

Mainzer Beiträge zur  
Kulturanthropologie / Volkskunde

herausgegeben von  
der Gesellschaft für Volkskunde in Rheinland-Pfalz e.V.

Band 3



Waxmann 2009  
Münster / New York / München / Berlin

Michael Simon, Thomas Hengartner,  
Timo Heimerdinger, Anne-Christin Lux (Hrsg.)

Bilder. Bücher. Bytes  
Zur Medialität des Alltags

36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde  
in Mainz vom 23. bis 26. September 2007



Waxmann 2009  
Münster / New York / München / Berlin

### Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

### Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Band 3

ISSN 1864-6387

ISBN 978-3-8309-2179-0

© Waxmann Verlag GmbH, 2009

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Plessmann Design, Ascheberg

Umschlagbild: Stella Simon

Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,  
säurefrei gemäß ISO 9706

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany



34 2009/0198

## Inhalt

Vorwort der Herausgeber ..... 11

*Thomas Hengartner*

Eröffnung des 36. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (dgv) ..... 13

### Plenarvorträge

*Manfred Faßler*

Die Nichtalltäglichkeit des Medialen ..... 15

*Ina Merkel*

DEFA-Spielfilme als kulturhistorische Quelle ..... 39

*Kaspar Maase*

In der Falle? Überlegungen zu Medienkritik, Ethnographie, Ironie und Empörung ..... 49

*Gottfried Korff*

Igel oder Kuschtier? Anmerkungen zur Situation des Museums  
im Medienwandel der Informationsgesellschaft ..... 59

*Andreas Ströhl*

Die kodifizierte Welt des Vilém Flusser ..... 70

### Panel I: Medienwirklichkeit und Lebenswirklichkeit. Gesundheit und Wohlergehen zwischen medialer Konstruktion und Alltagspraxis

*Timo Heimerdinger*

Einleitung zu Panel I ..... 80

*Eberhard Wolff*

Funktionsweisen von Gesundheitsberatung im Medienensemble.  
Das Modell „Bircher-Benner“ ..... 83

*Timo Heimerdinger*

Brust oder Flasche? – Säuglingsernährung und die Rolle von Beratungsmedien ..... 100

*Helmut Groschwitz*

Wohlergehen durch Zeitmanagement? Grenzen medial vermittelter Lösungsstrategien ..... 111

### Panel II: Wissenstransfers und Medienpraxen im Kontext biopolitischer Assemblages. Ethnographische Annäherungen

*Sabine Hess*

Einleitung zu Panel II ..... 118

*Katrin Amelang*

Wissenspraktiken chronisch Kranker – die Verhandlung medizinischen  
Wissens zwischen Expertise und Alltagsverstand ..... 121

*Maren Klotz*

Verwandtschaft wissen. Regulatives und familiäres „Wissensmanagement“  
im Bereich assistierter Reproduktion ..... 128

*Sabine Hess*

Das Wissen (von) der Migration. Zur Bedeutung von Wissensprozessen für die neue Kunst des Regierens der Migration in Europa .....136

### **Panel III: Repräsentationspraxen. Wissens- und Vermittlungsformate kultureller Realitäten**

*Brigitta Schmidt-Lauber*

Einleitung zu Panel III.....143

*Michi Knecht*

*Contemporary Uses of Ethnography.* Zur Politik, Spezifik und gegenwartskulturellen Relevanz ethnographischer Texte .....148

*Torsten Näser*

Divergierende Diskurspraxen: Film und Text als Medien ethnographischer Repräsentation .....156

*Edmund Ballhaus*

Erkenntnis als Inszenierung. Inszenierung als Erkenntnis.....164

*Thomas Overdick*

Martin Rosswog: ein visueller Ethnograph des ländlichen Europas .....173

### **Panel IV: Beiträge zur Medialität volkskundlichen Wissens**

*Jenni Boie, Antonia Davidovic-Walther, Carsten Drieschner, Michaela Fenske, Silke Göttisch, Sabine Imeri, Wolfgang Kaschuba, Lioba Keller-Drescher & Franka Schneider*

Volkskundliches Wissen und gesellschaftlicher Wissenstransfer: zur Produktion kultureller Wissensformate im 20. Jahrhundert (DFG-Forschungsverbund).....183

### **Panel V: Unterhalten und Belehren. Überlegungen zu den konstituierenden Elementen medialen Handelns**

*Hans-Otto Hügel*

Belehrung und Unterhaltung. Die Diskussion um das populäre Sachbuch in den „Blättern für literarische Unterhaltung“ (1818–1895).....200

*Brigitte Frizzoni*

Liebesgeschichten als Ratgeberliteratur .....211

*Klara Löffler*

Warum wir Bridget Jones lieben. Oder: Ethnographische Recherchen zur Ratgeberlektüre.....217

### **Panel VI: Forschungsnetzwerk Anthropologie des Medialen**

*Katharina Kinder*

Einleitung zu Panel VI .....228

*Claudius Terkowsky*

E-Learning by Design. Vom Entwerfen neuer digitaler Bildungslandschaften.....231

*Carsten Ochs*

Searching for the In-Between: Beitrag zur Konstruktion einer medial-anthropologischen Forschungsperspektive .....237

*Alexander Schwinghammer*

Blick/Bild/Berichterstattung. Kulturanthropologische Annäherungen an Praktiken des Bildgebrauchs .....243

*Julie Woletz*

Digitale Videostories: Mediale Selbstbefähigung oder 15 Minuten Ruhm? .....249

*Wolfgang Zeglovits*

Praxis der Weblog-Software-Entwicklung. Fallstudien zu „blogger.com“ und „antville.org“ .....255

### **Sektion I: Rolle der Medien/ des Publikums**

*Anita Bagus*

Familie Dr. Kleist & Co. – zur Verortung des Fiktionalen am Beispiel von TV-Serien.....261

*Claus-Marco Dieterich*

Viewing Public. Das Publikum im Zeitalter seiner medialen Inszenierbarkeit.....273

*Gerrit Herlyn*

„Wie man das in den amerikanischen Filmen auch kennt!“ Film- und Medienbilder in der biographischen Kommunikation.....283

### **Sektion II: Öffentlicher Raum**

*Alexandra Kaiser*

Rituelles Gedenken und/in Massenmedien. Die Medialität des Volkstrauertags .....289

*Guido Fackler*

Ortsrufanlagen: aurale Medialität und öffentlicher Raum .....299

*Viola Hofmann*

Das Amt bekleiden: das Erscheinungsbild von Politikern als medienökonomischer Faktor.....309

### **Sektion III: Bilder/Migration**

*Sabine Zinn-Thomas*

Freund oder Feind? Zur Imagination des Fremden in den Medien.....319

*Sönke Friedreich*

Famöse Affären. Zur kulturhistorischen Rolle von Medien in der Auswanderungsbewegung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts .....327

### **Sektion IV: Transfer/Normatives**

*Katrin Petersen*

Medialität des Körpers? Der Körper als „Vermittlungs- und Lernort“ in der Verkehrserziehung.....333

