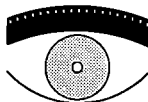


AUGENBLICK



**Parallele Welten
Fallstudien zur
deutschen Fernsehserie**

19

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Parallele Welten

Fallstudien zur deutschen Fernsehserie

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 19

Dezember 1994

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8,- (ÖS 68/SFr 8,-)
Jahresabonnement (3 Hefte) DM 24,- (ÖS 204/SFr 24,-)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-019-0

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Helmut Heinze und Martin Heinzel Nachtrag zu den Fernseh-Hesselbachs. Zur Ästhetik einer Unterhaltungsserie der frühen 60er Jahre.....	6
Gudrun Kirfel "Ich hab so furchtbare Angst!" Unbescholtene Bürger im Spannungsfeld des Politischen: " <i>Die fünfte Kolonne</i> " (1963 - 1968).....	31
Markus Burbach "Realitäten" - oder: Wie alltagsnah ist die <i>Lindenstraße</i> ?	48
Susanne Klar Die Netzstruktur der <i>Lindenstraße</i> Eine Untersuchung der Handlungsstränge anhand der Serienfolgen 448 bis 462	72
Literaturverzeichnis	89

Abbildungen:

Die Karikaturen zur *Lindenstraße* (Umschlag, Ss. 48,68,72,80) wurden von Christiane Labusga für dieses Heft gezeichnet

Die *Bibliographie* wurde von Sigrun Bohn erstellt.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Markus Burbach, geb. 1967, studiert seit 1989 Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Philipps-Universität Marburg, arbeitet zeitweise als Layouter für Bücher und wohnt in Gießen.

Helmut Heinze, geb. 1960, Promotion über Brechts Ästhetik des Gestischen, wiss. Mitarbeiter in den Teilprojekten "Magazinsendungen" und "Fiktionale Fernsehserien" des DFG-Sonderforschungsbereichs Bildschirmmedien, wohnt in Siegen. Veröffentlichungen zum Fernsehen (Serien und Magazinsendungen), Editionsarbeiten zu Arno Schirokauer.

Martin Heinzel, geb. 1968, studiert Medien-Planung, -Entwicklung und -Beratung an der Universität-GH Siegen. Stud. Hilfskraft im Teilprojekt "Fiktionale Fernsehserien" des DFG-Sonderforschungsbereichs Bildschirmmedien, bereitet zur Zeit eine Diplomarbeit zur Geschichte der Fernsehserie der DDR vor, wohnt in Siegen.

Gudrun Kirfel, geb. 1969, studiert Literatur- und Medienwissenschaften in Marburg, ist als freie Journalistin tätig, u.a. für den Norddeutschen Rundfunk.

Susanne Klar, geb. 1971, studiert Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Philipps-Universität Marburg, ist freie Mitarbeiterin bei einer Zeitung und wohnt in Marburg.

Christiane Labusga, geb. 1966, Studium der Philosophie in Marburg, seit 1993 wiss. Hilfskraft am Fachgebiet Graphik und Malerei im Fachbereich 09 der Philipps-Universität, wohnt in Marburg.

Vorwort

Die *Lindenstraße* wird zehn Jahre alt. 1985 wollte die ARD mit dieser fürwahr langlaufenden Serie ein Gegenstück schaffen zur Heimatidylle und Weißkittel-Verklärung der erfolgreichen ZDF-*Schwarzwaldklinik*. Während derzeit die Glottertal-Geschichten nur noch als Wiederholung gesendet werden, ist die *Lindenstraße* andauernd aktuell. Mit bald 500 Folgen ist sie immer noch für eine Einschaltquote von 5 bis 7 Millionen gut und somit kein Ende abzusehen. Es gibt außer diesem Jubiläum noch einen weiteren Grund, sich erneut mit der Endlos-Serie zu beschäftigen. Die *Lindenstraße* verdankt ihren anhaltenden Erfolg auch einem Trend im Programm des deutschen Fernsehens (öffentlich und privat), der 1994/95 deutlich sichtbar wird: Serien werden nicht mehr in kurzen Staffeln von 13 oder 26 Folgen produziert, sondern es werden gleich hunderte von Filmen geplant und in quasi-industrieller Rationalisierung *täglich* hergestellt und gesendet. Die erste deutsche werktägliche Endlosserie, *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* ist seit etwa zwei Jahren im Programm. Ihr Sender RTL hat für den frühen Vorabend jetzt eine zweite "daily soap" gestartet, *Unter uns* (230 Folgen), und die öffentlich-rechtlichen Anstalten ziehen nach: Ab Januar wird die bislang wöchentliche Serie *Marienhof* im Ersten täglich gesendet werden, und im ZDF läuft seit dem 5.12. *Macht der Leidenschaft* (130 Folgen).

Jeder dieser Serien bedeutet die Konstruktion einer kleinen Welt, auf die der Zuschauer sich einlassen kann und mit der er, wenn er es tut, schnell vertraut wird. Solche parallelen Welten bieten sich immer intensiver als Alternativ-Erfahrungsräume an, die man nutzen kann - unter einem gewissen Zwang, es auch regelmäßig zu tun. Von ihrer andauernden Präsenz versprechen sich die investierenden Sender einen Treue-Effekt für ihren Kanal. Ob das Kalkül angesichts der Vervielfachung der Angebote aufgehen wird, bleibt abzuwarten. Das Phänomen selbst aber lohnt Beachtung und wissenschaftliche Analyse als eine genuin fernsehspezifische Erscheinung, die auf ein evidentes Bedürfnis zielt: sich in diese fiktiven *Straßen* und *Höfe* zu begeben, um *unter uns* zu sein und *gute und schlechte Zeiten* zu erleben in einem Raum, in dem viel passiert, uns und den Protagonisten aber nicht viel passieren kann.

Aber das Serien-Leben unter dem beruhigenden Gesetz des *safer destiny*, war auch schon in den ersten Jahrzehnten im deutschen Fernsehen attraktiv. Deswegen bieten diese Fallstudien auch einige Rückblicke.

Günter Giesenfeld

Helmut Heinze und Martin Heinzel

Nachtrag zu den Fernseh-Hesselbachs.

Zur Ästhetik einer Unterhaltungsserie der frühen 60er Jahre

Wolf Schmidts Hesselbach-Geschichten gehören zu den wenigen Produkten fiktionalen Erzählens, die in mehreren Medien ihr Publikum fanden und die durch die Übernahme von einem Medium in ein anderes nicht an Reiz verloren. Von 1949 bis 1956 gab es die 'Hesselbachs' als Hörfolgen, 1954, 1955 und 1956 als Kinofilm. Als Fernsehserie waren die 'Hesselbachs' auf dem Bildschirm erstmals von 1960 bis 1963 und, nach einer längeren Pause, von 1966 bis 1967 zu sehen.¹ Außerdem veröffentlichte Schmidt eine Auswahl der Hörspieldialoge in Buchform; andere sind in den 50er Jahren außerdem als Texthefte in Laienspiel-Reihen erschienen.² Die medialen Varianten der Hesselbach-Episoden entstanden und reüssierten jeweils in einer Zeit, als sich der Hörfunk, das Kino und schließlich das Fernsehen in der Kultur der Bundesrepublik als Unterhaltungsmedien fest etablierten. Das Kino hatte seine beste Zeit als audiovisuelle Abendunterhaltung in der zweiten Hälfte der 50er Jahre.³ Der Hörfunk wandelte sich in dieser Zeit bereits von einem intensiv rezipierten Leitmedium der elektronischen Abendunterhaltung zu einem ex-

1 24 Folgen vom 22.1.1960 bis 17.11.61 unter dem Serientitel *Die Firma Hesselbach*, fortgesetzt in 18 Folgen vom 15.12.1961 bis zum 29.5.1963 als *Die Familie Hesselbach*. Die Staffel der 9 Folgen vom 1.10.1966 bis zum 7.6.1967 unter dem Serientitel *Herr Hesselbach* unterscheidet sich in Ort und Zeit der fiktiven Handlung von der früheren Serie. Die Staffeln der Fernsehepisoden schließen nicht an die Hörspielfolgen (*Die Familie Hesselbach* in 47 Folgen vom 17.9.1949 bis zum 10.5.1953, *Prokurist a. D. Hesselbach - Büro für Lebensberatung* in 12 Folgen vom 25.10.1953 bis zum 25.4.1954 und *Hesselbach GmbH* in 18 Folgen vom 28.11.1954 bis zum 11.3.1956) im Sinne einer Fortsetzung an, sondern verwerten Teile von ihnen. Die Daten der einzelnen Folgen sind ausführlich dokumentiert in: Sabine Hock 1991, S. 91-95.

2 Wolf Schmidt, 1953. Über 15 Texthefte sind in München bei Buchner erschienen; weitere Stücke sind in Sketchsammlungen veröffentlicht.

3 Vgl. dazu die Entwicklung der Filmproduktionen fürs Kino und die Zahlen der verkauften Kinokarten in: Friedrich P. Kahlenberg: Film. In Wolfgang Benz (Hrsg.): Die Bundesrepublik Deutschland: Geschichte in drei Bänden. Bd. 3. München: Fischer, 1986, S. 389.

tensiv rezipierten 'stand by'-Medium, was sich am allmählich schwindenden Anteil des ausgedruckten Hörfunkprogramms in den Programmzeitschriften ablesen läßt. Das Fernsehen dagegen hatte sich am Anfang der 60er Jahre zweifelsfrei als Medium von hohem ökonomischem und politischem Gewicht etabliert, mit zu dieser Zeit noch unabsehbaren Expansionschancen. Die frühen 60er Jahre sind fernsehgesehichtlich charakterisiert durch die Auseinandersetzungen um ein zweites Programm, durch die Institutionalisierung des Werbefernsehens in Gestalt kommerzieller Tochtergesellschaften der ARD-Anstalten, durch eine quantitative Ausweitung des Programmangebots und, damit zusammenhängend, durch den verstärkten Zukauf von Filmen.⁴ In diese Phase hinein entstanden die ersten Fernsehvarianten des Hesselbach-Stoffes.

