

Herbert Schwaab

Schnee in Kalifornien. Fernsehgeschichte zwischen Los Angeles und New York

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2707>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schwaab, Herbert: Schnee in Kalifornien. Fernsehgeschichte zwischen Los Angeles und New York. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 59: Virtuelle Topographien. Los Angeles multimedial (2014), S. 23–38. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2707>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Schnee in Kalifornien

Fernsehgeschichte zwischen New York und Los Angeles

In einer frühen Filmkomödie der Marx Brothers, *ANIMAL CRACKERS* von 1930, findet sich eine interessante Verdichtung eines filmischen Raumes, der zwischen der Ostküste und der Westküste wechselt. Chico und Harpo müssen beim nächtlichen Klau eines Bildes den Salon eines großbürgerlichen Hauses verlassen und probieren erst die auf der rechten Seite liegende Tür. Abgeschreckt von dem unwirtlichen Wetter, das vor der Tür herrscht, gehen sie auf die andere Seite des Raumes, öffnen dort eine Tür, in der sie Sonnenlicht und Vogelgezirpe erwartet, was Chico lachend mit «California» begrüßt. Tatsächlich waren die Marx Brothers zu dieser Zeit kurz davor, einen ähnlichen Wechsel der Räume zu vollziehen. Ihre ersten beiden Filme, *THE COCOANUT* (1929) und *ANIMAL CRACKERS*, wurden noch in den Astoria Studios in Queens, New York gedreht, der Stadt, aus der die Marx Brothers stammen und in deren Vaudeville und Revuethater-Kultur die Ursprünge ihrer Kunstform und die vieler anderer Tonfilmkomödianten gefunden werden können. Die ersten zwei von fünf Filmen, die sie für die Paramount-Studios drehten, waren zunächst nicht nur in ihrer Heimat New York angesiedelt, sondern sie orientierten sich zugleich eng an den gleichnamigen Bühnenprogrammen der Marx Brothers.¹ Diese Filme sind Beispiele für das frühe Tonfilmkino, das noch sehr stark dem Theater verpflichtet ist und mit statischen, langen Einstellungen in Totalen und Halbtotalen operiert. Die Marx Brothers öffnen in ihrem letzten in New York gedrehten Film nicht nur die Tür zu dem neuen Produktions- und Wohnort Los Angeles und drehen nach *ANIMAL CRACKERS* mit *MONKEY BUSINESS* von 1931 ihren ersten Film in Hollywood. Sie öffnen auch die Tür zu einer neuen Ästhetik: *MONKEY BUSINESS* basiert nicht mehr auf einem Bühnenstück und emanzipiert sich von einer Theaterästhetik der langen Einstellungen und der wenigen Sets. Es finden sich mehr Orte, mehr Einstellungswechsel innerhalb einzelner Szenen und eine beweglicher werdende Kamera, was bereits an das *continuity editing* des Hollywoodkinos erinnert. Die geographischen Veränderungen und der Wechsel der Produktion nach Hollywood bedeuten hier immer auch zugleich einen Wechsel der Ästhetik und der Bildinhalte.

Eine ähnliche Veränderung, bei der Produktionsort, Ästhetik und die von einem Medium konstituierte Räumlichkeit miteinander verschränkt erscheinen, soll hier in den Blick genommen werden: In den 1950er-Jahren verlagert sich die Fernseh-

1 Vgl. Charlotte Chandler: *Groucho und seine Freunde*. München 1983, S. 166.

produktion von New York nach Los Angeles. Es ist bereits das dritte Mal – nach dem Umzug der Filmproduktion in den 1910er-Jahren von New York nach Hollywood und dem der Radiosender in den 1930er-Jahren – dass die Westküste den «Kampf um die Kontrolle über die amerikanische Populärkultur» gegen New York gewinnt.² Die Veränderungen in den 1950er-Jahren, die hier untersucht werden sollen, haben vor allem zur Folge, dass Live-Produktionen, mit denen die Fernsehkultur in New York assoziiert wurde, nicht mehr das Fernsehen dominieren, die in Los Angeles gefilmten Programme die Überhand gewinnen und dass die Ökonomie des Fernsehens sowie die Stellung des Autors sich verändern:

«The center of production was shifting from New York to Los Angeles (Hollywood), film and videotape were supplanting live performance, action-adventure series were replacing anthology drama in popularity, and increasing sponsor and network interference was forcing many writers to leave television in favor of motion pictures and theater.»³

Dass noch 1953 über 80 Prozent aller Programme live produziert wurden, aber Anfang der 1960er-Jahre nur noch 26 Prozent, lässt James L. Baughman von einer «Hollywoodization of the home screen» sprechen. Diese «Hollywoodisierung» drückt sich in der vermehrten Produktion fiktionaler, serieller Stoffe auf Film aus. Die Infrastruktur Hollywoods, die durch die Kinokrise brachliegenden Studio-komplexe, das in den Filmproduktionen erworbene handwerkliche Wissen, das vorhandene kreative Personal sind Gründe dafür, dass L.A. im Gegensatz zu New York bessere Möglichkeiten für eine von der Live-Situation entkoppelte Produktion bietet und dadurch eine neue, bestimmende Fernsehästhetik hervorbringt.⁴ Dieser Beitrag setzt sich mit der angesprochenen «Hollywoodisierung» des Fernsehens auseinander, um nicht nur die Frage zu stellen, was der Produktionsort New York für das Fernsehen bedeutet, sondern auch, wie Los Angeles die Ästhetik und das Verständnis von Fernsehen geformt hat. An der Auseinandersetzung mit den Bedeutungen, die den vorwiegend in New York produzierten Live-Programmen im Vergleich mit den in Hollywood seit den 1950er-Jahren entstehenden gefilmten, episodischen Fernsehserien zugeschrieben werden, lässt sich ein kultureller Antagonismus zwischen New York und Hollywood ablesen, der in diesem Fall auch als ein Antagonismus zwischen zwei Vorstellungen einer Räumlichkeit des Mediums verstanden werden kann: New York als an eine konkrete Räumlichkeit gebundener Ort, dessen Fernsehproduktionen an eine spezifische Theater- und Unterhaltungskultur anschließen. Los Angeles als ein im Vergleich mit New York unbespielter und

2 Vgl. Judine Mayerle: Requiem for a Heavyweight and Playhouse 90. An Age Had Come to an End. In: *Journal of Popular Film and Television*, 17:2, 1989, S. 57–66, S. 59.