<i>Cornelia Kühn</i> Zwischen wissenschaftlicher Neuorientierung und politischer Lenkung: die marxistische Volkskunstforschung in der frühen DDR.....	340
<i>Sabine Eggmann</i> Die spätmoderne Reziprozität von Medien und Wissen. Zur Autorisierung und Positionierung von „kulturwissenschaftlichem“ Wissen.....	352
<b>Sektion V: „ProdUser“</b>	
<i>Birgit Huber</i> Wie Internetdienstleister in Projekten zusammenarbeiten. Mehrortige ethnografische Forschung und die Erweiterung des Raumbegriffs .....	358
<i>Christoph Köck</i> Natives und Immigrants. Die kulturelle Fixierung des Web 2.0 .....	369
<i>Klaus Schönberger</i> Doing Gender, kulturelles Kapital und Praktiken des Bloggens .....	378
<b>Sektion VI: „Vor-Bilder“</b>	
<i>Bernd Rieken</i> Überall war Entenhausen. Die Comics von Carl Barks in der Übersetzung von Erika Fuchs.....	387
<i>Saskia Frank</i> Katastrophenbilder als symbolische Ressourcen. Zu den Pressefotos des Zeppelin-Unglücks 1937 .....	396
<b>Sektion VII: Methoden</b>	
<i>Christine Oldörp</i> Verschriftlichen. Von der Ver-Anderung des Sprechens in der Schrift.....	408
<i>Marius Risi</i> Den laufenden Bildern nacherzählen. Chancen, Risiken und Nebenwirkungen des Einsatzes von Filmbildern im qualitativen Interview .....	417
<i>Julia Fleischhack</i> Unter Beobachtung: „Anonymität“ als mediales Modell um 1900.....	424
<b>Sektion VIII: Cultural Management/Marketing</b>	
<i>Ueli Gyr</i> Marke und Medium. Das „neue“ Schweizerkreuz im Trend.....	431
<i>Markus Tauschek</i> Die Inszenierung der Inszenierung. Der Karneval von Binche im Wettbewerb um einen UNESCO-Titel .....	438
<i>Hubertus Habel</i> „Neger aus Zentralafrika“ oder „lutherischer Thüringerkopf“? Das Coburger Stadtwappen als Medium der Erinnerungskultur 1950 bis 1959 .....	447

**Sektion IX: Medien – Öffentlichkeit – Geschlecht**

<i>Bernhard Fuchs</i> Gender in Motion? Zur öffentlichen Rezeption transnationaler Kultur am Beispiel des Bollywood-Kinos .....	457
<i>Charlotte Giese</i> Von Unternehmensmode zu Brand Fashion: Geschlechtercodes im Spektrum medialer vestimentärer Inszenierungen .....	471
<i>Almut Sülzle</i> Die Girlisierung des Fußballs. Fallstudie zu Fußball, Medien und Geschlecht im Kontext der WM-Berichterstattung .....	480
<i>Karen Wagens</i> Sichtbar und selbstvident? Zur Medialität des Körpers in Erwerbsarbeitskontexten.....	491
<b>Forschungs- und Projektberichte</b>	
<b>Studentische Sektion</b>	
<i>Sarah Kröger &amp; Andrea Vetter</i> Reisende in eigener Sache. Notizen zum Forschungsfeld „Backpacking“ .....	499
<i>Sebastian Mohr</i> „Volkskunde macht glücklich.“ Zur Wissensproduktion in der Empirischen Kulturwissenschaft .....	508
<i>Ute Neumann</i> Das Göttinger „Curriculum Visuelle Anthropologie“ (CVA) .....	515
<b>Magistersektion</b>	
<i>Johannes Jakob Arens</i> Tanzmariechen und Trümmertunte. Transgressionen von Geschlechtergrenzen im öffentlichen Raum Kölns .....	519
<i>Ove Sutter</i> Dokumentarisches Hörspiel der 1970er-Jahre in Westdeutschland. Möglichkeiten ethnographischer Repräsentation?.....	526
<b>Forschungssektion</b>	
<i>Judith Laister</i> Was sucht die Künstlerin im Feld? .....	534
<i>Christina Niem</i> Ein „Wegbereiter zur Zukunft“? Der Eugen Diederichs Verlag und die Volkskunde.....	543
<b>Projektberichte</b>	
<i>James R. Dow &amp; Barbara Chen</i> Summing up the “Modern Language Association International Bibliography” for the 20 <sup>th</sup> Century, Plans for the 21 <sup>st</sup> .....	552

*Katja Dühlmeier & Christian Rüter*

Literatursuche mittels Thesauri, Volltextretrieval oder sozialer Software –  
und wo liegt die Zukunft der IVB?! .....558

*Adriaan de Jong*

Vortrag zur Buchvorstellung von „Die Dirigenten der Erinnerung.  
Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den  
Niederlanden 1815–1940“ .....569

*Thomas Laufersweiler*

„Hard bloggin’ volkskundler“. Zur digitalen Präsentation des 36. Kongresses  
der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde .....581

Ina Merkel

## DEFA-Spielfilme als kulturhistorische Quelle

Schaut man auf das Feld der Geschichtswissenschaft, so ist auch nach vielen Jahren Diskussion die Dominanz der Politik- und Ereignisgeschichte unübersehbar. Nicht nur in Bezug auf die DDR-Geschichtsschreibung ist die Kultur- und Alltagsgeschichte marginalisiert, peripher, wird in ihrer Aussagefähigkeit gegenüber den bestimmenden gesellschaftlichen Ereignissen nicht recht anerkannt. Dem steht eine Schwemme von populärwissenschaftlichen Büchern gegenüber, die sich anekdotisch und reich illustriert den vielen kleinen Nebensächlichkeiten und Alltagsdingen widmen, sich (n)ostalgisch in Erinnerungen an Mode und Musik, Fernsehlieblinge, Spitzensportler/innen und DEFA-Stars ergehen, von vergangenen Geschmäckern schwärmen und selbst das Warten in der Schlange, die erzwungene Improvisation mit selbstgebastelten Geräten sowie den Naturalientausch nachträglich zu einer „Kunst des Überlebens“ umdeuten. Nach wie vor wird (und zwar in beiden Varianten) die DDR als autarkes Gebilde imaginiert, als (ab)geschlossene Gesellschaft, die sich selbst genügt. Die DDR-Bürger/innen werden wesentlich in ihrem Verhältnis zum Staat/System gefasst – als beherrscht, angepasst und in Grenzen widersetzlich oder aber als reine unpolitische Privatmenschen.