Der Publikumserfolg der Hesselbach-Serie blieb nicht auf die Entstehungszeit beschränkt. 1986 sendete der Hessische Rundfunk im Dritten Programm des ARD-Fernsehens eine Wiederholung sämtlicher Folgen der Staffeln *Die Firma Hesselbach* und *Die Familie Hesselbach*. Im Hörfunk wurden die alten Hesselbach-Hörspielfolgen ebenfalls wiederholt. Wenn die 'Hesselbachs' auch nie das gleiche publizistische Echo fanden wie beispielsweise die Dauerserie der 80er und 90er Jahre *Lindenstraße*, so erfährt sie bis heute eine gewisse Aufmerksamkeit in der akademischen Fernsehforschung, wobei sich in den 90er Jahren bestimmte Perspektivwechsel abzeichnen. Nachdem in fernsehwissenschaftlichen Arbeiten die Hesselbach-Staffeln lange Zeit vor allem im Hinblick auf ideologische Sozialmuster in der Stoffschicht konsultiert und diskutiert wurden,⁵ schrieben Studentinnen und Studenten der Universität Frankfurt - offensichtlich Fans der Serie - ein Büchlein über 'ihre' Hörfunk-

4 Vgl. zur Entwicklung des Serienprogramms und des Serienmarktes in dieser Phase auch: Prugger 1994.

5 Prototypisch ist die Arbeit von Christa Wichterich: *Unsere Nachbarn heute abend: Familienserien im Fernsehen*, Frankfurt/Main, New York 1979. Sie untersucht in "ideologiekritischen Inhaltsanalysen" die Funktion der Familie und betrieblichen Machtstrukturen in ausgewählten deutschen Familienserien (Wichterich, *Unsere Nachbarn heute abend*, zu den 'Hesselbachs' vgl. 28-41). Eine Dissertation von 1994 (Beile 1994, hier insb. die Ss. 201-228) zeigt die Beharrlichkeit, mit der die immergleiche Auswahl von vier oder fünf bekannten Familienserien auf ihre Stoffschicht reduziert wird, um sie mehr oder weniger naiv angesetzten soziologischen Analysen zu unterziehen. Als positive Ausnahme soll an dieser Stelle ausdrücklich eine gut recherchierte Marburger Magisterarbeit erwähnt werden: Peulings, *Inhalt und Struktur einer frühen Fernsehserie*. Diese Arbeit enthält neben Angaben und Deutungen zum 'Inhalt' immerhin auch umfangreiche Protokolle und Analysen zur filmischen Machart der Serie. Daß die Serie nicht generell als soziales Rollenmuster, als Vorlage zur lebenspraktischen Lösung von Problemen taugt, wird - nicht zufällig - am Beispiel der 'Hesselbachs' thematisiert in: Günter Giesenfeld und Prisca Prugger 1993, S. 357.

Film und Fernseh-Hesselbachs.⁶ Im Frühjahr 1994 veranstaltete ein Frankfurter Kino eine Filmnacht mit 'Hesselbach'-Episoden aus den Fernsehserien; in Weilburg gründete ein Gymnasiast einen Hesselbach-Fanclub.⁷

Viele der Fernsehzuschauer, die Autorinnen und Autoren des Bandes *Die Hesselbachs* und die Mehrzahl der Frankfurter Kinobesucher gehören Generationen an, die keine nostalgischen Erinnerungen an die Wirtschaftswunderzeit und Nierentisch-Ära haben. Der Spaß am Fremden, Altbackenen allein kann nicht die Attraktivität der 'Hesselbachs' ausmachen. Wiederholungen von Familienserien aus den 60er Jahre wie Heinz Oskar Wuttigs *Alle meine Tiere* oder *Der Forellenhof* fanden zwar Zuschauer, aber es bildete sich nie eine Zuhörer- und Zuschauergemeinde wie bei den 'Hesselbachs'. Schon gar nicht werden die wenigen erhaltenen Streifen der ersten und zu ihrer Zeit populären Familienserie der 50er Jahre, *Unsere Nachbarn heute abend: Die Familie Schölermann*,⁸ wieder gesendet; kaum einer fände zureichendes Vergnügen an ihnen.

Die Ursache für den Rezeptionserfolg der Hesselbach-Serien im Fernsehen liegt in der Qualität der Plots und der Inszenierung - und sie liegt in einer semiotischen Raffinesse, die im Rahmen der Serienform zugleich die Form der Serie selbst darstellt und auf diese Weise mitunter eine spielerisch-heitere Distanz zum filmisch erzählten Geschehen an den Tag legt, die den meisten Fernsehserien fremd ist. Diese Distanz macht auch den wesentlichen Unterschied zu den Hesselbach-Hörfolgen aus.

Weniger die Fernsehzuschauer als vielmehr die zeitgenössischen Kritiker der 60er Jahre haben die ersten Folgen der Fernsehserie *Die Firma Hesselbach* noch ganz unter dem Eindruck der damals gerade ausgelaufenen Live-Serie *Unsere Nachbarn heute abend* wahrgenommen. Das machte sie entweder blind für die spezifischen Qualitäten der Hesselbach-Serie, oder sie nahmen diese wahr und verurteilten sie. Typisch für die damals vorherrschenden Beurteilungsmuster ist eine Rezension zu den ersten Folgen von *Die Firma Hesselbach*.

"Man wird sich durch den Beifall, den diese Reihe im Publikum findet, nicht darüber hinwegtäuschen lassen dürfen, daß hier ein sehr bequemer Weg gewählt

6 Buteron u.a. 1991. Das Buch erschien im Eichborn-Verlag zusammen mit einer Auswahl alter Hesselbach-Hörfolgen auf einer Audiokassette.

7 Letzteres nach Aussage von Jost Siedhoff in einem Interview am 15. November 1994 in Hückeswagen/Bergisches Land.

8 110 Folgen vom 29.9.1954 bis 25.3.1960. Die Serie wurde in der Regel live gesendet. Einige Folgen aber wurden aufgezeichnet, darunter die 50. Folge vom 6.2.1957 sowie die vom Regisseur Rupert Essberger so bezeichneten "Urlaubsfilme", die von vornherein außerhalb des Studios auf 16mm und 35mm Film produziert wurden. Vgl. zur Technik auch: Heinze 1994.

worden ist. [...] Bei den Hesselbachs [...] begegnet uns der schöne, unwahre Schein. Nicht einmal die Figuren sind glaubwürdig (das war bei den 'Schölermanns' noch der Fall), sie sind deftig bis hin zu gewissen Millowitsch-Konturen. Solche Verzeichnungen wären noch hinzunehmen, wenn das, was diese Figuren erleben und uns miterleben lassen, der Rede wert wäre. Der Trick bei dieser Reihe besteht aber darin, daß alle Konflikte sich als Scheinkonflikte herausstellen, und eben das stimmt uns bedenklich. Grundsätzlich ist und bleibt alles in bester Ordnung, nur kleine Mißverständnisse oder Zufälle können das immer sonnige Dasein trüben."⁹

Der Kritiker nahm die 'Hesselbachs' so ernst, wie die 'Schölermanns' ernst genommen werden wollten, und verurteilte das scheinbar Uernste. Ihm kam es nicht in den Sinn, daß gerade der *offene* Komödiencharakter und das Spielerische der Serie das Etikett eines schönen und *wahren Scheins* verdient haben und daß die Frage nach der Wirklichkeitstreue der fiktionalen Geschichten unter diesen Umständen unangemessen sein könnte.

Ergänzend zu den bisher erschienenen Ausführungen zu den Hesselbach-Serien soll im Folgenden auf einige Aspekte der erzählerischen Anlage und der filmischen Realisierung der Serie hingewiesen werden. Die angeführten Beispiele sind dabei mehr im Hinblick auf Außergewöhnliches und Bemerkenswertes gewählt; im Vordergrund sollen Glanzpunkte der Serie stehen. Daß man in den 'Hesselbachs' auch viel Abgedroschenes, Routiniertes und Unzulängliches findet, bedarf keiner weiteren Erwähnung.

Das Szenische

In den Serienstaffeln *Die Firma Hesselbach* und *Die Familie Hesselbach* finden sich Passagen, in denen die erzählerische Dimension mit der ästhetischen verschränkt ist. In der Ausgestaltung des Szenischen, in der Häufung polyvalenter, 'reicher' szenischer Elemente unterscheidet sich die Hesselbach-Serie nicht nur von der vorangegangenen Schölermann-Serie, sondern auch von den meisten Familienserien der nachfolgenden Fernsehjahre und -jahrzehnte. Viele visuelle und akustische Ereignisse der szenischen Schicht können doppelt gelesen werden: sie dienen gleichermaßen der Darstellung der Ereignisse wie der Gestaltung der ästhetischen Dimension. Einerseits entfaltet diese von der fiktiven Welt der Serie unabhängige, sich nach einer eigenen Logik entwickelnde Muster. Andererseits bezieht sie sich vermittelnd, kommentierend und ironisierend wieder auf die fiktive Welt mit ihren nur scheinbar naiv erzählten alltäglichen Katastrophen.

9 "Traumland der Konfliktlosigkeit" 1960, S. 10.

Die Hesselbach-Serie ist in ihrer szenischen Schicht durch drei Merkmale geprägt: erstens durch das Prinzip der ständigen Bewegung mit beschleunigenden und verzögernden Momenten. Dieses Merkmal hat keinen spezifischen Bezug zum Seriellen, strukturiert aber das Erzählen. Zweitens enthält die Serie ein ausgeprägtes Spiel mit Konstanz und Variation. Dieses setzt das Serielle als Folie voraus, vor der allein die Beibehaltung und die Abweichung für den Zuschauer erfahrbar sind. Drittens schließlich finden sich Symbolisierungen des Seriellen in szenischen Arrangements. Sie stellen eine Art ästhetischer Reflexion des Seriellen in der Serie und durch die Serie selbst dar.