3 Mayerle, S. 57.

4 Vgl. James L. Baughman: The Weakest Chain and the Strongest Link. The American Broadcasting Company and the Motion Picture Industry, 1952–60. In: Tino Balio (Hrsg.): *Hollywood in the Age of Television*. Boston 1990, S.91–113, S. 108.

daher auch offenerer Ort, der besser als New York andere Räume, unter anderem auch New York selbst, bedeuten kann. Der Akzent von an der Ostküste angesiedelten Welten und kultureller Topoi verändert sich allerdings, wenn sie in Hollywood reproduziert und repräsentiert werden: Es entsteht ein imaginäres New York oder imaginierte Welten der Ostküste. Sie geben allerdings viel besser etwas wieder, wie Jane Feuer im Anschluss an Benedict Andersons Begriff der imaginierten Nation ausführt, was diese Orte als mythologische Orte verkörpern sollen.⁵

Live Drama vs. Fernsehserie, New York vs. Hollywood

New York ist nicht nur der Hauptort der Fernsehproduktion des frühen Fernsehens.⁶ Es steht zu dieser Zeit für die Produktionen des sogenannten «golden age of television», dem in New York entstehenden live-drama. Sie werden als Episoden sogenannter «drama anthologies», die beispielsweise als *Kraft Television Theater* oder *Philco and Goodyear Television Playhouse* den Namen ihres Sponsors tragen, live produziert und gesendet.⁷ Mit dem live-drama verbinden sich einige grundlegende Merkmale in der Konzeptionierung des Fernsehens, die den kulturellen Antagonismus zwischen New York und Hollywood konturieren. Der Antagonismus betrifft Aspekte einer Zeitlichkeit televisueller Medien, die Bindung an den Augenblick in Live-Formaten oder die Aufzeichnung und Wiederverwertung von Programmen, die auf Film gespeichert werden. Er betrifft aber auch unterschiedliche Vorstellungen von Kreativität und Kontrolle der Programme, da beim live-drama die Rolle des Autors überbetont wird. Ebenso geht es um die Existenz kultureller Anschlusspunkte, beim live-drama das Theater und die Hochkultur, bei der gefilmten Serie in Hollywood das Kino und seine Kategorisierung als Unterhaltungsform und Massenmedium.

Das live-drama wird auch *anthology drama* genannt, weil es eher eine lose gekoppelte Reihung von Sendungen darstellt. Es reicht von Adaptionen bekannter Theaterstücke oder Erzählungen, bis zu eigens für das Fernsehen verfassten dramatischen Stoffen. Die einzelnen Episoden haben nicht nur wenig miteinander zu tun, sondern können sich in Ton und Dramaturgie unterscheiden – auf ein komödiantisches Programm kann ein melodramatisches folgen. Daher handelt es sich ähnlich wie bei der Sitcom oder der Soap Opera um einen eigenständigen, aber auch eigenwilligen, vom frühen Fernsehen hervorgebrachten Serientypus. Das live-drama wird im Laufe seiner Entwicklung immer aufwendiger gestaltet. Es kann mehrere Sets und ein großes Figurenensemble umfassen, erfordert eine intensive Probenarbeit und bezieht einen Teil seines Reizes für die Zuschauer aus dem Bewusstsein

5 Vgl. Jane Feuer: *Town Meetings of the Imagination. Gilmore Girls and Northern Exposure*. In: David Scott Diffrient, David Lavery (Hrsg.): *Screwball Television. Critical Perspectives on Gilmore Girls*. Syracuse 2010, 148–161, S. 149.

6 Vgl. Baughman, S. 91.

7 Vgl. Jason Jacobs: *Experimental and Live TV in the US*. In: Michele Hilmes (Hrsg.): *The Television History Book*. London 2003, S. 72–75, S. 74.

dafür, einem großen Ereignis beizuwohnen, von dem nicht abzusehen ist, ob es ohne Fehler über die Bühne gehen würde: «Part of the live TV's excitement was [...] the likelihood of accidents and bloopers.»⁸ Dieser Serientyp basiert noch nicht auf der Variation fester Schemata und wiederkehrender Figuren und Settings.⁹ Erst mit der episodischen Serie, für die man zu Anfang noch, um den Unterschied zu live-Programmen herauszustellen, häufig die Begriffe «filmed action adventure»¹⁰ oder «television»¹¹ verwendet, beginnt nicht nur ein Bewusstsein dafür, wie stark Fernsehen von Mustern serieller Produktion bestimmt sein kann, es bricht sich auch zum ersten Mal die negative Ansicht Bahn, dass die Serie eine von Stereotypen und Banalität geprägte Unterhaltungsform sei. Die Produktion von gefilmten Serien beruht auch auf ökonomischen Erwägungen, sie ist ein Symptom eines «bottom line approach» des Fernsehens der späten 1950er-Jahre,¹² dem Versuch, mit günstig produzierten und möglichst nicht zu kontroversen Programmen ein möglichst großes Publikum und viele Werbekunden zu erreichen. Diese Veränderung im Umgang der Produzierenden mit dem Medium führt zu dem berühmten Diktum des FCC-Präsidenten¹³ Newton Minow, der das Fernsehen als «vast wasteland» betrachtet.¹⁴ Das hartnäckige Urteil über eine wüste Einöde des seriellen Unterhaltungsfernsehens ist also vor allem ein Resultat der Serienproduktion in Hollywood, durch den der noch offene kulturelle Status des Fernsehens für Jahre als negativ festgelegt wurde. Während Kritiker dem live-drama durch seine Verbindung mit angesehenen Kunstformen wie dem Theater beispielweise die Funktion zuschreiben, ein chirurgisches Instrument zur Erforschung der menschlichen Natur zu sein,¹⁵ können sie wenig mit der episodischen, gefilmten Serie anfangen. Das wird etwa an einer von William Boddy in seiner Arbeit zum kritischen Diskurs über das Fernsehen in den 1950er-Jahre zitierten Äußerung deutlich: «After the first show, I don't know what to say about a western or quiz show, and I don't know anybody else who does either.»¹⁶ Kritiker reagierten ratlos und überfordert auf ein Programm, das bereits mit der ersten Folge das komplette Setting und Figurenarsenal festlegt, das an keine bekannten, bestehenden Kunstformen anschließt und mit dem seriellen Charakter auch eine völlig neue Form der Konstruktion einer Geschichte übernimmt. Hollywood wird, unabhängig von den Inhalten, mit einem neuen, irritierenden und ungewohnten und meist abgelehnten Serientyp assoziiert:

8 Michael Kerbel: The Golden Age of TV Drama. In: *Film Comment*. Juli/August 1979, S. 12–19.

9 Vgl. Jacobs, S. 75.

10 Vgl. William Boddy: *Fifties Television. The Industry and its Critics*. Chicago 1993, S. 187.

11 Vgl. Matthew Murray: Establishment of the US Television Networks. In: Michele Hilmes (Hrsg.): *The Television History Book*. London, S. 35–39, S.35.