Wie kann man diese Perspektive aufbrechen, und was kommt dabei heraus, wenn man das tut? Keith Thomas hat einmal vorgeschlagen, Kulturgeschichte als „zurückblickende Ethnographie“ zu begreifen. „Die Vergangenheit ist ein fremdes Land“, schreibt L. P. Hartley: „Dort tun sie Dinge anders“ (beide so zitiert in Burke 2005, 63). Eine ethnologische Herangehensweise in Bezug auf die DDR wäre von der Frage getrieben: Wie funktionierten Lebenswelten in diesem fremden Land? Das Problem ist, dass die DDR zum einen als deutsche Kultur und zum anderen als eine noch nicht lange genug vergangene Kultur zu wenig „fremdes Land“ ist. Sie ist noch viel zu dicht an uns dran, an unserer Gegenwart und den damit verknüpften Deutungen. Vereinigungsprozess, Transformation, politische und ökonomische Entwicklungen der Nachwendezeit überformen die Vergangenheit, instrumentalisieren sie für unsere gegenwärtigen Debatten. Aber die Aufgabe, Fremdheit in Bezug auf etwas eigentlich Bekanntes herzustellen, ist uns als Methode nicht unbekannt. Der Film bietet hierfür eine ausgezeichnete Quelle, denn er bietet bereits eine Verfremdung von Realität.

Seit Jahren treibt mich die Frage um, wie man DEFA-Filme in diesem Sinne für eine Kultur- und Alltagsgeschichte der DDR fruchtbar machen kann. Von der Quelle geht eine unerschöpfliche Faszination aus. Nicht nur, weil darin eine Vielzahl von Realitätspartikeln enthalten ist, oder weil Filmbilder so assoziativ sind. Sondern weil sich die Filme einem Publikum stellen mussten, das ihnen eine Relevanz für den eigenen Alltag beimaß oder auch nicht. Filme realisieren sich erst vor einer Zuschauerschaft, sie werden nach Kriterien des Vergnügens und der Lust ausgewählt oder gemieden. Es geht um die Befriedigung von Neugier, um Gefühle, um Reize, um das virtuelle Ausprobieren von Erfahrung und vieles andere mehr. Kino kann nicht befohlen werden. „Die Entscheidung für oder gegen einen Film trifft [...] der Zuschauer an der Kinokasse ...“ (Beckmann 1970, 7), wusste der Chefredakteur des „Film Spiegel“ auch schon 1970. Und die DDR-Zuschauer trafen meistens eine eindeutige Wahl: „Mehr Filme aus dem kapitalistischen Ausland! Diese füllen auch bekanntlich die Kassen, was man von unseren nicht behaupten kann“, wird eine Zuschauerin im „Film Spiegel“ zitiert (Film Spiegel 1970, 18).

Mit dem Blick auf das Kino eröffnet sich ein Untersuchungsfeld, das über die Analyse eines konkreten Films weit hinausreicht, denn im Kino wurde eine kulturelle Alltagspraxis öffentlich: Wenn es in der DDR eine Wahlmöglichkeit gab – im Konsum, der Kleidung,

dem Vergnügen –, wurde mehrheitlich westlich gewählt. Im Unterschied zu Kleidung oder Industriewaren waren die westlichen Medien im Alltag präsent und jederzeit per Knopfdruck auf dem Fernseher abrufbar. Die Anziehungskraft der westlichen Welt, ihrer Waren, ihrer kulturellen Produkte, Filme und Musik aber wurde politisch im Sinne der Systemkonkurrenz gedeutet: Wer nicht für uns ist, ist gegen uns. Daraus folgte einer der gesellschaftlichen Grundkonflikte, der sich in vielen kleinen und großen sozialen Dramen täglich abspielte. Zum Beispiel in Bezug auf das „Westfernsehen“. Das reichte vom Antennen-Umdrehen in den Fünfzigerjahren über die Ermahnung der Eltern, in der Schule nicht darüber zu reden, in den Sechzigern bis zur weitgehenden Resignation des Staates in den Siebzigerjahren. Jeans wurden noch in den Sechzigerjahren bekämpft: „Nieten in Hosen unerwünscht“, stand auf dem Schild im Eingang zum Jugendklub. Plastiktüten aus dem Westen mussten in der Schule umgedreht werden, damit man die Werbung nicht sah. „Westmusik“ war auf Tanzabenden offiziell auf 40% beschränkt usw. – das waren die kleinen Dramen, die im Alltag mit großer Geste aufgeführt wurden. Die großen Dramen drehten sich um Besuchs- und Ausreiseverbote, die Verfolgung von Republikflucht oder die Verurteilung wegen des Besitzes von „Westliteratur“. Die Teilung Deutschlands und damit der Vergleich mit dem Leben im anderen Teil waren im Alltagsleben zugleich präsent und tabuisiert, wurden heiß diskutiert, ausgehalten, gelebt und verdrängt.

Das Kino war in der DDR fast der einzige Ort, wo die Begegnung der Systeme, Kulturen und Welten öffentlich stattfand: DDR-Alltag traf hier auf Hollywood, auf französisches Flair, italienische Lebensart, skandinavischen Humor – und bitte sehr, das auch: auf die russische Seele, tschechische Skurrilität, rumänische Abenteuerlust, jugoslawisches Partisanentum. Im Kino fanden imaginäre Grenzüberschreitungen statt, des eigenen Lebens wie der geschlossenen Gesellschaft. Das Kino bot einen öffentlichen Raum, in dem man mit Lachen, Applaus, Betroffenheit oder mit demonstrativem Gehen Zustimmung oder Abneigung artikulieren konnte.

Die Kulturpolitik entschied zwar, welche Filme überhaupt ins Kino kamen (1972 bspw. waren das rund 120 Filme aus 21 verschiedenen Ländern, darunter 16 DEFA-Filme, 66 aus sozialistischen Ländern, 33 aus Westeuropa, 12 aus den USA und 5 aus der BRD<sup>1</sup> – die Dominanzen sind also eindeutig), aber das Publikum bestimmte das eigentliche Programm, indem es Filme favorisierte oder boykottierte. Spitzenwerte erreichten stets Hollywoodproduktionen, französisch-italienische Komödien, Abenteuerfilme, Krimis, die Kassenreißer aus dem Westen. Man guckte sich wieder und wieder dieselben Filme an (z. B. „Angelique“ oder „Das Narrenschiff“), selbst wenn die Kopien verschlissen waren, Teile fehlten oder die Tonspur knatterte. Die Kinobetreiber gaben dem Publikum nach und unterliefen kulturpolitische Intentionen: Künstlerisch wertvolle Filme (z. B. aus der SU oder Frankreich) wurden abgesetzt oder gar nicht erst gezeigt, Vorstellungen fielen aus, weil zu wenige Besucher kamen, und umgekehrt wurden die festgelegten Altersgrenzen bei Rennern übergangen.

