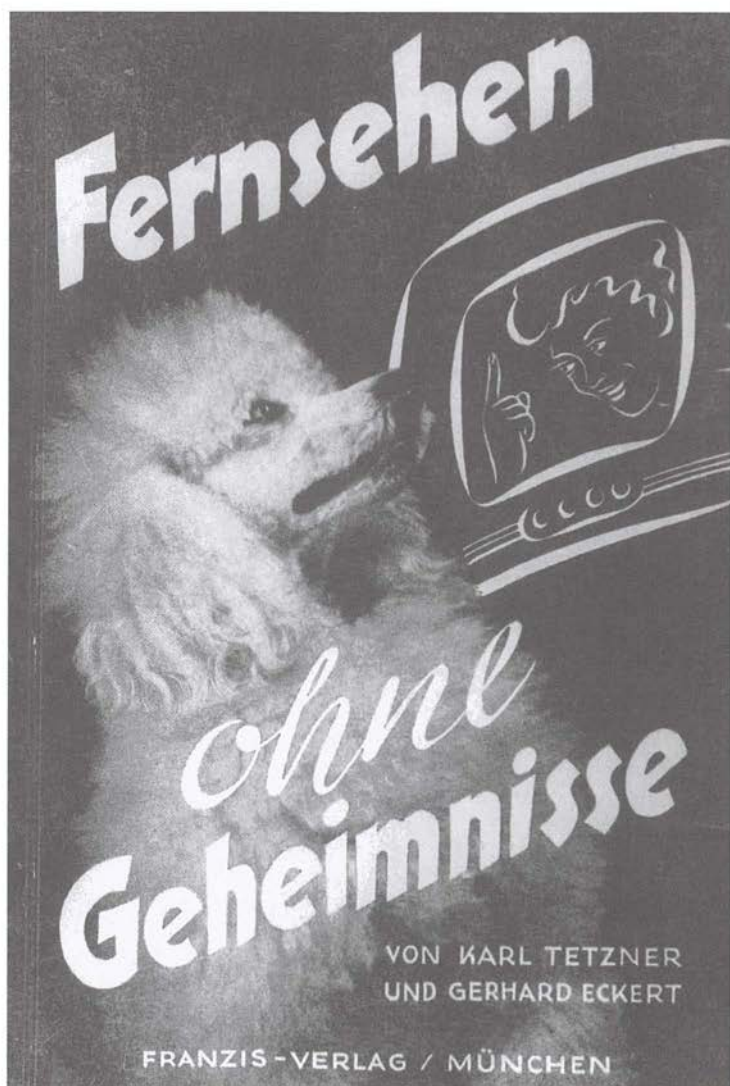


montage/av
4/2/1995

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation



Fernsehen (2)

Fernsehen (2)

	Editorial	3
Gerd Hallenberger	"Neue Sendeformen". Thesen zur Programmentwicklung im deutschen Fernsehen	5
Hans J. Wulff	<i>Flow</i> . Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens	21
Sasha Torres	Lesbische Migrationen, televisuelle <i>fontiers</i> : NORTHERN EXPOSURE	41
Friedrich Krotz	...oh Mann. Wie eine erotisch gemeinte Gameshow Männerrolle und Geschlechterverhältnis konstituiert	63
Angela Keppler	Person und Figur. Identifikationsangebote in Fernsehserien	85
Britta Hartmann	Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs	101
Norbert M. Schmitz	Der Spiegel als Symbol. Überlegungen zur modernen Formensprache in Andrej Tarkowkij's SERKALO	123
	Zu den Autoren	147
	Impressum	2

montage/av 4/2/1995

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Jörg Frieß (Berlin), Britta Hartmann (Potsdam), Frank Kessler (Nijmegen), Stephen Lowry (Braunschweig), Johannes von Moltke (Hildesheim), Eggo Müller (Potsdam), Hans J. Wulff (Berlin), Peter Wuss (Potsdam)

Trägerin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin

Redaktionsanschrift: c/o Dr. Hans J. Wulff, Lotter Str. 17, D-49492 Westerkappeln, Telefon: 05404/5266; Fax: 030/6249577

Die Redaktion freut sich über unaufgefordert eingesandte Artikel.

Titel: Umschlag von Gerhard Eckert / Karl Tetzner: Fernsehen ohne Geheimnisse. München: Franzis-Verlag 1954.

Erscheinungsweise: zweimal jährlich (Mai/November), Umfang ca. 150 Seiten
ISSN: 0942-4954

copyright: für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern

Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement: Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), im Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-), Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2, Anzeigenvertretung Jörg Frieß

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Eisenbahnstr. 46/47, D-10997 Berlin, Telefon: 030/6116165; Fax: 030/6249577

Bankverbindung: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10

Editorial

Fernsehen hat sich, anders als das Pionierwerk auf dem Titelbild unseres Heftes behauptet, als Gegenstand wissenschaftlicher Analyse manches Geheimnis bewahrt. In der Flut "empirischer" Untersuchungen sind Versuche rar geblieben, der Arten und Weisen auf die Spur zu kommen, wie Fernsehen "Bedeutungen" konstruiert und "Sinn" in Zirkulation bringt, womöglich erst herstellt. Wie schon in den Arbeiten, die wir im letzten Heft der *montage/av* vorgestellt haben, stehen diese Fragen auch hier im Zentrum: Es sind die "Operationen des Sinns", um die es geht, sei es, daß sie in einem engeren Funktionskreis als Bedeutungen gefaßt werden, die um ein jeweils besonderes Stückchen "Fernsehen" angesiedelt sind, sei es, daß sie im weiteren Kontext fundamentaler gesellschaftlicher Prozesse und Wissenssysteme lokalisiert werden. Fernsehen ist, so ein Bonmot Noam Chomskys, eine "Manufaktur von Konsens" – eines brüchigen Konsenses, möchte man fortsetzen und dabei an das vielbeschworene "aktive" Publikum und seine Freiheit im Umgang mit den "vieldeutigen" Fernsehtexten denken.

Fernsehen ist eine symbolische Agentur, die Welt lesbar macht, sagen manche – sie interpretiert Welt und eröffnet zugleich verschiedene Lesarten. Manche Forschung hat versucht, die Fernsehkommunikation zu kontextualisieren und sie so zu sensibilisieren für die Unterschiede des Verstehens, die Differenz der Bedeutungen, die Vielfalt von Umgehens- und Aneignungsweisen. Es sind Horizonte des Wissens, ideologische Brüche und Widersprüche, der Hintergrund der "Kultur", die die Sinnzirkulation im Fernsehen rahmen und relativieren und möglicherweise als mehrsinnig, gar als widersprüchlich aufdecken. Die Freiheit der Zuschauer auf die Bedingungen zurückzuführen, die im Material angelegt sind, den Fernsehtext nicht als beliebige Folie für Bedeutungszuweisungen zu entwerten: Das ist ein erkennbares Anliegen mancher neuer Arbeit zur Fernsehanalyse – eine Antwort auf die Entdeckung der Aktivität des Publikums, das zunächst als geradezu "entfesselt" bejubelt wurde, wobei aber allzu oft übersehen wurde, daß die Interpretationen des Zuschauers keinesfalls beliebig sind, er immer durch den Text geführt wird.

Der Konsens, den das Fernsehen bereitet, ist brüchig, weil das Fernsehen doppelten Boden hat: Seine Botschaften reflektieren das gesellschaftliche Feld und die Horizonte von Sinn, in die es eingelassen ist, nicht mechanisch und unmittelbar wie eine Photoplatte, sondern komplex, ironisch, oft indirekt, manchmal in Paradoxien. Auch die Artikel dieses Heftes folgen dem Sinnangebot nicht in alle ironischen Brechungen und Verweisungen hinein – aber sie bereiten einen Boden, der weiter bestellt zu werden verdiente.

Friedrich Krotz' Untersuchung steht erkennbar in der Tradition ideologiekritischer Analyse, wenn er MANN-O-MANN im Kontext des Geschlechterdiskurses durchbuchstabiert: Unter der Oberfläche eines libertinären Spektakels sind traditionelle Rollenvorstellungen weiterhin in Kraft; der Rollen verkehrende emanzipatorische Gestus ist danach purer Schein, die Maskerade erweist sich als bloße Maske.

Sasha Torres' Untersuchung einer Folge der Serie NORTHERN EXPOSURE (AUSGERECHNET ALASKA) folgt einer Spielart der US-amerikanischen Cultural Studies, in denen die ideologiekritische Tradition weiterlebt: In den textuellen und Produktionsstrategien der Serie sieht die Autorin eine mediale Arbeit am Projekt "nationaler Erinnerung", welches sich unter anderem durch eine Reihe von Verschiebungen zwischen Sexualität und Rasse auszeichnet. Das Beispiel steht zugleich für eine konsentive Tendenz des Fernsehens, das durch die Einverleibung gesellschaftlich marginalisierter Gruppen und Diskurse den eigenen Anspruch als "Qualitätsfernsehen" demonstriert.

Die Artikel von Angela Keppler und Hans J. Wulff folgen in einem weiten Sinne einer Rezeptionsästhetischen Tradition. Keppler versucht zu zeigen, daß entgegen der landläufigen Ansicht, der Serienzuschauer könne zwischen Serienrealität und Wirklichkeit nicht unterscheiden, er tatsächlich über ein ausgeprägtes Bewußtsein der Grenze zwischen realen Personen und Serienfiguren verfügt, diese ständig thematisiert und spielerisch umsetzt. Wulff legt die *flow*-Metapher von Raymond Williams dahingehend aus, daß aktuelle Fernsehrezeption ein Wissensprozeß ist, in dem sich ein heterogener Informationsstrom in der Erlebnisform des "Fern-Sehens" zu immer neuen kaleidoskopischen Formationen arrangiert. Dieser zweite Teil unseres Themenschwerpunktes "Fernsehen" wird von Hallenbergers Thesen zur Programmentwicklung des deutschen Fernsehens eingeleitet, die die Entwicklung der letzten zehn Jahre unter vor allem ökonomischen Gesichtspunkten resümieren.

Außerhalb des Schwerpunkts führt Britta Hartmanns Artikel unsere Beiträge zum Projekt einer neoformalistischen Filmanalyse fort: Sie entwirft Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. Norbert Schmitz liefert am Beispiel von Andrej Tarkovskijs SERKALO (DER SPIEGEL) einen Beitrag zur ikonologischen Filmanalyse in kunstwissenschaftlicher Tradition.

Gerd Hallenberger

"Neue Sendeformen"

Thesen zur Entwicklung des Programmangebots im deutschen Fernsehen

Wie ein fernes Echo aus der Anfangszeit des dualen Fernsehsystems in Deutschland, als den Fernsehzuschauern vor allem von (medien-) politischer Seite vielfach versprochen wurde, daß jetzt eine völlig neue Programmviel-falt kommen würde, klingt in der heutigen Programmlandschaft das Schlag-wort der "neuen Sendeformen". Wie bei einem in aktuellen Debatten auf-scheinenden Schlagwort fast zu erwarten ist, sind begriffliche Systematisie-rungsversuche noch sehr rar.¹ Da dieser Text eine erste Annäherung an die-sen Gegenstand sein soll, wird hier bewußt auf eine präzise Definition ver-zichtet, statt dessen sollen im folgenden unter dem Begriff "neue Sendefor-men" jene Bestandteile des heutigen Fernsehprogramms verstanden werden, die in den letzten Jahren mit bislang in Deutschland ungebräuchlichen Genre- bzw. Subgenre-Bezeichnungen belegt worden sind. Zu dieser Gruppe gehören etwa die "Daily Talk Show" und "Daily Soap", "Reality TV", "Game Show", "Sitcom", "Late Night Show", "Medienschow" und das soge-nannte "Gefühlsfernsehen".

Bei dieser Liste fällt auf den ersten Blick auf, daß es sich bei den meisten Bezeichnungen um vertraute Termini aus dem amerikanischen Fernsehen handelt; darüber hinaus ist die Mehrzahl der so etikettierten Programmfor-men alles andere als neu. In dieser Hinsicht erinnert die Diskussion über neue Sendeformen tatsächlich an vollmundige Versprechen aus der Start-phase des dualen Systems und deren faktische Widerlegung: Weder bei RTLplus noch bei SAT.1 oder kleineren Sendern boten die Programmange-

¹ Als bemerkenswerte Ausnahme muß hier Keppler (1994, 8) erwähnt werden, die als wesentliches Kennzeichen neuer Sendeformen ein neues "Realitätsprinzip" erkennt, das in zwei Erscheinungsformen auftritt: erstens als "narratives Realitätsfernsehen" in Form des üblicherweise so bezeichneten Reality TV, zweitens als "performatives Realitätsfernsehen", womit Unterhaltungssendungen gemeint sind, "[...] mit denen [...] direkt oder konkret in die Alltagswirklichkeit der Menschen eingegriffen wird" (8f), wie etwa die TRAUMHOCHZEIT, VERZEIH MIR oder NUR DIE LIEBE ZÄHLT.

bote der Anfangsjahre revolutionär Neues², statt dessen gab es beispielsweise viele erneute Begegnungen mit alten Serien und Spielfilmen (vor allem bei SAT.1), amateurhafte "no budget"-Shows (WER BIN ICH?, SENDER MIT DREI BUCHSTABEN) wie in der Frühzeit des bundesdeutschen Fernsehens (vor allem bei RTLplus) und die Fernsehpremiere von Softpornos aus der Videothek. Eine lange Vorgeschichte zeichnet auch viele der so etikettierten "neuen Sendeformen" aus – "Daily Talk" und "Daily Soap", "Game Show" und "Late Night Show" gibt es in den USA seit vielen Jahren, teilweise seit Jahrzehnten. So hat sich etwa die "Late Night Show" in den sechziger Jahren etabliert, das US-Original des Game-Show-Klassikers DER PREIS IST HEISS hatte seine Premiere 1956.

Dennoch stellen die unter dem Begriff der "neuen Sendeformen" subsumierbaren Programmelemente im deutschen Fernsehen ein neues und in vieler Hinsicht neuartiges Phänomen dar. Ich werde im folgenden einige zentrale Aspekte der programmlichen Seite der Entwicklungsdynamik des deutschen Fernsehsystems skizzieren, deren sichtbare Außenseite solche neuen Sendeformen in hohem Maße bilden. Dabei geht es nicht um die konkrete Analyse *einzelner* Sendereihen, sondern um allgemeine Tendenzen, die das Auftauchen solcher Produktionen befördern – also um Ökonomie, Politik, Zuschauerpräferenzen und die Vernetzung dieser Faktoren.

I

Ausgangspunkt aller Überlegungen zur Programmentwicklung muß immer noch der radikale Einschnitt in das deutsche Fernsehsystem sein, der durch die Einführung des dualen Systems vollzogen wurde. Jenseits aller zeitweiligen Aufgeregtheiten über Kulturverfall und Kommerzialisierung steht dieser Einschnitt vor allem für die – politisch gewollte – Einleitung der Umwandlung des *gesamten* Fernsehsektors in ein marktförmiges Gebilde. Die Hervorhebung ist notwendig, weil auch ARD und ZDF schon vorher begrenzt auf kommerziellen Märkten agiert haben, vor allem im Bereich des Vorabendprogramms und beim Programmeinkauf. Nun aber begann eine systematische "Vermarktung" des Fernsehens, ein Prozeß, der auch die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten in erheblichem Umfang betroffen hat³ und der

2 Als Ausnahme kann in dieser Hinsicht die deutliche "Soft News"-Orientierung der Nachrichtensendungen der neuen kommerziellen Vollprogramme (insbesondere bei RTLplus) gelten, die aber schon nach kurzer Zeit zugunsten einer "seriöseren" Berichterstattung zurückgenommen wurde; vgl. Krüger 1992, 216ff.

3 Um nur die wichtigsten Stichworte zu nennen: In Form von rückläufigen Zuschauerzahlen bei gleichzeitig drastisch schrumpfenden Werbeeinnahmen und einem noch empfindlicheren Kostenanstieg bei Programmeinkäufen, vor allem im Sportbereich.

mit dem Begriff der "Kommerzialisierung" nur unzulänglich charakterisiert wird.

In ökonomischer Sichtweise stellt privatwirtschaftlich organisiertes werbefinanziertes Fernsehen⁴ ein komplexes Konstrukt dar, das sich vor allem aus drei Teilmärkten zusammensetzt. Auf dem ersten, dem *Programmarkt*, versorgen sich Sender mit Programmen, ausgetauscht wird hier Geld gegen Sendematerial. Auf dem zweiten, dem *Zuschauermarkt*, bieten Sender Programm an, das Zuschauer mit Aufmerksamkeit entgelten. Den Zugang zur Aufmerksamkeit der Zuschauer wiederum, die sich im Idealfall auch auf die in den Programmen eingeschlossene Werbung erstreckt, offerieren die Sender auf dem *Werbemarkt* dann Agenturen, von denen sie schließlich das Geld bekommen, mit dem sie sich (u.a.) mit Programmen versorgen.

Zu einem ökonomischen Sonderfall wird Fernsehen nicht dadurch, daß es hier um kulturelle Güter geht, sondern durch zwei andere Umstände. Erstens gehören in wirtschaftswissenschaftlicher Sicht Fernsehprogramme zu den "öffentlichen Gütern", das heißt, die Nutzung einer Sendung durch einen Zuschauer schließt die gleichzeitige Nutzung durch andere nicht aus.⁵ Darin unterscheiden sie sich beispielsweise von Zeitungen, mit denen sie jedoch gemein haben – das ist der zweite Punkt –, daß es sich bei beiden um "Koppelprodukte" handelt. Geht es den Lesern/Zuschauern um redaktionelle Texte bzw. Programm, leben Zeitungen und Zeitschriften in hohem Maße und werbefinanzierte Sender ausschließlich davon, daß daran gekoppelte Werbung ihre Adressaten erreicht. Als Konsequenz aus diesem Umstand ergibt sich eine weitere Komplikation: Zuschauermarkt und Werbemarkt werden indirekt über den Gütermarkt gesteuert. Wer wirbt, will etwas verkaufen. Entsprechen die anschließend erzielten Absatzzahlen nicht den Erwartungen, folgen in der Regel umgehend Konsequenzen, u.a. auch hinsichtlich der Werbeschaltungen.

II

Was die programmlichen Folgerungen aus der "Vermarktung" des Fernsehens in Deutschland mit Blick auf die Entwicklung neuer Sendeformen betrifft, muß erstens zwischen kurz- und längerfristigen Auswirkungen und

⁴ Unmittelbar von Zuschauern finanziertes Fernsehen wie Pay-TV oder Pay-per-View unterliegt selbstverständlich völlig anderen Marktgesetzmäßigkeiten: Hier ist lediglich ausschlaggebend, ob sich für ein bestimmtes Programmangebot ausreichend viele zahlungsbereite Zuschauer finden lassen.

⁵ Vgl. zur wirtschaftswissenschaftlichen Diskussion über die Theorie öffentlicher Güter die Übersicht von Blümel/Pethig/von dem Hagen 1986.

zweitens zwischen verschiedenen und teilweise genrespezifischen Beziehungskonstellationen im Gefüge der Teilmärkte unterschieden werden. Drittens ist die damit verbundene Re-Positionierung des Fernsehens insgesamt sowohl im Kontext der Kommunikationsmedien wie der Gesellschaft zu berücksichtigen.

Mit Müller (1995, 87) ist davon auszugehen, daß sich im Zuge der Etablierung des dualen Systems eine deutliche Aufweichung des vormalig "patriarchalisch-autoritär kontrollierten" Verhältnisses des Zuschauers gegenüber der Institution Fernsehen und seinem Programm vollzogen hat. War in der Anfangszeit des bundesdeutschen Fernsehens in den fünfziger Jahren die Maxime "Wir senden, was die Leute sehen wollen sollen"⁶ programmprägend (in abgeschwächter Form hat sich dieser pädagogisierende Gestus bis in die achtziger Jahre halten können), so begann nun vermeintlich das Zeitalter der Konsumentensouveränität, was nicht nur andere, sondern auch andersartige Programme implizierte.

Der Schein entspricht jedoch nur teilweise der Wirklichkeit. Tatsächlich verlor allein durch die Vervielfachung des Programmangebots das Programm jedes einzelnen Senders an "Autorität", von einer tatsächlichen Umkehrung der Machtverhältnisse kann jedoch keine Rede sein. Bestimmte vormalig der hoheitliche Apparat "Fernsehen" (also die von Aufsichtsgremien abhängigen Sender), was auf den Bildschirm kam, ist es jetzt vor allem ein ökonomisch gesteuerter Apparat. Die Position der Zuschauer hat sich dadurch nur teilweise verbessert: Wurden sie früher in erster Linie als Staatsbürger angesprochen (die sich vor allem zu informieren und zu bilden hatten und denen man die persönliche Schwäche von Unterhaltungsbedürfnissen – wenn auch in immer höherem Maße – nachsah⁷), steht heute ihre Rolle als Konsumenten im Vordergrund. Gezeigt wird nicht, was beliebige Zuschauer vermutlich sehen wollen, sondern das, was bestimmte Zielgruppen mit bestimmbar Konsumgewohnheiten zu bestimmten Zeiten sehen wollen können.

Obwohl es mittlerweile komplexere Instrumentarien zur Typologisierung von Werbeadressaten gibt⁸, spielen hier immer noch traditionelle demographische Klassifizierungen eine zentrale Rolle. Prinzipiell gilt, daß vor allem jüngere, konsumfreudige Zuschauergruppen von der Werbung und daher

⁶ So NWDR-Pionier Adolf Grimme, zitiert nach Röckenhaus 1993.

⁷ Allerdings um den Preis, "[...] daß sich in der Regel ein gespaltenes Verhältnis zu weiten Teilen der Programmproduktion und den eigenen Mitarbeitern einstellte" (Hachmeister 1994, 47).

⁸ Etwa in Form von lebensweltlichen Milieu-Typologien oder psychographischen Klassifizierungen; zum Stand der Diskussion in der Werbebranche vgl. Diekhof 1995.

auch von kommerziell operierenden Fernsehsendern gewünscht werden – leider jedoch weisen ausgerechnet die eine unterdurchschnittliche Fernsehnutzung auf. Umgekehrt sind ältere und einkommensschwache Zuschauergruppen weniger interessant, diese wiederum verbringen überdurchschnittlich viel Zeit vor dem Fernsehapparat. Daraus folgt für die Programmgestaltung u.a., daß zu den Zeiten, an denen "attraktivere" Zielgruppen erreicht werden können, vor allem für diese Programm gemacht wird, auch wenn sich mit anderen Sendungen größere Zuschauerzahlen erzielen ließen.⁹

Zu dieser ersten Einschränkung der "Konsumentensouveränität" in einer überwiegend marktförmig organisierten Fernsehlandschaft – für programmliche Entscheidungen der Sender ist letztlich nicht der Zuschauer als Fernsehkonsument, sondern als konsumierender Warenkäufer ausschlaggebend – kommt noch eine zweite. Wie Rothenberg (1962) im Anschluß an Steiner (1952) im Rahmen modelltheoretischer wirtschaftswissenschaftlicher Überlegungen gezeigt hat, orientiert sich die Programmausrichtung neuer (nicht von vornherein spartenbezogener) Anbieter auf einem Rundfunkmarkt nicht an ausgesprochenen Vorlieben einzelner (also kleinerer) Konsumentengruppen, sondern an mehrheitsfähigen, nachgeordneten Programmpreferenzen. Wenn Zuschauer ein im Vergleich mit einem unterstellten "Lieblingsprogramm" weniger geliebtes "common denominator"-Programm immer noch der Entscheidung vorziehen, ihr Gerät überhaupt nicht einzuschalten, werden neu auf dem Markt auftretende Anbieter so lange Kopien dieses Programmtyps anbieten, bis die damit verbundene Marktsegmentierung ein Niveau erreicht hat, das dem nächsten neuen Anbieter mit einem spezifischen "Lieblingsprogramm" ein größeres Marktsegment verspricht. Festzuhalten bleibt, daß die Marktlogik nicht so sehr von einzelnen Zuschauergruppen explizit *präferierte* Programmangebote begünstigt, sondern gerade noch *tolerierte*: Der entscheidende Punkt ist nicht, wie sehr eine Sendung individuell gefällt, sondern ob sie zumindest so weit gefällt, daß nicht um- oder gar abgeschaltet wird.

In den Anfangsjahren des dualen Systems verfolgten die neu gegründeten kommerziell orientierten Sender sehr schlichte Strategien der programmlichen Differenz sowie der programmlichen Anpassung, um überhaupt von der damals noch in hohem Maße potentiellen zukünftigen Zuschauerschaft wahrgenommen zu werden und darüber hinaus als mindestens ebenso

⁹ So verlegte beispielsweise RTL 1992 die beiden erfolgreichen Game Shows RISKANT und DER PREIS IST HEISS vom Vorabend in den Vormittag, weil die Zuschauer für den vorabendlichen Sendeplatz durchschnittlich zu alt waren. Statt dessen wurde der Programmplatz mit amerikanischen Sitcoms belegt, die eine jüngere Zuschauerschaft versprochen; vgl. dazu die entsprechenden Aussagen des RTL-Programmdirektors Marc Conrad (anon. 1992, 1f).

attraktiv wie ARD oder ZDF zu erscheinen. Während vor allem eine Fülle von Spielfilmen und Serien (zahlreiche Wiederholungen eingeschlossen), etwas später zusätzlich Volkstheater- und Volksmusiksendungen die Anschlußfähigkeit des "neuen" Fernsehens an das "alte" demonstrierten und damit zugleich, daß das kommerzielle Fernsehen der als selbstverständlich angenommenen Unterhaltungsorientierung der Zuschauer weitaus besser entgegenkommen würde als das öffentlich-rechtliche, operierten RTLplus und SAT.1 gleichzeitig mit einer Strategie der Differenz, die Jahrzehnte zuvor schon im Konkurrenzkampf Kino versus Fernsehen erprobt worden war.

Als sich abzeichnete, daß das Kino die Position des wichtigsten audiovisuellen Mediums an das Fernsehen verlieren würde, setzte ein vielschichtiger Re-Positionierungsprozeß des (Kino-) Films ein, dessen zentraler Aspekt ein Angebot von Erlebnissen war, die das Fernsehen nicht bieten konnte. Diesem Zweck dienten beispielsweise neue Technologien wie CinemaScope, Todd-AO und der 3D-Film, aber auch Filme mit nicht familientauglichen Inhalten, was vor allem ein Mehr an Sex und Action bedeutete. In ähnlicher Weise profilierten sich RTLplus und SAT.1 in den ersten Jahren mit der Ausstrahlung von Sex- und Actionfilmen. Proteste gegen ein derartiges Programmangebot haben sich jedoch mittlerweile weitgehend erübrigt, da kommerzielles Fernsehen prinzipiell auf das Wohlwollen der Werbewirtschaft angewiesen ist, die generell kein Interesse an einem "schockierenden" programmlichen Umfeld hat. Folglich finden sich derartige Filme nur noch in wenigen unbedeutenden Programmnischen. Sex und Gewalt mögen als Programmoption für kommerzielle Fernsehsender in der Startphase zwar von begrenzter Bedeutung sein, um die Zuschauerneugier zu wecken; als dauerhaft dominierende Programmfarbe sind sie jedoch ungeeignet – kommerzielles Fernsehen ist, von den Spartenprogrammen einmal abgesehen, prinzipiell "Mainstream"-Fernsehen.¹⁰

Was die Konsequenzen der "Vermarktung" des deutschen Fernsehens in programmlicher Hinsicht betrifft, waren längerfristig gesehen andere Programmmentscheidungen mit anderem Hintergrund wichtiger. Mit der Einführung des dualen Systems wurden die Rahmenbedingungen für eine "strukturelle Amerikanisierung" der deutschen Fernsehlandschaft geschaffen, die alle drei Teilmärkte einschloß. Ein großer Teil der Rezepte für kommerziell erfolgreiches Fernsehen, die sich in den USA in vierzig Jahren

¹⁰ Mustergültiges Marktverhalten demonstrierte in dieser Hinsicht der Geschäftsführer von PRO 7, Georg Kofler, der als Reaktion auf wiederholte Vorwürfe gegen "gewaltverherrlichende" Filme im Programm von PRO 7 einen "gewaltfreien Vorabend" anbot.

Fernsehgeschichte herausgebildet hatten, wurden nun auch in Deutschland angewendet und setzten sich mit zunehmendem Markterfolg der neuen Programmanbieter rasch durch. Mit Blick auf die Programmpäsentation gehören zu solchen "Rezepten" beispielsweise die Anordnung großer Programmf lächen nach "Timeslots", das "Stripping", d.h. die tägliche Ausstrahlung bestimmter Sendereihen auf dem gleichen Sendeplatz, oder extensive "On-Air-Promotion".

Was sich ebenfalls nach wenigen Jahren an Verhältnisse auf dem US-Markt anglich, war die starke Ausrichtung des Programmangebots nach den Interessen der Werbekunden. Im optimalen Fall wird in jedem Tagesabschnitt ein Programm geboten, das von einem größtmöglichen Teil der für die Werbewirtschaft interessantesten und zu diesem Zeitpunkt erreichbaren Zielgruppe gesehen wird, ohne daß während der Werbeunterbrechungen umgeschaltet wird.

III

Sichtbarster Ausdruck dieser Orientierung war ab Ende der achtziger Jahre eine Fülle von Format-Ankäufen bzw. -Adaptionen aus den USA. Im Unterschied zu früheren Programmimporten – sei es von fiktionalen Serien oder auch von Spielshows – geht es nun jedoch nicht in erster Linie um den Erwerb von *Programminhalten*, sondern von *Programmkonzepten*, die gleichermaßen für den Zuschauer- wie für den Werbemarkt interessant und auf dem Programmarkt zu günstigen Konditionen beschaffbar sind.

Vom reinen Spielinhalt her unterschied sich etwa eine Game-Show wie das GLÜCKSRAD nicht sonderlich von anderen, aus dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen vertrauten älteren Varianten des Begriffseratens à la PYRAMIDE oder DINGSDA (eine bereits 1984 vom Bayerischen Rundfunk eingekaufte amerikanische Lizenzproduktion). Zu einem neuen Typus von Sendung wurde das GLÜCKSRAD dadurch, daß jetzt auch das werbliche Potential dieses Programmangebots ausgeschöpft wurde. Erstens bieten Spielshows, die in einzelne Spielrunden aufgeteilt sind, einen quasi "natürlichen" Platz für Werbeunterbrechungen; zweitens geht es im GLÜCKSRAD um attraktive Preise, deren Vorstellung übergangslos als Werbepräsentation gestaltet werden kann; drittens lassen sich so auch mittelständische Unternehmen als Werbepartner gewinnen, die ansonsten nicht in der Fernsehwerbung präsent sind, da Produktion und Schaltung von Werbespots mit erheblichem finanziellen Aufwand verbunden sind. Zudem lassen sich Game-Shows in Blockproduktion sehr kostengünstig herstellen.

Aus der Sicht eines kommerziell operierenden Senders impliziert die in dieser Kombination der Elemente "neue Sendeform" Game-Show folglich eine

attraktive Lösung des Optimierungsproblems, das die drei Teilmärkte des Fernsehmarktes und das Koppelprodukt Programm/Werbung aufwerfen. Ähnliches läßt sich auch bei zahlreichen anderen "neuen Sendeformen" aufzeigen, die in den letzten Jahren zuerst ausnahmslos im Programm privatwirtschaftlich organisierter Sender aufgetaucht sind.

Ebenso wie Game-Shows gehören die nachmittäglichen Talk-Shows zu den preiswertesten Möglichkeiten, Sendezeit zu füllen. Für die Zuschauer sind sie erstens thematisch interessant, da sie reale Alltagsprobleme aufgreifen oder alltagsbestätigend angelegt sind, indem Fälle extremer Verletzung alltäglicher Handlungsweisen präsentiert (und sanktioniert) werden; zweitens durch ihre neue Art der Themenbearbeitung: Während in traditionellen Talk-Shows öffentlich-rechtlicher Sender Problembearbeitung entweder in Form von Gesprächen mit Prominenten oder als Expertendiskurs inszeniert wurde, steht in diesen neuen Talk-Sendungen der Diskurs zwischen Moderator(in) und Betroffenen im Vordergrund, also ein para-therapeutischer Diskurs. Wie zuvor in den USA schon die OPRAH WINFREY SHOW und zahlreiche Imitationen bewiesen haben, bewähren sich derartige Konzepte auch auf dem Werbemarkt: Man könnte vermuten, daß Alltagsnähe von Themen und Präsentation eine so große Anteilnahme der Zuschauerschaft versprechen, daß auch Werbeunterbrechungen toleriert werden. Der dauerhafte Erfolg von ILONA CHRISTEN, HANS MEISER (beide RTL) und – mit jüngerer Zielgruppe – ARABELLA KIESBAUER (PRO 7) belegt, daß dieses Kalkül offenbar aufgeht.

In vielerlei Hinsicht ein Pendant zu den nachmittäglichen Talk Shows stellen im Bereich der fiktionalen Produktionen die "Daily Soaps" dar. Von RTL in Deutschland mit GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN eingeführt¹¹ und mittlerweile auch im Vorabendprogramm der ARD mit VERBOTENE LIEBE und dem überarbeiteten MARIENHOF präsent, bearbeiten "Daily Soaps" ein vergleichbares Themenspektrum (ausgenommen besonders extreme Verhaltensmuster), nur in anderer Darbietungsform. Daß der filmtechnische Standard solcher Serien teilweise deutlich unter dem anderer fiktionaler Produktionen liegt, hängt nicht nur mit dem enormen Produktionstempo zusammen, sondern ist auch weitgehend unerheblich: Die Alltagsorientierung der Inhalte scheint die Mängel von Inszenierung und Aufbereitung zu kompensieren. Die Optimierung über die drei Teilmärkte gelingt auch hier durch niedrige Beschaffungskosten, gute Zuschauerzahlen (darunter viele passionierte Stammseher) und ein "werbefreundliches Umfeld".

Überlegungen anderer Art bilden den Hintergrund für eine weitere "neue Sendeform": die "Late Night Show". War für das öffentlich-rechtliche Fern-

¹¹ Dabei handelt es sich um die deutsche Adaption der niederländischen Adaption der australischen Serie RESTLESS YEARS.

sehen bis vor wenigen Jahren der spätere Abend eine Zeit, in der man entweder die Zuschauer allmählich weabschiedete oder ausgesprochene Minderheitenprogramme plazierte, sorgte die kommerzielle Konkurrenz nicht nur – zunächst aus werberechtlichen Gründen¹² – für eine immer größere Ausweitung der Sendezeiten, sondern entdeckte auch, in Übernahme amerikanischer Usancen, den späten Abend neu. In den USA hatte man schon lange erkannt, daß sich zu dieser Zeit mit entsprechenden Programmangeboten zwar kleine, aber für die Werbung überaus attraktive Zielgruppen erreichen lassen. Über Jahrzehnte optimiert, hat sich die "Late Night Show" als das von fast allen großen Sendern eingesetzte Mittel bewährt, um gerade auch jene Zuschauer zu erreichen, die erst spät ihr Fernsehgerät einschalten. Der Sender RTL, der sich ohnehin mehr und schneller als alle anderen an amerikanische Programmverhältnisse angeglichen hat, bot auch hier als erster eine deutsche Version an.

Während die "neuen Sendeformen" Game-Show, "Daily Talk" und "Daily Soap" nach relativ kurzer Anlaufzeit auch in Deutschland erfolgreich waren, konnte die "Late Night Show" jedoch noch nicht so recht Fuß fassen: Gottschalks LATE NIGHT erreichte im Durchschnitt eher mäßige Zuschauerzahlen, Nachfolger Koschwitz erzielt mit der RTL NACHTSHOW sogar noch schlechtere Ergebnisse. Einen erheblichen Anteil an diesem auffälligen Mißerfolg dürften zwei Umstände haben, die die Exportierbarkeit des Late-Night-Konzepts stark einschränken: Erstens gibt es in den USA mit New York (Produktionsort der LATE SHOW WITH DAVID LETTERMAN) und Hollywood (in der Nähe des Produktionsorts der TONIGHT SHOW WITH JAY LENO) zwei Zentren der Unterhaltungsindustrie, an denen tagtäglich Prominente für "Late Night"-Auftritte gewonnen werden können. Neben dem Problem, daß ein Großteil der in Deutschland beliebten Unterhaltungsstars Nicht-Deutsche sind, stehen deutsche Adaptionen des Konzepts folglich auch vor der Schwierigkeit, daß es in der Bundesrepublik keine New York oder Hollywood vergleichbaren Produktionszentren gibt. Zweitens erinnern "Late Night Shows" wie die von David Letterman oder Jay Leno zwar auf den ersten Blick an deutsche Prominenten-Talk-Shows (den größten Teil der Sendezeit füllen Gespräche des Moderators mit prominenten Gästen über deren aktuelle Probleme, Produktionen, ihre Biografie etc.), im Kontext der amerikanischen Populärkultur nehmen sie jedoch eine völlig andere Position ein und verfolgen eine andere inszenatorische Strategie. Letterman wie Leno präsentieren sich nicht so sehr als "Moderatoren", sondern in erster Linie als Stand-up-Comediens, als televisionäre Vertreter einer Form von improvisierter

¹² Die zulässige Gesamtzeit von Werbung berechnet sich nach der täglichen Sendedauer, eine Ausdehnung der Werbezeit ist nur möglich durch eine Verlängerung des Gesamtprogramms.

Bühnen-Komik, für die es in Deutschland bis heute kein Äquivalent gibt.¹³ Trotz aller Bemühungen, das Erscheinungsbild der US-Vorbilder zu kopieren (vom Bühnenbild über die "Hausband" bis zur obligatorischen Kaffeetasse und dem Verlesen einer Letterman entlehnten "10-Punkte-Liste" in der RTL NACHTSHOW) bleibt die Etablierung einer inhaltlichen Adaption der amerikanischen "Late Night Shows" ein noch immer ungelöstes Problem der Programmplanung.¹⁴

IV

Diese Beispiele mögen veranschaulichen, warum und auf welche Weise Vorbilder aus dem amerikanischen Fernsehen eine zentrale Rolle bei der Einführung neuer Sendeformen im deutschen Fernsehen gespielt haben. Es finden sich hier jedoch noch weitere, darunter auch einige, die nicht aus den USA übernommen worden sind, die zu erklären einen Wechsel des Blickwinkels erforderlich macht. Bis zu diesem Punkt wurde, ausgehend von beobachtbaren Veränderungen des Programmangebots, der Frage nachgegangen, auf welche Weise sich hinter dem zugegebenermaßen unscharfen Begriff der "neuen Sendeformen" Optimierungskonzepte hinsichtlich der drei Teilmärkte des Fernsehens erkennen lassen (dazu habe ich gewissermaßen "aus der Perspektive" kommerzieller Sender argumentiert). Im folgenden werde ich nun thesenartig einige Aspekte des sich u.a. in solchen neuen Sendekonzepten manifestierenden programmlichen Wandels mit Blick auf das Verhältnis Programm-Zuschauer skizzieren.

Abgesehen von der trivialen Beobachtung, daß das "neue" Fernsehen des dualen Systems weitaus mehr Unterhaltungsangebote offeriert, was bei einem primär zu Unterhaltungszwecken genutzten Medium nicht besonders verwundert, ist der vorherrschende Gesamteindruck der einer neuen Unübersichtlichkeit, womit nicht allein die Menge des Angebots gemeint ist. So schreibt Schneider, daß "[...] die wichtigen Programmsorten, [...] ehemals gut von einander unterscheidbar, bei näherer Betrachtung immer mehr verwak-

¹³ Diese Comedy-Orientierung fordert natürlich auch von den Gästen ein dazu passendes (Sprach-) Verhalten. Zumindest an der Bereitschaft dazu mangelt es in Deutschland anscheinend: In einer Folge von BOULEVARD BIO begründete Thomas Gottschalk seinen Ausstieg bei RTL unter anderem damit, daß sich die Gäste hier "ernsthaft" unterhalten wollten, lockere und witzige Gespräche wie in US-Shows daher unmöglich seien.

¹⁴ Noch am nächsten kam den US-Vorbildern Harald Schmidt mit SCHMIDTEINANDER (produziert vom WDR), die sich gerade nicht um eine Kopie des Erscheinungsbildes, sondern eher um die Adaption von typischen Humorformen der "Late Night Shows" bemühte.

keln" (1994, 4), ein Prozeß, der laut Schneider sogar die medienrechtlich wichtige Differenz von Voll- und Spartenprogrammen zusehends obsolet mache: "Begriffe und Realitäten [sind] dabei, sich aus den Augen zu verlieren" (ibid.). Neuberger (1994, 68) sieht vor allem die vormals exklusiven Verbindungen "Unterhaltung durch fiktive [sic!] Darstellungen" und "Informationen durch reale Darstellungen"¹⁵ von Auflösung bedroht, was zu "[...] einer Vermischung der Funktionen 'Unterhaltung' und 'Information' einerseits, der Darstellungsbezüge 'Fiktion' und 'Realität' andererseits" (ibid.) führe. Und Hickethier erkennt eine Tendenz zur "Verflüssigung" eingeführter Schemata, zur

[...] Schaffung eines nicht mehr durch Raster und Ressorts, sondern durch weiche Übergänge und beständige Attraktionswechsel bestimmten Kontinuums, das das Wahrnehmungsinteresse durch die Forcierung des Angebotswechsels permanent wachzuhalten sucht (1995, 76).

Was Hickethier beschreibt, Neuberger beklagt und Schneider als begrifflichen Anachronismus zur Korrektur anmahnt, sind Erscheinungsformen desselben Prozesses, der zunächst eine programmliche Konsequenz der organisatorischen "Deregulation" des deutschen Fernsehens zu sein scheint. Wenn man jedoch zusätzlich die Position der Zuschauerschaft im Rahmen des Gesamtphänomens "Fernsehen" einbezieht, wird ein Dreiecksverhältnis erkennbar.

Erste These: Die "Deregulierung" des deutschen Fernsehsystems war zentrale Voraussetzung dafür, daß mit einer "Deregulierung" des Programmangebots Konsequenzen aus einer schon lange zuvor eingesetzten "Deregulierung" des Zuschauerumgangs mit dem Medium gezogen wurden.

Zu Zeiten des öffentlich-rechtlichen Monopols war "Fernsehen" nicht allein eine tendenziell hoheitliche Veranstaltung, die der Zuschauerschaft in kontrollierten Dosen und unter Beachtung möglicher gesellschaftlich schädlicher Auswirkungen angeboten wurde; ein wichtiges Kontrollmoment bestand auch im Konzept *exklusiver Funktionalität*: Organisatorisch gespiegelt in der Aufteilung der Programmressorts sollte das Fernsehen Information, Bildung und Unterhaltung sowie – insbesondere das ZDF – Lebenshilfe bieten.

Zwar läßt sich mangels entsprechender Untersuchungen nicht nachweisen, seit wann die Zuschauerschaft das Konzept exklusiver Funktionalität nicht mehr nachvollzieht¹⁶, spätestens die Studie von Dehm (1984) hat jedoch

¹⁵ Formen non-fiktionaler Unterhaltung wie Sport und Spielshows werden in Neuberger's Modell als Sonderfälle behandelt.

¹⁶ Falls sie es überhaupt jemals getan hat: Einige in den letzten Jahren publizierten Erinnerungen an die frühen Jahre des bundesdeutschen Fernsehens bieten zumindest einiges Anschauungsmaterial dafür, daß die Sinngebungsstrategien der Zuschauer schon

gezeigt, daß dieses Konzept nicht länger haltbar ist. Rezeptive Erwartungen an das Medium scheinen eher von allgemeineren Einstellungen gegenüber dem Fernsehen als von sendungsspezifischen Einstellungen bestimmt. Vom Unterhaltungsmedium Fernsehen wird primär "Unterhaltung" erwartet, womit rezeptive Prozesse, die sich anderen Kategorien des offiziellen Funktionenkatalogs zuordnen lassen, aber keineswegs ausgeschlossen sind.¹⁷

Zudem muß man in diesem Zusammenhang neuere Erkenntnisse der an den britischen und amerikanischen *Cultural Studies* orientierten Medienforschung berücksichtigen, die von der prinzipiellen Mehrdeutigkeit von Fernsehtexten ausgehen, von "[...] einer eigenartigen Offenheit, den Schnittpunkt verschiedener systematischer Interpretationen zu bilden" (Wulff 1992, 106), sowie von einer aktiven Rolle der Zuschauer, die Fernsehtexte im Rezeptionsprozeß – als Aneignungsprozeß verstanden – gemäß sozial, kulturell und situativ geprägten sinnbildenden Strategien nutzen (vgl. Mikos 1994, 129ff).

Ohne damit gleich in Gefahr zu geraten, aus dieser "Öffnung" von Fernsehtexten zum Rezipienten eine völlige Beliebigkeit von rezeptiven Prozessen zu folgern¹⁸, kann festgehalten werden, daß sich unabhängig von der Einführung des dualen Systems und vermutlich schon seit längerer Zeit auch in Deutschland komplexere Formen des Umgangs der Zuschauer mit dem Fernsehprogramm eingespielt haben, als von der traditionellen Fernsehforschung beschrieben wurden. Diese Annahme erfordert nicht unbedingt die Aufgabe des vertrauten Funktionskanons, jedoch eine neue Verortung; dazu These zwei:

Die Rede von "Information", "Bildung", "Unterhaltung" und "Lebenshilfe" macht durchaus noch Sinn, wenn man mit diesen Begriffen nicht eindeutige und exklusive Texteigenschaften und diesen linear-kausal zugewiesene Nutzungsweisen meint, sondern *programmliche Vektoren* – prinzipiell lassen

immer in wenigstens ebenso hohem Maße von ihren situativen und lebensweltlichen Bezügen beeinflusst waren wie von – unterstellbaren – Konzepten der Sender bzw. Programmproduzenten hinsichtlich der "richtigen" Haltung zum Dargebotenen; vgl. stellvertretend Müllender/Nöllenheidt 1994.

¹⁷ Ein Sonderproblem stellen hierbei natürlich Nachrichtensendungen dar, die allenfalls sehr begrenzt "Unterhaltungsstimuli" bieten. Da jedoch die große Zahl von Einzelinformationen, die jede Nachrichtensendung bietet, ein effektives "Behalten" ausschließt, liegt die – zu überprüfende – Vermutung nahe, daß der Nutzen der Rezeption nicht so sehr im Informationszugewinn, sondern eher im Gefühl der Informiertheit besteht sowie in der Gewißheit, daß keine akute Gefährdung der eigenen Lebenswelt vorliegt.

¹⁸ Zur Kritik exzessiver Polysemie-Konzepte vgl. Morley 1992, 18ff.

sich jeder Fernsehsendung sowohl verschiedene Angebotsmuster als auch unterschiedliche mögliche Nutzungsweisen unterstellen.

Wenn also im Rahmen der "Offenheit" von Fernsehtexten grundsätzlich jede Art von Sendung auf jede Art von Nutzungsstrategie treffen kann, so scheint es mir doch plausibler, wenigstens von einer prinzipiellen Kompatibilität von Sendung und Aneignungsweise auszugehen. Natürlich kann theoretisch nicht ausgeschlossen werden, daß sich ein Zuschauer die TAGESSCHAU mit einer rezeptiven Haltung ansieht, die primär Unterhaltungserlebnisse intendiert, wie umgekehrt ein GLÜCKSRAD-Zuschauer durchaus vor allem eine Erweiterung seines Bildungshorizonts beabsichtigen mag; beide Zuschauer dürften jedoch künftige Programmauswahlen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit anders treffen.

Um nochmals auf die Eingangsthese zurückzukommen: Auch in medienpolitischen Debatten, in denen der Begriff vorwiegend auftaucht, besteht Konsens darüber, daß "Deregulierung" im Grunde genommen eine nur zum Teil angemessene Etikettierung darstellt. Tatsächlich betont "Deregulierung" lediglich einen Aspekt strukturellen Wandels, die Auflösung vorheriger Ordnungsmuster. Gleichzeitig findet aber auch eine "Reregulierung" statt, wird eine Neuordnung unter anderen Prämissen eingeleitet. Entspricht dem Befund der "Deregulierung" des deutschen Fernsehsystems das Konstatieren (und häufig auch Beklagen) eines von Diffusität gekennzeichneten Programmangebots, lassen sich auf den zweiten Blick einzelne, präzise benennbare Erscheinungsformen einer programmlichen "Reregulierung" ausmachen.

These drei: Kennzeichnend für die Programmentwicklung der letzten Jahre ist ein Prozeß der komplementären *Differenzierung* und *Bündelung* von rezeptiven Angeboten, der einerseits individuelle Konsumentenpräferenzen berücksichtigt, andererseits das Ziel der Zuschauerakkumulation nicht aufgibt.

Dieser Prozeß ist aus anderen medialen Kontexten sehr vertraut. So differenzierte sich beispielsweise in den achtziger Jahren der populäre Musikmarkt parallel zur Segmentierung der Jugendkulturen in eine unübersehbare Fülle von Stilrichtungen aus¹⁹, wodurch umgekehrt "Crossover" zum zentralen Schlagwort wurde, also die musikalische Stilmischung als Zugangsvoraussetzung zu mehreren kommerziellen Teilmärkten (vgl. Hallenberger 1994). Ein vergleichbares "Crossover"-Phänomen waren Ende der siebziger und Ende der achtziger Jahre George Lucas' STAR WARS-Filme. Mit der Mischung von Elementen aus Science Fiction, Märchen, Western

¹⁹ Etwa die vormalige "Hardrock"-Szene, die sich heute als komplexer Verbund teilautonomer "Metal"-Subszenen darstellt, zusammengesetzt u.a. aus "Death Metal", "Speed Metal", "Thrash Metal", "Epic Metal", "White Metal" etc.

und Kriegsfilm kumulierten sie Attraktoren unterschiedlichster Genres und gleichzeitig unterschiedliche Publika, wodurch sie zu den (bis zu diesem Zeitpunkt) erfolgreichsten Filmen aller Zeiten wurden.

In ähnlicher Weise präsentieren sich heute immer mehr Fernsehsendungen als ausdifferenzierte Variationen vertrauter Programmangebote, die – und das ist neu – Bauelemente vormals disparater Sendungstypen kombinieren. Im Bereich der fiktionalen Sendungen stehen für diese Entwicklung immer noch in hohem Maße amerikanische Programmimporte, von MIAMI VICE über MOONLIGHTING (DAS MODEL UND DER SCHNÜFFLER) bis zu NORTHERN EXPOSURE (AUSGERECHNET ALASKA)* und dem Genre "Sitcom" insgesamt (wie z.B. EINE SCHRECKLICH NETTE FAMILIE oder ROSEANNE), für das es zuvor als Mischform von Komik und Familienserie in Deutschland – von wenigen Ausnahmen abgesehen (vor allem: EIN HERZ UND EINE SEELE) – kein Äquivalent gegeben hatte. Analoge Phänomene im non-fiktionalen Programmbereich operieren bevorzugt entweder über die zielgruppendifferenzierte Mischung von eingeführten Programmformen, die Kombination traditionell getrennter funktionaler Ausrichtungen oder neuer Verbindungen von Form und Ausrichtung. In der Regel werden sie mit dem Etikett der "neuen Sendeform" versehen, wie etwa die oben erwähnten Varianten der Talk-Show (die, in der Terminologie der funktionalen Ausrichtung, "Unterhaltung" und "Lebenshilfe" verbinden) oder die "Late Night Show" (ein Genre-Mix von Talk-Show und Comedy), aber auch "Reality TV" (die dokumentarische Form plus Lebenshilfe-Orientierung plus Unterhaltungswert) und die "Medienschow" à la PARLAZZO oder CANALE GRANDE, die gleichzeitig Unterhaltungsangebot, Medienkritik und TV-Konsumentenservice sein woll(t)en.

Was die Texteigenschaften all dieser Produktionen betrifft, zeichnet sie vor allem ein Merkmal aus; dazu These vier:

Typisch für alle Programmbestandteile, die in den letzten Jahren in Deutschland als "neu" etikettiert worden sind, ist die *Optionalisierung* der betreffenden Sendungen, d.h. sie sind von vornherein so produziert, daß sie mit unterschiedlichen Nutzungsstrategien kompatibel sind.

Die spezifische "Offenheit" von Fernsehtexten ist nicht allein ein Phänomen, das bei der Rezeptionsanalyse zu bedenken ist; was aktuelle Programmentwicklungen betrifft, muß sie auch Gegenstand der Textanalyse sein. Immer häufiger tauchen im Fernsehprogramm Sendungen auf, die für unterstellbare unterschiedliche rezeptive Strategien individuell konfigurierbare Textelemente offerieren: textuelle Optionen für rezeptive Optionen. Ein besonders

* Vgl. den Beitrag von Torres in diesem Heft.

extremes Beispiel stellt in dieser Hinsicht die RTL-Produktion WIE BITTE?! dar, eine Adaption eines britischen Formats. Diese Sendereihe ist einerseits Verbraucherberatung, andererseits durch die Aufbereitung der vorgeführten Fälle in Sketchform zugleich "Comedy"; sie verklammert also zwei ausgesprochen divergente Sendungstypen. Beiden Inszenierungselementen lassen sich entsprechende Zuschauerhaltungen zuordnen, und auf beiden Ebenen ist WIE BITTE?! konsistent: Die Sendereihe *ist* gleichzeitig Verbraucherberatung und Comedy und entzieht sich damit jeder traditionellen Einordnung.

These fünf: Im Rahmen der textuellen Optionalisierung von neueren Fernsehsendungen wird "Lebenshilfe" immer deutlicher zu einer wichtigen programmlichen Ausrichtung.

Geht man von einem weitgefaßten Begriff von "Lebenshilfe" aus, der sich nicht auf schlichte Gesundheitstips, wie sie im GESUNDHEITSMAGAZIN "PRAXIS" gegeben werden, und einschlägige ARD-RATGEBER-Sendungen beschränkt, sondern allgemein lebensweltlich relevante Elemente von Fernsehen einschließt, wird dieses Konzept geradezu als Leitmotiv neuerer Programmentwicklungen erkennbar: "Lebenshilfe" in diesem Sinn bieten beispielsweise fast alle neuen Talk-Shows (sei es durch Thematisierung vertrauter "Probleme" oder durch Präsentation solcher, die man glücklicherweise nicht auch noch hat), Reality TV, aber auch die "Daily Soap".

Zugespitzt formuliert: Läßt sich der vielfach beschriebene "Bedeutungsverlust" des Mediums Fernsehens zum Teil als Zuschauerreaktion auf die Umwandlung des bundesdeutschen Fernsehsystems von einer eher hoheitlichen Veranstaltung in ein primär mit anderen Unterhaltungswaren konkurrierendes Angebot beschreiben, steht die Hervorhebung von "Lebenshilfe" im heutigen Fernsehprogramm für den Versuch, durch den Nachweis der konkreten "Nützlichkeit" des Angebots diesen Verlust zu kompensieren.