Die 'Hesselbachs' gehören zu den wenigen Serien in der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens, die dem Zuschauer eine für das Genre der Familienserie eher untypische Ausgestaltung der ästhetischen Dimension des Szenischen bieten. Sie haben den seltenen Vorzug, daß sie dem Zuschauer mehrere Lesarten des Szenischen anbieten, aber sie zwingen ihn nicht, mehr als die erzählte Geschichte wahrzunehmen. Der Grundeindruck ist in den besseren der Hesselbach-Folgen der einer leicht und schnell erzählten Geschichte ohne Längen und Leerlauf, die Basis dieser Qualität liegt in der filmhandwerklichen Präzision.

Am Ende der 50er Jahre schwindet in der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens allmählich die bis dahin prägende Vorstellung, das Fernsehen unterscheide sich von den anderen Massenmedien, insbesondere vom Kino und vom Hörfunk durch besondere Authentizität. In dem Maße, in welchem sich das Fernsehen im System der Massenmedien etablierte, legte es seinen didaktisierenden und moralisierenden Gestus ab. Allein schon durch die allgemeine Ausdehnung der Sendezeit und durch die Einführung von Werberahmenprogrammen, bei denen betriebswirtschaftliche Gesichtspunkte eine größere Rolle als didaktisch-ideologische spielten, wurde im Bereich der fiktionalen Unterhaltung der Anteil an zugekauften (internationalen) Fremdproduktionen erhöht. Das führte zu Veränderungen im Programmumfeld für die Eigenproduktionen. Ob man wollte oder nicht - die Masse der Kauffilme setzte Standards, die man nicht auf Dauer ignorieren konnte. Das Fernsehen übernahm auf dem Feld der fiktionalen Unterhaltung teilweise die Funktion des Kinos.¹⁰

Bei den 'Hesselbachs' zeigt sich die Zäsur zwischen der Fernseh epoche der 50er und der der 60er Jahre in einer bis dahin in den fiktionalen Unterhal-

¹⁰ Ein Beispiel für die gehobenen Standards im nichtfiktionalen Bereich ist das politische Magazin *Panorama*; dieses Magazin konnte sich in seinem publizistischen und politischen Gewicht messen an den Leitblättern der politischen Presse. Vgl. zum ersten politischen Magazin des westdeutschen Fernsehens auch: Lampe/Schumacher 1991, S. 31-84).

tungsfilmen des Fernsehens seltenen Präzision der filmischen Montage, im exakten Timing der Schnitte. Sie erfolgen sekundengenau und tragen zu einem flüssigen Gesamteindruck bei. Man muß nur beobachten, wie eine Figur durch eine Tür von einem in einen anderen Raum tritt. In der Regel erfolgt der Umschnitt just in dem Augenblick, in welchem die Tür halb geöffnet ist. Man kann bei diesen und anderen Details mit Recht darauf hinweisen, daß es sich um längst etablierte Produktionsstandards der Filmkomödie handelt. Eben das ist aber das *fernseh*geschichtlich Bemerkenswerte an den 'Hesselbachs'. Technisch hat sich die Produktion der beiden Hesselbach-Staffeln noch nicht vollständig vom Produktionsverfahren der 50er Jahre gelöst. Es wurde mit elektronischen TV-Kameras auf eine Filmaufzeichnungsapparatur produziert. Die Einstellungen waren teilweise recht lang; kleine Versprecher mußten gelegentlich hingenommen werden. Auch eine längere oder kompliziertere Einstellung wurde selten in mehr als drei oder vier Takes aufgenommen. Die Produktion einer ganzen Folge dauerte durchschnittlich gerade eine Woche.¹¹ Filmisch war dagegen schon die Produktionsfolge: alle Szenen, die in einem Set gespielt werden konnten, wurden hintereinander abgedreht. Es wurde bewußt für die Apparatur produziert. Für wiederkehrende Standardsituationen und -vorgänge gibt es in den Hesselbach-Folgen standardisierte Darstellungen. Die Inszenierung der Handlung ist von vornherein auf filmgemäße Zeigeweisen hin angelegt; ein Vorgang wird nicht gespielt und dabei abgefilmt, sondern im Bewußtsein seiner filmischen Wirkung in Szene gesetzt. Bei der Montage der 'Hesselbachs' werden handlungsirrelevante Vorgänge in der Regel präzise ausgeblendet. Der Schnitt erfolgt in dem Augenblick, in dem das letzte entscheidende Wort eines Dialogs oder die letzte entscheidende Geste einer Szene ausgeführt ist - keine Sekunde später. Dieser im Wortsinne rechtzeitige Schnitt vermeidet leerlaufende visuelle und akustische Information, die nicht zum Plot, zum Sinn der Geschichte beiträgt. Zugleich hebt der punktgenaue Schnitt die häufig am Ende einer Szene erfolgende Pointe hervor und trägt auf diese Weise zur Verständlichkeit der Handlung bei. Für das Timing des Spiels, die Abfolge von Handlungen und Dialogen innerhalb einer Szene gilt das gleiche wie für die Montage bei der Nachbearbeitung: auch ihr Einsatz ist - gerade im Vergleich mit analogen Szenen bei den 'Schölermanns' - auffällig präzise im Sinne der Vermeidung von Leerlauf. Bewegung, Körperhaltung, Gestik und dialogische Pointe sind wirksam aufeinander abgestimmt; sinnlose Lücken, vom Kern des Geschehens ablenkende Gänge oder Sätze werden vermieden.¹²

¹¹ Nach der Erinnerung von Jost Siedhoff.

¹² Letzteres hat weniger mit der aufs filmische angelegten Produktionsweise als vielmehr mit den schauspielerischen Qualitäten der Darsteller zu tun, deren Sinn für die pointierende Darstellung

Wechsel der Töne

Zur zeitlichen Präzision bei der filmischen Montage der einzelnen Szene und zum zeitgenauen Spiel auf die Pointen hin kommt der Sinn für den Rhythmus des Ganzen. Dieser ist in einzelnen Folgen stärker ausgeprägt als in anderen; außerdem scheinen die formalästhetischen Effekte in den späteren Folgen der Staffel *Die Firma Hesselbach* und vor allem in *Die Familie Hesselbach* immer mehr in den Hintergrund zu treten.

Der Eindruck eines Rhythmus' ergibt sich aus einem spürbaren Wechsel des Tempos und der Stimmungen. Ein knapper Schnitt bedeutet nicht zwangsläufig ein durchgängig hohes Tempo der Spielhandlung. Das eine hat mit dem anderen nicht unmittelbar zu tun. Das filmische Erzählen ist frei, die Handlungen auf eine Weise in Szene zu setzen, die den Eindruck von Schnelligkeit oder Langsamkeit erzeugt. Der Eindruck eines szenischen Rhythmus basiert bei den 'Hesselbachs' auf etwas, das man als einen *Wechsel der Töne* bezeichnen kann.

Gemeint ist ein Wechsel von Erzählhaltungen und von Stimmungen, von ästhetischen Modi, oft in mehr oder weniger fester Verbindung mit wiederkehrenden Topoi. Unter den wechselnden Tönen kann man bei den 'Hesselbachs' einen dramatischen, einen epischen und einen lyrischen unterscheiden. Diese Töne sind nicht gleichzusetzen mit Darstellungstechniken. Im dramatischen Ton sind Szenen gehalten, in denen die Handlung vorangetrieben wird. Ein häufiges szenisches Mittel ist die Rede. Der epische Ton bezeichnet distanzierend geschilderte Passagen. Diese kommen häufig in Form stummen Spiels vor. Ein lyrisch-elegischer Ton herrscht vor in Monologen des Protagonisten. Diese Monologe sind szenisch notdürftig als Selbstgespräch dargestellt, eigentlich aber unterbrechen sie die Handlung, und nicht die Figur des Herrn Hesselbach räsonniert über die Welt (auch nicht der Autor Wolf Schmidt), sondern ein lyrisches Subjekt, das keinen Ort in der fiktiven Welt der Hesselbachs hat.

Am häufigsten sind dramatische Dialogszenen. Sie bilden den Motor der Handlung. Das körperliche Spiel der Figuren hat eher begleitende, untermalende Funktion, was eine zugespitzte, kalkulierte Gestik nicht ausschließt. Der Betrachter vollzieht das auf diese Weise gezeigte Geschehen distanzlos mit. Je mehr Aufmerksamkeit der Geschehensverlauf erheischt, desto unauffälliger wird er für den Zuschauer. Dieser Modus des Spiels wird aber von Zeit zu Zeit

mit ihren Erfahrungen aus dem Volkstheater zusammenhängt - und vielleicht auch mit Wolf Schmidts kabarettistischer Vergangenheit mit der Truppe "Die Zeitgenossen" in der unmittelbaren Nachkriegszeit (Sabine Hock 1991, S. 12-13).

unterbrochen durch pantomimische, mit Musik unterlegte Szenen oder durch Szenen, in denen die Sprache in erster Linie zur redundanten Charakterisierung der Figuren, nicht aber zur Darstellung neuer Ereignisse dient. Diese pantomimischen Szenen setzen rhythmische Zäsuren in den Fluß der szenischen Darstellung. Handlung ist nicht mit Bewegung gleichzusetzen, Handlungsstillstand nicht mit Bewegungslosigkeit. Einige der pantomimischen Einlagen zeigen hektische Aktivität von Figuren. Aber diese Aktivität führt zu keiner neuen Situation; sie bringt keine Veränderung in die (fiktive) Welt. Die pantomimischen Passagen könnten verlängert oder verkürzt werden, ohne daß sich an der Story etwas wesentlich ändern würde. Die Erzählung der Handlung setzt aus; statt dessen werden dem Zuschauer Variationen über eine Situation oder über die Figuren in einer besonderen Situation geboten. Der für die Hesselbach-Serie charakteristische Rhythmus filmischen Erzählens ergibt sich durch den Wechsel und die Proportionierung von handlungstreibenden und zustandsbeschreibenden Passagen. Die pantomimischen Szenen stellen Ruhepunkte dar und distanzieren den Betrachter vom Geschehen. Der Zuschauer wird zwischenzeitlich davon entlastet, aus dem Szenischen heraus den Gang der Ereignisse in der fiktiven Welt zu verstehen. Die Variation bei der Charakterschilderung bietet zugleich Redundanz und Abwechslung, sie ist Ruhepunkt und Anknüpfungspunkt für vom räumlichen und zeitlichen Kontinuum der fiktiven Welt losgelöstes Assoziieren. Die Figuren agieren in den pantomimischen Passagen auf eine für sie jeweils charakteristische Weise. Da es sich um Figuren einer Serie handelt, kennt der Zuschauer ihre Eigenheiten und bildet Erwartungen über ihr Verhalten. Insofern haben die episch-pantomimischen Szenen einen besonders engen Bezug zur Serienstruktur der Fernseh-Hesselbachs.