Das zumeist jugendliche Publikum – 70–75% der Zuschauer waren im Alter von 15–22 Jahren (Film Spiegel 1968, 8) – eignete sich diesen öffentlichen Raum an, indem es die Filme lauthals kommentierte, verlachte oder sonstwie störte und damit die Erwachsenen vertrieb. Es benutzte das Kino als Artikulationsraum – und zumeist artikuliert sich darin die Lust auf eine andere (oft westliche) Welt. Der Kinobesuch ist eine Form von „Veranstaltungsöffentlichkeit“, ein „Testfeld für Meinungen“, in dem das Publikum „mit einfachen Mitteln reagieren (kann) – mit Schweigen, Beifall oder Aufstehen und Gehen“ (Meyen 2003, 60). Auf diese Weise gewann das Kino in der ansonsten kontrollierten und reglementierten Öffentlichkeit der DDR eine Bedeutung, die weit über einfache Präferenzen in der

1 Ergebnis einer eigenen Auswertung des 1972er-Jahrgangs „Film Spiegel“.

Wahl des Vergnügens hinausging. Es wurden Haltungen, Meinungen, Einstellungen zur Welt, zur eigenen Gesellschaft und zum politischen System öffentlich artikuliert und teilweise innerhalb des Publikums auch lautstark ausgehandelt. Filme aus dem westlichen Ausland wurden „gegengelesen“ und auf die eigene Situation bezogen. Wenn das widersetzliche Verhalten der Studenten in dem Film „Blutige Erdbeeren“ aus den USA<sup>2</sup> begeistert beklatscht wurde, war das eine Ansage an die Autoritäten in der DDR. Monatelang gehörte es zum Ritual von Tanzveranstaltungen, wenn einer der wichtigsten Songs des Films („Give Peace a Chance“ von John Lennon und Paul McCartney) abgespielt wurde, im Kreis niederzuknien, rhythmisch mitzuklatschen und darauf zu lauern, dass die Ordnungskräfte eingriffen.<sup>3</sup> Umgekehrt galt dasselbe für den politisch kontrollierten, zensierten, abgesegneten DEFA-Film, der in der Veranstaltungsöffentlichkeit des Kinos zum Testfeld für die Stimmung in der Bevölkerung wurde.

Der DEFA-Film musste sich in diesem Umfeld behaupten, er konkurrierte ernsthaft mit Filmen aus anderen Ländern. Damit sind wir bei einem der zentralen Probleme der Kulturpolitik der DDR angelangt: Filme gucken kann nicht verboten, Vergnügen nicht befehlen, Lachen nicht erlauben, Gegengelesen nicht verboten werden. Und so mussten die DEFA-Filme mit der Zuschauerschaft leben, die freiwillig oder aus einem besonderen Interesse heraus kam. Sie mussten das Publikum mit künstlerischen Mitteln gewinnen – einer guten Geschichte, Witz, Gefühl, interessanten Gesichtern, schönen Bildern usw. – oder an Erfahrungen anknüpfen, die in der sonstigen Medienlandschaft nicht thematisiert oder sogar tabuisiert wurden, indem sie zwischen den Zeilen, Worten oder Bildern Nebengeschichten erzählten: vom Warten auf eine Wohnung, vom Anstehen in der Kaufhalle, von der Gnade der Handwerker, von der Lächerlichkeit politischer Phrasen.

Regisseure, Drehbuchautoren, Schauspieler mussten um ihre Zuschauer kämpfen. DEFA-Spielfilme hatten zwar nicht den Charakter einer kulturellen Ware, es war nicht so wichtig, dass sie Geld einspielten, die Filme waren nicht in einen ökonomischen Kreislauf eingebettet, dennoch sollten sie natürlich ein möglichst großes Publikum erreichen. DEFA-Spielfilme waren nicht das Produkt der Kulturindustrie, die es in dieser Form in der DDR nicht gab, sondern der Kulturpolitik, die die künstlerisch-intellektuelle Elite beförderte oder zensierte, ihr zustimmte oder sie gänzelte, die einen politischen Rahmen konstruierte, in dem sich die Filmemacher mal mehr mal weniger frei bewegen konnten.

Wenn dann ein DEFA-Film Erfolg hatte, wurde das als Zustimmung zur Politik gedeutet und gefeiert wie ein Sieg. „Hurra, der Durchbruch ist da! Endlich ein Lustspielfilm der DEFA, wo man wirklich lachen kann [...] Das Kino war restlos ausverkauft, und viele Filmfreunde mussten wieder nach Hause gehen, eine Erscheinung, die hier noch nie vorgekommen ist“, werden 1972 begeisterte Zuschauer zitiert (Film Spiegel 1972, 19). Es geht um die Komödie „Der Mann, der nach der Oma kam“. Seine Popularität macht diesen Film sehr interessant. Sie deutet nicht nur auf einen partiellen Konserfs zwischen Politik, Kunst und Zuschauer, sie ist auch ein Hinweis darauf, dass er auf irgendeine Weise für den Alltag der DDR-Bürger relevant war, dass er für sie „funktioniert“ hat, und zwar für verschiedene Gruppen, Schichten, Generationen. Offenbar hat der Film einen nachhaltigen Eindruck hin-

2 „The Strawberry Statement“, USA 1970 – lief nur kurze Zeit nach Erscheinen auch in der DDR und wurde auch hier Kult.

3 Es wurde damit eine entscheidende Szene des Films nachgespielt: Die Studenten haben die Universität seit Tagen besetzt, die Polizei dringt schließlich ein. Die Studenten sitzen im Kreis auf dem Fußboden, klatschen zweimal auf den Boden, einmal in die Hand und singen das Lied, um sich gegenseitig zu stärken. Die Polizei greift gewaltsam ein und transportiert sie einzeln ab, bei Anwendung brutaler Gewalt.

terlassen, denn die „Super Illu 2/2008“, die den Film als DVD ihrer Zeitschrift für 2,99 Euro beilegte, war bald ausverkauft.<sup>4</sup>

Je populärer ein Film – so John Fiske – desto heterogener das Publikum und desto größer die Deutungslücken, die durch eigene Interpretation gefüllt werden können (vgl. Fiske 1989). Populäre DEFA-Spielfilme eröffnen damit ein Feld voller Widersprüche und Gegensätze:

1. Sie sind unter den Bedingungen einer restriktiven, kontrollierenden, idealistischen Macht entstanden und repräsentieren sie. Große Zuschauerschaft wurde als Zustimmung zur Politik, als Loyalitätsbeweis gedeutet.
2. Es sind intellektuell-künstlerische Produkte, sie sagen damit etwas über das kritische, idealisierende, normkonforme, loyale Denken der geistigen Eliten aus.
3. Sie haben für ein großes Publikum funktioniert, d.h. sie haben eine Relevanz für ihren Alltag gehabt.

Die Filme enthalten Spuren von allen diesen Kräften und Diskursen, von Macht und von Geist/Kunst sowie von Publikum/Bevölkerung/den Leuten. Ich werde im Folgenden hier nur dem dritten Punkt exemplarisch nachgehen.<sup>5</sup>

## 1 „Der Mann, der nach der Oma kam“

1972 gelang einer DEFA-Komödie – einem Genre, das in der Beliebtheit des Kinopublikums generell am höchsten steht – ein Zuschauererfolg: „Der Mann, der nach der Oma kam“. „Nach langer Pause dröhnte wieder einmal Gelächter eines amüsierten Publikums beim Anschauen eines DEFA-Films durch den Saal“, kommentierte die Filmkritikerin Margit Voss (Voss 1973, 8). Eine Künstlerfamilie mit drei Kindern und verschiedenen Haustieren (Igel, Hamster, Kaninchen, Hund) droht nach der Neuverheiratung der Oma, die bisher den Haushalt geschmissen hat, im Durcheinander des Alltags zu versinken. Sie erfährt vorübergehend Rettung durch die Einstellung einer jungen, männlichen Haushaltshilfe.

