Staaten nieder. Im Folgenden soll am Beispiel von DEFA-Verfilmungen grimmscher Märchen die Frage untersucht werden, welche Rolle die Konzeption des ›neuen Menschen‹ für den Versuch der jungen DDR spielte, sich als antifaschistischer Staat von der nationalsozialistischen Vergangenheit abzugrenzen, die, so die wiederkehrende Argumentation, der kapitalistische Gegner in Westdeutschland fortführe, indem er es bei den hergebrachten Besitzverhältnissen belasse. Der Anspruch der DDR, die eigenen Bürgerinnen und Bürger (anders als in der BRD) zu ›neuen Menschen‹ zu erziehen, wurde zum Dreh- und Angelpunkt einer neuen Identität.

Zentral für den Optimismus, ›der‹ Mensch sei veränderbar und könne im Zuge einer kollektiven Anstrengung zu einem ›neuen‹ gewandelt werden, war die Bereitschaft zum vollen Einsatz der eigenen Arbeitskraft. Die Leistung, die vom Einzelnen im Arbeitskollektiv zu erbringen war, sollte jedoch nicht einer egoistischen Bedürfnisbefriedigung dienen, sondern vorrangig der Gemeinschaft all derjenigen zugute kommen, die den neuen Staat zu tragen willens waren. Die Idee, die Solidarität der Arbeiterklasse ins Zentrum zu

stellen, ging mit einem Plädoyer für die Einordnung des Einzelnen ins Kollektiv einher. Viele Künstler sahen sich als Teil dieses Projektes, das auf ihre Mithilfe angewiesen war.

Bei den DEFA-Verfilmungen grimmscher Märchen handelt es sich um Produktionen, die aufgrund der einfachen Dialogführung, der Ausmalung phantastischer Elemente und des Aufeinandertreffens von Gut und Böse für ein Kinderpublikum konzipiert sind. Zugleich bieten sie jedoch auch eine politische Lesart: Wie muss er beschaffen sein, der ›neue Mensch‹, der Faschismus und Krieg im Rahmen einer sozialistischen Gesellschaft hinter sich zu lassen vermag? Welche Werte vertritt er? Welchen Konflikten ist er ausgesetzt? Die Schwierigkeit der Analyse der einschlägigen Filme besteht in der Einfachheit dessen, was zu analysieren ist. In den Filmen tritt der ›neue Mensch‹ dem Publikum mit dem Charme und Optimismus desjenigen entgegen, der gar nicht anders sein zu können scheint, als er ist.[1] Eine Arbeit am Detail ist also nötig, um zu zeigen, inwieweit die Neuinterpretation trotz ihrer klaren gesellschaftspolitischen Tendenz Konflikte, die die Gesellschaft der DDR beschäftigen, zu lösen hat.

Rousseaus Rumpelstilzchen

Stockwerke der Gesellschaft

In der Verfilmung des *Rumpelstilzchen*, das 1960 unter dem Titel *Das Zaubermärchen* produziert wurde,[2] wird dem Publikum im Vorspann ein dreistöckiges Haus vorgeführt. Oben sitzt die fleißige Marie und spinnt, wie es sich gehört. Im Erdgeschoss sitzt ihr Vater, der Müller, mit einem Nachbarn, mit dem er ungehörig viel trinkt und schwatzt. Ganz unten, wo sich das Mühlrad dreht, begegnen die Zuschauer dem Müllerburschen Hans.[3] Schnitt. Der eigentliche Film beginnt. Hans kippt aus einem schweren Sack Körner auf den Mühlstein. Als dies getan ist, scheint er sich plötzlich des Umstands bewusst zu werden, dass seine Arbeit beobachtet wird. Er sagt: »Ha, bin ich müde!«[4] und wischt sich mit einem Tuch den Schweiß von der Stirn. Dabei blickt er in die Kamera. Schon dieser Auftakt macht deutlich, dass die Herstellung der Illusion, der Film zeige das ›wahre‹

1 Auch den negativen Nebenfiguren ist ein gewisser Charme nicht immer abzusprechen – doch tendieren sie, wie zum Beispiel der Müller in der *Rumpelstilzchen*-Verfilmung, zum Lächerlichen.

2 Originaltitel: Das Zaubermärchen; Erscheinungsjahr: 1960; Länge: 74 Minuten; Regie: Christoph Engel und Erwin Anders; Drehbuch: Margot Beichler, Gudrun Deubener und Christoph Engel; Musik: Wolfgang Pietsch; Kamera: Erwin Anders; Schnitt: Anneliese Hinze-Sokolowa.

3 Die Zeitangaben (= Stunde:Minute:Sekunde) zu sämtlichen hier behandelten Filmen beziehen sich auf die Filmedition, die von »Icestorm« in der Reihe »Märchen-Klassiker« herausgegeben wurde. Angaben zum Zitat: 0:02:18 bis 0:02:42.

4 0:03:06. Der Schauspieler Christoph Engel drehte den Film auf Grundlage seiner Inszenierung am Hans-Otto-Theater Potsdam. Zuvor war Rumpelstilzchen von der DEFA bereits als Silhouettenfilm auf die Leinwand gebracht worden. Vgl. http://www.fk-thueringen.de/filmkatalog/eintrag.php?id=271, abgerufen am 18. März 2012.

Hans wischt sich mit einem Tuch den Schweiß aus dem Gesicht (Das Zaubermännchen, 0:03:10).

Leben, nicht das einzige Ziel ist. Dass Hans müde ist, ist wahr, doch wahr ist Hans in seiner Müdigkeit vor allem als modellartiges Exempel für die Gattung ›müder, da körperlich schwer arbeitender Mensch‹ und nicht als Individuum.

Hans arbeitet, und das ist, weil es ermüdet, eine ernste Angelegenheit. Zugleich ist es aber auch ein Spiel, denn wichtiger als die Arbeit ist die Absicht der Regisseure, dem Publikum zu zeigen, wie die Arbeitsbedingungen beschaffen sind: In die niedrigste soziale Position verwiesen, wischen sich mit Hans alle Hänschen dieser Welt den Schweiß von der Stirn. Das Spiel, Hans zu sein, wird also als Spiel ausgewiesen, geradezu lehrstückartig. An zentralen Stellen des Films ist es stets diese Nebenfigur, die gleichsam aus der Leinwand heraustritt und den Zuschauern bedeutet: »Wir spielen euch vor, was im Leben kein Spiel ist.« Hans' weitere Rede wird denn auch vom Blick in die Kamera begleitet:

> Guten Tag, Kinder! Ich kann nichts dafür, dass ich so verschwitzt und schmutzig bin. Ich bin hier der Müllerbursche. Das ganze Korn muss ich zu Mehl mahlen, ganz allein. Aber der Müller ist trotzdem nicht zufrieden mit mir. Und die Bauern sind böse mit mir, wenn sie ihr Mehl nicht rechtzeitig bekommen.[5]

In dem Augenblick, in dem Hans sich dafür entschuldigt, den Kindern ungewaschen entgegenzutreten, in dem er also auf die Wirklichkeit seiner Arbeit verweist, zwingt er sie zugleich zur Reflexion über die unausgesprochene Erwartung, dass Schauspieler im Spiel so schön wie möglich zu sein hätten: Herstellung einer sauberen Traumwelt. Hans aber ist verschwitzt, und damit gibt er den Ton vor, der sich in fast allen Märchenverfil-

5 0:03:11 bis 0:03:27.

mungen der DEFA findet. Es wird gearbeitet, und zwar hart. Könige und Prinzessinnen bevölkern weiterhin – traditionsgemäß rein – die Leinwand, doch gehört der Raum ihnen nicht mehr allein. Die Umschreibung der grimmschen Märchen beruht wesentlich auf der Ausgestaltung von Nebenfiguren, besonders der ungewaschenen.