12 Vgl. Murray, S.37.

13 Das FCC (Federal Communication Commission) ist das amerikanische Pendant zu den Landesmedienanstalten in Deutschland.

14 Vgl. Gerard Jones: *Honey, I'm Home. Sitcoms: Selling the American Dream*. New York 1992, S. 147.

15 Vgl. Boddy 1993, S. 81.

16 Ebd., S. 192.

«In sum, most prominent television critics of the early 1950s denigrated the program forms and dramatic values they associated with Hollywood in favor of those they linked with the New York based television networks.»¹⁷

Die negative Perspektive auf die Fernsehproduktion in Los Angeles ist eine Folge des hohen Nimbus, der live-Produktionen in der Frühzeit des Fernsehens zugeordnet wurde. Baughman weist darauf hin, dass es nicht nur bei den Kritikern des Fernsehens, sondern auch bei den Verantwortlichen in den Sendern immer eine Tendenz zur Bevorzugung der live produzierten Programme gegeben habe. Das hat zum einen mit der Kontinuität der Programmformen im Übergang vom Radio, bei dem aufgenommene Produktionen die Ausnahme waren, zum Fernsehen zu tun, ist zum anderen aber auch dem Versuch geschuldet, die Spezifik oder das Besondere des neuen audiovisuellen Mediums gegenüber Film herauszustellen.¹⁸ Die Dominanz der Liveproduktion im Fernsehen bis in die 1950er-Jahre täuscht aber nicht darüber hinweg, dass es eher um eine Idealvorstellung von Fernsehen geht, die mit Bedeutung überfrachtet wird. Mediale Differenzen zwischen Fernsehen und Film werden schnell in eine philosophische Dimension des Menschlichen umgedeutet. So wird, wie Boddy ausführt, immer wieder eine Verbindung zwischen einer technologisch bedingten Unmittelbarkeit und einer metaphysischen Vorstellung von Präsenz hergestellt. Für das live-drama wird sogar durch die Simultanität von Übertragung und Rezeption eine gegenseitige Aufmerksamkeit von Schauspieler und Zuschauer behauptet.¹⁹

Boddy kritisiert diesen Kurzschluss von Technologie und Ästhetik. Er findet Ausdruck in Begriffen wie «pure television», welcher eine minimalistische Ästhetik der Verdichtung auf wesentliche Bildinhalte und eine reduzierte Räumlichkeit bezeichnet, die in einigen Live-Dramen zu finden waren.²⁰ Die Gründe für die Wahl dieses künstlerischen Ansatzes liegen aber nicht allein in einer Ästhetik, die vielleicht tatsächlich auf dem kleinen Bildschirm gut funktioniert, sondern auch an den bestimmenden ästhetischen Paradigmen für Theaterproduktionen, der damals gängigen Orientierung am Naturalismus.²¹ Viel näher als die behauptete Interdependenz von Technologie, Ästhetik und einem bestimmten Menschenbild liegt die Annahme, dass der Begriff *liveness* als «marker of quality» verwendet wird,²² mit dem nicht nur die kulturelle Überlegenheit dieser Programmform herausgestellt, sondern vor allem eine Differenz zum Film und damit auch zu Hollywood hergestellt werden kann.

Hollywood und Fernsehen sind sich jedoch nicht so fern, wie es frühe Texte naheulegen scheinen, die die Live-Produktion als das Wesen des Fernsehens ver-

17 Ebd., S. 84.

18 Vgl. Baughman, S. 94.

19 Vgl. Boddy 1993, S. 81.

20 Vgl. Ebd., S. 83.

21 Vgl. Ebd., S. 84.

22 Vgl. Jacobs, S. 73.

körpernd betrachten. Fernsehen hat schon immer filmische Hollywoodproduktionen ausgestrahlt, Fernsehen erschließt dadurch Filme der Stummfilmzeit oder der 1930er-Jahre zum ersten Mal für ein neues Publikum.²³ Auf diese Weise hat Hollywood bereits in ein noch von New York dominiertes Fernsehen Einzug gehalten. Aber Hollywood manifestiert sich auch in den Versuchen der theaterhaften Live-Produktionen, Film zu imitieren. Im Live-Dreh werden montageartige Einstellungswechsel vollzogen, es gibt aufwendig inszenierte Kamerafahrten, wodurch deutlich werden soll, dass die Live-Produktionen dem Kino nicht unterlegen sind. Ebenso wird versucht, scheinbar dem Film vorbehaltene Ereignisse wie die Havarie eines U-Bootes und andere Katastrophen live von einer Studiobühne aus zu repräsentieren.²⁴ In diesem Sinne ist das live-drama zwar um eine Abgrenzung gegenüber Film bemüht, lässt sich aber eher als Synthese von Film, Fernsehen und Theater²⁵ oder als eine Verbindung der «immediacy of the live theatrical performance, the space conquering powers of radio, and the visual strategies of the motion picture»²⁶ begreifen. Die Grenzziehung zwischen den Medien und einer televisuellen oder einer filmischen Ästhetik wird spätestens dann nichtig, als das live-drama selbst von New York nach Hollywood umzieht. Die dort entstehenden Programme, beispielsweise *PLAYHOUSE 90* des Senders CBS, stehen nicht nur für eine Weiterentwicklung des Genres zu einem 90-Minuten-Format, sondern auch für eine stärkere Anpassung an «Hollywood-Normen»: So werden vermehrt bekannte Stars eingesetzt und den häufig offen endenden Fernsehspielen werden eine auf das Happy End ausgerichtete Dramaturgie verpasst.²⁷ Eines der bekanntesten Beispiele für eine aufwendige, an filmischen Darstellungsweisen orientierte Produktion ist das von Rod Serling verfasste Drama *REQUIEM FOR A HEAVYWEIGHT* von 1956. Es hat bekannte Darsteller wie Jack Palance, komplexe Schnittfolgen, Tiefenschärfe, schnelle Übergänge zwischen den Handlungsorten, Rückprojektionen und eingefügte Filmsequenzen, ist aber immer noch ausschließlich live und im abgeschlossenen Raum von Studiobühnen inszeniert.²⁸

Diese Angleichung an das Kino relativiert nicht nur die Aspekte, die das live-drama nach Meinung vieler Kritiker dem Kino voraus hat. Sie erscheint auch als eine eher unbrauchbare und ungelenke Imitation von Hollywood, die im Widerspruch steht zu den Versuchen, Fernsehen und Liveness von den Hollywoodproduktionen abzugrenzen. Die erfolgreichere Synthese von Hollywood und Fernsehen findet sich in der gefilmten Fernsehserie, für die ein Stil ausgebildet wird, den

23 Vgl. Irving Settel, William Laas: *A Pictorial History of Television*. New York 1969, S. 71f; siehe auch: Christopher Anderson: Disneyland. In: Horace M. Newcomb (Hrsg.) *Television. The Critical View*. New York 2000, S. 17–33., S. 25.

