

Schriftenreihe des
Käte Hamburger Kollegs
»Recht als Kultur«

Herausgegeben von Werner Gephart

Band 32

Katja Spranz

Tatort Ost

Darstellung von Recht und Unrecht
in Fernsehkrimiserien der DDR



VITTORIO KLOSTERMANN
Frankfurt am Main · 2023

recht als kultur

käte hamburger kolleg
law as culture
center for advanced study



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2023

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2023

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim

Umschlaggestaltung: Jörgen Rumberg, Bonn

Umschlagabbildung: Werner Gephart, »Kriminaltag in der DDR« (Collage, 13 × 18 cm), unter Verwendung eines Film-Stills aus *Der Staatsanwalt hat das Wort: Das Gartenfest* und der Briefmarke »50 Jahre Polizeiruf 110«, aus der Serie »Deutsche Fernsehlegenden«, 2022.

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben

Printed in Germany

ISSN 2193-2964

ISBN 978-3-465-04610-3

Inhaltsverzeichnis

Werner Gephart: Wer hat eigentlich das »grand récit« der DDR geschrieben? (Vorwort)	9
Danksagung	14
Einleitung	15
1. Recht und Kultur im Medienformat des Fernsehens	19
1.1 Klassische Kulturkonzepte	19
1.2 Die identitätsbildende Funktion des Rechts	28
1.3 Fernsehen als politisches Machtinstrument in der DDR	30
1.4 Zwischenfazit	35
2. Verbrechensbekämpfung in der DDR	39
2.1 Kriminologie und Kriminalistik in der DDR	39
2.2 Sozialismus, rechtsfeindliche soziale Ordnungsidee	46
2.3 Die Staatsmacht: individuelle Sünde und gesellschaftliche Verantwortung	54
2.4 Rechtsprechung: Zuchthaus und Gefängnis als »ultima ratio«?	56
2.5 Männer- und Frauenbild im Rechtssystem der DDR	58
3. Methodik der empirischen Analyse	63
3.1 Methodologische Vorbemerkungen	63
3.2 Anlage der Untersuchung: Die soziologische Filmanalyse	68
3.3 Inhaltsanalyse als Textbeschreibung, Aspekte der Repräsentation und Narration	75
3.4 Analysekategorien der Serienfolgen	79
3.5 Materialität: Veränderung in der Objektwelt	82

4.	<i>Der Staatsanwalt hat das Wort</i> und <i>Polizeiruf 110</i> – Eine soziologische Analyse	85
4.1	Die öffentliche Stimme der Kunst in der DDR	85
4.1.1	Aspekte der Produktion und Distribution der Krimiserien	96
4.1.2	Fernsehöffentlichkeit als Ort medialer Teilhabe: Zur Popularität von <i>Blaulicht</i> , <i>Der Staatsanwalt hat das Wort</i> und <i>Polizeiruf 110</i> ..	101
4.2	Erzählweise fiktionaler Fernsehinhalte in Serien	106
4.2.1	Suspense (bekannte Mittel)	108
4.3	Die Serieninhalte	112
4.3.1	Die Ermittler und der Staatsanwalt	112
4.3.2	Die Täter und ihre Opfer	139
4.4	DDR-spezifische Straftatbestände und Sanktionen	160
4.4.1	Gesellschaftliche Gerichte	160
4.4.2	Schädigung sozialistischen Eigentums	162
4.4.3	Erpressung	167
4.4.4	Kindstötung	170
4.4.5	Rowdytum und Asozialität	171
4.4.6	Arbeitsplatzbindung	174
4.5	Erzählte Räume	176
4.5.1	Erzählte Räume jenseits des DDR-Alltags	176
4.5.2	Privater vs. öffentlicher Raum	184
4.5.3	Topografie des banalen Verbrechens im Sozialismus	191
4.6	Erzählungen am Rande	194
4.7	Die Brüchigkeit der Ideologie/Die Nischen	199
4.7.1	Wohnungsnot	199
4.7.2	Mangelwirtschaft	201
4.7.3	Alkoholmissbrauch	208
5.	Der blinde Fleck: Nicht thematisierte Verbrechen und verbotene Folgen	221
5.1	Die Stasi-Akte: Das Schweigen	225
5.2	Die Republikflucht	235
5.3	Rechtsradikale Straftaten	242

6. Exkurs: Eine Gegenfolie? Der Blick auf die DDR von außen: <i>Das Leben der Anderen</i>	245
6.1 Inhalt	247
6.2 Form und Erzählstruktur	247
6.3 Die Nachbarin	252
6.4 Die Filmkritiken	253
6.5 Die <i>Sonate vom guten Menschen</i>	255
6.6 Der gute Stasi-Mann	256
6.7 Die Frau	257
6.8 Das 3. Strafrechtsänderungsgesetz von 1979	259
Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse: Die DDR als Protagonistin der Serien	263
Literaturverzeichnis	269
Filmische Quellen	292
Anhang: Filmliste	295

Werner Gephart

Wer hat eigentlich das »grand récit« der DDR geschrieben? (Vorwort)

Bereits im Titel dieser Arbeit, die als Promotionsschrift der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn vorgelegt und von Werner Gephart am Käte Hamburger Kolleg »Recht als Kultur« betreut wurde, kommt die Vieldeutigkeit einer Befassung mit Krimiserien zum Ausdruck: Sie sind – ob für Frankreich, Polen oder die USA – ein vielfach gebrochener Reflex der Wirklichkeiten einer Gesellschaft, die sich in Verbrechen und Strafe manifestieren und nunmehr auf einer zweiten Ebene der filmischen Imagination ein vielschichtiges Selbstbild der Gesellschaft liefern, die nicht nur als Ort eines kollektiven Über-Ichs gedacht wird, sondern auch als ein Ort, der selbst schuldig werden kann und dieses zu verschleiern sucht.

Es ist das große Verdienst dieser Arbeit, anhand von Krimiserien in minutiöser TV-Analyse gesellschaftsgeschichtliche Kontexte der ehemaligen DDR aufzuzeigen. Nicht erklären kann diese Arbeit die Faszination der Deutschen für dieses Genre – Besucher aus anderen Regionen dieser Welt sind erstaunt und mitunter entsetzt über die Obsession der Deutschen mit ihren Krimis – aber die vorliegende Arbeit zeigt, was wir aus der Analyse von Krimis für das Verständnis von Recht, als Kulturphänomen betrachtet, zugleich lernen können.

Hierzu hat sich die Verfasserin ein hohes Ziel, ihrer Ausgangshypothese nach, gesetzt: »Meine Ausgangsvermutung ist, dass man am Beispiel der Rechtsvorstellungen, die in diesen populären Sendungen vermittelt werden, etwas über die Gesellschaft der DDR erfahren kann.« Für den kritischen Leser könnte das nach soziologischer Reduktion aussehen, aber hierfür ist unsere Verfasserin viel zu sehr an den Eigengesetzlichkeiten von Fernsehen interessiert und auch aufgrund ihrer früheren Tätigkeit bei einem privaten TV-Sender zu sehr vertraut mit den Eigenheiten dieses Mediums! Über 240 Folgen hat sie von *Der Staatsanwalt hat das Wort* und von *Polizeiruf 110* untersucht und mit großer Akribie ausgewertet.