Strafe muss sein

Am Anfang des *Rumpelstilzchen*-Films erscheinen veränderte Besitzverhältnisse als undenkbar.[6] Als Hans das Kind rettet, indem er dem Königspaar Rumpelstilzchens Namen mitteilt, fordert ihn die geläuterte Königin jedoch auf, sich etwas zu wünschen. Hans entgegnet: »Da wünsche ich mir, dass der faule Müller als Strafe für seine Lügen wieder zurück in die Mühle muss. Und für jede Lüge, die er ausgesprochen hat und ausspricht, soll er für die armen Leute einen Sack Mehl umsonst mahlen.«[7] Der arbeitende Mensch als derjenige, der bis dahin nie Wünsche äußern durfte, hat plötzlich die Befugnis, die gesellschaftlichen Verhältnisse seinen Vorstellungen gemäß neu zu organisieren. Maries Vater, eben noch im Vollbewusstsein seiner königsgleichen Würde, sieht sich mit Arbeit bestraft. Seine Tochter ist einverstanden: Ihr Königtum ist eines, das die eigene Vergangenheit als spinnende Arbeiterin nicht verleugnet. Die Solidarität der arbeitenden Klasse ist für sie wichtiger als die der Familie. Die Arbeit in der Mühle scheint ihr zumutbar. Als der Nachbar zustimmend lächelnd den Finger hebt und mit den Worten »Da hast du recht, Hans«[8] auf den Müller zeigt, sagt Hans: »Und ihr sollt ihm dabei helfen!«[9] Das entsetzte Gesicht des Nachbarn wird bei dieser Nachricht in einer Totalen gezeigt, und der König kommentiert: »So soll es sein.«[10] Der Müller setzt zwar noch zum Protest an, doch die Sache ist entschieden: »Ich soll wieder zurück in die Mühle? Wieder arbeiten? Oh, wo ich jetzt grad so hübsch dick und faul und vornehm geworden bin!«[11]

Schließlich akzeptieren beide Männer, wenn auch nörgelnd, den Urteilsspruch, als produktives Mitglied der Gesellschaft vor allem den Armen nützlich werden zu müssen. Sie nehmen die Chance an, sich in der ›Produktion‹ zu ›bewähren‹. Druck ist nötig, um aus ihnen ›neue Menschen‹ zu machen, doch letztlich begreifen sie, dass das Publikum die Gerechtigkeit desjenigen bestätigen wird, der bis dahin nie ein Publikum hatte.

Nur eine einzige Figur wird von der Teilnahme an der gesellschaftlichen Revolution (die darin besteht, dass die Faulen zur Arbeit verpflichtet werden) ausgenommen, der Schatzmeister nämlich. Er kommentiert die über den Nachbarn verhängte Strafe mit den

6 Zu einem radikalen Wandel kommt es auch am Ende nicht, doch immerhin wird Hans, quasi als Vertreter der Arbeiterklasse, Berater des Königs und regiert also mit.
7 1:07:40 bis 1:07:52.
8 1:07:53 bis 1:07.55.
9 1:07.55 bis 1:07:56.
10 1:07:57 bis 1:07:58.
11 1:07:59 bis 1:08:11.

Worten: »Das geschieht dir ganz recht, Strafe muss sein.«[12] Wie der Nachbar hält er die Machtverhältnisse für natürlich gegeben und sich selbst dauerhaft zur Herrschaft berufen. Er vertraut auf die Klassensolidarität, die ihn von jeher mit dem König verband. Doch dieser kündigt das Bündnis mit ihm auf: »So ist es. Und deshalb sollt auch ihr, Schatzmeister, eure Strafe bekommen. Weil eure bösen Ratschläge viel Unheil über uns gebracht haben, werdet ihr des Landes verwiesen.«[13]

Der Film präsentiert also eine Hierarchie von Strafen. Die schlimmste ist der Heimatverlust, gar die Ausbürgerung. Der Optimismus, das Sein und, ausgehend vom Sein, auch das Bewusstsein der Menschen sei veränderbar, schwindet, wo bestimmte Menschen sich auch bei offensichtlichen Veränderungen im Sein weigern, über ihre Bewusstseinszustände zumindest *nachzudenken*. Der Schatzmeister kann kein ›neuer Mensch‹ werden, weil er unreflektiert auf seinem Recht auf makellose Sauberkeit besteht. Und Sauberkeit meint eben: es bezüglich der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse beim Alten belassen zu wollen.

Rousseau und Rumpelstilzchen, Hand in Hand

Anders als im grimmschen Märchen ist das Rumpelstilzchen nicht der Teufel, sondern Vertreter eines geradezu rousseauistischen Ideals vom Naturzustand. So wie der Erzieher bei Rousseau den Zögling Emile abseits der Gesellschaft im Kontakt mit der Natur leben lässt und ihn dadurch vor den gesellschaftlichen Rangkämpfen schützt, die Rousseau als so nachteilig für Kinder betrachtet, hält sich auch das Rumpelstilzchen nicht zufällig im tiefen Wald auf, als es im Selbstgespräch seine Zukunftsvision entwickelt:

> Dann werde ich das Kind holen, und es wird hier aufwachsen, ohne die verderbliche Macht des Goldes kennenzulernen. Mit List und Betrug haben mich die Menschen meiner Schätze beraubt und mir großes Leid zugefügt. Dennoch habe ich ihnen oft geholfen, wenn sie in Not waren. Aber immer wurde ich getäuscht. Auch Marie ist durch Pracht und Reichtum zur Lüge verleitet worden. Es wird ihr nicht gelingen, meinen Namen zu finden. Morgen habe ich das Kind.[14]

Das Rumpelstilzchen scheint trotz seiner Fähigkeit, aus Stroh Gold zu spinnen, zu den Armen zu gehören. Seine Zaubermacht reicht nicht aus, um den Fetischcharakter des Goldes zu beseitigen. Die einzige Möglichkeit, den Menschen zu helfen, besteht darin, neue Erziehungskonzepte für sie zu entwickeln, und zwar für den ›neuen Menschen‹ im Wortsinn: das Neugeborene des Königspaares.

12 1:08:12 bis 1:08:14.
13 1:08:16 bis 1:08:27.
14 0:59:50 bis 1:00:46.

Der täuschend-enttäuschende Kapitalismus natürlich

Mit der Abwesenheit des Geldes würde endlich die Lüge entfallen, die *das* Mittel zur Erreichung von Kapital darstelle. Täuschen tun die Kapitalisten (die hier im Gewande feudalistischer Herren auftreten, also sozusagen die Entwicklung antizipieren, die nach marxscher Theorie dem Kapitalismus vorausging) aber nicht nur andere, sondern auch und vor allem sich selbst: Obwohl sie anfänglich zugeben, dass Stroh niemals Gold werden könne, glauben sie schließlich doch, dass diese Verwandlung möglich sei. In gewisser Weise haben sie Recht, denn als der Tag anbricht, liegt der Boden voller Gold. Doch in anderer Hinsicht gibt es das Stroh als Gold eben doch nicht. Unterschlagen worden ist nämlich der Prozess, der zur Identität von Stroh und Gold führte.