Die Variation einer Situation mit unterschiedlichen Figuren ist ein wiederkehrendes szenisches Formmoment bei den Fernseh-Hesselbachs. Es ist die Grundform episch-pantomimischer Szenen. Ihr distanzierender, handlungsunterbrechender Charakter ist von Folge zu Folge unterschiedlich stark ausgeprägt und in der rhythmisierenden Wirkung von unterschiedlicher Kraft. Nicht immer läßt sich eine Szenenfolge einem einzigen Grundton zuordnen. Oft ist er nur als Moment, gewissermaßen als Oberton ästhetisch wirksam. Diese Modulationsfähigkeit erhöht den Reiz vieler Folgen der Serie.

In der Folge *Das Dokument* gibt es ein Intermezzo, in dem die Angestellten der Firma nach einem vermißten Vertrag suchen. Die ganze Passage ist akustisch von den vorangegangenen und nachfolgenden Szenen durch eine Unterlegung mit Musik abgesetzt. Eingeleitet wird das pantomimisch gespielte Zwischenstück durch den Aufbruch der Angestellten zur Suche. Cho-

reographiert ist er als Gänsemarsch. Es folgen kurze Suchszenen, in denen Figuren einzeln oder in kleinen Gruppen auftreten. Die Zusammensetzung der Paare wie die Gestaltung der jeweiligen Suchszene spielt auf den festen Rollencharakter der jeweils beteiligten Figur an. Die mütterliche Putzfrau Siebenhals sucht zusammen mit dem Lehrburschen Rudi; den Betriebscasanova Lindner sieht man zusammen mit einer jungen Angestellten. Die Szenenfolge steigert sich von einer eher realistischen Darstellung zur grotesken Überzeichnung und endet mit einem zweiten Auftritt aller an der Suche Beteiligten in Reih und Glied (vgl. Abbildung 1).

Die geschilderte pantomimische Suchszene geht über in ein dialogisches Intermezzo. Die Angestellten sind zur Standpauke angetreten und werden über den Verbleib des Dokuments verhört. Jeder hat den Vertrag in den Händen gehabt, niemand ist schuld an seinem Verschwinden, jeder verdächtigt den Nächsten. Dieses Thema wird wie die vorangegangene Suchaktion episch-distanzierend ausgebreitet. In dieser Szene allerdings reden die Figuren. Aber nichts von dem, was sie sagen, überrascht den Zuschauer im Hinblick auf den Fortgang der Handlung. Schon nach wenigen Repliken ahnt der Zuschauer, daß alle Figuren der Reihe nach einerseits zugeben, den Vertrag in der Hand gehabt, und andererseits abstreiten, ihn verlegt zu haben. Das Interesse konzentriert sich nicht auf das Was der Aussage, sondern auf das für die Figuren charakteristische Wie. Jeder beschuldigt seinen Nachbarn oder, damit es nicht zu schematisch wirkt, die übernächste Figur. Es entsteht eine Kette von Beschuldigungen, die erst abreißt, als der letzte, der Laufbursche Rudi an der Reihe war. In dieser Szene sind die Teilszenen zeitlich - eine Beschuldigung löst die nächste aus - und räumlich - die Beschuldigungen werden von links nach rechts weitergegeben - geordnet. Die Strenge, mit der die Teilszenen verkettet sind, hat weniger mit dem Fluß der Ereignisse in der fiktiven Handlung zu tun als mit der verfremdenden und erheiternden Darstellung des Prinzips der Verkettung selbst.

Handlungsunterbrechende Szenen der geschilderten Art kommen in zahlreichen Varianten vor. Nach ähnlichem Muster wie der Appell in der Folge *Das Dokument* sind szenische Intermezzi in *Sabotage* oder - um ein Beispiel aus einer eher im familiären Kreis spielenden Folge zu nennen - in *Der Kinderwagen* aus der Staffel *Die Familie Hesselbach* choreographiert. In *Sabotage* wird gezeigt, wie die Angestellten in einer Nachtschicht ein Jubiläumsalbum kleben; in *Der Kinderwagen* gibt es eine Szenenfolge, in der ein Kinderwagenkorso das Polizeirevier verläßt. Zunächst erfolgt der Auftritt der formierten Truppe, dann wird dieser szenisch zerlegt in eine Folge von Einzel- oder Paardarstellungen.



Abbildung 1: Die Suche nach dem Dokument als pantomimisches Intermezzo.

Aus einem Videomitschnitt der Folge *Das Dokument*, HR3 vom 26.12.1992.

Seltener als Intermezzi, die als Massenszenen angelegt sind, kommen szenische Formen vor, die man als Duett oder als Pas de deux bezeichnen kann. Sie haben solistischen Charakter und sind unauffälliger in das Geschehen eingebaut als die pantomimischen Massenszenen. Es kann sein, daß durch solch einen Pas de deux eine Situation verändert und auf diese Weise die Handlung weitererzählt wird. In jedem Fall aber enthalten solche Szenen einen Überschuß an stilisierenden und rhythmisierenden Momenten, der den besonderen ästhetischen Reiz ausmacht.

Eine Glanzszene ist die Versöhnung der beiden Sekretärinnen in der Folge *Das Dokument*. Drei szenische Darstellungsebenen sind musikalisch aufeinander abgestimmt: Dialog, Geräusch und Gestik. Die stockenden Repliken werden akzentuiert durch ein einleitendes oder abschließendes schnappendes Geräusch eines Anschlags auf der Schreibmaschine. Die Szene erscheint dem Zuschauer, je länger sie dauert, akustisch als ein lebhafter werdender Dialog zweier Schreibmaschinen. Kameratechnisch ist die relativ lange Passage in eine strenge Folge von Halbtotale, Schuß und Gegenschuß gegliedert, gestisch als schrittweiser Übergang von einer demonstrativen Abwendung über eine allmähliche Zuwendung zu einer abschließenden, jetzt aber befreiten Abwendung in der Körperhaltung (vgl. Abbildung 2).

Eine Szene mit so ausgeprägten musikalischen Qualitäten wie das beschriebene Schreibmaschinen-Duett bildet in der ansonsten reich mit szenischen Einfällen ausgestatteten Hesselbach-Serie eine Ausnahme. Ein Sinn für Rhythmus spricht auch aus vielen dialogischen Szenen, wenn man auf die begleitende Gestik, die Schnittfolge und die zeitliche Gewichtung der Repliken achtet. Unauffällig rhythmisiert ist in diesem Sinne beispielsweise das belauschte Telefongespräch der beiden Prokuristen (auf einem symmetrisch geteilten Bildschirm gezeigt) in *Der große Kunde* oder der Wetteifer der Eltern um das Verständnis der Tochter in *Die Hochzeit*. Szenen dieser Art sind in fast jeder Folge aufzufinden. Auf den ersten Blick fallen sie nicht auf; in ihrer Summe aber machen sie die Qualität vieler Hesselbach-Folgen aus.

Wo rhythmische Zäsuren nicht durch episierende Pantomime oder ihr nahe Formen szenischer Darstellung gesetzt werden, da gibt es den Typ des elegischen Monologs. In der Regel ist er der Hauptfigur, 'Babba' Hesselbach, vorbehalten. Er ist nicht so häufig wie das pantomimische Intermezzo und erscheint eher in der zweiten Hälfte, am häufigsten zum Ende oder fast am Ende einer Folge. Dieser Monolog klingt oft so, als habe der Autor seiner Hauptfigur sein eigenes Rasonnement in den Mund gelegt. Der gefühlige, nicht selten düster gefärbte Grundton dieser Monologe steht in einem Gegensatz zur Heiterkeit und Turbulenz der dramatischen Darstellung. Die monologischen



Abbildung 2: Das Duett der Sekretärinnen in der Folge *Das Dokument*

Aus einem Videomitschnitt der Folge *Das Dokument*, HR3 vom 26.12.1992.

Partien sind in die fiktive Welt eingebaut, es gibt eine Figur, die angesprochen wird, oder die räsonierende Figur wird so dargestellt, als führe sie ein Selbstgespräch. Eigentlich aber richtet sich der Monolog direkt an den Betrachter und unterbricht auf diese Weise den Fluß der Ereignisse. Die Kraft, mit der der elegische Monolog die Handlung gliedert, hängt stark vom Inhalt der Rede und von seinem Einbau in die Handlung ab. In der Folge *Das Techtelmechtel* ist die Zäsur durch den abschließenden Monolog über die verlorene Jugend und die Sehnsucht nach Glück sogar so stark, daß er rückwirkend den Komödiencharakter der Folge beeinträchtigt. In der Folge *Die Party* dagegen wird die durch den Monolog erzeugte elegisch-sentimentale Stimmung durch die folgende Handlung wieder gebrochen. Denn es stellt sich heraus, daß der Anlaß für Hesselbachs Monolog auf einem Mißverständnis der Situation beruhte.¹³ Szenisch sind die monologischen Passagen häufig dadurch gekennzeichnet, daß der Redende halb zur Kamera gewendet ist, wobei mit der Konsistenz des szenischen Arrangements allerdings nicht offen gebrochen wird.