Die Arbeit setzt ein mit einer Inbeziehungsetzung von »Recht und Kultur« im Medienformat des Fernsehens, einem hochabstrakten Einstieg, der ihre jahrelange Arbeit im Käte Hamburger Kolleg »Recht als Kultur« nicht verleugnet. Dabei setzt sie sich nicht nur mit klassischen Kulturkonzepten auseinander, sondern präpariert auch eine wichtige und häufig vernachlässigte Funktion des Rechts

heraus: seine identitätsstiftende Rolle.¹ Für die Franzosen ist ein wichtiges Element ihres Selbstverständnisses, dass das normative Fundament dieser Gesellschaft nicht nur mit der Deklaration der Menschenrechte, sondern auch mit dem Code Napoleon verbunden ist. Ob man der Frau/dem Mann auf der Straße in Deutschland in ähnlicher Weise nationale Gefühle mit dem Hinweis auf das BGB von 1900 entlocken könnte, bleibt zu bezweifeln, aber es wird sich zeigen, in welche Widersprüche eine Gesellschaftsordnung gerät, die dem Ideal normfreier Sozialität ideologisch verpflichtet ist² und gleichzeitig die Regulation des sozialen Lebens durch Normen, auch juristischer Art, nicht leugnen kann. Sobald diese Spannungen Ausdruck in den Medienstrategien der Machthaber einer Gesellschaft finden, die einer vierten Gewalt, der Öffentlichkeit, keine zumindest relative Autonomie einräumen, steht die Frage der Zensur³ im Raum, des staatlichen Eingriffs in die Formierung von Wirklichkeitsbildern. Die Verfasserin leitet diese Themen nunmehr nicht aus dem abstrakten Theoriehimmel über Aufstieg und Fall des real existierenden Sozialismus her, sondern sie zeigt, wie in einzelne Serien und Formate eingegriffen wird, auch wenn die Art der Inszenierung des »Staatsanwaltes«, der eine jede Folge der gleichnamigen Serie einleitet und kommentiert, etwas von einer Brechtschen Distanzierung an sich hat, wie es das »Neue Organon« propagiert, aber letztlich doch in einer ideologischen Sülze endet, die nur noch eine Karikatur der DDR-Gesellschaft wiederzugeben scheint.

Aber bevor uns die Verfasserin in ihr Reich erzählter Lebenswelten der DDR mitnimmt, gelingt ihr die Einbettung in eine systematische Betrachtung der Produktion und Konsumtion der Krimiserien, um schließlich die Erzählweise fiktionaler Fernsehhalte in Serien zu analysieren. In der Frage, was denn nun das Proprium des Genres, ihre »Serialität« ausmacht,⁴ kann man auf eine reichhaltiges Theorieangebot rekurren, das von dem einzelnen Krimiformat auf die

¹ Zur identitätsstiftenden Funktion des Rechts, die über den bekannten Funktionskatalog der Streitschlichtung, Friedenssicherung und Ordnungsbildung hinausgeht, vgl. Werner Gephart: *Recht als Kultur. Für eine geisteswissenschaftliche Erforschung von Recht im Globalisierungsprozess*, Frankfurt am Main 2010; siehe ferner Werner Gephart: *Das »Recht als Kultur«-Paradigma*, in: Werner Gephart/Jan Christoph Suntrup (Hg.): *Rechtsanalyse als Kulturforschung II*, Frankfurt am Main 2015, S. 7–16.

² Vgl. hierzu Werner Gephart: *Gesellschaftstheorie und Recht. Das Recht im soziologischen Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 1993, S. 303–313; siehe auch die an der ehemaligen Komsohol-Hochschule gehaltenen Vorlesungen in Werner Gephart: *Handeln und Kultur. Vielfalt und Einheit der Kulturwissenschaften im Werk Max Webers*, Frankfurt am Main 1998.

³ Was man aus der Zensur lernen kann, wissen wir nicht zuletzt von Pierre Legrand: *The Same and the Different*, in: Pierre Legrand/Roderick Munday (Hg.): *Comparative Legal Studies: Traditions and Transitions*, Cambridge, 2003, S. 240–311, insb. S. 249 f., 308 f.

⁴ Vgl. hierzu die Arbeiten der von der DFG geförderten Forschungsgruppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität«, etwa Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration-Evolution-Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2012; Daniel Klug (Hg.): *Scripted Reality: Fernsehrealität zwischen Fakt und Fiktion. Perspektiven auf Produkt, Produktion und Rezeption*, Baden-Baden 2016.

Fernsehserie übertragen wird, aber immer wieder sensibel für die Übertragungshindernisse im Kontext des sozialistischen Theoriegebäudes bleibt: So kann die Art des Suspense, wie er von Patricia Highsmith und anderen gerade im Sinne der Durkheimschen Normalitätsthese vom Verbrechen entfaltet wird, indem ein jeder ein potentieller Mörder ist,⁵ gar nicht erst funktionieren, denn dann müsste man unterstellen, dass das Verbrechen nicht nur ein Kind des Kapitalismus sei, sondern ubiquitär, gesellschaftsunabhängig, aufträte! Dann könnte ein scheinbar »normales« Leben in das kriminogene Potential eines Mr. Ripley umschlagen, der von einer Sekunde zur anderen zum skrupellosen Mörder wird! Diese riskante Theorie aber wäre mit dem Glauben an die systemische Überlegenheit des Sozialismus nicht vereinbar! Hochproblematisch sind auch Sexualverbrechen, die in einer »freien« Gesellschaft, wie der DDR, die vorgeblich durch einen »Schutzwall« von den kriminellen Infektionen des Westens geschützt werden muss, eigentlich gar nicht vorkommen können. Daher sind nur wenige Serienfolgen zu dieser Thematik in Produktion gegangen, wie die Autorin in den Archiven recherchiert hat. Dafür entfaltet sich ein Panorama der lässlichen Sünden des Sozialismus, in denen das sozialistische Eigentum nicht respektiert wird, Rowdytum und sogenannte Asozialität – nicht ohne Einfluss schlechter Vorbilder aus dem Westen – zu beklagen ist und die im Westen mitunter so genannten »Alternativen zum Recht«,⁶ nämlich gesellschaftliche Gerichte und blockwartähnliche Einrichtungen die Funktionen sozialer Kontrolle, etwa in der Figur des »Abschnittsbevollmächtigten« (ABV) übernehmen.

Im Anschluss an die »Ermittler und der Staatsanwalt« (S. 112) werden die »Täter und ihre Opfer« (S. 139) durchleuchtet. In einer brillanten Erzähltechnik führt uns die Verfasserin durch die dominanten Motivketten des großen Narrativs der überlegenen sozialistischen Gesellschaft, in dem »falsche Erziehung« den Verbrecher macht, »verletzte männliche Eitelkeit« in zahlreichen Episoden nachgewiesen wird, der »Intellektuelle« und der »verkannte Künstler« zu potentiell gefährlichen Figuren werden. *Das Gartenfest* ([*Staatsanwalt*] 1974) bietet in seiner schlichten Intellektuellenkritik am Beispiel eines aus der Haft Entlassenen, der die Wohltaten des Sozialismus nicht zu würdigen weiß, ein karikatural anmutendes Porträt einer vermiefen DDR-Gesellschaft, die sich in den Grautönen des Mediums, den forcierten Gegensätzen von »Kunst« und »Massengeschmack«, wie er den Kapitalismus kennzeichne, zu einem Zerrbild des real existierenden Sozialismus entfaltet, das für alle zum sorgfältigen Konsum empfohlen sei, die nicht

⁵ Zur Normalitätsthese vgl. etwa Werner Gephart: Strafe und Verbrechen. Die Theorie Emile Durkheims, Opladen 1990, S. 21–27.