Während in Vorbereitung auf die erste Nacht nur wenige Ballen Stroh ins Turmzimmer gebracht worden sind, wird die Menge in der zweiten Nacht erheblich gesteigert. Als diese dann erwiesen hat, dass vom Stroh die weitere Zunahme von Gold zu erwarten ist, gibt das Herrscherhaus den Befehl, dass niemand mehr auch nur einen Strohhalm für sich behalten darf. Das Stroh darf nicht mehr zirkulieren, sondern wird am Königshof zusammengezogen: ein Strohmonopol als Geldmonopol. Tauschmittel darf das Stroh jetzt nicht mehr sein, weil der König alle Zirkulation, d. h. allen Tausch von Stroh in andere Waren, unterbindet. Jetzt ist die Kammer Maries bis zum Rande gefüllt. Ein letztes Mal soll das Wertlose sich selbst zu einem Wert hin ändern. Was König, Schatzmeister und Müller bei ihrer Gier aus den Augen verlieren, ist jedoch der Umstand, dass kein lebloser Gegenstand sich verwandelt, wenn er nicht verwandelt *wird*, d. h. zum Objekt von *Arbeit* gerinnt. Die Müllerstochter sagt ausdrücklich, dass sie *nicht* in der Lage sei, Stroh zu Gold zu spinnen, doch der König ignoriert ihren Einwand. Ihn interessiert nicht wirklich, ob überhaupt realisierbar ist, was er verlangt. Möglichkeiten zur Bereicherung ergeben sich nämlich genauso gut, wenn Marie die Aufgabe nicht zu lösen versteht, da in diesem Fall dem Vater die Mühle weggenommen werden soll. Selbst als das Stroh, entgegen den Erwartungen des Königs, zu Gold gesponnen worden ist, bleibt es bei seiner Fixierung auf die Bereicherung – und bei der Weigerung, den tatsächlichen Arbeitsprozess kennenzulernen. Das Produkt von Arbeit ist für ihn etwas, was vom Himmel zu fallen scheint, sich wie von allein verändert.

In Wirklichkeit wird das Stroh aber nicht selbst zu Gold, sondern es wird zu Gold *gemacht*. Anders gesagt: Wertschöpfung geschieht durch die Bereitstellung von Know-how und Zeit: Die ganzen Nächte hindurch arbeitet das Rumpelstilzchen hart und ehrlich. Umgekehrt verfallen die Herrschenden der Lüge, weil sie das Entstehen von Gold als etwas Selbstverständliches betrachten. Die Ausbeutung, derer sie sich schuldig machen, beruht auf einem falschen Konzept von Natürlichkeit. Für natürlich wird all das ausgegeben, was die eigene Herrscherposition festigt. Anders gesagt: Herrschaft tendiert allgemein dazu, sich selbst als notwendig zu setzen. Diejenigen, die im Film die Macht haben, nehmen allein das wahr, was der Legitimation ihrer Position dient, nicht aber das, was sie infrage stellen könnte.

Zum Schluss aber beginnt die Zukunft früher, als anfänglich zu hoffen war. Der Film endet, wie beschrieben, mit einem Happy End: Die Aufrichtigkeit des Waldes zieht am Königshof ein.[15] Als die Königin das Rumpelstilzchen fragt, ob es Rumpelstilzchen heiße, entspinnt sich folgender Dialog: »Ja, ich heiße so. Aber hast du meinen Namen selbst erraten?«[16] Der Vater stürzt hinter dem Vorhang hervor, hinter dem er sich verborgen hatte: »Natürlich hast du ihn selbst erraten!«[17] Der Schatzmeister echot: »Natürlich hast du ihn selbst erraten!«[18] Doch die Königin erwidert: »Nein, Rumpelstilzchen, der Hans war es. Er hat mir geholfen.«[19] Die Königstochter erklärt sich also mit Hans solidarisch. Gleichzeitig zeigt sie, dass sie die Arbeitsleistung von Hans anerkennt. Der rothaarige Vertreter der Unterschicht wird als derjenige in Szene gesetzt, der allein das nötige Durchhaltevermögen gehabt hat, um bis zu Rumpelstilzchens Hütte vorzudringen. Dass er im Wald die Wiege und mit dieser die Bestätigung seiner ökonomischen Zukunftsversion – alle haben zu arbeiten, am meisten aber die faulen Reichen – und mit dieser Vision wiederum die Rettung von Menschlichkeit und Aufrichtigkeit gegenüber Kapital und Lüge zu finden vermochte, hat darin seinen Grund, dass sich der Grad seiner inneren Sauberkeit und der Grad seiner äußeren Verschmutzung proportional zueinander verhalten. Der Dreck der Arbeit ist ein Mittel, um die Menschheit zu säubern. Sauber wird, wer Schmutz nicht scheut. Emile kann aus dem Wald hervorkommen, wenn ›Arbeitsscheue‹ aus der Gesellschaft vertrieben und die noch ›Besserungsfähigen‹ gezwungen werden mitzuschwitzen.

Dornröschen als Arbeiterprinzessin

Der Sinneswandel der Herrschaftsschicht ist auch Thema in der *Dornröschen*-Adaptation von Walter Beck.[20] Eine der dreizehn Feen wird nach der Geburt der Prinzessin von der Feier ausgeschlossen, weil für das Bankett, so der König, ein Goldteller zu wenig zur Verfügung stehe. Dann aber folgt die entscheidende Begründung: »Sie [die dreizehnte Fee] hat nur den Fleiß zu vergeben. Ein sinnloses Geschenk für eine Prinzessin.«[21] Wie bei

15 Wie sich die Idee von ›Aufrichtigkeit‹ im Laufe der deutschen Literaturgeschichte mit dem Wald verbunden hat, wird nachgezeichnet in Anne D. Peiter: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah, Köln 2007, besonders im Kapitel »Der ›marschierende Wald‹. Das Massensymbol der Deutschen« (S. 349–368). Einschlägig zur Spezifik der deutschen Walddarstellungen und der Verbindung, die sich zwischen dem ›Aufrechten‹ der Bäume und dem Strammstehen der Militärs ergibt, ist das Nachdenken von Elias Canetti über Massensymbole. Vgl.: ders.: Masse und Macht, Frankfurt/M. 2001.

16 1:05:57 bis 1:05:59.

17 1:06:00 bis 1:06:01.

18 1:06:02 bis 1:06:03.

19 1:06:04 bis 1:06:08.

20 Originaltitel: Dornröschen; Erscheinungsjahr: 1971; Länge: 71 Minuten; Regie: Walter Beck; Drehbuch: Margot Beichler, Gudrun Deubener-Rammler und Walter Beck; Musik: Klaus Lenz und Hermann Anders; Kamera: Lothar Gerber; Schnitt: Rita Hiller.

21 0:05:56 bis 0:05:59.