Gestik, Haltung, Physiognomie

Viele der Hesselbach-Folgen bieten eine überraschende Fülle an Details, an denen sich ein Bestreben ablesen läßt, für die Darstellung explizite szenische Formen zu finden. Die Handlung wird nicht einfach kontinuierlich durch die Schauspieler dahergespielt; sie wird immer wieder auf wesentliche, ausdrucksstarke Haltungen und Gesten gebracht. Diese Gesten oder gestischen Arrangements stechen wie einzelne Schnappschüsse aus dem Fluß des Spiels heraus, das durch sie gleichsam aufgeraut wird. Der Umfang des gestischen Repertoires reicht in der Hesselbach-Serie vom Ausnutzen der Physiognomie der gewählten Darsteller über habitualisierte oder einstudierte Haltungen und Bewegungen bis zum demonstrativen Einsatz von Requisiten. Die Spielweise ist, ohne daß Wolf Schmidt auch nur die entfernteste Absicht gehabt hätte, Brechts Theatertheorie zu adaptieren, 'brechtianisch' in dem Sinne, daß die Handlung aufgelöst wird in eine Folge von demonstrativen Gesten, welche weniger Ausdruck innerer Befindlichkeiten der Figuren sind als vielmehr ihr

¹³ Hesselbach glaubte, ein Mädchen hätte die Pistole bei sich, um sich zu töten. Weil er sie während seiner Beschwörungen, sie solle ihr Leben nicht fortwerfen, nicht zu Wort kommen ließ, erfuhr er erst nach seinem Monolog, daß sie die Pistole bei sich hatte, damit sich ihr Vater zu keinen Kurzschlußhandlungen hinreißen lassen könnte.

Verhältnis zu anderen Figuren darstellen.¹⁴ Vor allem an der zweiten Staffel, *Die Familie Hesselbach*, in der Wolf Schmidt schon vorhandene Plots aus der gleichnamigen Staffel der Hörspielserie für das Fernsehen adaptiert hat, läßt sich gut beobachten, daß Schmidt die hinzugekommene visuelle Dimension im Fernsehen als ästhetische Herausforderung betrachtet hat. Gerade im Vergleich zwischen den Hörspiel-Hesselbachs und den Fernseh-Hesselbachs zeigt sich ein spezifischer 'Mehrwert' der audiovisuellen Fassung gegenüber der auditiven.

Die Physiognomie nicht weniger Darsteller, durch Maske, Mimik und Haltung noch verstärkt, verleiht allein schon ihren puren Auftritten Unterhaltungswert. Vor allem Nebenfiguren wie der hagere Redakteur Betzdorf, der tumbe Hausmeister Ballmann, die zänkische Lohmeier, der behäbige Buchhalter Münzenberger, der pausbäckige Lehrjunge Rudi haben diese Qualitäten (gespielt von Bogislav von Heyden bzw. Josef Wageck, Sophie Cossäus, Max Strecker, Dieter Schwanda). Einige der Figuren, die nur in einer oder in einigen wenigen Folgen vorkommen, scheinen ihren Auftritt hauptsächlich ihrer Erscheinung zu verdanken. In der Folge *Telefonitis* tritt ein vierschrotiger Kerl (dargestellt von Viktor Hospach) auf;¹⁵ unter den Gästen aus der Folge *Die Hochzeitsfeier* befinden sich geradezu denunziatorisch gezeichnete Typen wie ein friedfertig-dämlicher Onkel (dargestellt von Heinz Erle) oder die herb-grobschlächtige Tante (Paula Schmidt) (vgl. Abbildung 3). Aber auch Liesel Christ eignet sich mit ihrer zum grenzenlos naiven Ausdruck fähigen Mimik zur Darstellung der Figur der Mama Hesselbach.

Das Spektrum von Physiognomie über Habitus zum einstudierten gestischen Spiel und zum einstudierten Tonfall der Rede ist fließend. Für die ästhetische Wirkung ist es nebensächlich, wieweit sich die Schauspieler verstellen und wieweit mit der Kamera Unverstelltes porträtiert wird. Entscheidend ist das Gewicht, das die szenische Karikatur an der Gesamtdarstellung der Handlung hat.

Zu der Physiognomie und zur charakteristischen bzw. karikierenden Mimik und Gestik, die als Konstante der Charaktere erscheint, kommen die situationsspezifischen gestischen Arrangements. Feierabend wird in der Folge *Das Techtelmechtel* angezeigt, indem Vater und Sohn jeweils hinter einer Zeitung sich verstecken. Frau Hesselbach spricht ihren Mann an, und dieser läßt widerwillig die obere Hälfte der Zeitung herunterklappen, so daß sein

¹⁴ Zu Brechts Theorie und Praxis des Gestischen vgl. Heinze 1992, S. 45-143.

¹⁵ Noch in der späten Staffel *Herr Hesselbach* erscheint der Darsteller in einer Nebenrolle wegen seiner physiognomischen Qualitäten als Arbeiter des Gaswerks in der Folge *Herr Hesselbach ... und das Fest*.

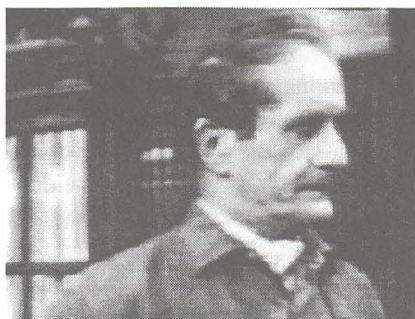


Abbildung 3: Typen aus den Staffeln *Die Firma Hesselbach* und *Die Familie Hesselbach* (Sophie Cossäus, Max Strecker, Bogislav von Heyden, Dieter Schwanda, Volker Hespach und, im letzten Bild, Paula Schmidt und Karl-Heinz Meuser)

Links oben: aus einem Videomitschnitt der Folge *Das Dokument*, HR3 vom 26.12.1992; Links Mitte und unten: aus einem Mitschnitt der Folge *Der Kriminalfall*, HR3 vom 27.12.1991; rechts oben: aus der Folge *Sabotage*, HR3 vom 31.7.1992; rechts Mitte: aus der Folge *Telefonitis* vom 23.10.1988; rechts unten: aus der Folge *Die Hochzeit*, HR3 vom 13.11.1988.

Kopf für Frau Hesselbach und für den Zuschauer sichtbar wird. In der gleichen Folge zeigt eine wie zufällig auf dem falschen Schenkel gelandete Hand beim Einstellungsgespräch den Beginn eines Techtelmechtels an. Im Wettstreit darum, wer mehr Güte für die Tochter aufbringt, legen Papa und Mama Hesselbach abwechselnd besitzergreifend ihre Hand auf die Schulter ihrer Tochter (*Die Hochzeitsfeier*). In der Folge *Die Party* postiert sich die neugierige Lohmeier mit Campingstuhl und Feldstecher vor dem Schlüsselloch der Wohnungstür. Die Liste der Beispiele ließe sich lange fortsetzen. In der Hesselbach-Serie geht es nicht zu wie im richtigen Leben, sondern so, wie das richtige Leben in Komödien spielt: Kranke hocken eingehüllt in Decken mit einer dampfenden Tasse Tee im Lehnstuhl (*Allergia maritalis*), Chefs thronen hinter Schreibtischen und machen sich am Telefon wichtig (u.a. in *Das Techtelmechtel*), Sekretärinnen zeigen alle Zeichen der Beflissenheit und der Intriganz (*Das Dokument*). Wichtiguerische Geschäftsleute poltern mit ausladender Gestik in das Büro (*Der große Kunde*). Die Sammlung der gefundenen Liebesbriefe des Sohnes fächert sich in der Hand des Vaters wie ein riesiges Kartenspiel (*Telefonitis*). Es gibt nur wenige Zwischentöne. Nichts soll 'realistisch' sein, alles ist mehr oder weniger sorgfältig inszenierter Spaß, und der Übergang von der unauffälligen, aber ausdrucksstarken Geste bis zur Groteske ist schnell vollzogen.

Vorspann und Nachspann

Das Besondere von Vorspann und Nachspann der Hesselbach-Serie ist die Länge und die Verknüpfung mit der Haupthandlung. Die Story hat im Vorspann in gewissem Sinn schon und doch noch nicht angefangen, und sie ist, wenn der Nachspann beginnt, einerseits schon und andererseits doch noch nicht zu Ende. Vorspann und Nachspann enthalten Handlungen, die nicht Bestandteil der zentralen Story der jeweiligen Folge sind, sich aber auf diese beziehen. Der Modus des Spiels in Vorspann und Nachspann ist zwar im wesentlichen der des pantomimischen Intermezzos, aber es wird auch etwas über die Haupthandlung erzählt, und zwar in Form einer verschlüsselten Vorausdeutung, die sich erst im Nachhinein erschließt, und einer Nachdeutung, die die vorausgegangene Story noch einmal variiert.

Sequenzialität ist das herrschende ästhetische Gestaltungsprinzip in Vorspann und Nachspann. Das gilt selbst für den Titel. Er ist im Vorspann zeitlich zerlegt. In der Staffel *Die Firma Hesselbach* werden nacheinander der Serientitel und die Untertitel "Alltagschronik einer kleinen Verlagsdruckerei"

und "... irgendwo im Hessischen" eingeblendet. Dann erscheinen der Folgentitel und zuletzt die Einblendung "von und mit Wolf Schmidt". Die vage Ortsangabe "... irgendwo im Hessischen" hat trotz des Bezugs auf eine reale Region eine fiktionalisierende Wirkung und nimmt dem folgenden zugleich seinen Ernst. Ähnlich ironisiert der Untertitel der Staffel *Die Familie Hesselbach* "Alltagschronik der hauptsächlichen ..." - mit einer Verzögerung wird der Rest des Untertitels in die zweite Zeile hineingeschoben - "... Nebensächlichkeiten" den Charakter einer Familienchronik. Die zeitliche Zerlegung des Titels erzeugt Spannung, sie weckt und enttäuscht Erwartungen. Die Serie hält schon in den ersten Sekunden des Vorspanns dem Zuschauer mit seinen Erwartungen einen Spiegel vor und führt ihn an der Nase herum.