Vor diesem Hintergrund müssen auch die so etikettierten "Nebentätigkeiten", denen viele Fernsehzuschauer bei eingeschaltetem Fernsehgerät nachgehen, neu überdacht werden. Das Fernsehen hat offenbar in vielerlei Hinsicht seine ehemals privilegierte Position verloren und ist, herausragende (Programm-) Ereignisse ausgenommen, zu einer Zeitnutzungsoption unter anderen geworden. Mit dem dualen System wurde es – nun auch offiziell – säkularisiert.

Literatur

- anon. (1992) Prophetie ist keine Kunst. Interview mit RTL-Programmdirektor Marc Conrad. In: *FUNK-Korrespondenz*, 47, S. 1-7.
- Blümel, Wolfgang / Pethig, Rüdiger / von dem Hagen, Oskar (1986) The Theory of Public Goods: A Survey of Recent Issues. In: *Journal of Institutional and Theoretical Economics*, 142, S. 241-309.

- Dehm, Ursula (1984) *Fernsehunterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang? Eine sozial-psychologische Studie zum Fernseh-Erleben*. Mainz: Hase und Koehler.
- Diekhof, Rolf (1995) Neueste allgemeine Verunsicherung. In: *Werben und Verkaufen*, 20, S. 58-61.
- Hachmeister, Lutz (1994) Das Programm ist das Programm. Mentalitäten und Stereotype im medienpolitischen Feld. In: *Fernsehen. Medien, Macht und Märkte*. Hrsg. v. Helmut Monkenbusch. Reinbek: Rowohlt, S. 38-62.
- Hallenberger, Gerd (1994) Dekonstruktion und Rekonstruktion: Die Segmentierung von Rockstilen in den 80er Jahren. In: *Die Rockmusik der 80er Jahre. 4. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft*. Hrsg. v. Werner Faulstich & Gerhard Schäffner. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, S. 28-46.
- Hickethier, Knut (1995) Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *Montage/AV* 4,1, S. 63-83.
- Keppler, Angela (1994) *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Krüger, Udo Michael (1992) *Programmprofile im dualen Fernsehsystem 1985-1990. Eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission*. Baden-Baden: Nomos.
- Mikos, Lothar (1994) *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. Berlin/München: Quintessenz.
- Morley, David (1992) *Television, Audiences and Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- Müllender, Bernd / Nöllenheidt, Achim (Hrsg.) (1994) *Am Fuß der blauen Berge. Die Flimmerkiste in den 60er Jahren*. Essen: Klartext.
- Müller, Eggo (1995) Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung und 'Fernsehen des Verhaltens'. In: *Montage/AV* 4,1, S. 85-106.
- Neuberger, Christoph (1994) Was ist neu am neuen Fernsehen? Funktionale Ambivalenz, diffuse Bezüge und der Verlust der Harmlosigkeit. In: *Medium* 24,2, S. 67-71.
- Röckenhaus, Freddie (1993) Wie viele Programme trägt 1 Mensch? In: *Die Zeit* v. 26.11.1993.
- Rothenberg, Jerome (1962) Consumer Sovereignty and the Economics of Television Programming. In: *Studies in Public Communication*, 4, S. 45-54.
- Schneider, Norbert (1994) Begriffsverlust und Zeitgewinn. Staatsvertragsnovellierung: ein Plädoyer für Klärungen. In: *EPD/Kirche und Rundfunk*, 96, S. 3-5.
- Steiner, Peter O. (1952) Program Patterns and Preferences and the Workability of Competition in Radio Broadcasting. In: *Quarterly Journal of Economics*, 29, S. 107-131.
- Wulff, Hans J. (1992) Mehrdeutigkeit als Problem der Fernsehtheorie. In: *Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF-Tagung 1990*. Hrsg. v. Knut Hickethier & Imela Schneider. Berlin: Edition Sigma, S. 101-108.

Hans J. Wulff

Flow

Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens

Keine Veränderung des Fernsehsystems hat zu so eklatanten Veränderungen der Einschätzung des Gesamtprogramms wie auch der Abschätzung der eigenen Befindlichkeit gegenüber dem Fernsehangebot geführt wie die Programmvermehrung, die mit der Deregulierung einsetzte und deren Ende noch nicht absehbar ist. Was einmal übersichtlich und wohlgeformt schien, hat sich in einen wahren Dschungel von Angeboten verwandelt, dessen Kontur ebenso unscharf bleibt wie seine einzelnen Segmente gesichtslos sind. Der Eindruck der "Programmmflut", in der der Zuschauer unterzugehen droht, hat sich vielen aufgedrängt und ist als "Bilderflut" auch zum medienkritischen Drohwort geworden. Der Eindruck von Unübersichtlichkeit und Beliebigkeit verschärft sich noch dadurch, daß die einzelne Sendung mit Werbeblöcken durchsetzt ist und so die Einheit des zusammenhängenden Mitteilungsstücks zertrümmert wird. Die Frage, ob die Vermehrung von Programmen nur eine Verbreiterung des Angebots ist oder ob sie zu Veränderungen des Rezeptionsverhältnisses führt, das Zuschauer und Programme miteinander eingehen, ist umstritten und im Ende nicht beantwortet.¹

Es wird berichtet, daß der Engländer Raymond Williams in einem New Yorker Hotel von den Sendungen des kommerziellen amerikanischen Kabelfernsehens irritiert gewesen sei – von der Vielzahl der Programme ebenso wie von der Tatsache, daß einzelne Sendungen durch Werbung zerstückelt wurden. Diese Irritation liegt einer vielzitierten und oft mißverständenen Unterscheidung zugrunde – der zwischen der Auffassung des Fernsehens als *program* und als *flow*.² Williams schrieb 1975 in seinem Buch *Television: Technology and Cultural Form*:

-
- ¹ Man denke z.B. an den Übergang des Fernsehens von der Primärfunktion eines Informationsmedium zum Kontaktmedium, das als *néo-télévision* bezeichnet worden ist; vgl. dazu Müller 1995, 86f, 100ff.
 - ² Um den Charakter der Metapher deutlicher spürbar zu lassen, werde ich den Terminus im Original stehen lassen und ihn nicht mit "Fluß" einzudeutschen versuchen. John Hartley setzt neben das Konzept *flow*, das von Williams, aber auch von Programmachern dazu benutzt werde, das Vergehen und das Management von Zeit im Medium

There has been a significant shift from the concept of sequence as *programming* to the concept of sequence as *flow*. Yet this is difficult to see because the older concept of programming – the temporal sequence within which mix and proportion and balance operate – is still active and still to some extent real (1975, 89; Herv.i.O.).

Das *flow*-Moment am Fernsehen steht so den Programmschemata entgegen – wobei das *programming* immer wieder auf das gleiche Grundproblem stößt: Solange die Einzelprogramme heterogen sind, thematisch nicht voneinander abhängen und wechselnde semiotische Modi und verschiedenste Textsorten aufeinander treffen, kann das Programmschema nur formal ausbalanciert werden.³ Ein *programming*, das über ein solch formales Kriterium der Programmauswahl und –koordination hinausgeht, komponiert nach einem inhaltlich-thematischen Gesichtspunkt ein Programm aus Unterprogrammen und bereitet so einen semantischen Prozeß (bzw. einen Lernprozeß) beim Zuschauer vor, der auf einen benennbaren Sinn hin orientiert ist (die Programmgestaltung von Arte geht in diese Richtung). Ein allein auf formalen Kriterien basiertes *programming* hat es dagegen immer mit einem unkalulierbaren semantischen Effekt zu tun: mit der Induktion von Bedeutungen zwischen Sendungen. Das *flow*-Moment am Fernsehen stellt sich also nahezu zwangsläufig ein, mehr oder weniger intensiv.

Worum geht es nun, wenn Williams von *flow* spricht?

Yet it may be even more important to see the true process as flow: the replacement of a programme series of timed sequential units by a flow series of diffe-

Fernsehen zu konzeptualisieren, das Konzept *flow*, mit dem er eine Raummetapher benutzen will, um geopolitische Bezüge des Fernsehens als einer internationalen Industrie ebenso zu benennen wie die Verhältnisse zwischen kritischen Positionen oder die Distanzen zwischen Zuschauern (1992, 12). Diese Ausweitung scheint mir wenig produktiv zu sein, zumal das *flow*-Konzept in andere Richtungen weist als nur auf die zeitliche Taktung des Programms.

- ³ Es wäre zu fragen, ob Williams Überlegungen vor allem auf die Durchdringung der Bedeutungssphäre mit den Formen und Inhalten der Werbung gerichtet war. Das will und kann ich hier nicht entscheiden (vgl. dazu Williams 1975, 91f). Ich will ausdrücklich darauf hinweisen, daß die Rezeption der *flow/programming*-Unterscheidung außerordentlich heterogen ist und sehr unterschiedlich interpretiert wurde. White (1986, 51; ähnlich auch Feuer 1983, 15f) sieht den "flow of television programming" z.B. in Opposition zu einem erst in der Analyse wirksam werdenden Prinzip von Segmentation einerseits, von Pertinenz andererseits. An anderer Stelle schreibt White dem Konzept des *television flow* die Charakteristiken (1) "programming strategy", (2) "viewing experience" und (3) "segmentation without closure" (1986, 55) zu. Ich werde hier das "Programmieren" strikt der Kommunikatorseite zuschlagen, die *flow*-Effekte dagegen der Rezeption – wissend, daß Zuschauer über ein Programmwissen verfügen, das unter Umständen Zuwendungen und Auswahlverhalten reguliert.

rently related units in which the timing, though real, is undeclared, and in which the real internal organisation is something other than the declared organisation (1975, 93).

Williams folgt so der Vermutung, daß die Sinnkonstruktionen des Fernsehens aus einer Tätigkeit des Rezipienten hervorgehen, in die Elemente der unterschiedlichsten Texte eingehen. Die Leistungen dieser Montage von Sinnelementen zu untersuchen, sei die eigentliche Aufgabe der Fernsehtheorie. Demzufolge würde eine Untersuchung der Semantik einzelner Texte des Fernsehens zu kurz greifen, weil ein besonderer Ort der Bedeutungs-entstehung im Fernsehen *zwischen den Einzelprogrammen und -sendungen* liegt.

Flow und Montage

In Auseinandersetzung mit Williams' Modell hat John Ellis eine knappe Analyse von Werbeblöcken skizziert, die sehr prägnant die Vielschichtigkeit des *flow*-Phänomens illustriert:

The experience of watching advertisements is that of seeing segments cluster together, inciting each other. Their specific meanings have relatively little to do with each other; their generalised generic meaning (a domestic consumerist relation to objects) gives them a certain common thematic; but their organisation together is something new to Western representations. Advertisements on TV cannot be scanned or ignored like the page of a newspaper: they demand short bursts of attention, producing an understanding that rests at the level of the particular segment involved and is not forced to go further, is not made to combine as a montage fragment into a larger organisation of meaning. Thirty seconds by thirty seconds, the 'spot' advertisement expands but does not combine: it is the furthest development of broadcast TV's segmental commodity (1992, 118f).

Das Bedeutungskonzept bedarf einer Präzisierung. Es wäre absurd, dem einzelnen Werbespot eine Bedeutungskomponente abzusprechen. Es ist hier wohl in zweierlei Weise von "Bedeutung" die Rede. Das eine ist eine semantische Beschreibung, die dem Einzeltext zugeordnet ist. Ein Werbespot kann verstanden, erinnert, paraphrasiert, beschrieben und in anderer Weise bearbeitet werden, was jeweils voraussetzt, daß dem Text eine Bedeutung zugewiesen worden ist. Von "Bedeutung" in einem zweiten Sinne ist die Rede, wenn von den semantischen Effekten die Rede ist, die die Elemente einer *flow*-Konstruktion (oder genauer: einer Kombination von Einzeltexten bzw. von Segmenten, die zu einem *flow*-Effekt führen) haben – denn sie sind ja gerade nicht miteinander in Verbindung gebracht, um höhere Bedeutungen zu konstituieren, sondern beliebig und zufälliger Nachbarschaft folgend. Wenn sich hier dennoch semantische Effekte einstellen – und

das ist ja die These –, dann liegen sie unterhalb der Textschwelle. Eine *flow*-Sequenz – darunter sei eine zusammenhängende Rezeptionspassage verstanden, in der der *flow*-Effekt auftritt – ist nicht komponiert, um aus der Kombination der Segmente Aussagen höherer Ordnung zu induzieren, sondern entsteht zufällig.

Die Bedeutungen, die sich in einer solchen Sequenz realisieren, sind nur möglich, weil sich die kulturellen Prozesse auf "Tiefenideologien" beziehen. John Fiske hat einige Jahre nach Ellis versucht, derartige Bedeutungsverhältnisse als *Diskursstrukturen* zu beschreiben. Weil nun die Segmente des *flow* kulturelle, bedeutungsfähige Texte sind und weil in Texten kulturelle Wertvorstellungen zum Ausdruck gebracht werden, lassen sich die Segmente des *flow* aufeinander beziehen – eben weil sie als Ausdruckselemente für jeweilige Diskurse aufgefaßt werden können. Genau dieser Übergang vom *flow*-Effekt zur Analyse tiefenideologischer Bezüge bedarf aber eingehenderer Untersuchung. Zum einen ist nach dem *Ort der Bedeutung* zu fragen, die es zu bestimmen gilt; zum anderen ist nach der *Art der semantischen Produktivität* zu fragen, die *flow*-Strukturen insbesondere von Montageeffekten unterscheidet.

Zunächst zu ersterem: Man könnte behaupten, daß die *flow*-Effekte nur Tiefenschichten von "Bedeutung" zu Tage fördern bzw. als Elemente einer Bedeutungsbeziehung benutzen, die im Text schon enthalten gewesen sind. Texte *repräsentieren* dann tiefenideologische Diskursbeziehungen, so daß eine eingehende (ideologiekritische, hermeneutische, dekonstruktivistische oder was auch immer) Untersuchung sie auch beschreiben und bestimmen könnte. Texte sind dann "Zeitgeist-Phänomene", in die die Themen, Kategorien und Orientierungen jeweiliger Diskurswelten eingelassen sind. Wenn in dieser Art die kursierende Tiefenideologie in den Texten selbst manifestiert ist, bleibt allerdings zu fragen, welche Effekte aus der Juxtapositionierung von Texten entstehen.⁴

Gegenüber dieser Repräsentations-Annahme kann man auch die radikale These vertreten, daß die tiefenideologischen Bedeutungen, die im *flow* konstituiert werden, tatsächlich nur *zwischen* Texten entstehen können. Die Bedeutungen stecken dann nicht im Text, sondern werden durch den Zuschauer in die Textbedeutung einerseits "importiert" (weil sie ja nicht im Text schon enthalten sind), andererseits "abgeleitet" (weil erst die Gegenüberstellung zweier Texte Anlaß dafür bildet, auf tiefendiskursive Schichten von Bedeutung überzugehen). Die Bedeutungen werden vom Zuschauer *konstruiert*, indem die Texte in Beziehungen zum Wissen von

⁴ Will sagen, daß die Diskursanalyse von Fiske einem anderen Grundgedanken folgt als das *flow*-Modell von Williams!

Zeitgenossen gebracht werden. Diese Bedeutungen können den Texten selbst nicht abgelesen werden, so daß auch keine Text-Analyse sie aufdecken kann.⁵

Die Besonderheit der Konstruktivität des *flow* kann im Abgleich mit der Montage näher bestimmt werden, denn die Bedeutung, die in *flow*-Sequenzen aufgebaut wird, basiert *nicht* auf der semantischen Produktivität, die den Modellen von Montage zugrunde liegt: Die Bedeutungen, die in einer *flow*-Sequenz entstehen, resultieren nicht aus der Juxtaposition von Elementen, sondern müssen in einer dreistelligen Beziehung bestimmt werden.

Worum geht es in Bedeutungstheorien der Montage? Bildmontagen erproben das Gesamt der Bedeutungen, die die Elemente der Welt miteinander verbinden, möchte man sagen. Montagetheorien gehen davon aus, daß zwei Elemente, die aneinandergesetzt werden, Beziehungen eingehen, etwas Neues hervorbringen. Sie untersuchen die Produktivität der Kombination, und es ist gleichgültig, ob die Leitvorstellung einer Synthese, in der die Elemente der Verbindung verschmolzen werden (Eisenstein: Das Bild ist eine Zelle, das durch ein zweites Bild befruchtet wird), das Nachdenken über Montage dominiert oder ob davon ausgegangen wird, daß zwischen den Elementen eine Differenz aufbreche, ein "Intervall" (in Vertovs Worten), das hervorgetrieben wird mit dem Ziel, etwas nicht Darstellbares für den Zuschauer erschließbar und erfahrbar zu machen. In beiden Modellen wird von der anschaulichen Fülle des visuellen Materials übergegangen zu abstrakten Bedeutungen, zu begrifflichen Verhältnissen, zu Propaganda.

Flow nimmt dagegen das Nebeneinanderstehen zweier Texte oder Textfragmente als gegebene Ausgangstatsache. In der Montage geht es darum, selbst zu konstruieren, Bedeutungsprozesse in Gang zu bringen und zu kontrollieren. Montagetheorien sind tendenziell Produktionstheorien, Produzententheorien. Es geht in der Regel darum, von einem Produzenten intendierte Bedeutungsprozesse so im anschaulichen Material des Films abzusichern, daß in der Rezeption auf den intentionalen Kern der Aussage vorangeschritten werden kann. *Flow* dagegen bringt nichts in Gang, es gibt kein kommunikatives Ziel und keine Kontrolle der *flow*-Effekte. *Flow*-Theorien sind tendenziell immer Rezeptionstheorien, Rezipiententheorien. Im *flow*-Erlebnis geht es darum, in der Verschiedenartigkeit der Elemente der Sequenz Gleichartigkeiten, abstrakte Vergleichbarkeiten und ähnliches zu entdecken. Wollte man plakativ formulieren: *Flow* steht in striktem

⁵ Insofern müßte übergegangen werden zu Denkmodellen, wie sie im *New Historicism* (Kontextualisierung, Auflösung einer Autonomie der Texte, etc.) angesprochen werden.

Widerspruch zu allen Montage-Konzepten. Es geht nicht um Konstruktivität, sondern um einen spezifischen Typus (meditativer?) Rezeptivität.⁶

Die Unterscheidung von *flow* und Montage scheint mir sehr wichtig zu sein. In der Montage werden Stücke miteinander in Kontakt gebracht, die Anlaß und Material bieten für einen Schluß des Rezipienten. Das, was mit Montage artikuliert wird, ist etwas, das gegenüber der anschaulichen Fülle der Elemente abstrakter ist, von anderem semiotischen Modus, sich jedenfalls übersummativ gegenüber den Teilen verhält. Dem montierten Kommunikat kann immer eine Kommunikatorabsicht unterstellt werden, den nebeneinandergestellten Stücken immer ein verbindendes Element; kombinierte Stücke werden also in der Rezeption daraufhin untersucht, wie sie miteinander integriert werden können. Im *flow* dagegen fehlt diese schon vorab gegebene Sinn-Unterstellung, die Elemente stehen nebeneinander, der konstruktive Übergriff auf eine höhere Einheit des Verstehens ist ganz und gar zufällig. Die Elemente stehen im Modus der "nachzeitigen Kopräsenz" nebeneinander, gelten aber nicht als Elemente einer andersgearteten Einheit der Kommunikation.

Prozeßhaftigkeit

Mit dem *flow*-Konzept hat Williams einerseits ein Konzept vorgelegt, das einen *Supertext* als Effekt des Fernsehprogramms annimmt, in dem das Signifikanten-, Diskurs- und Themenmaterial der ganzen Kultur umgesetzt und zum Ausdruck gebracht wird. Andererseits ist das semiotische Verhältnis, das die semantischen Zusammenhänge, die im *flow*-Effekt aufscheinen, entstehen lassen, kein Repräsentationsverhältnis im engeren Sinne. Und es sind keine strikten semantischen oder textuellen Restriktionen oder Konventionen, die Signifikant und Signifikat miteinander verbinden.

Vielmehr haben wir es mit *flüchtigen Entwürfen* zu tun, mit *transitorischen Einheiten*, die vom rezipierenden Subjekt aktiviert werden oder nicht. Für die Bedeutungskonstitution und das Verstehen einzelner Texte ist der *flow*-Effekt nicht nötig. Er stellt sich *en passant* ein. Der *flow*-Zusammenhang basiert auf flüchtigen *Assoziationen*, die Elemente des Supertextes miteinander in Verbindung bringen. Sie werden nicht decodiert, sondern hinzuerfunden. Es sind aktive Leistungen des Rezipienten.

⁶ In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Hartmut Winkler, der dem Umschalten (Zapping) eine intentionale Orientierung auf "begleitende Phantasien" unterlegt und diese der "normalen Rezeption" entgegenstellt, die durch Montage kontrolliert sei; vgl. Winkler 1991, 121f. Ich möchte Winklers Argument hier zurückführen auf eine allgemeinere Überlegung: Das Umschalten intensiviert einen Modus von Assoziativität, der der Rezeption von Fernsehen sowieso innewohnt.

Es geht im *flow*-Erlebnis um das Erlebnis einer Aktivität, um den Vollzug eines semantischen Spiels, um eine Erfahrung des Subjekts, das sich selbst als Bedeutungsproduzenten gegenüber dem Fernsehangebot einsetzt. Der Weg ist das Ziel, wenn man so will. Damit hängt eng zusammen, daß das Erlebnis des Fernsehens so *präsentische* Züge trägt⁷, weil – wenn man der These folgen will, daß *flow* ein Bedeutungs- und Wissensspiel sei – *flow* einen eigenen Zeit- und Realitätsrahmen hat, wie alle Spiele. Insofern hat Jane Feuer recht, wenn sie das ganze *flow*-Konzept auf die Erklärung des Erlebnischarakters von "Fernsehen" zurückführt: "Raymond Williams invokes the concept of 'flow' as a way of explaining the effect of immediacy and presence the experience of television gives" (1983, 15).

In den Arbeiten des Soziologen Mihaly Csikszentmihaly (1985) hat diese Auffassung von *flow* eine erlebnistheoretische Begründung: Er hat das *flow*-Erlebnis zuerst in außergewöhnlichen Situationen (wie z.B. bei Künstlern im kreativen Prozeß oder bei Bergsteigern "in der Wand") beobachtet: Im Tun aufgehen, voll konzentriert sein, die Umgebung wird im Fluß des Handelns begriffen. Eine *flow*-Situation besteht dabei aus einer Folge von Spannungserzeugung und -lösung, von Furcht vor Mißerfolg, Triumph über die Umstände und erneuter Furcht vor möglichem Versagen, wieder folgendem Triumph etc.

Flow und Indikativität

Das *flow*-Erlebnis, das sich in dieser Art als Augenblickserlebnis fassen läßt, ist aber nicht freischwebend, sondern als rezeptive Handlung gebunden an das Material und seine Qualitäten. Die einzelnen Elemente, die im *flow* aneinander geraten können, sind rein formal zwar so beliebig wie das Spektrum von Themen und Genres des Fernsehens zu einem jeweiligen Zeitpunkt. Tatsächlich ist die Beliebigkeit aber dadurch eingeschränkt, daß das Fernsehen eine symbolische Agentur der Gesellschaft ist. Eine Kultur läßt sich unter einem gewissen Aspekt ansehen als ein globaler Wissenszusammenhang, der in den kommunikativen Prozessen beständig zirkuliert und dabei sowohl gelernt wie beigebracht wird. Alle kulturellen Veränderungen zeigen sich so abhängig von den kommunikativen Agenturen, in denen und durch die sie vermittelt werden müssen. Wenn die kulturellen Prozesse in den Texten des Fernsehens zum Ausdruck gebracht werden, wenn die Themen, die im Leben einer Gesellschaft eine Rolle

⁷ Vgl. zum Präsenz-Phänomen des Fernsehens Cubbitt 1991, 29ff. Manchmal wird die Fluß- bzw. Fließmetapher mit dem Live-Charakter des Fernsehens zusammengedacht, so daß man dem Fluß des Lebens teilzuhaben scheint, wenn man dem "Fluß des Programms" zuschaut; vgl. z.B. Hickethier 1992, 176.

spielen, sich entsprechend auch im Angebot des Fernsehens wiederfinden, dann steht das, was im *flow* aneinander geraten kann, immer im Horizont der Kultur, der das Fernsehangebot angehört. Die Kultur selbst ist so ein Artefakt – das, was einer Untersuchung zugänglich ist, sind nur die kommunikativen Angebote, die Beispielerzählungen, die besonderen Nachrichten. Die Kultur als Wissenszusammenhang ist flüchtig und hintergründig und muß in den Aneignungsprozessen der Kulturteilnehmer immer wieder neu hervorgebracht werden.

Drei Überlegungen schließen sich hier an:

- (1) Fernsehen steht immer in einem *reflexiven* Verhältnis zu seiner jeweiligen Mutterkultur, das genau aus jenem Verhältnis der wechselseitigen Bedingung abgeleitet werden kann, das "Wissenszusammenhang" und "Kommunikation" bilden. Dieser *ethnophatische* Impuls, auf den z.B. Richard Batz in seinem Buch über Fernsehnachrichten in Frankreich und Deutschland (1993) hingewiesen hat und den er in kontrastiver Analyse herausarbeiten konnte, betrifft sowohl formale Aspekte der Repräsentation und Darbietung wie auch thematische Bindungen des Programms an seine Kultur.
- (2) Die einzelnen Elemente, die nacheinander rezipiert werden, kombinieren sich zu einer *kaleidoskopischen Darstellung* der Ideologie der Mutterkultur. Zwar kombinieren sich im *flow* Elemente der Kultur, die außerhalb des Fernsehens oft nichts miteinander zu tun haben, sie gehören aber dennoch zum kulturellen System. Ich werde später zu zeigen versuchen, daß *flow* zur Konventionalisierung von wiederum neuen textbildungsfähigen Bedeutungsstrukturen führt, insbesondere zu assoziativen Beziehungen.⁸
- (3) Die Semantik einer *flow*-Sequenz basiert nicht auf der Tatsache, daß ihre Elemente Ausdruckselemente einer höher geordneten Einheit der Bedeutung sind, sondern darauf, daß sie sich gleichermaßen rückbeziehen lassen auf einen zugrundeliegenden kulturellen Prozeß, der in den Segmenten nur *angezeigt* ist. Fernsehtexte sind indexikalisch auf Bedeutungsprozesse bezogen, die nicht von ihnen selbst kontrolliert werden.

⁸ Eine Seitenbemerkung: Manche Entwicklungslinien der Kompilation älterer Materialien könnte aus der Semantik des *flow* begründet werden – wenn etwa in MYRA BRECKINRIDGE (USA 1970, Michael Sarné) Szenen der populären amerikanischen Filmgeschichte gleichsam kommentierend-beobachtend in das neue Material eingeschnitten werden.

Die Tätigkeit "Fernsehgucken"

Williams bestimmt *flow* als einen Prozeß, in dem, wie John Ellis es beschrieb,

[...] broadcast TV tends to average out the various programme forms that its formal organisations of production claim to keep separate. According to Williams' model of flow, then, everything becomes rather like everything else, units are not organised into coherent single texts like cinema films, but form a kind of montage without overall meaning (1992, 117).

Das aus der *flow*-Charakteristik resultierende Bedeutungserlebnis ähnele dem, das jemand habe, der am gleichen Tag zwei Theaterstücke, drei Zeitungen, drei oder vier Zeitschriften gelesen sowie eine Variété-Vorstellung, eine Vorlesung und ein Fußballspiel besucht habe. Für die Fernsehbedingung komme hinzu, daß, so unterschiedlich die Teile dieses Tagesablaufs auch seien, sie das Fernsehen als Fernseherfahrung zu einem Teil auf eine gleiche Grundlage bezogen und vereinheitlicht habe (vgl. Williams 1975, 95). Die Elemente also, die in einen *flow* einbezogen sind, sind heterogen und disparat; sie sind vereinheitlicht durch die gleiche mediale Repräsentation und die darauf gerichtete "Erfahrung" ("experience"); und sie werden aufeinander bezogen nur im Sinne dieser Erfahrung, nicht, um eine Bedeutung zu generieren, die die Elemente insgesamt integrieren könnte (so auch Ellis 1992, 117). Um die Ermöglichung dieser Erfahrung geht es eigentlich und im Kern – um "watching television" (so prononciert bei Fiske 1987, 99).

Williams' Argumentation ist ausgesprochen raffiniert, wie sich in der knappen Beispielanalyse eines Nachrichtenmagazins zeigt, durch die Williams selbst zu zeigen versucht hat, worum es ihm in der Rede vom *flow* geht. Zum einen nennt er tiefenideologische Größen, die zum Bedeutungserlebnis der Sequenz gehören. Zum anderen nimmt er aber Prinzipien der Repräsentation selbst als Elemente der *flow*-Bedeutung. Unter der untersuchten Sequenz, schreibt Williams, entdeckte man

a remarkably consistent set of cultural relationships: a flow of consumable reports and products, in which the elements of speed, variety and miscellaneity can be seen as organising: the real bearers of value (1975, 105).

Auf diese Art löst sich das Fernseherlebnis von den Texten, insbesondere von Inhaltsstrukturen ab. "Fernsehgucken" ist eine *Tätigkeit*, die ihren Sinn in sich selbst trägt und deren formale Charakteristiken (wie Geschwindig-

keit, Vielfalt, Variabilität) auch die poetische Qualität des Programms determinieren; sie ist zumindest in Stücken selbstbezüglich.⁹

Flow trägt seinen Sinn in sich selbst. Die *flow*-Effekte basieren auf der Instabilität, die den Wissenszusammenhang einer Kultur mit seinen Beispiel-erzählungen und kommunikativen Agenturen verbindet: Bedeutungen oder Wissensseinheiten sind Annahmen, Heuristiken, hypothetische Zuweisungen von Sinn. Zu bestimmen, wie die Dinge beschaffen sind, wie eines mit dem anderen zusammenhängt, vernetzt ist, ist Gegenstand einer Tätigkeit, die die verfügbaren Sinnentwürfe auf das jeweils besondere Ereignis sowohl appliziert wie aus den Gegebenheiten des Falles "herausrechnet". Das Ziel dieser Prozesse ist nicht, konventionelle Zuordnungen herauszubilden – auch wenn stereotypische Gleichmäßigkeiten durchaus eine Komponente des *flow* bilden –, sondern es geht darum, Kategorien und Elemente des erworbenen Wissenszusammenhangs in einer Art von *Bedeutungserlebnis* zu erproben.

Ich habe hier versucht, die Phänomenologie des *flow* in den Kategorien der pädagogischen Theorie Jürgen Henningsens zu erfassen, der den *erworbenen Wissenszusammenhang* als eine Modellkonstruktion vorgeschlagen hat, in der das hermeneutische Verhältnis der "zirkulären Voraussetzung" gefaßt werden könne (Henningsen 1967, 79). Er schreibt:

Der erworbene Wissenszusammenhang ist die sprachlich erschlossene Erfahrung. In ihm steckt das Wissen darum, daß Wasser überall naß ist, ebenso wie das Wissen, daß "rot-gelb-grün" Farben der Verkehrsampel, "schwarz-rot-gold" Farben der Bundesrepublik sind, steckt das Wissen um die geschichtlich-gesellschaftliche Realität ebenso wie um die tatsächlichen oder vorgeblichen Eigenheiten von Schwiegermüttern, Professoren, Politikern (ibid., 24).

Dieser Wissenszusammenhang ist einerseits *historisch* – das, was einer heute weiß, unterscheidet sich von dem, was seine Großeltern wußten –, klassen- und altersgruppenabhängig, andererseits, wie Henningsen es ausdrückte, *an Sprache gebunden* (an semiotische Darstellungsmittel, würde man heute sagen): Nur das, was sprachlich vermittelt wird, läßt sich in den erworbenen Wissenszusammenhang integrieren. Das, was nur zustößt, in eine kommunizierbare Gestalt ohne übersetzt werden zu können, "tropft vom Subjekt ab wie ein Regentropfen von einer Karosserielackierung" (ibid., 25) oder bildet den Anlaß zur "Verrückung", zu Psychose und Isolation.

⁹ Fiske folgend, äußert sich dieses u.a. darin, daß die abendliche Zuwendung zum Fernsehen nicht auf spezifische Programme zielt, sondern allgemein auf das Fernsehen (man macht eben den Fernseher an, ohne daß ein besonderer Grund dafür vorläge). Die erste Phase des abendlichen Fernsehens gilt denn oft auch der "Programm-abfrage" (so Fiske in Anlehnung an Marcs Buch *Demographic vistas*; vgl. 1987, 99).

Die These ist nun, daß das Fernsehen eine der Agenturen ist, in der der erworbene Wissenszusammenhang im Umlauf und damit in Geltung gehalten wird, und daß *flow* ein Versuch ist, die Vermittlung von Schon-Gewußtem und kommunikativem Angebot zu modellieren. Die These ist des weiteren, daß mit diesem Bezug ein Sinnhorizont für die Tätigkeit des Fernsehens konstituiert ist, der die Prozesse der Bedeutungszuweisung (auf allen Ebenen von "Bedeutung") als Prozesse einer "permanenten Enkulturation" zu fassen versucht. Fernsehen als Tätigkeit ist nicht auf einen engen teleologischen Rahmen wie "gezielte Informationsaufnahme", "Lernen am Material" und dergleichen mehr auszurichten, sondern steht in einem viel globaleren, aber auch viel diffuseren Sinn-Rahmen.

Darum müssen auch alle Untersuchungen, die Fernsehen in einem engen Sinne als Technik der Informationsübermittlung ansehen, in die Irre führen. Bei Nachrichtensendungen geht es *nicht* darum, abfragbares Wissen zu produzieren. Wie Williams es ausdrückte: Im *flow* des Fernsehens werde "a sense of the world" installiert (1975, 116) bzw. träten die "meanings and values of a specific culture" (118) hervor. Fernsehen ist in dieser Sichtweise nicht nur Anlaß für Verstehensprozesse, sondern bringt die erworbenen Wissenszusammenhänge selbst zur Darstellung, die die Bedingung für Verstehen bzw. für Verstehbarkeit überhaupt bilden.

Kaleidoskopische Einheit

Das *flow*-Modell ist ein Versuch, der Heterogenität der Einzeltexte im Fernsehen und den zwischen ihnen herrschenden Brüchen, Inkompatibilitäten und Verschiedenheiten zu begegnen. Die aus dem *flow* entspringende Mischungstendenz von Stilen, Modi und Themen scheint mir das zu sein, was für eine Annäherung an Entwicklungslinien des neueren Fernsehens äußerst produktiv sein kann. Am Beispiel mancher neuer Gattungen (wie der Videoclips) läßt sich demonstrieren, daß sich aus der Vielfalt der televisionären Repräsentationsmodi und Textformate zum einen neue, auf Assoziationskomplexen gegründete Aussage- und Vertextungsweisen des Fernsehens entwickeln (vgl. Wulff 1989), daß zum anderen Fernsehtexte beständig auf Artikulationsmuster und -verfahren anderer Texte und Textsorten zurückgreifen können. Aus dem *flow*-Modell läßt sich begründen, wie die Voraussetzungen dafür entstanden sind, daß sich ein eigenes televisionäres Repräsentations- und Symbolsystem entwickelt hat und weiterhin entwickelt. Aus den immer wieder neu sich ergebenden Nachbarschaften, aus Induktionsvorgängen, aus Kopierungen, zufälligen Umschaltungen usw. entsteht eine Entwicklungsdynamik, die alle Textsorten des Fernsehens umgreift und integriert und die sie als Elemente eines gemeinsamen symbolischen Apparats begreift.

Ich hatte oben von der *kaleidoskopischen Einheit* der Elemente des *flow* gesprochen. Die verschiedenen Einzeltexte des Fernsehprogramms sind orientiert auf die Welt der gesellschaftlichen Diskurse, auf soziale Überzeugungssysteme, auf Ideologien. Die Tatsache, daß kulturelle Gegenstände nicht natürliche Gegenstände sind, sondern in Kommunikationen zwischen den Mitgliedern einer Gemeinschaft immer wieder neu ausgehandelt bzw. unter Beweis gestellt werden müssen, bedingt es, daß das Fernsehen mit Bezug auf die kommunikativ-symbolische Realität der Gesellschaft gelesen werden kann. Kulturelle Gegenstände sind Gegenstände, die *in Geltung* stehen und die ihre Geltung in immer neuen Anwendungen, Fällen, Problematisierungen, kontroversen Lesarten beweisen müssen. Ein Gegenstand in Geltung erhält dadurch Realität, daß man ihm folgt. Das läuft scheinbar auf eine Tautologie hinaus und führt zu Aussagen wie:

- i. Wenn "blond und blauäugig" Dinge sind, die Bedeutung besitzen, ist das Auftreten von "blond und blauäugig" bedeutsam.
- ii. Über eine Regel redet man nicht, sondern man folgt ihr, wenn sie gilt.

In der phänomenologischen Soziologie wird ein derartiges Bedingungsverhältnis *Reflexivität* genannt. Eine Annahme über die Beschaffenheit der Wirklichkeit schafft dann Handlungsweisen, die darauf ausgerichtet sind, die Richtigkeit oder die Effizienz dieser Annahme auszuprobieren oder unter Beweis zu stellen. Handlungs- und Wahrnehmungsweisen, die auf derartige Struktur-Annahmen Bezug nehmen, bestätigen sich oft selbst (wenn es z.B. darum geht, die Eigenschaften, die unter die Signale "blond und blauäugig" gefaßt sind, zu entdecken und zu evaluieren) – "und dies in einer Welt, die sie selbst geschaffen haben", heißt es in einem Artikel über "Fünf Merkmale der Realität" (Mehan/Wood 1976, 35). Weiter heißt es: "Eine Äußerung liefert nicht nur eine bestimmte Information, sie schafft auch eine Welt, in der eine Information als solche erscheinen kann" (ibid.).

Die Autoren zeigen am Beispiel des Grüßens, daß erst mit dem Grüßen selbst ein sozialer Rahmen entsteht, in dem Grüßen eine sinnvolle und interaktionsanbahnende Tätigkeit ist (ibid., 36). Reflexivität liefert die Gründe dafür, daß man an die Gültigkeit des Wissens glauben kann. Wissen kann sich ändern, aber es gibt eine ganze Reihe von Entlastungsstrategien, die trotzdem am Wissen festhalten lassen, auch wenn es offensichtlich irreleitend ist. Die Trägheit des Wissens basiert auch auf der Reflexivität, in die es eingelassen ist, und daß es sich so wenig ändert, kann man in Verbindung bringen mit der Tatsache, daß Wissen immer erprobt und unter Beweis gestellt werden muß. Nun wäre die Reduktion des zirkulären Begründungsverhältnisses von Geltungsdingen auf Aussagen zu einfach, weil sie über die

Produktivität der Geltungsdinge genauso hinwegtäuschte wie über die Tatsache, daß scheinbar alles mit allem zusammenhängt.¹⁰

Auch das Fernsehen bzw. die Rezeption von Fernsehtexten steht in diesem Horizont der Reflexivität des Sinns. Die semantische Technik, die semantische Prozedur, in der nun aber Reflexivität hergestellt wird, ist kompliziert und oft undurchsichtig. Ein Vorschlag, sich diesem Problemfeld zu nähern, ist die Annahme, daß Fernsehtexte mit Bezug auf *kulturelle Diskurse* gelesen werden könnten. Die *Bedeutung*, die in *flow*-Einheiten entsteht, beruht demnach darauf, daß die einzelnen Elemente als *Instantiationen* darunterliegenden kultureller Einheiten aufgefaßt werden können. Durch dieses indexikalische Verhältnis verweisen die einzelnen Elemente auf den Zusammenhang der "bekannten Welt", auf die Totalität der gesellschaftlichen Verbindungen. In Williams' Nachrichtenanalyse (1975, 100-104) wird z.B. beklagt, daß die Beiträge über eine indianische Protestaktion am Wounded Knee und über einen Western so gar nicht miteinander verbunden seien. John Fiske kritisierte genau diese Aussage und schrieb dazu:

What he [Williams] does not see is the lack of connections opens the text up – the relationship between the Wounded Knee item and the promo for the western, for instance, can be read from a progressive or a reactionary position. The textual contradictions reflect contradictory positions in society about the "problem" of the American Indians and their relationship to white power (1987, 101).

Es lohnt, Fiskes Argument genauer zu betrachten. Er sagt, daß es eine globale kulturelle Einheit gebe, die er **Das Problem der amerikanischen Indianer und ihre Beziehungen zur Macht der Weißen** nennt. Eine solche Einheit leistet sehr verschiedenes: Zum einen gestattet sie es, so unterschiedliche Berichte wie den über einen neuen Western und den über eine Protestaktion als *zusammengehörend* aufzufassen; zum zweiten gestattet sie es, *Positionen* zu bestimmen, aus der Meinungen und Haltungen abgeleitet werden, die zum dritten wiederum unterschiedliche Lesarten von Fernsehtexten ermöglichen und bedingen. Die kulturelle Einheit ist keine Einheit des Fernsehdiskurses, sondern eine Einheit des kulturellen Prozesses. Entsprechend entsteht die semantisch-kommunikative Einheit des *flow* nicht allein im und durch Fernsehen, sondern dadurch, daß die Botschaften des Fernsehens immer verweisen auf die Bedeutungswelt außerhalb des Fernsehens.

¹⁰ Ein Beispiel für eine solche, die inneren ideologischen Bedeutungskonnotationen nachzeichnende Analyse ist die Lektüre des Challenger-Unglücks, die Seiter (1989, 30f) vornimmt.

Bedeutungskontrolle

Nun scheint Williams ein Fernsehen vorzuschweben, in dem die einzelnen Texte unifiziert und als Beiträge zu einzelnen Themen des gesellschaftlichen Diskurses klar erkennbar sind. In dieser Vorstellung würden sich die Texte des Fernsehens in eine Art von umgreifendem Disput einordnen. Tatsächlich liegen die Verhältnisse im Fernsehen aber viel komplizierter:

- * die Texte, die in einer *flow*-Sequenz verarbeitet werden, folgen eher assoziativen als argumentativen oder ähnlichen logischen Beziehungen,
- * die Bezüge zwischen Texten sind im Programm meist nicht kenntlich gemacht,
- * so daß der Zuschauer derartige Beziehungen mehr oder weniger bewußt herstellt (oder auch nicht);
- * möglicherweise können dabei Widersprüche zwischen Texten ungelöst offenbleiben (eine ähnliche Liste bei Fiske 1987, 101).

Die relative Offenheit, die zwischen den Einzeltexten von Fernsehprogrammen besteht, kann nun einerseits als semantische *Unterdetermination* und damit als 'Beliebigkeit' aufgefaßt werden; sie kann aber auch als Bedingung für eine spezifische Zuschauerrolle gesehen werden, die die Bedeutungsproduktion zu einem großen Teil in Eigenregie, also nicht unter der Kontrolle des Textes vornimmt. "Textual unity is an agent of ideological closure, and resisting that unification resists that closure", sagt Fiske (1987, 101). Der Zuschauer würde dann dem Programm als souveränes Gegenüber zur Seite gestellt sein, und das Fernsehen wäre ein Medium, das eine unerhörte Vielfalt von Bedeutungsproduktionen zuläßt, weil es unterdeterminiert ist und die Kontrolle der Verstehensprozesse zum Teil aufgegeben hat. Dies wäre auch die Voraussetzung dafür, daß sich am Fernsehprogramm gesellschaftlicher Widerstand artikulieren könnte.

In Frage steht also das Moment der *Bedeutungskontrolle*, könnte man resümieren. Es sind dann verschiedene Typen von Kontrollvorstellung, die in jeweiligen Fernsehsystemen ausgeprägt sind und das *programming* dominieren. Hier entsteht ein paradoxer Widerspruch zu jeder traditionellen linken Medienkritik, in der Massenmedien als Instrumente der Ausübung von Herrschaft in kapitalistischen Systemen verstanden worden sind: Kommerzielle Fernsehsysteme wie das amerikanische sind zwar optimal in den Warenkreislauf eingepaßt und propagieren durchaus den Konsum von Waren als Grundlage des Lebens, sehen aber sehr wenig Determination und Kontrolle der Programme vor; sie sind in maximalem Umfang darauf ausgelegt, für die verschiedensten Publika attraktiv sein zu können und von ihnen angeeignet werden zu können; je vielfältiger die Bedeutungsprozesse, die sie zulassen, desto höher ist die Offenheit des Fernsehens zu allen

möglichen Adressaten. Dagegen treten öffentlich-rechtlich verfaßte Fernsehsysteme viel patriarchalischer und autoritärer auf, schränken das Angebot ein, erhöhen dafür den Aufwand, um Lesarten festzulegen, die Relevanz von Einzelbeiträgen zu unterstreichen etc.

Beschreibung und empirische Untersuchung

Wenn nun *flow* vor allem die Rezeptionsform des Fernsehens bezeichnen soll, so korrespondieren ihr textuelle Strukturen: Insbesondere die Fragmentierung und Segmentalisierung des Fernsehtextes sind textuelle Formen, die man mit Bezug darauf lesen kann, daß sie die spezifische Aneignungsform des *flow* ermöglichen. Wenn man so will, trägt die rezeptive Assoziativität des *flow* einen eigenen Rhythmus in sich, in dem die Schritte, in dem Assoziationsgefüge aufgebaut und verändert werden, in gewissem zeitlichem Takt erfolgen, so daß auch die Informationsvergabe sich auf diesen Takt einzustellen hat. Von manchen wird der Takt, in dem die Werbe-Spots einander folgen, als eine gute Annäherung an die Produktivität des *flow* angesehen. Noch kaum untersucht ist, ob und in welchen Formen die Rhythmik des *flow* auf Produktionsprozesse Einfluß ausübt, daß also im Extremwert die 30-Sekunden-Limitation des Werbespots als chronometrische oder chronorhythmische Vorgabe für primäres Fernsehprogramm akzeptiert und adaptiert wird. Mit der Redeweise von "Eins-Dreißig" liegt ja eine Zeitbegrenzung für Fernsehtexte vor, die dem schon recht nahe kommt.¹¹

Es gehört zur Charakteristik des *flow*, daß die einzelnen Elemente, auf die die Aufmerksamkeit des Rezipienten sich richtet, in *assoziativ-freien* Beziehungen zueinander stehen, sich nicht zu größeren Einheiten (seien sie narrativer, expositorischer oder argumentativer Art) vereinigen. Mehrere Fragen schließen sich hier an:

- (1) Ist die Rezeptionsform des *flow* die einzige Rezeptionsform des Fernsehens, oder ist sie eine Aneignungsform unter anderen? Steht sie also in Konkurrenz zu Organisationsformen von Interesse, die auf größere semantische Einheiten wie thematische Gegenstände oder Geschichten gerichtet sind?
- (2) Wenn diese Annahme richtig ist, stellen sich natürlich schwierige Probleme bei der Modellierung des Zuschauers ein: Kann er im Verlauf

¹¹ Wiederum die Frage, ob sich in der Formenwelt des Radios ein ähnliches Repertoire von Formen herausgebildet hat, wobei auch hier der Bezug zu eigentlich textexternen Vorgaben wie "Rhythmus" die Verbindung zur Rezeption fundiert. Eine "thematisches Interesse" des Zuschauers/Zuhörers ist erst von sekundärem Wert, geht es doch gerade darum, heterogene Elemente in einen "Zusammenklang" zu transformieren.

eines Fernsehabends zwischen verschiedenen Rezeptionsmodi hin- und herschalten? In welchem Ausmaß ist die Auswahl des Rezeptionsmodus vom Text, von textuellen Strukturen gesteuert? Kann der gleiche Text sowohl im assoziativen Modus des *flow* wie auch in integrativ-sequentiellen Modi rezipiert werden?

- (3) Ist die *Rezeptionshaltung* des *flow* eher rezeptiv und meditativ, oder handelt es sich um eine aktivistische Form der Rezeption? Ist das *zapping* als eine Technik anzusehen, das unter anderem die Konditionen für *flow* – Heterogenität von Themen, Modi der Repräsentation und Aus-sageweisen – künstlich herstellt, wenn das Programm selbst dieses Angebot nicht enthält?
- (4) Ist der *flow* völlig offen und ungesteuert, oder setzt der Rezipient jeweilige Grenzen (vor allem durch Ausschluß von Genres, Sendern etc.)? Gibt es innerhalb des *flow*-Erlebnisses noch ein thematisches Interesse?

Die Beschreibung von *flow*-Sequenzen selbst ist ausgesprochen schwierig. Beschrieben werden in der Regel ja nicht Rezeptionsverläufe, sondern vielmehr Text- oder Informationsstrukturen.¹² Von welcher Art nun die Assoziationen sein sollen, die im *flow* zu wechselnden Assoziationskomplexen weiterentwickelt werden, ist sehr unklar. Eine der größten Schwächen des *flow*-Konzeptes ist das Fehlen einer detaillierten, am Material orientierten Beschreibungsmethode. Das, was sich findet, ist eher dürftig und schlicht. In den meisten Fällen, wenn überhaupt darüber gesprochen wird, werden *thematische* oder *stoffliche* Zusammenhänge als Grundlage von Assoziationen angenommen. Ein Beispiel ist Fiskes schon erwähnte "kulturelle Einheit" *Das Problem der amerikanischen Indianer und ihre Beziehungen zur Macht der Weißen*, die er als Klammer über sehr verschiedene Beiträge ansetzt, in denen von "Indianern" die Rede ist. Ähnlich könnte man *Die problematische Beziehung des Menschen zum Haustier* als eine zahlreiche Kontraste, Konflikte und Unvereinbarkeiten umfassende Einheit des Wissens annehmen, die zwischen ganz verschiedenen Polen aufgespannt ist. Das folgende ist eine Liste von Instantiationen des "Haustier-Themas" in einem 45-Minuten-Stück RTL2-Vorabendprogramm vom 15.11.1993:

- * das Elend der Massentierhaltung (Bilder aus einem Stall, in dem Schweine in Boxen gemästet werden),
- * die politisch-veterinärmedizinische Kontrolle der Schweinepest (es gab gerade einen Schweinepest-Skandal),
- * Werbefilme für Katzenfutter und

¹² Waller (1988, 6) geht sogar so weit anzunehmen, daß in der *flow*-Beschreibung auch die Beschreibung von Text- und Programmstrukturen zu leisten sei.

- * Szenen, in denen Hund oder Katze als "bester Freund des Menschen" in häuslichem Ambiente (in einer *domestic culture*, wie man in der amerikanischen Kulturbeschreibung sagen würde) gezeigt werden,
- * Szenen mit spielenden Tieren,
- * eine Episode mit einem Affen, der eine Brille gestohlen hat und der sich elegant einem Versuch widersetzt, sie wieder abzugeben,
- * schließlich Szenen, die die erotische Symbolik der Katzen
- * oder die machistischen Signalwerte gewisser Hunde (in diesem Fall: Schäferhunde) vortragen.

So wichtig derartige Stoffanalysen von Fernsehprogrammen auch sind und so viele Hinweise auf kulturelle Entwicklungen man ihnen entnehmen kann, so fragwürdig wird das Verfahren, wenn man derartige *Stoff-Komplexe* als *Einheiten des Wissens* anzusehen versucht. Gehört die Massentierhaltung als Gegenstand des Wissens tatsächlich in den gleichen Kontext wie die erotisch sich anschmiegende Katze? Ist also die oben hypotasierte kulturelle Einheit eine Fiktion, ein Artefakt, das aus einer Untersuchungshypothese heraus behauptet wird? Oder besteht gerade darin die Produktivität des *flow*, daß er erst einen Kontext bildet, in dem eine assoziative Zusammenfügung dieser beiden Elemente vorgenommen werden kann? Ist also das *flow*-Erlebnis auch das beständige Ausprobieren von neuen, ungewohnten assoziativen Zusammenschlüssen eigentlich heterogener, nicht zusammengehöriger Themen und Gegenstände?

Eine ausgearbeitete Analyse eines gewissen Blocks gesendeten Programms mit Blick auf die *flow*-Potentiale liegt bislang nicht vor. Welche Eigenschaften des Textes, welche Stoffe, welche Charakteristiken der Inszenierung, generische Merkmale usw. eine Rolle für das Zustandekommen der Netzwerke des *flow*-Erlebnisses spielen, ist ganz und gar ungewiß. Daß hier umfangreiche Arbeit noch zu leisten ist, sowohl an der Analyse der *flow*-Potentiale von Texten wie aber auch an empirischer Untersuchung von Fernsehaneignung und fernsehinduzierter Assoziativität, ist evident und trivial.

Der Weg ist das Ziel

Der Gegensatz von "fest" und "flüssig" ist eine Leitmetapher in der Philosophie Georg Simmels, der

[...] einen fundamentalen Dualismus [markiert], der mit Gegensatzpaaren wie Seele und Geist, Subjekt und Objekt, Prozeß und Produkt umschrieben wird. Grundsätzlich steht dabei auf der einen Seite die "strömende Lebendigkeit", das "vibrierend, rastlos ins Grenzenlose hin sich entwickelnde Leben", und auf der anderen Seite die "Festigkeit und gleichsam chemische Unlösbarkeit" der Kulturerzeugnisse, deren Form die "der Festigkeit, des Geronnenseins, der be-

harrenden Existenz" bzw. der "zu selbstgenügsamer Abgeschlossenheit kristallisierten Gebilde" ist (zit. n. Assmann 1991, 181).