Rumpelstilzchen geht es um das Verhältnis der Oberschicht zur Arbeit. Als die »Arbeiterfee« sich entgegen dem Verbot des Königs Zutritt zur Feier verschafft hat, macht sie diesem klar, welche Eigenschaft ihr für das Baby unverzichtbar erscheint: »Mein Geschenk ist das Spinnrad, denn meine Gabe ist der Fleiß. Und gerade du solltest wissen, dass nur der Fleiß aller dein Land erhält.«[22] Der König aber beharrt auf dem Klassencharakter der Gesellschaft: »Dies ist eine Tugend für arme Leute. Die mögen ihr Leben in Arbeit vertun. Das ist kein Wunsch für eine Prinzessin.«[23]

Dass der Film von Beginn an Stellung gegen die Verächtlichmachung der Arbeit bezieht, ist schon am Vorspann zu merken: In diesem sieht man nämlich ein Spinnrad, das sich mit äußerster Schnelligkeit dreht. Der Bewegung ist ein frohes Lied unterlegt, das am Ende des Films wieder aufgenommen werden wird. Glücklicherweise liegt der Prinzessin der Fleiß ›im Blut‹, denn kaum ist ihr fünfzehnter Geburtstag herangekommen, durchbricht sie auch schon die vom patriarchischen Vater aufgebauten Schranken und äußert der im Turmzimmer am Spinnrad wartenden Fee gegenüber: »Bitte, ich möchte auch spinnen lernen.«[24]

Mit diesem Satz beweist die Prinzessin mehr als nur ihre Lernbereitschaft, sie beweist auch und vor allem ihren Respekt für die Arbeit als Grundlage des Reichtums jeder Gesellschaft. Dass die Fortschritte, die sie sogleich beim Erlernen des Spinnens macht, dann auf sie zurückschlagen und im Schlaf enden, mag zwar auf den ersten Blick so anmuten, als würde der Hoffnung, die Oberschicht könne bereit sein, den Umsturz der ökonomischen Ordnung mitzutragen, eine Absage erteilt, doch auf den zweiten Blick sind die hundert Jahre etwas Positives: In den Jahren, die der König verschläft, verliert er auch seine Macht. Jetzt hat die Fee freie Hand und definiert, wie der ›neue Mensch‹ beschaffen zu sein hätte, der das Königsschloss zu neuem Leben erweckt. Wer im Schloss »nur Macht sucht oder Reichtum, der soll scheitern«.[25]

Der Prinz, der die Rettung vollbringt, entspricht diesen Kriterien. Er stammt aus einem kleinen Reich – einer Art von DDR – und ist dem Fetischcharakter des Geldes abhold. Beim Blick auf die Münze, die ein anderer, gescheiterter Prinz wegzugeben im Begriff ist, erkennt er nämlich nur das Bild der Prinzessin – unschuldig absehend also vom Materialwert der Münze. Die Liebe verdrängt den Eigennutz, die Hinwendung zum Menschen die Gier.

Als der Prinz sodann erwartungsgemäß alle Prüfungen be- und allen materiellen Versuchungen widerstanden hat, trifft er, mit dem wachgeküssten Dornröschen an der Hand, auf den soeben erwachten König. Dieser widersetzt sich ihrer Heirat. Er will seine Tochter nur einem Mann zur Frau geben, der ebenso mächtig und reich ist wie er selbst. In diesem Moment greift die Fee ein: »Du warst einmal reich und mächtig. Seitdem sind

22 0:17:36 bis 0:17:45.
23 0:17:46 bis 0:17:51.
24 0:37:35 bis 0:37:39.
25 0:40:02 bis 0:40:06.

hundert Jahre vergangen. Niemand im Land wird dich noch als König anerkennen. Das Volk lebt in Elend, seit du die Spindeln verbrennen ließest.«[26]

Das Erwachen soll das Erwachen hin zu einer vollkommen neuen ideologischen Gesinnung sein. Während im grimmschen Märchen dieses Motiv noch deutlich als christliches markiert wird,[27] ist die Dornröschenverfilmung der DEFA Produkt entschiedener Säkularisierung. Ein ewiges Leben, doch ein ganz und gar diesseitiges ist zu feiern: Die kommunistische Gesellschaft wird dadurch als Vision ins Bild gesetzt, dass die Wiederentdeckung von Arbeit und Spinnrad von roten Nelken umgeben ist. Diese Blumen sind es, die zur Vorbereitung der Hochzeit hereingetragen werden. Das Dornröschen ist jetzt kein Röschen mehr, sondern ein kommunistisches Nelkchen ohne Fehl und Tadel, ohne Dorn und Haken. Das muss so sein, weil *Kinder* die Nelken bringen. Will man davon ausgehen, dass der Blick von Kindern auf die Welt ein frischer, unverstellter ist, dann verbindet sich die Hoffnung auf den ›neuen Menschen‹ gerade mit ihnen. Dornröschen ist ihren Erwartungen gleichsam verpflichtet. Mit den Kindern könnte, Monarchie hin, Monarchie her, so etwas wie eine klassenlose Gesellschaft beginnen – zumindest was die Verpflichtung für alle (also auch für die neue Königin) anbelangt, werktätig zu sein. Ein Kammerherr, der sich von jeher durch seine Widersetzlichkeit dem König gegenüber ausgezeichnet hatte, kommentiert denn auch das Porträt der Arbeiterfee, das jetzt wieder aufgehängt werden kann, mit den Worten: »Tja, wer den Fleiß nicht ehrt…«[28]

Der Film beginnt mit dem Spinnrad, und er endet auch mit ihm. Die Feen treten geschlossen auf. Eine von ihnen wendet sich feierlich an Dornröschen: »Ihr sollt lang und glücklich leben. Eure Herrschaft soll weise und gerecht sein.«[29] Auf den Dank Dornröschens hin fügt die Fee (grammatikalisch nicht ganz korrekt) hinzu: »Und Achtung sollt Ihr zollen für Arbeit und Fleiß.«[30] Jetzt wird das Spinnrad eingeblendet, das von der dreizehnten Fee der Zerstörungswut entzogen worden ist. Sie sagt: »Das ist mein Geschenk. Die Menschen in eurem Land sollen wieder lernen, wie man spinnt. Du weißt doch noch, wie man es macht.«[31] Weil Dornröschen zu zögern scheint, ermuntert sie der Prinz: »Versuch's nur!«[32] Dornröschen setzt sich mit zunehmend strahlendem Lächeln an das Spinnrad und beginnt zu arbeiten. Das Spinnrad wird hier zum ikonographischen Attribut, das sie sozusagen zu einer Arbeiterkönigin macht. Sie ist jedoch selbst nur kurz zu sehen, denn als Arbeiterin auf dem Thron ist sie nur insofern von Bedeutung, als sie endlich die Arbeit des Kollektivs wieder möglich macht. Jetzt spinnt die gesamte Gesellschaft, und

26 1:02:27 bis 1:02:39.
27 Dornröschen steht nämlich, indem sie Sünde und Tod der Familie überwindet, zu einem neuen, ewigen Leben auf.
28 1:05:09 bis 1:05:10.
29 1:06:11 bis 1:06:18.
30 1:06:19 bis 1:06:24.
31 1:06:25 bis 1:06:35.
32 1:06:36.

Das neue Königspaar wird mit roten Nelken empfangen (Dornröschen, 01:05:02).

zwar von frohem Gesang über den ›neuen Menschen‹ begleitet. »Zum Faden, Zwirn ist das Gezause, spinnet endlich ohne Pause. Schließlich seht ihr, dass der Fleiß mehr als all zu schaffen weiß. Hast du Arbeit, frisch daran, Fleiß und Kunst liegt jedermann, Fleiß und Kunst liegt jedermann.«[33]

Reinigende Arbeit

Im Bett

Sauberkeit und Schmutz werden in Filmen der DEFA durchgehend, ja geradezu obsessiv thematisiert. Doch während das *Rumpelstilzchen* mit Nahaufnahmen eines schwitzenden Körpers einsetzt, tritt der Schmutz in anderen Märchen-Adaptationen in neue, *saubere* Zusammenhänge. Die Geschichte der *Frau Holle*[34] beginnt etwa mit dem Blick auf die Pechmarie, die sich gähnend in ihrem stilisierten, an Illustrationen aus Märchenbüchern von starker Farbigkeit erinnernden, rot-weiß karierten Federbett räkelt. Schnitt. Draußen ist inzwischen die Goldmarie dabei, die verschneite Straße zu kehren. Dabei wird sie von Rufen der Schwester unterbrochen, die herrisch nach ihren Diensten ver-

33 1:06:48 bis 1:07:22.