Im Vorspann sind nicht-fiktive und fiktive Bestandteile vereint. Während noch die nicht-fiktiven Titel eingeblendet werden, ist bereits Spielhandlung zu sehen. Durch sie wird die Welt der Hesselbachs szenisch charakterisiert. In den ersten Folgen der Staffel *Die Firma Hesselbach* ist bereits im Vorspann ein Großteil aller mitspielenden Figuren zu sehen. Bevorzugte Situationen sind dabei das Betreten und das Verlassen der Firmenräume. Die Kamera fährt durch die Firmenräume, Figuren treten ins Bild hinein und aus dem Bild hinaus. Gelegentlich verharrt die Kamera auf einer Gruppe von Figuren, während im Hintergrund andere durch das Bild laufen. Dann greift die Kamera mit Hilfe von Schwenks und Fahrten die Bewegung einer anderen Figur oder Figurengruppe auf. So verändert sich das Bild ständig durch Kamerabewegung oder Objektbewegung und vermittelt den Eindruck von Geschäftigkeit. Das Ganze wirkt teilweise wie ein einstudiertes Ballett.¹⁶

Der Vorspann ist kein schematisches Versatzstück. Jeder Vorspann aus der Staffel *Die Firma Hesselbach* enthält einen mehr oder weniger ausgeprägten thematischen Akzent, und zwar im Bild ebenso wie musikalisch.¹⁷ Diese Anspielung ist vor der Kenntnis der Haupthandlung nicht einfach zu entdecken. Um sie vollständig zu entschlüsseln bedarf es außer dem Titel der Folge auch einer Kenntnis der jeweiligen Story. Die spezifische, auf das Thema

16 Eine heiter wirkende Choreographie von wie zufällig durchs Bild laufenden Menschen bietet der Vorspann zu der Folge *Die Hochzeitsfeier*. Es handelt sich um eine der wenigen Folgen aus der Staffel *Die Familie Hesselbach*, in der es im Vorspann eine umfangreichere Gruppenchoreographie gibt. Die Kamera steht ruhig, aber einzelne Figuren oder kleine Gruppen treten beinahe rhythmisch aus einzelnen Türen des langen Flurs der Wohnung und verschwinden in anderen. Die Bewegungsrichtungen sind ausgewogen verteilt. Nie entsteht ein Stillstand, aber alle Bewegung im Bild zeigt keine Handlung sondern nur ein und denselben Zustand: Geschäftigkeit.

17 Dies trifft vor allem für die ersten Folgen der Staffel *Die Firma Hesselbach* zu. In den Vorspannen der Staffel *Die Familie Hesselbach* finden sich derlei Andeutungen in der Regel nicht.

der Folge abgestimmte Färbung der Musik ist dagegen leichter herauszuhören, nur ist Musik nicht so explizit wie ein Requisit in der Hand einer Figur. Repräsentativ für die spezifische Technik des Vorspanns ist schon die erste Folge der Fernseh-Hesselbachs, *Das Dokument*:

Musik setzt ein, das Bild blendet auf. Die ersten Einstellungen zeigen Bilder aus einer Druckerei. Nach einem harten Schnitt ist in Großaufnahme eine Ausgabe der Zeitung "Die Weltanschauung" zu sehen. Nur kurz verharrt die Kamera in dieser Einstellung, und durch eine Kombination aus einer Rückwärtsfahrt und einem Schwenk ist zu erkennen, daß diese Zeitung auf dem Tisch eines Büroraumes liegt. Dort sind zwei Frauen und ein Mann mit Archivarbeiten beschäftigt. Der Angestellte tritt aus dem Bild, und der Serientitel "Die Firma Hesselbach" wird eingeblendet. Ein junger Mann (Lindner) kommt ins Bild und setzt sich auf den Tisch. Die Kamera schwenkt nach links, und folgt dem Laufburschen Rudi, der mit seinem Handwagen den Raum verläßt. Dabei verläßt der Serientitel und der Untertitel "Alltagschronik einer kleinen Verlagsdruckerei" wird eingeblendet. Der Laufbursche nimmt Papiere vom Wagen, die Kamera folgt seinen Bewegungen zum Schreibtisch des Buchhalters Münzenberger mit einer Kombination aus Schwenk und Fahrt. Jetzt sind Rudi, der Buchhalter Münzenberger und eine ältere Dame, Fräulein Lohmeier, im Bild. Die Kamera heftet sich weiter an Rudi, der mit seinem Wagen weiterzieht. Der Untertitel wird nun ausgeblendet. Die Kamera schwenkt von Rudi weg auf den Büroflur. Dort sieht man den Hausmeister Ballmann mit der Putzfrau Siebenhals schwätzen. Im Hintergrund ist der Treppenaufgang zu erkennen, der die Firmenräume mit der Privatwohnung verbindet. Vor dem Aufgang steht eine Figur, die ein Blatt Papier in der Hand hält. "... irgendwo im Hessischen" wird nun als unerwarteter Nachtrag zum Untertitel eingeblendet. Zwei Figuren treten aus entgegengesetzten Richtungen ins Bild - der hagere Chefredakteur Betzdorf und der Juniorchef Willi -, sie grüßen und ziehen weiter aneinander vorbei. Jetzt fährt die Kamera auf die Treppe im Hintergrund des Bildes und die dort stehende Person zu; die Schrift des Untertitels wird ausgeblendet. Die Kamerafahrt schiebt die Figur mit dem Blatt Papier in der Hand auf die rechte Seite des Ausschnitts. Die Hauptfiguren, Herr und Frau Hesselbach, erscheinen oben auf der Treppe, aber gleich darauf schwenkt die Kamera wieder auf die Figur mit dem ominösen Schriftstück in der Hand. Eingeblendet wird "1. Folge: Das Dokument". Die Kamera fährt auf das Schriftstück. Es ist dadurch kurz in einer Großaufnahme zu sehen. Dann verschwimmt das Bild in einer Unschärfe; die Schrift des Folgentitels wird ausgeblendet. Es folgt ein harter Schnitt auf die Hauptfigur, die vom Autor selbst gespielt wird. Der Firmenchef betritt sein Büro geht und zum Schreibtisch; "von und mit Wolf Schmidt" wird für kurze Zeit eingeblendet, während Herr Hesselbach Papiere auf dem Schreibtisch sortiert. Dann folgt die Kamera Hesselbachs schnellen Schritten zur Tür mit einem Schwenk. In dem Augenblick, als die Hauptfigur die Tür bewegt, verstummt die Musik, ein Gegenschnitt folgt, Hesselbach holt Luft und poltert los.

Damit ist der Vorspann beendet. Das Ende der Musik und der Beginn von Dialogen und Geräuschen zeigen an, daß der Hauptteil begonnen hat.

An diesem Beispiel läßt sich der einführende Charakter der Spielhandlung des Vorspanns erkennen. Durch den dynamischen Einsatz der Kamera verändern sich fortlaufend die Einstellungen, wodurch ein ständiger Wechsel von Figuren und Räumen im Bild stattfindet. Es findet eine Beschreibung des Schauplatzes und der Figuren statt, nicht aber die Schilderung eines Geschehens. Obgleich sich die Kameraposition während des ganzen Vorspanns ständig verändert, zieht der Zoom im letzten Teil des Vorspanns die Aufmerksamkeit des Zuschauers besonders auf die Szene. Die Kamera scheint geradezu überdeutlich auf das nicht näher erkennbare Schriftstück zu zeigen, das bildfüllend in einer Großaufnahme erscheint und zugleich verschwimmt. Das ist die verschlüsselte Andeutung, die in verdichteter Form auf das Geschehen im Hauptteil dieser Folge hinweist.

* * *

Der Nachspann der Staffel *Die Firma Hesselbach* ist zweigeteilt.¹⁸ Beide Teile zeigen Spielhandlung. Der Abgang der Figuren ist Thema des ersten Teils. Dieser Abgang fällt zusammen mit den Einblendungen der Namen der Mitwirkenden. Im zweiten Teil des Nachspanns wird eine kleine, nachdeutende Spielhandlung nachgeschoben.

Vom Hauptteil der Folge ist der Nachspann durch einen harten Schnitt oder eine Schwarzblende mit anschließender Aufblende abgesetzt. Zugleich setzt Musik ein. Wie schon im Vorspann erscheint Schrift, die über das Bild gelegt ist: "In unserer Sendereihe 'Die Firma Hesselbach' sahen Sie" bzw. "In unserer Sendereihe 'Die Familie Hesselbach' sahen Sie" zusammen mit dem Titel der Folge. Dann werden die Namen der Darsteller eingeblendet, wobei im Rahmen einer kleinen Spielhandlung noch einmal die jeweilige Figur auftritt. Diese Spielhandlung ist so angelegt, daß alle Beteiligten aus einer Warteschlange heraus nacheinander dieselbe Handlung ausführen. Dieses Muster ist relativ fest, variiert wird lediglich der räumliche und situative Rahmen.

Der Veranschaulichung der bisherigen Ausführungen mag an dieser Stelle das Protokoll des Nachspanns der Folge 5 aus der Staffel *Die Firma Hesselbach* mit dem Titel *Der große Kunde*, dienen:¹⁹ In der letzten Einstellung des Hauptteils ist die Versöhnung von Direktor Hesselbach und Sohn Willi zu sehen. Vorausgegangen war eine heftige Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Anlaß dieses Konflikts war beider unterschiedlicher Umgang mit

¹⁸ In *Die Familie Hesselbach* wird diese Gliederung nur noch vereinzelt beibehalten.

¹⁹ Erstmals wurde diese Folge am 11.04.1960 ausgestrahlt. Die Bauweise dieses Nachspanns ist charakteristisch für die Staffel *Die Firma Hesselbach*.

einem höchst arroganten und unverschämt auftretenden Kunden, dem 'großen Kunden', von dem im Folgentitel die Rede ist.