⁶ Diese hatten auch einmal Konjunktur in Westdeutschland und werden immer wieder neu entdeckt; vgl. Erhard Blankenburg/Ekkehard Klaus/Hubert Rottleuthner (Hg.): Alternative Rechtsformen und Alternativen zum Recht (Jahrbuch für Rechtssoziologie und Rechtstheorie; Bd. 6), Opladen 1980.

glauben wollen, was uns die Autorin darüber erzählt, wie sich die DDR-Gesellschaft unfreiwillig in ihren Serienformaten entblößt hat. Neben »Intellektuellen« als tatgeneigten Figuren gibt es die »Reichen«, die eigentlich im Sozialismus gar nicht mehr existieren sollten, auch »Frauen« haben ihre eigenes kriminogenes Potential, wie auch die »Jugendlichen«.

Eine eigene und meines Erachtens weitreichende Entdeckung dieser Arbeit besteht darin, dass immer wieder Konflikte thematisiert werden, die um das Thema der »Liebe« kreisen: Erstaunlicherweise ist es nahezu selbstverständlich, dass Liebeserwartungen mit geldwerten Geschenken gekoppelt sind, »um eine Liebesbeziehung aufrecht zu erhalten« und darüber zum Verbrecher zu werden. Markenwaren oder Reisemöglichkeiten sollen die Liebesbereitschaft beflügeln, was doch nichts Anderes bedeutet, dass hier auf selbstverständlichste Art und Weise ein »kapitalistisches« Element Einzug hält, das in der okzidentalen Theorie der Liebe – von der »amour passion« »bis zur Liebe in der »Romantik« (nach dem Modell der »Lucinde«) oder dem banalen Modell der »companionship«⁷ – auf pekuniäre Motive als eine eben anti-kapitalistische Sphäre immer verzichtet hat.

Nachdem sich die Verfasserin, wie es in einem Krimi naheliegt, zunächst den Ermittlern zugewendet hat, um sodann eine Typologie der Täter anzuvisieren, liegt es – im Sinne des gerade in der DDR propagierten »Tat-Strafrechts« im Unterschied zum »Gesinnungsstrafrecht« des Nationalsozialismus nahe, nunmehr DDR-spezifische Straftatbestände und Sanktionen als Ordnungsschema der narrativen Verkettung der Einzelgeschichten zu verwenden. Mit den erzählten Räumen macht die Verfasserin eine spannende Kategorie auf, in der Orte der Versuchung aufgesucht werden, die ihre ideologische Überzeugungskraft aus dem Gegenbild des angeblich »goldenen Westens« beziehen. Die Kirche hat nur wenige Auftritte in den Serien; das gilt auch für jüdische Gemeinden, die erst gar nicht vorkommen, was angesichts der Usurpation des Antifaschismus in der DDR doch sehr irritierend ist, wenn gar ein besonderer Antisemitismus und eine Israelfeindschaft in der ehemaligen DDR ausgemacht wurden. Natürlich sind Mangelwirtschaft und Wohnungsnot sowie der immer wiederkehrende Alkoholmissbrauch aus den Serien nicht so zu verbannen, wie man es mit dem »Delikt« der Republikflucht gemacht hat. Diese sowie rechtsradikale Straftaten gehören zum blinden Fleck im strafbezogenen Gesellschaftsbild der Krimiserien, deren Eigengesetzlichkeit anhand von Stasi-Akten rekonstruiert wird ...

Während wir es in den Krimiserien zum *Staatsanwalt* und *Polizeiruf* mit durch staatliche Zensur gelenkten Selbstbildern zu tun haben, wäre doch zu vermuten, dass die Außenbetrachtung, wie sie in »Das Leben der Anderen« Filmruhm er-

⁷ Siehe dazu die großartige Studie von Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 1994. Für eine Umsetzung auf deutsch-französische Differenzen im »discours amoureux« vgl. Werner Gephart: *Voyages sociologiques France – Allemagne*, Paris 2005.

langt hat, nunmehr ein weniger verfälschtes Bild der DDR-Realität liefern würde. Hier nun erleben wir ein spiegelbildliches Verfahren, in dem die Überlegenheit des demokratischen Rechtsstaats gegenüber dem Unrechtsregime anhand einer veritablen »Grisaille-Arbeit« gezeigt wird, den DDR-Alltag noch grauer zu zeigen, als er wirklich war. Die Verfasserin greift das Thema des »Anderen« auf: Wer sind die »Anderen«? Die nichtkonformen Elitekünstler, die »Anderen« als Kollektivbezeichnung einer dem »Westen« fremden Lebensweise? Müssen wir das Handwerkszeug des aufgeklärten Postkolonialismus bemühen, um einer nachträglichen »Kolonialisierung« der »Lebenswelten« in der DDR (frei nach Jürgen Habermas) entgegenzuwirken? Um keine Zweifel aufkommen zu lassen: Die Verfasserin ist sich sehr bewusst darüber, dass sie die Perspektive einer Beobachterin einnimmt, die in Westdeutschland aufgewachsen ist. Für den Reihenherausgeber übrigens war die ehemalige DDR eine solche »terra incognita«, dass er keine Einwände gegen die Formulierung auf antiken Karten vorgebracht hätte, wenn man im unbekanntem Land war und die Leerstelle umschrieben hat als: »hic sunt leones«. Erst auf einer deutsch-französischen Tagung, die kurz vor der Wende im Reichstagsgebäude stattfand, hatte ihn ein Weckruf einer französischen Kollegin beim Blick auf die geteilte Stadt aufgerüttelt: »À Paris, tu allais accepter la division entre rive gauche et rive droite«? Natürlich nicht. Doch bleibt der Zweifel ...

Es sind die unbeabsichtigten Fehlpässe und Auslassungen der Krimiserien, die uns mehr erzählen als die bewusste Fremdbeobachtung, solange wir nur die Selbstbeschreibungen einer Gesellschaft kritisch lesen: durch die Brille analytischer Kategorien von »Strafe und Verbrechen«, der Eigengesetzlichkeiten des Mediums Fernsehen im Serienformat und der Herausdestillierung des eigentlichen Erzählers: einer nahezu mythischen Figur, nämlich einer DDR-Gesellschaft, die sich selbst ihre eigenen Schwächen schonungslos erzählt, wenn man sie nur zu deuten weiß. Hierzu hat die Verfasserin unzählige Einzelgeschichten zu einem »grand récit« beigetragen, indem am Ende die DDR als Protagonistin der Seriennarrative erscheint, die auch über das Reich des Normativen in der für den westlichen Beobachter fremden Welt der DDR erzählt.⁸ Angesichts der engen Verwobenheit der Fragestellungen mit den Forschungsthemen des Käte Hamburger Kollegs »Recht als Kultur« war es daher naheliegend, die Dissertationsschrift von Katja Spranz in die Schriftenreihe des Kollegs aufzunehmen.

Werner Gephart

Bonn, im Oktober 2022

⁸ Aus dem Kollegkontext, wenn auch mit einer anderen Stoßrichtung, vgl. die elegante und informative Studie aus literaturwissenschaftlicher Sicht von Greta Olson: *From Law and Literature to Legality and Affect*, Oxford 2022.