34 Originaltitel: Frau Holle; Erscheinungsjahr: 1963; Länge: 57 Minuten; Regie: Gottfried Kolditz; Drehbuch: Gottfried Kolditz und Günter Kaltofen; Produktion: Erich Kühne, Musik: Joachim-Dietrich Link; Kamera: Erich Gusko; Schnitt: Hildegard Tegener.

langt. Als die Goldmarie ihre Arbeit zu Ende führen will, öffnet sich das Fenster, und die Mutter mahnt, sie solle sich umgehend um die Schwester kümmern. Schnitt. Die Mutter und ihre Lieblingstochter unterhalten sich. Die Pechmarie entwickelt, weiterhin in ihre Decke gekuschelt, ihre Lebensphilosophie: »Weißt du, Mutter, was das Schönste ist im Leben? Schlafen! – Weißt du, Mutter, wo es am schönsten ist auf der ganzen Welt? Im Bett!«[35] Während die Goldmarie also, darin Hans vergleichbar, alle Arbeit verrichtet, ist in Bezug auf die Pechmarie ein Wort, wenn auch unausgesprochen, mit Händen zu greifen: Schmarotzer, Parasit.

Essen, Ruhe, Wohlleben sind also stets auf Seiten der Faulen, karge Beköstigung und Überbürdung mit Arbeit auf Seiten der Unterdrückten, zur Arbeit Bereiten. Der Aspekt der Bereitschaft ist wichtig, denn hier liegt ein Angelpunkt der Konzeption vom ›neuen Menschen‹. Dieser arbeitet nicht nur viel, sondern tut dies auch gern. Um seine Ambivalenz zu zeigen, könnte man hinzufügen: Er *täte* es gern, wären denn alle bereit, viel und hart zu arbeiten, und zwar gern. Aber wie das Gern-Arbeiten zu einer gesamtgesellschaftlichen Erscheinung zu machen ist, das eben ist das Problem. Die Goldmarie in *Frau Holle* wie der Schusterjunge in *Die Goldene Gans*[36] werden merkwürdig ambivalent dargestellt: Auf der einen Seite kommt ihnen eine ganz andere Frische, Fröhlichkeit als den Schmarotzern zu. Auf der anderen Seite darf ihr fröhlich-frisches Arbeiten aber nicht zu sehr die Oberhand gewinnen, weil sonst aus dem Blick geriete, was ja das Insistieren auf der Notwendigkeit eines ›neuen Menschen‹ überhaupt erst rechtfertigt: der Umstand nämlich, dass sie zwar gern arbeiten, aber von den Herrschenden zur Arbeit *gezwungen* werden. Und so gehört denn die Inszenierung der *beendeten* Arbeit notwendig zum Bildhaushalt dieser Filme und mit der beendeten Arbeit auch die Wiedererlangung von Sauberkeit.

Die Freuden des Waschzwangs

Ein Beispiel aus *Schneewittchen*[37] ist in dieser Hinsicht von Interesse, weil es volksliedhafte Gesänge verwendet. Die im Bergwerk arbeitenden sieben Zwerge präsentieren ihre Mühe musikalisch:

> Hinter eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben Bergen, bei den eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben Zwergen, tief im Bergbau, Schlag auf Schlag, draußen lacht der helle Tag, singen wir ein Liedchen hell, geht die Arbeit doppelt so schnell. Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, los![38]

35 0:02:19 bis 0:02:31.

36 Originaltitel: Die goldene Gans; Erscheinungsjahr: 1964; Länge: 63 Minuten; Regie: Siegfried Hartmann; Drehbuch: Günter Kaltofen und Siegfried Hartmann; Musik: Siegfried Bethmann; Kamera: Karl Plintzner; Schnitt: Hildegard Conrad.

37 Originaltitel: Schneewittchen; Erscheinungsjahr: 1961; Länge: 63 Minuten; Regie: Gottfried Kolditz; Drehbuch: Günter Kaltofen; Musik: Siegfried Tiefensee; Kamera: Erwin Anders; Schnitt: Ursula Zweig.

38 0:18:48 bis 0:19:10.

Und mit dem »Los!« beginnt dann die Arbeit. Wer aber bei der Rückkehr an den hellen Tag schmutzig bleibt, zeigt, dass ihm die zum Arbeiten nötige Disziplin fehlt. Die eigentlich entscheidende Disziplin, die Disziplin, an der der Wert des Arbeitenden gemessen werden kann, setzt nämlich paradoxerweise in dem Moment ein, in dem die Arbeit *beendet* ist. Die folgende Szene verdeutlicht dies: Der älteste, mit Autorität ausgestattete Zwerg – eine Art Brigadier – bestimmt, wann die Arbeit zu beenden ist: »Feierabend, Schluss für heute!«[39] Von allen Seiten wird sein Ruf aufgenommen, und sogleich beginnen die verdreckten Zwerge, sich im Fluss zu waschen. Der Älteste aber hält Umschau: »Puck, willst du dich denn gar nicht waschen?«[40] Dieser rechtfertigt sich: »Ich, ich hab mich doch schon gewaschen!«[41] Doch die anderen sind bereits auf ihn aufmerksam geworden. Ein Handgemenge entsteht. Nicht der ›Führer‹ sorgt für Disziplin, sondern das Kollektiv. Der ungewaschene Zwerg wird gepackt und zum Fluss gezerrt. Eine verbale Legitimation begleitet das Strafritual: »Du hast dich doch gestern schon nicht gewaschen!«[42] Die gesamte Waschung erfolgt in einer männerbündlerischen Atmosphäre, in der derbe Lustigkeit und Normsetzung ineinandergreifen und die als quasi-militärische kaum verbrämt ist. Nicht zufällig tritt, nachdem der Widersetzliche erfolgreich der Säuberung unterworfen worden ist, der Alte wieder auf den Plan. Er befiehlt: »Purzelbaum! Huckepack! Ordnung!«[43] Jetzt, im gewaschenen Zustand, stellt sich die Disziplin mit Leichtigkeit her. Wie im Handumdrehen sind alle Zwerge, brav in Reih und Glied, zum Abmarsch bereit – hin zum Zwergenhaus, in dem dann, wie wir als Zuschauer vom Vortag her wissen, selbst das Hinsetzen zu Tisch militärisch dirigiert zu werden pflegt. Der älteste Zwerg nämlich kommandiert auch hier: »Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben – los!«[44] und man setzt sich und isst.

Los!

Aus dieser Szenenfolge ergibt sich eine Parallele zur Goldmarie. Der Befehl »Los!« ist nicht nur ein Befehl, der den Beginn der Arbeit markiert, sondern ebenso ein Befehl, der den Feierabend einläutet. Man arbeitet auf Befehl, und zwar gern, so wie man sich ausruht auf Befehl, ebenso gern. Zwischen die Arbeit und das Ausruhen aber ist die Waschung geschaltet, und hier scheidet sich hinsichtlich der Frage nach Gehorsam und Ordnung die Spreu vom Weizen. Wer gern arbeitet, weil das unter Befehl gestellte Kollektiv gern arbeitet, wäscht sich auch gern, und zwar im Kollektiv. Wer hingegen arbeitet, sich

39 0:19:55 bis 0:19:45.
40 0:31:45 bis 0:31:46.
41 0:31:46 bis 0:31:48.
42 0:31:50 bis 0:31:52.
43 0:32:00 bis 0:32:03. Dass hier auch der Zwerg Purzelbaum genannt wird, hängt damit zusammen, dass er es war, der zuvor die Ordnung störte – indem er nämlich, vor der Haustür angekommen, seine Spitzhacke einfach auf den Boden fallen ließ. Doch auch da hatte die Forderung des »Brigadiers« – »Ordnung!« – gleich Wirkung gezeigt: Das Werkzeug war ordentlich weggeräumt worden. Vgl. 00:21:02.
44 0:21:18 bis 0:21:21.