24 Vgl. Jacobs, S. 75.

25 Vgl. Kerbel, S. 14.

26 Boddy 1993, S. 80.

27 Vgl. Mayerle, S. 61f.

28 Vgl. Kerbel, S. 18.

Caldwell etwas verächtlich als den «bread and butter style» des Serienfernsehens bezeichnet, eine auf das Wesentliche reduzierte Adaption des mit dem klassischen Hollywoodkino der 1930er-Jahre eingeführten *continuity editing*.²⁹ Caldwell spricht hier von einer parasitären Aneignung eines filmischen Stils, der Fernsehproduktionen bis in die 1980er-Jahre hinein bestimmt hat, eine Ästhetik, die jeden Anspruch auf eine «televisuelle» Eigenständigkeit aufgibt. Hollywood gewinnt hier Überhand über das Fernsehen und beendet eine experimentelle Phase, in der die Programme nach neuen Formen suchten.

Los Angeles und die Öffnung der Welt des Fernsehens

Caldwells Kritik an einer Anbiederung des Fernsehens an Hollywood verstellt den Blick auf die neuen Angebote, die das Fernsehen mit der gefilmten Serie macht. Die Orientierung an der Filmkultur und die Abkehr von Live-Produktionen ist eng verbunden mit den Versuchen von ABC, sich gegenüber den dominierenden Sendern NBC und CBS zu positionieren. ABC kooperiert nicht nur mit Walt Disney, der für den Sender das Programm DISNEYLAND produziert, in dem seine Zeichentrickfilme gezeigt werden, aber auch Werbung für aktuelle Kinofilme des Studios gemacht wird.³⁰ Es versucht über die gefilmte Serie auch ein neues Publikum mit neuen Bildinhalten zu erschließen: «ABC was most prominent in this strategy, targeting the disposable income of young get age families and teenagers, and forcing deals with Hollywood studios for telefilms series featuring sexy leads in sunny, bright, action-adventure narratives.»³¹ Diese neuen Bildinhalte mögen banal klingen, sie sind aber ein wichtiger Indikator für eine Weiterentwicklung des Fernsehens und ein Defizit, das damit ausgeglichen wird. Das Fernsehen muss sich in dieser Zeit mit der Ausweitung des Signals auf die ganze Nation auch an ein neues, breiteres Publikum des Fernsehens anpassen.³² Das von New York definierte Live-Fernsehen ist eng verwoben mit einer urbanen Kultur, mit eher gebildeten, erwachsenen Zuschauern. Das in Los Angeles produzierte Programm trägt einem neu entstehenden, eher von ländlichen Strukturen geprägten Publikum des mittleren Westens und des Südens Rechnung, ebenso einer Entwicklung der Suburbanisierung, die ein Grund für die Entwicklung bestimmter Programmformen ist: Fernsehen ist die Unterhaltungsform für ein von den städtischen Zentren und deren Unterhaltungskulturen räumlich abgeschnittenes Publikum.³³ Das live-drama verschwindet, weil sich mehr und andere Menschen den Erwerb eines Fernsehgerätes leisten können, es zu einem selbstverständlichen Bestandteil der Kultur wird und der Live- und Ereignischarakter keine

29 Vgl. John T. Caldwell: *Televisionality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. Brunswick N.J. 1995, S. 58.

30 Vgl. Anderson.

31 Murray, S. 37.

32 Vgl. Mayerle, S. 57.

33 Vgl. John Ellis: *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. London 2000, S. 41.

Rolle mehr spielt.³⁴ Die Präferenz für das Live-Fernsehen, die in den Kritiken der frühen 1950er-Jahre und auch später mit der Vorstellung von einem goldenen Zeitalter des Fernsehens zum Ausdruck kommt, verdeckt ein wenig die Tatsache, dass es ein Fernsehen für eine bestimmte Schicht war und andere Gruppen der amerikanischen Gesellschaft von solchen als überaus komplex bezeichneten Erzählformen³⁵ nicht angesprochen wurden. Baughman macht dies deutlich, wenn er beschreibt, wie die Western-Serie als Pendant zum B-Movie-Western das Publikum eines in den 1950er-Jahren verschwundenen Genres übernimmt: «This marginalized audience for B films took to the filmed western on the home screen, which held far more appeal than the boorish New York-oriented routines of Uncle Miltie.»³⁶

Hier geht es zwar nicht um das live-drama, sondern um ein anderes frühes Genre des Fernsehens, die *Variety Show*, eine bunte Mischung aus Sketchen, Gesangs- und Tanznummern sowie Darbietungen von Artisten. Es drängt sich aber ein ähnlicher kultureller Antagonismus auf wie bei dem Konflikt zwischen Live-Fernsehen und Fernsehserie. Mit Uncle Miltie ist der Komiker und Moderator Milton Berle gemeint, der mit der Show *TEXACO STAR THEATER* zum ersten großen Star des neuen Mediums wurde. Susan Murray weist mit dem Begriff des «vaudeo star» auf die enge Bindung des von Städten wie New York geprägten Vaudeville-Theaters, der amerikanischen Version des Cabarets, und dem Fernsehen der frühen Jahre hin. Der Vaudeville-Komödiant wird als geradezu für das Fernsehen geschaffen bezeichnet, denn die Repräsentanten dieser traditionellen, amerikanischen Kunstform konnten offensichtlich mit der Intimität und Unmittelbarkeit des Live-Fernsehens am besten umgehen. Ebenso hat das in New York produzierte Fernsehen der *variety shows* die Möglichkeit, sich an einem großen Pool dort tätiger, talentierter Komödianten zu bedienen.³⁷ Ähnlich wie beim live-drama, das sich auf die Theaterkultur New Yorks berufen kann, stellt sich das Fernsehen hier als eng verflochten mit einer Kultur dar, der mit New York eindeutig ein bestimmter Ort zugewiesen wird. Diese Verortung in einem bestimmten kulturellen Milieu zeigt sich auch an der Faszination des frühen Fernsehpublikums für die häufig der jüdischen Kultur entstammenden Fernsehkomödianten.³⁸ Ebenso unterliefen Moderatoren wie Milton Berle mit ihren Vorlieben für Cross-Dressing-Elemente häufig traditionelle Vorstellungen von Männlichkeit.³⁹ Daher ist das von New York und seiner Unterhaltungskultur geprägte Fernsehen auch ein subversives, offensives Fernsehen. Die Direktheit des frühen Fernsehens steht also nicht nur für eine metaphysische Vorstellung von

34 Vgl. Kerbel, S. 17.

35 Vgl. Mayerle, S. 62.

36 Baughman, S. 102.

37 Vgl. Susan Murray: Lessons from Uncle Miltie. Ethnic Masculinity and Early Television's Vaudeo Star. In: Janet Thumin (Hrsg.): *Small Screens, Big Ideas. Television in the 1950s*. London/New York 2002, S. 66–87, S. 66f.