Danksagung

Ohne das Käte Hamburger Kolleg »Recht als Kultur« gäbe es diese Dissertation nicht: Besonders dem Gründungsdirektor und Betreuer dieser Arbeit, Herrn Professor Werner Gephart, ohne dessen Rat und Unterstützung dieses Buch nicht vorliegen würde, gilt mein Dank. Die Verbindung von Soziologie, Recht und den Künsten, die am Kolleg gelebt wurde, hat mich zum Thema inspiriert und gab mir die Möglichkeit, mich jederzeit auch mit Fellows und Mitarbeitern, die aus den unterschiedlichsten Fachgebieten kamen, auszutauschen. Meine Familie und meine Freunde haben mich über die Jahre immer unterstützt und unermüdlich korrigiert: Ihnen ist diese Arbeit in großer Dankbarkeit und Liebe gewidmet.

Katja Spranz

Berlin, im Oktober 2022

Einleitung

»Ach, Sie kenne ich ja so lange schon aus dem Fernsehen«, soll Erich Honecker bei seiner Verhaftung ausgerufen haben, als er auf Staatsanwalt Dr. Peter Przybylski traf.¹ Beide haben ihren Funktionärsstatus nach der Wende und dem Ende der DDR verloren: Honecker seine Rolle als Staatsratsvorsitzender, Przybylski seine Rolle als Staatsanwalt beim Generalstaatsanwalt der DDR. Diese Anekdote erzählt von Fernsehfiguren und ihrer Präsenz in der kollektiven Wahrnehmung und führt mich zum Kern meiner Dissertation: Przybylski war der Kommentator der Fernsehserie *Der Staatsanwalt hat das Wort*, die Gegenstand dieser Arbeit ist. *Polizeiruf 110* ist die andere langlebige und populäre Krimiserie der DDR, die ich untersuche: Die einzelnen Episoden verteilen sich auf über zwei Jahrzehnte, angefangen von 1965 (*Staatsanwalt*) bzw. 1971 (*Polizeiruf*²). Die DDR wird heute als Einparteiendiktatur bewertet, ohne die wichtigen Merkmale einer Demokratie – Meinungsfreiheit, Existenz einer Opposition und Gewaltenteilung.³ Man erwartet also, dass es sich bei dem in den beiden Fernsehserien vermittelten Bild um eine Darstellung handelt, die von der Staatsmacht gesteuert war. Da es sich um Kriminalfilme handelt, also um Geschichten, in denen es um Recht und Gesetz geht, stellt sich die Frage, wie das Verbrechen dargestellt wird und ob diese Darstellung eine Lebenswirklichkeit widerspiegelt. Meine Ausgangsvermutung ist, dass man am Beispiel der Rechtsvorstellungen, die in diesen populären Sendungen vermittelt werden, etwas über die Gesellschaft der DDR erfahren kann.

Insgesamt werde ich rund 240 Folgen untersuchen, das heißt alle Episoden der beiden genannten Serien, die in Bild und Ton komplett überliefert sind; als jeweils letzte Folge untersuche ich diejenige, die vor dem 9. November 1989, also vor dem Fall der Mauer, ausgestrahlt wurde. Nach diesem Ereignis bietet sich insofern eine Zäsur an, als ich davon ausgehe, dass die öffentliche Stimme nach diesem Ereignis mehr Spielraum hatte: Durch die nun de facto gewährte Reisefreiheit wurde der Macht der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) die Grundlage entzogen. Die Tatsache, dass die Abwanderungsbewegung bis dahin durch die Mauer eingedämmt werden musste, lässt darauf schließen, dass die Bevölkerung der SED nicht zutraute, politisch etwas zu verändern, und mit dem Ist-Zustand nicht

¹ Wahl: Zum Schluss das Urteil; k. A. (die Abkürzung steht in dieser Arbeit für »kein Autor« [genannt], was bei zitierten Zeitungsartikeln häufig der Fall ist): »Sie kenne ich ja aus dem Fernsehen«.

² Für *Der Staatsanwalt hat das Wort* wird in dieser Arbeit auch der Kurztitel *Staatsanwalt* verwendet, für *Polizeiruf 110* der Kurztitel *Polizeiruf*.

³ Bundestag: Glossar Demokratie

zufrieden war. Meine Vermutung ist, dass man viel über die DDR und die Kommunikationsstrategien der SED erfahren kann, wenn man die Erzählstrukturen der Filme analysiert. Wie wird dem Volk das herrschende Recht nahegebracht, wie sehen zentrale Propagandastrategien aus? Besonderes Augenmerk wird auch auf das Charakteristikum gelegt, dass westdeutsche Fernsehprogramme in den meisten ostdeutschen Gebieten empfangen werden konnten, die Bürger also eine Art medialer Reisefreiheit genossen; im Gegensatz zu Druckerzeugnissen, Theateraufführungen und anderen kulturellen Produktionen konnte das Fernsehen aus der BRD nicht an der Grenze aufgehalten werden. Die Ost-Produktionen standen demzufolge in direkter Konkurrenz zum BRD-Fernsehen, da dies weder durch eine Mauer, noch durch eine Sprachbarriere aufgehalten wurde: Wie sahen also Krimis aus dem eigenen Land aus, die westliche Konkurrenz hatten?

Populäre Fernsehsendungen betrachte ich hier als Teil der gesellschaftlichen Erfahrung, mithin als Teil der *Lebenswelt* – die nach Husserls Definition als sinnhafte Welt oft reflexionsfrei einfach *da ist*,⁴ ohne im Bewusstsein zu existieren – und ihrer kulturellen Prägung: Eingangs werde ich dafür einen Überblick über Kulturkonzepte und das Fernsehen als kulturelles Forschungsobjekt geben. Das Kerninteresse meiner Untersuchung gilt aber der Darstellung von Recht und Unrecht in einer fiktionalisierten Erzählstruktur, die sich aus der Gesamtheit der Folgen herauskristallisiert: Man kann nicht jedem einzelnen Fernsehmacher SED-konforme Propagandaabsichten unterstellen, aber man kann narrative Konstanten herausfiltern. Diese versuche ich dann – soweit möglich – mit der realen Lebenswelt zu vergleichen, denn die Macher beider Serien haben stets die wahrheitsgetreue Abbildung des DDR-Alltags betont. »Wir führen Ihnen keine Krimis vor«, verspricht Peter Przybylski schon in der Einführung zur ersten Folge von *Der Staatsanwalt hat das Wort*, die 1965 unter dem Titel *Seriöser Erfinder sucht Teilhaber* ausgestrahlt wurde – viele Folgen basierten auf realen Fällen. Inwieweit also wird die Existenz von Verbrechen und Verbrechern, die es im Sozialismus (eigentlich) gar nicht mehr geben durfte, legitimiert? Ein Verbrechen ist per definitionem eine Verletzung des Soll-Zustandes; wie dieser Konflikt dargestellt wird, dürfte im Sinne meiner Untersuchung höchst interessant sein. Autoritäre Strukturen sind schließlich dadurch charakterisiert, dass sie gerade keinen Pluralismus zulassen, das heißt, in der Regel tendiert eine Diktatur zu einem Absolutheitsanspruch und hat die Tendenz, sich als einzig richtige Gesellschaftsform darzustellen.

Die fiktionalisierte Darstellung des Verbrechens – der Verletzung der offiziellen Normen – und seiner Sanktionierung stehen hier im Fokus. Dazu ist ein Einblick in die Kriminologie und Kriminalistik hilfreich: Wenn ein Verbrechen aufgeklärt werden soll, in der Praxis und auch im Krimi, sind »[d]ie wichtigen Fragen [...]