Puck wird von den anderen Zwergen einer Zwangswaschung unterworfen (Schneewittchen, 0:31:58).

aber danach *nicht* gern wäscht, also gewissermaßen die Arbeit in Form von Schmutz mit in den Feierabend nimmt, droht dem Abend das Feierliche zu nehmen und erweist sich so als Arbeiter, der nicht wirklich gern arbeitet. Richtig gern arbeitet nämlich nur derjenige, der den Schmutz nach getaner Arbeit hinter sich lässt und die Integration ins Kollektiv der Gewaschenen unhinterfragt akzeptiert.[45]

Wenn nun aber der Zwerg Puck die gemeinsame Säuberung verweigert, dann droht sein Verhalten auch auf seine Arbeit überzugreifen und die kollektiv ins Werk gesetzte Disziplin zuschanden zu machen. Ein Einzelner, der entscheidet, in welchen Bereichen er diszipliniert sein möchte und in welchen nicht, demonstriert seine Verachtung gegenüber dem Kollektiv und ist diesem daher potenziell gefährlich. Puck macht sich verdächtig, weil er ausschert aus dem, was im Film mehrfach und immer wieder im Wort »Ordnung!« zusammengefasst wird. Schmarotzertum ist also weniger dadurch definiert, dass jemand, wie die Pechmarie etwa, andere für sich arbeiten lässt, sondern vielmehr dadurch, dass er andere für den eigenen sauberen Feierabend sorgen lässt. Denn den Feierabend zu normieren, setzt ja Kontrolle (also Mühe, will heißen: Arbeit) voraus. Es wäre deshalb zu einfach, zu sagen, dass der neue, zum vollen Arbeitseinsatz bereite Mensch stets der verdreckte und verschwitzte zu sein hätte. Im Gegenteil ist der ›neue Mensch‹ gerade dadurch neu, dass er das Waschen vor jede neue Arbeit setzt. In seiner Sauberkeit ist

45 Zwar mag man einwenden, Puck habe, obwohl er sich am Vortag nicht gewaschen hat, so ordentlich gearbeitet wie alle anderen – doch gilt, dass ihn dieser Umstand weder davor schützt, vom Kollektiv Sanktionen unterworfen zu werden, noch davor, Objekt des allgemeinen Misstrauens zu werden.

er dann aber vielleicht weniger neu, als man hoffen mochte, sondern vielmehr ebenso traditionellen wie kleinbürgerlich-spießigen Ordnungsvorstellungen ergeben.

Die Disziplin der Zahl

In diesem Kontext ist die Botschaft relevant, die eine einzelne Singstimme und ein Chor – Vertreter des fleißigen Kollektivs – der Pechmarie gleich morgens beim Aufstehen zu übermitteln versucht:

> Aufgewacht, aufgewacht, die Nacht ist nun vorbei. Die Sonne lacht, die Sonne lacht, ich zähle nur bis drei, nicht lange gähnen, nicht lange stöhnen, nicht lange zittern! Schnell aus den Federn, denn so beginnt der Tag mit Schwung und nur so bleibst du jung, denn so beginnt der Tag mit Schwung, und nur so bleibst du jung.[46]

Der Führer der Zwerge zählte bis sieben, die Stimme, die der fleißigen Schwester zuzuordnen ist, hingegen nur bis drei. Das entspricht der Ordnung der Dinge, denn der Auf- und Abmarsch der Zwerge erfolgt, weil eine erdrückende Mehrheit von immerhin sechs Zwergen perfekt gedrillt auftritt: Der Druck, der vom Durchzählen ausgeht, zwingt den Abweichler Puck dazu, sich als eine Nummer unter anderen zu verstehen. Die sieben Zwerge wären keine sieben Zwerge, ihr Kollektiv kein Kollektiv mehr, wenn er sich als der siebte ausschlösse. Der Fleiß hat zur Voraussetzung, dass die Reihen geschlossen sind.

Das Bis-drei-Zählen, das sich an die schlaftrunkene Pechmarie richtet, entspricht indes dem Adverb »schnell« des Liedes: »Ich zähle nur bis drei [...]. Schnell aus den Federn!« Die Federn sind zu verlassen, sobald die Sonne lacht. Anders gesagt: Nur die Nacht ist als freie Zeit vorgesehen, danach gibt es nichts mehr zu lachen. Wer die Stimme überhört, die warnt, sie zähle nur bis drei, nimmt Risiken auf sich: Der Schwung des ›neuen Menschen‹ fehlt, die Jugend schwindet in dem Maße, in dem der noch junge Tag »stöhnend« und »zitternd« statt mit »Schwung« begonnen wird. Der Einzelne, der in den Federn zu bleiben wünscht, droht, eine gesamte Gesellschaft ins Federbett sinken zu lassen. Aufwachen tut not, auf dass die Vergangenheit überwunden und dem lachenden Tag das lachende Glück des arbeitenden Kollektivs antworten möge. Und so ist es denn auch kein Zufall, dass das Federbett der Pechmarie zuhause rot-weiß-kariert ist, das bei Frau Holle hingegen, obwohl vergleichbar Wärme spendend, *blau*-weiß: Eine neue Strenge ist eingezogen, die der Bereitschaft Frau Holles entspricht, der Pechmarie die Stimme der *Erziehung* entgegenzuhalten. Wie das Rumpelstilzchen bemüht sie sich darum, Marie zur Selbsterziehung zu bringen. »Aufstehen! Du schläfst ja in den hellen Tag hinein. Mein Bett muss geschüttelt werden. Und die Arbeit wartet im Haus!«[47] Marie antwortet: »Ich

46 0:48:18 bis 0:48:44.
47 0:48:44 bis 0:48:56.

bin krank! Ich kann heut' nicht aufstehen!«[48] Frau Holle aber ist unerbittlich: »Du bist gesund, Kind. Du musst nur aufstehen, sonst wirst du wirklich noch krank. Vom Faulsein.«[49]

Das Simulantentum der Schmarotzer

Die Arbeitsunfähigkeit der Simulantin zeichnet sich als selbstverschuldete ab. Arbeit hingegen wäre Medizin. Das Aussehen der Pechmarie demonstriert, wie weit sie vom gesunden Weg abgewichen ist. Der gesamten Prozedur der Säuberung, die bis zum Aufgang einer Sonne, die lacht, ins Werk zu setzen wäre, steht sie mit dem größten Widerwillen gegenüber. »Gut, gut, ich komm ja schon. Ach, wenn ich das alles vorher gewusst hätte.«[50] Nach ihrer Klage setzt aufmunternde Musik ein. Die Stimme der Goldmarie singt allein: »Die Sonne schickt die Strahlen aus, die solln das Mädchen wecken. Das Mädchen liebt das Wecken nicht, möcht sich im Bett verstecken.«[51] Der Chor stimmt kraftvoll zu: »Aufgewacht, aufgewacht, die Nacht ist nun vorbei. Die Sonne lacht, die Sonne lacht, ich zähle nur bis drei.«[52] Das nun folgende Glissando der Instrumentalbegleitung kommentiert das Gähnen der Pechmarie und leitet über zur Empfehlung des Chores: »Nicht lange zittern!«[53] Die gleiche in Musik gesetzte Abwärtsbewegung wiederholt sich nach der zweiten Empfehlung: »Schnell aus den Federn!«[54] Daraufhin gleitet die Kamera zum Bettende. Immer noch liegt das Mädchen in den Federn; nur den Fuß hat es schon ein wenig herausgestreckt, weit genug, um den Zuschauern zu zeigen, dass er vor Schmutz förmlich starrt, ebenso schwarz ist wie sein – überdies vollkommen zerzaustes – Haar.