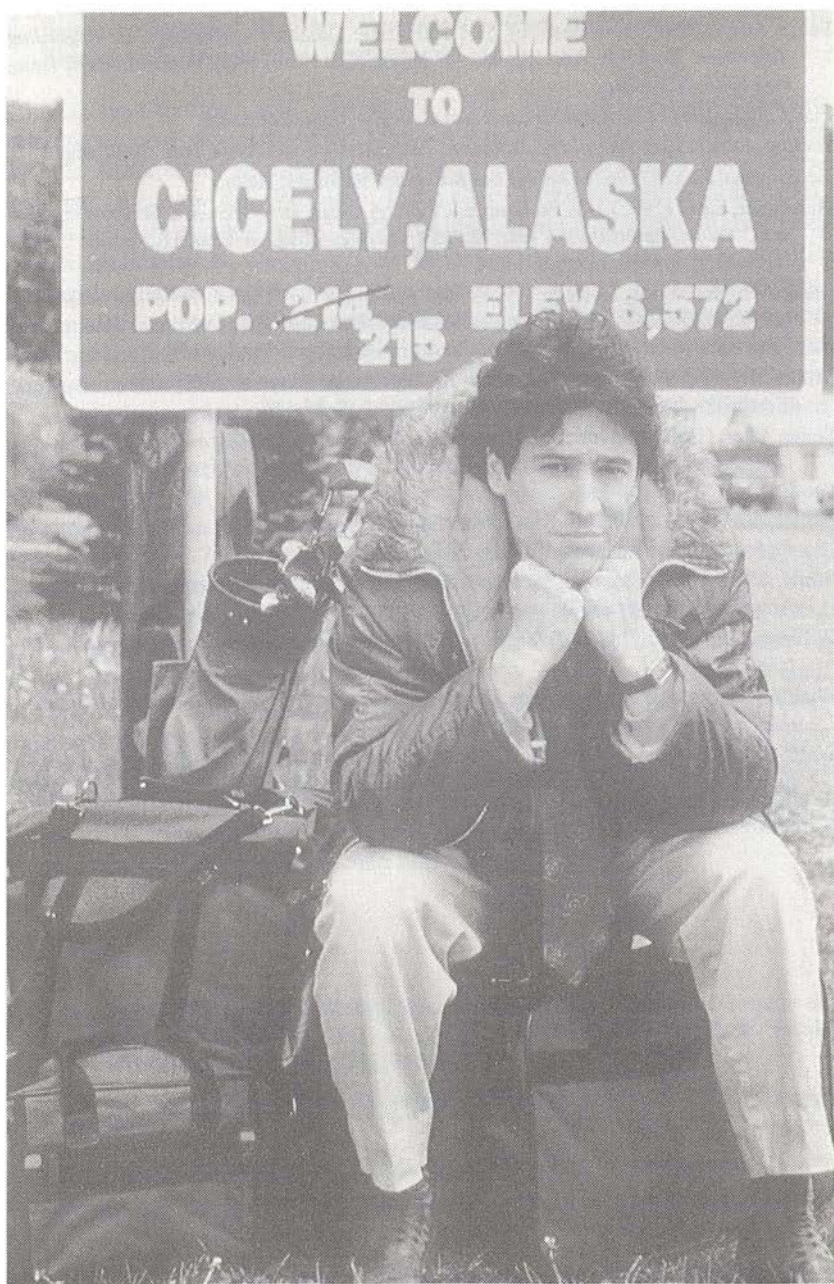
Konventionalisierung und Verfügung von Sinn in den kristallinen, verfestigten und schematisierten Mustern von Text – dagegen die Neuheit und die Konkretetheit sinnlich-subjektiver Erfahrung: In diesem Spannungsfeld hat Simmel die Prozesse kultureller Kommunikation lokalisiert, zwischen "Verfestigung" und "Verflüssigung", wenn man in der Bildwelt der Leitmetapher bleiben will. Auch die Rede vom *flow* nimmt Bezug auf die Aggregatzustände: Und es liegt nahe, den *flow* als eine der Erscheinungsformen des kulturellen Prozesses zu nehmen, der die Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit, die Endlosigkeit und Offenheit der Welt auslotet und dazu die konventionellen Formen und Regulierungen unterwandert, sie immer wieder zumindest partiell außer Kraft setzt und so ihren allmählichen Wandel bedingt.

Williams hat mit dem *flow*-Konzept auf eine *semantische Tätigkeit* abgehoben, die die Vernetzungen des gesellschaftlichen Wissenszusammenhangs aus den Angeboten des Fernsehens extrapoliert und spielerisch durchläuft. Es geht ganz um den Vollzug der Hypothesenbildung, den Entwurf von assoziativen Bezügen, das Erproben möglicher Beziehungen, nicht darum, individuelles Wissen zu bilden oder zu vermehren, Abfragbares zu lernen, Wissenspropositionen zu entwickeln. Es geht um das Spiel, in dem Wissen in die Aktivität des Verstehens und Begreifens einbezogen wird, nicht um das Produkt. Die Lernprozesse, die unter dem Konzept des *flow* zusammengefaßt werden, beziehen sich darauf, daß ein schon vorhandenes Wissen produktiv gemacht wird, in Anwendung und in Abgleich mit einem heterogenen Informationsstrom sich in der Erlebnisform des "Fern-Sehens" zu immer neuen, kaleidoskopischen Formationen arrangiert.

Literatur

- Assmann, Aleida (1991) Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur. In: *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Hrsg. v. Aleida Assmann & Dietrich Harth. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Vlg., S. 181-199.
- Batz, Richard (1993) *Französische Fernsehrichten als kultureller Text*. Tübingen: Niemeyer.
- Cubbitt, Sean (1991) *Timeshift. On Video Culture*. London/New York: Routledge.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1985) *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: Im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ellis, John (1992) *Visible Fictions. Cinema: Television: Video*. Rev. ed. London/New York: Routledge.

- Feuer, Jane (1983) The Concept of Live Television: Ontology as Ideology. In: *Regarding Television*. Ed. by E. Ann Kaplan. Frederick, Md.: University Publications of America 1983, S. 12-22.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London/New York: Routledge.
- Hartley, John (1992) *Tele-ology. Studies in Television*. London/New York: Routledge.
- Henningsen, Jürgen (1967) *Theorie des Kabarett*s. Ratingen: Henn.
- Hickethier, Knut (1992) Das Programm: Fluß und Gitter. In: *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Frankfurt a.M. [...]: Peter Lang, S. 173-179.
- Mehan, Hugh / Wood, Houston (1976) Fünf Merkmale der Realität. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 29-63.
- Müller, Eggo (1995) Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung und 'Fernsehen des Verhaltens'. In: *Montage/AV* 4,1, S. 85-106.
- Seiter, Ellen (1989) Semiotics and Television. In: *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*. Ed. by Robert C. Allen. London/New York: Routledge, S. 17-41.
- Waller, Gregory A. (1988) Flow, Genre, and the Television Text. In: *Journal of Popular Film and Television* 16,1, 1988, S. 6-11.
- White, Mimi (1986) Crossing Wavelengths: The Diegetic and Referential Imaginary of American Commercial Television. In: *Cinema Journal* 25,2, S. 51-64.
- Williams, Raymond (1975) *Television. Technology and Cultural Form*. London: Fontana/Collins.
- Winkler, Hartmut (1991) *Switching. Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*. Darmstadt: Häusser.
- Wulff, Hans Jürgen (1989) Die Ordnungen der Bilderflut: Konstellationen medialer Kommunikation als strukturbildendes Prinzip in Performance-Videos. In: *Rundfunk und Fernsehen* 37,4, S. 435-446.



Lesbische Migrationen, televisuelle *frontiers*: NORTHERN EXPOSURE¹

1. Televisuelle Migration

Roslyn ist eine kleine Stadt im Bundesstaat Washington. Seit sie in der Fernsehserie NORTHERN EXPOSURE (AUSGERECHNET ALASKA) die Kleinstadt Cicely im Bundesstaat Alaska spielt, ist in der Presse viel über sie geschrieben worden. So unterschiedliche Zeitschriften wie die *New York Times*, die *Vancouver Sun*, *People*, *Variety* und *The New Yorker* haben Roslyns einträglichen, wenn auch manchmal gespannten Beziehungen zum Produktionsstab von NORTHERN EXPOSURE auffallend viel Raum gewidmet.² Meine erste Frage zu NORTHERN EXPOSURE ist daher: Warum, wen interessiert das?

All diese Berichte schildern Roslyn mit seinen unter Tausend EinwohnerInnen als kleine, krisengeschüttelte Bergbausiedlung im Nordwesten der USA, die von Leuten aus der Filmbranche überflutet wurde. Seit der letzte Kohlestollen 1963 stillgelegt wurde, arbeiten die meisten EinwohnerInnen aus-

* Anm.d.Ü.: Als Begriff der ständig nach Westen erweiterten Pioniergrenze ist *frontier* nicht mit "Grenze", einer statischen Trennlinie zwischen zwei Gebieten, zu übersetzen. *Frontier* bezeichnet vielmehr ein dynamisches Grenzgebiet zwischen Zivilisation und Wildnis, einen instabilen Raum, der nach ständiger Expansion der "Zivilisation" und Eroberung der Wildnis drängt. Um diese besondere Bedeutung der *frontier* in der amerikanischen Mythologie zu kennzeichnen, bleibt der Begriff im Text unübersetzt.

¹ Meine Gedanken zu diesen Themen wurden durch Lauren Berlant, Amanda Berry, Andrew Parker und Len Tennenhouse beeinflusst sowie von den TeilnehmerInnen meines Seminars "Fernsehen in den Vereinigten Staaten und Nationale Existenz" im Sommersemester 1994 und dem Publikum meiner Vorträge in der M.I.T., University of California in Riverside, sowie bei der Jahreskonferenz der Modern Language Association 1994. Ich bedanke mich bei Lois Cucullu und Dara Herman für ihre Forschungsassistentz sowie bei Andy Bates und Kimiye Tipton, die in der Internet-Newsgroup "alt.tv.northern-exp." das Verzeichnis der NORTHERN EXPOSURE-Episoden betreuen und mir freundlicherweise erlaubt haben, Informationen für meine Arbeit zu verwenden.

² *New York Times* ("A Town Goes Alaskan" ["Eine Stadt macht auf Alaska"], anon. 1991b; "Yomi", anon. 1993b), *Vancouver Sun* (Riches 1991), *People* ("Faked Alaska" ["Gefälschtes Alaska"], anon. 1991a), *Variety* (Brannon 1992) und *The New Yorker* (di Salvatore 1993). Di Salvatore erwähnt noch zwei weitere Artikel in *The Chicago Tribune* und in *The Oregonian*, die ich aber nicht einsehen konnte.

wärts. All diese Zeitungsgeschichten geben auch die öffentliche Diskussion wieder, die in Roslyn selbst über das Schicksal der Stadt geführt wird, und bemühen sich, beide "Seiten" ausgewogen zu Wort kommen zu lassen. Sie behandeln sowohl den wirtschaftlichen Aufschwung als auch den Unmut, die von der TV-Serie im Ort ausgelöst wurden. Zahlreiche BewohnerInnen beklagen sich nicht nur hinter vorgehaltener Hand, sondern auch in offiziellen Beschwerden darüber, daß die Produktion ihr Leben durcheinander gebracht habe. Die Einschätzungen des wirtschaftlichen Aufschwungs schwanken, aber es gibt einen breiten Konsens darüber, daß die "Zurschaustellung" [*exposure*] die Verkaufszahlen in die Höhe getrieben, neue Arbeitsplätze geschaffen und insgesamt Roslyns Bilanz verbessert hat. Aus den Berichten geht allerdings auch hervor, daß der Zustrom von Schaulustigen und MitarbeiterInnen gewisse Alltagsaktivitäten wie etwa den Weg zur Post unverhältnismäßig erschwert hat. Aber immer noch drängt sich die Frage auf, wen das alles interessieren soll.

Ich denke, daß das Medieninteresse an Roslyn jenes an NORTHERN EXPOSURE selbst spiegelt, und zwar nicht nur insofern, als die Zeitungsberichte einen Blick hinter die Kulissen einer äußerst populären Fernsehserie werfen, sondern auch, weil in ihnen die gleichen drängenden Fragen aufgeworfen werden: nach dem problematischen Verhältnis des Lokalen zur nationalen Kultur und den komplexen Zusammenhängen von Migration, politischer Ökonomie und kollektiver Identität. Ich werde in diesem Artikel dahingehend argumentieren, daß sowohl die Zeitungsberichte über Roslyn als auch die Darstellung der fiktiven Zwillingstadt Cicely in NORTHERN EXPOSURE eine Reihe von ideologischen und geographischen Verschiebungen inszenieren, die darauf abzielen, Ängste zu beschwichtigen, welche sich im Amerika des späten 20. Jahrhunderts um Migration und die Herstellung nationaler Identität ranken. Weiter werde ich darlegen, daß diese Fragen, sowohl innerhalb der Serie als auch im Bereich der allgemeinen kulturellen Produktion, deren Teil sie ist, wesentlich mit Fragen der Sexualität verbunden sind. Wie sonst wäre zu erklären, daß "Roslyn" und "Cicely", die Ortsnamen der realen und der fiktiven "Schwesternstädte", in einer entscheidenden Episode von NORTHERN EXPOSURE die Vornamen von zwei lesbischen Frauen sind?

Meine Untersuchung des Zusammenhangs von Migration, *frontier*, Sexualität und der Konstruktion von Amerika entnimmt ihren ersten Hinweis einer Bemerkung in einem kurzen Interview. In diesem Interview, das auf den kommerziell vertriebenen Videos an einige NORTHERN EXPOSURE-Episoden angehängt ist, bezeichnen die Schöpfer der Serie, Joshua Brand und John Falsey, Alaska als "die letzte *frontier*, die letzte unberührte Wildnis" ("Cicely", deutscher Titel: "Das Paris des Nordens"). Ihr Interesse für die *frontier* deckt sich in diesem Interview mit ihrer Faszination für das Ameri-

kanische. So betonen sie etwa, daß Maurice Minnifield, eine der Stammfiguren der Serie, "beides, die besten und die schlechtesten Eigenschaften eines Amerikaners, verkörpert", während eine andere Figur, Holling Vincoeur, den "klassischen amerikanischen Helden" darstellt (ibid.). Diese Charakterisierung ist überraschend, da Holling in Québec geboren, also nur eingebürgerter Amerikaner ist (vgl. die Folge "Northern Hospitality"). Allein die Tatsache, daß er an der letzten amerikanischen *frontier* lebt, macht Holling zum "amerikanischen Helden". Und die Hochachtung, die Brand und Falsey ihm entgegenbringen, mag auf die Beweggründe verweisen, die Serie in Alaska anzusiedeln.

Anscheinend sollte die Serie zunächst im Louisiana Bayou spielen (eine Art "Southern Exposure" ["Südlage"]), wie der Artikel "Faked Alaska" bemerkte). Diese Idee wurde verworfen, weil der Schauplatz nicht den "gewünschten exotischen Flair" hatte. Mit der Verschiebung vom Süden in den Norden gewinnt die Serie nicht nur den "Exotismus" der Wildnis: Für Brand und Falsey erfüllt die *frontier* von Alaska eine ähnliche ideologische und epistemologische Funktion wie die westliche *frontier* ein Jahrhundert zuvor für Frederick Jackson Turner, der sie 1893 als jene Zone beschrieb, in der "die Amerikanisierung am zügigsten und wirkungsvollsten voranschreitet" (1992, 3f). In seinem berühmten Artikel "The Significance of the Frontier in American History" zieht Turner die amerikanische Pioniergrenze als "Erklärung" für die "Entwicklung" Amerikas heran (ibid., 1). Indem sie eine "kollektive Bedrohung" – die amerikanischen UreinwohnerInnen – lieferte und die Einwanderungen aufnahm, "förderte die *frontier* die Heranbildung einer zusammengefügt nationaler Identität des amerikanischen Volkes" (ibid., 22). Die Expansion nach Westen hatte also eine einigende Wirkung, indem sie die Nation mit einem gemeinsamen Feind versorgte und gleichzeitig die potentiell zersetzenden Auswirkungen der Einwanderung ausglich. NORTHERN EXPOSURE läßt die *frontier* als Zone der zügigsten und wirkungsvollsten Amerikanisierung wiedererstehen. Wie bei Turner integriert die *frontier* auch bei Brand und Falsey ImmigrantInnen – von Holling Vincoeur bis zum exilierten New Yorker Joel Fleischman. Und natürlich muß sich auch diese *frontier* der "Indianerfrage" stellen – womöglich auf eine Weise, die nicht einmal so anders ist, wie wir auf den ersten Blick vermuten würden. Der Part des amerikanischen Ureinwohners Ed Chigliak wurde produktionsintern ursprünglich "Ed, der Indianer" genannt, und Brand meinte, daß er der Freitag zum Robinson Crusoe Joel Fleischman sei ("Cicely").

Doch die Wiederbelebung der amerikanischen *frontier* durch Brand und Falsey ist nur ein Hinweis auf das Interesse, das NORTHERN EXPOSURE an Immigration und nationaler Identität zeigt. Einen weiteren bietet ihr Anspruch, Cicely sei ein "wertungsfreies Universum", in dem "nur Böswilligkeit verurteilt wird – die vorsätzliche Verletzung anderer ist unverzeihlich" (Parales

1992). Wer die Serie regelmäßig verfolgt hat, wird darin eine Schlüsselaussage für ihre unermüdlich wohlmeinende Darstellung einer gewissen Art von "Multikulturalismus" erkennen. Freilich hat eine Formulierung wie "Ed, der Indianer" bereits die engen politischen Grenzen dieses "wertungsfreien Universums" aufgezeigt. Aber ganz abgesehen davon liefert dieses liberale Bekenntnis zur Toleranz auch einen Hinweis darauf, warum NORTHERN EXPOSURE Turners *frontier*-These gerade jetzt wiederauferstehen läßt. Da die Weiterentwicklung des ursprünglichen Konzepts der Serie eine Verschiebung vom Süden (Louisiana) in den Norden (Alaska) mit sich brachte, scheint es durchaus gerechtfertigt, die Darstellung der amerikanischen Nordgrenze als eine allegorische Version der Südgrenze zu lesen.³

Und die Migrationsmuster, die sich entlang der Südgrenze der USA abzeichnen, weisen laut dem Anthropologen Roger Rouse darauf hin, "daß die Vereinigten Staaten ihre Einwanderer nicht mehr so wirkungsvoll integrieren" wie früher (1991, 17). In seiner Studie über die Wanderungsbewegungen der Bewohner von Aguililla beschreibt Rouse dieses mexikanische Dorf als "Teil eines transnationalen Siedlungsnetzwerkes", eines Migrationskreislaufs, in dem Menschen einigermaßen regelmäßig zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten hin und her pendeln (*ibid.*, 12). In diesem Kontext "stellt eher der gesamte Kreislauf denn ein bestimmter Ort jenen Hauptbezugspunkt dar, auf den die Bewohner von Aguililla ihr Leben ausrichten" (*ibid.*, 14). Die Konturen und komplexen Zusammenhänge der sich verändernden ethnischen Landschaft⁴, die Rouse hier aufzeichnet, sind entscheidend für ein Verständnis des Alltagslebens in den Vereinigten Staaten, denn diese Wanderungspraktiken gehen wesentlich mit einer "Disartikulation" nationaler Identität einher:

Die Wirtschaft der Vereinigten Staaten, die lange durch inländisches Kapital dominiert wurde, wird nun in zunehmendem Maß durch transnational einge-

³ Den deutlichsten Hinweis auf diese Strategie liefert zweifelsohne die ironische Verkehrung im Titel der Serie ("Northern Exposure" = "Nordlage"). Jede/r, die/der sich mit Immobilien beschäftigt oder auch nur eine Design-Zeitschrift durchgeblättert hat, weiß, daß natürlich die Südlage die begehrtere ist. Was NORTHERN EXPOSURE und sein staatsbildendes Unterfangen dazu bringt, dieses Begehren zu verleugnen und nach Norden zu verschieben, ist vielleicht die Tatsache, daß auf einer anderen Ebene unsere nationale Exponiertheit [*exposure*] nach Süden hin tiefe Ängste weckt – Ängste, die etwa die Mehrheit der KalifornierInnen bewog, für die "Proposition 187" zu stimmen. [Anm.d.Ü.: Proposition 187 schränkt die Rechte von ImmigrantInnen empfindlich ein.] Daß solche Verschiebungen nicht unschuldig sind, weder in politischer, noch in emotionaler, noch in erotischer Hinsicht, braucht wohl nicht eigens betont zu werden.

⁴ Den Terminus "ethnische Landschaft" [*ethnoscape*] entlehne ich von Appadurai 1993, 275.

setzte ausländische Investitionen beeinflusst. [...] Was die Arbeiterschaft betrifft, so sind Einwanderer zwar seit vielen Jahren ein wichtiger Faktor, aber die veränderten Bedingungen trennen sie heute weit strikter vom Rest der Gesellschaft. Das sinkende Angebot von Jobs auf mittlerer Ebene, die früher den sozialen Aufstieg möglich erscheinen ließen, vermehrte ausländerfeindliche Schuldzuweisungen, die mit dem seit Mitte der 60er Jahre andauernden ökonomischen Abstieg einhergingen, verschärfte Einwanderungsbeschränkungen und die damit verbundene Entwicklung von transnationalen Kreisläufen – all das hat dazu beigetragen, die einstmals gültigen Möglichkeitsbedingungen einer einheitlichen nationalen Ordnung zu untergraben (ibid., 16).

Wie Rouse weiter ausführt, betrifft das nicht nur eine ökonomische Ordnung, sondern auch eine kulturelle: Nationale Identität und Geschichte brechen, insbesondere in den Grenzgebieten Südkaliforniens, unter dem Druck "der Implosion der dritten Welt in die erste" auseinander (ibid., 17).

Die Geschichte von Roslyn im Bundesstaat Washington erinnert uns natürlich daran, daß der Einbürgerungsprozeß auch entlang der nördlichen Landesgrenzen alles andere als reibungslos verlaufen ist. Wie Bryan di Salvatore im *New Yorker* detailliert auflistet, war Roslyn immer "poly-ethnisch" – und das durchaus nicht harmonisch:

Roslyn ist [...] nie besonders gut mit sich ausgekommen. Seine etwa 24 verschiedenen Nationalitäten sind einander mit Mißtrauen begegnet. Sie haben in verschiedenen Bars getrunken, verschiedenen Vereinen angehört, sie haben sogar ihre Toten in einem Dutzend verschiedener, ethnisch klar abgegrenzter Friedhöfe begraben, die heute eine komplizierte Nekropolis am westlichen Rand der Stadt bilden: Schwarze hier, die "-itschs" und "-vitschs" dort, die "-ellis", "-bellos" und "-inis" hier, die Freimaurer wiederum dort, die "Neuen Ritter von Pythias" hüben, die "Alten Ritter von Pythias" drüben, der "Rote Mann" hier und die "Cacciatori d'Africa" dort (41).

Aber Roslyn ist nicht nur in seiner Vergangenheit daran gescheitert, all diese ethnischen, sozialen und nationalen Unterschiede in einen allumfassenden ideologischen und geographischen Raum einzubinden. Ich glaube, es ist gerade das Andauern dieses Scheiterns, das unsere gegenwärtige Faszination mit diesem Ort begründet. Auch di Salvatore behauptet, daß der Unmut der EinwohnerInnen über die jetzige Invasion aus Hollywood nur die Weiterführung einer Haltung ist, die seit langem den einzigen Konsens unter Roslyns unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen herstellt:

[W]ie ein Außenposten gelangweilter, streitsüchtiger Soldaten sind die Einwohner nur dann zum Konsens fähig, wenn sie ihre Aufmerksamkeit auf die Außenwelt richten können, eine Welt, die sie von ihrer Frontwarte aus abstoßend finden. Sie haben in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts Streikbrecher bekämpft, in den 70er Jahren [...] die Hippies, in den späten 70er Jahren die holzverarbeitende Tochtergesellschaft der Burlington Northern, als diese versuchte, Roslyns Wasserscheide abzuholzen, und schließlich die Reichen von

der Küste, deren einzigen Beitrag zu Roslyns Gemeinwohl die meisten Bewohner im gesteigerten Verkehrsaufkommen, arroganten Auftreten und horrenden Grundstückspreisen sehen (ibid.).

Die Verstimmung der Einheimischen über das jüngste Eindringen der Außenwelt – eine Migration, die man vielleicht in einem anderen Sinne als bei Rouse eine "postmoderne" nennen könnte – hat, in di Salvatores Worten, einen "bissigen Lokaljargon" hervorgebracht: Die Einheimischen nennen SchauspielerInnen und Team von NORTHERN EXPOSURE "movie groovies" ("Film-Schicki-Mickis") und TouristInnen "Looky Lous" ("Schau-Schau"). Bei all ihrer amüsanten Harmlosigkeit verweisen diese Beinamen doch auf Eigenschaften der Medienkultur, die die Neuankömmlinge repräsentieren: Da die "movie groovies" meist weiß sind und ihr ökonomischer Einfluß günstig, tolerieren die EinwohnerInnen ihre Exzesse und reagieren nur mit gelinde herablassenden Spitznamen. Wenn aber der Unmut der BewohnerInnen mit Roslyns ethnisch gespaltenen und xenophober Geschichte in Verbindung gebracht wird, dann erweist sich die Stadt tatsächlich als der ideale Schauplatz, um den Traum von einem besonderen Ort zu inszenieren, dem es gelingen könnte, ImmigrantInnen in eine nationale Gemeinschaft einzubinden.

Im Gegensatz zu Roslyns tatsächlicher Geschichte wird mit dem "wertungsfreien Universum" von NORTHERN EXPOSURE eine nördliche *frontier* vorgestellt, die ImmigrantInnen aus den verschiedensten Kulturen schmerzlos – wenngleich unerbittlich – in eine kohärente nationale Kultur absorbiert. Eine nationale Kultur, die sich zwar aus den verschiedensten regionalen und ethnischen Traditionen speist, die aber letztendlich eindeutig eurozentrisch ist. Die Quellen für die philosophischen Radioergüsse in "Chris am Morgen" etwa könnten aus den konservativsten Klassiker-Leselisten stammen.⁵ Aber

⁵ In einem Zusatz zu Parales' Artikel in der *New York Times* (1992) benennen die Autoren und Produzenten Diane Frolov und Andrew Schneider in einer aufschlußreichen Liste die "Bibliothek", aus der Chris Stevens seine Radio-Monologe schöpft: Edna St. Vincent Millay: *Renascence and Other Poems*, Joseph Campbell: *Power of Myth* ("Chris kennt alles von Joseph Campbell", sagt Diane Frolov), Shakespeares *Gesammelte Werke*, Stephen Hawking: *A Brief History of Time*, Hegel: *Frühe theologische Schriften*, Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*, Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Martin Buber: *Ich und Du* ("Er liebt Martin Buber sehr", sagt Frolov), den ganzen Walt Whitman ("Er hat Walt Whitman im Gefängnis für sich entdeckt", verrät Schneider), Nietzsches *Logik* und *Die Metaphysik der Moral*,

da die Serie versucht, den Störfaktor Rasse in einen ideologischen Entwurf der *frontier* als wahrem Produktionsort Amerikas einzubinden und andererseits ihr liberales "Multikulti"-Bekenntnis nicht aufgeben will, sieht sie sich anscheinend gezwungen, das ethnisch andere durch Homosexualität [*queerness*]* zu ersetzen. Dadurch gelingt es NORTHERN EXPOSURE, glaubwürdig darzustellen, daß Cicely fähig ist, "andere" einzubürgern, weil *diese* anderen (vermeintlich) immer schon TrägerInnen jener kulturellen Traditionen sind, die die Serie unermüdlich hegemonialisiert.

2. Das Wiedererfinden der *frontier*

Der Zusammenhang von Migration, *frontier* und Homosexualität findet sich in der Episode "Cicely", die am 18. Mai 1992 am Ende der ersten Staffel der Serie gesendet wurde, dramatisch zugespitzt. Am Anfang von "Cicely" fährt Joel Fleischman, ein Arzt aus New York, der nach Alaska geschickt wurde, um damit seine Studiendarlehen zurückzuzahlen, und hier völlig fehl am Platz ist (jedoch zunehmend, wenn auch widerstrebend, von seinen neuen NachbarInnen assimiliert wird), einen alten Mann mit seinem Jeep an. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei diesem um den 108 Jahre alten Ned Svendborg, einen ehemaligen Einwohner Cicelys. Die gewaltsame Begegnung mit Joels Jeep gibt ihm die Gelegenheit, von den Anfängen der Stadt zu erzählen, genauer gesagt von jenem historischen Augenblick, da sie sich von Wildnis zu Zivilisation wandelte.

Laut Neds Erzählung wurde diese Transformation durch Cicely und Roslyn bewirkt, die aus Montana in die Stadt kamen und auf der Hülle der Videokassette als "zwei aufgeschlossene Frauen" beschrieben werden, "die eine freidenkende, egalitäre Gesellschaft gründen wollen". Das ist eine Möglichkeit, sie zu beschreiben. Für meine Argumentation relevanter ist allerdings,

Jack London: *Call of the Wild* (das versteht sich von selbst),

Tolstoi: *Krieg und Frieden*,

Maurice Sendak: *Wo die wilden Kerle wohnen*;

Baudelaire: *Les Fleurs du Mal* (in der englischen Übersetzung, da Chris kein Französisch spricht),

Die Briefe von Thomas Jefferson,

und alles von Toqueville.

- * Anm.d.Ü.: *Queer* ist die ehemals abwertende Bezeichnung für Homosexuelle, die im Zuge der jüngsten Emanzipationsbewegungen von Schwulen und Lesben in den USA zu einer stolzen und subversiven Selbstbezeichnung mit weiterreichenden theoretischen, epistemologischen und politischen Implikationen umdefiniert wurde. In Ermangelung einer solchen (Sprach-)Entwicklung im deutschsprachigen Raum wird im folgenden *queer* mit "homosexuell" übersetzt, außer wenn Sasha Torres sich explizit auf die jüngste Emanzipationsbewegung bezieht.

daß Cicely und Roslyn ein lesbisches *butch/femme*-Paar (mit deutlichen Anleihen an Gertrude Stein und Alice B. Toklas) sind und daß ihre Ankunft die Metamorphose der *frontier*-Siedlung vom kulturellen Hinterland zum "Paris des Nordens" auslöst. Die Vorzüge der beiden – Roslyns Talent, die örtlichen Raufbolde mit der Kraft ihrer Fäuste zu überzeugen und Cicelys unbeirrbare Liebe zum Schönen, die sie durch ihren Tanz zum Ausdruck bringt – erweisen sich als unschlagbare Kombination, die den sozialen und kulturellen Spielraum schafft, in dem das Paar einen literarischen Salon gründen, die Entwicklung einer bürgerlichen Gesellschaft fördern und die Außenseiter der Stadt wiedereingliedern kann. Letzteres erreichen sie vor allem bei Mary, einer reichlich erfolglosen Missionarin (gespielt von Janine Turner, die sonst Maggie verkörpert), bei Sally, dem gefallenem Mädchen des Ortes (Cynthia Geary/Shelly) und schließlich bei Ned selbst (Ned, der von Wölfen aufgezogen wurde, beschreibt sich selbst als "dysfunktionales Wolfskind"; er wird von Darren E. Burrows, sonst Ed, gespielt). Neben ihrem Engagement für die Schönen Künste treten Cicely und Roslyn verblüffenderweise vor allem als Förderinnen der Heterosexualität auf. Die öffentliche Neudefinition der Geschlechterrollen, die ihre Anwesenheit sowohl erzwingt als auch erlaubt, schafft die Bedingungen für Marys und Sallys Partnerfindungen. Mary verbündet sich mit Franz Kafka (Rob Morrow/Joel), dessen chronische Schreibblockade geheilt wird, als Mary ihn dazu ermutigt, *Die Verwandlung* zu schreiben. Sally findet den *good guy* Abe (John Cullum/Holling), der ihre "Erfahrenheit" erotisiert, statt sie in den Schmutz zu ziehen.⁶

Als wäre die Tatsache, daß Roslyn und Cicelys Aufenthalt in der Stadt vor allem heterosexuelle Vereinigungen zu ermöglichen scheint, nicht schon Indiz genug für die Ambivalenz, mit der NORTHERN EXPOSURE den beiden gegenüber steht, endet die Geschichte auch noch tragisch. Bei der Schießerei, die aus der dramatischen Konfrontation der StadtbewohnerInnen mit dem Schurken Mace Mobry (Barry Corbin/Maurice Minnifield) und seinem Hegel zitierenden Kumpel Kit (John Corbert/Chris Stevens) um Sallys Schicksal entsteht, gerät Cicely in die Schußlinie und wird tödlich getroffen. Ein gewaltsames Ende, das völlig überflüssig scheint, weil Ciceley ohnehin an Tuberkulose stirbt. Aber so opfert sich die *femme* für Sallys heterosexuelle Vereinigung mit Abe. Als Pointe zur Verknüpfung von Lesbianismus und Modernität informiert uns Neds Epilog darüber, daß die treue, gramgebeugte *butch* sich danach zurückzog, fortging und schließlich in Spanien im Kampf gegen Franco gefallen sein soll.

6 Für eine Diskussion lesbischer Charaktere als Zeichen für "Feminismus", das narrativ funktionalisiert wird, um traditionelle heterosexuelle Geschlechterrollen aufzubrechen, vgl. auch Torres 1993.

Ich werde auf die Fragen, die sich aus Roslyn's und Cicely's eigenartigen lesbischen Wanderungen ergeben, später zurückkommen. Zunächst möchte ich näher darauf eingehen, wie diese Episode Fragen historischer Temporalität und nationaler Identität vermittelt. Ned erzählt seine Geschichte in Rückblenden zunächst Joel und dann den anderen BewohnerInnen, die nach und nach eintreffen, bis die gesamte Besetzung in Joels Wohnzimmer versammelt ist. Seine Erzählung verbindet die Zeitebene der *frontier*-Epoche mit NORTHERN EXPOSURES zeitgenössischer Alaska-Phantasie. Neds erstaunliche, unplausible Langlebigkeit liefert den etwas willkürlichen Vorwand, um Vergangenheit und Gegenwart zusammenfallen zu lassen, was durch die erwähnten "Doppelrollen" der SchauspielerInnen noch unterstützt wird. Die Stammbesetzung der Serie taucht auch in Neds Rückblenden auf, wobei die Figuren von 1909 oft Entsprechungen der vertrauten Charakterversionen von 1990 sind. Dieses Zusammenfallen von Vergangenheit und Gegenwart hat Teil an dem kollektiven Projekt, das ich an anderer Stelle "nationale Erinnerung" genannt habe: Die institutionell produzierte, massenmedial verbreitete Re-Inszenierung der kollektiven Vergangenheit einer Nation – ein belastetes, zutiefst widersprüchliches Unterfangen, in dem populäre Erinnerung, nationalistische Ideologie und televisueller "Mainstream" zusammenfließen (Torres, i. Vorb.).

Nationale Erinnerung erweist, wie Lynn Spigel und Henry Jenkins bezogen auf ihr Konzept der "populären Erinnerung" argumentierten, "ihren eigentlichen Nutzen und ihre wahre Relevanz erst für gegenwärtige Problemlagen" (Spigel/Jenkins 1991, 119). In diesem Sinne wird, so meine These, die Erinnerung an die Pionierzeit aufgerufen, um eine imaginäre Lösung für das aktuelle Problem nationaler Disartikulation, auf das Rouses Analyse postmoderner Migrationsbewegungen hinweist, zu finden. Durch die aufwendige Inszenierung einer Migration zur *frontier* wiederholt die Folge "Cicely" in sehr verdichteter und gewichtiger – weil eben "ursprünglicher" – Form das ideologische Projekt der Serie insgesamt: die Herstellung eines "wertungsfreien" Amerikas, dem die Assimilierung seiner ImmigrantInnen gelingt. Dieses Projekt wird keineswegs nur in dieser einen Episode verfolgt: Die meisten Hauptfiguren der Serie, ausgenommen die amerikanischen UreinwohnerInnen, sind nach Cicely zugezogen. Und das anfängliche Leitthema der Serie war, auch wenn diese sich seit den ersten Folgen in andere Richtungen weiterentwickelt hat, schließlich Joels Anpassung an das Kleinstadtleben in Alaska. Mit anderen Worten: Das Projekt, eine Gemeinschaft weißer ImmigrantInnen aufzubauen, die im Einvernehmen mit den "Eingeborenen" leben, stand von Anfang an im Mittelpunkt der verschiedenen Erzählstränge der Serie.

Es versteht sich von selbst, daß solch eine imaginäre Lösung des Problems der nationalen Disartikulationen so gut wie nichts mit den realen Bedingun-

gen der Erzeugung amerikanischer Identität in den Vereinigten Staaten von heute zu tun hat. Erstens wird der Prozeß der Assimilierung so dargestellt, daß es *weiße* Menschen sind, die zuwandern und reformiert werden müssen. Dadurch gelingt es NORTHERN EXPOSURE, das weit prekärere Thema der Amerikanisierung von Nicht-Weißen elegant zu umgehen, eine Strategie, die übrigens auch in GREEN CARD (Australien/Frankreich 1990, Peter Weir) verfolgt wird.⁷ Zweitens werden die multiethnischen Problemkonstellationen Amerikas im späten 20. Jahrhundert auf die Opposition weiße/indigene Amerikaner reduziert, wobei die Weißen im allgemeinen willige Empfänger indigener Weisheit und Kultur sind. Diese Reduzierungen erleichtern offensichtlich die Selbst-Inszenierung der Serie als eine Art "multikultureller Abenteuerpark", wie es ein Kollege formulierte; ein "multikultureller Abenteuerpark" gar, dessen Multikulturalität sich, zumindest in den allermeisten Folgen, auf Weiße, amerikanische UreinwohnerInnen und Homosexuelle beschränkt, aber darauf werde ich später ausführlicher zu sprechen kommen.⁸ Am auffallendsten und schwerwiegendsten ist aber, daß die friedliche Koexistenz von indigenen und europäischen AmerikanerInnen in Cicely die tatsächlichen Spannungen verleugnet, die zwischen dem Amerika der Weißen und dem der UreinwohnerInnen an politischen, kulturellen, ökonomischen und sozialen Berührungspunkten ausbrechen. Dieses Vermächtnis der Pionierzeit [*frontier*] kommt in den Geschichten der Serie zumeist nicht vor, wohingegen sie ein anderes Erbe sehr wohl ausbeutet: die einflußreiche Tradition des ethnographischen Films und der ethnographischen Fotografie

⁷ GREEN CARD unterlegt die ideologische Arbeit, die von einem weißen Franzosen (Gérard Depardieu) geleistet wird, mit einem "afrikanischen" Motiv, das sich durch den gesamten Film zieht. Zunächst wird der Film von ethnisch konnotierten und für die Handlung überflüssigen Auftritten afroamerikanischer MusikerInnen eingerahmt (der junge schwarze Trommler am Anfang und die schwarze Sängerin am Ende). Weiters treffen sich Bronté (Andie MacDowell) und George (Depardieu) zum ersten Mal im Café "Afrika", und sie erklärt ihrer Arbeitskooperative seine Abwesenheit damit, daß er "in Afrika" unterwegs sei. Mit anderen Worten, um seine Geschichte vom Immigranten zu erzählen, der für eine Aufenthaltsgenehmigung heiratet, muß der Film die von "Immigration" ausgelösten Ängste doppelt verschieben: auf eine typisch westeuropäische Figur, die aber auch irgendwie "afrikanisch" ist. So schwindelt sich die Geschichte an den ambivalenten und kulturell wesentlich heikleren Fragen vorbei, die beispielsweise mit der Einwanderung von Chicanos/as oder Latinos/as verbunden sind.

⁸ Es gibt dazu einige Gegenbeispiele, insbesondere die Episoden um Bernard, den afro-amerikanischen Bruder von Chris Steven ("Aurora Borealis", "Roots" und "Altered Egos"), sowie die Episoden, die sich auf Cicelys geographische Lage am Pazifik beziehen, etwa indem der halb-koreanische Sohn von Maurice vorkommt ("Seoul Mates", "Sleeping with the Enemy") oder aber japanische Touristen auftauchen ("Dreams, Schemes, and Putting Greens", "The Final Frontier").

mit ihren oft rassistischen Darstellungen der amerikanischen UreinwohnerInnen und ihrer Traditionen und Kulturen.⁹

Tatsächlich können manche Szenen in *NORTHERN EXPOSURE* wohl am ehesten als moderne Fassung von *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1922, Robert Flaherty) gelesen werden. Denn auch die vorgeschobene Toleranz und die ehrfürchtige Bewunderung der indigenen Folklore können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die dominante Sichtweise der Serie eine weiße ist. Mit der Fortsetzung dieser visuellen ethnographischen Tradition im Fernsehen reiht sich *NORTHERN EXPOSURE* unter die anderen televisuellen ethnographischen Projekte wie *STAR TREK* und *RESCUE 911*, die ebenfalls ein Massenpublikum mit ethnographischen Allegorien versorgen.¹⁰ Es ist also nicht nur Maurice Minnifields Astronautenkarriere, die *NORTHERN EXPOSURE* mit *STAR TREK* verbindet, sondern auch jene teilnehmende ethnographische Beobachtung, durch die "unbekannte neue Welten" an der "letzten *frontier*" erforscht werden – und diese *frontier* kann ebenso gut bei den UreinwohnerInnen in Cicely wie auf Romulus gefunden werden.¹¹

James Clifford hat ausgeführt, daß die Ethnographie "eine Erlösungsallegorie des Westens darstellt", in der "Differenz gesetzt und transzendiert" wird (1986, 99). In dieser Funktion entwirft und besetzt die Ethnographie Grenzen – Grenzen zwischen dem Universellen und dem Besonderen, zwischen dem Globalen und dem Lokalen, zwischen dem Westen und dem Rest der Welt. Diese Funktion erfüllt sie auch dann, wenn die Oppositionen im Sinne eines universalistischen Humanismus aufgelöst werden, der ja schließlich nur ein anderer Name für den Westen ist. Und schließlich verbindet diese

9 Die einzige bemerkenswerte Ausnahme zu der Tendenz der Serie, Spannungen zwischen den indigenen und weißen AmerikanerInnen auszublenden, ist die Episode "Thanksgiving". Sie dreht sich um den Brauch der amerikanischen UreinwohnerInnen von Cicely, die Weißen an Thanksgiving mit Tomaten zu bewerfen, "weil wir", wie Marilyn es ausdrückt "sehr wütend sind". Aber diese Episode beschäftigt sich nicht in erster Linie mit der Wut der amerikanischen UreinwohnerInnen, sondern eher mit Joels Ausspruch: "Ich bin kein Weißer. Ich bin Jude." Vgl. auch O'Connor 1992.

10 Der Ausdruck "ethnographische Allegorie" stammt von James Clifford (1986). Es ist mir hier nicht möglich, die ethnographischen Inszenierungen des US-amerikanischen Fernsehens ausführlich zu untersuchen, ich kann nur auf die Problematik hinweisen: Rezeptionsforschungen, die sich ethnographischer Methoden bedienen, lehnen textanalytische Verfahren meist ab, mit dem Argument, eine potentiell subversive "Kunst des Handelns" ausfindig zu machen. Sie übersehen dabei allerdings gerne, daß Fernsehtexte und die industriellen Praktiken, die sie hervorbringen, selbst oft ganz ähnlichen Erkenntnisinteressen folgen und vergleichbare Untersuchungstechniken einsetzen.

11 Brands und Falseys "wertungsfreies Universum" ist schließlich der Ersten Direktive der Sternenflotte gar nicht unähnlich.

Funktion die Ethnographie mit den populären Phantasien über die amerikanische *frontier*, in denen diese Oppositionen ebenfalls aufeinanderprallen und sich dank eines nationalistischen Taschenspielertricks letztendlich in "Ordnung" auflösen. Als Wiedererfindung der *frontier* und als ethnographisches Fernsehen leistet NORTHERN EXPOSURE also seinen Dienst an der Nation, und zwar indem es den Prozeß der Amerikanisierung an den Berührungs-/Trennlinien von "indigen" und "amerikanisch", von "Amerika" und "Cicely" neu erfindet.

3. Lesben/Qualität statt Rasse

Auch wenn wir einräumen, daß es vordringlichstes Anliegen von NORTHERN EXPOSURE ist, aus weißen Migrationen Amerika entstehen zu lassen, bleibt doch überraschend, daß die Serie ausgerechnet ihre Ursprungs-Migration von zwei Lesben unternehmen läßt. Wir können dies als weiteres Element der toleranten Haltung ansehen, mit der die Serie ein "wertungsfreies Universum" aufbaut, als eine performative Geste, die eine "logische" "Begründung" für Cicelys außergewöhnliche Eigenschaften liefert. Gleichzeitig präsentieren sich aber die DrehbuchautorInnen von NORTHERN EXPOSURE selbst als Mitglieder jenes wertungsfreien Universums, das sie erst zu erschaffen vorgeben. Denn letztendlich geht es hierbei doch darum, die Utopien, die die AutorInnen und Produzenten der Serie hegen, *ihren* Traum von einer libertären Gesellschaft, auf die historischen Anfänge Cicelys zu projizieren. In diesem Prozeß ernennen sie sich selbst rückwirkend zu den legitimen Erben von Roslyns und Cicelys Vermächtnis, dank der zirkulären Logik einer jener Zeitschleifen, die, wie ich oben erwähnt habe, ein konstitutives Element der nationalen Erinnerung sind. Diese Darstellung der Vergangenheit dient, wie auch jene der *frontier* in der Serie, im wesentlichen dazu, eine instabile ideologische Konstruktion in der Gegenwart zu stärken: Hollywoods Progressive, von Dan Quayle und anderen heftig angegriffen, leiten ihre Position von der Salon-Kultur der Moderne her und machen die Bohemiens des Fin de siècle zu ihren direkten Vorfahren.¹² Die logische

¹² Don Quayle äußerte seine berüchtigte Verurteilung von "Murphy Brown", in der er ihr jegliche Eignung zum nationalen Vorbild absprach, einen Tag nach der Ausstrahlung von "Cicely". Zwar kann seine Rede also die Produktion von "Cicely" nicht beeinflusst haben, aber die konservativen Polemiken gegen die "Bedrohungen der Familie" erfolgten schließlich schon lange vor Quayles Angriffen gegen Murphy und ihre Autorin Diane English; vgl. Rosenthal 1992 und "Excerpts from Vice President's Speech on Cities and Poverty" (1992). [Anm.d.Ü.: Quayle hatte die Tatsache, daß eine Fernsehfigur – Murphy Brown – im Rahmen der fiktiven Handlung ein uneheliches Kind bekommen hatte, zum Anlaß genommen, die Korruption der "Werte" in Hollywood anzuprangern.]

Konsequenz dieses Vorgangs ist allerdings, daß sich nicht nur das Ehepaar Diane Frolov und Andrew Schneider, die das Drehbuch für diese Folge geschrieben haben, sondern auch das homosoziale Produzentenpaar Brand und Falsey ausgerechnet zu... Lesben machen. Es ist durchaus denkbar, daß es diese verschobene Selbstdefinition ist, die hinter der ambivalenten Haltung gegenüber Roslyn und Cicely steckt, hinter dem besonderen Eifer der Folge, die beiden fortwährend heterosexuelle Paare bilden zu lassen.

Wie dem auch sei: Diese Episode braucht das Lesbische nicht nur als Zeichen für freidenkerische "Andersheit". Ich werde im folgenden zeigen, daß es hier auch eingesetzt wird, um die Serie den Mythos von der "zivilisatorischen" Rolle der Frau bei der Befriedung der *frontier* nacherzählen zu lassen. Das Lesbische wird darüber hinaus benutzt, um die Geschichte der Westexpansion zu verharmlosen, indem der Rassenkonflikt (die "Indianerkriege") durch einen Geschlechterkonflikt ersetzt wird, und um Homosexualität mit Hochkultur gleichzusetzen. Schlußendlich dient das Lesbische der Serie auch dazu, den eigenen Status als "Qualitätsfernsehen" in den fernsehinternen und journalistischen Diskursen zu sichern.

In der Szene, in der Roslyn und Cicely zum ersten Mal in der Gegend auftauchen, werden die Hauptanliegen der Folge eingeführt: *Gender*, Sexualität und die Bedeutungen und Nutzungen des öffentlichen Raums. Die Ankunft der Frauen kommt, wie der Erzähler Ned sagt, einer "Erscheinung" gleich: Sie fahren in einem "Au-to-mo-bil [vor], das erste, das je in dieser Gegend gesehen worden war". Als Roslyn aus dieser "Phantom-Kutsche, von einem unsichtbaren Pferd gezogen" aussteigt, weiß Ned, daß "dies eine Frau war, die doppelt so sehr Mann war, wie ich es je sein würde". Den Gegensatz zu Roslyns großartiger Männlichkeit verkörpert Cicely, die Ned mit der Venus von Botticelli vergleicht und von der er sagt: "Niemals zuvor hatte ich, noch habe ich seitdem jemanden oder etwas so Schönes gesehen." In dieser Szene erfolgen auch die ersten, subtil kodierte Hinweise darauf, daß Roslyns Aufmerksamkeiten gegenüber Cicely erotische Qualitäten haben. Die beiden werden als Paar eingeführt, indem sich Roslyn besorgt darüber zeigt, daß Cicely ihren Rock im Schlamm schmutzig machen könnte, und indem sie ihr beim Aussteigen versichert: "Sag's mir und wir steigen wieder ins Automobil, und ich fahr' uns zurück nach Montana."

Schon die kurze einführende Beschreibung der beiden Figuren macht deutlich, daß es der Episode "Cicely" darum geht, die beiden als lesbisch zu charakterisieren, auch wenn einige Faktoren diesem Eindruck widersprechen: einmal die Besetzung von Roslyn mit der langhaarigen Jo Anderson, die eindeutig keine *butch* ist, zum anderen die Tatsache, daß Cicely immer wieder als Objekt von Neds Blick inszeniert wird. Ähnliche Strategien werden im weiteren Verlauf der Szene eingesetzt, um die "radikale" soziale Vision des

Paars einzuführen. Auf ihrem Weg zum Saloon kommen Roslyn und Cicely an Ned, dem "dysfunktionalen Wolfskind", vorbei, der bettelnd im Schlamm sitzt. Roslyn teilt ihm mit, daß er keine Almosen brauche, und fordert ihn auf, sich aus dem Schlamm zu erheben: "Von jetzt an gehst du aufrecht wie ein menschliches Wesen, nicht wie ein Hund", was sich wie der Ausspruch eines Gründungsmitglieds der "Log Cabin Republicans" anhört. Wie auch immer: Die drei gehen weiter zum Saloon, wo Roslyn "zwei Tee, Earl Grey, und eine Milch für den jungen Mann" bestellt und dann die Szenerie näher in Augenschein nimmt. Eine der Missionarinnen aus St. Louis bemüht sich gerade vergeblich, die biersaufende Gesellschaft dazu zu bewegen, den Choral "Näher mein Gott zu Dir" zu singen, und wird von einem Betrunkenen anzüglich unterbrochen: "Wieso singst Du nicht mal was *Richtiges*? Was *Lustiges*?" Woraufhin er selbst beginnt, der sofort sehr viel enthusiastischeren Gruppe ein Lied vorzutragen, das sich um die voyeuristische Betrachtung heterosexuellen Geschlechtsverkehrs dreht. Roslyn stellt ihn zur Rede:

Roslyn: Ich hab lieber das Lied der Lady.

Mann: Du bist wohl neu in der Stadt, Schätzchen.

Roslyn: Ich verabscheue die Tyrannei des Starken über das Schwache. Ich glaube, Menschen, die Macht mißbrauchen, sind nichts weiter als Feiglinge.

Mann: Setz' dich lieber hin, damit du dir nicht weh tust!

An diesem Punkt der Unterhaltung schlägt Roslyn (die die Tyrannei des Starken über das Schwache verabscheut!) ihn k.o., und während sie die ehrfürchtig staunende Gruppe ermuntert, in die Hymne einzustimmen, bemerkt Neds *voice over* trocken: "Da wußte ich, daß von jetzt an alles anders werden würde."

Roslyns entschlossenes Auftreten gegen das sexistische Verhalten des Sängers entspricht dem, was Lauren Berlant und Elizabeth Freeman (1993) als die "Politik des öffentlichen Raums" der *Queer Nation* beschrieben haben. "We're here, we're queer, get used to it!" könnte ebenso gut Roslyns Schlachtruf sein.¹³ Aber diese Szene macht auch etwas anderes deutlich: Auch wenn die Episode die Bedeutung öffentlicher Räume für politische Interventionen von *queers* wie denen von Roslyn und Cicely versteht, dokumentiert sie doch zugleich ein grundsätzliches Mißverständnis der Ziele, denen eine solche "Politik des Raums" dienen soll – oder weigert sich, sie zu verstehen. Das Lied des männlichen Interpreten durch den Choral "Näher mein Gott zu Dir" zu ersetzen, also einen expliziten öffentlichen Sexualitätsdiskurs durch

¹³ In Anbetracht dessen, daß die meisten Aktionen der *Queer Nation* 1990 und 1991 stattfanden, scheint es mir nicht ganz ausgeschlossen, daß ihre Agitation, wie unterschiedlich auch immer, das Drehbuch beeinflusst haben könnte.

die überhöhte, entsexualisierte Stimme eines christlichen Moralismus, dürfte auf der Prioritätenliste der historischen Roslyn vermutlich ganz unten gestanden haben.¹⁴ (Selbst Cicely and Roslyn gelingt es in dieser Episode übrigens nicht, die Missionarin mit einem Mann zusammenzubringen.)

Die Verwechslung der Kategorien "Frau" und "Lesbe" läßt Roslyn hier wie ein ordentliches Mitglied der "Women's Christian Temperance Union" erscheinen, was zwar eher unwahrscheinlich ist, aber durch die unnachgiebige Wiederaufführung von *frontier*-Mythen in dieser Geschichte fast glaubwürdig erscheint. Dabei steht ein Mythos im Vordergrund: Jeder, der *Huckleberry Finn* gelesen oder Karen Grassle in *LITTLE HOUSE ON THE PRAIRIE* (UNSERE KLEINE FARM) bzw. Jane Seymour in *DR. QUINN, MEDICINE WOMAN* (*DR. QUINN – ÄRZTIN AUS LEIDENSCHAFT*) gesehen hat, weiß, daß es die Rolle der Pionier-Frau war, männliche Exzesse im Zaum zu halten, Exzesse von Gewalt, Sexualität und Trunkenheit. In der oben beschriebenen Szene nun macht Roslyns Sexualität sie zu einer Art Hyper-Frau, deren männliche Durchsetzungskraft sie paradoxerweise dazu prädestiniert, Platz für die "weiblichen" Werte der "Zivilisation" zu schaffen.¹⁵

Der Geschlechterkampf in dieser Szene nimmt jenen vorweg, um den sich die ganze Episode dreht: So erreicht die Erzählung ihren Höhepunkt, als Mace in die Stadt zurückkehrt, um die sexuelle Kontrolle über Sally und die politische über die Stadt einzufordern ("Ich will diese Frau. Und ich will diese Stadt. Und ich will sie jetzt gleich!"), und sich mit einer Bürgerwehr konfrontiert sieht, die maßgeblich von Frauen angeführt wird. Diese Auseinandersetzungen um gesellschaftliche/sexuelle Territorien, die Roslyns und Cicelys Präsenz in der Stadt auszulösen scheinen und die in der Episode ausschließlich zwischen *Weiß*en ausgetragen werden, blenden einen anderen Konflikt völlig aus, und zwar ausgerechnet jenen, der das Alltagsleben in solch einer *frontier*-Stadt unweigerlich geprägt hätte: den Rassenkonflikt zwischen europäischen und indigenen AmerikanerInnen.