Der Nachspann beginnt mit einem harten Schnitt; die Musik setzt ein. Die erste Einstellung zeigt den Laufburschen Rudi, der gebückt vor einer Tür stehend durch das Schlüsselloch schaut. Die Blickrichtung der Kamera ist dabei identisch mit der in der letzten Einstellung der Haupthandlung. So wird suggeriert, Rudi beobachte die zuvor gezeigte Versöhnung zwischen Vater und Sohn. Mit dem Schnitt auf den Nachspann erfolgt die Einblendung "In unserer Sendereihe Die Firma Hesselbach sahen sie ...". Die Sekretärin Schneider und der Buchhalter Münzenberger kommen ins Bild, begeben sich zur Tür und horchen. Die Einblendung wird mit dem Titel der Folge "... Der große Kunde" ergänzt. Die Tür öffnet sich, die drei Lauscher weichen nach links aus und treten dadurch teilweise aus dem Bild. Die Kamera zieht auf in die Totale. Herr und Frau Hesselbach erscheinen im Türrahmen, und eingeblendet wird: "von und mit Wolf Schmidt". Das Ehepaar Hesselbach grüßt und geht nach links aus dem Bild. Noch bevor Frau Hesselbach aus dem Bild verschwindet, wird "und Liesel Christ" eingeblendet. Den Abgang hat die Kamera mit einem leichten Schwenk begleitet. Im Türrahmen, der sich dadurch jetzt rechts im Hintergrund des Bildes befindet, erscheinen nacheinander die Sekretärin Sauerberg und Willi Hesselbach. Während Willi auf die Bildmitte zugeht, wird "Jost Siedhoff" eingeblendet. In einem leichten Halbkreis, von links nach rechts, stehen nun Rudi, Münzenberger, Schneider, Willi und Sauerberg. Willi wendet sich der rechts von ihm stehenden Sauerberg zu, schüttelt ihr die Hand und wiederholt diese Geste bei Schneider, Münzenberger und Rudi. Während des Händeschüttelns werden kurz die Namen der Darsteller dieser Figuren eingeblendet (Ursula Köllner, Helga Neuner, Max Strecker, Dieter Schwanda). Darauf folgt ein harter Schnitt, begleitet von einer Veränderung der Musik.

Bis zu dieser Stelle bestand der Abspann aus kleineren Aperçus zur Haupthandlung. Ihre Funktion ist, die Figuren und ihre Darsteller einzeln ins Bild zu bringen und namentlich zu nennen. Nun aber folgt bei den meisten Folgen der Staffel *Die Firma Hesselbach* und bei einigen Folgen von *Die Familie Hesselbach* noch eine Pointe, die nichts mit den Credits zu tun hat. In der hier vorgestellten Folge versucht der herausgeworfene große Kunde Dengler sein Glück bei der Konkurrenz:

Der neue Schauplatz ist nun der Flur der Partnerfirma. Der heftig gestikulierende Dengler, der 'große Kunde', tritt aus einer Tür und schreitet auf die Kamera zu. Der Name des Darstellers wird eingeblendet. Die Kamera macht einen kurzen Schwenk nach links, verbunden mit einer Veränderung der Einstellungsgröße zur Halbnahen. Zu sehen ist nun der Prokurist der anderen Druckerei. Er sitzt am Schreibtisch und telefoniert, während Dengler mit ausladender Gestik stumm auf ihn einredet. Dengler verläßt abrupt das Bild und der Name des Prokuristendarstellers wird eingeblendet. Erneut folgt ein harter Schnitt und eine Veränderung der Musik. In der Totalen ist wieder die oben erwähnte Fünfergruppe zu sehen. Über die folgenden Bilder verteilt, werden die Namen der an der Produktion beteiligten Personen in Verbindung mit ihren Funktionen eingeblendet. Ihrer Ge-

stik und ihrer Körperhaltung nach sprechen die Figuren miteinander. Dann geht Willi nach vorn rechts aus dem Bild. Etwa gleichzeitig verläßt die Sekretärin Sauerberg das Bild. Mit Hilfe eines Schwenks und einer Fahrt rückwärts greift die Kamera nun die Bewegung von Münzenberger und Rudi auf, die dieselbe Richtung einschlagen wie zuvor Willi. Links kommt eine Tür ins Bild, durch die Münzenberger und Rudi den Büroflur betreten, während Schneider auf die Kamera zu nach rechts aus dem Bild geht. Münzenberger verläßt das Bild nach links, und die Kamera nimmt mit einer Fahrt die Bewegungsrichtung von Rudi auf, der durch den Flur auf eine Tür im Hintergrund des Bildes zugeht. In dieser Tür erscheint eine Figur, die sich vom Hintergrund in den Vordergrund bewegt. Rudi und die Figur gehen aneinander vorbei und der Laufbursche verschwindet um die Ecke. Gleichzeitig endet die Kamerafahrt. Die Figur ist nun als Dengler, der große Kunde, zu erkennen. Dengler läuft auf die Kamera zu und leicht an ihr vorbei. Diese greift seine Bewegungsrichtung mit einem Linksschwenk auf. Dadurch bewegt Dengler sich dann wieder von der Kamera weg auf den Hintergrund des Bildes zu. Als er an eine Bürotür klopft und durch die Tür verschwindet, verharrt die Kamera. Die Tür schließt sich. Nach etwa zwei Sekunden geht sie wieder auf. Dengler erscheint erneut im Bild, schlägt die Tür zu und führt einige deutliche Drohgebärden in Richtung des Raumes aus, den er gerade verlassen hat. In dem Moment, als er sich umdreht und auf die Kamera zuläuft, nimmt diese mit einer Rückwärtsfahrt seine Bewegung auf. Da die Fahrt langsamer erfolgt als die Objektbewegung, scheint Dengler den Beobachter zu überrennen. Schließlich verläßt Dengler an der Kamera vorbei nach rechts das Bild. Noch bevor er völlig verschwunden ist, wird ins Schwarze abgeblendet und die Musik endet mit einem Tusch.

Man sieht: Nach dem Abgang der Figuren findet die Folge noch nicht sofort zu ihrem Abschluß. Es folgt eine Reprise des Themas mit einer Variante der Haupthandlung. Dadurch wird vom Nachspann aus wieder ein Bogen durch den Hauptteil bis hin zum Vorspann geschlagen. Denn schon im Vorspann wurde das zentrale Thema im Folgentitel angekündigt und erschien in seiner fiktiven Handlung in Form von Andeutungen. In dem geschilderten Nachspann der Folge *Der große Kunde* wird eben dieser noch einmal ausführlich ins Bild gesetzt. Die Größe dieses Kunden wird entlarvt als großspuriges Auftreten im bildlichen Sinne. Herr Dengler, der "große Kunde" bewegt sich, wütend gestikulierend, mit vorgestrecktem Unternehmerbauch und weit ausladenden Schritten durch den Flur der Hesselbachschen Firmenräume. Die Kamerafahrt am Ende des Nachspanns, die der Geschwindigkeit seines Ganges auf die Kamera (den Betrachter) zu nicht nachkommt, läßt ihn geradezu bildfüllend anschwellen. Dadurch entpuppt sich der Titel dieser Folge endgültig als Ironie.

Die Welt der Hesselbachs

Die Welt der Hesselbachs ist zweigeteilt. Sozial zerfällt sie in eine Sphäre familiärer Beziehungen und die Sphäre der Arbeitsbeziehungen in der Firma. Die Handlung spielt entweder in der Wohnung oder in den Räumen der Firma. Sozial sind die beiden Teilwelten verbunden durch die personelle Identität von Vater und Chef bzw. von Sohn und Juniorchef. In den späteren Folgen wird die personale Überschneidung beider Sphären durch die Einheirat von Arbeitskollegen in die Familie verstärkt. Räumlich sind die Sphären durch das 'berühmte' Treppchen verbunden, das von der Wohnung zu den Firmenräumen führt. Aus der Konkurrenz persönlicher Beziehungen der Privatsphäre und funktionaler Beziehungen im Arbeitskontext entsteht ein soziales Spannungspotential, das im Falle kleinster Störungen in Handlungsenergien umgesetzt wird. Die Störungen kommen von außen, von Kunden, die Aufträge erteilen, von Verwandten, von Anrufen, von seltsamen Besuchen usw., aber sie wirken im Inneren des beinahe geschlossenen sozialen Geflechts der Firma und Familie.

Der Figurenkreis ist beinahe geschlossen; er bleibt von Folge zu Folge im wesentlichen derselbe. Dieses Stammpersonal kann man in zwei Gruppen unterteilen. Eine Gruppe bilden die skurrilen Charaktere, die die Welt der Hesselbachs bevölkern und deren Auftritte im wesentlichen dazu dienen, sich in Erinnerung zu bringen. Die kleinen Szenen mit dem sparsamen schwäbischen Buchhalter, dem schmierigen Chefredakteur, der nörgelnden und denunzierenden Fräulein Lohmeier, dem pausbäckigen, naiven Lehrjungen usw. tragen kaum zum Fortgang der Handlung bei, aber viel zur Atmosphäre der Hesselbach-Folgen. Die andere Gruppe wird von denjenigen Figuren gebildet, die durch Interessenkonflikte miteinander verstrickt sind und deren Handlungen an den Handlungen anderer bzw. ihrer Erwartung orientiert sind. Beispielsweise fühlt sich der Prokurist und Junior der Familienfirma zu der Sekretärin Schneider hingezogen. Diese unterhält eine für den Zuschauer nicht ganz durchsichtige Beziehung mit dem Betriebscasanova Lindner. Also wirbt der Prokurist nicht nur um seine Sekretärin, sondern konkurriert auch noch gegen seinen Nebenbuhler. Ein kleiner Anlaß kann eine Lawine von Ereignissen auslösen, die in ihrer Dynamik nur zu verstehen ist, wenn man das soziale Spannungspotential zwischen den Kernfiguren wahrnimmt.

Der amouröse Clinch zwischen den jüngeren Angestellten der Firma bildet eine Handlungsschicht, die sich von Folge zu Folge fortsetzt. Sie bildet nur einen weiteren Handlungshintergrund für das jeweils zentrale Geschehen einer Folge. Die Serie hat deshalb ungeachtet dieses kontinuierlichen Momentes

episodischen Charakter. Keine Folge erfordert zum Verständnis der Handlung die Kenntnis der vorangegangenen Folge; dennoch würde eine Vertauschung der Reihenfolge zu leichten Irritationen beim Zuschauer führen.