38 Murray, S. 67.

39 Vgl. Ebd., S. 68.

Präsenz, die im Zusammenhang mit dem live-drama herausgestellt wird, sie steht auch für eine derbe, direkte Form der Adressierung des Publikums, die aus verschiedenen Gründen von dem Fernsehen in Hollywood zurückgenommen wurde, beispielsweise, wie bei Baughman impliziert wird, weil das ländliche, konservative Publikum mit dieser Form der Unterhaltung nichts anzufangen wusste.

Die Versuche des Fernsehens, einem größer werdenden Publikum gerecht zu werden, werden häufig mit einer Strategie des *«least objectionable programming»*,⁴⁰ des Bedienens eines kleinsten gemeinsamen Nenners mit Programmen, die möglichst wenige Zuschauer ablehnen, in Zusammenhang gebracht. Aber die Westernserie als Teil dieser Strategie drängt nicht nur die Direktheit und den subversiven Charakter einer der urbanen Kultur entstammenden Programmform zurück, sondern sie bietet auch neue Schauwerte. Zunächst erscheint die Westernserie, die vor allem von dem Sender ABC produziert wird und um das Jahr 1959 zu einer dominanten Programmform des Fernsehens wird, als ein offenes, unspezifisches Genre, das sich *«mildly»* am psychologischen, realistischen Filmwestern der 1950er-Jahre orientiert.⁴¹ Es handelt sich also um eine modifizierte und vereinfachte Variante des Genres, die nicht nur für ein großes Publikum der USA, sondern auch der ganzen Welt anschlussfähig ist, wie sich etwa am großen Erfolg der Serie *BONANZA* im deutschen Fernsehen zeigt.⁴²

Die Westernserie mag als Beispiel für den von Caldwell beschriebenen Import einer Hollywoodästhetik in das Fernsehen gelten,⁴³ bei der durch eine geordnete Abfolge von Einstellungen ein Kommunikations- und Handlungsraum entsteht und anders als in der Kamera den Live-Sendungen nicht einzig die Aufgabe übertragen wird, den Aktionen der Figuren zu folgen. Ich möchte aber das, was Caldwell als eine Verleugnung der Eigenständigkeit des Fernsehens bezeichnet, als eine besondere Stärke audiovisueller Produktionen Hollywoods herausstellen. *BONANZA* als eine von vielen Serien, die die von Filmproduktionen verwaisten Studios nutzen,⁴⁴ ist ein typisches Beispiel für das, was Caldwell als eine *«blank but efficient replication of the classical Hollywood style»*⁴⁵ nennt, bei dem das Fernsehen eine eigenständige Ästhetik aufgibt und eine auf die notwendigen filmischen Mittel limitierte *«ärmliche»* und noch stärker wiederkehrenden Schemata folgende Variante des Hollywoodkinos schafft. *BONANZA* reduziert sowohl auf der Ebene der Ästhetik als auch auf der des Inhalts die Komplexität des Westerngenres. Es verstärkt und trivialisiert die psychologischen Züge der großen Westernklassiker und lässt das Genre zu einem auf die Familie und deren Beziehungen konzentriertes Kammerspiel werden, was auch

40 Vgl. Jason Mittel: The *«Classic Network System»* in the US. In: Michele Hilmes (Hg.): *The Television History Book*. London 2003, S. 44–49, S. 46.

41 Vgl. Baughman, S. 103.

42 Vgl. Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 236.

43 Vgl. Caldwell, S. 50.

44 Vgl. Baughman, S. 101.

45 Caldwell, S. 51.

viel damit zu tun hat, dass das Programm durch die enge Bindung an die von den Hollywood-Studios für die Fernsehproduktionen angebotenen Studiosets selten das für dieses Genre so wichtige Licht der Welt erblickt. Mit *BONANZA* ist der Western und damit auch das Fernsehen im äußersten Westen der USA verortet, zugleich gibt es keine Bindung an einen konkreten Ort, weil hier das Fernsehen in Hollywood etwas tut, was das Studiokino Hollywoods schon immer getan hat, einen virtuellen Ort zu schaffen, der mit den Vorstellungen vieler Menschen an vielen Orten kompatibel ist. Aber so reduziert der Außenraum und die Natur in *BONANZA* scheinen mögen, eine Öffnung des Raums im Vergleich zum Fernsehen des live-drama und der *variety show* findet sich auch hier, beispielsweise in wiederkehrenden Szenen, die das Ankommen der Familie in einer Westernstadt thematisieren, die ihrer Farm benachbart ist. *BONANZA* übernimmt, so Caldwell, nicht nur Elemente der Hollywood-Filmsprache wie Schuss-Gegenschuss-Einstellungen, sondern auch «generic establishing shots»⁴⁶, raumeinführende Einstellungen, die immer wieder in Western zu sehen sind und den Eindruck erwecken, in den selben Studioaußensets gedreht worden zu sein. Hier wird ebenso eine Westernstadt wie eine Westernstadtkulisse in Hollywood evoziert, die dem Zuschauer bekannt vorkommen. Das Fernsehen verortet sich damit, was sowohl die Ästhetik als auch die Bildinhalte angeht, explizit in Hollywood und erobert sich dort, in diesem Beispiel nur für kurze Momente, einen von Licht durchfluteten Außenraum, den es im live-drama niemals geben kann.