Die Geschichte stammt von der Satirikerin und Filmkritikerin Renate Holland-Moritz, wurde von Lothar Kusche und Maurycy Janowsky in ein Drehbuch übersetzt und von Roland Oehme verfilmt.<sup>6</sup> Bis in die kleinste Nebenrolle ist der Film prominent besetzt.<sup>7</sup> Rolf Herricht (Familienoberhaupt und Fernsehstar) war ein beliebter Komiker vom Typus des naiv-gewitzten Kleinbürgers, Winfried Glatzeder (als Haushaltshilfe) mit für damalige Zeiten vergleichsweise langen Haaren, Koteletten und Jeans begründete gerade seinen Ruf als Belmondo der DDR, Marita Böhme (Ehefrau und Opernsängerin) war der Inbegriff der emanzipierten schönen, jungen Frau.

Ganz kurz der Plot: Die Geschichte ist im gehobenen Künstlertummilieu angesiedelt, spielt in einer riesigen Berliner Altbauwohnung mit Dachterrasse. Ansonsten ist das eine ganz normale DDR-Familie: Die 16-jährige Tochter geht zur Schule und ist aktives Mitglied der FDJ, für den vierjährigen Sohn und das Baby gibt es keine Krippen- oder Kindergartenplätze, sie werden von der Oma betreut. Als die Oma heiratet, „ne Mücke macht“, wie die Tochter

4 „Super Illu“ sei die meistgelesene Kaufzeitschrift im Osten Deutschlands. Sie erreiche 50% mehr Menschen als „Der Spiegel“, „Focus“, „Stern“ und „Bunte“ zusammen, schreibt sie über sich selbst in den Mediadaten. Seit 2007 legt sie mit großem kommerziellen Erfolg einmal im Monat eine DVD mit einem DEFA- oder Fernsehfilm aus DDR-Zeiten bei.

5 Die ersten beiden Problemfelder bedürfen weiterer Archivrecherchen, bei denen ich mich erst am Anfang befinde.

6 Oehmes zweiter Film. Er hat nur Komödien gemacht, alle mehr oder weniger erfolgreich.

7 Im Film treten Film- und Fernsehlieblinge in witzigen Nebenrollen auf: Kurt Drummer (Fernseh-Fischkoch), Willi Schwabe (Moderator der Sendung „Die Rumpelkammer“, einer Serie über alte Filme), Gojko Mitic (Star der Indianer-Filme), Heinz Oertel (Sportreporter).

kommentiert, bricht ein unbeschreibliches Chaos aus. Ein junger Mann – der einzige ernstzunehmende Bewerber auf eine Annonce – wird als Haushaltshilfe eingestellt. Er erweist sich als Glücksgriff, denn er beherrscht den Haushalt, hat pädagogisches Geschick und ist auch noch ein intelligenter Gesprächspartner. Außerdem sieht er „irre fetzig“ aus, weshalb ihm die neidischen Nachbarn ein Verhältnis mit der Ehefrau andichten. Als der Hausherr davon in der Kneipe erfährt, kündigt er ihm im betrunkenen Zustand und muss sich nun wieder selber mit dem Haushalt herumschlagen. Dieser Versuch endet in der absoluten Katastrophe. In der spinatverspritzten Küche wird das Baby mit ungewaschenen Möhren gefüttert. Die Ehefrau, zurück von einer Tournee, und die Tochter klären ihn über seinen Irrtum auf. Auf Knien tut er beim Haushelfer Abbitte. Doch der junge Mann outet sich nun als Doktorand, der für seine Arbeit über die Emanzipation der Frau ein paar praktische Erfahrungen sammeln wollte. Am Ende wird die nicht berufstätige Frau eines Freundes überredet, bei der Familie auszuhelfen. Der Komiker verarbeitet alles in einer Show, und der frisch gebackene Doktor gibt nun seinerseits eine Annonce auf: Suche Haushaltshilfe.

Damit ist die dem Film zugrundeliegende Problemsituation auf den Punkt gebracht: Die Doppelbelastung von Beruf und Familie ist von Frauen alleine nicht zu schaffen. Daher die Forderung: Die Männer müssen mit ran. Und natürlich der Staat, der Krippen- und Kindergartenplätze schaffen muss – wie aktuell! Die Geschichte wird mit Tempo, Witz und vielen subtilen Nebengeschichten erzählt, die Protagonisten sind sympathisch, es gibt eine Menge Klamauk. Nicht ohne Schadenfreude kann sich das Publikum gelassen zurücklehnen und amüsieren: diese Künstler haben zwar viel Geld, sind berühmt und reisen in der Gegend herum (wenn auch nur ins sozialistische Ausland) – dafür kommen sie noch weniger mit Kindern und Haushalt klar als unsereiner. Darin dürfte Bestätigung liegen. Nichts veröhnt so sehr mit dem eigenen Leben wie die Erkenntnis, dass auch Prominente „kein bisschen besser (dran) sind“.

## 2 Schnittstellen zum Alltag

John Fiske begreift die Produkte der Kulturindustrie als ein Repertoire von Texten, als kulturelle Ressourcen, die von „den Leuten“ entsprechend ihrer Relevanz für das Alltagsleben ausgewählt werden. Populär werden stets solche kulturellen Waren, die potentiell vieldeutig sind und in denen sich die Zuschauer „widersetzlich im mikropolitischen Sinn“ verhalten können (vgl. Fiske 1989). Sich in Fiske'schem Sinne mit einer kulturellen Ware zu beschäftigen, verlangt eigentlich eine ethnographische Zuschaueranalyse. Die aber kann retrospektiv nicht geleistet werden, über Lesartenhypothesen reicht die Quelle nicht hinaus. Ich werde daher etwas anderes tun: nach Schnittstellen zum Alltag suchen. Schnittstelle nicht im computertechnischen Sinne, wo passgenau angedockt wird, sondern als Überschneidung von Film und Alltagsrealität auch im Gegenläufigen, nicht Passenden. Diese Schnittstellen, so meine Vermutung, sind der Ausgangspunkt für das Vergnügen. Und um das Vergnügen geht es letztlich, wenn nach Popularität gefragt wird. Die entscheidende Schnittstelle zum Alltag in diesem Film ist das Problem der Vereinbarung von Beruf und Familie unter den Bedingungen der Berufstätigkeit der Frau. Was passiert, so könnte man den Plot auf den Punkt bringen, wenn die Frauen nicht mehr mitspielen?