Es ist wirklich auffallend, wie sehr diese Episode die ethnischen Spannungen verdrängt, die mit der Westexpansion und der territorialen Konsolidierung einhergingen. Das ist umso erstaunlicher, als es sich dabei um die Ursprungsgeschichte einer Serie handelt, die sich zwar oberflächlich und verlogen, aber doch ziemlich kontinuierlich mit ethnischen Problemen auseinandersetzt. Die Anstrengungen, die die Episode "Cicely" unternimmt, um die-

¹⁴ Diese Beobachtung verdanke ich Renea Henry.

* Anm.d.Ü.: Ein für christlichen Lebenswandel agitierender Frauenverein.

¹⁵ Für eine literaturkritische feministische Auseinandersetzung mit "männlichen" und "weiblichen" Phantasien der amerikanischen *frontier* vgl. auch Kolodny 1975 u. 1984.

sen Teil der Geschichte zu vergessen, sind bemerkenswert; als Symptom dieser partiellen Amnesie sei nur erwähnt, daß Joels Sprechstundenhilfe Marilyn (Elaine Miles), eine amerikanische Ureinwohnerin, nur kurz als Krankenschwester auftritt, die die schwindsüchtige Cicely pflegt. Noch bedeutender ist freilich, daß ausgerechnet in einer Episode, die um charakterliche Ähnlichkeiten zwischen den Figuren von 1909 und denen von 1992 strukturiert ist, der Schauspieler des Ed Chigliak ("Ed, der Indianer" bei Brand und Falsey) in den Rückblenden Ned Svenborg, den Erzähler, spielt. "Ed, der Indianer" mutiert so auf wundersame Weise zum frühverwaisten Kind dänischer Eltern, das von Wölfen aufgezogen wurde! Ich meine, daß eine solch dramatische Umschreibung indianischer Identität erst durch die Präsenz von Roslyn und Cicely ermöglicht wird, die in ihrer Rolle als weiße Lesben das "multikulturelle" Vakuum dieser Episode ausfüllen. Anders formuliert: Innerhalb einer Erzähllogik, die die *frontier* als Produktionsstätte des toleranten Amerikas wiederauferstehen läßt, stehen sie stellvertretend für eine andere Differenz, die nicht bezeichnet und nicht erklärt, geschweige denn aufgelöst werden kann.

Roslyn und Cicely können, wie bereits erwähnt, hier als ideologisch nützliche Stellvertreterinnen der amerikanischen UreinwohnerInnen fungieren, weil die Verbindung von Lesbianismus und avantgardistischer Moderne (die Anspielung auf Gertrude Stein!) es NORTHERN EXPOSURE ermöglicht, Differenz an der *frontier* so darzustellen, daß "die anderen" Kultur und Gemeinwesen aufbauen, statt sie zu bedrohen. Das Motiv, durch das in "Cicely" Homosexualität mit Hochkultur gleichgesetzt wird, nimmt die Serie in der Darstellung von Ron und Erick, den schwulen Wirten der örtlichen Pension, wieder auf. Roslyns und Cicelys Ziele sind in erster Linie *kultureller* Art; sie verfolgen keinerlei explizites politisches oder erotisches Programm. Sie wollen die Wildnis urbar machen für die Dichtung von Gertrude Stein, Tanz im Stil von Ruth St. Denis¹⁶, Franz Kafka und Kaffee nach französischer Art. Trotz der Tatsache, daß es gerade ihre "große Vision" einer "Kolonie von Freidenkern und Künstlern" war, die sie "die feine Gesellschaft von Billings" fliehen ließ, verwandelt sich Roslyns und Cicelys Proto-Gemeinde dank ihrer Initiativen in einen Magneten für Fremdzuwanderung. "Auch die Literaten der Welt hatten davon erfahren", erzählt uns Ned, "und täglich trafen Neuankömmlinge ein".

Lesbianismus dient der Episode aber nicht nur dazu, eine hypostasierte Weiblichkeit anzuzeigen und Rassenkonflikte in der friedlichen Eroberung der *frontier* durch künstlerische Vision aufzuheben. Darüber hinaus funktioniert der Lesbianismus von Roslyn und Cicely auch als eine Art Quali-

¹⁶ Den Hinweis auf die Herkunft von Cicelys Tanz verdanke ich Susan Foster.

tätsmerkmal anspruchsvoller Fernsehunterhaltung, eine Funktion, die homosexuellen Figuren in der heterosozialen Institution Fernsehen des öfteren zugewiesen wird. Ich habe an anderer Stelle (vgl. Torres 1993) argumentiert, daß Lesben in homosozialen Fernseherzählungen wie z.B. *DESIGNING WOMEN*, *THE GOLDEN GIRLS* und *HEARTBEAT* erzählerisch und institutionell zwei widersprüchliche Funktionen innehaben: Einerseits sind sie bevorzugtes Zeichen für Feminismus, andererseits homosexuelle Garantinnen keuscher Homosozialität. Hier möchte ich aber darauf verweisen, daß innerhalb eines *heterosozialen* Umfelds homosexuelle Charaktere einen anderen erzählerischen und institutionellen Zweck erfüllen. Vor allem einstündige Fernsehserien wie *HILL STREET BLUES* (*POLIZEIREVIER HILL STREET*), *ST. ELSEWHERE*, *CAGNEY AND LACEY*, *L.A. LAW*, *THIRTYSOMETHING* (*DIE BESTEN JAHRE*), *MY SO-CALLED LIFE* und eben *NORTHERN EXPOSURE* setzen schwule und lesbische Figuren ein, weil mit ihnen knapp und deutlich nicht nur liberale Aufgeschlossenheit und Risikofreudigkeit signalisiert werden kann, sondern auch die Bereitschaft, *Edutainment*-Funktionen als eine Art BürgerInnenpflicht auf sich zu nehmen.¹⁷

Der mögliche Gewinn dieser Strategie ist groß. Am unmittelbarsten äußert er sich in guten Kritiken und Emmy-Nominierungen, und von beiden erhielten Brand und Falsey in letzter Zeit reichlich. Aber die Väter von *NORTHERN EXPOSURE* hatten auch eine besonders glückliche Hand dabei, diese Anerkennungen in handfeste Vorteile umzuwandeln: Ungefähr zur selben Zeit, als die "Cicely"-Episode ausgestrahlt wurde, schloß CBS einen beispiellosen Vertrag mit ihnen ab und verlängerte *NORTHERN EXPOSURE* auf weitere zwei Jahre! Im folgenden Herbst hatten Brand und Falsey einstündige Serien auf allen drei nationalen Fernsehnetzen. Gute Kritiken lassen sich auch in Markenloyalität umsetzen, die den Konsum von Folgeprodukten fördert. Vor der kommerziell vertriebenen Videoversion von "Cicely" gibt es drei Werbespots für solche Folgeprodukte: für die Kaufvideos selbst ("Sammeln Sie alle fünf"), für die CD mit dem Soundtrack der Serie und für ein *NORTHERN EXPOSURE*-Sweatshirt, von dessen Erlös ein Teil an World Wide Fund for Nature geht. Die Spots weisen immer wieder auf die Preise hin, die die Serie gewonnen hat und die sie als "Qualitätsfernsehen" ausweisen. Die ökonomische Dimension von *NORTHERN EXPOSURE*'s Selbststilisierung zum Qualitätsfernsehen verdeutlicht die Tatsache, daß CBS den Werbespot für das Sweatshirt nicht nur produzierte, sondern ihn im November und Dezember 1992 auch ausstrahlte, ohne MCA, der Produktionsfirma von *NORTHERN*

¹⁷ Diese Serien spekulieren möglicherweise mit dem hochkulturellen Flair von einflußreichen britischen Kostümserien wie *A JEWEL IN THE CROWN*, *BRIDESHEAD REVISITED* oder *UPSTAIRS, DOWNSTAIRS*, in denen immer auch schwule und/oder lesbische Figuren vorkommen.

EXPOSURE, etwas dafür zu berechnen. Für CBS war der Spot Teil einer Strategie, ihr Programm als Ware zu bewerben und zu promoten; dabei sind die jeweiligen zum Verkauf angebotenen Folgeprodukte bloße Nebensache (vgl. anon., 1992).¹⁸ Das "preisgekrönte" Renommee der Serie macht MCA und die Produzenten der Serie also zu den glücklichen Nutznießern der Eigenwerbung von CBS – durch den Verkauf von Videos, CDs sowie durch Lizenz- und Verwertungsabkommen.

4. Die Neuerfindung der bürgerlichen Öffentlichkeit

Ich habe darzulegen versucht, daß sowohl NORTHERN EXPOSURES historistische Rekonstruktion als auch seine zeitgenössische Phantasie der nördlichen *frontier* der Herstellung einer nationalen amerikanischen Identität innerhalb und außerhalb der Fernschwelt dient. Weitergehend habe ich argumentiert, daß die Einbindung weißer Lesben in den Gründungsmythos der Stadt entscheidende institutionelle und ideologische Funktionen erfüllt. Jetzt möchte ich konkreter darauf eingehen, wie NORTHERN EXPOSURE ein demokratisches Gemeinwesen aus ethnisch geschiedenen und polymorph perversen Bevölkerungsgruppen entstehen läßt. Für diese Produktion ist Cicelys Grenzlage eine notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung.

In Cicely braucht Demokratie eine Öffentlichkeit; die bürgerliche Öffentlichkeit ist jedoch laut Habermas (1962) durch "die Medien" ausgelöscht worden. Es sind aber gerade die Medien, zumindest das amerikanische Fernsehen, die sie nostalgisch wiederauferstehen lassen und die nationalen Alltagssorgen zur Hauptsendezeit durcharbeiten. Besonders das Subgenre der "etwas anderen Hauptabendserie" (z.B. TWIN PEAKS, PICKET FENCES [PICKET FENCES – TATORT GARTENZAUN] und NORTHERN EXPOSURE) transferiert nationale Problemstellungen wie Zensur, Umwelt, Selbstbestimmungsrechte schwangerer Frauen, Religionsfreiheit, klassen-, rassen- und geschlechtsspezifische Hierarchien und die Bedeutung von "Amerika" in regional spezifische Kleinstadtrahmen, wo sie sich in Form persönlicher Konfrontationen abhandeln lassen. Der Typus von televisueller Öffentlichkeit, um den es hier geht, unterscheidet sich meiner Meinung nach deutlich von jenem, den Serien inszenieren, die als "kulturelles Forum" (vgl. Newcomb/Hirsch 1987) funktionieren, etwa ALL IN THE FAMILY oder DESIGNING WOMEN. In diesen

¹⁸ Vgl. den Artikel "CBS Ties Promotion to Miller Draft Beer" ["CBS macht Eigenwerbung mit Miller Bier"] (anon. 1993a), der eine Werbekampagne beschreibt, in der Gutscheine für die Soundtrack-CD von NORTHERN EXPOSURE bei Kaufhaus-Werbetafeln für *Miller's Genuine Draft* ausgelegt wurden: "Diese Werbung gehört zu einer Reihe ungewöhnlicher Projekte, mit denen CBS seine Einschaltquoten verbessern will" (ibid.).

nehmen Charaktere verschiedene Positionen in einem ideologischen Spektrum ein und diskutieren die jeweils aktuellen Themen von den ihnen zugeordneten Standpunkten aus. Im Unterschied dazu finden in den erstgenannten Fernsehserien die kollektiven Debatten in der *Öffentlichkeit* statt, nicht in eher privaten Räumen wie Wohnzimmer oder Arbeitsplatz. Damit repräsentieren diese Serien nicht nur gesellschaftliche Debatten, sondern auch einen öffentlichen Diskursraum, in dem Meinungen gebildet und Entscheidungen getroffen werden.

Der Wunschtraum, daß eine solch archaische Öffentlichkeit in Amerika noch möglich sei, bestimmt die nationsstiftenden *frontier*-Erinnerungen, die von NORTHERN EXPOSURE nicht nur in "Cicely" inszeniert werden. In Cicelys Gegenwart treffen die EinwohnerInnen ihre kollektiven Entscheidungen in Stadtversammlungen und im "Brick", der Kneipe von Holling und Shelly. Die Episode "Cicely" dramatisiert – ganz im Habermas'schen Sinne – die Ursprünge dieser Institutionen: Roslyns und Cicelys Salon mit seiner Bühne und dem angeschlossenen Kaffeehaus sowie die partizipatorische Demokratie der Stadtversammlung, bei der die verängstigten EinwohnerInnen beraten, wie sie der unmittelbar bevorstehenden Ankunft des wütenden Mace begegnen sollen, der sich auf den Weg gemacht hat, um Sally und die Stadt für sich zu beanspruchen.

Unter dem Vorsitz von Ned beginnt die Versammlung damit, daß einige der Frauen für Verhandlungen oder gar bedingungslose Kapitulation plädieren ("Wir werden uns auf die Erde werfen und ihn um Vergebung anflehen"). Daraufhin verkündet Sally, daß sie zu Mace zurückgehen will, um die anderen vor seiner Vergeltung zu bewahren. Die Gruppe wendet sich an Roslyn, die zur allgemeinen Bestürzung – entmutigt von Cicelys Erkrankung, die sie dem Umzug nach Alaska zuschreibt – zur Flucht rät: "Cicely und ich, wir hätten nie hierherkommen dürfen. Es war ein Fehler. Ein dummer Traum. Rettet euch, solange' es noch geht, verschwindet von hier."

Da erscheint Cicely und hält eine leidenschaftliche Rede:

Nein, es war kein dummer Traum. Wir haben etwas erreicht, etwas geschaffen: eine Gemeinschaft, in der alle gleich sind, in der jeder respektiert wird. In diesem kleinen Winkel von Alaska hat der Mensch, der menschliche Geist triumphiert. Wir halten das kostbarste Geschenk der Welt in unseren Händen: Freiheit. Die Freiheit, unserer Kunst Ausdruck zu verleihen, unserer Liebe. Die Freiheit, zu sein, wer wir sein wollen. Wir werden diese Freiheit nicht weggeben, Freunde. Und niemand wird sie uns nehmen.

Sie greift nach Abes Gewehr und hält es kurz über ihren Kopf, bevor sie, von der Krankheit geschwächt, ohnmächtig wird.

Von Neds Ausruf: "Ruhe, Ruhe, ich bitte jetzt um Ruhe", der an seine frühere Lesung eigener, von Gertrude Stein beeinflusster Gedichte erinnert, bis

zu Cicelys Appell an die "Freiheit, unserer Kunst Ausdruck zu verleihen, unserer Liebe", der dieser bürgerlichen Gemeinschaft erst ihre eigentliche Bedeutung verleiht, vermischen sich die Bedeutungsfelder von literarischem Salon und Stadtversammlung. Aber da, wie Joan Landes (1988) dargelegt hat, der Salon historisch eine weibliche Öffentlichkeit konstituierte, einen Raum, in dem und von dem aus Frauen kulturellen und politischen Einfluß nehmen konnten, ist es bemerkenswert, daß die Frauen, Roslyn eingeschlossen, in dieser Szene dafür plädieren, sich Mace zu unterwerfen. Erst Cicelys Auferstehung von ihrem Krankenlager (wo sie höchstwahrscheinlich Essig schlürfte und auf den letzten, verzehrenden Atemzug wartete), um eine Rede über die Unteilbarkeit künstlerischen Ausdrucks, sexueller Freiheit und staatsbürgerlicher Pflichten zu schwingen, schmiedet die Gemeinschaft zusammen und legt damit den Grundstein für die Stadt, die am nächsten Tag "geboren" werden wird. Wenn Cicelys Zusammenbruch am Ende der Szene als Katalysator dieser Kollektivität verstanden wird, so kann darin ein weiterer Hinweis dafür gesehen werden, wie ambivalent dieser Text zur öffentlichen Rolle von Frauen steht: Denn offenkundig ist Cicely gänzlich machtlos, irgendjemanden daran zu hindern, ihr irgendetwas wegzunehmen.

In Anbetracht der Tatsache, daß keiner der indigenen oder asiatischen Amerikaner, die als Statisten in "Cicely" vorkommen, in dieser Szene anwesend ist, würde ich gerne zum Abschluß noch eine andere Lesart von Cicelys Zusammenbruch vorschlagen: Vielleicht hat sie sich in diesem Moment ganz einfach endgültig verausgabt, ausgezehrt von den drückenden und widersprüchlichen Ansprüchen, die der Text an sie stellt. Denn sicherlich ist es anstrengend, die vielfältigen institutionellen Aufgaben wahrzunehmen, die NORTHERN EXPOSURE ihr abverlangt. Und es muß erschöpfend sein, in den Randzonen der ideologischen Selbstproduktion eines komplex konstituierten Amerikas eine sowohl geschlechtlich als auch sexuell und ethnisch bestimmte Öffentlichkeit zu verkörpern.

Aus dem Amerikanischen von Birgit Flos und Georg Tillner (TEXTRAFIK)

Literatur

- anon. (1991a) Faked Alaska: CBS's Offbeat NORTHERN EXPOSURE Has Captivated Viewers – and Taken Over the Little Town of Roslyn, Washington. In: *People* v. 18.11.1991, S. 42-47.
- anon. (1991b) A Town Goes Alaskan for NORTHERN EXPOSURE. In: *The New York Times* v. 17.06.1991, C11.
- anon. (1992) An Unusual (Free) TV Spot Tied to NORTHERN EXPOSURE. In: *The New York Times* v. 29.12.1992, D18.
- anon. (1993a) CBS Ties Promotion to Miller Draft Beer. In: *The New York Times* v. 02.03.1993, D18.

- anon. (1993b) Yomi, We Hardly Knew Ye. In: *The New York Times* v. 04.04.1993, H35.
- Appadurai, Arjun (1993) Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: *The Phantom Public Sphere*. Ed. by Bruce Robbins. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 269-295.
- Berlant, Lauren / Freeman, Elizabeth (1993) Queer Nationality. In: *Fear of a Queer Planet*. Ed. by Michael Warner. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 193-229.
- Brannon, Jody (1992) Thanks to "Exposure," Tiny Roslyn is a Star. In: *Variety* v. 18.05.1992.
- "Cicely." [dt. Titel: "Das Paris des Nordens"] (Drehbuch: Diane Frolov & Andrew Schneider; Regie: Rob Thompson); Erstausrstrahlung in den USA am 18.05.1992; kommerziell vertrieben von MCA-Universal Home Video (1993).
- Clifford, James (1986) On Ethnographic Allegory. In: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. by James Clifford & George E. Marcus. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, S. 98-121.
- "Excerpts from Vice President's Speech on Cities and Poverty". In: *The New York Times* v. 20.05.1992, A20.
- Habermas, Jürgen (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- Kolodny, Annette (1975) *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (1984) *The Land Before Her. Fantasy and the Experience of the American Frontiers, 1630-1860*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Landes, Joan (1988) *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- Newcomb, Horace / Hirsch, Paul M. (1987) Television as a Cultural Forum: Implications for Research [1983]. In: *Television: The Critical View*. 5th ed. Ed. by Horace Newcomb. New York: Oxford University Press, S. 503-515.
- dt.: Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung In: *Rundfunk und Fernsehen* 34,2, 1986, S. 177-190.
- "Northern Hospitality" (Drehbuch: Barbara Hall, Regie: Oz Scott); Erstausrstrahlung in den USA am 28.02.1994.
- O'Connor, John J. (1992) Sex and Skepticism for Thanksgiving. In: *The New York Times* v. 25.11.1992, C20.
- Parales, Jon (1992) Radio Days in Cicely, Alaska: Anything Goes. In: *The New York Times* v. 03.05.1992, H29.
- Riches, Hester (1991) Big-Time Exposure: South to Alaska, in Search of Washington Town's New Fame. In: *Vancouver Sun* v. 21.10.1991, C1.
- Rosenthal, Andrew (1992) Quayle Says Riots Sprang from Lack of Family Values. In: *The New York Times* v. 20.05.1992, A1.
- Rouse, Roger (1991) Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism. In: *Diaspora*, 1, S. 8-23.
- di Salvatore, Bryan (1993) City Slickers. In: *The New Yorker* v. 22.03.1993, S. 40-48.

- Spigel, Lynn / Jenkins, Henry (1991) Same Bat Channel, Different Bat Times: Mass Culture and Popular Memory. In: *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media*. Ed. by Roberta E. Pearsons & William Uricchio. New York: Routledge, S. 117-148.
- "Thanksgiving" [dt. Titel: "Die Rache der Indianer"] (Drehbuch: David Assael; Regie: Michael Fresco); Erstausstrahlung in den USA am 23.11.1992.
- Torres, Sasha (1993) Television/Feminism: HEARTBEAT and Prime Time Lesbianism. In: *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. by Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin. New York: Routledge, S. 176-185.
- (i.Vorb.) War and Remembrance: Televisual Narrative, National Memory, and CHINA BEACH. Erscheint in: *Camera Obscura*.
- Turner, Frederick Jackson (1992) The Significance of the Frontier in American History [1893]. In: Ders.: *The Frontier in American History*. Tucson: University of Arizona Press, S. 1-27.

Friedrich Krotz

...oh Mann

Wie eine erotisch gemeinte Gameshow Männerrolle und Geschlechterverhältnis konstituiert

1. Eine Gameshow im Fernsehen

Als Publikum sind nur Männer zugelassen. Sie sind dem Anlaß entsprechend zurechtgemacht und gut gelaunt wie jedes Saal- oder Studiopublikum. An Tischen mit Sektkühler sitzend – das Arrangement soll an einen Nachtclub erinnern – amüsieren sie sich über die Kandidatinnen und dürfen sie beurteilen. Sie heben oder senken den Daumen engagiert und mit Genuß.

Eine Frau ist als Showmasterin verantwortlich für den Gang der Dinge. Sie ist deutlich älter als die Kandidatinnen und damit ganz offensichtlich außer Konkurrenz. Sie inszeniert sich ihnen gegenüber als neutral und kollegial, manchmal ein wenig kopfschüttelnd. Sie treibt und spornt an, kommentiert und spöttelt gelegentlich. Sie zelebriert die Show mit ihren Helfern, die attraktiv und einheitlich angezogen sind: die *limited boys* – beschränkte Jungs? Sie sind zuweilen Stolpersteine für die Kandidatinnen, an denen diese sich abarbeiten müssen, erweisen sich gelegentlich als moralische Unterstützer, sind aber letztlich ihre Exekutoren, wenn sie die Urteile des Publikums ausführen.

Schließlich die zehn Kandidatinnen. Im Schnitt deutlich jünger als das Publikum, sollen sie sich als erotische Frauen präsentieren, um die Zuschauer werben und ihr weibliches Geschick in bezug auf das andere Geschlecht vorführen. Dazu ist ihnen aufgegeben, spezifische Aufgaben auf attraktive Weise zu lösen: Sie müssen singen, tanzen, Männer anmachen, sich in Rollenspielen gekonnt produzieren und Fragen aus dem Publikum beantworten.

Das Spiel hat die Verlaufsform eines Trichters. In mehreren Runden wird, nachdem die Kandidatinnen je spezifische Situationen haben meistern müssen, vom Publikum abgestimmt. Das Ergebnis erfahren zunächst nur die Showmasterin und ihre Assistenten. Die Kandidatinnen postieren sich vor

einem Swimming-Pool. Unter dramatisierender Musik und oft rhythmischem Klatschen des Publikums schreiten die *limited boys* nacheinander auf die Kandidatinnen zu, die Kamera ist intensiv dabei. Jeweils einer der Exekutoren tritt an 'seine' Kandidatin heran, gibt ihr ein Küßchen oder stößt sie ins Wasser. Nur eine bleibt am Ende übrig und erhält einen Preis.

Klarer Fall einer sexistischen Sendung, in der Frauen, die sich darauf einlassen, zum Zirkusobjekt des angeregten männlichen Publikums gemacht werden.

2. Gameshows und ihr Alltagsbezug

Diese Sendung gibt es auf SAT.1, allerdings mit vertauschten Rollen: Das "heitere Macho-Morden", so die *Bunte-TV*, heißt MANN-O-MANN und wird derzeit alle vierzehn Tage samstags abends ausgestrahlt.¹ Der Moderator ist ein soignierter Herr, "die Silberlocke mit dem Pinguin-Outfit", wie ihn die *Bunte-TV* nennt. Ihm stehen die *limited girls* zur Seite, sorgfältig ausgewählte, stets anders, immer aber auffallend und einheitlich zurechtgemachte, eher coole Schönheiten. Das Publikum ist ausschließlich weiblich, die Kandidaten wiederum sind Männer. Am Ende wissen Zuschauer und Zuschauerinnen zu Hause, wer der "Mann-o-Mann" aus Wuppertal oder anderswo ist, denn alle Kandidaten einer Ausgabe der Show sind, so heißt es, aus einer Stadt. Ist, was frauenverachtend ist, mit vertauschten Rollen dann männerverachtend?

Nicht nur deswegen ist es interessant, sich die Sendung genauer anzusehen. Es soll sich ja auch um eine Erotiksending handeln, gar um die 'unterhaltsamste Flirtshow' im deutschen Fernsehen. Sie gehört damit zu der Vielfalt von Sendungen, mit denen das Fernsehen bei der Suche nach Software sich alltäglicher Handlungsbereiche annimmt und diese bildschirmgerecht aufbereitet. Die Show bezieht sich obendrein explizit auf eine gesellschaftlich strukturierte und umgekehrt die Gesellschaft strukturierende Dimension menschlichen Handelns: Sie inszeniert eine Form des Verhältnisses von Mann und Frau und damit eine soziale Definition der Geschlechter.

¹ Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf eine Folge von zufällig ausgewählten MANN-O-MANN-Sendungen, die im Zeitraum von 1992 bis 1994 ausgestrahlt wurden. Im Untersuchungszeitraum hat sich die Art mancher Aufgaben, die den Kandidaten gestellt werden, geändert, die Anlage der Show ist aber im wesentlichen gleich geblieben.

Gameshows zielen auf das Vergnügliche. Dies ist ihnen ebenso unbenommen wie den Zuschauern ihr Recht, sich mit dem Fernsehen zu unterhalten. Kein Kritikpunkt kann auch sein, daß solche Sendungen nicht einer elitären Hochkultur zuzurechnen sind, sondern als kommerzialisierte Form von Volkskultur betrachtet werden müssen. Unterhaltungsfernsehen entwirft aber immer auch Bilder von der Gesellschaft und vom Umgang der Menschen miteinander. Diese Bilder beziehen sich wie bei MANN-O-MANN oft explizit auf alltägliche Handlungsbereiche der Menschen. Aber sie bilden sie nicht ab, denn sie sind in der Logik des Mediums und in der Logik des jeweiligen Anbieters konzipiert. Sie müssen deshalb das Geschehen in spezifischer Weise dramatisieren und verdichten und lösen es dadurch aus seinem Alltagskontext ab. Sie verändern damit Sinn und Bedeutung des sichtbaren, eigentlich doch jedem und jeder vertrauten Geschehens. Deshalb ist es wichtig, solche Fernsehsendungen kultursoziologisch zu beschreiben und zu analysieren, vor allem auch im Hinblick darauf, wie und wohin sie Gesellschaft und Alltag transformieren.

Auch andere Gameshows bereiten alltagskulturelle Handlungsbereiche als Spiele bildschirmgerecht auf: Bei KOLLEGEN, KOLLEGEN (RTL) wird der Betrieb als Familie zelebriert, das GLÜCKSRAD (SAT.1) optimiert den idealen Konsumenten, der das günstigste Angebot auswählt. Jede derartige Show inszeniert ihr Thema in spezifischer Weise und vor einem unbezweifelbaren Horizont, einer Basis an Selbstverständlichkeiten, auf der sich der Wettkampf entfalten kann. Die Annahme einer allgemeinen Begehrlichkeit nach der glitzernden Warenwelt ist eines der Themen, mit dem sich das GLÜCKSRAD beschäftigt. Zum Hintergrund gehört, daß man diese Waren bezahlen muß und daß Preiskennntnis lohnend ist. Und bei KOLLEGEN, KOLLEGEN ist vorausgesetzt, daß die Belegschaft einer Firma ihr Arbeitsumfeld als eine Art Heimat und emotionalen Bezugsraum erlebt und daß es – schon aus fernsehdramaturgischen Gründen – einen Chef des Ganzen gibt: Für Klassenkampf oder Arbeitsschutzbestimmungen ist da natürlich nicht so viel Platz. Zu den Prämissen von MANN-O-MANN gehört jedenfalls, wie die Anlage der Show zeigt, daß die Welt heterosexuell ist, daß männliche Identität aktiv in bezug auf Frauen präsentiert werden muß und daß Frauen über Männlichkeit kompetent befinden können.

Die Show MANN-O-MANN ist zwar eine fiktive, bildschirmgerechte Inszenierung, gleichwohl arbeitet sie – zumindest vom Anspruch her – nicht mit Profis, sondern mit realen Kandidaten und realen Zuschauerinnen. Und beiden Gruppen scheint die Sache Spaß zu machen. Die Show erhebt, weil die Kandidaten sich selbst darstellen und die Frauen im Publikum offen-

sichtlich nach ihren Sympathien entscheiden, den Anspruch, real anwendbare und existente Handlungsmuster vorzuführen und zu prüfen. Sie definiert, wo die Problembereiche männlichen Handelns liegen, nämlich dort, wo sie den Kandidaten als Aufgaben präsentiert werden. Sie thematisiert auch, welche Handlungsmuster von Männern Frauen gegenüber richtig sind. Das tut sie, indem sie solche Präsentationsmuster mit Erfolg oder Nichterfolg bei Frauen verknüpft, und zwar auf scheinbar demokratische Weise, denn das Saalpublikum stimmt ja frei und geheim ab: Der männlichste Mann wird, wenn auch in einer emotional aufgeheizten Atmosphäre, von der Mehrheit der Frauen erkannt. Die Show inszeniert damit auch, was Frauen wichtig ist.

Analysen derartiger Sendungen² können ganz unterschiedliche Wege einschlagen, sie können beispielsweise streng inhaltsanalytisch oder aber von den prinzipiell möglichen Lesarten ausgehen. Man kann die Sendung auch als Clownerie oder Parodie auffassen, deren einzelne Elemente nur in einem ironischen Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit stehen. Hier wird dagegen die Show wörtlich, gewissermaßen zu ihrem Nennwert genommen. Im Vordergrund steht die Frage, welche Geschlechtsrollenbilder explizit und implizit konstruiert werden. Wie stellen sich die Kandidatenmänner dar und was läßt sich über ihre dahinter stehenden Motive und Realitätsdefinitionen erschließen; worauf und wie reagieren die Publikumsfrauen; wie präsentiert sich der Moderator, um seine Aufgaben zu erfüllen; in welche Dramaturgie sind die einzelnen, für den Ablauf typischen Situationen, die interpretiert werden können, eingebettet? Dazu wird die Sendung auf der Basis einzelner Exemplare typisierend beschrieben. Ferner wird eine Art des qualitativen Experiments nach Kleining (1994) angewandt, um das gezeigte Geschehen in seiner geschlechtsspezifischen Besonderheit deutlich machen zu können. Es wurde nämlich bei der Analyse der Fernsehtexte immer wieder experimentell Mann und Frau vertauscht, um so zu Einsichten und Beurteilungen zu kommen. Die Analyse findet vor dem Hintergrund einer am Ende kurz umrissenen Theorie einer hegemonialen Gesellschaft statt, die auch die Bedeutung der Medien und das Geschlechterverhältnis umfaßt.

² MANN-O-MANN wurde auch schon anderweitig untersucht; vgl. etwa Watz 1995.

3. Die Erkenntnislage über das Männerbild des deutschen Fernsehens

Die Erkenntnislage über das Männerbild im deutschen Fernsehen, erst recht in Unterhaltungssendungen, ist trist. Konsistente und eigenständige Analysen existieren kaum oder nur als Komplement zu auf das Frauenbild bezogenen Untersuchungen oder als mittelbar zu erschließendes Resultat in anderen Studien.³ Hier besteht also Bedarf für Forschung. Männer beherrschen bekanntlich weitgehend, was hinter dem Bildschirm geschieht, sind aber auch als Darsteller bevorzugt. In Informationssendungen treten sie als Politiker und Journalisten, Kommentatoren und Experten auf. In derartigen Inszenierungen besetzen sie Attribute wie 'kompetent', 'sicher', 'einflußreich' und 'wissend'. Männlichkeit ist hier allenfalls mittelbar zu erkennen, als Abwesenheit von Weiblichkeit, die dadurch implizit als Inkompetenz unterstellt ist. Jedes Zeichen dafür, daß Argumentieren und Handeln geschlechtsspezifisch sind, fehlt. Paradigmatisch dafür stehen im Bereich der Politik Kohl und Scharping, Fischer und Stoiber: deutsche Führungsmänner, im Schnitt grau und eindringlich geschlechtslos.

Zum Teil anders liegen die Dinge in Unterhaltung und Werbung. Auch dort dominieren Männer. Versteht man unter Expressivität in Anlehnung an Schenk (1979, 110ff) die aktive und bewußte Präsentation der eigenen Geschlechtsidentität, so wird Männern in diesen Programmsparten wesentlich mehr davon abverlangt als im Nachrichten- und Informationsbereich. Andererseits beschränken sich die Handlungsbereiche der fiktiven Fernsehunterhaltung im deutschen Fernsehen zu drei Vierteln auf Familien-, nonfamiliäre Beziehungsgeschichten sowie Rechtsbrüche und deren Aufklärung, so eine Pilotstudie von Krüger (1988). Alle anderen Wirklichkeitsbereiche sind unterrepräsentiert oder ausgeblendet – dies läßt vermuten, daß das präsentierte Männerbild, jedenfalls in Unterhaltungssendungen mit hohen Einschaltquoten, relativ eng ist.

US-Studien über das Männerbild in der Fernsehunterhaltung wiesen die Überrepräsentanz von Ledigen, mittleren Altersgruppen und Mittelschichtangehörigen in Unterhaltungssendungen nach. Zudem sind, folgt man diesen Untersuchungen, spezifische Männerbilder mit spezifischen Altersgruppen, sozialen Lagen und Klassen verbunden und an ethnische Attribute geknüpft. So werden beispielsweise Männer aus unteren Schichten oder Schwarze häu-

³ Hierzu vgl. etwa Cornelißen 1994; Fröhlich 1992; Müller 1994; Röser 1994; Schmerl 1989; Weiderer 1993.

figer als komisch dargestellt, wird meist reflektionslos 'Aufstiegsorientierung' als zentraler männlicher Wert unterstellt und sind Familienstrukturen überwiegend konventionell.⁴ Ähnlich eng die Werbung⁵: Sie präsentiert meistens *Life-style*-Typen, manchmal den verantwortungsvollen Familienvater und neuerdings, als Zielgruppe für Männerkosmetik, muskulöse Einzelgänger: Zwischen DERRICK (ZDF) und den Männern in EINE GANZ NORMALE FAMILIE (RTL), zwischen KNIGHT RIDER (RTL) und dem Mann, der mit dem neuesten Parfüm die Frauen zur Begehrlichkeit verführt – dazwischen ist der deutsche Fernsehmann im großen und ganzen anzusiedeln.⁶ Daß in den Bereichen Unterhaltung und Werbung tendenziell ein anderes Männerbild als in den 'seriösen' Informationsgenres dominiert, macht deutlich, daß sich das traditionelle Männerbild der Arbeitsgesellschaft zu einem der freizeitorientierten Konsumgesellschaft zu wandeln begonnen hat. In dieser Tendenz muß auch die im folgenden beschriebene Sendung MANN-O-MANN gesehen werden.

4. Die Kandidaten und die ihnen gestellten Aufgaben

Die Kandidaten sind meistens in den Zwanzigern, gelegentlich sind ältere dabei. Sie repräsentieren insgesamt einen eher einheitlichen Typ. Man erfährt ihr Alter und ihren Beruf. Klar, daß die in dieser Sendung offerierte Möglichkeit, sich im Fernsehen darzustellen, eher narzißtische Männer anzieht.

In der Eröffnungssequenz gehen die Kandidaten auf der Bühne nacheinander durch ein Spalier der *limited girls* auf das Publikum zu. Jeder darf einen Satz sagen, diesen auch im Vorwärtsgehen in seinen Bewegungen unterstreichen oder konterkarieren: "Ich bin toll, weil ich nie k.o. bin", sagt der zwanzigjährige Nico vom Finanzamt, "weil ich eine teuflisch gute Nummer drauf habe" der fast dreißigjährige Diplomphysiker Holger und "weil ich mich heute hier zum Affen mache" der Elektroinstallateur René. Manche präsen-

⁴ Vgl. hierzu etwa Butsch 1992; Cantor 1990; Craig 1992; Freeman 1992; Lowry/Towles 1989; Skill/Robinson/Wallace 1987.

⁵ Vgl. etwa Spangler 1992 und Barthel 1992.

⁶ Mit dieser Beschreibung sind die Leistungen des deutschen Fernsehens, was die präsentierten Männerbilder angeht, vermutlich nicht umfassend beschrieben. Kindersendungen oder einzelne Filmgenres haben gewiß weniger enge Konzepte von "Mann" im Angebot. Eine Untersuchung darüber steht noch aus. Und was das Programm am Vorabend und in der *prime time* angeht, läßt sich wohl schon vermuten, daß die präsentierten Männer in dem so umrissenen Feld eingezwängt sind.

tieren sich mit ironischer Distanz. In ihrer Darstellung beziehen sich die Kandidaten, wie es ja in einem solchen Wahlverfahren angelegt ist, ausschließlich auf das weibliche Publikum und nicht aufeinander.

Dann hat noch jeder der zehn die Möglichkeit anzukündigen, "womit er die Damen beglücken will", wie es der Moderator ausdrückt: zeigen, "was Nana Mouskouri unter ihrem Abendkleid trägt", eine "Erotik-Aerobicshow, wo die Damen mich entkleiden können" oder "es Männer regnen lassen". Dieser Eröffnungssequenz folgt eine erste Wahl durch die 200 Frauen im Publikum. "Ein Swimmingpool ist wie ein Mann nach einer langen Nacht", sagt der Moderator und singt dann weiter vom blauen Enzian. Die Hälfte der Kandidaten fällt ins Wasser, und dort liegt jetzt auch das von dem Juristen Andreas selbst komponierte Lied "extra für heute abend", mit dem er die Herzen der Frauen gewinnen wollte. Der Rest der Kandidaten freut sich sichtlich, die erste Runde überstanden zu haben. "Rechtsum, im Gleichschritt Marsch", ordnet der Moderator gelegentlich an und stöhnt dann: "Oh je, alles Zivis".

In der nächsten Runde haben die fünf übriggebliebenen Männer je eine Minute Zeit, um ihre Ankündigungen in die Tat umzusetzen. Nana Mouskouri beispielsweise singt natürlich von den weißen Rosen in Athen und trägt unter dem weißen Kleid einen schwarzen Tanga. Überhaupt treten in dieser Phase öfter als Frauen verkleidete Männer auf. Sixtus beantwortet die von ihm selbst gestellte, wohl erotisch gemeinte Frage, warum so viele Männer nachts das Bett verlassen: 20% gehen zur Toilette, 30% zum Kühlschrank und 50% nach Hause. Und Rolf läßt sich die schon angeschnittenen Kleider vom Publikum vom Leib reißen: Die vorgeführten Inszenierungen, die ja männlich erotisch sein sollen, sind ebenso wie die Ankündigungen eher eindimensional und an schlichten Klischees von Erotik orientiert, die Darstellungen obendrein dilettantisch.

Die drei nach der nächsten 'Exekutionsszene' übrigbleibenden Kandidaten werden nun einer ganzen Reihe von Prüfungen unterzogen. Der Moderator kündigt ihnen zunächst "die Hölle da drüben an der Bar an": sie müssen sich Fragen aus dem Publikum stellen. Aber natürlich kommt erst der Werblock: Honda empfiehlt sein Auto, Kerle segeln mit Nutella, Michelin spart Benzin, und man erfährt auch, wie man dies und das am besten reinigt: Eine eindeutig auf eine Zielgruppe abgestellte Werbestrategie ist nicht auszumachen.⁷ Dann geht es aber doch mit der 'Erotik' weiter. Jeder der übrig-

⁷ Daß der Werblock oft mit einem Spot für eine CD mit MANN-O-MANN-Musik abschließt und so ein nahtloser Übergang zwischen Werbung und Programm entsteht,

gebliebenen Kandidaten muß nach der Befragung – auf sie wird weiter unten genauer eingegangen – mit einem der *limited girls* seine Tanzkenntnisse offenbaren, anhand eines Gesellschaftstanzes, den er oft nicht kennt oder nicht beherrscht. Oder die Bewegungen einer Aerobic-Trainerin oder eines Tai-Chi-Lehrers nachmachen: Die Bemühungen der Kandidaten, dies zu tun, wirken angesichts der gekonnten Vorgabe durch durchtrainierte SpezialistInnen oder perfekte *limited girls* zwangsläufig eher lächerlich. Die Kandidaten müssen außerdem Karaoke singen und sich – annonciert als 'Striptease' – aus einem Bademantel schälen: sie präsentieren ihren, wahrscheinlich gesponserten, Badedress.

Weiter ist ihnen aufgegeben, in Form eines eher offenen Rollenspiels eine Frau anzusprechen und zu versuchen, sich mit ihr zu verabreden. Da kauft der eine Kandidat der hübschen Optikerin gleich alle Brillen ab, um bei ihr zu landen. Ein anderer, Tom, muß sich von der Türsteherin einer Disco, die er verlocken möchte, fragen lassen, ob er schon achtzehn ist. Und Guido versucht es bei der Frau, die mit der Büchse für aidskranke Babys in Afrika sammelt: Er transzendiert die Situation, indem er auf seinen Kandidatenstatus verweist und sie zu der, wie er hofft, gleich gewonnenen Weltreise einlädt. Unter welchen Bedingungen die Kontaktaufnahme glückt und sich die Umworbene auf eine Verabredung einläßt, ist schwer zu generalisieren; von Vorteil scheint es zu sein, wenn man etwas Handfestes, etwa eine Einladung zum Essen anbietet. Gerät man beispielsweise an eine Frau, die sich darüber beklagt, daß sie beim Fahrradkauf übervorteilt wurde, empfiehlt es sich, ihr ein Neues zu versprechen. Die Erotik reduziert sich in in solchen Fällen allerdings darauf, daß es ein Tandem werden soll.

Offensichtlich sind viele der Situationen für die Männer mit Angst besetzt. Der Moderator bringt auf den Punkt, wo das Problem für die Kandidaten (und für das Casting der Sendung) liegt, wenn er vom Zirkus der Frauen spricht, in dem die Männer die Clowns spielen. Die männlichen Teilnehmer setzen sich ja vor einem Millionenpublikum einem Vergleich aus. Sie müssen sich auf eine Niederlage einstellen, die freilich nicht als direkte Reaktion auf die eigene Person und deren Präsentation, sondern in davon abgetrennten Sequenzen stattfindet; sie betrifft auch immer mehrere Männer gleichzeitig und bleibt relational, bezieht sich also auf den Vergleich. So eine Niederlage hat gewiß Rückwirkungen auf das eigene private Leben außerhalb des Fernsehens, wenn auch ein möglicher Imageverlust durch eine vorzeitige Abwahl

verwundert dann auch nicht mehr. Interessant wäre aber zu wissen, ob eher Männer oder Frauen diese CD kaufen.

durch den Imagegewinn aufgewogen werden kann, daß man eben im Fernsehen als einer von zehn Männern an exponierter Stelle dabei war.

Die Sendung ist also für Männer nicht ohne Risiko. Andererseits liegt aber in der Bedeutung, die den Männern hier eingeräumt wird, ein erhebliches Potential an Bestätigung verborgen. Nicht jeder kann es ausschöpfen, aber immerhin hat es ein Mann am Ende geschafft: er ist der Star des Abends, seine Präsentation und Art ist unbezweifelbar männlich und deswegen liegen ihm die 200 Frauen zu Füßen. Die Aufwertung, die er durch diesen Sieg gewinnt, ist freilich eine, die von der Anerkennung von außen abhängig ist.

Die gestellten Aufgaben sind *soft*. Sie erfordern nicht Kraft und Gewalt, sondern Expressivität, Schlagfertigkeit, darstellendes Talent, spontanes Handeln. Persönliche Ausstrahlung ist hilfreich, sei sie erotisch, in sich selbst ruhend, charmant oder witzig. Nicht so gut scheint es beim Publikum anzukommen, wenn man mit dem Verlieren kokettiert. Beim Mann des Abends stimmt dann oft auch der gewählte Preis: der Macho wählt die Abenteuerreise, der eher Softe den Trip für zwei Personen.⁸ Vergleicht man die Farbigkeit und das präsentative Selbstbewußtsein, mit denen sich hier die Kandidaten in ihrer Männlichkeit gegenüber den Frauen darstellen, mit den routinisierten grauen Schatten, als die Politiker und sonstige einflußreiche Männer auf dem Bildschirm erscheinen, so wird auf den ersten Blick ein in Ansätzen anderes, eben Expressivität betonendes Männerbild deutlich. Ein Männerbild, das auch außerhalb des Fernsehens das traditionell auf unauffällige Funktionalität und Kompetenz ausgerichtete Männermodell zu durchsetzen beginnt.⁹ Daß dieses Rollenmodell aber doch alles beim alten beläßt, zeigt sich bei genauerem Hinsehen. Was die Beziehungen der Männer untereinander angeht, so ist es nicht notwendig, daß die Rivalen zur Erfüllung ihrer Aufgaben direkten Kontakt miteinander aufnehmen. Sie haben keine direkte Beziehung zueinander, sondern konkurrieren über das weibliche Publikum. Männer definieren sich in der Logik dieser Sendung nicht über sich, auch nicht über andere Männer, sondern über die Frau. Es kommt gelegentlich vor, daß Mann den Mann neben sich aufmuntert, ihm auf den

⁸ Manchmal wird aber auch deutlich, daß das Leben eines solchen "Mann-o-Manns" außerhalb der Sendung anders aussehen muß. Ein Sieger, der sich als eher harter Bursche präsentiert hat, bei der Preiswahl dann aber auf seine Kinder im schulpflichtigen Alter Rücksicht nimmt, produziert einen Bruch, jedenfalls in der Logik der Sendung. Dies mag ein Grund dafür sein, daß der Mann des Abends sich mittlerweile für eines von drei käseglöckenartigen Behältnissen entscheiden muß.

⁹ Für die letzten Bundestagswahlen ließ sich aber immerhin ein Berliner Politiker hüllenlos fotografieren, wohl in der Annahme, dies erhöhe seinen Stimmenanteil.

Rücken klopft. Allerdings wird dies nur beim Warten während der Abstimmung sichtbar, wenn der Sturz ins Wasser für einige unmittelbar bevorsteht. Kontakt der Männer untereinander wird dadurch von der Bildregie zu einer Bestätigung der Gefährlichkeit der Lage verkürzt. Und wenn am Ende der Sieger erwählt ist, gruppieren sich die ausgeschiedenen Konkurrenten um ihn, freuen sich mit ihm, heben ihn auf ihre Schultern, werfen ihn auch noch ins Wasser. Dies ist erkennbar inszeniert: Kein Mann ist ein Versager, es war eben doch nur ein Spiel. Dieser Gestus läßt sich aber auch als Beziehungsmuster, das an die Frauen gerichtet ist, interpretieren: Einen rechten Mann berührt es im Grunde nicht, wenn die Frauen ihn nicht mögen.

Auch sonst bleiben die in der Sendung offerierten Handlungs- und Beziehungsmuster klassisch männlicher Reduktion unterworfen. So enthüllt sich die Herkunft der von den Kandidaten selbst eingebrachten Vorschläge, womit man Frauen 'erotisch beglücken' kann, wenn man in ihnen die Geschlechter vertauscht: Es gehört zum patriarchalischen Männerbild, daß es erotisch ist, wenn es Frauen regnet, wenn man erfährt, was Nana Mouskouri unter ihrem Kleid trägt und daß ein Mann beim Sex nie k.o. geht. Mit solchen Erlebnissen, Kenntnissen und Fähigkeiten präsentiert sich der patriarchalisch geprägte Mann als erfolgreich, und zwar gegenüber den anderen Männern, in seinem ständigen Rivalitätsverhältnis zu ihnen.

In den Vorschlägen der Kandidatenmänner ist erkennbar, daß sie dieses Muster einfach umgedreht haben. Den Frauen wird damit umstandslos unterstellt, daß ihre Vorstellungen von Erotik von gleicher Art sind wie die der Männer. Daß das, was Männern im Patriarchat in ihren Rivalitätsverhältnissen Lust macht, das ist, was sich eigentlich auch Frauen wünschen. Dies ist aber eine typisch männliche Verabsolutierung der Vorstellungen davon, was Attraktivität beim anderen Geschlecht ausmacht, es ist obendrein eine Instrumentalisierung.

Diese Orientierung an männlichen Normen zeigt sich auch bei den oben beschriebenen Rollenspielen, die die Kompetenz der Kandidaten zum Flirten prüfen sollen. Die Alltagsleistung des Kennenlernens anderer Menschen wird hier von ihrem sozialen Kontext gelöst und zum normierten Standardverhalten gemacht. Ein Interesse an der anderen Person ist dafür nicht erforderlich, wichtig ist vielmehr, ob es klappt oder nicht. Der Sinn der Kontaktaufnahme liegt deshalb nicht im Kontakt, sondern in der erfolgreichen Präsentation, die den anderen vereinnahmt. Konstituiert wird eine Beziehungsweise, die sich am Vertreter orientiert, der an der Haustür klingelt und dann nur zwei Minuten Zeit hat, um sein Produkt an die Frau zu

bringen. Die Frauen werden dabei instrumentalisiert, für die Männer geht es um Erfolg und Effektivität.

Bei genauem Hinsehen wird so deutlich, daß die in MANN-O-MANN präsentierte Männlichkeit zwar ein wenig expressiver, gleichwohl ungebrochen eng ist. Bezugspunkte der Männer sind die männlichen Vorstellungen von Männlichkeit, definiert als Erfolg bei den Frauen, und die damit zusammenhängenden, klassischen Normen. Die Handlungs- und Beziehungsmuster brechen in keiner Weise mit den Anforderungen der männlichen Rolle, wie sie im bürgerlichen Patriarchat vorgegeben ist. Der präsentierte Entwurf von Männlichkeit macht aber das männliche Selbstbild an der Anerkennung von außen fest: Solchen Männern verkauft man gern ein Deo und ein paar aktuelle Klamotten, und diese Männer brauchen und wollen das im Gegensatz zum klassisch auf den Beruf reduzierten Mann auch.

5. Das Publikum

Das ausschließlich weibliche Saalpublikum macht einen gut gelaunten, aufgekratzten Eindruck. Die Teilnehmerinnen scheinen sich in der Rolle der Beobachterinnen und Beurteilerinnen, deren Entscheidung von Geschlechts-genossinnen exekutiert wird, wohl zu fühlen. Sie wissen, was von ihnen in einer solchen Show erwartet wird. Vermutlich haben Anheizerinnen schon vor der Sendung für Stimmung gesorgt und steuern auch jetzt noch die Publikumsreaktionen. Kritik drückt sich allenfalls in gedämpfterem Beifall aus. Gelegentlich springt auch die eine oder andere auf die Bühne, um einen Kandidaten expressiv zu unterstützen oder um einfach am Geschehen teilzuhaben. Die Kamera verweilt vor allem während der einminütigen Abstimmungsprozeduren gern im Saalpublikum und zeigt engagierten Wortwechsel und interessierte Teilnahme.

Vielleicht ist es ein gesellschaftlicher Fortschritt, als Frau aus dem Publikum öffentlich entscheiden zu können, welcher der ideale Mann im Saale ist. Wichtig dafür mag auch sein, daß das Publikum sich nur aus Frauen zusammensetzt. Sie können sich hier in bezug auf männliche Attraktivität öffentlich auf offensive Stellungnahmen und Beurteilungen einlassen, weil die Regeln des Spiels und der Situation sie vor unangenehmen Konsequenzen schützen, die sie im Alltag vielleicht zu gewärtigen hätten. Von den Frauen mag diese Sendung auch als Forum erlebt werden, wo sie Fragen stellen können, die die Männer beantworten müssen, wo ihre Entscheidung direkte Konsequenzen hat, wo sie also in einer öffentlichen Situation Männern gegenüber Macht haben.

Fragwürdig ist dennoch dreierlei. Einmal die aufs Passiv-Bestätigende beschränkte Rolle der Frauen. Das Publikum ist eben das Publikum, seine Rolle ist eng mit der überkommenen Vorstellung von Weiblichkeit verbunden: Der Mann als einzelner produziert sich längs vorgegebener Aufgaben, die Frau als Masse schaut zu, dankbar und erfreut. Sie wird als unpersönlicher Teil einer bloßen Menge adressiert und wählt aus dem Angebot aus. Dann ist es wie im richtigen Leben auch: Für jede ist ein bester Mann dabei.

Zum zweiten die Tatsache, daß die Frauen sich einem offensichtlich männlich dominierten und auf männliche Erotikvorstellungen ausgerichteten Geschehen unterwerfen müssen. Die Sendung behauptet zwar zu liefern, was Frauen wünschen; aber männliches Handeln und Erotik werden nur in spezifischen Ausschnitten und im Hinblick auf ein vorgegebenes männliches Rollenmodell thematisiert und dessen optimale Erfüllung prämiert. Die Gestaltungsmöglichkeiten der Frauen beschränken sich auf Zustimmung oder Ablehnung einzelner Ausprägungen. Das zugrunde liegende Rollenmodell ist aber nicht diskutierbar. Damit akzeptieren die Publikumsfrauen in ihrer Abstimmung, in ihrem Beifall und ihrem Mitgehen dieses der Sendung zugrunde liegende männliche Rollenmodell wie auch das präsentierte Verständnis von Erotik und Beziehung zwischen den Geschlechtern.

Zum dritten folgt dann, daß durch die Sendung auch die Frauen in spezifischer Weise zugerichtet werden. Denn auch das Publikum ist Teil der Inszenierung von MANN-O-MANN, nämlich durch seine Auswahl und die Rolle, die es spielen darf. Als Publikum werden Frauen präsentiert, die das gesellschaftlich akzeptierte, zurückhaltende weibliche Verhalten durchbrechen (sollen). Weil ihnen außer Beifall und Wahlentscheidung keine Artikulationsmöglichkeiten bleiben und sie durch ihre Teilnahme das präsentierte Rollenmodell billigen, wird ihr Verhalten gleich wieder funktionalisiert. Die Frauen sind damit selbst Objekt der Inszenierung, das nichts zu steuern hat, und sie werden mißbraucht, insofern sie als Zuschauerinnen kamen. Die Sendung beutet sie aus, freilich mit ihrer eigenen Unterstützung.