⁴ Zu Edmund Husserls Begriff der Lebenswelt siehe Nassehi: Soziologie, S. 53.

immer die ›Sieben goldenen Ws‹: Wer, Was, Wann, Wo, Wie, Womit, Warum⁵. Dabei werde ich die Unterschiede zur sogenannten bürgerlich-kapitalistischen Theorie aufzeigen. Um herauszufinden, wie das Verbrechen bzw. der Verbrecher dargestellt wird, gilt es auch zu fragen, wie die Sanktionen legitimiert und dem Zuschauer⁶ erklärt werden. In der DDR hat die SED versucht, Institutionen zentral zu steuern und zu überwachen, so auch das Fernsehen. Meine Hypothese ist, dass man durch die Analyse dieser Fernsehserien – des »Lagerfeuers der Nation«⁷ – Normenstrukturen der DDR-Staatsführung entdecken kann, indem man sich auf deren Narrationsmechanismen einlässt. Dabei soll insbesondere das ideologisch reduzierte Kriminalitätsgeschehen untersucht werden. Theorien zur Verbrechensbekämpfung in der DDR bilden den Hintergrund.

Um diesen Kosmos des Ost-Fernsehens zu analysieren und dadurch zu versuchen, die DDR-Gesellschaft und den SED-Staat besser zu verstehen, ist es von Interesse, die Interpretationsmöglichkeiten zu begreifen, die in den Krimiserien angelegt sein könnten: In der Filmanalyse wird es darum gehen, inwieweit die in den Serien erzählten Geschichten ein ideologisch gefärbtes Kriminalitätsgeschehen präsentieren und mit welcher Methode ich die vielen Filme in Texte übersetzt habe, um sie soziologisch interpretieren zu können. Die Filmhandlungen erzählen davon, wie sich die Staatsmacht in der DDR präsentieren wollte, aber in einer Art, die einem breiten Publikum gefallen würde. Diese Filme konnten folglich Teil eines öffentlichen Diskurses werden, der in einem diktatorischen Staat wie der DDR – verglichen mit einer Demokratie, in der Redefreiheit nicht nur behauptet wird – naturgemäß nicht so vielfältig ist. Um darzulegen, wie Filme Teil eines Diskurses in einer und über eine Kultur werden können, gebe ich im Methodik-Kapitel einen kurzen Überblick über Filmtheorien, außerdem eine Einführung in die soziologische Filmanalyse, wie sie in dieser Arbeit zur Anwendung gelangt.

Der Absolutheitsanspruch der SED durchdrang viele Bereiche, reine Unterhaltung ohne sozialistischen Auftrag galt als dekadent und »spießbürgerlich«. So waren Sportler nicht nur zur Unterhaltung des Volkes da, sondern sollten als »Diplomaten im Trainingsanzug« die sozialistische Botschaft verkünden: »Sport ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck«, verkündete Erich Honecker schon 1948 als Vorsitzender der Freien Deutschen Jugend (FDJ).⁸ Parallel galt das auch für das Fernsehen. Die Spannung, die die Krimis erzeugten, musste gewissermaßen gerechtfertigt und irgendwie in die marxistisch-leninistische Botschaft eingebettet werden. Denn das Storytelling der DDR-Krimis basiert auf dem des »bürgerlichen« Kriminalromans: Hier werde ich also auch die typischen Elemente

5 Schwind: Kriminologie, S. 9.

6 Mit dem generischen Maskulinum sind in dieser Arbeit stets alle Geschlechter gemeint.

7 Gangloff: Das letzte Lagerfeuer der Nation.

8 Riemer/Ziegenhain: Von Spreewaldgurken bis FKK.

der *crime story* untersuchen, die als Vorbild diente. Den Willen der Machthaber, gegen das Fernsehen der BRD bestehen zu können, und das Ziel, systemkonforme Unterhaltung zu produzieren, gilt es über die Jahrzehnte zu untersuchen – ebenso die Motive, die wiederkehren, sowie die, die sich erzählerisch quasi aufdrängen würden, jedoch verschwiegen werden. Integraler Bestandteil ist außerdem der Versuch, eine Landkarte der fiktionalen Verbrechen herauszuarbeiten, also zu erkunden, in welchem geografischen und soziokulturellen Raum die filmisch erzählten Taten verortet sind. Bei der Analyse geht es dann auch konkret um den dargestellten Alltag der DDR-Bürger. Dazu strebe ich einen Vergleich zweier Alltagswelten an, derjenigen Lebenswelt, wie sie überliefert ist, und derjenigen, die in *Staatsanwalt* und *Polizeiruf* dargestellt wird: Sind diese, wie von den Machern behauptet, tatsächlich deckungsgleich?

Mit *Das Leben der Anderen* wird dann ein international erfolgreicher Film untersucht, der ein Alptraum-Bild des »Arbeiter- und Bauernstaates« zeichnet. Entstanden im Jahre 2006, entwirft er eine repressive DDR als Gegenfolie zur demokratischen BRD, die dem Publikum im direkten Kontrast als frei und bunt erscheinen muss: Diesen Film habe ich nicht nur aufgrund seines Erfolgs ausgewählt, sondern auch, weil er das öffentliche Bild vom grauen Überwachungsstaat aufgenommen und weiterverbreitet hat. Hier werden Verbrechen an der Menschlichkeit gezeigt, die der Diktatur innewohnen, in der der Mensch vor Entscheidungen gestellt wird, die er nicht mehr beeinflussen kann und die gegebenenfalls auch seine Freunde, Verbündete und Verwandten ins Verderben stürzen können. In den Geschichten, die der Film *Das Leben der Anderen* erzählt, verdichtet sich das Bild der DDR-Problematik räumlich wie auch zeitlich. So sieht der Zuschauer Verbrechen, die von Staatsseite begangen wurden, die auch schon gegen geltendes DDR-Recht verstießen, zum Beispiel die Verletzung des Postgeheimnisses. Inwiefern das der Eigendarstellung in den Produktionen von der Zeit vor dem Fall der Mauer entgegensteht, werde ich beschreiben: Die Geschehnisse, Ausstattungen und Figuren der einzelnen Episoden können je einzeln und in ihrer Gesamtheit etwas davon erzählen, wie die DDR war – und sie erzählen davon, wie die DDR erscheinen sollte. Das Spannungsfeld zwischen der Unmöglichkeit, das westdeutsche Fernsehen auszusperren, und dem Wunsch, Propaganda unter das Volk zu bringen, sehe ich, wenn es um *Staatsanwalt* und *Polizeiruf* geht, als (aus SED-Sicht) erfolgreich gelöst an, da beide Serien vom Zuschauer angenommen wurden: Dieser Umstand an sich war Voraussetzung, um diese Serien als soziologischen Forschungsgegenstand heranzuziehen.

1. Recht und Kultur im Medienformat des Fernsehens

1.1 Klassische Kulturkonzepte

Um zu erklären, warum die hier untersuchten Fernsehserien Teil einer soziologischen Forschung sind, auf die das »Recht-als-Kultur«-Paradigma¹ anzuwenden ist und die diesem Paradigma womöglich etwas hinzufügen könnte, gebe ich eingangs einen kurzen Einblick in unterschiedliche Kulturkonzepte: Innerhalb des Spektrums der Anthropologie habe ich zunächst versucht, diejenigen Kulturbegriffe zu umreißen, die als wegweisend angesehen werden, um anschließend diejenigen herauszufiltern, die bei der Analyse des hier betrachteten Gegenstandes von Nutzen sind.