Die Bedeutung dieser Verlagerung lässt sich ermessen, wenn ein typisches live-drama zum Vergleich herangezogen wird. In *I AM A FOOL*, einer halbstündigen Episode der Anthologie Serie *GENERAL ELECTRIC THEATRE* von 1953, wird der Unterschied zu dieser bescheidenen Öffnung gegenüber dem Außenraum besonders deutlich. Die Adaption einer Kurzgeschichte von Sherwood Anderson arbeitet mit einer Ästhetik der Stilisierung und Verknappung, die in keinem Moment darauf zielt, die Illusion eines realen Raumes zu erzeugen. Die bewusst ungeschickt eingesetzten Rückprojektionen, die offensichtlich gemalten Kulissen, mit Fotos von Pferden, die als Bewohner eines Pferdestalls fungieren, sollen einen maximalen Kontrast zum Hollywoodkino und seiner verlässlichen Form der Raumkonstruktion darstellen. Wenn ein Himmel zu sehen ist, wie in einer Einstellung, in der sich die von James Dean verkörperte Figur mit Besuchern einer Pferderennbahn unterhält, dann sind nicht nur das Stadion und das Publikum gemalt, sondern auch der Himmel wird durch ein paar gezeichnete, weiße Wolken repräsentiert. Dieses live-drama schließt nicht nur mit seinem offenen Ende als Adaption einer Kurzgeschichte an die Literatur an, es verdeutlicht auch, wie klaustrophobisch das frühe Fernsehen in seinem künstlerischen Anspruch wirken kann, weil bewusst die Schaulusteffekte des Hollywoodkinos gescheut werden. Die technischen und räumlichen Defizite werden als Möglichkeit betrachtet, zu zeigen, wie viel mit wie wenig erreicht werden kann: «The whole point, in fact, was to show how much one could do with very little.

Live anthology wore the then limited televisual apparatus as a badge of dramatic honor and prestige.»⁴⁷ Aber das mit New York als Produktionsort assoziierte Fernsehen ist eine vom Außenraum abgeschlossene, beengte Welt, die zugleich auch die Natur, das Sonnenlicht und Bewegungen aussperrt. Die Western-Serien schließen nicht nur als Programmform an etablierte Genres an und übernehmen deren Publika, sie befriedigen auch ein simples Bedürfnis nach «sunny, bright, action adventures». *BONANZA* mag durch seine Konzentration auf die Familie und das Zuhause als Kammerspielwestern dieses Bedürfnis, aus der beengten Welt des Fernsehens hinauszutreten, nur bedingt illustrieren, aber in *GUNSMOKE*, einer weiteren, seit 1959 produzierten Westernserie, wird deutlich, wie stark der Kontrast zwischen



1 Gemalter Himmel in dem live drama *I AM A FOOL* (1953)



2 Wirklicher Himmel in *GUNSMOKE*, Staffel 1, Episode 1

der eingeschlossenen Fernsehwelt der frühen Jahre und dem Serienfernsehen der späten 1950er-Jahr ist. Die Serie, die ähnlich wie andere Serien, an den realistischen, psychologischen Western anschließt, übernimmt stärker als *BONANZA* eine an den Außenraum gebundene Ästhetik des Westerns. Die ersten Einstellungen der ersten Episode sind sehr filmisch, mit Untersichten, Kamerabewegungen und vor allem den Blick auf einen offenen Himmel mit wirklichen und nicht gemalten Wolken wie in *I AM A FOOL*. Der Produktionsort Hollywood, der den Außendreh durch die Lichtverhältnisse so sehr erleichtert, weitet den Blick des Fernsehens tatsächlich auf die Welt. In die dunkle Fernsehwelt fällt das Licht des sonnigen Kaliforniens.

So ließen sich tatsächlich zwei Geschichten der Übersiedlung des Fernsehens nach Los Angeles erzählen. (1) In der einen Version verschwindet der künstleri-

47 Caldwell, S. 48.

sche Anspruch des frühen Fernsehens und das Medium wird zu einer seriellen Unterhaltungsware, die nur die harmlose Imitation filmischer Genres sein kann. Der Kunstcharakter des Live-Fernsehens macht sich beispielweise an der großen Bedeutung des live-drama für die Feuilletons dieser Zeit fest⁴⁸ – die Fernsehkritiker galten tatsächlich als Elite der Zeitungsredaktion⁴⁹ – oder an dem großen Renommee, das Autoren von Live-Dramen wie Paddy Chayewsky oder Rod Serling zugesprochen wird.⁵⁰ Hollywood dagegen anonymisiert den Autor des Fernsehens, es steht für serielle Produktion und für den Warencharakter von Fernsehen, der die Gegenstände Dingen unterwirft, die eine künstlerische Produktion erschweren. Der Kritiker verliert das Interesse am Fernsehen, weil er von den neuen, seriellen Formaten, die er nicht einordnen kann, überfordert ist. (2) In der anderen Version dieser Geschichte entsteht eine komplexe, neue Erzählform der episodischen Serie, die nicht nur eine breitere Schicht von Zuschauern in den USA, sondern in der ganzen Welt zu interessieren scheint. Das Fernsehen mag mit seiner Übersiedelung nach Los Angeles den Status als Kunstform verlieren, aber es emanzipiert sich auch von einer ihm unterstellten einseitigen Affinität zur Liveness und zur Erzeugung von Präsenz. Es kann sich auch auf anderen Ebenen als populäre Kunstform konturieren. Los Angeles ist damit der Ort, der nicht nur die enge Fernsehwelt für den Außenraum öffnet und das verdrängte Sonnenlicht in den Apparat und seine narrativen Formate strömen lässt, sondern auch der Ort einer Demokratisierung des Mediums, das seinen Zuschauerkreis erweitert und erst dadurch den Charakter eines «kulturellen Forums»⁵¹ oder eines ebenso transdemographischen⁵² wie hyperdemokratischen Mediums bekommt.⁵³ In der Ära des *Broadcast Television* spricht das Medium mit seinen Programminhalten klassenübergreifend die unterschiedlichsten Menschen an und gibt ihnen die Möglichkeit, einen gemeinsamen Bezugspunkt für ihre Alltagskommunikation zu finden. Das Fernsehen kann diese Funktion erfüllen, weil es seine ausschließliche Orientierung an eine mit dem Ort New York verbundene Unterhaltungskultur aufgibt und mit den Fernsehprogrammen in Los Angeles einen ungeschichtlichen, unbeschriebenen Ort in den USA besetzt, dessen Existenzgrundlage allein auf der Produktion von Bildern beruht, die in den USA und sogar in der ganzen Welt verstanden werden können. Nicht nur die Produktion auf Film, sondern auch die Qualitäten eines offenen, hellen Raumes, dessen Orientierungspunkt wie Studiokulissen von Westernstädten häufig bereits medialer Natur sind, sorgen dafür, dass die in Hollywood entstehenden

48 Vgl. Boddy 1993, S. 191f.

49 Vgl. Ebd., S.191f.

50 Vgl. Ebd., S. 87.

51 Paul M. Hirsch, Horace M. Newcomb: Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: Michael Grisko (Hg.) *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*. Stuttgart 2009, S. 182–197.

52 Vgl. David Marc: What was Broadcasting. In: Horace M. Newcomb (Hg.) *Television. The Critical View*. New York 2000, S. 629–648, hier S. 629.