Bei Sendungen mit Saalpublikum symbolisiert dieses Publikum im Prinzip die Zuschauer und Zuschauerinnen vor dem Bildschirm. Es vertritt sie¹⁰ und es signalisiert, daß der und die einzelne zuhause mit ihren Interessen und ihrem Vergnügen nicht alleine sind. Es zeigt auch an, daß alles mit rechten Dingen zugeht. Und es führt dem Publikum zuhause vor, wie das Geschehen zu interpretieren und zu beurteilen ist und wie man sich demgegenüber auf rechte Weise verhält. Zumindest bei MANN-O-MANN ist das nicht so. Die

¹⁰ Vgl. dagegen Wulff 1988.

Inszenierung der Frau in MANN-O-MANN ist ein wichtiger Teil der Show, und zwar in qualitativ anderer Art als bei anderen Sendungen mit Studio-publikum: Die Frauen sind Kulisse und Stellvertreter, aber sie legitimieren zugleich das Geschehen und das implizierte Männerbild, und sie führen ein auf spezifische Handlungsweisen zugerichtetes Frauenbild vor, das platten männlichen Erotikvorstellungen begeistert applaudiert. Es ist eine patriarchalisch definierte, eingezwängte und funktionalisierte weibliche Sexualität, die in der Präsentation der Männer und im Beifall der Frauen konstruiert wird. Inszeniert werden somit bei MANN-O-MANN auch patriarchalisch dominierte, fernsehgerechte Vorstellungen von erotisierten Frauen.

6. Die Rolle des Moderators und die Dialoge der Teilnehmer

Das Frauenbild der Sendung entsteht nicht nur durch ihre Anlage und Art, sondern wird auch stark vom Moderator ausgestaltet. Als Hohepriester der Sendung sorgt er für Ablauf und Verbindung der einzelnen Teile. Seine Rolle impliziert eine komplexe Balance: Er führt durch die Sendung und muß sie steuern, aber gleichzeitig den Eindruck erwecken, daß das Publikum das Heft in der Hand hat. Er muß zudem darauf achten, nicht zu deutlich als Mann identifiziert zu werden, um vom Publikum nicht mit den Kandidatenmännern verglichen zu werden und im Hinblick auf die Kandidaten nicht in Rivalität zu geraten. Der Moderator stilisiert sich zu diesem Zweck als einer anderen Generation zugehörig, insofern er sich durch soziales Alter und Auftreten, durch Kleidung und Wortwahl deutlich abgrenzt. Zudem pflegt er einen dazu passenden Kommunikationsstil: Er stellt keine Beziehungen zu den Kandidaten her, bleibt ihnen gegenüber ohne Engagement und behandelt sie gelegentlich ironisch. Diese Präsentation einer funktionalen und überlegenen Korrektheit anderen Männern gegenüber ist als Inszenierung von Distanz und Kompetenz männlich im klassischen Sinn. Die wesentliche Gemeinsamkeit zwischen dem Moderator und den anderen Männern besteht dann noch darin, daß alle sich mit ihren Aktivitäten primär an die Frauen im Saal wenden.

Was seine einzelnen Aussagen angeht, so präsentiert sich der Moderator als schwülstiger, aber beliebter Zeremonienmeister und Dienstleister für das weibliche Publikum. "Ein Orkan der Liebe begrüßt mich hier", so eine seiner Einleitungen, wenn er unter Beifall die Bühne betritt. Gelegentlich gefällt er sich dem Publikum gegenüber in hilflosen Gesten, die dessen Beifall zum tobenden Sturm aufwerten sollen. Durch diesen kleinen Kunstgriff, aber auch durch seine wiederholte Warnung an die Kandidaten, wie gefährlich und männerverschlingend das weibliche Publikum sei, interpretiert er das

ganze Geschehen und insbesondere die Motive der Frauen. Er fungiert damit als eine Art Filter für die Wahrnehmung und Interpretation des Publikums.

Dies tut er auf problematische Weise. Gerne macht er, an die Kandidaten oder an die Kamera gewendet, anzügliche Bemerkungen: "Meine Herren, nie die Frauen ärgern, sonst, zack, ist er ab", begleitet von einer entsprechenden Handbewegung. Häufig kreisen seine Anmerkungen um Ungeschicklichkeit und Erfolglosigkeit von Männern. Aber auch die Art und die Inhalte, in denen er über Frauen spricht, lassen ein eher trübes und herabsetzendes Frauenbild erkennen. Da ist einmal die ständige und immer wiederkehrende Attribuierung der Frauen als "wild", "losgelassen" und in männliche persönliche Räume übergreifend. Er redet von den "geschminkten Händen" der Damen, in die das Schicksal der Männer gelegt ist und leitet die Abstimmung des Publikums mit der Aufforderung ein zu bedenken, wer "die schönste Nummer gemacht" hat. Er appelliert an die "lieben Muttis" zuhause, sie sollten nicht traurig sein, wenn ihre "Lieblingssöhne" nun ins Wasser fallen. Er erzählt zweideutige Witze oder fragt sich angesichts der schönen Frauen im Publikum, warum er nur eine davon zuhause hat. Insgesamt appelliert der Moderator so an Klischees schlichtester Art: an das von den mutigen Männern und an das von den lauermenden und erbarmungslos ihre Interessen durchsetzenden Frauen.

Das in der Sendung konstruierte enge Männerbild und das eher triste Frauenbild werden in kongruenter Weise deutlich, wenn man sich die kurze dialogorientierte Phase der Sendung ansieht: das "MANN-O-MANN-Kreuzverhör", bei dem einzelne, möglicherweise ausgesuchte Frauen aus dem Publikum den Kandidaten Fragen stellen können; auch das eine oder andere *limited girl* beteiligt sich daran. Die Männer sitzen an einer Bar, im Publikum wandert das Mikrofon. Von Bedeutung ist dieses Szenario, weil es als einziges den Frauen Raum gibt, über Akklamation, ein seltenes "Buh" oder ein expressives Mitgehen hinaus ihre Sicht der Dinge zu thematisieren. Auch die Männer haben hier wenigstens prinzipiell die Möglichkeit, sich nicht nur über ihr Auftreten, sondern in ihrer Persönlichkeit zu präsentieren.

Durch die Regel, daß sich eine Frage an einen spezifischen Mann richten muß, erhält die Befragungsrunde einen persönlichen Charakter. Häufig werden denn auch Fragen nach individuellen Erfahrungen gestellt, etwa, wer dem Kandidaten das Küssen beigebracht hat ("Weiß nicht, war im Keller und da war's so dunkel"), was ihn bei Frauen anmacht, wovor er am meisten Angst hat oder was er am liebsten "danach" ißt. Ein zweiter Typus von Fragen konstruiert besondere Situationen und fragt nach geeigneten Reaktionen: Was machst du, wenn du Reizwäsche anziehst und deine Freundin

kriegt einen Lachkrampf? Wie gehst du damit um, wenn du feststellst, daß deine neue Liebe eine Domina ist? Häufig kreisen solche Fragen um eher Unangenehmes oder Unerwartetes, und als Antwort taugt auch ein ausweichender Scherz. Nachgefragt wird kaum. Ein dritter, eher kleiner Teil der Fragen thematisiert das Verhältnis der Geschlechter. Charakteristisch ist die Frage danach, ob der Kandidat denn seine Berufskarriere für seine Frau aufgeben würde.

Die Fragen bewegen sich überwiegend an der stereotypen Oberfläche des Verhältnisses der Beziehungen zwischen Frauen und Männern. Manche Fragen lassen sich wieder als eine Umkehrung von Männerwitzen verstehen, die auf stereotypisierte und klischeehafte Situationen abheben. Viele der in den Fragen entworfenen Szenarien skizzieren ein problematisches Frauenbild, das die unangenehmen Überraschungen zum Thema hat, die man von Frauen offensichtlich zu erwarten hat, oder das ihnen ein gefühl- und beziehungsloses Handeln unterstellt.

Umgekehrt bleiben auch die Kandidaten in diesem Rahmen, obwohl sie hier die Möglichkeiten hätten, sich auch als Individuen mit nicht bloß äußerlichen Reizen zu präsentieren. Sie präsentieren sich als zur Logik der Sendung passende Charaktere. Dabei geraten sie freilich manchmal in Konflikt mit dem Ziel, Sympathie und Stimmen zu gewinnen. So wird die oben erwähnte Frage nach dem Karriereverzicht vom angesprochenen Kandidaten halb ironisch, halb überzeugt bejaht. Denn Hausfrauen hätten ja nicht viel zu tun, so der Gefragte, und er würde sich dann den ganzen Tag vor den Fernseher legen. Und die Antwort auf die Frage, ob man der neuen Freundin nach vier Wochen einen größeren Geldbetrag leihen würde, lautet: Wenn sie es für mich ausgibt. Mit der attraktiven Frau, die mit jemand anderem in der Kneipe ist, mit der würde man flirten, wenn ihr Begleiter klein und nicht groß ist: Die auf möglichst einfachen Erfolg gerichtete Kontaktaufnahme, auf die die Sendung abzielt, findet ihr Äquivalent offensichtlich in den Vorstellungen und Gewohnheiten der Teilnehmer, zumindest in deren Äußerungen.

7. Die *limited girls*

Die Inszenierung der 'Exekution' der Verlierer ist für die Dramaturgie der Sendung, aber auch musikalisch und von der Kameraführung her, ein zentrales Element der Show. Am Rand des Swimmingpools haben sich die Männer aufgereiht. Dahinter erhebt sich eine riesige goldene Muschel, und darin steht ein Computer, der – vermutlich – die Wahlergebnisse des Pub-

likums anzeigt. Um ihn drängen sich die *limited girls*, bei in der Dramaturgie späteren Abstimmungen gesellt sich der Moderator dazu, wohl um Spannung zu symbolisieren. Dann schreitet das erste der *girls* expressiv die Treppe hinunter, um den Pool herum und die Reihe der Männer entlang. Sie flirtet dabei mit der Kamera, macht manchmal ankündigende oder um Einverständnis heischende Zeichen. Die Kamera bleibt bei ihr, zwischendurch werden in eher kurzen Schnitten oder Einblendungen die auf ihr Urteil wartenden Männer gezeigt. Der jeweilige "Engel der Nacht" – so der Moderator – tritt auf seinen Kandidaten zu, gibt ihm ein Küßchen und stößt ihn ins Wasser – oder auch nicht. Auch in diesem Zusammenhang zeigt sich, daß die Kamera bei MANN-O-MANN einen im schlechten Sinn männlichen Blick einnimmt. Sie präsentiert und entblößt mit ihren Bildern, sie zeigt Objekte und konzentriert sich auf Handlungen und Geschehen. Sie erinnert nicht und stellt keine Zusammenhänge her. Sie versucht auch nicht, Kandidaten oder sonst agierende Personen mit den Zuschauern in Beziehung zu bringen.

Die *cool* auftretenden und professionell agierenden *limited girls* gehören mit dieser Inszenierung, aber auch mit ihren sonstigen Aufgaben als Tänzerinnen und Rollenspielerinnen, als Spalier und Blickfang zum Kern der Sendung. Sie überragen in der Präsentation deutlich die im Publikum sitzenden Normalfrauen, die das Geschehen als Masse legitimieren und die in ihrer emotionalen Beteiligung vorgeführt werden. Die *limited girls* sind als Tanzpartnerinnen, Stolpersteine und Exekutorinnen für die Männer perfekt und ansonsten auch attraktiv anzuschauen. Sie stellen ein Frauenbild dar, das für viele Männer wohl etwas Herausforderndes hat, indem sie Schönheit, Perfektion und Macht vereinen, präsentieren und zu genießen scheinen. Sie wären auch in einem Nachtclub nicht deplaziert, und sie geben der Sendung vor allen Dingen eine erotische Prägung. Die Show ist zuallererst um sie und ihre Präsentation herum komponiert. Dieses Frauenbild richtet sich nicht primär an die Frauen im Studio, sondern an das Publikum zuhause. Und damit gewiß nicht nur an die Frauen, denn für die Einschaltquote an einem Samstag abend sind auch die Männer notwendig. Es ist, soweit es sich dabei um Erotik handelt, professionell vorgeführte Erotik, die Männer ansprechen soll.

8. Wandel, der die alte Dominanz erhält

Die Choreographie der Beziehung zwischen Mann und Frau, wie sie MANN-O-MANN als Handlungsrahmen konstituiert, wird deutlich, wenn man sie konfigurationssoziologisch (vgl. Elias 1993) betrachtet: Da ist der männliche

Moderator von seinen ihm zugeordneten *limited girls* umgeben. Und da präsentiert sich der aktive Mann individuell dem im Halbrund versammelten weiblichen Publikum. Da wird die Normalfrau als Masse mit den *limited girls* konfrontiert, die einer männlichen Schönheitsvorstellung entsprechend ausgesucht sind. Da ist der Gewinner immer ein Mann, und die Frauen applaudieren begeistert. Und da findet die Beziehung von Mann zu Mann nur in der Konkurrenz um die Anerkennung der Frau oder aber als hierarchisches Verhältnis zwischen Moderator und Kandidat statt.

Die Menschen finden im Fernsehen ihre Informationen, ihre Phantasien, ihr Vergnügen und immer wieder sich selbst mit ihrem Alltag, ihren Wünschen und Vorstellungen. Dies gelingt ihnen deswegen, weil die Welt des Fernsehens vielfältig und das Medium unermüdlich ist, auch in der Art, wie dort Männer und Frauen dargestellt sind. Die Macht des Patriarchats äußert sich nicht notwendig in jeder einzelnen Sendung oder Sequenz und zu allen Zeiten in jedem Detail. Vielmehr muß Patriarchat als struktureller Hintergrund des Fernsehsystems als Ganzes wie auch der von ihm offerierten, einzelnen Angebote gesehen werden. Als strukturelle Eigenschaft läßt sich männliche Dominanz aber als das analysieren, was Gramsci *Hegemonie* genannt hat: Fernsehen operiert in seiner Darstellung von Männern und Frauen in den hegemonialen Räumen, wie sie von der alltäglichen, gesamtgesellschaftlichen Machtverteilung vorgegeben sind, und trägt damit zu ihrer Stabilisierung bei.

Männliche Nutzer wie auch weibliche Nutzerinnen finden in der einen oder anderen Sendung ihre Identifikations- und Anknüpfungspunkte, ihre Wünsche, Vorstellungen, Phantasien und ihre Interessen thematisiert, sie haben zumindest die Möglichkeit, Fernsehsendungen in diesem Sinne zu rezipieren. Jede Sendung legt aber spezifische Deutungsmuster nahe und wendet sich gewissermaßen an ideale Nutzer mit spezifischen Wünschen, Erwartungen, Gefühls- und Wahrnehmungsmustern, zielt auf ein spezifisches Verständnis (Hall 1980). Die Chancen, Identifikationsangebote im Fernsehen zu finden, die den eigenen Wünschen, Vorstellungen, Phantasien und Interessen genügen und entsprechen, sind nun für Männer und Frauen nicht dieselben: Die Vielfalt des Fernsehens in der Darstellung der Wirklichkeit oder des Entwerfens von Analogien für Wirklichkeit ist nicht grenzenlos, sondern eben hegemonial getönt und begrenzt. Männer – im Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern jedenfalls in der Öffentlichkeit auf der angenehmeren Seite¹¹ – finden allemal leichter und mehr von dem, was ihren Vorstellungen und ihrer

¹¹ Vgl. hierzu aber auch Farrell 1993.

Alltagspraxis entspricht, und sie müssen beim Verfolgen eines Geschehens und in der Identifikation mit auftretenden männlichen Figuren seltener störendes Beiwerk in Kauf nehmen als Frauen. Die die Sendung rezipierenden Männer können die gesellschaftlich akzeptierte, männliche Traumrolle des unbesiegbaren Eroberers, dem die Frauen zu Füßen liegen, im Geschehen sehr viel leichter konstituieren. Allerdings werden sie dabei in ihrem Verhältnis zu sich selbst und zu ihrer Umwelt zugleich auf diese traditionell verengte Männerrolle festgelegt.

Frauen andererseits finden in einem männerdominierten Fernsehsystem seltener, was ihren Vorstellungen nahe kommt, und sie müssen einen höheren Preis dafür bezahlen: Das Frauenbild im Fernsehen hat weniger mit ihrer alltäglichen Wirklichkeit zu tun und bietet seltener attraktive und passende Identifikationsangebote, die an ihren lebensweltlichen Erfahrungen anknüpfen und für eine selbstbestimmte Gestaltung umstandlos nutzbar gemacht werden können. In ihrem Einlassen auf diese Angebote müssen Frauen folglich viel mehr von der ihnen aufoktroierten, gesellschaftlich akzeptierten, ihren Interessen zuwiderlaufenden Ideologie übernehmen als Männer: Patriarchat als hegemoniale Struktur des Fernsehens äußert sich also auch in dieser zweifachen Benachteiligung für die Frauen, seltener das Gewünschte zu finden und, wenn sie sich auf das angebotene Identifikationsvergnügen einlassen, zugleich mehr von dem akzeptieren zu müssen, was unerwünscht ist. Im Falle der Sendung MANN-O-MANN können Frauen sich mit der erotisch umworbenen Frau identifizieren oder mit der selten im Fernsehen offerierten Frau, der sich die Männer präsentieren und die ihre Vorlieben äußern und durchsetzen kann. Wenn sie letzteres tun, müssen sie aber in Kauf nehmen, daß die präsentierte Erotik männlich orientiert ist und sie selbst als Publikum dafür funktionalisiert werden.

Gleichwohl gilt, daß die Vertreter beider Geschlechtsgruppen zusammen in ihrem Vergnügen und ihrer Beteiligung an MANN-O-MANN diese hegemoniale Struktur zwischen den Geschlechtern akzeptieren und reproduzieren. Gerade an Sendungen wie MANN-O-MANN, die faktisch das überkommene Männerbild zu renovieren scheinen, ohne es allerdings reflektierbar zu machen, wird deutlich, daß die Negation eines Männerbildes und der Angriff eines sich entwickelnden anderen den eigentlichen Kern unangetastet lassen und daß sie der patriarchalischen Dominanz nur neue Ausdrucksweisen verschaffen können: Der strukturelle Hintergrund dessen, was an der Oberfläche als unterhaltsames Geschehen Vergnügen bereitet, bleibt unberührt, und in der Akzeptanz dieser neuen Oberfläche reproduziert sich die patriarchalische Dominanz unter dem Beifall der Frauen.

Spielshows der hier behandelten Art machen sich an Verdichtungen des alltäglichen Handelns fest. Sie beziehen sich auf Geschehen, wie es jeder kennt, dramatisieren und inszenieren es fernsehgerecht und verändern es dadurch. Vermutlich nehmen sie über die emotionale Einbindung¹² des Zuschauers in die dramatisierten Handlungen auf dem Bildschirm wieder Einfluß auf das alltägliche Geschehen. In ihrer Inszenierung produzieren sie schon deshalb Stereotype, weil sie nur enge Handlungsbereiche unter engen zeitlichen Restriktionen zulassen, die auf einzelne Höhepunkte hin zugespitzt sind. Unter solchen Bedingungen kann Individualität, gar Subjekthaftigkeit einzelner Personen kaum deutlich werden, und spätestens durch die endlose Wiederholung solcher Shows werden individuelle Besonderheiten in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit ohnehin zugunsten eines normierten Typs eingeebnet, der für die jeweilige Show charakteristisch ist. Dennoch können auch solche Sendungen auf unterschiedliche Weise komponiert werden, es gibt graduelle Unterschiede: So wie MANN-O-MANN muß Fernsehen auch dann nicht sein, wenn es sich an der schwierigen Aufgabe versucht, Erotik zu präsentieren. Vorgeführt werden hier fast ausnahmslos klischeehafte, oberflächliche Rollenattribute und stereotype Interaktionsweisen.

Sendungen wie MANN-O-MANN negieren also auf den ersten Blick, aber sie öffnen das hegemonial beschränkte Denken und Erwarten nicht, sie bieten keine wie auch immer oppositionellen Handlungsweisen und Spielräume an, sie erweitern auch nicht, was thematisierbar oder reflektierbar ist. Denn MANN-O-MANN zeigt zwar ein Männerbild, das sich in manchen Zügen von dem der älteren Generation unterscheidet und in der protestantischen Ethik nicht mitgedacht ist, das das Zwangsläufig-Ritualisierte ablegt und nicht mehr endlos kompetent, herablassend und überlegen sein will, aber in seinem Kern bleibt MANN-O-MANN in den alten Gleisen. Expressivität und Buntheit finden nur an der Oberfläche statt, die im sozialen Geschlecht 'Mann' angelegte einseitige Orientierung an Aktivität und Erfolg, an Instrumentalisierung und Beziehungslosigkeit bleibt bestehen. Und Kontakte zu anderen Männern reduzieren sich auf Konkurrenz oder sportliches *fair-play*.

Es handelt sich demnach um eine Männlichkeit, die ihren patriarchalen Kern beibehält; die die Abwertung der Frau nicht aufhebt, sondern sie mit anderen Mitteln fortsetzt; die die Erkenntnis von Brosius (1992) über Porno-Videos – innerhalb von Sekunden nach dem Kennenlernen entwickeln sich beziehungslose sexuelle Kontakte – zwar nicht zwangsläufig vorbereitet, aber

¹² Vgl. hierzu auch Krotz 1993.

jedenfalls auch nicht ausschließt: Wenn sie losgelassen sind, wollen Frauen eben doch den platten Sex, wie ihn die Männer am Stammtisch gelernt haben, und sie sind eigentlich zu genau dem bereit, was die Männer sich von ihnen wünschen.

Solche Männer entsprechen dem Kompatibilitätsstandard, wie ihn die Konsumgesellschaft braucht. Ihre Selbstdefinition hängt von anerkennenden äußeren Reaktionen auf oberflächliche Attribute ab oder ist jedenfalls darauf ausgerichtet. So sozialisiert, lassen sich Mann-o-Männer dann bruchlos auf käufliche Attribute von Lebensstil verweisen, weil sie sie ja auch subjektiv brauchen. Auf welche Märkte sich die Publikumsfrauen locken lassen, darauf kann man gespannt sein. Einen Vorgeschmack darauf liefert vielleicht die Anzeige eines Teppichhändlers, die sich vor kurzem an vielen Hamburger Bushäuschen fand: ein halbnackter Ausländer auf einem Teppich und die sinngemäße Anpreisung, dort gebe es attraktive Perser zu erwerben.

Als Ergebnis der Analyse lassen sich die gewonnenen Einsichten in die hegemoniale Struktur der Show pointiert folgendermaßen zusammenfassen: Die Frau ist die Zuschauerin, den Preis kriegt der Mann. Die Männer werten die Frauen ab, indem sie sie für ihre Bestätigung instrumentalisieren. Sie werten damit auch sich selbst ab, weil sie ihre Anerkennung vom Beifall durch eben diese abgewerteten und nicht ernst genommenen Frauen abhängig machen, sie lassen sich obendrein auf ein enges Männerbild reduzieren. Männer und Frauen lassen sich begeistert auf all das ein, was ihnen zugemutet wird. Die Vermutung eines neuen Männerbildes in MANN-O-MANN läßt sich mithin nicht bestätigen. Auch daß es sich um eine Sendung handelt, in der Frauen auf ihre Weise zu Wort kommen oder ihre Wünsche überhaupt nur zur Kenntnis genommen werden, hat sich als Irrtum herausgestellt. Die Sendung lügt, insofern sie nicht präsentiert, was sie vorgibt. Männerfeindlichkeit, Frauenfeindlichkeit, das trifft wohl beides zu, die Beschädigung ist wechselseitig.

Literatur

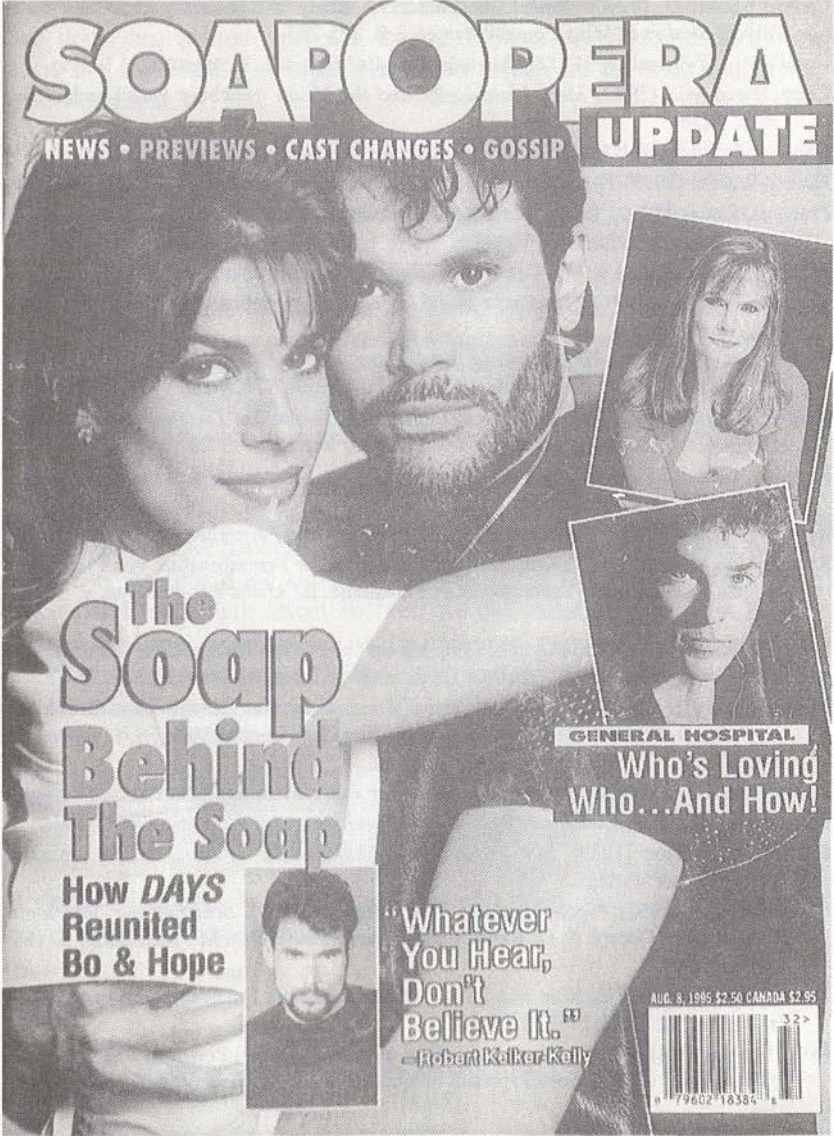
- Barthel, D. (1992) When Men Put on Appearances: Advertising and the Social Construction of Masculinity. In: Craig 1992, S. 137-153.
- Brosius, Hans-Bernd (1992) Sex und Pornographie in den Massenmedien. Eine Analyse ihrer Inhalte, ihrer Nutzung und ihrer Wirkung. In: Fröhlich 1992, S. 139-158.
- Bruckner, Pascal / Finkelkraut, Alain (1979) *Die neue Liebesunordnung*. München/Wien: Hanser.
- Butsch, Richard (1992) Class and Gender in Four Decades of Television Situation Comedy: Plus ça Change. In: *Critical Studies in Mass Communication* 9, S. 387-399.

- Cantor, Muriel G. (1990) Prime-Time Fathers: A Study in Continuity and Change. In: *Critical Studies in Mass Communication* 7, S. 275-285.
- Cornelißen, Waltraud (1994) *Klischee oder Leitbild?* Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Craig, Steve (ed.) (1992) *Men, Masculinity, and the Media*. Newbury Park/London/New Delhi: Sage.
- Elias, Norbert (1993) *Was ist Soziologie?* 7. Aufl. Weinheim/München: Juventa.
- Farrell, Warren (1993) *The Myth of Male Power*. Berkeley: Berkeley Publishing Group.
- Freeman, Lewis (1992) Social Mobility in Television Comedies. In: *Critical Studies in Mass Communication* 9, S. 400-406.
- Fröhlich, Romy (Hrsg.) (1992) *Der andere Blick*. Bochum: Brockmeyer.
- Gramsci, Antonio (1991) *Marxismus und Kultur*. Hrsg. v. Sabine Kebir. 3. Aufl. Hamburg: Argument.
- Hall, Stuart (1980) Encoding/Decoding. In: *Culture, Media, Language*. Ed. by Stuart Hall, D. Dobson, A. Lowe & P. Willis. London: Hutchinson, S. 128-138.
- Kentler, Helmut (1973) Einleitung: Sexualität und Sozialität. In: *Texte zur Sozio-Sexualität*. Hrsg. v. H. Kentler. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 13-28.
- Kleining, Gerhard (1994) *Qualitativ-heuristische Sozialforschung. Schriften zur Theorie und Praxis*. Hamburg: Fechner.
- Krotz, Friedrich (1993) Fernsehen fühlen. In: *Rundfunk und Fernsehen* 41, S. 477-496.
- Krüger, Udo Michael (1988) Kulturelle Indikatoren in der Fernsehrealität von Fictionsendungen. Ausgewählte Ergebnisse einer Pilotstudie. In: *Media Perspektiven*, 9, S. 555-568.
- Lowry, Dennis T. / Towles, David E. (1989) Soap Opera Portrayals of Sex, Contraception and Sexually Transmitted Diseases. In: *Journal of Communication* 39,2, S. 76-83.
- Müller, Eggo (1994) Ausstellung der (Selbst-)Darstellung von Geschlechtsrollenbildern. In: *Fernseh-Analyse*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Hamburg/Münster: Lit Verlag., S. 169-186.
- Röser, Jutta (Hrsg.) (1995) *Fernsehshows der 90er Jahre*. Hamburg/Münster: Lit Verlag.
- Schenk, Herrad (1979) *Geschlechtsrollenwandel und Sexismus*. Weinheim/Basel: Beltz.
- Schmerl, Christiane (1989) *Das Frauen- und Mädchenbild in den Medien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Simmel, Georg (1992) Psychologie des Schmuckes. In: Ders.: *Schriften zur Soziologie*. Hrsg. v. H.-J. Dahme & O. Rammstedt. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 159-166.
- Spangler, L. C. (1992) Buddies and Pals: A History of Male Friendships on Prime-Time Television. In: Craig 1992, S. 93-110.
- Skill, Thomas / Robinson, James D. / Wallace, Samuel P. (1987) Portrayal of Families on Prime-Time TV: Structure, Type and Frequency. In: *Journalism Quarterly* 64, S. 360-398.
- Watz, Christine (1995) Männer machen Mätzchen. In: Röser 1995, S. 83-96.
- Weiderer, Monika (1993) *Das Frauen- und Männerbild im deutschen Fernsehen*. Regensburg: Roderer & Wels.
- Wulff, Hans J. (1988) Saal- und Studiopublikum. In: *TheaterZeitschrift*, 26, S. 31-36.

SOAP OPERA

NEWS • PREVIEWS • CAST CHANGES • GOSSIP

UPDATE



The Soap Behind The Soap

How *DAYS* Reunited Bo & Hope



"Whatever You Hear, Don't Believe It."
—Robert Kellerman

GENERAL HOSPITAL

Who's Loving Who...And How!



AUG. 8, 1995 \$2.50 CANADA \$2.95



Angela Keppler

Person und Figur

Identifikationsangebote in Fernsehserien

Menschen, mit denen wir im alltäglichen Leben zu tun haben, nehmen wir *als* Personen wahr; Menschen hingegen, denen wir beim Betrachten einer Fernsehserie begegnen, nehmen wir (zumeist) *wie* Personen wahr, wissend, daß sie keine realen Personen, sondern Figuren einer fiktiven Handlung sind. Die Helden einer Fernsehserie sind allgemeinverständliche *Zeichen* von Personen oder Personentypen, jedoch keine wirklichen Personen; wirkliche Personen hingegen sind je besondere *Individuen*, ohne jedoch Zeichen ihrer Fähigkeiten und Eigenheiten zu sein.

Ich möchte im folgenden nach der Persistenz dieser Unterscheidung fragen. Ich möchte untersuchen, ob und in welchem Maß Figuren als Personen wahrgenommen werden können und welche Bedeutung dies für die Betrachtung von Serien im Fernsehen hat. Nach einer Erinnerung an einige fundamentale Voraussetzungen der Rezeption von Fernsehserien und einigen Stichworten zur Differenz zwischen medialer und alltäglicher Realität wende ich mich einer bestimmten Form der Rede über reale und fiktive Personen zu –†dem Klatsch. Ausgehend von einem Blick auf die Serie WIR SIND AUCH NUR EIN VOLK (die seinerzeit heftig dafür kritisiert wurde, daß in ihr bloß Figuren, aber keine echten Personen zu sehen seien) möchte ich anschließend klären, wie sich identifikatorische und nicht-identifikatorische Wahrnehmung bei der Betrachtung von Fernsehserien zueinander verhalten.

1. Einige Bedingungen der Rezeption von Fernsehserien

Fernsehserien sind in erster Linie Serien. Sie beziehen ihre Wirkung vor allem aus der Wiederholung bekannter Elemente. Diese Repetition ist für den Zuschauer keineswegs verdeckt oder verschleiert, im Gegenteil, sie ist offensichtlich und soll es auch sein. Denn ein wesentlicher Teil des Vergnügens, das diese Serien ihren Betrachtern bieten, entsteht gerade aus der Vertrautheit der Fernsehzuschauer nicht nur mit den Serienfiguren, sondern auch mit den im wesentlichen gleichbleibenden Situationen, in denen diese agieren, also mit dem gleichbleibenden Erzählschema einer Serie.

Serien bieten ein in hohem Maß schematisiertes und fiktives Bild der Wirklichkeit dar und müssen keineswegs für bare Münze genommen werden, um mit dem Vergnügen der Unterhaltung und Ablenkung wahrgenommen werden zu können. Serienzuschauer zeichnen sich meist durch ein kontinuierliches Zuschauen aus; wer aber seit Jahren jede Woche die LINDENSTRASSE sieht, kann gar nicht umhin, die Wiederholung bekannter Elemente zu bemerken. Eine fortgesetzte Negation des bereits Bekannten wäre ein pathologisches Verhalten. Die Vertrautheit der Zuschauer mit den fixen Charakteren und den im wesentlichen gleichbleibenden Situationen erzeugt ein charakteristisches Interesse an den Möglichkeiten der unendlichen *Variation* des – nach den Regeln der Serie – Immergleichen (vgl. Eco 1987). Repetition und Innovation werden durch die Serialität in ein periodisches Kontinuum gesetzt, aus dem die Zuschauer Unterhaltung und Gefallen gewinnen: Sich in der Welt einer bestimmten Serie auskennen heißt, das nie ganz vorhersehbare Spiel aus Regel und Abweichung verfolgen zu können. Weil dies zum Witz einer Fernsehserie gehört, gehört auch eine Bewegung der Distanzierung des Gezeigten zum Vergnügen ihrer Wahrnehmung – auch wenn diese Distanzierung sich weniger an den formalen Bedingungen des Zeigens als vielmehr an den inhaltlichen Variationen des im Grundmuster voraussehbaren Geschehens orientiert.

Eine wichtige Bedingung dieses Vergnügens ist die "Expertenschaft" der Zuschauer in Fragen der betreffenden Serien, eine Kennerschaft, die sich immer auch auf die formale Gemachtheit der Produkte, das heißt auf dramaturgische, ökonomische oder auch formalästhetische Bedingungen der Fernsehproduktion erstreckt. So sehr nämlich die Produkte solcher Serien auf Identifikation angelegt sind – und zwar auf eine Identifikation nicht nur mit den Helden der Serie, sondern mit der einigermaßen grotesken Schematisierung der Wirklichkeit, in der diese ihre Taten vollbringen –, so wenig darf man übersehen, daß die bloße Form der Serie Effekte erzeugt, die nicht vollständig mit der Ideologie einzelner oder auch aller Folgen der Serie vereinbar sind. Die Bindung an Handlung und Botschaft der Serie ist gleichsam gelockert durch das gleichzeitige Interesse dafür, wie gut oder schlecht es den Machern der Serie gelingt, den Knoten der Handlung zu lösen bzw. aufs neue zu schürzen. Für das fortdauernde Vergnügen an der Serie ist gerade dieses formale Interesse wesentlich. Ohne dieses Interesse an der Form der Serie, und das bedeutet, ohne diesen Blick für ihre Besonderheit als Fernseh-sendung im Unterschied zur dramaturgischen Armut des wirklichen Lebens, gibt es kein Interesse an der fiktiven Wirklichkeit einer Serie. Wer Serien anschaut, schaut eben nicht einen endlosen Film an, dem er mit zunehmender Dauer auf den Leim geht; er schaut eine Reihe von Filmen an, die er immer wieder im Kontrast zu den vorangegangenen Folgen wie auch zur eigenen Wirklichkeit erlebt. Deswegen ist es falsch zu meinen, in der "Vermischung"

von eigener Welt und Fernsehwelt liege der primäre Reiz für die Zuschauer von fiktiven Fernsehserien. Die Zuschauer sind sich der Konstruiertheit der Welt der Serienfamilien durchaus bewußt, sie wollen nicht, wie immer wieder behauptet wird, die Grenze zwischen der Sendung und ihrem Alltag vergessen. Sie wollen bei aller (ihrerseits unstillen, nur auf Abruf gewährten) Identifikation mit einzelnen Figuren eher die Differenz dieser beiden "Welten" erleben.

Daß bei stereotypen und eindimensionalen Produkten der Kulturindustrie wie den Fernsehserien eine distanzierte Aufnahme nicht allein ("unter den Gebildeten") möglich, sondern auch ("im Volk") verbreitet ist, läßt sich empirisch recht gut belegen. Die kulturpessimistisch beklagte oder postmodern bejubelte "Vermischung der Realitäten" findet weit seltener statt als viele Kritiker dies vermuten – und die Vermarktungsindustrie es gerne hätte. Diese setzt nämlich ebenso wie viele Medienwissenschaftler darauf, daß die Zuschauer keinen Unterschied zwischen den Serienfiguren und ihren Darstellern machen können. Auch die Yellow Press hat ihr ureigenes Interesse daran, den Erfolg der Seriendarsteller für ihren Verkaufserfolg zu nutzen. Wenn Schauspieler einem größeren Publikum zum ersten Mal als Verkörperung einer bestimmten Serienfigur bekannt werden, wen will es da verwundern, daß die Ankündigung eines Interviews oder eine Schlagzeile, in der der Name der Fernsehfigur genannt wird, größere Aufmerksamkeit auf sich zieht als der weitgehend unbekannte Name der Privatperson, des Schauspielers. Die vermeintliche – und in Ausnahmefällen gewiß auch tatsächliche – Verwechslung der Figuren mit den Personen dient hier eindeutig aufmerksamkeitsregenden und damit nicht zuletzt ökonomischen Zwecken.

Demgegenüber wird in alltäglichen Unterhaltungen vielmehr ein ironischer Umgang mit den Serienhelden und -heldinnen gepflegt. So wird häufig gelacht, wenn etwa die Handlungen eines Film-Darstellers kommentiert werden, als wären es solche der Serienfigur, wobei das Lachen nichts anderes ist als das wechselseitig kundgegebene Wissen um die entscheidende Differenz. Viele Unterhaltungen thematisieren die Machart der Serien: Es wird erörtert, wie die Produzenten einen bestimmten Eindruck von etwas erzeugen, etwa wie in der LINDENSTRASSE verhüllt wird, daß sich das Gezeigte nicht – wie suggeriert – in einer Straße in München, sondern in einer Pappkulisie in einem Kölner Studio abspielt. So ist es immer auch dieses mehr oder weniger spielerische, mehr oder weniger distanzierte Interesse an der Machart der Serien, das die Zuschauer bei der Stange hält. Sie erquicken sich zum Beispiel daran, "was denen vom Fernsehen da wieder eingefallen ist" oder "wie sie das nun wieder hingekriegt haben", daß dieser oder jene plötzlich wieder auftaucht, nachdem man glaubte, er oder sie habe sich endgültig aus der Serie verabschiedet – wie etwa in einer jüngeren Folge der LINDENSTRASSE der nach Amerika geflüchtete Lebensgefährte von Helga Beimer, der als

Scheich verkleidet plötzlich wieder im ehemals gemeinsamen Reisebüro stand.¹ In den Gesprächen, die Anhänger bestimmter Serien über diese führen, gehen Bemerkungen zu formalen Eigenschaften oder über die Qualität von Schauspielern oft in einem Atemzug mit solchen über bestimmte Serienereignisse zusammen. Eine Verwechslung fiktiver Figuren mit realen Personen aber findet dabei in der Regel nicht statt. In alltäglichen Unterhaltungen zeigt es sich vielmehr, daß gerade das *Verhältnis* der verschiedenen Welten zueinander nicht selten das Gespräch über die Medien prägt.² Ein solches Verhältnis aber ist dasjenige zwischen der Person, die jemand ist, und der Figur, die im Rahmen einer filmischen Inszenierung durch jemanden zur Darstellung gebracht wird.

2. Klatsch über Personen und über Figuren

Die Vermutung, daß die Grenze bei der Wahrnehmung von Figuren und Personen bei vielen Zuschauern zunehmend unscharf werde, hat manche Medienkritiker gerade im Zusammenhang mit Fernsehserien dazu veranlaßt, von "Ersatznachbarn" zu sprechen, die für einen Großteil der Bevölkerung die realen Nachbarn ersetzen. Nun ist gewiß nicht zu bestreiten, daß eine Identifikation der Zuschauer mit bestimmten Serienfiguren stattfindet. Nur darf man dies nicht als Indiz dafür nehmen, daß die Zuschauer nicht länger zu unterscheiden wüßten zwischen Schauspielern und den Figuren, die sie verkörpern. Mit einer Serienfigur mitzuleiden oder sich mit ihr zu freuen, vor dem Fernsehapparat in Tränen oder Lachen auszubrechen, diese emotionale Identifikation hat nichts damit zu tun, daß wir nicht länger um den Unterschied zwischen dargestellten und realen Personen wüßten.

Der Fernsehzuschauer befindet sich also gerade nicht in Platons Höhle (vgl. Keppler 1994). Er weiß stets zu unterscheiden zwischen seiner eigenen Alltagswirklichkeit – der Welt, in der der "hellwache, erwachsene Mensch" inmitten seiner Mitmenschen handelt, auf die er einwirkt und die von pragmatischen Zwängen beherrscht wird – und der Welt des Fernsehens. Dies gilt prinzipiell und nicht nur für die Rezeption von Inhalten, die die Zuschauer der "fiktionalen Form" zuordnen. Knut Hickethier ist zuzustimmen,

¹ Im Unterschied zu Eggo Müller (1995, 90) würde ich allerdings aufgrund empirischer Evidenzen behaupten, daß es sich hierbei nicht bloß um eine allmähliche Aufmerksamkeitsverlagerung von den Figuren zu den Produzenten von Serien handelt, die dann eintritt, wenn die Produzenten einer in die Jahre gekommenen Serie "ihre eigenen Ideologien, Konstruktionsweisen und Stereotypen" selbst thematisieren, sondern um einen grundsätzlichen, die Rezeption von Serien generell kennzeichnenden Vorgang.

² Für genauere Belege siehe Keppler/Seel 1991.

wenn er sagt, daß die "Mehrheit der Zuschauer bereits nach wenigen Sekunden nach dem Einschalten eines Programms weiß, ob man sich gerade in einer dokumentarischen oder einer fiktionalen Form befindet" (1995, 77). Noch nicht genügend untersucht aber scheint mir, welche Konsequenzen dieses Wissen um die Form einer Sendung für den angenommenen Realitätscharakter des Gezeigten hat. Es genügt meiner Meinung nach nicht zu sagen, daß der Zuschauer "die Teilhabe an den verschiedenen Wirklichkeiten durch das televisuelle Ein- und Aussteigen als Teil seiner Wirklichkeit versteht" (ibid., 80), solange der Wirklichkeitsbegriff nicht differenzierter gebraucht wird. "Das Einklinken in Diskursströme und Erzählkontexte, die das Fernsehen dem Zuschauer als 'Wirklichkeit' anbietet" (ibid.), stellt sicher eine dem Kinoerlebnis gegenüber andere Form des Zuschauens dar; aber die Rede von "parallelen Welten", an denen der Fernsehzuschauer teilhaben kann, erscheint mir dennoch als unzureichend. Denn in welchem Sinn sind diese Welten "parallel" – und in welchem Sinn nicht? Sind fiktionale und dokumentarische Sendungen in derselben Weise parallel? Und: Wozu stellen sie Parallelen dar? Wenn es die Lebenswelt ist, zu der die Fernsehwelt Parallelen darstellt – können wir die eine so gut wie die andere bewohnen? Oder ist es nicht so, daß wir nur die eine bewohnen können, in Wohnungen freilich, in denen heute stets der Übergang zur Betrachtung und zum phantasierenden Miterleben der anderen offensteht?

Auf diese Fragen suche ich eine Antwort am Leitfaden des Verhältnisses von Figur und Person. Die Begegnung oder Identifikation mit einer Figur im Fernsehen unterscheidet sich von der Begegnung mit einer realen Person aus meiner Nachbarschaft, Bekanntschaft oder der eigenen Familie. Der grundsätzliche Unterschied liegt trivialerweise in der Form der möglichen Kommunikation. Diese ist nur im letzteren Fall wechselseitig und unmittelbar, im ersteren Fall medial vermittelt, also nicht-wechselseitig und mittelbar. Dieser trivial erscheinende Unterschied hat aber für die Form der Wahrnehmung der entsprechenden Personen respektive Figuren und deren Handlungen weitreichende Folgen.

Die Helden einer Fernsehserie sind Typisierungen, die aus einer Abstraktion sozialer Akteure und ihrer individuellen Züge gewonnen sind; wirkliche Personen hingegen sind immer je besondere Individuen, die wir manchmal – etwa im Klatsch – sozial typisieren, d.h. einer allgemeinen Kategorie zuordnen. Doch diese Typisierungen sind nicht von ewiger Dauer, sie können wechseln, und dies tun sie auch. Mit den Veränderungen, denen die Personen unterliegen, verändern sich auch die Schemata, die ihnen zugedacht werden; diese beiden Veränderungsprozesse bilden im sozialen Leben eine Einheit. Figuren einer Fernsehserie dagegen ändern sich in aller Regel nicht grundsätzlich; sie verkörpern einen bestimmten Typus Mensch und bleiben sich deshalb im wesentlichen gleich, solange das Drehbuch ihnen nicht einen

Gestaltwechsel verordnet, was aber nur sehr selten passieren darf, wenn die Serienfigur ihre Kontur nicht verlieren soll. Diese Fixiertheit der Charaktere ist – anders als im wirklichen Leben, wo man sich miteinander vertraut machen oder halten und sich wieder voneinander entfernen oder entfremden kann – die Voraussetzung für eine Vertrautheit des Betrachters mit den Figuren. Man kennt die "Regel" der Figur, und man kann nach dieser Regel das Spiel ihrer Welt verfolgen, wobei es nicht selten zu einem Spiel mit dieser Welt kommt. Die Tatsache, daß man hier, von allen Handlungszwängen entlastet, die – überschaubar geregelten – Interaktionen anderer verfolgen kann, setzt auch Potentiale frei für einen distanzierten und kritischen Umgang mit den Serienfiguren, für ein Sich-lustig-Machen über bestimmte Handlungen oder auch über die von ihnen ausgefüllten und verkörperten Rollen. Wie feministische Untersuchungen zu Serienfans betonen (vgl. z.B. Cantor/Pingree 1987 oder Brown 1990), kann dabei ein karnevalistischer Effekt im Sinne Bachtins entstehen. Ein Lachen bricht aus, das subversiv ist und das Distanz zur eigenen Rolle ebenso beinhalten kann wie zu gesellschaftlichen Rollenklischees. Eine Distanz zur eigenen Rolle, wie sie im Alltag eingenommen wird, kann so in der Rezeption von Fernsehserien spielerisch ausprobiert werden.

Eine solche Analyse des Rezeptionsverhaltens setzt eine Konzeption voraus, die die Fernsehserie als "offenen Text" begreift, als einen Text also, für den es nicht nur eine einzige "richtige" Lesart gibt, sondern mehrere verschiedene und das heißt auch unterschiedliche faktische Rezeptionsweisen. Medieninhalte sind immer Kommunikationsangebote, die einige Wahrnehmungen eher nahelegen als andere, zu einigen Aktivitäten der Aneignung eher ermutigen als zu anderen, in denen eine Art der Rezeption eher angelegt ist als eine andere. Doch ist die Wahrnehmungslenkung durch das Produkt, seine potentielle Rezeption nur ein Teil der Rezeption im ganzen. Die faktische Rezeption kann, aber sie muß nicht gemäß der intendierten oder angelegten Rezeption erfolgen. Diesen Aspekt betonen zahlreiche Untersuchungen aus dem Bereich der Cultural Studies, insbesondere Analysen des Rezeptionsverhaltens von "soap operas" durch weibliche Zuschauergruppen. Medienrezeption wird hier grundsätzlich als ein Ineingreifen von medial vermittelter und unmittelbar-konkreter, von medialer und personaler, von produzierter und angeeigneter Kultur gesehen.

So versucht Mary Ellen Brown in ihren Analysen von Fernsehserien, eine Verbindung zu ziehen zwischen den narrativen Praktiken der Serien, den Gesprächen mit Fans, Bachtins Karnevalisierungs-Theorie und der Funktion des Klatsches als einer spezifisch weiblichen Form des Diskurses. Am Beispiel zahlreicher Gesprächsausschnitte zeigt sie, daß

[...] soaps' audiences often play with conversations about characters as if they existed in real life. 'Real life' is, of course, contained and articulated by dominant discursive practices, and the audience's talking about the characters as though they were real defies that dominant conception of what constitutes reality. The extent of the viewers' willingness to entertain the fiction can be seen in the elaborate published genealogies of soaps' characters, which assign them actual dates of birth. There is an insistence on the value of such fantasy to certain subcultural groups in this intertextual practice. Far more is involved than the audience's being simply sucked in by the fictional world of the soap opera. Likewise, the importance of genealogies in the soaps and in women's culture in general denies the status of the official 'histories' promulgated in dominant discourse. [...] It is easy to see that the genealogies are very disorderly indeed in soap operas, and knowledge of the former relationships and parentage of characters is an important element in gossip and discussions between fans and in their understanding of narrative developments (Brown 1990, 195).

Die stabile Ordnung der fiktionalen Serienwelt wird von diesen Benutzerinnen zum Anlaß genommen, die Ordnungen ihrer sozialen Welt spielerisch auf den Kopf zu stellen:

It is, however, through the cheerful suspension of 'first world' reading practices that soap fans play with the construction of 'second world' meanings. In addition, kinship systems entail elaborate rules of social behaviour, and women are often entrusted with the important role of knowing who is kin to whom and at what level. The fact that kinship on the soaps is different from the dominant kinship situations operating in our culture constitutes a kind of in-joke on the subject of kinship. [...] A striking element in such reading practices is laughter. Often it is laughter at the absurdity of plot construction or characters (ibid., 196).

Dieses Lachen wird von Brown im Anschluß an Bachtin als ein karnevalistisches interpretiert, in dem alles, einschließlich der eigenen Rolle und Position in Frage gestellt, auf den Kopf gestellt wird. Das geschieht in einem Bewußtsein nicht nur der Relativität der kulturellen Ordnungen, in die man ansonsten eingefügt ist, sondern auch noch der humoristischen Überschreitung und Verlachung dieser Ordnungen:

The ability to see things both ways, as both humorous and serious, characterises both carnival participants and soaps fans. [...] They codify life in some humorous and grotesque ways, ways in which utterance takes precedence over the language. They help us to laugh at ourselves and the absurdity of subordinate cultural positioning (ibid., 197).

So einleuchtend diese Interpretation ist, in einem Punkt greift sie doch zu kurz. Brown schreibt, daß Serienfans mit den Konstruktionen der Serienwelten spielen, indem sie die "first world reading practices" außer Kraft setzen. Gleichzeitig ist aber ein elaborierter Alltagsverstand, z.B. eine genaue Kenntnis von Verwandtschaftssystemen und deren Bedeutung, die Voraus-

setzung dafür, sich an den oftmals "unplausibel" konstruierten Verwandtschaftsverhältnissen der Serienfiguren delectieren zu können. Die Erfahrung einer *Differenz* der Welten ist also auch hier die Voraussetzung für das Vergnügen der Rezeption – was nicht heißt, daß nicht *beide* in ihrer Differenz bewußten Welten Gegenstand der karnevalistischen Verlachung werden können.

Wie sich diese Differenzerfahrung in alltäglichen Unterhaltungen niederschlägt, läßt sich im einzelnen am Beispiel der Gesprächsform des Klatschens genauer verfolgen. Auch hier zeigt sich, daß der Klatsch über gute Bekannte oder Nachbarn anders funktioniert als der Klatsch über Fernsehfiguren.

Um dies zu belegen, sind einige Hinweise auf die allgemeine Verfassung von Klatschgesprächen nötig (vgl. auch Keppler 1987). Der Klatsch lebt in erster Linie von einer intimen Kenntnis des Klatschobjekts, der Person also, über die geklatscht wird. Die Kenntnis der dritten, abwesenden Person, über die gesprochen wird, ist die Voraussetzung dafür, daß das, was berichtet werden soll, das, worüber gesprochen wird, überhaupt interessant ist. Denn so sehr der Klatsch von der Neuheit einer Begebenheit oder einer Information lebt, so gewinnt diese ihren Stellenwert, ihre Brisanz erst im Hinblick auf die Gesamtbiographie und Gesamtperson. Geklatscht wird zumeist und in erster Linie über Ereignisse und Verhaltensweisen, die als auffällig, erstaunlich, befremdlich, unkonventionell, beunruhigend oder falsch angesehen werden. Gegenstand eines Klatschgesprächs sind Ereignisse oder Verhaltensweisen, die vom Klatschproduzenten entweder selbst beobachtet oder miterlebt wurden oder über die er von einer beteiligten Person informiert wurde. Im allgemeinen wird ein Ereignis (eine Handlungsweise) beschrieben, bewertet und kommentiert. Durch die Mitteilungen findet nicht nur eine Transmission neuer Informationen statt, es werden auch subjektive Interpretationen der fraglichen Ereignisse übermittelt. Mit der Klatschgeschichte wird ein Verhalten rekonstruiert und bewertet, auf dessen Basis dem Klatschobjekt ein bestimmter moralischer Charakter zugesprochen wird. Auf diese Weise verständigen sich die Gesprächsteilnehmer über ihre eigenen normativen Standards, ohne diese als Standards thematisieren und begründen zu müssen. In der gemeinsamen Anwendung (und auch Modifikation) dieser Standards wird vielmehr ihre Gemeinsamkeit kommunikativ beglaubigt.