Demonstriert wird also die Richtigkeit der Position, die Frau Holle vertreten hatte: Die Ablehnung von Arbeit ist nicht etwa eine Garantie dafür, dass man sich nicht schmutzig macht.[55] Im Gegenteil: Es sind Federbett und Faulheit, die schmutzig machen. Fleiß und Arbeit der Goldmarie erklären, dass sie sich schönster Sauberkeit sowie stählerner Gesundheit erfreut. Wie der Schatzmeister muss die Pechmarie hingegen zum Schluss als Simulantin bestraft werden – als eine Unerziehbare.

Das Programm des ›neuen Menschen‹: »Pitschepatsche, pitschepatsch!«

Der Dreck steht demnach nicht am Ende der Arbeit, sondern geht ihr *voraus*. Nicht der Arbeitende verdreckt, sondern derjenige, der gar nicht erst mit ihr anfängt. Während bei

48 0:48:57 bis 0:49:00.
49 0:49:01 bis 0:49:09.
50 0:49:10 bis 0:49:12.
51 0:49:16 bis 0:49:23.
52 0:49:24 bis 0:49:32.
53 0:49:33 bis 0:49:35.
54 0:49:36 bis 0:49:40.
55 Dass die Pechmarie zumindest am ersten Tag gearbeitet hat, entfällt als Argument gegen ihr Schmarotzertum. Entscheidend nämlich ist ihre *innere* Einstellung zur Arbeit, und die ist, wie sich dann auch im Blick auf die abnehmende Arbeitsleistung während ihres weiteren Aufenthaltes bei Frau Holle zeigt, von vornherein schlecht.

Der Fuß der Pechmarie, vor Dreck starrend (Frau Holle, 0:49:46).

den sieben Zwergen der Eindruck entstanden war, dass über die Kontrolle der sauberen Freizeit implizit auch die Arbeitslust zum Thema wurde, wird in der Adaptation der *Frau Holle* eine These entfaltet, die noch weiter geht: Der ›neue Mensch‹ ist in Wirklichkeit nicht der arbeitende, sondern der saubere Mensch. Die Utopie, der das Bemühen des Rumpelstilzchens wie der sieben Zwerge wie der Goldmarie gilt, hat in Wirklichkeit mit einem neuen, befreiten Verhältnis zur Arbeit nichts zu tun, sondern ist nur Vorwand für den Aufruf zum Waschen. Die junge DDR strebt offenbar auf die Bestätigung der Goldmarie hin: »Der Bach schickt Wasser in das Haus, das Mädchen soll sich waschen. Das Mädchen liebt das Wecken nicht, das Mädchen liebt das Waschen nicht und möchte lieber naschen.«[56] Wie zu erwarten war, erklärt der Chor volltönend: »Pitschepatsche, pitschepatsch!«[57]

Wollte man die Konzeption vom ›neuen Menschen‹ und den gesellschaftlichen Sinn der Sauberkeit in einem Wort zusammenfassen, gäbe es kein besseres Wort als dieses kindliche »Pitschepatsche!«. Die Sauberkeit ist da um der Sauberkeit willen. Man patscht ins Wasser als Bestätigung dafür, dass alles in Ordnung ist. Man wäscht sich nicht, um Krankheiten zu vermeiden oder um effizient arbeiten zu können, sondern weil man dadurch von sich behaupten kann, nichts betreibe man so lustvoll wie die schweißtreibende Arbeit. Diese wird sogleich einsetzen, doch wichtig ist sie eigentlich nur, weil man durch sie das »Pitschepatsche!« rechtfertigen kann, das als Ausdruck totaler Sauberkeit zu einer gesamtgesellschaftlichen Devise wird. Gäbe es keine Arbeit, stünde das Waschen dennoch auf dem Programm.[58]

56 0:49:46 bis 0:49:58.
57 0:49:58 bis 0:49:59.
58 Ein Blick auf Haartracht und Kleidung der Goldmarie zeigt das obsessive Bestehen auf Sauberkeit, auch jenseits der Arbeit, überdeutlich.

Dass sich über die Goldmarie eine Gesellschaft ausdrückt, die nach Bombenkrieg und Hungerjahren erleichtert zu besseren hygienischen Bedingungen zurückgefunden hat, steht nicht in Frage. Doch in erster Linie zeigt das Waschen eine historische Kontinuität gegenüber dem, was in Wirklichkeit überwunden werden soll. Die Gefahren des Bestehens auf Sauberkeit, Bekämpfung von Simulantentum, Krankheit und Normverstoß sind nicht erkannt. Mit einem »Pitschepatsche« wird zu den Akten gelegt, dass das Konzept von Sauberkeit nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur von Grund auf neu hätte bedacht werden müssen.

Sauberkeit und Vernichtung

Einige Stichpunkte mögen genügen, um in Erinnerung zu rufen, wie zentral gerade für die nationalsozialistische Diktatur Konzepte von Sauberkeit waren: Die ›Reinigung‹ Europas vom ›zersetzenden‹ Einfluss jüdischer ›Schmarotzer‹ galt als notwendig, um die ›Gesundheit‹ des ›deutschen Volkes‹ zur Basis eines ›Tausendjährigen Reiches‹ zu machen. Die mehr als nur metaphorische Identifikation von Juden und Krankheitserregern stellte den Höhepunkt der janusköpfigen Hygiene-Ideen dar, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts, parallel zur Verbreitung des modernen Antisemitismus, herausgebildet hatten.

Wenn in einem Rundschreiben des Posener Regierungspräsidenten in Hinblick auf die »Beschulung der polnischen Kinder« vom 26. März 1940 angeordnet wird, »auf Erziehung zu *Ordnung, Sauberkeit*, Disziplin und Anstand« sei der »Hauptwert« zu legen,[59] dann wird deutlich, dass das, was die nationalsozialistischen Sauberkeitskonzepte implizierten, potenziell immer neue Opfergruppen erfassen konnte. Eine wirkliche schulische Bildung nämlich sollte unterbleiben.[60]

Ein Plakat der »Deutschen Arbeitsfront«, das vermutlich aus der Zeit zwischen 1941 und 1944 stammt, zeigt, dass verschiedenste Institutionen es als ihre Aufgabe betrachteten, »Ordnung und Sauberkeit« in ganz Europa zu verbreiten.[61] Die Legitimation der deutschen Besatzungspolitik und der Anspruch, andere Nationen zum Waschen ›erziehen‹ zu müssen, sind also nicht voneinander zu trennen. Der Mehrfronten-Krieg diente der Ausbreitung der Utopie allgemeiner ›Sauberkeit‹ – nach deutschem Vorbild. In den Vernichtungslagern waren die Gaskammern bekanntlich als Duschräume getarnt und Mauern

59 Quelle: http://www.herder-institut.de/startseite/dokumente-und-materialien/moduluebersicht/deutsche-besatzungspolitik-in-polen-1939–1945/textquellen.html?tx_himmat_pi1%5BshowUid%5D=1295&cHash=c9dcf63619127d2966d382d6b28530d3. Abgerufen am 10. Dezember 2012 (Hervorhebung von A. P.).