### 3 Ordnung und Chaos

Der Spaß am Film wird nicht durch den Geschlechterrollentausch ausgelöst, der junge Mann ist als Haushälter viel zu perfekt. Der Witz besteht vielmehr in der Verweigerung der weiblichen Rolle durch Frauen. Die Mutter und die Tochter fassen in diesem Haushalt nichts an, auch kein Kind, und das führt die Familie direkt ins herrlichste Chaos. Arbeit bzw. Schule hat für die beiden Frauen höchste Priorität, ist Berufung – und bietet die Möglichkeit, sich den Haushaltspflichten zu entziehen.

Damit soll aus Filmemacherperspektive nicht die gesellschaftliche Norm der Vereinbarkeit von Berufstätigkeit und Familie gebrochen oder infrage gestellt werden. Thema ist vielmehr, dass die Emanzipation – sprich: weibliche Berufstätigkeit – am traditionellen Geschlechterarrangement nicht viel geändert hat, und dass das auf Dauer so nicht geht. Die Männer werden in die Pflicht genommen – das ist die normative Lösung, die der Film anbietet.

Im Film verweigern sich beide Eltern nicht nur den Haushaltspflichten, sie entziehen sich auch der Elternschaft. Dass der Ehemann als Vater völlig ausfällt – höchstens genervt die Tochter anbrüllt, weil sie zu laut Radio hört, dem Sohn auf die Finger klopf, weil er popelt, oder ihn herumschwenkt, um gleich wieder zu entschwinden – dürfte noch als normal gelten, aber dass die Opernsängerin ungerührt am Klavier sitzt und ihr Lied probt, egal, woher die Kinder ihr Abendbrot bekommen – ist provokativ. In keiner Szene sieht man sie als Mutter agieren, etwa indem sie ein Kind tröstet oder das Baby füttert.

Obwohl die Eltern sichtlich eine Zumutung sind, wird das nicht als Vernachlässigung skandalisiert. Im Gegenteil: die Kinder sind prima drauf, freundlich und anspruchslos. Sie treiben ihr Ding, machen Unsinn oder geben pampige Antworten. Beeindruckend ist der Freiheitsgrad des 4-jährigen, der zwar immer noch in die Hosen macht, dafür aber auf der Dachterrasse einen Zirkus betreibt, stundenlang malt, sich verkleidet und überhaupt seine Phantasien ungehindert ausleben kann. (Soll man ihm wirklich einen Kindergartenplatz wünschen?) Und die Tochter dreht das Radio auf volle Lautstärke, während die Mutter nebenan Klavier übt, liegt morgens entspannt im Bett und denkt nicht im Traum daran, den Frühstückstisch zu decken, und wenn es an die Aufgabenverteilung geht, entschwindet sie in die Schule. Sie wird von den Erwachsenen ständig (erfolglos) zurechtgewiesen, weil sie in einem respektlosen jugendlichen Slang redet.

Interessant daran ist, dass die Kinder einfach ihre Bedürfnisse ausleben, dass sie alles andere als dressierte Nachkommen sind. Diese völlige Disziplinlosigkeit widerspricht einem Bild von Kindheit, in dem Kinder dazu da sind, ihren Eltern zu gefallen – zweifellos ein Modernisierungsmerkmal. Die Kinder werden irgendwie groß, es geht ihnen sichtlich gut, sie sind selbstbewusst und intelligent. Antiautoritäre Erziehung ist das nicht, aber als Autoritäten fallen die Eltern schon deshalb aus, weil sie meistens abwesend sind. An dieser Freiheitsphantasie der Filmemacher kann man seine Freude haben.

Die männliche Haushaltshilfe ist weniger amüsant, wider Erwarten ist der Geschlechterrollentausch nicht komisch inszeniert. Der junge Mann erweist sich tatsächlich als in Haushaltsdingen erfahren, pädagogisch begabt und intellektuell ebenbürtig. Wäschewaschen, Babys wickeln, Fenster putzen – indem ein junger Mann diese weiblich konnotierten Tätigkeiten ausübt, noch dazu mit Freude, werden sie erstens sichtbar und zweitens aufgewertet. Der Hausmann übertrumpft sogar die Oma. Er führt „gesunde Ernährung“ ein, hilft der Tochter in Mathe, kauft Papierwindeln sowie Fertignahrung und unternimmt mit den kleinen Kindern Ausflüge. In seiner Figur scheint das Ideal eines voll verantwortlichen und vor allem kompetenten Ehemannes und Vaters auf, allerdings wirkt er ein bisschen bieder, überkorrekt und langweilig, obwohl die Nachbarn und auch die halbwüchsige Tochter ihn als sexy imaginieren.

Befremdlich ist nicht der Geschlechterrollentausch, sondern die bezahlte Anstellung eines jungen, arbeitsfähigen, intelligenten Mannes in einem privaten Haushalt – und das im Sozialismus! Der Diensthote, Butler, Hausangestellte ist eine Figur aus einer anderen Welt: dem „Feudalismus“, wie der Schulfreund lästert, oder dem Westen, eine anachronistische Figur. Und so gibt sich die Familie Mühe, um *ihm* zu gefallen. – Verkehrte Welt? Oder ganz gewöhnlicher Sozialismus, in dem Serviceleistungen aller Art Mangelware sind, man dem Handwerker um den Bart gehen muss, damit er überhaupt kommt und gnädigerweise einen Blick in die kaputte Waschmaschine wirft. Die Tochter wird deshalb ermahnt: „Gabi! Wenn wir diesen jungen sympathischen Mann wirklich engagieren wollen, müsstest du dir deinen modischen Tonfall etwas abgewöhnen. Ich glaube nicht, dass Herr Graffunda, ich betone ‚Herr‘, das besonders schätzt.“ Herr Graffunda erzeugt mit seinen überaus guten Manieren tatsächlich eine Atmosphäre der Respektabilität und hebt damit das Familienniveau auf ein bürgerliches Level (Vater Piesold wirft sich zum Frühstück in den Morgenrock, man benutzt Servietten, die Tochter verabschiedet sich mit einem Knicks). Er bringt der „Dame des Hauses“ Blumen mit, redet geschraubt und deckt den Tisch wie in einem Nobelrestaurant. Seine Dienstbeflissenheit, Korrektheit, Höflichkeit entsprechen nicht dem üblichen pragmatischen Umgangston in der DDR. Er spricht die Künstler auf ihren Sonderstatus an, was ihnen zwar gefällt („Sie behandeln mich ja wie eine Diva!“), sich aber dennoch verstiegen anfühlt. Graffunda stellt die Ordnung wieder her, aber es ist eine künstliche, fremde, verkehrte Ordnung, die nicht in die sozialistische Lebenswelt passt.

Völlig überzogen ist auch die Ordnung in der Gegenwart, der Familie des Freundes. Er Abgeordneter und Setzer – proletarisches Vorzeigemilieu –, sie OP-Schwester, seit der Geburt des einzigen Kindes vor 17 Jahren Hausfrau: „Für seine Familie muss man eben Opfer bringen.“ In dieser Familie herrscht eine klinisch reine Ordnung. Das Hühnchen wird mit Sezierbesteck wie in einem OP zubereitet, das Treppengeländer mit Desinfektionsmittel besprüht. Längst ist es nicht mehr notwendig, dass sie zu Hause bleibt, aber keiner wagt ihr den Vorschlag zu machen, in den Beruf zurückzukehren. Am Ende wird sie überredet, Übergangsweise bei der Künstlerfamilie auszuhelfen.