Schon Alfred Kroeber und Clyde Kluckhohn haben für den Zeitraum zwischen 1870 und 1950 über 150 Kulturbegriffe gezählt und in über 15 Gruppen eingeordnet (zum Beispiel: »Descriptive: Broad Definitions with Emphasis on Enumeration of Content: Usually influenced by Tylor«; »Emphasis on Learning«; »Emphasis on Symbols«).² Allein die Anzahl und Unterschiedlichkeit dieser Kategorien zeigt die Vielschichtigkeit des Kulturbegriffs.

Oftmals wird die Einteilung der Menschen in Angehörige verschiedener Kulturen kritisiert und die Frage gestellt, ob der Begriff nicht gar ebenso problematisch sei wie der Rassenbegriff.³ Eine Tendenz zu einem unkritischen Gebrauch dieses Begriffs, der weniger kategorisiert als vielmehr einen Keil zwischen verschiedene »Kulturen« treibt, hat man im Bestseller *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*⁴ erlebt: Die Aussagekraft dieses Werkes wurde infrage gestellt – und zwar wegen seiner vereinfachten Weltformel, die die Welt mithilfe der Kategorie der »Kulturkreise« in Großkulturen einteilen zu können gedenkt. Da es für den Kulturbegriff allerdings bislang keinen adäquaten Ersatz gibt, der sich für eine sozialwissenschaftliche Analyse bewährt hätte, werde ich in diesem Kapitel versuchen, einen Überblick über die verschiedenen Definitionen zu geben, und dabei transparent machen, welche Deutungen mir für diese Untersuchung geeignet erscheinen.

¹ Gephart (Hg): Rechtsanalyse als Kulturforschung, Vorbemerkungen des Herausgebers.

² Kroeber/Kluckhohn: Culture, S. 41 ff.

³ James/Burgos: Race.

⁴ Huntington: The Clash of Civilizations.

Ich beginne diesen Teil über die unterschiedlichen Kulturbegriffe mit einem historischen Beispiel über eine politisch motivierte Einteilung in verschiedene kulturelle Gruppen, hier als Ethnien bezeichnet: In Françoise Héritiers Essay-sammlung *Sulla violenza* vertritt Claudine Vidal die These, der Völkermord in Ruanda habe seinen Ursprung unter anderem darin gehabt, dass die belgische Kolonialmacht die Ethnien Hutu und Tutsi streng unterschieden habe – so musste unter den Belgiern die jeweilige Zugehörigkeit zu einer der beiden Gruppen in die Pässe eingetragen werden. Diese Unterscheidung habe es vorher zwar durchaus gegeben, aber andere Merkmale und Kategorien seien für die Zuordnung zu einer Gruppe innerhalb Ruandas viel wichtiger gewesen: Die Spaltung der Gesellschaft, die zu diesem grausamen Völkermord führte, sei auch durch jene forcierte Trennung geschehen – diese mithilfe einer missbräuchlichen Verwendung des Kulturbegriffs erfolgte »Konstruktion der Rassen«⁵ vor und während des Genozids in Ruanda wird auch von anderen Autoren bestätigt. Doch in der Geschichte der Kulturtheorien finden sich Beispiele, die die Kritik an einem starren Kulturkonzept durchaus in sich angelegt haben.

Die Merkmale der verschiedenen Kulturtheorien sind direkt verbunden mit ihrer Definition des Kulturbegriffs an sich. *Kultur* zu beschreiben heißt also gleichzeitig, eine Theorie zu formulieren, mindestens aber eine Interpretation vorzunehmen, und zwar in dem Sinne, dass der Begriff seinen Gegenstand selbst erschafft und damit zugleich seinen Inhalt definiert.⁶

(1) Der Funktionalismus von Bronislaw Malinowski will die Kultur im Lichte ihrer Aufgaben analysieren, das heißt, sozialen Phänomenen wird eine Funktion unterstellt, die zum Entstehen derselben geführt habe. Kritiker bemängeln die deterministische Ausrichtung dieses Denkmodells, gerade auch, weil es die anarchistischen Komponenten der menschlichen Existenz außer Acht lässt. Außerdem lasse sich letztendlich jedem gesellschaftlichen Merkmal eine Funktion, eine Daseinsberechtigung unterstellen; so haben gerade auch die nichtordnungskonformen Phänomene in der Gesellschaft – wie etwa das Verbrechen – eine wichtige Funktion, denn sie bestätigen durch die Sanktionen, die auf sie folgen, die gültige, akzeptierte Ordnung. Unmissverständlich wie üblich bringt Claude Lévi-Strauss später seine Kritik auf den Punkt: »For to say that a society functions is a truism; but to say that everything in a society functions is an absurdity.«⁷

Malinowski bezeichnete sich ausdrücklich als Funktionalisten und sah soziale Phänomene an die biologischen Bedürfnisse des Menschen geknüpft. Diesem Ansatz folgend könnte man die Funktion von Krimis darin sehen, Ängste der

⁵ Vidal: *Il genocidio dei Ruandesi tutsi*, S. 228 ff.; Vladu: *Die Konstruktion von Rassen in Ruanda*.

⁶ Nassehi: *Soziologie*, S. 157.

⁷ Lévi-Strauss: *Structural Anthropology*, S. 13.

Zuschauer zu kanalisieren und ihnen ein Gesicht zu geben, um sie aus den Tiefen des Unterbewusstseins hervorzuholen; man könnte Krimis hiernach eine kathartische Wirkung unterstellen: Die gesellschaftliche Ordnung wird durch die dargestellten Verbrechen zwar gestört, aber am Ende wird alles wieder ins Lot gebracht. Die ermittelnden Figuren streben danach, ein Gleichgewicht wiederherzustellen, das durch eine Straftat durcheinandergebracht wurde. Die Entdeckung des funktionierenden Gleichgewichts, das eine Gemeinschaft im Kern existieren lässt, versprach sich Malinowski von der Feldforschung, als deren Gründervater er gilt: Der Feldforscher solle die Funktionsweise einer Gruppe erfassen, »the organisation of the tribe, and the anatomy of its culture«⁸. Er stellt also eine Analogie zwischen einer Gruppe von Menschen und dem Körper her, beschreibt beide implizit als eine Ansammlung von funktionierenden Teilen, die automatisch nach einer Art Systemharmonie streben. Es gäbe in einfachen Gesellschaften zwar nicht unbedingt eine »instinctive submission«⁹ der Mitglieder, aber trotzdem würden sie zu einem Gleichgewicht und zur Anpassung an eine Ordnung tendieren. Der Täter wird gefasst und bestraft, das Opfer verzeiht, empfindet Genugtuung oder will Rache, der Ermittler hat für Recht und Ordnung im Sinne der Gesellschaft gesorgt. Malinowskis Erläuterungen über tribale Gesellschaften könnte man in diesem Sinne auf die fikionalisierte Welt des Fernsehkrimis anwenden.