60 »Unterrichtlich sind die einfachsten grundlegenden Kenntnisse und Fertigkeiten [...] zu vermitteln, nur um die Kinder zu befähigen, im deutschen Arbeitsleben verwandt zu werden, und damit der Arbeitgeber nicht genötigt ist, sich des Polnischen zu bedienen. Eine darüber hinausgehende Bildung ist nicht zu vermitteln.« (Ebd.)

61 Siehe im Bestand des Bundesarchivs unter http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1367684858/?search[view]=detail&search[focus]=130 (Abruf am 3. Mai 2013).

von Häftlingsbaracken in Auschwitz mit Befehlen wie »Sauber sein ist deine Pflicht!«, »Halte dich rein!« oder »Eine Laus ist dein Tod!« beschriftet. Auch innenpolitisch war das Thema aktuell. Das »Amt für Schönheit der Arbeit« gab im Jahre 1937 das Motto »Saubere Arbeit im sauberen Betrieb« aus.[62] Dem »schönen Schein« der Diktatur,[63] der durch solche landesweiten Aktionen wie durch die Organisation »Kraft durch Freude« hergestellt wurde, stand die Benutzung des Wortfeldes von Waschen und Sauberkeit in einem Kontext gegenüber, der das unüberwindliche Unbehagen erklären mag, das mir die, wie ich finde, nur scheinbar unschuldigen Bilder von Sauberkeit in den DEFA-Filmen bereiten.

Dass Motive von Ordnung und Sauberkeit in den DEFA-Produktionen so häufig wiederkehren, ist aus heutiger Sicht verstörend, weil sie so *vertraut* erscheinen. Damit ist *keine* Gleichsetzung von dieser und jener Sauberkeit, dieser und jener Diktatur gemeint. Es ist auch nicht gemeint, dass die Regisseure persönlich Affinitäten zum Nationalsozialismus gehabt hätten. Hingewiesen sei allein darauf, dass nach dem Ende des ›Dritten Reiches‹ bei den Märchen-Spezialisten der DEFA keine Reflexion über die furchtbare Pervertierung der Idee von ›Reinigung‹ stattgefunden zu haben scheint. Dieser Umstand hat zur Folge, dass Konzepte der Sauberkeitserziehung, die sehr viel weiter zurückreichen als in die Diktatur der Nationalsozialisten, umstandslos in die Bildersprache der Märchenverfilmungen integriert werden konnten. Man möge mich also nicht missverstehen: Ich erkläre die DEFA-Filme nicht für Fortschreibungen nationalsozialistischer Propaganda, sondern konstatiere schlicht die Unbekümmertheit, mit der der ›neue Mensch‹ in den 1950er und 1960er Jahren mit Waschen und Sauberkeit in Verbindung gebracht werden konnte. Dass das Waschmotiv ein durchaus unheimliches ist, entgeht den Filmemachern. Es entgeht aber nicht nur ihnen. Dass Walter Ulbricht 1958 auf dem V. Parteitag der SED bei der Verkündung der »Grundsätze der sozialistischen Ethik und Moral« keine Bedenken hatte, der Bevölkerung auch das 9. Gebot zur Berücksichtigung zu empfehlen, zeigt, dass die Märchenverfilmungen zu einer großen historischen Strömung gehören. Da heißt es nämlich: »Du sollst sauber und anständig leben und Deine Familie achten.«[64] Ähnliches findet sich auch in den »Gesetzen der Thälmannpioniere«: »Wir Thälmannpioniere halten unseren Körper sauber und gesund, treiben regelmäßig Sport und sind fröhlich.« Fast identisch lautet die Formulierung in den »Geboten der Jungpioniere«: »Wir Jungpioniere treiben Sport, halten unseren Körper sauber und gesund.« Zu sehen ist: Gerade Kinder und Jugendliche als potenzielle ›neue Menschen‹ sollen sich die Sauberkeit auf die Fahnen schreiben.

62 Chup Friemert: Produktionsästhetik im Faschismus. Das Amt »Schönheit der Arbeit« von 1933 bis 1939. Mit einem Vorwort von Wolfgang Fritz Haug, München 1980, Kapitel 3.2.3.

63 Vgl.: Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Frankfurt/M. 1993.

64 Abgedruckt zum Beispiel in: Weltall, Erde, Mensch. Ein Sammelwerk zur Entwicklungsgeschichte von Natur und Gesellschaft, Berlin [11]1963, S. 485.

Weg von der Sauberkeit

Wenn die Pechmarie lustlos den Schwamm in die Hand nimmt, nur um ihn gleich wieder fallen zu lassen, provoziert sie die kollektive Missbilligung des Chores: »Tauch doch richtig dich hinein, tauch doch richtig dich hinein, denn beim Waschen, denn beim Waschen brauchst du niemals sparsam sein! Pitschepatsche, pitschepatsch!«[65] Die Zuschauer gewinnen den Eindruck, dass das Erkenntnispotential, das im sachlich-trockenen Unbehagen der Pechmarie gegenüber dem Eintauchen beschlossen liegt, im »Pitschepatsche« ersäuft wird. Den goldig glänzenden, meterlangen Zöpfen der Schwester hat sie nichts entgegenzusetzen als ihr irritierend-dunkles »Anderssein«. Erneut: Faulheit und Schmarotzertum, Schwarzhaarigkeit und Geldbesessenheit, Schläue und ansteckende Krankheit gelten als Hindernis auf dem Weg zum ›neuen Menschen‹. Dass der an der Pechmarie erprobte Erziehungsversuch erfolglos bleibt, ist jedoch keineswegs ihre Schuld. Der Einzelne, der sich aufgehoben weiß im Kollektiv der unter Waschzwang Stehenden, erkennt allen das Recht auf Wasser und Seife im Übermaß zu. Doch das Recht darauf ist eben nicht nur *Möglichkeit*, sondern auch und vor allem Zwang. Was bei der Selbstreinigung der Gesellschaft aus dem Blick gerät, ist der Umstand, dass das Beängstigende, Dunkle in der Gesellschaft selbst schlummert, und zwar als etwas Verführerisches. Wer wäre nicht gern sauber, weil er nie arbeiten muss? Wer bliebe nicht gern im Bett, statt in der Kälte zu schuften? Oder, um noch einmal auf den Film *Die Goldene Gans* zu blicken: Wer würde nicht gern wie die bösen großen Brüder den Eierkuchen mit Wein hinunterspülen, statt wie der kleine, genügsame Bruder ein Aschebrot mit Wasser?

Das Unheimliche mancher Passagen der DEFA-Filme liegt also darin, dass das Andere nicht als das Eigene erkannt wird. Der *Frau-Holle*-Film ist keine Fortsetzung des Nazismus unter veränderten ideologischen Vorzeichen, doch er operiert mit Metaphern des grimmschen Originals, die im 20. Jahrhundert ihre ganze Gefährlichkeit erwiesen haben. Der ›neue Mensch‹ wäre in den 1950er und 1960er Jahren nicht allein auf ein neues Verhältnis zur Arbeit, sondern auch, so der retrospektive Eindruck, auf neue Metaphern angewiesen gewesen, weg von Sauberkeit und Ordnung.

65 0:50:00 bis 0:50:10.