Dem familiären Chaos stehen damit zwei politisch inakzeptable, weil der sozialistischen Gesellschaft fremde, Ordnungsmodelle gegenüber – die bezahlte (männliche) Hausarbeit und das Hausfrauenmodell –, um am Ende abgewiesen und ausgeschlossen zu werden. Der Komiker lernt, selbst Hand anzulegen, der junge Mann verfolgt wieder seine wissenschaftliche Karriere, die Hausfrau geht den ersten Schritt zurück ins Berufsleben. Dieser Schluss könnte enttäuschend sein, wäre da nicht die Gewissheit, dass diese Familie nicht zu „normalisieren“ ist. Das Künstlermilieu steht für Durcheinander, Chaos, unregelmäßige zeitliche Strukturen und bietet darin einen Raum für Kreativität und Freiheit, ein Lebensmodell, das irgendwie fern jeder DDR-Realität existiert, utopisch und fremd.

Im Konzept von Fiske, angelehnt an Bachtin, wird auf die Widersetzlichkeit, das Subversive abgehoben, das sich im Vergnügen ausdrückt. Es bereite Lust, der sozialen Ordnung auszuweichen. Das Anstößige, die Unordnung, der Schmutz, das Chaos, die Undiszipliniertheit, das Nichtfunktionieren tendierten dazu, Widerspruch und Skandal hervorzurufen, was die Ordnung und damit das System infrage stelle. Etwas, das außer Kontrolle gerät, sei immer eine potentielle Gefahr und rufe moralische, gesetzliche und ästhetische Kräfte auf, es zu disziplinieren. Wenn die Subordinierten erst einmal erfahren, wie es sich außerhalb von Kontrolle anfühlt, dann folge daraus ein Sinn für Freiheit. Diese Freiheit drücke sich oft in exzessivem, störendem oder unordentlichem Verhalten aus (vgl. Fiske 1989).

Der Film ist voll davon. Es sind die Momente, wo die Körper aus der sozialen und kulturellen Disziplinierung ausbrechen, wenn der kleine Junge einpullert, der Hausherr im Suff die Kontrolle über sich verliert, wenn der Opernsängerin die Stimme versagt oder der betrunkene Graffunda die Show schmeißt. Oder wenn die Dinge ihre Funktion verweigern.

Neben dem spinatversprühenden Mixer, dem wegrutschenden Fußabtreter, der die Rolle der Bananenschale übernimmt, und der überschäumenden Waschmaschine ist das ein ungehobener Fahrstuhl: Das Licht geht aus, wenn man ihn betritt, dann wieder fährt er einfach alleine los mit einer Aktentasche. Er fährt zu hoch, zu tief oder überhaupt nicht, die Tür lässt sich nicht schließen oder öffnen usw. Doch während die Männer daran verzweifeln, verfügen Frauen und Kinder über alle möglichen Tricks, ihn dennoch zum Fahren zu bewegen. Die Männer müssen deshalb dauernd Treppen laufen, oft schnell, weil der Fahrstuhl wieder an ihnen vorbeisaust, und sie sind deshalb regelmäßig außer Atem. In gewisser Weise ein Bild dafür, dass sie den Ereignissen immer hinterherhinken.

Das mit diesen Gags erzeugte Lachen ist genau so von den Filmemachern geplant. Es bedarf keiner oppositionellen Lesart, um den Film lustig zu finden. Die Zuschauer müssen da nichts umdeuten oder ergänzen. Sie müssen auch nicht zwischen den Zeilen lesen, um diffizile widersetzliche Botschaften der intellektuellen Filmemacher herauszufiltern. Die Komik in diesem Film ist eindeutig und klar, die subversiven Momente des Chaotischen dosiert eingesetzt, die Auflösung ist versöhnlich gemeint. Das Lachen ist erlaubt. Mehr noch: Es ist gewollt. Welche Funktion hat es dann? Kann es befreiend wirken, auch wenn normkonform gelacht wird?

Bei allem Chaos ist das eine Bilderbuchfamilie, sind Nachbarn und Freunde mustergültige DDR-Bürger: Sie rennen in jede Versammlung, alle gucken immer nur DDR-Fernsehen oder hören DDR-Radio – und das ist in einem ganz anderen Sinne wirklich zum Totlachen. Der Film bietet das Kammerstück einer geschlossenen Gesellschaft: Wir tun mal so, als ob wir unter uns sind. DDR pur. Er zeigt ein Alltagsleben in Berlin (!) unter absoluter Ausklammerung des Westens, der Westorientierung seiner Bürger und des permanenten Vergleichs mit der westlichen Gesellschaft. Es muss den Filmemachern enorme Aufmerksamkeit gekostet haben, jede noch so kleine Andeutung auszumerzen. Einziges, überaus symbolisches Zeichen: Der Haushälter trägt Bluejeans. Zwangsläufig entsteht dadurch eine DDR-Idealwelt. Und ist man nicht in der DDR tatsächlich weitgehend unter sich, ist aufeinander eingespielt, kennt die Regeln, weiß, wo die Fettnäpfchen stehen, arrangiert sich, kurz: beherrscht die Kunst, damit zu leben und lebt darin gar nicht mal so schlecht? Im Anstehen an der Kasse, im vollbesetzten Kino, beim gemeinsamen Lachen, im anschließenden Darüber-Reden mit Kollegen oder Freunden entstehen Gemeinschaftsgefühle. Man ist für kurze Zeit Teil eines großen Publikums, mit dem man bei allen Unterschieden von Milieu, Geschlecht, Alter oder Einkommen dennoch weitgehend die Kalamitäten des Alltags teilt.

Der Film enthält viele kleine Anspielungen auf typische Alltagsprobleme, die zwar allgemein bekannt sind, aber nicht öffentlich thematisiert werden können und von der Erfolgsberichterstattung in den Medien weitgehend ausgeklammert werden. Er knüpft damit an die in den „kleinen Öffentlichkeiten“ (Gerhards & Neidhardt 1990; zitiert bei Meyen 2003, 58), in Bekannten- und Freundeskreisen, in Bussen, der Kneipe oder am Arbeitsplatz heiß diskutierten Probleme an und bringt sie – allerdings auf eine subtile Weise, die ganz der Kommunikationsform der „kleinen Öffentlichkeit“ entspricht – in die Öffentlichkeit. Darin haben Künstler und Intellektuelle der DDR eine wichtige Aufgabe für sich gesehen: auf der Bühne, im Film, im Buch etwas auszusprechen oder wenigstens zu benennen, was ansonsten tabu war. Ich möchte hier nur das Wohnungsproblem nennen, das in einer Nebenhandlung angesprochen wird: Eine junge Frau mit krankem Kind bettelt beim Abgeordneten um eine Wohnung, ihre ist klein und feucht, es schimmelt in den Ecken. Das Drama wird nur angedeutet, aber die Zuschauer kennen das wirkliche Ausmaß. Der Abgeordnete hat nicht wirklich Befugnisse, über die Vergabe von Wohnungen zu entscheiden, aber er kann natürlich Einfluss nehmen – wenn er will. Im Film ist das natürlich eine sympathische Figur, d.h. er verspricht glaubwürdig, sich darum zu kümmern, aber zugleich scheint darin eine gewisse

Willkür in der Vergabep Praxis auf. Und nebenbei wird die Privilegiertheit der Künstlerfamilie wie die des Abgeordneten, der mit Frau und Kind ein Häuschen bewohnt, sichtbar. Die Liste der Alltagsprobleme ließe sich fortsetzen: der nicht funktionierende Fahrstuhl, das Warten beim Kinderarzt, fehlende Krippen- und Kindergartenplätze, usw.