Klatsch ist aber keine einseitige Sache. Zum Klatschen gehören immer mindestens zwei oder eigentlich drei Personen: diejenige, die im Besitz einer neuen Information ist, diejenige, die sich für diese Information interessiert, und diejenige, von der die Geschichte handelt. Konstitutiv für diese kommunikative Gattung ist die wechselseitige wertende Kommentierung der berichteten Geschehnisse oder Verhaltensweisen durch die Klatschproduzentin

und die Rezipientin. Die Tatsache nun, daß es sich bei der Person, über die gesprochen wird, um eine allen Klatschparteien persönlich bekannte Person handelt, führt in der konkreten Interaktion allerdings in aller Regel dazu, daß deren Verhalten oder Handlungen zwar verurteilt, aber niemals vollends niedergemacht werden. Dies hat seinen einfachen Grund darin, daß Klatsch ein ganz wesentliches Mittel zur Aufrechterhaltung und Stabilisierung sozialer Beziehungen und Netzwerke ist und so vorwiegend Personen betrifft, mit denen man in relativ intimen, häufig auch verwandtschaftlichen Beziehungen steht. Dieses spezifische soziale Beziehungsgeflecht der beteiligten Personen, das die Voraussetzung des Klatschens ist, findet seinen pragmatischen Niederschlag in einer den Klatsch immer auch kennzeichnenden Sympathiekomponente; man verständigt sich über eine andere Person, an der einem in irgendeiner Weise doch auch etwas liegt. Informationen über deren persönliche Angelegenheiten werden aber nur an Freunde (Bekannte, Verwandte) weitergegeben – mit Fremden klatscht man nicht über Freunde und Bekannte. Eine gewisse Vertraulichkeit auch dem Objekt des Klatsches gegenüber bleibt gewahrt; allzu extreme Formulierungen werden vermieden bzw. durch nachfolgende positive Äußerungen relativiert. Diese aus dem sozialen Beziehungsgeflecht ableitbare Verpflichtung zur – wie auch immer eingeschränkten – Solidarität mit dem abwesenden Klatschobjekt rührt nicht zuletzt daher, daß alle an einem Klatschgespräch Beteiligten wissen, daß sie selbst morgen schon Gegenstand eines ebensolchen Gesprächs sein können, in dem die, mit der oder denen man jetzt spricht, nun über einen selbst herziehen können. Darin unterscheidet sich die Klatschkommunikation wesentlich von anderen Gattungen der mündlichen Kommunikation wie zum Beispiel dem Verbreiten eines Gerüchts oder der Verleumdung.

Gerade diese Komponente der Rücksicht auf den Gegenstand der despektierlichen Rede fehlt beim Klatsch über Figuren. Weil sie moralisch nicht belangbar sind, müssen sie moralisch auch nicht berücksichtigt werden – so sehr die Verständigung über ihr Verhalten ebenfalls eine Verständigung über die evaluativen und normativen Standards der Gesprächspartnerinnen ist. Außerdem sind die Figuren einer Serie selbst keine potentiellen Kommunikatoren – von ihnen haben die am Klatsch Beteiligten keine Gegenrede zu erwarten. Dieser doppelte Ausfall im Vergleich mit der Standardsituation von Klatschgesprächen – Ausfall eines moralischen Gegenübers und Ausfall eines potentiellen kommunikativen Akteurs – ermöglicht jene von Brown beschriebene "karnevalistische" Reaktion, die auf nichts und niemanden Rücksicht zu nehmen braucht, die alles, selbst die eigene Position mit umfassen kann. Es besteht kein – wie immer potientiell – soziales und kommunikatives Band zu den und mit den Figuren, über die gesprochen wird. Sie sind zu nichts sonst da als zur Unterhaltung mit ihnen und über sie (was keiner von seinen realen Mitmenschen wird sagen wollen). Daher können die

Reaktionen hier auch viel extremer und ungeschützt ausfallen. Moralische Verurteilungen des Verhaltens von Figuren fallen dementsprechend häufig wesentlich totaler und grundsätzlicher aus. Sie sind gleichzeitig aber ohne jede Konsequenz. Wird Helga Beimer heute für völlig beschauert und unzurechnungsfähig erklärt, hindert das keinen Zuschauer daran, sie beim nächsten Mal als vernünftige Person und gescheite Reisebüroleiterin einzustufen. Denn Charaktere in Serien, so festgelegt sie auch sein mögen, dürfen im Unterschied zu realen Personen ruhig inkonsistent sein. Inkonsistenz ist bei Serienfiguren oft durchaus eine Tugend, während sie bei Personen meist als ein Laster empfunden wird. Die in Serien dargebotenen Charaktere sind stets abhängig von ihren vergangenen und gegenwärtigen Beziehungen mit anderen Charakteren und auch vom jeweiligen (manchmal auch wechselnden) Schauspieler, der die Figur verkörpert. Ein Teil der Gespräche kenntnisreicher Zuschauer über Serien dreht sich gerade um die Wahrnehmung solcher Kontraste. Während Inkonsistenz des Verhaltens im Alltag Anlaß zu massiven Beschwerden über eine Person wäre, wird die Inkonsistenz von Serienfiguren als eine unvermeidbare Konsequenz der Produktionsgesetze ihres fiktiven Daseins gesehen. Das oberste dieser Gesetze aber lautet, daß die Figuren und ihre Handlungen *interessant* sein müssen, gleichgültig, ob ihre Verhaltensweisen als einleuchtend oder richtig erscheinen. Daß sie uns immer wieder *interessieren*, ist viel wichtiger, als daß sie uns in ihrem Verhalten *überzeugen*. Sie müssen uns nur darin überzeugen, daß sie das Spiel der Serie so vorantreiben und tragen, daß wir uns kurzweilig auf dieses Spiel einlassen und uns über es auslassen können.³

³ Die Überlegungen, die ich hier anstelle, könnte man mit dem etymologischen Hinweis zu unterlaufen versuchen, daß die Unterscheidung zwischen Personen und Figuren selber fiktiv sei, da "Person" (seiner lateinischen Herkunft nach) doch eigentlich nichts anderes bedeute als Figur, Rolle oder Maske (ursprünglich: innerhalb einer Bühnenaufführung). Abgesehen von dem zweifelhaften Status etymologischer "Argumente" in sachlichen Kontexten wäre dieser Hinweis aber auch deshalb unangebracht, weil die hier beobachteten Differenzen nicht in einem fixen Verständnis von "Personsein" liegen (davon, was Personen "eigentlich" sind), sondern in *Unterschieden der Interaktion*. Ich unterscheide zwischen Individuen (Personen oder solche, die es werden und waren), die faktische oder potentielle *Teilnehmer* an wechselseitiger sozialer Praxis sind, und fiktiven Gestalten (Figuren), die dies nicht sind. Die einen interessieren uns (wenn sie uns interessieren), weil sie in derselben sozialen Position sind wie wir selbst, die anderen interessieren uns (wenn sie uns interessieren), weil sie nicht in dieser Position sind, sondern eine andere, eine fiktive, eine Spielwelt bevölkern.

3. Fallstudie: Wenn Figuren als Figuren erscheinen

Dafür ist es freilich in den meisten Fällen wichtig, daß uns die Figuren einer Serie nicht *als Figuren* begegnen, sondern *wie Personen*. Die Fiktion von Serien lebt davon, daß wir von ihr zwar als Fiktion wissen, daß sie uns jedoch nicht jederzeit wie Fiktion begegnet. Obwohl die dargebotenen Charaktere (wie wir wissen) nur Figuren sind, agieren sie doch, als wären sie echte Personen. Nur so ergibt sich die Spiel-Welt einer Serie. Die Vertauschung, die hierin liegt, ist ebenso wichtig wie das Wissen um diese Vertauschung. Der Schein, es gehe in der Serie so zu wie im richtigen Leben, ist für die meisten Serien durchaus konstitutiv – nicht weniger aber das Bewußtsein der Zuschauer, daß es sich hierbei um einen Schein handelt. Denn ihr Interesse gilt ja gerade nicht der Wirklichkeit, sondern eben ihrem Schein: einer vereinfachten, geordneten und nach dramatischen Gesetzen rhythmisierten Wirklichkeit, die auf *andere* Weise verfolgt und genossen werden kann als die viel komplexere, weit ungeordnetere, oft ereignisarme und erheblich unverlässlichere Wirklichkeit des eigenen Lebens.

Wäre das Bewußtsein des Scheincharakters von Serien nicht wesentlich für ihre Betrachtung, ließe sich nur schlecht erklären, wie es Serien geben kann, die ostentativ auf ihren Scheincharakter verweisen: die ihre Geschichten immer mal wieder als fiktive zu erkennen geben, die in ihren Charakteren immer mal wieder die Figur durchscheinen lassen (vgl. auch Müller 1995, 90). Wenn ich im folgenden eine so verfaßte Serie kommentiere, möchte ich freilich nicht behaupten, im Grunde seien alle Fernsehserien so verfaßt wie diese. Ich möchte vielmehr die Gelegenheit nutzen, das Verhältnis von Person und Figur an einem Fall zu studieren, der uns gerade, weil er kein repräsentativer Fall ist, viel über das in Serien übliche Verhältnis von realer und fiktiver Lebenswirklichkeit verrät.

Die recht kurze (aus zehn Folgen bestehende), von Jurek Becker geschriebene und Regisseur Werner Masten inszenierte, im Winter 1994/95 ausgestrahlte Fernsehserie *WIR SIND AUCH NUR EIN VOLK* zeichnet sich dadurch aus, daß sie die Fiktion, ihre Darsteller seien Personen aus dem wirklichen Leben, immer wieder durchsichtig werden läßt. Dies ist weder einfach ein Zufall noch eine postmoderne Marotte, sondern entspricht der satirischen Konzeption der Serie. Am Beispiel eines arrivierten westlichen Schriftstellers, der von einer Produktionsfirma den Auftrag bekommen hat, das Drehbuch einer Fernsehserie über das Leben im Osten des wiedervereinigten Deutschland zu schreiben, und seiner Beispielfamilie, die ihm – gegen Bezahlung – möglichst viele Einblicke in dieses Leben verschaffen soll, werden die Unmöglichkeiten eines entspannten Zusammenlebens der beiden deutschen Kulturen vor Augen geführt, bis in der allerletzten Szene doch ein unverkrampftes Miteinander in Aussicht gestellt wird: Es bahnt sich eine

Männerfreundschaft zwischen den beiden Hauptfiguren an, die wiederum durch die sich ebenfalls anbahnende Liaison zwischen dem Sohn des einen und der jugendlichen Gattin des anderen konterkariert wird. Dabei changiert das Spiel aller Akteure zwischen der Verkörperung 'wirklicher' Menschen und ihrer komisierenden Herausstellung als soziale Typen, in denen überindividuelle Charakterzüge in übertreibender Drastik hervorgehoben werden. Besonders die Vertreter des "Westens" – der unvolkstümliche Schriftsteller und seine ebenso schöne wie leere Frau, daneben die Bande der Produzenten und Fernsehdirektoren – werden immer wieder als Karikaturen ihrer selbst gezeichnet, im Unterschied zu der warmherzigen Schlichtheit und leidgeprüften Schlaueit der Ostmenschen, die zwar auch immer wieder als Klischees, aber doch als Klischees mit Gemüt agieren dürfen.

Dieses Changieren der dargestellten Charaktere zwischen (fiktivem) Personsein und bloßem Figurensein hat seinerzeit nicht wenigen der professionellen Kritiker mißfallen. Barbara Sichtermann ließ ihren Unmut in der *Zeit* vom 30.12.94 folgendermaßen vernehmen:

Wie sieht ein Schriftsteller aus? Es gibt da kaum etwas Typisches. Er kann aussehen wie sonstwer – aber nicht wie Dietrich Mattausch. [...] Für diesen Beruf, dessen Profil sozusagen nach innen gekehrt ist, bringt er einfach nicht die richtige Ausstrahlung mit. Die leicht säuerliche Miene, das korrekt-eckige Auftreten und schließlich die frisierte Schnauze, all das disqualifiziert ihn für die Rolle eines Dichters. [...] Wie kommt nur Jurek Becker, der sich ja in Ost und West gleich gut auskennt, auf die Idee, ein im Westen beheimateter Kollege sei konstitutionell unfähig, sich in Ostverhältnisse hineinzudenken? [...] Da hilft auch Manfred Krug nicht weiter, der den Ost- 'Haushaltsvorstand' Benno Grimm in der ihm eigenen Mischung, mit Mutterwitz und Verschlagenheit bestechend, hinlegt (Sichtermann 1994).

Die Kritikerin erwartet eine Darstellung von Menschen, wie sie wirklich sind oder wenigstens sein können – und trifft auf Charaktere, die, wie es der satirischen Absicht der Serie entspricht, diese Erwartung gerade nicht erfüllen, sondern immer wieder *als* Figuren eines Spiels mit Verhaltenserwartungen agieren. Die Serie arbeitet nicht nur – wie jede andere – mit Figuren, die so agieren, als wären sie Personen aus Fleisch und Blut, sie betont zugleich immer wieder, daß dies nur *Figuren* sind. Die Kritikerin erwartet und vermißt, mit anderen Worten, ein "normales" Serienverhalten – den Genuß des Scheins, daß es zugehe wie im wirklichen Leben. Das ist schon für eine "normale" Serie eine ziemlich riskante Erwartung, insbesondere wenn es um Schriftsteller geht, an denen ja – wie Sichtermann richtig feststellt – außer ihren Texten oft überhaupt nichts Besonderes ist. Die Stilisierung, die für die fiktionale Darstellung eines Schriftstellers unvermeidlich ist, soll aber nach dem Geschmack der Kritikerin gerade so ausfallen, daß sie als Stilisierung und Schematisierung (Vereinfachung, Vereinseitigung usw.) nicht eigens

auffällt – so, daß der Seriencharakter auch "als Mensch" glaubhaft ist. Dieses Kriterium nun erfüllt Dietrich Mattauschs Darstellung des Schriftstellers in *WIR SIND AUCH NUR EIN VOLK* evidentermaßen nicht.

Ob Sichtermann dieses Kriterium zu recht auf diese Serie angewandt hat, soll hier nicht weiter interessieren. Wichtig ist allein, daß sie eine Erwartungshaltung formuliert, die durch viele andere Serien erfüllt, aber durch bestimmte Serien auch unterlaufen werden kann: die Erwartung, daß uns die Figuren eines Spielfilms und auch einer Filmserie "wie Personen", wie Menschen aus dem richtigen Leben begegnen. Es ist aber genau dieses Prinzip, das im satirischen und grotesk-komischen Film (und anderen Kunstformen) durchbrochen wird und durchbrochen werden muß, wenn es zu den gewünschten Effekten einer erhellenden oder zersetzenden Komik kommen soll. Und wie unser Beispiel zeigt, gibt es Serien, die dieses Kriterium durchaus *als Serien* durchbrechen können (wie es etwa auch in der Fortsetzung der ursprünglich von Becker geschriebenen Serie *LIEBLING KREUZBERG* der Fall gewesen ist).

Der Ausschnitt aus Sichtermanns Rezension gibt aber Anlaß zu weiteren Beobachtungen. Dem ihrer Ansicht nach fehlbesetzten Dietrich Mattausch wird der Schauspieler Manfred Krug gegenübergestellt, der zwar die Serie nicht retten könne, aber doch wenigstens die Rolle des Benno Grimm überzeugend ausfülle. Krug also erfüllt den Anspruch der Kritikerin, nicht nur eine Figur, sondern eine echte Person zur Darstellung zu bringen (obwohl man bezweifeln könnte, daß er es tatsächlich durchgängig tut). Interessant ist aber der Zusatz, durch den die Kritikerin ihre Meinung begründet: Krug gebe den Familienvater "in der ihm eigenen Mischung, mit Mutterwitz und Verschlagenheit". Erneut tut sich hier eine Differenz auf zwischen der Person, die scheinhaft zur Darstellung kommt und – diesmal nicht: der *Figur*, die sie in Wahrheit (nur) ist, sondern – dem *Typus*, den dieser Schauspieler generell, in vielen oder allen seiner Rollen, zum besten zu geben versteht. So wie man von Humphrey Bogarts späten Filmrollen sagen kann, in ihnen werde in Variationen doch immer derselbe Typus zur Darstellung gebracht, so wird Krugs Könnerschaft darin gesehen, daß ihm dies auch hier, im Kontext einer (vermeintlich) mißratenen Produktion gelungen sei. Hier wird von der Kritikerin eine weitere Hinsicht genannt, in der der Schein, es werde eine wirkliche Person (und nichts als das) zur Darstellung gebracht, innerhalb einer Serie durchbrochen werden kann: in allen Rollen, die der Schauspieler X oder die Schauspielerin Y zum besten gibt, erkennen die Zuschauer – zu ihrer Freude oder manchmal auch zu ihrem Leidwesen – den berühmten X- oder Y-Effekt wieder.

Hier aber handelt es sich um eine Brechung des Serien-Scheins, die keineswegs – wie die zunächst genannte satirische Brechung – einen Ausnahmefall

in der Produktion und Betrachtung von Fernsehserien darstellt. Es ist vielmehr eine Regel sowohl der Produktion als auch der Rezeption solcher Serien, daß die Serie gewinnt, wenn die in ihr verkörperten Personen transparent werden für einen Typus, wie er von diesem Schauspieler/dieser Schauspielerin üblicherweise (mehr oder weniger virtuos) zur Darbietung gebracht wird.⁴ Hier nämlich wird den Zuschauerinnen und Zuschauern eine doppelte Identifikation mit den Serienhelden angeboten, die manchmal sogar zu einer dreifachen wird. Sie können sich – erstens – mit der *Figur* als einer fiktiven Person identifizieren, die von einem bekannten Darsteller verkörpert wird. Sie können sich – zweitens – mit dem *Typus* identifizieren, zu dem diese Person in dieser Darstellung wird, ohne an diese Serie (oder diesen Film oder diese Bühnenaufführung) gebunden zu sein. Und schließlich – drittens – können sie sich mit den jeweiligen *Darstellern* als medienvermittelten Personen identifizieren, zumal wenn durch die Massenmedien genügend Informationen zur Verfügung stehen, die es möglich erscheinen lassen, auch den Menschen "hinter" seinen Rollen zu bewundern. Diese Variationen innerhalb einer identifikatorischen Wahrnehmung von Serienhelden stellt nicht wie die satirische Brechung einen Sonderfall dar, sie bezeichnet einen Normalfall der Rezeption von Serien, den sich übrigens auch eine erfolgreiche satirische Serie, wie der Einsatz von Manfred Krug in *WIR SIND AUCH NUR EIN VOLK* beweist, nicht ganz versperren darf.

Die entscheidende Beobachtung nun, die unsere bisherigen Betrachtungen zur Verfassung von Fernsehserien und ihrer Rezeption bestätigt, liegt wiederum darin, daß diese unterschiedlichen Arten der Identifikation mit Serienfiguren (im Schein ihres Personseins) nicht unbedingt auf einer Linie liegen. Die Zuschauer können einen dargebotenen Typus bewundernswert, gleichzeitig aber die konkrete Rolle in einer bestimmten Serie dramaturgisch und psychologisch höchst unplausibel finden. Sie können für den Darsteller schwärmen, aber mit ihm leiden, weil er in einer so grausamen Serie mitspielen muß. Die drei unterschiedenen Arten der Identifikation können sich also gleich mehrfach durchkreuzen und dementieren, so daß sich nicht eine stabile, durch alle Serienfolgen hindurch gleichbleibende Identifikation aufbauen kann, sondern allein eine, die immer wieder und immer neu *unterschiedliche* Ansatzpunkte eines identifikatorischen Sehens findet. Ein solches differentielles Sehen kann außerdem jederzeit in Formen der Betrachtung übergehen, die nicht länger als identifikatorische beschrieben werden können. Dies führt erneut zu dem Schluß, daß das identifikatorische Wahr-

⁴ Dieser Effekt ist natürlich nur möglich, wenn es sich um Schauspieler handelt, die ihre Popularität nicht allein dem Auftreten in dieser einen Serie verdanken – wie bei Marie-Luise Marjan alias Helga Beimer, im Unterschied zu Krug als Benno Grimm oder Klaus-Jürgen Wussow als Dr. Brinkmann.

nehmen einer Serienfigur (ebenso wie das phantasierende Sich-Einleben in eine Serienwelt, für das die Wahrnehmung einer Figur als Person hier ein Beispiel ist), so zentral es ist, die Wahrnehmung von Serien und ihren Figuren nicht durchgehend prägt, sondern immer wieder von distanzierender Aufmerksamkeit durchbrochen wird. Das Interesse an den Helden einer Serie, zumal dort, wo es in starker Form gegeben ist, geht *immer* über das Interesse für die durch den jeweiligen Schauspieler verkörperte Rolle hinaus. Es ist niemals ein Interesse an einer fiktiven Person allein. Es ist immer ein Interesse daran, wie diese Person dargeboten wird – vom Schauspieler, in der Machart dieser Sendung und im Vergleich mit anderen Produktionen (anderen Serien, Filmen, Talkshows oder auch Bühnenaufführungen). Serien bieten eine komplexe Identifikation mit ihren Helden an, die nur durchzuhalten ist, wenn sie nicht stur durchgehalten wird – wenn sie den Raum läßt für Formen der Distanzierung und Komisierung, für Klatsch und Gelächter, mit einem Wort: für das nicht allein verdrängte, sondern umgekehrt gerade ausgekostete und ausgespielte Bewußtsein, daß Serien Serien sind, die sich vom eintönigen und unwiederholbaren Verlauf des realen Lebens signifikant unterscheiden.

Literatur

- Brown, Mary Ellen (1990) Motley Moments: Soap Operas, Carnival, Gossip and the Power of the Utterance. In: *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*. Ed. by Mary Ellen Brown. London: Sage Publications, S. 183-198.
- Cantor, Muriel / Pingree, Susan (1987) *The Soap Opera*. London: Sage Publications.
- Eco, Umberto (1987) Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Ders.: *Streit der Interpretationen*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Hickethier, Knut (1995) Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *Montage/AV* 4,1, S. 63-83.
- Keppler, Angela (1987) Der Verlauf von Klatschgesprächen. In: *Zeitschrift für Soziologie* 16,4, S. 288-302.
- (1994) *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- / Seel, Martin (1991) Zwischen Vereinnahmung und Distanzierung. Vier Fallstudien zur Massenkultur. In: *Merkur* 45, 7/8, S. 877-889.
- Müller, Eggo (1995) Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung und 'Fernsehen des Verhaltens'. In: *Montage/AV* 4,1, S. 85-106.
- Sichtermann, Barbara (1994) Mehr als dürrtig. In: *Die Zeit* v. 30.12.94, S. 42.

Anfang, Exposition, Initiation

Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs*

1. Filmanfang und Textverarbeitung

Praktiker wissen es: Der Anfang ist das Schwerste! Der Anfang ist in allen filmischen Gattungen ein besonders exponierter Teiltext. Ein Blick in die Standard-Literatur zum Drehbuchschreiben zeigt, wie bewußt dieses Problem ist: Der Anfang eines Drehbuchs muß nicht nur schlichtweg "stimmen", er hat das Interesse des Zuschauers zu wecken und ihn an den Film zu binden. So schreibt beispielsweise Miller: "The opening is especially important because it is the audience's first introduction to the film. It should win their attention and interest. It sets the mood of the film" (1988, 71).

Es ließen sich "Rezepte" des Filmanfangs, konventionalisierte Formen, Tricks und Kniffe aufzählen, mit denen diese erste Klippe filmischen Mittelens gemeistert wird:

- narrative Motive wie "Ein Fremder kommt in die Stadt"¹, "Ein Auftrag wird erteilt", eine Leiche gefunden, eine Prophezeiung ausgesprochen;
- die Etablierung eines Geheimnisses;
- ritualisierte Formen wie das Logbuch zu Beginn jeder Episode des STAR TREK-Serials oder das Eingangstelefonat des mysteriösen "Charlie" zum Auftakt der einzelnen Folgen von CHARLIE'S ANGELS (DREI ENGEL FÜR CHARLIE) oder – ähnlich – die Eröffnungstechnik über den Anrufbeantworter in THE ROCKFORD FILES (ROCKFORD);
- plötzliche gewalttätige Auftakte, die den "Gewalt"-Topos setzen und damit die "Erwartung der Gewalt" im Hinblick auf das Kommende schüren (Wulff 1985b, 60ff);
- die narrativ in sich abgeschlossenen, action-reichen und spannungsgeladenen *pre title sequences* wie etwa in den THE RAIDER OF THE LOST ARK-

* Für ihre kritischen Anmerkungen und Vorschläge zu diesem Text danke Frank Kessler, Eggo Müller und ganz besonders Hans J. Wulff.

¹ Als ein bekanntes Beispiel ließe sich BAD DAY AT BLACK ROCK (STADT IN ANGST, USA 1954, John Sturges) nennen.

Serials oder in den James Bond-Filmen, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers fesseln und zugleich sämtliche Elemente der spezifischen erzählten Welt einführen.²

Formen, Themen und Motive eines Films werden am Anfang etabliert, und der Filmanfang bildet damit so etwas wie einen textuellen Knotenpunkt. Insofern nimmt es nicht Wunder, daß Filmanfänge auf Filmanalyse und -kritik eine solche Faszination ausüben, sie auffallend häufig als Aufhänger der Kritik dienen und ihnen relativ viel Aufmerksamkeit zukommt. So bemerkt Bordwell im Rahmen seiner Untersuchung der Strategien verschiedener filmanalytischer "Schulen": "Because of its agenda-setting function, a film's beginning typically becomes a summarizing segment for interpretation. Here the critic often finds the film's major semantic fields locked into place" (1989, 190).

Und Thierry Kuntzel weist in seiner berühmten Analyse der Eröffnung von *THE MOST DANGEROUS GAME* (GRAF ZAROFF, GENIE DES BÖSEN, USA 1932, Ernest B. Schoedsack / Irving Pichel) diesem Teiltext die Funktion einer "Matrix" des gesamten Films und seiner Bedeutungsproduktion zu: "For the analyst, what is fascinating about beginnings is the fact that, in the space of a few images – a few seconds – almost the entire film can be condensed" (Kuntzel 1980, 24).³

An diese Beobachtungen schließt mein Interesse am Problem des Filmanfangs an: Mir geht es um die alte Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit sowie nach den Formen filmischen Verstehens. Konkret gefragt: Welche interpretativen Prozesse vollbringt der Zuschauer, wenn er einen Film sieht und sich anzueignen, ihn zu verstehen sucht, und wie lenkt der Text diese Verstehensoperationen? Wie also läßt sich das jeweils besondere Interaktionsverhältnis von Text und Zuschauer bestimmen und am Problem des Textanfangs spezifizieren? Der Text⁴ – so die grundlegende Annahme

² Vielleicht wäre es gar möglich, so etwas wie eine "Typologie" des Filmanfangs aufzustellen, ein Projekt, das hier nicht verfolgt werden soll, ich verweise jedoch auf einen ersten Versuch von Thomas Christen (1990, 12-14). In der Literaturwissenschaft hat die Beschäftigung mit dem Formenbau des Romananfangs eine lange Tradition, als Beispiele wären etwa Leib 1913; Miller 1965 sowie Sternberg 1978 zu nennen.

³ Jacques Petat geht in seiner Analyse der Eröffnungssequenz von Langs *M. EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Deutschland 1931) sogar noch weiter, wenn er emphatisch urteilt: "[...] une séquence d'ouverture ne se contente pas d'introduire le mode du film: elle pose les schèmes formels de la problématique de l'œuvre" (1982, 55).

⁴ Text wird hier verstanden als relationales Objekt, gerichtet auf den Rezipienten, der die Elemente des Textes unter Rückgriff auf die unterschiedlichsten Wissensbereiche und Schemata zu einem kohärenten Ganzen integriert und damit überhaupt für die Erfüllung filmischer Signifikation sorgt.

kognitiv orientierter, schematheoretisch argumentierender Texttheorie⁵ – stellt eine Aufgabenstellung für den problemlösenden Rezipienten dar, der im Verstehensprozeß die textuell vermittelten Informationen an bereits vorhandene Wissensbestände heranträgt und assimiliert (vgl. Wulff 1985a, 283). Bedeutung ist Texten niemals inhärent, sondern stets Ergebnis von Verarbeitungsprozessen.

Die Untersuchung der informationellen Strategien, die in Texten verfolgt werden, kann folglich nicht allein zeigen, wie Informationen vermittelt und Gegenstände dargelegt werden, sondern verweist notwendig zugleich auf die Rezeption, bieten doch Art und Reihenfolge der Entfaltung eines Gegenstandes zugleich Aufschluß über die Art und Weise, wie der Rezipient durch den Text "geführt" wird. Die Informationsstücke, die der Text vermittelt, sind *doppelt gerichtet*, indem sie sich einerseits auf den Gegenstand beziehen, von dem die Rede ist, andererseits beinhaltet die Art und Weise, in der diese Informationen dargeboten werden, auch eine Hypothese darüber, wie und in welcher Sequenz der Rezipient sich diesen Gegenstand aneignen, ihn "lernen" soll.

Bei der Frage nach dem Bedingungsgefüge von Informationsdarbietung und -aneignung durch den Rezipienten bietet sich eine Untersuchung von Film anfängen geradezu an. Bordwell bezeichnet Filmanfänge, zusammen mit Filmenden und den *plot points*, als "portions most salient in comprehension" (1989, 189). An diesen "Eckpunkten" der Textverarbeitung sind sowohl die Strategien der gezielten Informationsvergabe und damit die Zuschauerlenkung durch den Text als auch die Informationsverarbeitungsprozesse des Zuschauers als Operationen mit den solcherart dargebotenen Informationen der Beschreibung besonders gut zugänglich:

Die Steuerung der interpretierenden, schemabildenden und -aktivierenden und Erwartungen produzierenden Tätigkeit des Rezipienten erfolgt an kaum einer Stelle des Textes so deutlich nachvollziehbar wie am Textanfang (Wulff 1990, 1030).

An diese These anschließend möchte ich das Ziel meiner Überlegungen kennzeichnen als Versuch, die spezifischen Aufgaben und Funktionen dieser ersten Phase des filmischen Textprozesses zu bestimmen.

⁵ Ich beziehe mich hier auf die einschlägigen Text- oder Werkstrukturmodelle, wie sie vor allem Bordwell 1985, Branigan 1992, und Wuss 1986; 1993 vorgelegt haben (vgl. auch Wulff 1980; 1985a), und recurriere daneben auf diese ergänzende Rezipientenmodelle, insbesondere auf den schematheoretisch orientierten Ansatz einer kognitiven Filmpsychologie, den Ohler 1994 entwickelt hat.

1.1 Priming-Funktion des Filmanfangs

Chatman beschreibt den narrativen Prozeß als sukzessive Einschränkung der Probabilitäten im zeitlichen Verlauf: Die Entwicklungsmöglichkeiten einer Geschichte, die am Textanfang noch weit gefächert sind, verengen sich im Verlauf der Narration immer mehr, bis am Textende nicht mehr von einer Möglichkeit, sondern besser von einer Notwendigkeit gesprochen werden muß (vgl. 1989, 46). Fassen wir das Verstehen von Geschichten wie oben erwähnt als *Problemlöseprozeß* (vgl. Black/Bower 1980; Wuss 1993, 112ff), dann obliegt es der Anfangsphase der Narration, einen spezifischen Problemlöserraum oder mit Carroll ein "structured set of possibilities" (1984, 67) aufzubauen, den Rezipienten zur Weiterentwicklung der dort angelegten Möglichkeiten narrativer Verläufe anzuregen und ihn durch die gezielte Vergabe von Informationen auf eine vorgesehene "Spur" zu lenken. Doch die Anfangsphase leistet nicht nur die textuelle Ermöglichung solcher Entwurfs- und Antizipationstätigkeiten eines problemlösenden Rezipienten, sondern eröffnet gleichzeitig einen "Lektüreprozeß", den Sternberg beschreibt als

[...] bi-directional processing of information (the play of expectations and hypothesis, retrospective revision of patterns, shifts of ambiguity, and progressive reconstitution in general) (1978, 98).

Die Textverstehensoperationen und Aneignungstätigkeiten des Rezipienten sind nicht ausschließlich in die Zukunft, auf die weitere Entwicklung des Geschehens gerichtet, sondern umfassen immer wieder Rückgriffe auf bereits vorhandene Informationen. Ältere Hypothesen über die Struktur und Bedeutung der Ereignisse müssen möglicherweise im Lichte neuer Informationen modifiziert oder gar revidiert werden. Die Anfangsphase des Textes bildet eine Art "Ankerpunkt" in diesem bi-direktionalen Textverarbeitungsprozeß: Der Zuschauer, der um die "hohe signifikative Dichte" (Barthes 1960, 85) des Textanfangs weiß und sich der Tatsache bewußt ist, daß der Anfang ihn in die erzählte Welt und ihre Probabilitäten einzuführen hat, sucht hier verstärkt nach Informationen (vgl. Perry 1979, 43). Er richtet seine Aufmerksamkeit in gesteigertem Maß auf diesen Textteil⁶, gleicht später

⁶ Hinzuweisen wäre an dieser Stelle auf Ergebnisse aus der Textverarbeitungsforschung: So konnte auf der Grundlage schriftlicher Texte gezeigt werden, daß der Zeitaufwand für das Lesen des ersten Satzes über der durchschnittlichen Lesedauer pro Satz liegt. Dieses Ergebnis wird mit der sogenannten "Boundary-Hypothesis-of-Encoding" begründet: Demnach liegen an den Grenzen der einzelnen Episoden einer Geschichte Informationen vor, die innerhalb der Episoden nicht enthalten sind, so daß zu Beginn jeder Episode ein erhöhter kognitiver Aufwand zu erbringen ist; vgl. Haberlandt/Berian/Sandson 1980, 647. Der Textanfang scheint mir in diesem Sinne eine besonders ausgezeichnete Episodengrenze zu sein. Und der erhöhte kognitive Aufwand dürfte auch den Grund dafür liefern, daß in "Recall"-Experimenten die Anfänge von Geschichten in der Regel gut erinnert werden; vgl. VanDijk/Kintsch 1983, 58.

erhaltene Informationen mit den dort vermittelten ab und "testet" die Wahrscheinlichkeit neuer Hypothesen gegen die ersten Eindrücke.

Die israelischen Literaturwissenschaftler Perry und Sternberg bezeichnen die herausragende Wirkung, die in der Initialphase der Narration vermittelte Informationen auf die Hypothesentätigkeit des Rezipienten haben, mit einem Begriff aus der kognitiven Psychologie als *primacy effect*. Darunter wird ein besonderes Phänomen unserer Wahrnehmung und Informationsverarbeitung verstanden: Erste Wahrnehmungseindrücke scheinen demnach eine Art "Filterfunktion" auszuüben und die Interpretation nachfolgender Informationen entscheidend zu beeinflussen. Wuss stützt sich auf die verwandte Konzeption des *priming* und überträgt diese auf die Verarbeitung narrativer Filme: In der Anfangsphase von Textverarbeitungsprozessen erfolgt eine "Pfadaktivierung", die die rezeptiven Aktivitäten in eine textuell vorbestimmte Richtung lenkt und für den Aufbau des spezifischen filmischen "Invariantenmusters" sorgt (Wuss 1993, 77f).

Ähnlich schreibt Bordwell: "The sequential nature of narrative makes the initial portions of a text crucial for the establishment of hypotheses" (1985, 38). Er erläutert unter Rückgriff auf die Untersuchungen Perrys und Sternbergs, daß die Eingangsinformationen einen referentiellen Rahmen bereitstellen, dem nachfolgende Informationen untergeordnet werden (vgl. *ibid.*). Später eintreffende Informationen werden in bereits vorhandene Schemata eingefügt und dabei gegebenenfalls auch gebeugt (vgl. Sternberg 1978, bes. 93-97; Perry 1979). Der Rezipient versucht solange als irgend möglich, die einmal eingeschlagene Richtung beizubehalten, und die Anfangshypothesen wirken selbst dann noch nach, wenn sie sich bereits als falsch erwiesen haben. Die Konzepte *primacy effect* resp. *priming* beschreiben damit zugleich die Leistung des Textes, durch die gezielte und strategische Informationsvergabe in der Anfangsphase der Narration den Zuschauer gewissermaßen zu "programmieren" und ihn zum Aufbau prägender Eindrücke und bestimmender Handlungshypothesen anzuregen.

Diese Leistung des Filmanfangs, für die Etablierung grundlegender Voreinstellungen des Rezipienten gegenüber dem narrativen Verlauf zu sorgen, läßt sich in der Theorie von Edward Branigan auf fundamentale Prozesse von Narration zurückführen, die in erster Linie als unterschiedliche Strategien der *Wissensregulation* gefaßt werden:

Narration is the overall regulation and distribution of knowledge which determines *how* and when the spectator acquires knowledge, that is, how the spectator is able to know what he or she comes to know in a narrative (1992, 76; Herv.i.O.).

Narration ist in dieser Auffassung funktional auf die Verstehenstätigkeiten des Rezipienten ausgerichtet. Gleichwohl ist der narrative Text ein gestalte-

tes Ganzes, dessen Teile zu einer höheren "Gestalt" zusammengeschlossen werden. Entsprechend steht in den meisten Erzähltheorien der *Erzähltext* im Zentrum, und es entsteht das Problem, ob eine Veränderung der Frage- und Beschreibungsperspektive, wie Branigan sie andeutet, bruchlos in solche Erzählkonzeppte zu übersetzen ist, wie sie in Dramaturgien, Textgrammatiken und anderen Textmodellen vorherrschen. Die beiden Beschreibungsgrößen der *Textgestalt* und der *Textrezeption* (bzw. des "Textprozesses") stehen einander gegenüber, ohne daß ihr innerer Bezug evident wäre. Ich will diese beiden Aspekte von Textanalyse genauer in Beziehung zueinander zu setzen versuchen. Zu diesem Zwecke ist es nötig, zunächst die dramaturgischen Konzepte von "Exposition" daraufhin zu befragen, welchen Beitrag zur Präzisierung dieses Problems sie leisten können.

2. Zum Problem von "Exposition"

Filmdramaturgien, die sich häufig an klassischer Theaterdramaturgie orientieren, übernehmen in der Regel das dort entwickelte Expositions-konzept und fassen den Filmanfang entsprechend als "Exposition" des Films (so vor allem Field 1991).⁷ Tatsächlich ist eine solche Adaption nicht ganz unproblematisch, ist doch das Expositions-konzept in Dramaturgie und Dramentheorie keinesfalls eindeutig und widerspruchsfrei, sondern wird in den verschiedenen Entwürfen durchaus unterschiedlich verhandelt (vgl. Bickert 1969, 18). Bei der Übertragung dramaturgischer, dramentheoretischer oder auch literaturwissenschaftlicher Expositionsmodelle auf den Film entstehen weitere Probleme, da sich die tradierten Modelle oftmals als ungeeignet erweisen hinsichtlich der komplexen Strukturen des filmischen Repräsentationssystems, das verschiedene Ausdrucksebenen und Symbolsysteme integriert.

Die Widersprüche des Expositions-konzepts in Dramaturgie und Dramentheorie ergeben sich insbesondere aufgrund der auf zwei unterschiedlichen Beschreibungsebenen angesiedelten Bestimmung von "Exposition": Einmal wird Exposition *funktional* gefaßt, über eine Beschreibung der Aufgaben, die ihr in Hinblick auf das Dramenganze zukommen, zum anderen wird sie in Hinblick auf ihre *Lokalisierung in der sequentiellen Struktur des Textes* beschrieben und dann in der Regel dem ersten Akt des Dramas zugeordnet. Die synonyme Verwendung von Anfang und Exposition koppelt nun die Funktionsbestimmung (einen Gegenstand zu *exponieren* eben) mit der nor-

⁷ Als eher kurioser Versuch einer direkten Übertragung normativer Dramaturgie Freytagscher Prägung auf den Spielfilm ist Espenhahn (1947) zu nennen. Zugleich ist diese Wiener Dissertation die einzige mir bekannt gewordene Monographie, die sich ausschließlich dem Problem der Exposition des Films widmet.

mativen Festlegung dieser Funktion auf einen durch Segmentierungen klar abgegrenzten *Teiltext*, den Textanfang.

Die verschiedenen Expositions-konzepte ergeben in der Summe etwa folgenden "Aufgabenkatalog" von Exposition: Funktion der Exposition ist zum einen die Information über die Ausgangssituation der Handlung und die Einführung des Zuschauers in diese Ausgangskonstellationen und -bedingungen oder, um an ein prominentes Konzept aus der Narrativik anzuschließen, die Etablierung des *Áquilibrium*s der Geschichte, des ruhigen, ausbalancierten Anfangszustands der erzählten Welt, der dann durch das Einbrechen des Konfliktes zerstört wird (vgl. Todorov 1972, 117f). Im einzelnen werden dabei genannt: die Angabe von Zeit und Ort der Handlung, die Einführung des Personals, die Charakterisierung der einzelnen Figuren und ihre Beziehung zueinander, aus denen die entscheidenden Hinweise auf mögliche Konflikte zu entnehmen sind.⁸ Weitere Forderungen an Exposition beziehen sich nicht auf die Ebene der Handlung, sondern zielen darüber hinaus auf die Einführung des Themas, der Genrezugehörigkeit sowie des Stils. Außerdem soll die Exposition die "Grundstimmung" bzw. den "Tonfall" des Stückes etablieren. Und: Exposition habe das Interesse des Zuschauers zu erwecken und Spannung aufzubauen.⁹

Mit diesen Bestimmungsstücken ist auf die spezifische pragmatische Ausrichtung von Exposition verwiesen, auf eine Art *didaktische Beziehung* zum Zuschauer: Er soll sich schnell und eindeutig orientieren, auf die Handlung vorbereiten und Erwartungen in Bezug auf das Kommende aufbauen können. Dem Zuschauer soll etwas "beigebracht" werden, und er soll das Gelernte sogleich umsetzen können. Im Zentrum des Anforderungskatalogs an Exposition steht so sowohl die Aufgabe der *Einleitung in die Handlung*, die über die Vermittlung von faktischen Informationen erfolgt, als auch die *Einführung des Zuschauers in die spezifische textuelle Form und seine Bindung an das Stück*. Beide Funktionen – diesen Punkt möchte ich herausstellen – sind zwar eng aufeinander bezogen, sie berühren jedoch unterschiedliche kommunikative Dimensionen des Textes.

⁸ Diese Kriterien lassen sich mühelos anbinden an Beobachtungen der Textgrammatik wie auch der Textverarbeitungstheorie, nach denen handlungsbezogene Schemata ("action-based schemata") und auf die Figuren als Handlungsträger bezogene Schemata ("agent-based schemata") entscheidend für die Hypothesenbildung des Rezipienten sind; vgl. Bordwell 1992, 12f. Wuss spricht ähnlich von der Zentralität "kollidierenden Handelns" für die Entwurfsfähigkeit; vgl. 1993, 108ff.

⁹ Bickert bietet die immer noch umfassendste Darstellung des Forschungsstandes zur Expositionsproblematik, in der die Widersprüchlichkeit der verschiedenen Konzepte wie die Multifunktionalität von Exposition herausgearbeitet sind; vgl. Bickert 1969, 8f.

Eine zweite Divergenz in den einschlägigen Expositions Konzepten ergibt sich aufgrund einer einschränkenden Bestimmung der Funktion von Exposition als "Umschlagplatz für Handlungsmaterial der Vergangenheit" (Pütz 1970, 166). In dieser Bestimmung, die inzwischen auch in aktuellen Filmdramaturgien gebräuchlich ist (vgl. Potter 1990, 87; Miller 1988, 57f), wird die Funktion von Exposition beschrieben als Vermittlung von Informationen über die *Vorgeschichte* der Handlungsereignisse.

Dieser Auffassung von Exposition folgt auch Sternberg (1978), der die wohl einflußreichste Untersuchung zur Expositionsproblematik vorgelegt hat. Er faßt Exposition als strategisch genutztes Mittel im Rahmen eines zeitlich limitierten, Zeit manipulierenden und die Informationsvergabe kontrollierenden Erzähltextes und beschreibt, ausgehend von der Fabel-Sujet-Distinktion der russischen Formalisten, Exposition als solche Fabelteile, die vor dem Anfang des Sujets, d.h. vor der "fiktiven Gegenwart" der Geschichte (ibid., 21), liegen.¹⁰ Da das Festhalten an der Chronologie der Ereignisse nur eine mögliche Aktualisierungsform einer Geschichte darstellt, ist eine normative Festlegung von Exposition auf den Textanfang nicht haltbar. Exposition kann in "einleitender und konzentrierter" Form in der Anfangsphase der Narration erfolgen, muß dies jedoch nicht notwendigerweise. Textanfang und Exposition sind folglich als distinkte Größen mit je spezifischen Funktionen zu beschreiben. Ähnlich argumentiert Pfister:

Wenn wir jedoch Exposition definieren als die Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen, wird sofort deutlich, daß sich weder die Exposition auf die Eingangsphase des Textes beschränken, noch die Informationsvergabe in der Eingangsphase des Textes in der Expositionsfunktion aufgehen muß (1977, 124).

Exposition in diesem Verständnis kann auch "aufgeschoben" werden: Detektiv-Geschichten nach dem Muster des "Whodunit" beispielsweise len-

¹⁰ Nur am Rande sei bemerkt, daß von dieser Festlegung von "Exposition" auf Fabelteile, die in der Chronologie der Ereignisse am Anfang stehen, in bestimmten Genres, vor allem im Science-fiction, abgewichen werden kann: So nutzen THE TERMINATOR (USA 1984, James Cameron) wie das Sequel TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY (USA 1991, James Cameron) Handlungsteile, die in der Ordnung der Fabel am Ende stehen, als Exposition. In TERMINATOR 2 kommt ein menschenähnlicher Kampfroboter aus der Zukunft, die in der Anfangsszene zur Erläuterung der "Vorgeschichte" gezeigt wird, um zu verhindern, daß der Junge umgebracht wird, der später als erwachsener Mann auf der atomar verseuchten Erde der Anführer des Widerstands gegen die Machtübernahme durch die von Menschen geschaffenen Roboter wird. Gleichzeitig gilt es, die technischen Entwicklungen zu verhindern, die den Bau der Roboter in der Zukunft möglich machen (in logischer Konsequenz muß sich der "Terminator" am Ende selbst vernichten). Der Film spielt – ähnlich wie BACK TO THE FUTURE (USA 1985, Robert Zemeckis) – mit der zeitlichen Konstruktion und damit mit der Verwirrung der kausalen Kette.

ken die Neugierde des Lesers auf den Textschluß, in dem konventionellerweise die fehlenden Informationen "nachgereicht", die Hinweise verbunden und so die entscheidende Frage nach der Identität des Mörders und seinen Motiven beantwortet wird. Hier liefert demnach das Ende die zur Konstruktion der Fabel und damit zum Verständnis der Geschichte notwendige Exposition (vgl. Sternberg 1978, 182). Und: Exposition muß keinesfalls als isolierbarer Teiltext vorliegen, sondern kann in Form "expositorischer Informationen" sukzessive über den Gesamttext verteilt werden (vgl. *ibid.*).

So nützlich diese Auffassung ist, weil es damit möglich wird, Exposition als *Teilfunktion* jedweder Textteile, also auch von Textschlüssen (in denen ihr gar eine herausragende Bedeutung zukommt)¹¹ zu verstehen, so bedeutet diese Definition zugleich eine funktionale Verengung und steht in deutlichem Kontrast zur in der Texttheorie durchgesetzten Redeweise von "expositorischen Texten", d.h. *erklärenden*, ein Thema entfaltenden, nicht-narrativen Textsorten (vgl. Chatman 1990, 6).¹² In diesem weiteren Sinne würde sich "Exposition" durchaus auch auf Informationen beziehen, die das Setting und die Charaktere betreffen und über den ganzen Text hinweg verfolgt werden können.

Die bisherigen Argumente rekapitulierend, läßt sich formulieren: Für eine textanalytische Untersuchung, die nach den Formen und Möglichkeiten der Informationssteuerung und Wissensregulation im Textprozeß fragt, ist von der eher an dramatischer Gestalt und dramaturgischer Wohlgeformtheit, auf das Verhältnis von Textteil und Textganzes orientierten Redeweise von "Exposition" in dramaturgischen und dramentheoretischen Modellen abzurücken. Ich plädiere statt dessen für ein strikt funktionalistisches Konzept vom *Expositorischen*, das ich als einen spezifischen Modus des Mitteilens begreife, der in Strategien der Themenentfaltung, der "Ausfaltung" von Cha-

¹¹ Branigan differenziert ähnlich zwischen "orientation" und "exposition" als interne funktionale Modi der Informationsvergabe und perspektiviert sie auf die Steuerung rezeptiver Prozesse: "An *orientation* is a description of the present state of affairs (place, time, character) while an *exposition* gives information about past events which bear on the present" (1992, 17ff; Herv.i.O.). Beiden Modi wird kein festgelegter Ort im narrativen Verlauf zugewiesen, doch sind Textanfänge und die Auflösungen am Textschluß als bevorzugte Orte von Exposition charakterisiert.

¹² Chatman unterscheidet narrative Texte von den Textsorten "Argument", "Beschreibung" und eben "Exposition", weist aber zugleich darauf hin, daß die gängige Definition von "Exposition" als "erklärender, erläuternder, ausführender" Text problematisch sei, da zum Zwecke von Exposition immer auch auf Beschreibung oder Argumentation zurückgegriffen werde; vgl. 1990, 6. Einem ähnlichen Konzept von "Exposition" folgt auch Bill Nichols und leitet daraus einen der grundlegenden Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms ab. Er weist insbesondere auf die spezifische pragmatische Dimension des expositorischen Modus hin, die sich vor allem in der direkter Adressierung des Zuschauers zeigt; vgl. 1981, 170-207; 1991, 34ff; vgl. dazu auch Decker 1994.

raktern, der Explikation von (Vor-)Geschichte etc. eingebunden ist. Das Expositorische zeichnet sich durch seinen erklärenden Charakter und damit durch einen erhöhten Grad an Reflexivität aus, verweist es doch zugleich auf eine diese Informationen offerierende narrative Instanz und damit auf den Erzählprozeß und das kommunikative Gefüge zwischen Text und Rezipient. Beide Konzepte sind indes aufeinander beziehbar, bleibt doch festzuhalten, daß die "Exposition" eines Dramas (im tradierten Verständnis) bzw. der "Filmanfang" der bevorzugte – indes nicht ausschließliche – Ort des "Expositorischen" ist.

Zur Verdeutlichung dieser Differenzierung von Textteil und Textfunktion sei auf die besondere mediale Verfaßtheit des Repräsentationssystems Film verwiesen: Im Film wird eine Geschichte in erster Linie erzählt, indem etwas auf der Leinwand *gezeigt* wird. Expositorische Momente sind daher notwendig an szenische Darstellungen geknüpft und in ihnen *korealisiert* (konventionelle Formen der Vermittlung expositorischer Information sind z.B. Flashbacks, Voice-Over oder auch Dialoge der Figuren). Wenn Bordwell daher – Sternbergs Typologie von Exposition folgend – das bevorzugte Expositionsverfahren im klassischen Hollywood-Film in Übereinstimmung mit der Form "einleitender und konzentrierter" Exposition sieht (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 28), dann charakterisiert er damit die rasche, eindeutige, auf die Herstellung von Redundanz zielende Informationsvergabe am Filmanfang. Diese erfolgt jedoch in der Regel gerade *nicht* in einem isolierten Expositionsteil mit einer spezifischen, von den Handlungsszenen abweichenden Textur¹³, sondern ist – wie Bordwell selbst bemerkt – mit der Handlung verwoben. Die kategorielle Zuweisung beschreibt damit das für das klassische Hollywood-Kino typische Verfahren der Komprimierung zahlreicher verschiedener, *auch* expositorischer Informationen in den ersten Szenen des Films.

Als ein Beispiel für den "erklärenden" Charakter des Expositorischen sei auf die zweite Szene von Hitchcocks VERTIGO (USA 1958) verwiesen: In einem langen Dialog zwischen der Hauptfigur und dessen Freundin werden nicht allein Scotties Karriere im College, als Anwalt, bei der Polizei, das Verhältnis zwischen den beiden, seine Zukunftspläne und Sorgen etc. dargelegt, sondern auch seine Höhenangst wird eingehend thematisiert und sogar der lateinische Name dieser Krankheit höchst redundant verwendet, um dem Zu-

¹³ Ausnahmen davon wären beispielsweise die Ausgangssituation der Geschichte erklärende Schrifttafeln am Filmanfang wie etwa in RED RIVER (USA 1948, Howard Hawks) oder in UNFORGIVEN (USA 1992, Clint Eastwood), Zwischentitel in expositorischer Funktion im Stummfilm oder auch Exposition mit Hilfe von Montagesequenzen, in denen von der "klassischen" Einheit von Zeit, Raum und Handlung abgewichen wird; vgl. Bordwell 1985, 158 u. 188.

schauer die zentrale Handlungsprämisse gewissermaßen "einzubleuen". Das Expositorische erweist sich als textuelle Strategie des "Beibringens", deren Appellcharakter deutlich ausgestellt ist. Der gelegentlich zumal bei älteren Filmen sich einstellende Rezeptionseindruck "Das sagen die jetzt bloß, damit der Zuschauer das ja mitbekommt" wäre ein Indiz für die didaktische Intention "expositorischen Sprechens"¹⁴ wie für die Historizität informationeller Strategien.¹⁵

Folgt man der oben eingeführten radikalen Perspektivierung Branigans auf Narration als Prozeß der Wissensregulation, zeigt sich, welcher Stellenwert dem "Expositorischen" für eine textpragmatisch argumentierende Analyse zukommt: Die expositorischen Momente des Textes sind beschreibbar als eine Art "Schaltstelle", die zwischen den Intentionen des Textes, einen Gegenstand zu exponieren, und den darauf antwortenden Rezeptionsoperationen vermittelt (vgl. auch Sternberg 1978, 32). Expositorisches Sprechen erweist sich als doppelt verankert: Zum einen bezieht es sich auf die Ebene der Geschichte, zum anderen auf die Rezipientenführung durch den Text. Der expositorischen Funktion korrespondiert eine *initiatorische*.