53 Vgl. Marc, S. 644.

Serien auch außerhalb der USA funktionieren und so die Zweitverwertung auf anderen Sendern und globaler Programmhandel zur wichtigsten Einkunftsquelle der Fernsehsender einer in die 1980er-Jahre hineinreichenden Ära werden,⁵⁴ die John Ellis als die Ära der Scarcity bezeichnet.⁵⁵

Neutralisierte und hybride Räume des Fernsehens in Los Angeles

Doch diese Möglichkeit der Ausweitung durch die Lösung der Bindung an einen kulturellen Kontext ist auch ein Grund für die Kritik an der Ästhetik des Serienfernsehens und ihrer Art der Konstruktion von Räumen. Caldwell definiert den Stil der hollywoodisierten Fernsehserie der 1960er- und 1970er-Jahre auch als einen ‚zero degree style‘, als einen sehr neutralen Stil,⁵⁶ mit dem ebenso eine Neutralisierung des Ortes verbunden ist:

«The only thing that changed from week to week were stories, plots, and guest stars. Locations, on the other hand, were all recognizably southern Californian and redundant. MGM’s zero-degree *CHiPs* lasted five years and produced 138 episodes using what appeared to be the same unfinished stretch of the 210 Foothill Freeway – a cheap and accessible stand-in for all of the Southern California.»⁵⁷

Caldwell führt seine Kritik an dem stil- und ortlosen Fernsehen weiter aus, spricht von einer tödlichen Monotonie, dem Eindruck, dass alle Szenen des Serienfernsehens immer zur selben Tageszeit aufgenommen und im selben Licht gesetzt sind, dass der Schnitt sehr schematisch ist. Die einzige visuelle Auffälligkeit, die sich in dem homogenen Stil dieser und anderen Serien wie *CHARLIE’S ANGELS* in den 1970er-Jahre findet, beziehe sich auf das Platzieren sinnlicher Bildinhalte vor eine desinteressierte Kamera. Ansonsten handele es sich um eine geistlose Imitation der Konventionen, die mit dem klassischen Hollywoodkino eingeführt wurden:

«The bread-and-butter Universal style of the 1970s, in fact, apes the classical Hollywood style of the 1930s and 1940s, but disregards even the modest and trended experimentation allowed in the earlier period.»⁵⁸

Mit der Neutralität des Stils und dem Umzug des Fernsehens nach Hollywood geht auch eine Veränderung und Homogenisierung der Bildinhalte einher, die es in den experimentellen Formaten des Live-Fernsehens noch nicht gab. Caldwell sieht erst wieder Ansätze der Ausbildung einer eigenständigen Televisualität, als das Fern-

54 Vgl. William Boddy: *US Television Abroad, 1960/1990: Market Power and National Introspection*. In: Ders. (Hg.): *New Media and Popular Imagination: Launching Radio, Television, and the Digital Media in the United States*. New York 2004, S. 56–67, hier S. 60.

55 Vgl. Ellis.

56 Vgl. Caldwell, S. 57.

57 Ebd., S. 58.

58 Ebd.

sehen Ende der 1970er-Jahre anfängt, sich von dem Schauplatz Südkalifornien zu lösen und neue Räume für Serien wie *Dallas* in der gleichnamigen Serie, *Denver* in *DYNASTY* oder *Boston* in der Krankenhausserie *ST. ELSWEHERE* entdeckt.⁵⁹

Caldwells Teleologie eines Fernsehstils ist allerdings etwas zu einseitig, um alle Aspekte einer spezifischen Räumlichkeit des in Los Angeles produzierten Serienfernsehens zu erfassen. Dass das Licht, das mit dem Umzug nach Los Angeles in das Medium einzieht, die Fernsehästhetik weiterdefiniert, wurde bereits ausgeführt. Ebenso geht es um die Möglichkeit des Fernsehens, von dem «allgemeineren» Ort Hollywoods aus andere Orte zu evozieren, die keine enge Bindung an den Ort ihrer Produktion haben und dadurch mit den in andere Fernsehländer importierten Programmen eine globale Fernsehkultur etablieren.⁶⁰ Als ein weiterer, diesem Aspekt angeschlossener Punkt, soll auf die eigentümliche, hybride Räumlichkeit hingewiesen werden, die durch die Produktion des Fernsehens in L.A. entsteht. Es sind unheimliche Raumtransgressionen, die einen selbstverständlichen Bestandteil des Fernsehalltags darstellen, die aber tatsächlich eine von Jane Feuer angesprochene Idealisierung des Raumes ermöglichen.⁶¹

So sind etwa in der in den 1970er-Jahren produzierten Multi-Camera-Sitcom *ALL IN THE FAMILY* (1971–1979) Ansichten von Queens, New York, dem Handlungsort, zu finden, klassisch in den Ort einführend mit Hubschrauberaufnahmen von New York, einer erhöhten Sicht auf einen Teil von Queens, dem aus dem Auto heraus gefilmte Ansichten von Straßenzügen des Ortes folgen, bis das Haus zu sehen ist, in dem die Handlung spielt. Dem Vorspann vorangestellt ist der konkrete Hinweis auf den Produktionsort «From Television City Hollywood», einem berühmten Studiokomplex des Senders CBS in Los Angeles. Die Hybridität dieser Raumkonstruktion ergibt sich aus der genauen Verortung von *ALL IN THE FAMILY* in der Arbeiter- und Angestelltenkultur von Queens, das immer einen Kontrapunkt zum glamourösen Manhattan setzt. Diese Sitcom ist auch das soziologische Protokoll der Konfrontation eines bigotten Familienvaters mit den erodierenden Lebensverhältnissen innerhalb und außerhalb seines Zuhauses. Die Serie macht deutlich, dass der Produktionsort nicht in eins zu setzen ist mit dem Handlungsort. Das macht aus Queens auch einen Topos einer einstmals als stabil betrachteten Welt, an der sich besonders gut der Wandel der Wirklichkeit festmachen lässt.