Das Wissen um die realen Probleme des Alltags wie die Gewissheit, dass sie nur privat zu lösen sind, waren etwas, das Filmemacher und DDR-Publikum miteinander teilten. In dieser Allianz liegt ein weiteres Moment für die Popularität des Films begründet. Denn Popularität bedeutet immer auch Zustimmung. Deshalb ist auch die Freude unter den Filmkritikern so groß, dass es ein DEFA-Film geschafft hat, die Zuschauergunst zu erwerben.

Das Vergnügen funktioniert allerdings nur unter konsequenter Auslassung eines der zentralen gesellschaftlichen Konflikte – der Systemkonkurrenz. Darauf muss man sich erst einmal einlassen. Der Preis für das dröhnende Gelächter ist die Aufrechterhaltung eines Tabus.

Vergnügen ist nicht per se Ausdruck von Widersetzlichkeit oder Subversivität. Genauso gut kann es Ausdruck von Routine, Trivialität (Orvar Löfgren), Konformismus und Phantasielosigkeit (Bernd-Jürgen Warneken), von Faulheit, Duckmäusertum, Sicherheitsbedürfnis, Loyalität, Genügsamkeit, Rassismus oder Sexismus sein. Das Populäre ist nicht nur das Widerständige, es ist auch das Konforme, Loyale, Zustimmende. Die populären kulturellen Waren bieten Anknüpfungspunkte, Assoziationsmomente für verschiedene Lebensweisen – jeder bedient sich darin nach seinen Bedürfnissen, konstruiert seine je spezifischen Bedeutungen. Die Publika bilden nicht zwangsläufig Interpretationsgemeinschaften, auch nicht, wenn sie über dasselbe lachen.

#### 4 Fazit

Was lässt sich hieraus für die Beantwortung der Ausgangsfrage, nämlich wie Spielfilme für eine Kultur- und Alltagsgeschichte der DDR fruchtbar gemacht werden können, ableiten? Der DEFA-Spielfilm liefert mit seinen Geschichten, Figurenkonstellationen und Bildern zweifellos ein reiches Material für die kulturwissenschaftliche Interpretation, ist also eine höchst interessante Quelle, die es zu kontextualisieren gilt. In Bezug auf eine Kulturgeschichte der DDR scheint mir folgendes wichtig zu sein:

1. Der Film bewegt sich in einem Spannungsfeld von Politik, kulturellen Eliten und Publikum. Er propagiert die Norm der Berufstätigkeit der Frau und bestärkt den paternalistischen Versorgungsanspruch des Staates. Er ist kritisch gegenüber Ehemännern und Vätern im mikropolitischen Sinne, er ist utopisch in Bezug auf die Individualisierungschancen der nachwachsenden Generation. Und er weist eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten für die Alltagserfahrungen des Publikums auf und bestätigt so ihre kulturelle Praxis der privaten Lösung von Problemen. Er ist in seiner Widersprüchlichkeit und Spannung typisch für die Art und Weise, wie sich die künstlerischen Eliten in der DDR verhalten haben.
2. Dieses Leben in der DDR erscheint von außen bzw. von heute aus gesehen fremdartig und erklärungsbedürftig, aber nicht in erster Linie da, wo das politische System konkreten Ausdruck findet – beispielsweise wenn die Tochter mit ihrer FDJ-Gruppe in der Küche eine Wandzeitung produziert –, sondern in eher profanen Fragen, z. B. warum es eigentlich keine Putzfrauen oder Kindermädchen gibt, warum Vater und Tochter permanent auf Versammlungen gehen müssen oder wieso man wegen einer Wohnung einen Abgeordneten aufsuchen muss. Aus diesen Beispielen wird deutlich, dass das Alltagsleben in der DDR nach anderen Regeln funktionierte, dass die Leute anders „tickten“, dass die persönlichen Beziehungen noch andere Funktionen hatten, aber eben auch,

dass die Leute sich darüber lustig gemacht haben, wie es lief, und dass sie stolz darauf waren, die Tricks zu kennen, mit denen man den Fahrstuhl zum Laufen brachte.

3. Der Film ist außerordentlich aussagekräftig in dem, was er nicht sagt. Er klammert konsequent jeden Hinweis auf Ost-West-Spannungen aus und berührt damit einen Wesenskern des Lebens in der DDR: die permanente Anwesenheit von einer zweiten, anderen, konkurrierenden, alternativen Welt. Darauf scheint alles hinauszulaufen, wenn man verstehen will, wie Lebenswelten in diesem fremden Land funktioniert haben – im Vergleich, der Auseinandersetzung mit, dem Traum von, der Ignoranz gegenüber der westlichen, der restlichen Welt.

Das aber wäre die Aufgabe einer Kulturgeschichte der DDR, sie aus der Betrachtung als autarker Gesellschaft herauszulösen, in europäische Zusammenhänge einzubetten, zu begreifen, dass Lebenswelten in der DDR nicht abgeschnitten von aller Welt existierten.

## Literatur

- Beckmann, Manfred (1970). Der Weg zum Zuschauer ist keine glatte Straße. Zum gegenwärtigen Stand der DEFA-Spielfilmproduktion. *Film Spiegel*, 3/1970, 7.
- Burke, Peter (2005). *Was ist Kulturgeschichte?* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Film Spiegel*, 19/1968, 8.
- Film Spiegel*, 18/1970, 18.
- Film Spiegel*, 8/1972, 19.
- Fiske, John (1989). *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Gerhards, Jürgen & Neidhardt, Friedhelm (1990). *Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit: Fragestellungen und Ansätze*. Discussion Paper FS III 90–101. Wissenschaftszentrum Berlin. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung gGmbH (WZB). <http://bibliothek.wz-berlin.de/pdf/1990/iii90-101.pdf> [25.03.2009].
- Meyen, Michael (2003). *Denver Clan und Neues Deutschland. Mediennutzung in der DDR*. Berlin: Links.
- Voss, Margit (1973). Rückblick: 72er Filmjahr. *Film Spiegel*, 1/1973, 8.