3. Initialisierung und Initiation

Für die Konzeptualisierung der textuellen Leistungen des Filmanfangs ist die funktionale Doppelorientierung von Textelementen und Informationsstücken von entscheidender Bedeutung. Zur Herausarbeitung seiner spezifischen Aufgaben schlage ich daher ein Konzept vor, das – wie die Redeweise vom "Expositorischen" – strikt auf die Funktionalität von Textelementen abzielt:

-
- ¹⁴ So läßt sich die besondere Bedeutung des Expositorischen im Hollywood-Kino als "Service-Funktion" für die Rezeption erklären und verweist implizit wohl auch auf die seinerzeit spezifischen Rezeptionsbedingungen im Kino: Die am Beispiel von *VERTIGO* zu beobachtende Regel des "Sag's dreimal" ("the rule of three"; vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 31) läßt sich beispielsweise darauf zurückführen, daß auch der (aus welchen Gründen auch immer) unaufmerksame Zuschauer die zum Verständnis der Handlung notwendige Information in ausreichender Dichte und Häufigkeit präsentiert bekommt.
- ¹⁵ Die ironische Verwendung konventionalisierter Eröffnungsstrategien läßt sich als Indiz für die Veränderung von Zuschauerwissen lesen. Vergleicht man die Eröffnung von Hitchcocks *SHADOW OF A DOUBT* (USA 1943), die Überblendung von prototypischen Bildern der äußeren Handlungsumgebung mit der anschließenden Folge sich nähernder Einstellungen durch ein Fenster in Richtung auf den Protagonisten dahinter (vgl. Hartmann 1992, 61-72) mit einer strukturell auffallend ähnlichen Lösung in Vincente Minnellis *AN AMERICAN IN PARIS* (USA 1951), wird man feststellen, daß das gleiche erzählerische Verfahren hier als bekannt vorausgesetzt und zum Gegenstand einer ironischen und spielerischen Reflexion über die Möglichkeiten einer auktorialen, omnipräsenten Erzählinstanz geworden ist. Oder man betrachte einmal die Eröffnungsmuster in den Filmen Russ Meyers, die den didaktischen Gestus des Hollywood-Kinos aufgreifen und parodieren!

die Differenzierung in eine *Initialphase* des textuellen Diskurses und der diesem Textteil zukommenden spezifischen Funktion der *Initiation* des Zuschauers.

(1) Der Begriff *Initialphase* ist ein *morphologisches* Konzept und kennzeichnet die funktionale Beziehung des Filmanfangs zum Textganzen. Aufgabe der Initialphase ist die *Initialisierung* sämtlicher textuellen Register.

(2) In Abgrenzung dazu zielt der Begriff von *Initiation* auf die *pragmatische* Dimension des Filmanfangs. Dazu zählt zuallererst die Aufgabe, den ritualisierten Übergang des Zuschauers in die fiktionale Welt zu ermöglichen. Odin weist in diesem Zusammenhang den Vorspannsequenzen eine besondere Bedeutung zu und zeigt in semiopragmatischen Analysen von Vorspannsequenzen (vgl. 1980; 1986), wie die Titelvorspänne den Zuschauer gegenüber dem Film positionieren und damit das spezifische pragmatische Verhältnis errichten. In der Initialphase treffen informative und phatische Funktionen zusammen (vgl. 1986, 75). Odin spricht entsprechend von "einweisenden Sequenzen" und schreibt ihnen einen prinzipiell erklärenden Charakter zu¹⁶ – ein Kurzschluß, da die Initiation des Zuschauers in den textuellen Diskurs nicht notwendig an expositorisches Sprechen gebunden ist, wie ich unten an einem Beispiel illustrieren werde.

Der Initialphase obliegt es, das "initiatorische Programm" des Textes zu starten. Zu den initiatorischen Leistungen zählen die Einweisung und Einübung des Zuschauers in die Modalitäten und Wahrscheinlichkeiten der Narration. Es müssen Hinweise vergeben werden, mit deren Hilfe sich der Zuschauer in diesem spezifischen System zu orientieren lernt, um Kohärenz zwischen den Textelementen und Informationsstücken herstellen zu können. So kann er einerseits den "roten Faden" einer Geschichte finden und weiterreichendere Bedeutungszusammenhänge erschließen sowie andererseits seine textuell vorgesehene kommunikative Rolle gegenüber der Fiktion einnehmen. Initiiert werden muß also das spezifische Interaktionsverhältnis von Zuschauer und Text; es gilt, den "kommunikativen Kontrakt" zwischen beiden Seiten festzulegen und abzusichern. Auch die ersten Hinweise auf Textsorten- und Genrezugehörigkeit, die bereits in den Titelvorspännen vermittelt werden, lassen sich in diesem Rahmen interpretieren, stoßen sie doch die entsprechenden Lektürewesen des Zuschauers an (vgl. Odin 1990).

¹⁶ Odin scheint hier auf Barthes' frühe Überlegungen zum Filmanfang zu rekurren, der dessen Funktion ebenfalls als primär "erklärende" definiert: "Le début du film a une fonction intense d'explication: il s'agit d'expliciter aussi rapidement que possible une situation incon nue du spectateur, de *signifier* le statut antérieur des personnages, leurs rapports (1960, 85; Herv.i.O.). Damit charakterisiert Barthes m.E. jedoch nicht den Filmanfang im allgemeinen, sondern die konventionelle Form und Funktion des Filmanfangs im klassischen Erzählkino und dessen explizite Ausrichtung auf die Verstehensprozesse des Zuschauers.

Damit ist klar, daß sich "Initialisierung" wie "Initiation" nicht allein auf die Handlung beziehen, sondern alle Ebenen und Register des narrativen Diskurses umspannen. Initialisiert werden müssen z.B. auch solche Modalitäten des Erzählens, die textübergreifend sind wie etwa die generische Zugehörigkeit der Erzählung, die narrative Struktur, das stilistische System, textpragmatische Momente etc., die normalerweise in einem Text nicht gewechselt werden. Wenn also Wuss wie bereits oben erwähnt vom Aufbau des "werkspezifischen Invariantenmusters" als Leistung der Initialphase der Narration spricht (vgl. 1993, 77), dann bezieht er sich damit neben Erzählstruktur und filmischen Stil vor allem auf eine hier zu treffende "Vereinbarung mit dem Zuschauer über seine künftigen Abstraktionsleistungen und Informationsverarbeitungsprozesse" (ibid.). Initiatorische Prozesse sind auch hier als eine Funktion der Initialphase gefaßt. Bordwell und Thompson benutzen vergleichbar das Bild vom "Training", um den Aufbau sich mehr und mehr stabilisierender Erwartungsmuster im narrativen Verlauf zu beschreiben: "For any pattern of development, the spectator will create specific expectations, and these become more and more precise as the film 'trains' the viewer in its particular form" (1986, 91).

Auch solche Filme, die nach den Kriterien klassischer Dramaturgien als "expositionslos" zu bezeichnen wären bzw. – in der hier favorisierten Rede-weise – keinen expositorischen Gestus aufweisen, führen ihren Zuschauer in die spezifische filmische Form, den Modus der Narration, die unterschiedlichen textuellen Register etc. ein.¹⁷ Nicht alle Filme bedienen sich dabei eines so ausgesprochen didaktischen Prinzips, wie wir es aus dem klassischen Hollywood-Kino kennen. Filme "offener" Bauform verweigern häufig einen expliziten Einführungsmodus und veranlassen den Zuschauer so dazu, in einer Art "trial and error"-Verfahren zunächst kanonische Formen zu unterstellen, bis deren Inadäquatheit offenbar wird und nach anderen Formen der Strukturbildung gesucht werden muß. Durch die Erfahrung der Frustration von Erwartungen und des Ausschließen-Müssens unterstellter filmischer

¹⁷ Expositorisches Sprechen zielt dabei für gewöhnlich auf die Entfaltung handlungsrelevanter Informationen, zuweilen werden aber auch Textstatus, generische Zugehörigkeit, Intentionen des Erzählers oder auch das kommunikative Gefüge in der Initialphase dargelegt, so z.B. in Ross McElwees *SHERMAN'S MARCH* (USA 1987), in der der Filmemacher unter direkter Adressierung der Kamera das dokumentarische Projekt als eine Art "filmischer Selbsterkundung" vorstellt. Zu nennen wären aber auch narrative Filme, deren Anfänge die mediale Verfaßtheit des Textes offenlegen wie etwa Godards *LE MEPRIS* (DIE VERACHTUNG, Frankreich/Italien 1963) (vgl. Odin 1986), Frank Tashlins *WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER?* (*SIRENE IN BLOND*, USA 1957) oder aber Jean Renoirs *UNE PARTIE DES CAMPAGNE* (EINE LANDPARTIE, Frankreich 1936), das Odin (1980) auch in Hinblick auf die Thematisierung der Enunziation sowie der Narration analysiert.

Modi "arbeitet" sich der Zuschauer allmählich in das spezifische textuelle System ein.

Als Beispiel für solche Textverstehensstrategien sei auf Vera Chytilovas *SEDMIKRASKY* (TAUSENSCHÖNCHEN, CSSR 1966) verwiesen. Dieser Film der tschechischen "Neuen Welle" bricht strikt mit dem Prinzip linear-kausaler Verknüpfung der Ereignisse und setzt an ihre Stelle anders geartete Kohärenzbeziehungen zwischen den Textelementen, die dem Zuschauer entsprechend andere Verarbeitungsleistungen abverlangen. Der Film präsentiert am Anfang die beiden Hauptfiguren, zwei junge Mädchen in karierten Bikinis, auf einem Badesteg sitzend. Die beiden vollführen marionettenhafte Bewegungen, unterstrichen von einem knarrenden und quietschenden, nicht-diegetisierten Geräusch. Dazu verkünden sie, daß die Welt schlecht sei und sie auch schlecht sein wollen. Es folgen nicht weiter miteinander verknüpfte Szenen aus dem "Alltag" der beiden: Sie zerschneiden ihre Bettlaken und Kleider, stehlen einer Toilettenfrau das Kleingeld, veranstalten wüste Eß- und Trinkgelage auf Kosten älterer "Gönner", die später raffiniert ausgepickt und abserviert werden, sorgen für Tumult in einem Restaurant und verwüsten schließlich ein prächtig hergerichtetes Büfett, um im Anschluß auf höchst eigenartige Weise "aufzuräumen". Der Film wechselt zwischen Schwarzweiß und Farbe, einige Filmteile sind farblich manipuliert, eingeschnitten werden Bilder von Zügen und Bahngleisen als kaleidoskopartige Farbspiele; Sprache wird äußerst spärlich verwendet, der Ton verfremdet. Der Film vermeidet jeden expositorischen Gestus: An keiner Stelle der Films werden Informationen darüber vermittelt, wer die beiden Mädchen sind, woher sie kommen, was sie zusammengeführt hat. Das Geschehen ist über die beiden Figuren fokussiert, ohne daß diese psychologisch definierte Charaktere wären; eine "Handlung" im üblichen Sinn läßt sich nicht herauschälen.

Dennoch ist das Ganze kein unverbundenes Durcheinander, sondern der Zuschauer entdeckt wiederkehrende Muster, die sich gleichsam zu "Topik-Reihen" (vgl. Wuss 1993, 119ff) zusammenfügen. Hat der Zuschauer dieses Strukturprinzip erkannt (was zugleich bedeutet, die Erwartung eines konventionell erzählenden Films aufzugeben), kann er auf den Satz aus der Eröffnungsszene zurückgreifen und darin retrospektiv die Setzung des grundlegenden "Topiks" ausmachen. Und nachdem diese semantische Beziehung aufgebaut ist, erweist sich auch die wiederkehrende, an das Gegenüber gerichtete Frage der beiden Mädchen "Macht es Dir was aus?" als Mittel der Rückbindung an das Ausgangsthema wie der Strukturierung der rudimentären Handlung: Die Abfolge der einzelnen Episoden folgt dem Wettstreit der beiden um die größere Verdorbenheit, und die Frage steht am Ende der jeweiligen Versuche, die andere darin zu übertrumpfen – die Steigerung ins Groteske wird erwartbar. Auf diesem Fundament können dann Fragen nach

weiterführenden, gesellschaftlich-symptomatischen Bedeutungen des Ganzen gestellt werden, etwa wenn es in einer Schrifteinblendung über der Schlußsequenz – Archivmaterial, das eine zerbombte Stadt zeigt – heißt: "Dieser Film ist jenen gewidmet, die sich bloß des zertretenen Salates wegen empören."

Jeder Film organisiert und startet sein eigenes "Lernprogramm" in der Initialphase und "legt die Spuren aus", die für das Textverständnis notwendig sind. Begreift man die Verarbeitung von Filmen als einen solcherart textuell gesteuerten Lernprozeß, dann ist der Filmanfang der Ort, der die *Einübung in die spezifischen Bedingungen des Lernens* leistet. Zu Beginn des Textes sind folglich Operationen in einem metatextuellen Raum erforderlich: Aktivitäten des Zuschauers, die darauf gerichtet sind, sich die Regeln des textuellen Systems anzueignen. Diese treten im prozessualen Verlauf in den Hintergrund und werden abgelöst durch eine Bewegung innerhalb des Regelsystems.¹⁸

Es sollte deutlich geworden sein, daß eine Untersuchung der Strategien zur Vergabe *handlungsbezogener* Informationen nur einen Ausschnitt der Prozesse zu modellieren vermag, die der Textanfang zu eröffnen hat. Die Aufgabe des Zuschauers umfaßt z.B. immer auch Entwürfe hinsichtlich der Perspektive, von der aus diese entfaltet und subjektivisiert wird; so formuliert Branigan in Erweiterung seiner oben zitierten Definition von Narration als Wissensregulation:

A typical description of the spectator's "position" of knowledge includes the invention of (sometimes tacit) speakers, presenters, listeners, and watchers who are in a (spatial and temporal) position to know, and to make use of one or more *disparities* of knowledge. Such "persons" are convenient fictions which serve to mark how the field of knowledge is being divided at a particular time (Branigan 1992, 76; Herv.i.O.).

Der Zuschauer muß im Prozeß des Geschichtenverstehens immer auch zurückschließen auf die wechselnden Erzählperspektiven, die einhergehen mit je unterschiedlichen mentalen Erfahrungen der Figuren bzw. gebunden sind an die Überzeugungssysteme und subjektiven Haltungen der narrativen In-

¹⁸ Belegbar scheint mir diese These beispielsweise anhand der eigenen Rezeptionserfahrung mit den Filmen *Ozus*, die sich, wie Thompson und Bordwell anschaulich gezeigt haben, eines vom Hollywood-Continuity-Systems abweichenden Umgangs mit dem filmischen Raum bedienen; vgl. Thompson/Bordwell 1976. Was indes am Anfang zunächst Irritation auslöst und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Orientierung im Raum richtet, sinkt nach einer Phase der Eingewöhnung in der Aufmerksamkeit ab, der Zuschauer benutzt nun die Dialoge als Orientierungshilfe und ist so nach kurzer Zeit "ganz bei den Dingen, von denen die Rede ist" (Bühler).

stanz(en) zum Geschehen.¹⁹ Zu den Aufgaben des Zuschauers gehört es daher auch, über die Angemessenheit und Glaubwürdigkeit der Darstellung zu befinden.

Eine Untersuchung von Narration als Wissensregulation dürfte sich daher an Anfängen von Geschichten anbieten, die über den kalkulierten Umgang mit *priming* den Leser bzw. Zuschauer auf eine falsche Fährte locken. Als Beispiele für ein solches "Spiel" der Narration mit dem Vertrauen des Zuschauers in die Bedeutung und Validität der dargebotenen Informationen sei auf die Anfangssequenzen von MILDRED PIERCE (SOLANGE EIN HERZ SCHLÄGT, USA 1945, Michael Curtiz) sowie von STAGE FRIGHT (DIE ROTE LOLA, USA 1950, Alfred Hitchcock) hingewiesen, die zur Illustration meiner Überlegungen dienen sollen.

Bordwell arbeitet in seiner Analyse des Anfangs von MILDRED PIERCE, in dem in der ersten Szene ein Mord geschieht, ohne daß der Film die Identität des Mörders enthüllte, heraus, wie die Narration über die gezielte Vergabe ambivalenter Hinweise versucht, die Protagonistin, die in der nächsten Szene als verzweifelt und verwirrt gezeigt wird, als Mörderin zu etablieren (vgl. Bordwell 1992). Der Filmanfang setzt darauf, daß der Zuschauer darum bemüht ist, Kausalverknüpfungen zwischen den Szenen herzustellen, um schnellstmöglich handlungsbezogene Hypothesen aufzustellen und sich so einen Pfad in die Geschichte zu bahnen. Durch den Druck dieser Anforderungen werden manche der der Anfangshypothese zuwiderlaufenden Hinweise, die gleichwohl genutzt werden könnten, "vergessen". Bordwell zufolge inszeniert hier der Text sowohl einen "vertrauenden" als einen "skeptischen" Zuschauer. In diesem Zusammenhang wäre zu vermuten, daß die Erwartungen des "vertrauenden" Zuschauers stärker vom *primacy effect* beeinflußt sind als die des "skeptischen" Zuschauers, der vermutlich die Täuschungsabsicht erahnt, mit der ihm der Filmanfang einen zu offensichtlichen und damit für einen Krimi unbefriedigenden, die Konventionen des Genres unterlaufenden Erklärungszusammenhang präsentiert. Der skeptische Zuschauer bewegt sich dagegen stärker in einem metatextuellen Raum: Dabei vertraut auch er der Narration insofern, als er auf sein Wissen um generische Konventionen zurückgreifen kann, wonach Täuschungsabsichten der Narration wiederum zu den "Regeln" des Genres gehören – und auf dieses Spiel läßt er sich lustvoll ein. Das Beispiel kann folglich zeigen, wie die

¹⁹ Chatman bezeichnet die mentale Erfahrung und subjektive Haltung extradiegetischer narrativer Instanzen als "slant" und grenzt diese ab von den Erfahrungen von Erzähler-Figuren innerhalb der erzählten Welt, die als "filter" gefaßt sind. Diese Typologie zielt auf die Beendigung der häufig undifferenzierten Subsumierung verschiedener Instanzen und Ebenen von Subjektivität im narrativen Text unter das Rubrum des "erzählerischen Point-of-View"; vgl. 1990, 139ff.

Initialphase der Erzählung nicht allein den Aufbau der handlungsleitenden Hypothesen anstößt und steuert, sondern zugleich die "Haltung" des Zuschauers zum Text, das spezifische Interaktionsverhältnis von Text und Zuschauer zu etablieren vermag.

Das nächste Beispiel soll verdeutlichen, wie der Anfang den Zuschauer so zu täuschen vermag, daß das Vertrauen in das "In-Geltung-Sein" grundlegender filmischer Konventionen und damit den Status und den Wahrheitswert der Erzählung insgesamt betroffen sind. Es geht um den berühmten und vieldiskutierten "lügenden" Flashback zu Beginn von Hitchcocks *STAGE FRIGHT*²⁰, von dem Hitchcock selbst im Nachhinein sagte: "[...] ich habe mir bei dieser Geschichte etwas erlaubt, was ich nie hätte machen dürfen" (Truffaut 1992, 185): In *STAGE FRIGHT* beginnt die Figur Jonathan in der Anfangsszene, der Protagonistin die Vorgeschichte zu erzählen – auch hier geht es um einen Mord –, und motiviert so die Transition zu einem Flashback, der die Ereignisse nach dem Mord zeigt und von Jonathans Voice-Over begleitet wird. Diese Schilderung der Ereignisse veranlaßt die Freundin, ihn zunächst einmal vor der Polizei zu verstecken und dann eigene Ermittlungen anzustellen, um ihn von dem Mordverdacht zu befreien und die vermeintlich "wahre" Täterin zu überführen. Am Ende des Films stellt sich indes heraus, daß der Flashback Jonathans nicht den tatsächlichen Verlauf der Ereignisse präsentierte, sondern die Lüge eines Mörders.

Dem Zuschauer wird keine Möglichkeit gegeben, die Erzählung als "unwahr" erkennen zu können – diese Tatsache wird im Gegenteil raffiniert verschleiert: So wird Jonathan als sympathischer und verzweifelter Charakter eingeführt und keinesfalls als der kaltblütige psychopathische Mörder, als der er sich zum Schluß entpuppt (Hinweise auf eine einschlägige Krankengeschichte der Figur hält die Narration zurück), darüber hinaus ist seine Geschichte äußerst detailreich gestaltet und mit Authentisierungssignalen durchsetzt (vgl. Turim 1989, 166ff). Der Flashback in *STAGE FRIGHT* muß dem Zuschauer als konventionelles Verfahren zur Darbietung von "Vorgeschichte" erscheinen. Er verläßt sich auf die Konvention des Erzählens im klassisch-realistischen Film, daß handelnde Figuren als Erzähler zwar Ereignisse präsentieren, nicht jedoch die "Fakten" der fiktionalen Welt verändern können.²¹ Genau dies geschieht aber durch den vermeintlichen

²⁰ Vgl. dazu u.a. Chatman 1989, 236f; Thompson 1988; Turim 1989, 165-168; Verstraten 1989.

²¹ Flashbacks müssen keinesfalls die "objektive" Seite der Ereignisse repräsentieren, sondern können wie in *CITIZEN KANE* (USA 1941, Orson Welles), *LAURA* (USA 1944, Otto Preminger) oder *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* (DIE STADT DER ILLUSIONEN, USA 1952, Vincente Minnelli) als Berichte von Figuren-Erzählern subjektive Erinnerungen szenisch entfalten. Diese sind indes als subjektive Erzählungen gekennzeichnet und werden damit nicht "falsch", sondern bleiben verankert im "Tatsachenmaterial" der Diegese und sind miteinander verrechenbar.

Flashback: Der Zuschauer vertraut der Erzählung Jonathans und baut auf den hier vermittelten Informationen seine leitenden, grundlegenden Fabelhypothesen auf, bestärkt noch durch den Weg der Ermittlungen von Jonathans Freundin, deren Schlußfolgerungen und Handlungen auf denselben "Fakten" aufbauen.

Robin Wood beschreibt die plötzliche Erkenntnis um die Unangemessenheit der Ausgangshypothese mit den Worten: "[...] the ground is cut away from under our feet" (zit.n. Chatman 1989, 236). Der Stellung des "Flashbacks" in der Initialphase des narrativen Diskurses kommt für diesen Effekt zentrale Bedeutung zu. Die hier dargebotenen Informationen sind nicht schlichtweg Teilstücke, die in die Fabelkonstruktion zu integrieren sind, sondern auf ihnen ruht das interpretatorische Gerüst, in das alle nachfolgenden Informationen eingefügt werden. Der Zuschauer hat interpretatorische Arbeit investiert, um deren Früchte er sich betrogen sieht. Im Unterschied zum Anfang von MILDRED PIERCE, in dem der Zuschauer die Hinweise hätte sehen können, wenn er skeptischer gewesen wäre, liegen hier keinerlei Hinweise auf den von der Konvention abweichenden Status dieses entscheidenden Teiltex-tes vor. Die Narration verletzt die pragmatischen Rahmenbedingungen.

Abschließend möchte ich kurz an einem dritten Beispiel zeigen, wie ein Film seinen Zuschauer weitgehend in Unklarheit über den eigenen Textstatus belassen kann, damit die Bemühungen des Zuschauers um die Einnahme seiner kommunikativen Rolle unterläuft und so Initiation erschwert.

THE THIN BLUE LINE (USA 1990, Errol Morris) gehört zu den selbstreflexiven, zuweilen auch als postmodern gekennzeichneten neuen Formen des Dokumentarfilms, die die dokumentarische Ideologie der "unverstellten Sicht auf die Dinge" negieren. In THE THIN BLUE LINE geht es um die Aufklärung eines Polizistenmordes, wozu sich der Film u.a. der traditionellen dokumentarischen Methode des Interviews bedient: mit dem zum Tode verurteilten "Täter" (der sich am Ende als unschuldig erweist!), mit verschiedenen "Tatzeugen", mit Polizisten, Verteidigern und Staatsanwälten und mit einem jungen Mann, der in der Tatnacht mit dem Verurteilten zusammentraf, in dessen Verfahren als Zeuge auftrat, jedoch am Ende des Films den Mord gesteht. Zwischendurch wird das Geschehen, angeregt durch die Erzählungen der Beteiligten, in immer neuen möglichen Versionen nachinszeniert. Der Film macht dabei Gebrauch von den stilistischen Mitteln des Spielfilms, etwa durch Anleihen aus dem *film noir*, durch die Verwendung von *slow motion* in den "Action-Sequenzen" sowie durch die Unterlegung auch der Interviews mit einer eigens für diesen Film komponierten Musik von Philip Glass.

THE THIN BLUE LINE löst Irritation aus. So entsteht in der Beurteilung der Interviews ein merkwürdig "changierender" Effekt: Die "Zeugen", die tat-

sächlich einiges zu verbergen oder zu beschönigen haben, sei es, weil sie tatsächlich nichts gesehen haben, weil sie weitergefahren sind oder gar für eine Falschaussage eine Belohnung erhalten haben, wirken zuweilen wie Schauspieler in einem fiktionalen Film, die die Rolle von "authentischen" Augenzeugen in einem Dokumentarfilm spielen, eingeschränkter formuliert: Sie agieren als Schauspieler in ihren eigenen Geschichten (vgl. Williams 1993, 12). Und: *THE THIN BLUE LINE* nutzt erzählerische Verfahren, vor allem die Strategie der Wissenregulation des Zuschauers durch das Zurückhalten von Informationen nach der Form des "Whodunit", um darüber zur "Idee des Dokumentarischen", der "Enthüllung von Wahrheit" zu gelangen (vgl. *ibid.*, 20). Williams spricht daher vom "[...] paradox of the intrusive manipulation of documentary truth, combined with a serious quest to reveal some ultimate truth" (*ibid.*, 12).

Durch das beständige Hin- und Hergleiten zwischen den textuellen Registern sieht sich der Zuschauer genötigt, probeweise sowohl eine dokumentarisierende, als auch eine fiktivisierende Lektüre (vgl. Odin 1990) zu unterlegen. Die grundlegende Ambivalenz des Textes nimmt im textuellen Verlauf ab, wenn der Zuschauer das funktionale Gefüge zwischen dem dokumentarischen Projekt der Wahrheitssuche und den fiktivisierenden Elementen als Mitteln seiner Ausformung (und Hinterfragung) erkannt hat, wird aber nicht völlig aufgelöst. Der Text verweigert die Etablierung des "Vertrags" zwischen Film und Zuschauer, mit dem dokumentarische Authentizität hergestellt und abgesichert wird. Um so verblüffender dann der Schluß, wenn der Zuschauer erfährt, daß dieser gemessen an der "dokumentarischen Norm" des Direct Cinema vergleichsweise schwach authentisierende Film unmittelbar in äußere Realität eingreifen, sie gar verändern konnte!

Die drei Beispiele wurden hier aufgeführt, weil sie gegen (je unterschiedliche) Konventionen filmischer Kommunikation verstoßen. Solche Verstöße und Abweichungen dienen als eine "Folie", vor der sich der "Normalfall" abzeichnet: die im Verstehens- und Aneignungsprozeß unterlegten Rahmenbedingungen, Schemata und Operationen, mit deren Hilfe der nach Initiation verlangende Zuschauer sich in der Initialphase des textuellen Diskurses schnell, effizient und umfassend einzuarbeiten sucht.

4. Resümee

Diese Untersuchung sollte zeigen, daß es notwendig ist, das Problem des Filmanfangs in Abgrenzung zu den gängigen dramaturgischen und erzähltheoretischen Modellen von "Exposition" unter eine funktionale Perspektive zu stellen. Die Verzahnung von Textmodellen und solchen Ansätzen, die die pragmatische Dimension des textuellen Prozesses in den Vordergrund

rücken, erweist sich dabei als aktuelles Problem in der filmtheoretischen Debatte. So spricht auch Odin von der "Notwendigkeit, die Pragmatik auf den Kommandoposten der Analyse einzusetzen" (1990, 128), verschweigt jedoch, wie eine Vermittlung erzähltheoretischer Textmodelle mit textpragmatisch argumentierenden Untersuchungen aussehen könnte. Am Filmanfang kristallisiert sich dieses Problem heraus, tritt doch hier die Doppelorientierung textueller Elemente anschaulich zutage. Mit meiner Redeweise vom "Expositorischen" und der Differenzierung von "Initialisierung" und "Initiation" versuche ich, auf die pragmatische Dimension des Filmanfangs hinzuweisen und damit zur Integration von Textmodellen und pragmatisch orientierten Diskursanalysen beizutragen.

Untersuchungen zum Filmanfang können jenseits der Beschwörungsformel vom "aktiven Zuschauer" Aufschluß darüber erbringen, mit welchen spezifischen Wissensstrukturen und Problemlösungsstrategien der textverstehende und -aneignende Zuschauer operativ umgeht. Zugleich kann so gezeigt werden, welcher Strategien sich der Text bedient, um eine Geschichte "beizubringen" bzw. einen Gegenstand zu vermitteln, und wie er dabei ein Kalkül mit dem Zuschauerwissen betreibt, z.B. über das Ausspielen narrativer Muster und Motive oder den Umgang mit Genre- und Stereotypenwissen.

Wenn Wissen nötig ist, um Geschichten verstehen zu können, dann ist die historische Veränderung solcher Wissensstrukturen thematisierbar. Textuelle Strategien des Bebringens unterliegen einem "Abnutzungseffekt", werden reflexiv und dabei zuweilen auch zum Gegenstand ironischer oder auch parodistischer Bezugnahme. Filmanfänge als Orte von deutlich pragmatischer Orientierung und metatextueller Bezugnahmen drängen sich für die Analyse solche Prozesse geradezu auf.

Literatur

- Arnheim, Rudolf (1979) *Film als Kunst* [1932]. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Barthes, Roland (1960) Le problème de la signification au cinéma. In: *Revue Internationale de Filmologie*, 32-33, S. 83-89.
- Bickert, Hans Günther (1969) *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie – Funktion – Gestaltung*. Marburg: Elwert.
- Black, John B. / Bower, Gordon H. (1980) Story Understanding as Problem-Solving. In: *Poetics*, 9, S. 223-250.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

- (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.
- / Thompson (1986) *Film Art. An Introduction*. Second ed. New York: Knopf.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Carroll, Noël (1984) Toward a Theory of Film Suspense. In: *Persistence of Vision*, 1, S. 65-89.
- Chatman, Seymour (1989) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. 5. Aufl. Ithaca/London: Cornell University Press.
- (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Christen, Thomas (1990) Absolute beginnings. In: *Zoom. Film und Medien*, 23, S. 8-14.
- Decker, Christof (1994) Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: *Montage/AV* 3,1, S. 61-82.
- Espenhahn, Liselotte (1947) *Die Exposition beim Film. Ein Beitrag zur Dramaturgie des Films*. Phil.Diss. Wien.
- Field, Syd (1991) *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Haberlandt, Karl / Berian, Claire / Sandson, Jennifer (1980) The Episode Schema in Story Processing. In: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 19, S. 635-650.
- Hartmann, Britta (1992) *Zur Texttheorie des Filmanfangs. Überlegungen zur filmischen Exposition und exemplarische Analyse*. Magistra-Arbeit Berlin: Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften.
- Kuntzel, Thierry (1980) The Film-Work, 2. In: *Camera Obscura*, 5, S. 6-69.
- Leib, Fritz (1913) *Erzählungseingänge in der deutschen Literatur*. Mainz: Schneider.
- Miller, Norbert (Hrsg.) (1965) *Romananfänge. Versuch einer Poetik des Romans*. Berlin: Literarisches Colloquium.
- Miller, William (1988) *Screenwriting for Narrative Film and Television*. London: Columbus Books.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *Théorie du film*. Ed. par Jacques Aumont & Jean Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 198-213.
- (1986) Il était trois fois, numéro deux. In: *Revue Belge du Cinéma*, 16, S. 75-80.
- (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125-146.
- Ohler, Peter (1994) *Kognitive Filmpsychologie: Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAKs Publikationen.

- Perry, Menakhem (1979) Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings. With an Analysis of Faulkner's *A Rose for Emily*. In: *Poetics Today* 1,1-2, S. 35-64; 311-361.
- Petat, Jacques (1982) L'Ouverture de M LE MAUDIT. In: *Cinéma quatre-vingt-deux*, 282, S. 55-60.
- Pfister, Manfred (1977) *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Potter, Cherry (1990) *Image, Sound and Story. The Art of Telling in Film*. London: Secker & Warburg.
- Pütz, Peter (1970) *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Thompson, Kristin (1988) Duplicious Narration and STAGE FRIGHT [1977]. In: Dies.: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, S. 135-161.
- / Bordwell, David (1976) Space and Narrative in the Films of Ozu. In: *Screen* 17,2, S. 41-73.
- Todorov, Tzvetan (1972) *Poetik der Prosa*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Truffaut, François (1992) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 15. Aufl. München: Heyne.
- Turim, Maureen (1989) *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York/London: Routledge.
- Van Dijk, Teun A. / Kintsch, Walter (1983) *Strategies in Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.
- Verstraten, Paul (1989) STAGE FRIGHT: de filmleugen, de leugenfilm. In: *Versus*, 3, pp. 46-53.
- Williams, Linda (1993) Mirrors Without Memories. Truth, History, and the New Documentary. In: *Film Quarterly* 46,3, S. 9-21.
- Wulff, Hans J. (1980) *Textverarbeitung. Eine Bibliographie zur empirischen Erforschung der Rezeption sprachlicher Texte*. Münster: Institut für Allgemeine Sprachwissenschaft.
- (1985a) *Zur Textsemiotik des Titels. Mit einem Beitrag von Ludger Kaczmarek* 3., erweiterte Aufl. Münster: MAKs Publikationen.
- (1985b) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAKs Publikationen.
- (1990) Berliner Tagung "Erzählen in Literatur und Film". In: *Weimarer Beiträge* 36,6, S. 1027-1033.
- Wuss, Peter (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin (DDR): Henschelverlag.
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.

Norbert M. Schmitz

Der Spiegel als Symbol

Überlegungen zur modernen Formsprache in
Andrej Tarkowskij's SERKALO

Die Ikonologie des filmischen Bildes

"Unabdingbare Voraussetzung für die Rezeption eines Kunstwerks ist die Bereitschaft und die Möglichkeit, einem Künstler zu vertrauen, ihm zu *glauben*" (Tarkowskij 1988, 24). Andrej Tarkowskij's monumentale Behauptung stellt sich scheinbar quer zu den Ansprüchen jeder modernen kritisch-aufgeklärten Kunstwissenschaft. Vor allem sein Film SERKALO (UdSSR 1973/74) scheint an die Grenze der Möglichkeiten jeglichen rational orientierten interpretatorischen Zugriffs zu führen und das Verstehen einer rein mystizistischen 'inneren' Schau zu überlassen. Dies würde die Auffassung einer zeitgemäßen postmodernen Epistemologie unterstützen, die meint, mit der Feststellung der weitgehenden Destruktion klassischer Formprinzipien zugleich auch die Möglichkeit einer rational-diskursiven Hermeneutik aufzuheben. Solche Gedanken prägten schon die Forderung nach einer 'lebendigen Kunstwissenschaft' im Banne von Lebensphilosophie und Kulturkritik am Anfang unseres Jahrhunderts; eine Position, die mit der Aufhebung des Rationalitätsparadigmas in der Erkenntnistheorie der Postmoderne neuerdings wieder Aufmerksamkeit findet. Deren Vertreter führen dabei die Entwicklungen in der Ästhetik der Moderne, vor allem der französischen Lyrik zwischen Baudelaire und Mallarmé, ins Feld. Tatsächlich finden auch bei einem Film wie SERKALO herkömmliche Lesarten, etwa im Sinne eines traditionellen Biographismus, rasch ihre Grenze; überhaupt scheinen die hergebrachten Methoden der Hermeneutik an ihr Ende gelangt zu sein, "weil der Wandel im Verständnis dessen, was 'Bilder' oder 'Werke' sind, mit überkommenen Mitteln kaum begriffen, teilweise nicht einmal beschrieben werden kann" (Boehm 1985, 113). Nirgends sonst in seinem Œuvre entwickelt der Regisseur den Suspens von herkömmlich logisch-kausalen Erzähltechniken – insbesondere hinsichtlich der Montage – in so radikaler Form wie in diesem Film.

Bezeichnenderweise hat sich die wissenschaftliche Literatur primär mit dem höchst persönlichen Bilder- und Motivschatz Tarkowskys beschäftigt, ohne dabei das radikale Formkonzept des Regisseurs recht würdigen zu können. Der Beziehungsreichtum seiner Bildersprache und Symbolik gab überdies Anlaß genug zur Verfolgung seines Motivschatzes bis in die abwegigsten Bereiche christlicher und esoterischer Bildbedeutungen. Allgemeine Formulierungen über die Hermetik und Enigmatik seines Stils als Ausweis eines lyrischen Subjektivismus ersetzen die Interpretation der filmischen Poetik. SERKALO konnte schließlich zum El Dorado eines slawophilen Biographismus werden, der allenfalls zur Kreation eines spätrömantischen Künstlermythos taugte. Tarkowskys eigene Bemerkungen taten das übrige, sein innovatives Werk den Adoranten zu überlassen. Die Interpretation seiner Symbolsprache wurde zur unentscheidbaren Glaubensfrage, die je nach weltanschaulicher Ausrichtung des Interpreten zu Bewunderung oder Ablehnung Anlaß gab. Die offensichtliche Modernität einer Formensprache jenseits herkömmlicher filmischer Narration konnte so allerdings nicht erklärt werden.

Nun wirkt die Form einer nur am sachlichen Inhalt des Dargestellten orientierten einfachen Ikonographie angesichts der 'Repräsentationskrise der Moderne' (Boehm 1985, 113ff) als Wechsel vom Inhalt zur Form befremdlich, erinnert sie doch eher an methodische Standards des 19. Jahrhunderts, während beispielsweise in der Kunstgeschichte spätestens seit der Entwicklung der Ikonologie durch Erwin Panofsky ein solches Vorgehen einzig eine Materialsammlung für die eigentliche interpretatorische Arbeit liefern könnte.¹ Erst die Deutung der erzählten Geschichte wie der identifizierbaren Bildtypen durch den besonderen Stil, in dem sie zur Darstellung kommen, erlaubt die eigentliche Interpretation. In diesem Sinne hat Panofsky selbst in seinen Überlegungen zur Perspektive diese scheinbare 'Konstante' des filmischen Bildes als symbolische Form der Renaissance analysiert. Während der berühmte Ikonologe seine Methode an traditioneller Kunst oder essayistisch auch an der von ihm geliebten Narration Hollywoods entwickelte, gilt es hier Tarkowskij als Vertreter der Moderne aufzufassen, und das heißt eben als einen Künstler, dessen Inhalte erst durch die individuelle Formprägung entstehen. Einfach gesagt: Es reicht nicht, das Symbol des Pferdes aus Filmen wie ANDREJ RUBLJOV (UdSSR 1964-66) oder SOLJARI (UdSSR 1971/72) noch bis ins tiefste Spätmittelalter zurückzuverfolgen – ein Antiquitätenkabinett auf Zelluloid –, sondern die Ikonographie des Pferdes ist ein Moment der *abstrakt-symbolistischen Formgebung* neben anderen. Die ikonographische Entzifferung der Metaphern und Symbole des Regisseurs ist zwar not-

¹ Eine knappe Einführung zur Methodik der Ikonologie findet sich bei Heidt Heller (1990, 165ff) sowie eine Bibliographie im Anhang von Panofsky (1975).

wendige Voraussetzung, aber nicht hinreichend für die eigentliche Interpretation. Um an den Kern derartiger Kunstwerke zu gelangen, muß sich der Blick auf das *Verfahren der Symbolproduktion* selbst richten. Die vordergründige Vieldeutigkeit wird sich dann als das Ergebnis einer präzise kalkulierten poetischen Bilderproduktion erweisen, die letztlich einer Eindeutigkeit für die Deutung des umfangreichen Motivschatzes gar nicht mehr bedarf.

Dieser methodische Ansatz muß den Anspruch des Regisseurs als *Künstler der Moderne* ernst nehmen, denn sein Œuvre setzt nicht einfach herkömmliche filmsprachliche Entwicklungen fort, da es gleich – ähnlich weiten Bereichen des experimentellen Kinos – eher auf den Traditionen der modernen Poesie und bildenden Künste beruht. Hier ergäbe sich *das methodische Anliegen dieses Aufsatzes, wenn versucht wird, jenseits rein material definierter Mediengrenzen im veränderten Status des Kunstwerks bzw. der ästhetischen Produktion und Rezeption durch die Moderne den Schlüssel für bestimmte filmsprachliche Formen mit dem Anspruch auf Autonomie zu finden.*

Der sowjetische Renaissanceforscher Leonid Batkin hat dies zur Grundlage seiner herausragenden Analyse des SERKALO gemacht: "Der 'Spiegel' enthält etwas, das nicht in der direkten Bedeutung der Episoden und des Gesprochenen liegt, sondern in der Komposition, in der Montage, in den Bildlösungen usw., darin, wie der Film 'gemacht' ist, was für ein Denken sich in ihm entfaltet und welches Denken, welche Rezeption er von uns fordert" (Batkin 1989, 650). Allein, und dies würde auch die eigentliche Essenz eines ikonologischen Zugriffs ausmachen, kann dies nicht als bloße Untersuchung der modernen Form, sondern erst als Beziehung von ikonographischem Gehalt und spezifischer Poetik entwickelt werden.² Um dem Ende vorzugreifen: Die Montage dieses Filmes ist nichts anderes als die unendliche Spiegelung des Künstlersubjekts und umgekehrt.

Das symbolistische Bildverständnis

Nun geht nur scheinbar die Entwicklung einer modernen Formensprache mit der Geschichte neuzeitlicher Rationalität in eins. Das gilt auch für das genuin moderne Medium Film. Im scharfen Gegensatz zu Theorie und Praxis etwa von Konstruktivismus und Formalismus – deren Ästhetik zum Inbegriff radikaler Montagestilistik wurde – steht Tarkowskij's offensichtliche Affinität zu einer gegenauflärerisch-romantischen Ästhetik und Kulturkritik, so daß es nicht wundert, wenn ihn Hans-Joachim Schlegel einen "antiavantgardisti-

² Die von Batkin (1989, 663f) vorgeschlagene Deutung im Sinne der Kultivierung scheint mir zwar durchaus richtig, allerdings als zu allgemein, als daß sie nicht zugleich für fast jeden Film Tarkowskij's gelten könnte.

schen Avantgardisten" nennt. Das Paradox ist unaufhebbar, wenn der geschilderte Hintergrund dieser Form einer irrational orientierten Moderne nicht berücksichtigt wird. Dies bedeutet aber, den Bogen der Untersuchung weit über den Rahmen der Filmgeschichte hinaus zu spannen. Jenseits einer abstrakt verstandenen systematischen Überlegung zum Wesen des Mediums, ist also zunächst der geistesgeschichtliche Hintergrund zu entwickeln, um im nächsten Schritt die Brechung dieser Ästhetik durch die besonderen Bedingungen des Mediums Film zu beschreiben.³ Bekanntlich provozierte der allgemeine Zug zur Rationalisierung als Kennzeichen des abendländischen Modernisierungsprozesses in allen Künsten neben begeisterter Zustimmung zugleich immer radikalen Widerspruch.⁴ Dieser romantische Vorbehalt bedeutete aber nicht unbedingt die Rückkehr zu einer vormodernen Formsprache, sondern barg in sich das Potential zu manchen künstlerischen Innovationen, die uns Heutigen als genuin modern erscheinen, deren Resultate auch ganz unabhängig von ihrer ursprünglich mystizistischen Intention in den allgemeinen Formenschatz der Gegenwart eingegangen sind. Dieser Zusammenhang, der etwa im Rahmen der wissenschaftlichen Diskussion um die Formzertrümmerungen durch den französischen Ästhetizismus oder der Entdeckung der reinen Bildmaterialität seitens der symbolistischen Maler in der Kunstgeschichte heute allgemein anerkannt ist, läßt sich ohne weiteres auch für die Geschichte der 'zehnten Muse' feststellen; der technische Charakter des Mediums impliziert nicht notwendig die Apostrophierung des industriellen Zeitalters.

Wenn filmische Montage auch immer Kombination von Bildern ist, gilt es zunächst, den Wandel des Bildbegriffs in der Moderne, eben in jenem Feld romantischer und symbolistischer Kunstauffassungen zu rekonstruieren, auf die sich Tarkowskij beruft, um im zweiten Schritt – eben als Form einer filmischen Ikonologie – das spezifische Konzept der Verwirklichung der historischen Programmatik mit dem Medium des Kinematographen zu beschreiben. Es wird sich zeigen, daß ähnlich den Entwicklungen etwa innerhalb der modernen Malerei auch hierfür eine innovatorische Formsprache jenseits eines rationalen Bilddiskurses im Sinne der Aufklärung entsteht, die trotzdem nicht weniger avantgardistisch ist als etwa die eines Sergej Eisen-

³ Methodisch stößt sie hier an ihre Grenzen; denn messen wir im Sinne einer rein systematischen Medientheorie das Neuartige moderner Filmkunst einfach am konventionellen Ideal der 'découpage classique', finden wir Tarkowskij und einen Montage-Stilisten wie Eisenstein etwa auf einer Ebene moderner Filmpoesie wieder. Ein ausschließliches Parameter mimesisorientierter Narration, von der beide Cineasten gleichermaßen abweichen, dringt kaum zum Kern ihrer unterschiedlichen Ästhetiken.

⁴ Der Begriff bezieht sich auf die Zivilisationstheorie Max Webers, so wie sie jüngst Peukert (1989) noch einmal als 'Janusgesicht der Moderne' beschrieben hat.

stein. Konkret kann von hier aus das titelgebende Motiv des Spiegels als Schlüssel zur Interpretation einer 'Plastik aus Zeit' gedeutet werden.

An den Anfang der Überlegungen sei eine Äußerung Tarkowskij's gestellt, in der sein Bildverständnis jenseits eines aufgeklärt-rationalen Diskurses der Moderne deutlich zu Tage tritt:

Wenn so die Kunst mit den Hieroglyphen der absoluten Wahrheit arbeitet, ist jede dieser Hieroglyphen ein Bild der ein und für allemal in das Kunstwerk eingebrachten Welt. Und ist das wissenschaftliche und kalte Erkennen der Wirklichkeit gleichsam ein Vorwärtsschreiten über die Stufen einer nie endenden Treppe, so erinnert das künstlerische Erkennen an ein unendliches System innerlich vollendeter, in sich geschlossener Sphären. Diese Sphären können einander ergänzen oder widersprechen, sich aber unter keinerlei Umständen gegenseitig ersetzen. Im Gegenteil, sie bereichern einander und bilden in ihrer Gesamtheit eine besondere übergreifende Sphäre, die ins Unendliche wächst (Tarkowskij 1988, 45).

Ganz unmittelbar erinnert dies an die Forderungen der Kunstphilosophie eines Schelling, Schlegel oder Novalis. Bei aller zeitlichen Distanz wird man geneigt sein, im Sinne jener auf den Anfang des letzten Jahrhunderts verweisenden Programmatik nach den gemeinsamen Bilderschätzen etwa eines Caspar David Friedrich, Phillip Otto Runge und Tarkowskij zu suchen, und dabei, wie die hervorragenden Analysen von Eva M.J. Schmid (1987), Maja Turowskaja und Felicitas Allardt-Nostitz (1981) zeigen, auf ein reiches Material stoßen. Sie haben unter anderem auch viele Aspekte von SERKALO motivgeschichtlich rekonstruiert und stellen den Cineasten zu Recht in die Traditionslinie der deutschen Romantik, deren Werke dem in einem literarisch gebildeten Elternhaus aufgewachsenen Regisseur von Kindheit an vertraut waren. Doch wurde diese Kenntnis durch den Blick der russischen Symbolisten der Jahrhundertwende vermittelt, die das romantische Erbe, durch moderne Formen gesättigt, programmatisch wiederaufnahmen.

Hans-Joachim Schlegel (1987, 35ff) hat in seiner intimen Kenntnis der russischen Kultur auf diese Epoche aufmerksam gemacht, wenn er zu Recht die Kunstauffassung der 'versiegelten Zeit' als symbolistisch charakterisiert. Allerdings brauchte auch eine um die Nobilitierung der Avantgarde bemühte Kunstgeschichtsschreibung lange Zeit, um den irrationalen Kern dieses zum Teil befremdlich wirkenden Gemisches aus Nihilismus, Neomystizismus, Okkultismus und gesteigerter Formkalkulation als legitime Quelle der Moderne anzuerkennen. Doch selbst Künstler wie Mondrian und Kandinsky, Baudelaire und Joyce – allemal Protagonisten der Moderne – schöpften aus solchen Quellen. Jedenfalls dürfte jenseits unserer eigenen Werthaltung das Bild der Moderne als geradliniger Diskurs der Aufklärung längst überfällig geworden sein, denn manches von den einschlägigen formalen Innovationen

in allen Künsten war eher Ausdruck eines gesteigerten Mystizismus, denn ein Versuch rationaler Kommunikation.⁵

Zunächst waren es die französischen Symbolisten, die in der Aufgabe der traditionellen Poetik ein ästhetisches Äquivalent zur Überwindung des Zweckrationalismus der bürgerlichen Gesellschaft sahen und eine Form der modernen Lyrik schufen, die rasch auch die Welt der Bilder eroberte, noch bevor die technische Notwendigkeit sie in der filmischen Erzählung zu freien Reihen auf der Zeitachse fügte.⁶ Seit den neunziger Jahren wurde diese Richtung für anderthalb Jahrzehnte auch prägend für die russische Kultur (Düwel/Umlauf 1986, 464). Es sei nur an Künstler wie Belyi, Block, Ivanov, Sologub, Brjusov und Wrubel erinnert.⁷ Noch bei vielen Vertretern der klassischen Avantgarde wie Malevitsch, Kandinsky oder Gontscharova blieb diese Ästhetik, trotz der späteren Affinität zu den Formen des Konstruktivismus, prägend.⁸

Grundlegend für diese Position ist das eigenwillige Bildverständnis, das sich im Begriff des Symbols verdichtete. Es galt nun nicht mehr als rein konventionelles Zeichen, in der dienenden Funktion, die ihm aus der Sicht der Neuerer die christliche bzw. die darauf aufbauende Tradition der Renaissance nur zubilligte.⁹ Die Symbolisten identifizierten Irrationalität, Mystik, neue Religiosität mit dem 'modernen' Kunstprinzip des Infragestellens der formalen Mittel als einfache 'Träger' eines realistischen *oder* idealistischen Gehalts. Jean Moréas schrieb 1886 im symbolistischen Manifest:

[...] die Form dient als Medium des Ausdrucks. [...], denn die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, die Idee niemals begrifflich direkt zu fixieren oder direkt auszudrücken. Und deshalb müssen sich die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen dieser Kunst nicht selbst sichtbar machen, sondern sie werden durch sensitiv wahr-

⁵ Diese Sicht des Verhältnisses der Moderne zum rationalen Diskurs habe ich ausgeführt anhand des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft in der klassischen Avantgarde; vgl. Schmitz 1994, 51ff.

⁶ Zum Symbolismus des 19. Jahrhunderts sei hingewiesen auf die Arbeiten von Christoffel (1948) und Hofstätter (1965).

⁷ Zum Symbolismus in der russischen Literatur finden sich Quellen in Mirskij (1964, 396-437).

⁸ Einen guten Überblick bietet Tuchmann/Freemann (1988); siehe das von Robert Galbreath erarbeitete Glossar zu den okkulten Einflüssen auf die abstrakte Malerei.

⁹ Selbstverständlich ist eine solche Eindeutigkeit des Symbols in der Tradition nur eine Projektion der Moderne. Man denke nur an die Forschungen Warburgs, vgl. Gombrich 1981; zur Entwicklung des Symbolbegriffs in der Romantik vgl. Pochat 1983.

nehmbare Spuren, durch geheime Affinitäten mit den ursprünglichen Ideen versinnbildlicht.¹⁰

Das veränderte Bildverständnis resultiert also nicht aus formalen Problemen, sondern aus der Identifikation des mystizistischen Gehalts mit der Form. Die Wahrheit ist dann allein ästhetisch zu beschreiben, wie schon Schelling meinte: "Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind" (zit. nach Pochat 1986, 477). Die Spätromantik antwortete schließlich auf das vermeintliche Scheitern der aufklärerischen und restaurativen Utopien, allen voran des wissenschaftlichen Diskurses überhaupt mit deren Ersatz durch das Kunstwerk als Symbol. Sie endlich fand eine dem Schellingschen 'Systemfragment' angemessene Formensprache. Denn diese konnte nicht mehr bloßes Instrument der Darstellung eines romantischen Gehaltes sein, sondern mußte diesen selbst ausdrücken. Die herkömmlichen Formen der Mimesis wurden nun mit dem verhaßten Positivismus identifiziert, weil ihre nur dienenden Darstellungsmodi keinerlei ontologische Bedeutsamkeit hatten.

Solch ungeheuerlichem Geltungsanspruch konnte man aber nicht mehr wie in der Frühromantik durch die Wiederbelebung einer abgestandenen und nunmehr unzeitgemäßen christlichen Ikonographie gerecht werden, sondern vielmehr durch eine Aufwertung der Form. Daraus ergab sich eine Sprengkraft, die einerseits das Verhältnis der Idee zur Materialität der künstlerischen Mittel, andererseits den Stellenwert der Rezeption vollkommen verwandelte. Wenn die Poesie wieder in ihr Recht gesetzt werden sollte, dann war ihre Unaufhebbarkeit in den rational-kritischen Diskurs Garant der 'Wahrhaftigkeit' der 'intuitiven Schau'. Diese 'Ästhetik ex negativo' ist der Angelpunkt des spätromantischen Beitrags zur Formensprache der Moderne.

Der Spiegel als Formprinzip

Trotz der oben angedeuteten Fragwürdigkeit eines rein ikonographischen Vorgehens möchte ich die These aufstellen, daß mit der Berücksichtigung der Formstruktur das Motiv des Spiegels als zentraler Metapher des ganzen Filmes jenseits seiner nur oberflächlich enigmatischen Struktur deutlich wird. Im Film ist das Motiv des Spiegels nicht nur Orientierung gebender Titel. *SERKALO ist im Ganzen, d.h. nicht nur als Anhäufung unterschiedlichster Spiegel motive auf der Erzählebene, sondern als Struktur in Zeit und Raum nichts anderes als eine einzige Spiegelung. Der Spiegel ist die zentrale*

¹⁰ Moréas, Jean: Le Symbolisme. Symbolistisches Manifest. Erstveröffentlichung im *Figaro littéraire* am 18.9.1886, zitiert nach Hofstätter 1965, 228.