(2) Alfred Reginald Radcliffe-Brown entwickelte einen neuen Ansatz und stellte diesen explizit gegen den von Malinowski; er gilt als Mitbegründer des Strukturfunktionalismus, obwohl er immer betonte, kein Funktionalist zu sein: »As for myself I reject it [den Funktionalismus; Anm. K. S.] entirely, regarding it as useless and worse. As a consistent opponent of Malinowski's functionalism I may be called an anti-functionalist.«¹⁰ In seinem Werk ist der Einfluss Durkheims deutlich erkennbar,¹¹ besonders bei der Untersuchung mythisch-religiöser Phänomene, die für ihn über die biologischen Grundbedürfnisse des Menschen hinausgehen und folglich nicht rein funktionalistisch zu erklären seien. Ebenso findet sich bei Radcliffe-Brown die durkheimsche Definition der »soziologischen Tatbestände« als »besondere[n] Arten des Handelns, Denkens und Fühlens, die außerhalb des Einzelnen stehen und mit zwingender Gewalt ausgestattet sind, kraft deren sie sich ihnen aufdrängen«¹², wieder. Er will die sozialen Tatsachen als solche untersuchen, ohne sie auf etwas Anderes im Dasein – etwa auf biologische Grundbedürfnisse (Hunger, Fortpflanzung etc.) – zu reduzieren: Denn genau diese Reduktion wurde den Funktionalisten vorgeworfen. Radcliffe-Browns Analogie zwischen Gemeinschaft/Gesellschaft und einer Ansammlung von Organen,

⁸ Malinowski: *Argonauts of the Western Pacific*, S. 24.

⁹ Malinowski: *Collected Works. Volume III*, S. 11.

¹⁰ Radcliffe-Brown: *Functionalism*, S. 321.

¹¹ Fabietti: *Storia dell'antropologia*, S. 113.

¹² Durkheim: *Die Regeln der soziologischen Methode*, S. 107.

die immer nach dem Gleichgewichtszustand streben, verorteten viele Kritiker gleichwohl im Fahrwasser des Funktionalismus. Evans-Pritchard entwickelte die Analyse noch weiter in eine strukturalistische Richtung, indem er »social structure, system and function« noch mehr Gewicht gab und die Anthropologie eher in die Nähe der Kulturwissenschaften rückte, somit nicht mehr bei den Naturwissenschaften ansiedelte.¹⁵

(3) Cassirer sieht den Menschen als symbolisches Wesen, umschreibt einen weiteren, relativ allgemein gefassten Kulturbegriff und betont dabei die Bedeutung der Symbole, die eine Kultur verbinden. Der denkende Mensch sei mit einer Fülle von Eindrücken konfrontiert, er ordne seine Welt, indem er durch symbolische Formen Strukturen schaffe. Symbolische Formen sind zum Beispiel Wissenschaft oder Kunst und auch das Recht:¹⁴ Den populären Krimi könnte man insofern als symbolische Form lesen – im Laufe des Geschehens wird eine Ordnung durch-eingebracht, symbolisch repräsentiert und dann im darstellenden Medium nach den Regeln der Gesellschaft wiederhergestellt. Auf eine Deutung des Mediums Film als eigenständige symbolische Form im Sinne Cassirers werde ich gleichwohl in dieser Arbeit nicht näher eingehen können.

(4) »Eine Kulturerscheinung ist die Prostitution so gut wie die Religion oder das Geld«¹⁵: Max Weber spricht in seinem Werk von der »Vielfalt und Einheit der Kulturwissenschaften«. In Anlehnung an Werner Gepharts Interpretation Webers kann man aus diesem eine »aufmunternde Lehre« angesichts der »erheblichen Verunsicherung in den Kulturwissenschaften«¹⁶ ziehen. Hier hieße das, dass man, um Kultur zu verstehen, auch eine soziale Ordnung verstehen muss, da die Lösung für das Problem der sozialen Ordnung bei Weber »ganz eng mit normativen Strukturen verquickt ist«¹⁷. Das Recht hat als kulturelle Analyse-kategorie den Vorteil, vergleichbar zu sein, und mit ihm ist auch immer die soziologische Frage nach seiner Entstehung und Normierung verbunden, also

»the issue, how facts and (the validity of) norms are communicated to one another or: how the side factually determined by habituation acquires the character of an imposition that not only arises as a claim to validity but can also have a chance [...] of, when necessary, mobilizing a legal apparatus for the simple sake of the validity of the customary legal rule.«¹⁸

Wann also wird eine akzeptierte Gewohnheit eine Rechtsnorm, und inwieweit ist diese dann vom Volk akzeptiert oder im Gegenteil ein aufoktroiertes Ord-

¹³ Evans-Pritchard: *Social Anthropology*, S. 118 ff.

¹⁴ Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, S. 48 ff.

¹⁵ Weber: *Die »Objektivität« sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, S. 181.

¹⁶ Gephart: *Handeln und Kultur*, S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 11.

¹⁸ Gephart: *Law, Culture and Society*, S. 61.

nungsmuster, das vom Volk nicht geteilt¹⁹ wird? Beim Kulturbegriff geht es also immer auch um das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, mithin um die Frage, inwieweit individuelle Handlungen von der Gesellschaft – bewusst oder unbewusst – bestimmt sind. Die Soziologie beschäftigt sich also immer mit dem »vertrackten« Problem der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, wie es Norbert Elias ausgedrückt hat.²⁰

(5) Clifford Geertz nimmt den Kulturbegriff von Max Weber auf »wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe, ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Grenzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht«²¹. Das Gewebe, die *texture*, bildet die Kultur, den *text*. Wie Geertz – als weit gereister Feldforscher – betont, ist der Mensch Teil dieses Gewebes, das flexibel ist, dabei jedoch gelesen und interpretiert werden kann. Die »dichte Beschreibung« ist ein Konstrukt, das er an das Theorem des englischen Philosophen Gilbert Ryle angelehnt hat. Für Geertz gibt es viele Handlungen, die der Mensch ohne einen vorherigen inneren Monolog ausführt, also regelrecht automatisiert, unbewusst, ohne vorausgehende Theoretisierung und ohne den bewussten Willen, diese bestimmte Handlung auszuführen.²² Ein anschauliches Beispiel dafür sind die unterschiedlichen Essgewohnheiten – ein Ekelgefühl bei bestimmten fremden Speisen erscheint dem Menschen zwar als eine natürliche körperliche Reaktion, die aber im Grunde kulturell codiert, folglich »antrainiert« ist. Man denke etwa an den sogenannten Horsemeat Scandal (2013),²³ bei dem in Irland und Großbritannien Pferdefleisch als Rindfleisch verkauft wurde: Während Pferdefleisch etwa auf deutschen Jahrmärkten eine beliebte Delikatesse ist, löste der Gedanke an den Verzehr dieses Fleisches in Großbritannien Ekel aus.

Besonders interessant für die vorliegende Arbeit ist Geertz' Auffassung, dass der Ethnograf schon beim Sammeln der Daten eine Interpretation vornimmt, die selbstverständlich durch seinen eigenen *text* geprägt ist. Es gebe also keine unverfälschten sozialen Tatsachen oder Handlungen, denn schon vor der bloßen Wahrnehmung und ihrer Beschreibung finde ein Interpretationsprozess statt, der einer anderen *texture* als das beschriebene Objekt angehöre, es folgt ein ethnologischer Blick von außen. Auch einen Film kann man wie einen Text lesen und ihn als ein System begreifen, wobei der Unterschied lediglich darin besteht, dass sich ein Film nicht mehr »weiterwebt«, sondern der Zuschauer vor einem fertigen Produkt sitzt, dieses konsumiert und es freilich zugleich auch interpretiert. Die *texture* eines Films wird vielmehr durch die Rezeption weitergewebt, indem der Rezipient neue Bedeutungshorizonte hinzufügt: Dabei finden schon im Zuge der

¹⁹ Nassehi: Soziologie, S. 34.