Los Angeles wird selten in Fernsehserien wirklich konkret als Ort sichtbar, es ist schwer, sich in einem Fernseh-Los-Angeles zurechtzufinden, da ihm beispielweise die Orientierungspunkte bekannter Gebäude von Städten wie New York fehlen. Ein seltenes Beispiel für den Versuch, die räumlichen Relationen in Los Angeles etwas genauer zu beschreiben, findet sich in der ersten Episode von *LOU GRANT* (1977–82), einer Drama-Serie über die Arbeit an der fiktiven Zeitung *Los Ange-*

59 Vgl. Ebd., S. 61.

60 Vgl. Boddy 2004.

61 Vgl. Feuer.

les Tribune. Die ersten Minuten zeigen das Ankommen der Hauptfigur Lou Grant am Flughafen in L.A., wie er mit einem Bus in die Stadt fährt, sich dort in der Innenstadt zu orientieren versucht und sich ein Zimmer nimmt, um am nächsten Tag seine Arbeit in der Redaktion anzutreten. Diese ausführliche Hinführung zu dem Handlungsort ist deswegen interessant, weil mit einer räumlichen Versetzung auch eine buchstäblich sichtbar werdende Genretransgression verbunden ist: Lou Grant ist der Chefredakteur einer Nachrichtensendung eines in Minneapolis angesiedelten Senders in der Multi-Camera-Sitcom *MARY TYLER MOORE* (1970–1977). Die vor Live-Publikum gedrehte Sitcom mag (wie jede andere bis heute gedrehte Multi-Camera-Sitcom) als Reminiszenz an das Live-Fernsehen der 1950er-Jahre betrachtet werden, die ähnlich wie die Programme dieser Zeit, den offenen Raum der Wirklichkeit nur für den Vorspann reserviert. Lou Grant verlässt diesen engen, abgeschlossenen Raum und erobert sich mit seiner Tätigkeit in Los Angeles nicht nur eine neue, helle, lichtdurchflutete Welt, sondern auch ein neues Genre. Die Serie mag daher nicht nur als Kommentar einer voraussetzungsvollen Verlagerung der Produktionen des Fernsehens, von Ost nach West, von Live zu Film, betrachtet werden, sondern macht vielleicht auch deutlich, dass der Raum Los Angeles gerade in solchen Momenten des Übergangs, durch die Differenzen, die an ihm sichtbar werden, greifbarer werden kann.

Zuletzt soll hier noch eine Hybridität des Raumes diskutiert werden, die an einer bestimmten Limitation der Produktion in Hollywood festgemacht werden kann: Es ist zu hell in Los Angeles, was immer dann sichtbar wird, wenn in Hollywood dunklere, kältere, bewölktere Orte wie New York oder New England repräsentiert werden sollen. Die Sitcom *KING OF QUEENS* (1998–2007) beispielweise schafft es immer relativ überzeugend, die Verortung in Queens wiederzugeben, nur bei Außenaufnahmen dringen Merkmale südkalifornischer Landschaften in den Bildraum ein, beispielsweise in der 4. Episode der 6. Staffel, *DREADING VOWS*, in der Doug und seine Frau Carrie ihre Ehegelübde erneuern und die Zeremonie eindeutig an einer Steilküste in der Nähe von Los Angeles stattfindet. Der eroberte, gefilmte Außenraum, der sich selbst in Multi-Camera-Sitcoms mittlerweile häufiger findet, erinnert an die Konsequenzen des Umzugs und des Medienwechsels, aber wiederum auch daran, dass ein in Los Angeles repräsentiertes Queens ein Topos ist, bei dem die Kopplung an einen realen Raum so weit gelöst ist, dass die Serie für Zuschauer unterschiedlichster Kulturen anschlussfähig wird.

Noch deutlicher werden diese Überschneidungen von zwei Räumen, den sonnigen Studiogeländen Hollywoods und den Orten an der Ostküste, in dem Comedy Drama *GILMORE GIRLS* (2000–2007), das in der fiktiven Stadt Stars Hollow in Connecticut spielt. Es kommt hier immer wieder zu kleinen Momenten der Alltagsverklärung, die sich häufig an den Besonderheiten der Jahreszeiten und vor allem am Schnee festmachen, den die Hauptfigur Lorelai besonders liebt. Aber nahezu in allen Einstellungen, die die Straßen des winterlichen Stars Hollow darstellen, ist sehr viel Sonnenlicht zu sehen, was eine sehr stark mit dieser Serie verbundene Stim-

mung wiedergibt. Da die Atemluft der Figuren keine Anstalten macht, zu gefrieren und sichtbar zu werden, machen diese Szenen immer besonders deutlich, dass Stars Hollow, das so sehr der Kultur New Englands mit seinen basisdemokratischen Elementen, als Idealbild von Gemeinschaft⁶², entsprungen zu sein scheint, tatsächlich in Los Angeles entstanden ist, weit entfernt von den Ursprungsorten des amerikanischen Gemeinwesens. Es ist ein eigenartiger, auf dem zweiten Blick sehr künstlicher Schnee, der hier in Kalifornien, in einem Studioset in Burbank oder Hollywood fällt, es ist aber auch ein Schnee, der wiederum deutlich macht, wie stark es nicht um wirkliche, sondern um imaginäre Orte geht, um Utopien und dementsprechend im Nichts verortete Orte, die in dem geschichts- und gesichtslosen Los Angeles viel besser zu rekonstruieren sind, als in den von Geschichte gesättigten Orten der Ostküste wie New York oder Connecticut. Jane Feuer stellt eine Beziehung zwischen Formaten wie *NORTHERN EXPOSURE* oder *GILMORE GIRLS* und ihrer Repräsentation basisdemokratischer Ereignisse zu der Fähigkeit des Fernsehens her, Bilder von Gemeinschaften zu erzeugen, die im Sinne von Benedict Anderson auf das notwendige imaginäre Moment von Gemeinschaft oder Nation hinweisen, das zugleich keinen und jeden Ort einnimmt. Das Fernsehen als Medium der Kommunikation ist nicht nur ein «vast wasteland» der Massenkultur, eine negative Vorstellung von Fernsehen, die auch im Zuge einer Hollywoodisierung des Programms entstanden ist, sondern ermöglichte auch ein «town meeting of the nation».⁶³ So öffnet das in Los Angeles produzierte Fernsehen nicht nur den Raum und gibt dem narrativen Fernsehen Sonnenlicht, sondern es eröffnet auch einen imaginären Raum, der zu einem allgemeinen Bezugspunkt der Vorstellungen der Menschen über Demokratie und (alternative) Modellen der Gemeinschaft werden kann. Diesen imaginären Charakter von Räumen kann das in New York produzierte Fernsehen nicht auf dieselbe Weise herausstellen, weil dort die Räume «zu» wirklich sind, zu sehr gebunden an eine Topographie, eine Gesellschaft und eine Kultur, die ihre eigenen Konturen hat. Die Redundanz wiederkehrender, unspezifischer Raummerkmale, die Caldwell an den Fernsehserien kritisiert, birgt tatsächlich auch die Möglichkeit einer Entkopplung vom Konkreten, durch die auch das Fernsehen Raum für die Imagination einer anderen Welt schaffen kann.

62 Vgl. Ebd., S. 152.

63 Feuer, S. 160.