Kategorie, in der sich das Künstlersubjekt selbst reflektiert und in der es im gleichen Moment erst entsteht. Bei aller scheinbaren Willkür handelt es sich um ein durch und durch kalkultiertes Formkunstwerk, nicht weniger präzise als ein ebenfalls zunächst ganz irrational anmutendes Gedicht Mallarmés. Daß jedoch eine rein ikonographische Aufzählung des Motives nicht weiterführt, hat Leonid Batkin bemerkt:

Das Bild des Spiegels entspricht der Idee des Filmes nicht nur wegen seiner natürlichen und jedem verständlichen Ausdruckskraft – wobei dieses 'Natürliche' trügerisch ist –, sondern auch deshalb, weil es seit jeher Gemeinplatz der Kultur ist. Der mythologische Hintergrund dieses kulturellen Motives ist so stark, daß er unbemerkt auf unser Bewußtsein wirkt und keiner besonderen Beispiele und Hinweise bedarf. Will man jedoch Vergleiche anführen, fallen einem die unterschiedlichsten Dinge ein: von Narziß, der an unstillbarer Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild starb, bis zum häßlichen Entlein Andersens, das sein Spiegelbild sah und begriff, wer es war [...]. Angesichts Tarkowskij's Film ist es natürlich unangebracht und müßig, dieses oder ähnliches analogisch zu bemühen, Überlegungen zur Maschinenrolle des Spiegels in der alten Hexen- und Zauberkunst, zur archetypischen Beziehung zwischen dem Mythologischen des Spiegels und der Seele, der Psyche, zu den Übertragungen in Zeit und Raum anzustellen oder zur Bedeutung, die das Bild des Spiegels in der Kultur hat, Verwandlung, Grenzfall und Paradoxon zu sein – all das führt zu nichts. Doch ebensowenig kann man dieses – wie jedes andere Motiv – richtig beurteilen, wenn man von dem umfänglichen kulturellen Hintergrund absieht, auf den sich der Autor manchmal direkt bezieht, der meistens jedoch nur indirekt präsent ist (1989, 649f).

Exemplarisch sei der Nutzen und die Grenze solcher ikonographischen Analyse der Motive anhand eines aus der barocken Emblematik bekannten Motives verdeutlicht, dem Spiegelschrank (vgl. Neuber 1985): Etwa in der Mitte des Filmes spricht die Gattin des Schriftstellers mit dem Ehemann, der sie unlängst verlassen hat, wie sich vor den Jahren der Vater von der Mutter des Erzählers trennte. Doch fällt der Blick nicht auf diesen, sondern stattdessen auf einen in die Schranktür eingelassenen Spiegel. Die Rede bezieht sich unbenommen vom in der Wohnung anwesenden Sohn auf ihre Mutterrolle. Aus der Rede wird hier ein Gerede, ein banaler und gereizter psychologischer Diskurs. Die ikonographische Deutung des Schrankspiegels im Sinne des Barock bietet sich an. Dort heißt es: "Wenn du jetzt schweigst, sollst du ein andermal sprechen" (Henkel/Schöne 1978, 1335). Im Öffnen und Schließen des Schrankes wäre also die Dialektik vom Verstummen und Reden des Filmes präfiguriert. Nicht weniger erinnert dies an das von Tarkowskij verwendete Motiv der Wasserspiegelungen, die anzeigen, daß sich hinter der Oberfläche immer eine andere Welt verbirgt. Nur verfehlt die einfache Übertragung der historischen Bedeutung im Sinne des Zitats den Sinn des Filmes, würde dies ja nicht mehr als eine moralische Aufforderung zur verantwortlich gesetzten Rede darstellen. Wenngleich es eher unwahrscheinlich

ist, daß Tarkowskij diese 'Sinnschicht' überhaupt vertraut war, ist es der Interpretation natürlich unbenommen, sie aus dem Film herauszulesen. Der Betrachter des Filmes wird leicht alle diese und noch weitere Bedeutungsschichten wiedererkennen, und eine rein ikonographische Forschung kann Bedeutungsreihen ohne Ende herauslesen. Allein wäre hiermit jede Form einer intersubjektiven Verständigung über das Kunstwerk unmöglich, ist so doch ein Prinzip, anhand dessen die unübersehbare Vielfalt der Bedeutungen zu ordnen wäre, nicht zu erkennen. Die entscheidende Frage wäre doch, welche Stellung das so gedeutete Motiv im Ganzen des Filmes hat. Welchen Bezug könnte es haben zu der im Film neben der Thematisierung des Individuellen so breit angelegten Deutung von Natur und Geschichte?

Wäre es also im Sinne der Tarkowskischen Polemik angeraten, auch hier ganz auf den interpretatorischen Akt zu verzichten und die Rezeption allein einem nicht kommunizierbaren 'Erlebnis' zu überlassen? Berücksichtigt man jedoch die oben angedeutete Ästhetik des Symbolismus, so zeigt sich eine erstaunliche Korrespondenz zwischen der poetischen Struktur des Filmes und dem charakteristischen Gehalt des Spiegelmotivs in der Moderne. Es gilt also, zum oben geforderten zweiten Schritt überzugehen, nämlich den ikonographischen Befund in einer ikonologischen Analyse fruchtbar zu machen. August Langen hat die Bedeutsamkeit des Spiegelmotivs in der romantischen Literatur hervorgehoben:

Die Verwendung des Spiegelsymbols im deutschen Schrifttum bis zum 18. Jahrhundert ist im wesentlichen durch die Mystik bestimmt. Die Seele als stiller und ungetrübter Spiegel, der bei rein leidendem Verhalten das Bild Gottes in der unio mystica in sich aufnimmt und zurückstrahlt – das ist die in orientalistischer und spätantiker Mystik vorgeformte, im Grundsätzlichen fast überall gleiche Symbolsetzung (Langen 1940, 269).

Im 18. Jahrhundert wandelt sich das Motiv z.T. in verweltlichter Form zum Gleichnis des schöpferischen Aktes überhaupt.¹¹ "Die Seele des Künstlers als unberührter Spiegel der Welt, stille geworden wenigstens im Augenblick der Empfängnis [...]" (Langen 1940, 271), ist der Ort der ästhetischen Kreation der Welt und des Subjekts, eine Vorstellung, die Anna Achmatova mit den Versen ausdrückt: "[...] Von Anfang an ist es mir vorgekommen,/Ich sei ein Traum, von jemandem geträumt,/Ein Spiegelbild in einem fremden Spiegel,/Ein Wesen ohne Namen, ohne Fleisch,/Das ursachlos in dieser Welt sich findet [...]" (zit. nach Langen 1940, 271).

Auch in SERKALO wird die Entstehung der Sprache mit der Struktur des ästhetischen Diskurses in eins gesetzt, wenn in der 'Dokumentation' einer logopädischen Sitzung zu Beginn des Filmes einem sprachbehinderten Jun-

¹¹ Allerdings nur neben anderen möglichen Bedeutungen.

gen in einer Art 'ästhetischem Pfingstwunder' die Zunge gelöst wird. Der romantische Topos der Kunst als Weltgleichnis ist gemeint, die Sprache selbst als ursprüngliches Symbol der Genesis. Schon bei William Turner führte diese Entwicklung zu den gewaltigen Farborchestrierungen einer 'abstrakten' Kosmogenie.¹²

Betrachtet man nun die Struktur von SERKALO aus der Perspektive der Ikonologie, dann zeigt sich, daß jene semantische Offenheit selbst Formprinzip geworden ist, wenn nämlich die konkreten Zitate des Motivs nur die unterste Ebene der symbolischen Struktur darstellen, hingegen auf der mittleren Ebene in Erzählung und freier Assoziation 'Spiegelungen' aller 'Qualitäten' erzeugt werden, die immer wieder die gewohnten Orientierungen von Raum und Zeit durcheinanderbringen.

Die 'lyrische Montage' in SERKALO

Bevor auf die oberste Strukturebene des Filmes – die Spiegelstruktur des Filmes im Ganzen – sinnvoll eingegangen werden kann, soll zunächst das poetische Verfahren des Filmes anhand exemplarischer Sequenzen beschrieben werden. Fragt man, wie sich dies in der Form des Filmes zeigt, so gilt es, die formalen Äquivalente zu den Zertrümmerungen der Mimesis in Malerei und Literatur, also beispielsweise die Aufhebung klassischer Gedichtformen oder der darstellenden Funktion des Bildes, aufzuzeigen. Das entscheidende Element der symbolistischen Montageästhetik ist die Dekonstruktion herkömmlicher Prinzipien der filmischen Narration. Nun ist der Kinematographie wie auch anderen Künsten bei allem 'Realismus', den das einzelne fotografische Filmbild anscheinend in sich birgt, die Mimesis keinesfalls eingeschrieben. Vielmehr ist der Eindruck der realistischen Erzählung Ergebnis einer kulturellen Konvention, die ihren Höhepunkt in der 'découpage classique' fand, also einem regelhaften System der Bilderordnung, die beim Betrachter die Illusion von Realität erzeugt. Entscheidend ist hierfür, unabhängig davon, ob es sich um die Darstellung eher subjektiver, innerlicher Welten oder äußerlicher, dokumentarischer Wirklichkeiten handelt, die Vereindeutigung des Gemeinten, wozu im herkömmlichen Erzählfilm die sinnliche Fülle der Erscheinungen innerhalb und zwischen den Bildern selektiert werden muß. Damit z.B. die lineare Kontinuität des Raum-Zeit-Gefüges, d.h. auch der Illusionseindruck gewahrt bleibt, müssen semantische und syntaktische Bezüge zwischen den einzelnen Elementen eindeutig lesbar sein. Genau

¹² Gemeint sind die Werke *Schatten und Dunkel - Am Abend der Sinnflut und Licht und Farbe (Goethes Theorie) - Am Morgen der Sinnflut - Moses schreibt die Gesetzestafeln am Berge Sinai*, beide in der Tate Gallery.

dies scheint aber im permanenten Wechsel der Erzähl- und Formebenen von SERKALO nicht der Fall zu sein.

Die Struktur des Filmes erinnert mit ihren freien Assoziationen an die symbolistische 'Revolution' in Literatur und bildender Kunst, die durch die freie Kombination verschiedener Bildelemente jenseits der Einheit ihrer natürlichen Erscheinung, wie sie gerade noch im Impressionismus als genuin prä-filmische Ästhetik triumphierte, gekennzeichnet war. Es ging dort nicht um die Analyse menschlicher Wahrnehmung wie etwa im Kubismus, der deren Funktion gleich der 'découpage classique' mit dem Ersatz der einfachen Komposition durch die simultane Ordnung sukzessiver Ansichten offenbarte. Vielmehr wurden nun alle Gestaltungselemente zwischen konkreten Inhalten und Gegenständen und der reinen Materialität von Farbe und Wortklang zum Anlaß freier Assoziationen und qua metaphysischer Deutung als Symbole mit der gleichen Wertigkeit behandelt. Vorbild all dieser Künste war die Lyrik der französischen 'Modernité' zwischen den schwärmerischen Dichtungen Maeterlincks und den kühlen Kalkulationen Mallarmés, einer Tradition, der auch noch die lakonischen Verse von Tarkowskij's Vater Arsenij verpflichtet waren. So stand gegen die Forderung nach der einheitlichen Stilhöhe eines Goethe der bewußte Versuch, in der Konfrontation unterschiedlichster Fragmente von höchster Realität und 'gesteigerter' Idealität eben jenen 'symbolischen Funken' zu erzeugen, der allein jenseits herkömmlicher Diskursivität noch etwas vom verlorenen Grund des Seins erzählen kann. Für die Künstler dieser Moderne waren solche Aussagen, wollten sie noch glaubwürdig sein, eben nicht mehr im direkten Sagen möglich, sondern einzig in der Form des Fragments, das ganz der Imaginationskraft des Beschauers überantwortet wurde. Nicht zufällig verschweigen diese Kunstwerke jede konkrete metaphysische Intention, auch da noch, wo wie im STALKER (UdSSR 1978/79) die Suche nach Erlösung offen Thema wird. Die klassische Einheit der Kommunikation zwischen Produzenten, Kunstwerk und Rezipienten wird aufgehoben, wenn im Sinne der romantischen Spekulation das Kunstwerk durch Offenheit seine Mitte erst im Subjekt des Betrachters findet, also mit jeder Lektüre neu entsteht. Hugo Friedrich führt dies anhand der Stilmittel Mallarmés aus, die

bezwecken, im Widerstand gegen die moderne Lesehast einen Bezirk zu schaffen, worin das Wort seiner Ursprünglichkeit und Beständigkeit zurückgegeben ist. Bezeichnend, daß dies nur gelingt mittels Zertrümmerung des Satzes zu Fragmenten. Diskontinuität statt Verbindung, Nebeneinandersetzen statt Fügung: das sind die Stilzeichen einer inneren Diskontinuität, eines Sprechens an der Grenze des Unmöglichen. Das Fragment erhält den Rang, *Symbol* der nahenden Vollkommenheit zu sein: "Fragmente sind die Hochzeitsreisen der Idee". Auch das ist ein Fundamentalsatz der modernen Ästhetik (Friedrich 1956, 89; Herv. von mir, N.M.S.).

Die freie Form der Assoziation findet sich jedenfalls schon Anfang des Jahrhunderts bei Künstlern, die im spätrömantischen Geist das Heterogene nicht im Hinblick auf die abstrakte Aussagelogik einer Bildersprache ordnen wollten, sondern es zu freien Assoziationen aus 'innerer Notwendigkeit' verbinden.

Zwei Passagen aus SERKALO verdeutlichen in nuce das Prinzip der Montage polyvalenter Bilder, bei denen die Kombinatorik nicht auf formalen Analogiebildungen, sondern auf freien, auf unterschiedlichen Stilhöhen angesiedelten Referenzebenen beruht. Dazu möchte ich die oben im Rahmen der ikonographischen Deutung des Spiegelschranks bereits erwähnte Sequenz nun hinsichtlich ihrer Formstruktur beschreiben. Dort spricht die Frau des Schriftstellers mit ihrem Ehemann, der sie unlängst verlassen hat, wie vor Jahren der Vater die Mutter des Erzählers. Doch blickt sie nicht in die Augen ihres Gegenübers, sondern in einen in die Schranktür eingelassenen Spiegel, während der gemeinsame Sohn Ignaz verloren in der großen und altertümlichen Wohnung seines Vaters nach Beschäftigung sucht. Das Gespräch schleppt sich entlang eines banalen Psychologismus über die Rolle des Mutterbildes für den Charakter des Schriftstellers nur quälend voran, bis ohne Zusammenhang zum bisherigen Erzählkontext im Hintergrund spanische Stimmen laut werden. Noch im Fortgang des Dialogs, in dem der längst vollzogene Abschied des Paares noch einmal aufflackert, wandert die Kamera, von dem streunenden Kind geführt, zu einem alten Mann, der sich heftig an den Todesstoß auf den Stier in der Corrida seiner Jugend erinnert. Das Pathos solcher 'grandezza' vermischt sich mit dem Schicksal der Exilanten aus den Tagen der spanischen Volksfront. Ohne Heimat im fernen Moskau gestrandet, rufen sie die Erinnerung an die Kriegszeit wach, doch ihre folgenden privaten Auseinandersetzungen sind nicht weniger alltäglich als das Leben der Protagonisten. So blendet der Regisseur plötzlich dokumentarische Bilder des Abschieds aus den letzten Tagen vor dem frankistischen Triumph ein, die das eben noch Individuelle auf ein geschichtliches Maß bringen, potenziert um die erschreckende Authentizität des Originalmaterials. Die Bilder des kriegesischen Schreckens steigern sich, bis sie unvermittelt von unwirklich scheinenden Aufnahmen von Heißluftballons, mit denen Soldaten auf fragilen Schaukeln an langen Stricken sanft gleitend in den Himmel emporsteigen, abgelöst werden. Die Aufnahmen aus den Archiven des russischen Militärs geraten zum utopischen Bild der Flucht aus allen irdischen Bedrängnissen, einer Sehnsucht, in der sich der höchste Grad des Individuellen im Gang der Historie spiegelt; beide Ebenen werden in einer endlosen Kette von Verweisen zwischen den Bildern ununterscheidbar.¹³

¹³ Ähnliche Konfrontationen finden sich in Bergmanns SKAMMEN (Schweden 1968), allerdings ohne die Radikalität des 'Materialwechsels' bei Tarkowskij.

Tarkowskij verwendet – entgegen der Forderung nach konsistenter Stilisierung – Material ganz unterschiedlicher Qualität: von den mit Farbe und Licht malerisch überhöhten Dialogen der Protagonisten über die Banalität einer fast an Fernsehspiele erinnernden Eifersuchtsszene bis zur 'Rauheit' des Wochenschaumaterials. Doch auch die damals nicht unübliche Einblendung solcher Realitätszitate erfährt noch einmal eine Steigerung, wenn den historischen Bildern des Bürgerkriegs das fast unwirkliche Gleiten der schwebenden Eroberung des Luftraums gegenübergestellt wird. Verbunden werden die Splitter allein durch emotive Wertigkeiten, die, gerade weil sie nie eindeutig werden, höchste Intensität erreichen.

Einerseits treibt er dieses Verfahren aufs äußerste, um andererseits in einer Art Gegenbewegung durch eindeutige Verweise und Kontinuitäten auf der Erzählebene das Ganze in den Rahmen einer verstehbaren Erzählung zurückzuführen. So werden die Elemente der Dekomposition durch konstruktive Vereindeutigung zu einem kompositorischen Ausgleich gebracht; es entsteht ein subtiles Gleichgewicht, das diesem avantgardistischen Film zugleich eine klassische Note verleiht. Jedenfalls erscheinen solche Rückbindungen weniger als ästhetischer Kompromiß denn als ein Verfahren, dem Betrachter anstelle einfacher Verunsicherung die notwendige seelische Öffnung zu ermöglichen.

Es ist aber nicht allein die Kombinatorik als solche, sondern ebenso die *Dauer* der Bilder, die hier zur eigenständigen Aussage wird, eben die 'plastische Formung der Zeit' als das für Tarkowskij spezifische Gestaltungsmittel der Kinematographie:

In einem bestimmten Sinne könnte man sie als ein Modellieren der Zeit bezeichnen. Ähnlich wie ein Bildhauer in seinem Inneren die Umrisse seiner künftigen Plastik erahnt und entsprechend alles Überflüssige aus dem Marmorblock herausmeißelt, entfernt auch der Filmkünstler aus dem riesengroßen, ungegliederten Komplex der Lebensfakten alles Unnötige und bewahrt nur das, was ein Element seines künftigen Filmes, ein unabdingbares Moment des künstlerischen Gesamtbildes werden soll (Tarkowskij 1988, 67).

Was in Malerei und Literatur Farbe und Wort sind, ist im Film der Rhythmus der Zeit jenseits der rein analytisch-funktionalen Montage.

Doch die gliedernde Anordnung von Einstellungen mit bewußt unterschiedlichem Spannungsdruck (das ist die aus dem Fluß des Materials selbst resultierende innere Zeit jeder Einstellung) darf dem Leben nicht etwa durch willkürliche Vorstellungen entsprechen, sondern muß von der inneren Notwendigkeit bestimmt werden, organisch für die Materie des Filmes insgesamt sein (Tarkowskij 1988, 130).

Bald nach der geschilderten Sequenz wird der individuelle Rahmen der Erinnerung, die Erlebnisse auf einem Schießplatz, wieder überhöht durch die

mythischen Bilder von Soldaten, die scheinbar ohne Sinn und Ziel in sisyphogleicher Anstrengung Artilleriegeschütze auf improvisierten Flößen durch einen unendlichen Morast schieben, die Anstrengung des Krieges, ihr Opfer in gleichmütigem Dulden ertragend. Während die Bilder des spanischen Bürgerkriegs ikonographisch noch von höchster Eindeutigkeit waren – man wird sie sogleich als bestimmte Daten lesen können –, verwischt sich hier das Bild des konkreten 'Großen Vaterländischen Krieges' mit einer formalen Komposition des unwillkürlich entstandenen Materials, die die Bilder zum Gleichnis der ewigen Wiederkehr des Schreckens macht. Auch hier findet sich wieder jene bereits angemerkte Übertragung vom Individuellen ins Allgemeine. Denn diese rein assoziativ eingeschobenen Bilder wiederholen in einem dokumentarischen Bild nur die eben inszenierte persönliche Erinnerung an das heroische Opfer des Schießlehrers, der sich zum Schutze seiner Schüler selbstlos über eine Granate wirft. Während die Erzählung auf das Konkrete der Biographie zurückverweist, wird diese Ebene durch die Struktur des Bildes wieder aufgerissen. Die horizontlose Landschaft läßt kein Ziel erkennen, die seltsame Mischung zwischen den Uniformen und Waffen des 20. Jahrhunderts und der Archaik des Transports in solch ortloser Wasserrüste entbinden die Bilder vom ursprünglichen Kontext und verwandeln sie von einem *Dokument* in ein *Symbol* des Krieges.

Diese Bilderreihe in der Zeit zeigt mit ihrer subjektiven Kontinuität im Disparaten auch den Unterschied zur Programmatik des 'cinéma pur', das unter Berufung auf die der Musik allenthalben zwanglos zugestandenen Autonomie um die abstrakte Komposition der Dauer bemüht war. Doch hier wird das Problem

völlig anders gelöst: Die Materialität des Lebens befindet sich an der Grenze ihrer völligen Auflösung. Die Kraft des Kinematographen besteht jedoch gerade darin, daß er die Zeit in ihrer realen und unauflösbaren Verknüpfung mit der Materie der uns täglich, ja stündlich umgebenden Wirklichkeit beläßt (Tarkowskij 1988, 66).

Mit einem Avantgardisten wie Eisenstein teilt der Spätromantiker zwar die Kühnheit der Kombinatorik jenseits naturalistischer Einheit von Zeit und Raum, doch statt das Bild auf abstrakte Werte zu reduzieren, die eben die Eindeutigkeit der Bezüge in der Montage gewährleisten, steigert er die Vielschichtigkeit jedes einzelnen Bildes. Dies geschieht nicht allein durch die Verschränkung mehrerer Ebenen innerhalb eines Kaders oder die Potenzierung der sinnlichen Fülle jedes Bildes bis zur Unübersichtlichkeit, sondern vor allem durch die *Dauer der Einstellungen über jenen entscheidenden Punkt hinweg, der benötigt wird, damit sich der Betrachter des sachlich Gemeinten versichert.*

In der berühmten 'Göttersequenz' aus Eisensteins OKTJABR (UdSSR 1927) hat der Betrachter keinerlei Zeit, die Vielzahl der Kunstwerke, die uns in rascher Abfolge präsentiert werden, wirklich wahrzunehmen. Die Sekundenbruchteile reichen gerade aus, einerseits sich des ikonographischen Gehalts des Verweises auf die verschiedensten Konfessionen zu vergewissern und andererseits die formale Abfolge der Komplexitätsreduktion der Götzenbilder nachzuvollziehen. Umgekehrt ist das Bild der Soldaten in der horizontalen Schlamm- und Wasserwüste in SERKALO so endlos lange im Blick, daß der Betrachter es weit über seinen Informationswert hinaus und je nach Charakter mit ganz verschiedenen Gehalten füllt. Verbindet man dann solche Bilder miteinander, potenzieren sich in der Kombinatorik die Bedeutungen ins Unendliche.

Wenn die Konfrontation extremster Gegensätze, also rein abstrakter Elemente mit 'härtesten Realitätsfragmenten' in einem Kunstwerk jenseits der klassizistischen Doktrin einer einheitlichen Stilhöhe Charakteristikum der symbolistischen 'Modernité' war, dann erweitert Tarkowskij hier die Spekulationen Mallarmés über den Klang der Buchstaben und Moreaus Behauptung der Erotik des reinen Farbmaterials um den 'sinnlichen Klang' der Zeit. Maria Deppermann beschreibt dieses Verfahren anhand der Dichtung "Vierte Symphonie. Pokal der Schneegestöber" von Andrej Belyi:

Der Vorgang der sprachlichen Symbolisierung besteht nun darin, daß dieses Erlebnis, dem eine Idee zugrunde gelegt wird, zu dem Naturphänomen des Schneesturms in *Analogie* gesetzt wird. Es muß also eine Sprache gefunden werden, die in der Bildersequenz, die sich aus den dynamischen Phänomenen des Schneesturms bilden läßt, der ganzen 'Tonleiter' der Erlebnisaspekte symbolisch Ausdruck verschafft. Sowohl das an sich bildlose innere Erleben, das nach Belyj nicht in der Oberflächenhandlung des Alltags aufgeht, als auch das ebenfalls bildlose Sein der Idee kann [...] durch dieses dynamische Symbol ausgedrückt werden, vollständiger als in realistischer Abbildung (Deppermann 1982, 133f).

Dies ist also nicht durch starre Mimesis auch des Psychischen darstellbar, sondern allein durch die *Bewegung der Form* selbst.

Die Methode der Symbolisierung, die diese Zusammenhänge sprachlich realisieren will, steht also vor einer komplexen Aufgabe: die beiden Reihen der inneren und der äußeren Erfahrung, die keinen kausalen Bezug zueinander haben, sprachlich aufgrund ihrer *Analogien* aufeinander zu beziehen. Es soll also sowohl die *Innen-Außen-Relation* sprachlich gestaltet werden, wie auch der mit ihr zu verbindende "*unendliche Bezug*" zwischen dem Erleben und dem Sein der Idee. Das Symbol soll als "Bild-Modell" der Erfahrung fungieren (Deppermann 1982, 134).

In SERKALO ist es gerade die Verschränkung des höchst Individuellen und Konkreten der persönlichen Biographie mit dem Allgemeinen der Historie,

die diesen Symbolisierungsprozeß glaubwürdig macht. Diese Spannung wird in Form und Inhalt aufs äußerste gesteigert, wenn unvermittelt den als Spielhandlung akribisch rekonstruierten Szenarien der Kindheit – dem einsamen Waldhaus nach einem alten Familienfoto – die Allmacht des überindividuellen Prozesses als 'Objektivität' der dokumentarischen Bilder aus dem Krieg in der Sowjetunion und in Spanien gegenübergestellt wird. Beide Ebenen gehen zugleich als formale Assoziationen und als biographische Erfahrungen ineinander über: das Schicksal der Mutter wird geprägt vom stalinistischen Terror.

Symbol ist hier nicht ästhetische Abkehr von der Welt, wie etwa die Formenspiele der 'Decadence', sondern die Behauptung der 'Wahrheit' der Bilder. In diesem Sinne deutet Tarkowskij die nach langer Suche intuitiv als gültig erkannten Aufnahmen der Passage der Soldaten durch den Sivasch-See:

Dieses Material sprach uns [sic] von der Unsterblichkeit, und das Gedicht Arsenij Tarkowskij verlieh dieser Episode einen Rahmen, vollendete sie sozusagen. [...] Die einfach und exakt fixierte, auf dem Filmstreifen festgehaltene Wahrheit *hörte auf diese Weise auf, nur der Wahrheit ähnlich zu sehen*. Sie wurde plötzlich zu einem Bild der Heldentat und des Preises dieser Heldentat (Tarkowskij 1988, 139).

Denn "ungeachtet dessen, daß wir den Weltenbau nicht in seiner Ganzheit wahrnehmen können, vermag das Bild diese Ganzheit auszudrücken" (Tarkowskij 1988, 111). Der Anspruch des Bildes ist nicht mehr der eines konventionellen Zeichens, sondern als Kunstwerk birgt es die Totalität der Welt: "Das Bild bedeutet und symbolisiert also nicht das Leben, sondern verkörpert es, indem es seine *Einmaligkeit* zum Ausdruck bringt" (Tarkowskij 1988, 139). Diese poetische Struktur ist, wie es im weiteren zu zeigen gilt, die eigentliche symbolische Qualität des Spiegels in SERKALO.

Der Spiegel als Symbol

Die oben bereits angedeutete Zerstörung des Mimetischen in der Moderne war zweifellos schon in der Romantik Ausdruck einer Krise der Subjektivität. Festzuhalten ist, daß es sich beim Spiegelmotiv als übergreifender Metapher des ganzen Filmes immer auch um die Frage nach dem Selbstportrait handelt, also mit der Spiegelung die Erfahrung des Selbst gemeint ist; "unser inneres Erleben auszudrücken, welches die einzige unserem Bewußtsein zugängliche Realität ist – das wurde zur Aufgabe der Kunst", postulierte Brjussov (zitiert nach Düwel 1986, 465). Spiegelbild und Selbstportrait – und SERKALO stellt zweifellos auch ein solches dar – waren bekanntlich zu Beginn der Neuzeit entscheidende Instanzen der Selbstvergewisserung des neuzeitlichen Individuums, d.h. wie Jörg Zimmermann (1991, 106) bemerkt,

"Selbstbezug des Individuums in der Vielfalt seiner möglichen Weisen des 'Gegebenseins'". So kulminiert der Kult des modernen Künstlersubjekts schon in der Renaissance in den christusgleichen Selbstdarstellungen eines Albrecht Dürer, die endgültig das moderne Individuum auch ästhetisch an den angestammten Platz Gottes stellen. Kay Kirchmann führt aus, wie dieser Konstruktion bereits der Keim der späteren Krise innewohnt:

Dies ist ab der Renaissance eingebunden in das Thema der *Subjektivität*, die sich als *Referenzgröße konstituiert*, also unter jeweiliger Bezugnahme zum Nicht-Ich (Welt, Gott, der/das Andere). Als Form der Selbstvergewisserung ist dem ästhetischen Akt des Selbstportraits bereits jene *Fragilität des Ichs eingeschrieben*, das sich nur noch in der Abgrenzung entwerfen kann, was zur Folge hat, daß Ich-Konstitution letzten Endes nur noch als *Selbst-Entwurf* figurieren kann (Kirchmann 1994, 29).

Solange allerdings solche Subjektkonstitution durch die Gewißheit ihrer Außenreferenz, nämlich die Erkennbarkeit der Welt, gewährleistet war, blieb solcher Selbst-Entwurf verhältnismäßig unproblematisch. "Ästhetisch bedeutet das u.a. die Aufwertung der Mimesis zur bildnerischen Erfahrung des Subjekts. Das mimetische Prinzip erscheint im Selbstportrait/Spiegelbild zunächst auf eine ideale, weil sinnfällige Ausdrucksform komprimiert" (Kirchmann 1994, 29). Doch

während so der Spiegel, vom religiösen Sinnbild zum Gleichnis der Künstlerseele umgedeutet und säkularisiert in der Kunstlehre des 18. und 19. Jahrhunderts einen bedeutsamen Platz einnahm, bereitet sich im Subjektivismus des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Wandlung der Sinnggebung vor.

Das Symbol steht nun für

jene im erwachsenen Selbstbewußtsein wurzelnde fortschreitende Spaltung des Ich in beobachtendes Subjekt und betrachtetes Objekt, [...] eben jenes schmerzliche Erkennen eines tiefen Zwiespalts zwischen Ich und Welt, ja im Ich selbst (Langen 1940, 273).

Die geistesgeschichtliche Krise etwa durch die philosophischen Spekulationen des deutschen Idealismus, aber auch die konkrete Erfahrung einer abstrakter werdenden Lebenswelt seit Ende des 18. Jahrhunderts mußte mit der Verunsicherung über das Referenzobjekt solche ästhetische Selbstkonstitution problematisch werden lassen. Der Verlust der Sicherheit über den Charakter der Mimesis machte nicht nur ihr Objekt, sondern zugleich ihr Subjekt fragwürdig, mindestens aber führte er zu einer Aufwertung der künstlerischen Form gegenüber dem nunmehr problematischen Gehalt, wie wiederum Kay Kirchmann ausführt:

Abgelegt ist hier bereits die Hoffnung, in der Ähnlichkeit zwischen Abgebildeten und Abbildung eine Form der Selbsterkenntnis zu tätigen. Spekulativer Horizont (früh-) romantischer Autopoesis bleibt zunächst noch die Selbsterschaffung Gottes im Geiste des ästhetischen Schöpfers. Diese Idealisierung der

ästhetischen Form versuchte, die verlorene Seins- und Erkenntnisgewißheit in der Evidenz des ästhetischen Aktes wieder einzuholen. [...] Demgegenüber nehmen Spätromantik und in ihrer Folge der Symbolismus eine Position ein, in der *die Konstruktion des Kunstwerks selbst zum einzig übriggebliebenen Sinn* erhoben wird. Entsprechend rückt das selbstreflexive Moment der Kunst, nunmehr endgültig jeglicher Referentialität zum Außerästhetischen enthoben, ins Zentrum des Kunstwerkes (1994, 29).

Tarkowskij schwankt nun zwischen den angedeuteten Positionen von Romantik und Symbolismus hinsichtlich der transzendenten Referenz der ästhetischen Struktur.¹⁴ Er "vermag lediglich zu sagen, daß das Bild ins Unendliche strebt und zum Absoluten hinführt" (Tarkowskij 1988, 110). Entscheidend ist aber, daß *sich hier die Spiegelmetapher einer autopoetischen Konstruktion des Selbst annähert, wenngleich Tarkowskij noch zu sehr Romantiker ist, als daß er dieser Konsequenz bis an ihr Ende folgt*. Leonid Batkin beschreibt unbenommen solcher Einschränkungen die Kreation der Person in diesem 'Selbstportrait' zu Recht als eine Kreation der poetischen Struktur selbst:

Das wesentliche ist hier nicht das, was in der offenen Struktur des Filmes realisiert wurde, das wesentliche ist diese Offenheit, die immer enthaltene Möglichkeit, tatsächlich die Unendlichkeit aufnehmen zu können: von Leonardo bis zu den spanischen Kindern, von der russischen Landschaft bis zu Pergolesi, von Dostojewski bis zur Atomexplosion, von den stillen Kindheitserinnerungen bis zu den chorischen Deklamationen der jungen Fanatiker. Diese Universalität des Bewußtseins macht die heutige Persönlichkeit zu einem Brennpunkt der Geschichte (Batkin 1989, 661).

Im Sinne der hier angedeuteten Ästhetik des Symbolismus kann dann gesagt werden, daß überhaupt erst jene wechselseitige Spiegelung zwischen Individuellem und Allgemeinem Ort der Konstitution des Subjekts wird, ohne daß hinter den endlosen Reihen von Spiegelungen und Widerspiegelungen eine von ihnen unabhängige Außen- oder Innenreferenz noch vorhanden wäre. Mikro- und Makrokosmos, Subjekt und Welt werden im Symbol des Spiegels eins. Tarkowskij kann sich auf Belyj berufen: "Das Symbol ist ein Bild, das aus der Natur genommen und durch das Schöpferische verwandelt worden ist. Das Symbol ist ein Bild, das in sich das Erleben des Künstlers und Züge, die der Natur entnommen sind, vereint" (Belyi 1909, zitiert nach Depermann 1982, 133). Die möglichen expliziten ikonographischen Momente bilden also nur die oberste Schicht einer schier unendlichen Kette von Referenzen, deren eigentliche Fluchtlinie eben der Verlust der Außenreferenz ist. Ähnliches gilt für den Naturalismus der Handlung oder des dokumentari-

¹⁴ Eine Unentschiedenheit, die ähnlich den französischen Vorbildern auch den russischen Symbolismus der Jahrhundertwende prägte; vgl. Pascal 1981.

schen Materials. Dies alles erhält seinen Sinn erst aus der wechselseitigen Spiegelung. Das entscheidende Ordnungsprinzip von SERKALO ist aber weder die biographische Handlung noch das unterschiedliche Auftauchen von Spiegeln und spiegelnden Flächen, sondern die freie Spiegelung in Zeit und Raum, d.h. der Verlust einer linearen Ordnung derselben.

So wiederholt die Makrostruktur des Filmes gemäß Schellingscher Naturgleichung von der Identität des Kleinsten und Größten nur das Motiv der Spiegelung, so z.B. wenn die Erzählrichtung nicht einfach in Form konventioneller Rückblenden umgekehrt wird, sondern trotz historischer Konnotate Vergangenheit und Gegenwart als ästhetische 'Reinkarnation' ineinander verschmelzen. Der Betrachter erfährt schließlich den dramaturgischen Sinn des dünnen Handlungsfadens häufig genug erst im nachhinein, sein 'Erleben' findet auf der Zeitskala nach vorne und nach hinten als gleichwertige Spiegelung statt, in der jede biographische Linearität aufgehoben ist. Das Selbstbild, durch den Spiegel im Raum schon als bloßer Schatten auf der Leinwand problematisch geworden, kann für Tarkowskij auch durch die Kontinuität der Zeit keinerlei Sicherheit gewinnen; es wird eben zum Material einer "Plastik aus Zeit":

Es heißt, die Zeit sei unwiederbringlich. Das ist insofern richtig, als man, wie man sagt, das Vergangene nicht zurückholen kann. Doch was bedeutet eigentlich 'das Vergangene', wenn für jedermann im Vergangenen die *unvergängliche* Realität des Gegenwärtigen [...] beschlossen liegt? [...] Im Unterschied hierzu möchte ich auf die Umkehrbarkeit der Zeit in ihrer ethischen Bedeutung aufmerksam machen. Für den Menschen kann die Zeit nämlich nicht einfach spurlos verschwinden, weil sie für ihn lediglich eine subjektiv geistige Kategorie ist. Die von uns durchlebte Zeit setzt sich in unseren Seelen als eine in der Zeit gemachte Erfahrung fest.

Ursachen und Folgen bedingen sich in ständig wechselnder Verknüpfung. Das eine bringt hervor und wird zugleich das andere mit einer unerbittlichen Bestimmtheit, die sich als Verhängnis darstellen würde, könnten wir sämtliche Verknüpfungen augenblicklich und vollständig erkennen. Die Verknüpfung von Ursache und Folge, das heißt der Übergang von einem Zustand in einen anderen, ist zugleich auch eine Existenzform der Zeit [...] (1988, 61f).

Batkin bemerkt zu Recht, daß der Film letztlich sehr wohl eine klare Komposition mit verhältnismäßig wenigen Gliederungselementen besitzt – eigentlich nur zwei Zeitreihen, nämlich der Vergangenheit und des Gegenwärtigen – mit absolut nachvollziehbaren Überleitungen. Entscheidend ist aber im Gegensatz etwa zu konventionellen Rückblenden, wie sie beim herkömmlichen Erzählfilm problemlos rezipiert werden, daß es in SERKALO keine Hierarchie zwischen diesen Ebenen gibt. Erinnerung und Gegenwart stehen sich vollkommen gleichberechtigt gegenüber. Die Erinnerung spiegelt sich nicht allein poetisch in der Realität des Jetzt, sondern letzteres ist zugleich deren Widerspiegelung. Rezipient und Produzent des Kunstwerks

finden beide sicheren Halt erst im ästhetischen Prozeß. Das medial notwendige 'Präsens' des Filmes, nämlich die unmittelbare Gegenwärtigkeit aller Bilder vom Vergangenen, wird so zum Inhalt des Filmes.

Batkin betont, daß die klassischen Hierarchisierungen zwischen Realem und Imaginärem auf der Form- und Handlungsebene unterlaufen werden:

Die Ausdruckskraft des Metaphorischen dringt jedoch auch in die Handlungsfragmente ein und reißt auf, was sich hinter ihnen verbirgt, verkehrt ihre direkte und besondere Bedeutung, überträgt diese ins Allgemeine. Andererseits wird gerade in den symbolischen Leitmotiven der Träume, die den Film verklammern, die Materialität des Gegenstandes verstärkt, wird dokumentarisches Filmmaterial einbezogen. Die Intensität des Symbolischen und die Spannung des Naturalistischen durchdringen einander, sind wie zwei einander bedingende Pole. In der unaufhörlichen Bewegung zwischen ihnen, in ihrer paradoxen Korrelation liegt eben jene 'Metasprache', die wir erlernen müssen, um diesen Film zu verstehen (1989, 657).

Allerdings sollten die vorangegangenen Ausführungen deutlich gemacht haben, daß dies hier nicht als 'aufgeklärte' Formanalyse im Sinne einer Selbstreflexion des Mediums zu verstehen ist, sondern als kosmisches Weltgleichnis. Tarkowskij beschreibt diesen Anspruch: "Ein Bild – das ist ein Eindruck von der Wahrheit, auf die wir mit unseren blinden Augen schauen dürfen" (1988, 111). Die Montage von SERKALO folgt damit auch hier einem zentralen Gedanken der frühromantischen Philosophie Schellings, wonach die eigentliche Erfahrung des Selbst nur in unendlicher Bewegung jenseits jeder Verdinglichung zu erreichen wäre. Manfred Frank beschreibt die Notwendigkeit der unendlichen Fortführung dieses Zirkels als Voraussetzung der Selbstdarstellung des 'absoluten Ichs': "Würde das Ich auf seine Unendlichkeit Verzicht tun, so würde es sich als ein Absolutum auslöschen; würde es seiner Beschränktheit abschwören, so wäre es für sich selbst kein *Ich*, das heißt nichts sich selbst Faßliches" (1984, 580). Es würde damit wohl auch nicht die Form einer künstlerischen Selbstdarstellung annehmen können. "Der Widerspruch wird aufgehoben durch Einführung des Schemas eines unendlichen *Werdens*, also eines Wechselspiels von Hemmungen und Strebungen, eines Hin und Her von Selbstschöpfung, Selbstbeschränkung und Überschreitung des jeweils Produzierten" (ibid.).

Ohne die Parallelen hier weiter ausführen zu können, zeigt sich die prinzipielle Unmöglichkeit, das eigentliche Selbst zur Darstellung zu bringen, weil im Moment der Konkretisierung, d.h. im Augenblick der künstlerischen Formgebung, dessen Absolutes durch die Relation zu den Dingen beschränkt wird. Während also für einen Eisenstein die Analyse auf die Differenz in Form und Gehalt zielte, erscheint für Tarkowskij das Selbst des Autors nur hinter den Relationen der Montage als 'Übersprung' des begrifflich Nichtfaßbaren. Da der Blick auf diesen Spiegel in unendlicher Selbstreflexivität nicht

an sein Ziel, das identische Subjekt, kommen kann, erscheint dieses immer nur in einer Annäherung ex negativo. So kann das Kunstwerk sein Ziel, nämlich das Subjekt nicht mehr erreichen. Die klassische Dualität von Subjekt und Objekt, hier also die souveräne Erzählung der eigenen Vita als Objekt der Beschreibung, wird zugunsten unendlicher Spiegelungen aufgelöst. Tatsächlich stoßen die Verfahren einer klassischen Hermeneutik, wie aufgezeigt, an ihre Grenzen.

Für Derrida ist dies die einzig verbleibende Form der Rede überhaupt, "eine Urschrift ohne anwesenden Ursprung" (1976, 21). Er erinnert an das grundlegende Dilemma der aristotelischen Logik, daß nämlich einerseits eine dem Text vorgängige Wahrheit als Referenz unterstellt wird und sich diese zugleich immer nur als schon in Wörtern oder eben hier auch in Bildern geformte zeigen kann. Daraus folgert Derrida die prinzipielle Unmöglichkeit, mit Sprache etwas anderes als das Produkt ihres eigenen Schöpfungsaktes zu bestimmen. Zugleich folgert er in radikaler Konsequenz, daß ein Bezugsobjekt jenseits der Sprache zumindest unzugänglich sei. Manfred Frank referiert die Stellung der Kunst, insbesondere der Mimesis in diesem Kontext:

Wenn nämlich [...] die Gegenwärtigkeit der Wahrheit immer nur nachträglich einleuchtet, nachdem sie nämlich vom Ausdruck zurückgespiegelt wurde, dann muß man wohl sagen, daß sie um ihre Gegenwärtigkeit gebracht ist. Das gilt auch für ihre Identität: Wenn diese Identität als Identität erst einleuchtet, nachdem sie aus dem Nicht-Identischen zurückgekehrt ist, dann ist offenbar die Entzweiung von Urbild und Abbild früher als das Original in seiner instantanen (augenblicklichen) Selbstgegenwärtigkeit. Die Entzweiung, die Entäußerung kommt der Wahrheit zeitlich zuvor (1984, 580).

Insofern kann die hermeneutische Analyse des Filmes zeigen, wie es Tarkowskij gelingt, die Konsequenzen der Poetik der Moderne mit den medialen Strukturen des Mediums Film zu verbinden. *Doch ist damit nicht die Möglichkeit des kommunizierbaren Verstehens prinzipiell in Frage gestellt, sondern Voraussetzung hierfür ist nur die Berücksichtigung der Verfahren einer modernen Poetik in der Struktur des wissenschaftlichen Verfahrens selbst.* Für Derrida (1972) dagegen ist die Konsequenz solcher Überlegungen eine sehr viel weitergehende, aus ihr folgt das Ende jeglicher Hermeneutik. Um an den Ausgang dieser Überlegungen zurückzukehren, würde dies heißen, daß SERKALO tatsächlich eine Grenze der filmwissenschaftlichen Analyse markiert, d.h. daß der Regisseur mit seinen eingangs zitierten mystifizierenden Äußerungen, mit denen er sich zudringlicher Interpretation entzieht, recht behalten würde. Tatsächlich konnte aber gezeigt werden, wie selbst einem vermeintlich so enigmatischen Werk wie SERKALO ein präziser formaler Aufbau zugrunde liegt. Die Polyvalenz, die alle inhaltlichen und formalen Ebenen dieses Kunstwerks kennzeichnet, führt nicht zur prinzipiell-

len Unzugänglichkeit des Ganzen, sondern sie ist Bestandteil des ästhetischen Verfahrens, das damit eine außerordentliche Qualität gewinnt. Im Gegensatz zu den Überlegungen Derridas gilt es also festzuhalten, daß ein solches Verfahren als rationale Formstruktur nicht weniger präzise analysierbar ist als etwa eine Montagefolge Eisensteins. Eine *Ikonomie der Moderne* hat in der Struktur des poetischen Verfahrens selbst ihren präzise faßbaren Gegenstand. Die intendierte Irrationalität, die Polyvalenz eines Kunstwerks wie SERKALO hebt die Möglichkeit eines rationalen kunstwissenschaftlichen Verstehens nicht auf.

Allerdings drängt auch Tarkowskij's Verfahren tendenziell auf die Auflösung aller bestimmbareren Formzusammenhänge. Darin folgt er einer Tendenz moderner Lyrik zur Dekomposition bis hin zum unverständlichen 'Stammeln', dann nämlich, wenn am Ende die Vielzahl der Bedeutungen in Beliebigkeit umkippt und somit die ursprünglich intendierte Intensivierung der Kommunikation ins Absurde umschlägt. Innerste Konsequenz dieser Scheu vor jeglicher Verdinglichung wäre dann das Schweigen, eine Absenz, die von Mallarmé entscheidend gedacht und in Malewitschs 'Weißem Quadrat' vollzogen wurde. Tarkowskij radikalisiert diese Furcht vor Entäußerung: "Das Fehlen eines Bildes stellt das stärkste Bild überhaupt dar, es existiert nur in unserer Vorstellung" (1989, 100). Da dies Schweigen in der Moderne längst gewagt wurde, kann es selbst als apodiktischer Akt kein Interesse mehr finden, weil ja schon lange alles gesagt ist. Was könnten wir denn wesentlich anderes über das supreme Nichts eines Malewitschs sagen, als über diese leere Filmleinwand? Wenn wir es mystisch füllen wollen, so wie man es aus der Ästhetik der chinesischen Ch'an-Malerei kennt, können wir seinen Inhalt eben nicht mehr bestimmen. Erst hier ist wirklich die letzte Grenze des rational-wissenschaftlichen Diskurses erreicht. Dieses innere Bild stellt jedoch keine neue Form der Rede, schon gar nicht der wissenschaftlichen dar, sondern bedeutet das Ende jeglicher Kommunikation. Ein derartiger Film ohne Bild ist dann zweifellos nicht die auf Realisation hin zielende Utopie eines Regisseurs, sondern nur die ästhetische Asymptote im Kontext einer prozeßhaften Poetik. Tarkowskij hat sich zumindest auf jenem schmalen Grat zwischen symbolistischer Poesie und Sprachverlust nirgendwo weiter gewagt als in SERKALO; mit der erneuten Vereindeutigung im Spätwerk verliert er zugleich an poetischer Innovationskraft.¹⁵

Regisseure wie Sokurov und Peleschjan haben aber gezeigt, daß auch ohne solche 'Einschwörungen' die Möglichkeiten 'lyrischer Montage' als 'Moder-

¹⁵ NOSTALGHIA (UdSSR 1982/83) stellt in vielerlei Hinsicht den Übergang dar; der subtilen Bildkomposition steht die penetrante Eindeutigkeit der 'Predigt' des Domenico gegenüber, die kaum noch als poetisches Spiel (wie die der Mönche im ANDREI RUBLJOV) zu lesen ist, sondern den Charakter direkter politischer Rede annimmt.

nité' der Formensprache noch nicht erschöpft sind. In SERKALO hat Tarkowskij die ihm größtmögliche Öffnung und Polyvalenz gestaltet, ohne die Fäden der Kommunikation aufzugeben. Dies war ihm nur möglich durch die klar kalkulierte Poetik des Filmes, deren Struktur ich aufzuzeigen versuchte.

Literatur

- Batkin, Leonid (1989) Andrej Tarkowskis Film DER SPIEGEL. In: *Literatur und Kritik* 37, S. 649-664.
- Böhm, Lorenz (1985) Die Krise der Repräsentation. In: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 - 1930*. Hrsg. v. Lorenz Dittmann Stuttgart: Steiner Verlag.
- Christoffel, Ulrich (1948) *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst im 19. Jahrhundert*. Wien: Gallus Verlag.
- Deppermann, Maria: (1982) *Andrej Belys ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*. München: Otto Sagner.
- Derrida, Jacques (1972) *La dissémination*. Paris: Seuil.
- (1976) *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Düwel, Wolf / Umlauf, Wolfram (1986) Symbolismus. In: *Geschichte der russischen Literatur*. Bd. 2. Hrsg. v. Wolf Düwel. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 464-513.
- Frank, Manfred (1984) *Was ist Neostrukturalismus?*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1985) *Eine Einführung in Schellings Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Friedrich, Hugo (1956) *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis in die Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt.
- Gombrich, Ernst H. (1981) *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M.: DVA.
- Heidt Heller, Renate (1990) Erwin Panofsky. In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. v. Heinrich Dilly. Berlin: Reimer.
- Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hrsg.) (1978) *Emblemata, Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- Hofstätter, Hans H. (1965) *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln: DuMont.
- Kirchmann, Kay (1994) Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, 2, S. 23-38.
- Langen, Albert (1940) Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung. In: *Germanisch-romanische Monatshefte* 28, S. 269-280.
- Mirskij, Dmitrij S. (1964) *Geschichte der russischen Literatur*. München: Beck.
- Neuber, Sigrid (1985) *Spiegel und Spiegelungen in Tarkowskij's NOSTALGHIA*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Panofsky Erwin (1975) *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont.
- Pascal, Piere (1981) *Strömungen des russischen Denkens 1850 - 1950*. Wien: L'Age d'homme.

- Peukert, Detlev F. (1989) *Max Webers Diagnose der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pochat, Götz (1983) *Der Symbolbegriff in Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln: DuMont.
- (1986) *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont.
- Schlegel, Hans-Joachim (1987) Der antiavantgardistische Avantgardist. In: *Andrej Tarkowskij*. Hrsg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München: Hanser, S. 23-42.
- Schmid, Eva M.J. (1987) Erinnerungen und Fragen. In: *Andrej Tarkowskij*. Hrsg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München: Hanser, S. 43-80.
- Schmitz, Norbert M. (1994) *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von Kunstwissenschaft und klassischer Avantgarde um 1910*. Alfter: VDG.
- Tarkowskij, Andrej (1988) *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein.
- (1989) Einige Worte über die Apokalypse. In: *Iskusstvo kino*, 2, S. 96-100. [Manuskript übersetzt von Christine Schilha].
- Tuchmann, Maurice / Freemann, Juice (Hg.) (1988) *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1895-1985*. Stuttgart: Urrachhaus.
- Turowskaja, Maja Josifowna / Allardt-Nostitz, Felicitas (1981) *Andrej Tarkowskij: Film als Poesie - Poesie als Film*. Bonn: Keil.
- Zimmermann, Jörg (1991) Mimesis im Spiegel: Spekulative Horizonte des Selbstportraits. In: *Kunstforum International*, 114, S. 106-115.

Zu den Autoren

Gerd Hallenberger, Dr., geb. 1953, Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt "Fernsehen und neue Medien im Europa der 90er Jahre" (Universität Siegen), einem Teilprojekt des DFG-Sonderforschungsbereichs "Bildschirmmedien"; zahlreiche Veröffentlichungen zu phantastischer Literatur, Fernsehunterhaltung und Rockmusik, u.a. (zusammen mit Joachim Kaps) "Hätten Sie's gewußt? Die Quiz- und Game-Shows des deutschen Fernsehens" (Marburg: Jonas Verlag 1991).

Britta Hartmann, geb. 1966, Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" in Potsdam-Babelsberg, arbeitet an einer Dissertation zum Filmanfang; Aufsätze zu Filmtheorie und -analyse.

Angela Keppler, geb. 1954, Privatdozentin für Soziologie an der Universität Konstanz, lebt in Hamburg; veröffentlichte zuletzt "Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien" (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994) sowie "Wirklicher als die Wirklichkeit. Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung" (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994).

Friedrich Krotz, Dr., geb. 1950, Wissenschaftlicher Referent am Hans-Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen in Hamburg, Redakteur von "Rundfunk und Fernsehen"; arbeitet im Bereich sozial- und kulturwissenschaftlich orientierter Kommunikationsforschung und hat dazu zahlreiche Artikel publiziert.

Norbert Schmitz, Dr., geb. 1960, Kunst- und Filmwissenschaftler, Lehrbeauftragter an der Ruhr-Universität Bochum; promovierte über "Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von Kunstwissenschaft und klassischer Avantgarde um 1910" (Alfter: VDG 1993); Publikationen zu stil- und motivgeschichtlichen Fragen in Malerei, Fotografie und Film; Herausgeber von Vorlesungsskripten Heinrich Wölfflins und Max Dvoráks.

Sasha Torres, Richard and Edna Salomon Assistant Professor am Department of Modern Culture and Media der Brown University in Providence, Rhode Island, wo sie in den Bereichen Fernsehen, Film und Kulturtheorie lehrt; derzeit arbeitet sie an einer Publikation mit dem Titel "National Television" und bereitet den Sammelband "Living Color" vor, der dem Problemkreis von Rasse und der Rolle des amerikanischen Fernsehens gewidmet ist.

Hans J. Wulff, Dr., geb. 1951, Akademischer Rat am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Freien Universität Berlin; zahlreiche Veröffentlichungen zu Film- und Fernsehtheorie, u.a. "Die Erzählung der Gewalt" (Münster: MAkS Publikationen 1985) und "Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film" (Münster: MAkS Publikationen 1985); Mitherausgeber von "Film und Psychologie I" (Münster: MAkS Publikationen 1990) und von "Das Telefon im Film" (Berlin: Spiess 1992).