²⁰ Elias: Was ist Soziologie?, S. 125.

²¹ Geertz: Dichte Beschreibung, S. 9.

²² Fabietti: Storia dell'antropologia, S. 296 f.

²³ Rawlinson: Two Men Jailed in UK for Horsemeat Conspiracy.

selektiven Wahrnehmung selbst Deutungsprozesse statt, da jede Wahrnehmung sowohl kulturell als auch individuell codiert ist. In diesem Sinne sind künstlerische Artefakte, die in der DDR erstellt wurden, für mich Werke aus einem fremden Kulturkreis und aus einer anderen Zeit.

Die Frage, ob der Kulturbegriff auf eine Untersuchung von DDR-Fernsehserien mit großem Publikum anwendbar ist, kann insofern bejaht werden, als diese Serien ein Teil der Unterhaltungskultur waren und somit als gesellschaftliches Phänomen relevant: als Teil des Alltags, der Lebenswelt der Bürger. Ich gehe hier von der Auffassung aus, dass das Massenmedium Fernsehen als Informationsquelle, als Eskapismusinstrument und als Mittel der Freizeitgestaltung fungieren kann. Denn »[w]as wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.«²⁴ Die Absolutheit dieser berühmten luhmannschen Aussage mag man mildern wollen, doch ist anzunehmen, dass die Darstellung der Was-wäre-wenn-Welten des Fernsehens von einer gesellschaftlichen Realität erzählt, die die Menschen – aus welchen Gründen auch immer – anspricht. Folgt man diesem Kernsatz Luhmanns, so sind mehrere Fragen zu klären: Was sind Massenmedien überhaupt, und was zeichnet sie aus? Ist unser Ich wirklich durch sie geprägt? Die Filme werden also in ihrer Gesamtheit mit der Erwartung untersucht, etwas über die DDR-Gesellschaft zu erfahren, denn kulturellen Erzeugnissen liegen nicht nur »individuelle Motive« zugrunde, sie sind auch das Ergebnis eines »eigentümlichen Zusammenspiels von Ereignissen«²⁵. Dabei geht es in diesen kulturellen Artefakten spezifisch um eine Darstellung von Recht und Unrecht anhand einer fiktionalisierten Straftat und ihrer Sanktion, hinsichtlich derer analysiert werden soll, welche Form der Normativität dem Publikum vermittelt werden sollte.

Als jemand, der in den 1980er Jahren in der BRD (genau genommen: in Bremen) aufgewachsen ist, blicke ich auf die DDR und ihre Kultur wie auf eine andere Ethnie im weberschen Sinne, Ethnien also definiert als »Menschengruppen, welche auf Grund von Ähnlichkeiten des äußeren Habitus oder der Sitten oder beider oder von Erinnerungen an Kolonisation und Wanderung einen subjektiven Glauben an eine Abstammungsgemeinschaft hegen«²⁶. Das verbindende Element ist natürlich die deutsche Sprache, trotz verschiedener – manchmal auch für Landsleute schwer verständlicher – Dialekte; diese Teilhabe an einer Sprachgemeinschaft vermittelt erst einmal die Illusion, dass die Kulturen von BRD und DDR sich nur unwesentlich unterscheiden und wir die gleichen Symbole teilen, was es umso wichtiger macht, sich immer vor Augen zu halten, dass man, wenn

²⁴ Luhmann: Die Realität der Massenmedien, S. 5.

²⁵ Nassehi: Soziologie, S. 46.

²⁶ Weber: Wirtschaft und Gesellschaft: Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte, S. 174 f.

man aus Sicht der Bundesrepublik das DDR-Fernsehen untersucht, eben *nicht* die eigene Kultur untersucht. Hinzu kommt selbstverständlich der zeitliche Abstand.

Waren die Krimiserien in der DDR also ein virtueller Ort, an dem kollektive Gefühle der Gemeinsamkeit transportiert wurden, waren sie ein Lagerfeuer, an dem die Bürger der Nation sich austauschten? War Fernsehen also ein Teil der Realität und Medium ihrer Deutung für die DDR-Bürger? Man kann die Einschaltquoten betrachten: Es werden für die beiden untersuchten Serien oft Einschaltquoten von über 50 Prozent, für manche Folgen sogar bis zu 70 Prozent angegeben²⁷ (*Polizeiruf* startete mit 52 Prozent, erreichte 1982 60 Prozent und sank 1985 auf 50 Prozent²⁸), zwar sind diese Erhebungen nicht auf den Prozentpunkt verlässlich, doch kann man davon ausgehen, dass die Sendungen sehr populär waren – dies wird untermauert durch den Umstand, dass es den *Polizeiruf* bis heute gibt (lediglich 1991/92 gab es eine längere Pause, dann folgte ein »Erweckungskommando«²⁹) und dass die Produktion des *Staatsanwalts* erst 1991 eingestellt wurde. Zum Vergleich: Die Nachrichtensendung *Aktuelle Kamera* erfuhr ein schnelleres Ende. Im Oktober 1989 versuchten ihre Macher noch, sie vom Ruf zu befreien, ein unkritisches SED-Sprachrohr zu sein – dennoch lief bereits am 14. Dezember 1990 die letzte Sendung.³⁰ Meiner Deutung zufolge kann man also sowohl *Staatsanwalt* als auch *Polizeiruf* als Teil der populären Kultur der DDR ansehen: Denn bei aller Vorsicht bei der Bewertung der erhobenen Einschaltquoten deutet viel darauf hin, dass beide Serien viele Menschen erreicht haben. Das mag auch damit zusammenhängen, dass Figuren aus dem eigenen Land am ehesten als Identifikationsmedium taugen, wenn sie ähnliche Lebensumstände teilen wie der Zuschauer – der dann reale Lebensthemen wiedererkennen kann. Wie es Luc Boltanski in Bezug auf die Popularität der Kriminalliteratur bemerkt (ohne in dieser Arbeit detailliert auf seine Analyse des Zusammenhangs zwischen Kriminalliteratur, Paranoia, Soziologie und Nationalstaat eingehen zu können): Jede der Figuren sei einerseits ein Individuum, andererseits fungiere sie auch »als typische Repräsentantin eines größeren Gebildes [...], das in der Gesellschaft vorkommt«³¹. Noch heute behaupten sich deutsche Filme in Fernsehen und Kino gegen sehr viel aufwendiger gedrehte Hollywood-Produktionen – bestimmt auch aus diesem Grund.

Viele *Tatort*-Folgen greifen aktuelle gesellschaftliche Themen auf und werden öffentlich rezipiert, besonders wenn sie wahre Fälle thematisieren, dramaturgisch aufbereiten und erzählen,³² wie zum Beispiel in der vom NDR produzierten Folge

²⁷ Hoff: *Polizeiruf 110 – Filme, Fälle, Fakten*, S. 292.

²⁸ bpb: TELE-VISIONEN.

²⁹ Decker: 50 Jahre »Polizeiruf 110«.

³⁰ bpb: Die »Aktuelle Kamera« als Propaganda-Instrument der SED.

³¹ Boltanski: *Rätsel und Komplotte*, S. 40.

³² Gangloff: *Das letzte Lagerfeuer der Nation*.