Die Welt der Hesselbachs wird bevölkert von weniger als einem Dutzend Haupt- und Nebenfiguren. Die Umwelt der Hesselbachs kommt kaum ins Bild. Man bezieht sich auf sie in Dialogen. In der Firma ist von Kunden, Lieferanten, Kreditgebern usw. meist nur die *Rede*, sie treten selbst nur ausnahmsweise szenisch in Erscheinung. Dasselbe gilt für die soziale Außenwelt der Frau Hesselbach, das Kränzchen der Honoratiorendamen. Diese Welt existiert nur, indem von ihr gesprochen wird - "Wie steh' ich jetzt vor der Frau Eisenberg da," ist ein in vielen Variationen vorkommender Satz aus dem Mund der Frau Hesselbach.

Die Überschneidung der Sphären schafft nicht nur das für die Handlung nötige Konfliktpotential, sondern sie prägt auch den komödienhaften Charakter der Serie. Familie und Firma sind sozial parallel strukturiert. In der Wohnung herrscht 'Mama Hesselbach', im Betrieb der Direktor Hesselbach. (Die Rolle des Familienoberhaupts ist nur Fassade; innerhalb der Familie liegt die Befehlsgewalt tatsächlich bei Frau Hesselbach. Die Direktorenrolle der Hesselbachfigur ist ebenso unangefochten wie die Haushaltsführung der Frau Hesselbach.) Komisch wird es, wenn Handlungsmuster, die in der privaten Sphäre adäquat sind, in das durch Arbeitsbeziehungen bestimmte Soziotop der Firma hineingetragen werden. Eine Schlüsselszene ist der erste Auftritt von Frau Hesselbach in der ersten Folge. Sie erscheint auf der besagten Treppe und verlangt vom Direktor, in der Wohnung einen Nagel einzuschlagen - etwas, dem der Familienvorstand ohne weiteres hätte nachkommen müssen. Frau Hesselbach ist als Frau Direktorin ebenso lächerlich wie Herr Hesselbach als Familienvorstand. Herr und Frau Hesselbach sind die großen Antagonisten in der kleinen Welt von Firma und Familie, die die Vorgänge jeweils nach den Mustern ihrer Partialwelt deuten. Wo in der Folge *Der große Kunde* der Direktor bei rätselhaften Kontobewegungen die Möglichkeit einer Veruntreuung nicht ausschließt, da mutmaßt die Hausherrin: "Da steckt ein Weib dahinter". Die Grenzverletzung geschieht von beiden Seiten. Ebenso wie sich die Hausherrin entweder als Frau Direktorin in die Firma einmischt oder als Hausherrin den Herrn Direktor in Anspruch nimmt, so nehmen die Angestellten der Firma an den Familienintrigen teil, die der Direktor, um seine Autorität besorgt, natürlich zu verbergen trachtet.

Die Welt der Hesselbach-Serie ist, das haben alle Kritiker richtig gesehen und unterschiedlich bewertet, nicht realistisch. Oft scheinen die Folgen aus bekannten, teilweise sogar abgedroschenen Versatzstücken aus dem Komödi-

engenre zu bestehen. Der Direktor Hesselbach macht sich vor einer jungen Bewerberin wichtig, indem er am Telefon vorspielt, er spräche gerade mit einem Minister, die Sekretärin kommt im falschen Augenblick herein und spricht vom Telefon, das seit einer Woche nicht mehr funktioniert. Erben werden enttäuscht, als der Verstorbene sie posthum als Stimme vom Tonband verhöhnt; nur der sich für die Grabpflege aufopfernde Hesselbach bekommt am Ende unerwartet und verdiensterweise einen wertvollen Schmuck. Dem schwäbischen Buchhalter wird die Verwaltung des Büromaterials übertragen, nun führt er über jeden Bleistift doppelt Buch und reitet Paragraphen. Eine Warnung vor vertauschten Medikamenten führt dazu, daß Frau Hesselbach glaubt, an Baldriantropfen sterben zu müssen. In Erwartung einer jungen Masseurin putzt sich Hesselbach heraus, es trifft ein vierschkrötiger Riese ein. Die Tochter zerstreitet sich am Hochzeitstag mit ihrem Zukünftigen, den Gästen wird ein Herzanfall vorgespielt. Viele Grundideen in den Hesselbachfolgen sind wenig originell; man kennt sie als Zuschauer aus anderen (Film-)Komödien.

Ein Merkmal, das einzelne Folgen der Staffeln *Die Firma Hesselbach* und *Die Familie Hesselbach* kennzeichnet und das etwa der späten Staffel *Herr Hesselbach* vollständig fehlt, ist der überraschende Wechsel von Charaktereigenschaften. Dazu gehört, daß Figuren, die über viele Folgen hinweg sich dem Zuschauer als verlässliche Konstanten präsentiert haben, mit unerwarteten Handlungen überraschen. So verblüfft in der Folge *Der Urlaub* Fräulein Lohmeier, die alte Nörglerin und Intrigantin, den Zuschauer als ausgebuffte Heiratsschwindlerin, während der Buchhalter Münzenberger seinem Charakter als sparsamer und genügsamer Schwabe gerecht wird, indem er sich mit Tagesausflügen in den Kurpark der benachbarten Stadt begnügt. Dieser genügsame, unauffällig funktionierende emotionslose Pfennigfuchser Münzenberger, in den meisten Folgen ohnehin nur eine Randfigur, ein Stück Inventar der Firma, erscheint in der Folge *Allergia maritalis* als ehemüder, an seinem Privatleben abgrundtief verzweifelnder, zutiefst emotionalisierter Rebell, der sich freilich - hier schlagen etablierte Komödienklischees wieder durch - am Ende zu seiner Frau und seinem bescheidenen häuslichen Glück zurücksehnt. Aber dieser etwas billige Schluß steht in keinem Verhältnis zu dem abgrundtiefen Unglück der Figur am Anfang der Folge, ein Mißverhältnis, das sich auch bei einigen anderen Folgen, insbesondere in *Das Techtelmechtel* beobachten läßt. In solchen Fällen setzen sich Momente aus der Story gegen den Plot durch, indem sie eine Art 'unaufgelösten Rest' hinterlassen, der dem Ganzen eine melancholische Note gibt. Man könnte zumindest fragen, ob diese untergründige Melancholie neben der denunziatorischen Zeichnung einiger Figuren, die den Hörspiel-Hesselbachs der 50er Jahre fremd ist, ein erzählerischer Reflex erster

Krisensymptome der bundesrepublikanischen Gesellschaft der 60er Jahre ist und ob mithin nicht *hier* der realistische Gehalt der Fernsehserie von Wolf Schmidt zu suchen wäre.

* * *

Die Fernsehserie *Die Firma Hesselbach* bzw. *Die Familie Hesselbach* bietet einigen Stoff für weitergehende Untersuchungen, insbesondere zum Gesellschaftsbezug, wie er in den Brüchen und Unebenheiten von Story und Plot zum Ausdruck kommt. Zusammenfassend kann man - trotz offener Fragen - festhalten, daß diese Serie im Fernsehen nicht nur wegen des Zuspruchs durch die Zuschauer damals und heute, sondern vor allem auch wegen ihrer Machart ein herausragendes Produkt der Seriengeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens darstellt.

Die entscheidende Differenz zur Vorgängerserie im Fernsehen *Unsere Nachbarn heute abend*, aber auch ihrem Hörspiel-Vorgänger liegt in der ironisch-spielerischen Form. Diese Form eröffnet unterschiedliche Möglichkeiten des Zugriffs auf die erzählten Geschichten. Diese behandeln keine Probleme, sondern existieren in erster Linie um der Pointen (und um des Vergnügens) willen. Der historisch-dokumentarische Charakter des Materiellen ist unvermeidlich, aber unwesentlich. Das gilt nicht nur für die gezeigten Wohnungen, Möbel, Kleider, Frisuren, Geräte usw., sondern auch für zeittypische soziale Verhaltensmuster, sofern diese nicht dramaturgisch durchgestaltet sind. Wo aber die Figuren bis in die Haltung und Gestik hinein stilisiert sind, da werden Rollenmuster nicht reproduziert, sondern ironisiert. Die Fernsehserie *Die Firma Hesselbach* bzw. *Die Familie Hesselbach* verschiebt das durch die Vorgängerserie *Unsere Nachbarn heute abend* etablierte Bezugssystem zwischen Zuschauer, sozialer Realität und fiktiver Welt. Für diese Verschiebung gibt es Indizien auf den Ebenen der Story, des Plots und der visuell-akustischen Inszenierung. Die Serie ist *reflexiv* geworden; sie reflektiert das Moment der Inszenierung in einer ausgeprägten Stilisierung der Figuren. Sie führt dem Zuschauer seine Erwartungen vor, indem sie diese durch die Anlage des Plots gezielt irreführt. Die Serialität ist auf allen drei Ebenen die Voraussetzung für das Zustandekommen dieser Reflexivität. Die Hesselbach-Serie im Fernsehen steht für eine neue, souveränere Haltung zum Fernsehen als Medium für fiktionale Unterhaltung am Anfang der 60er Jahre.

Gudrun Kirfel:

"Ich hab so furchtbare Angst!"

Unbescholtene Bürger im Spannungsfeld des Politischen:

"Die fünfte Kolonne" (1963 - 1968)

"Ich hab´ so furchtbare Angst! Diese ganze Sache mit den Agenten. Ich war von Anfang an dagegen, ich hab´ ihr immer gesagt, halte Dich aus diesen Kreisen heraus...", schluchzt und schnäuzt sich Frau Haupt, als ihre Tochter Inge in die Hände vermeintlicher Spione geraten ist. Zu sehen in der Folge *Ein Mann namens Pavlow* aus der Serie *Die fünfte Kolonne*. Die "Sache mit den Agenten" beschäftigte das Zweite Deutsche Fernsehen von seiner Gründung an sechs Jahre lang und sorgte Mitte der sechziger Jahre für Einschaltquoten von fünfzig Prozent und mehr. Was mag Millionen von Fernsehzuschauern an den Schirmen gefesselt haben?

Zuallererst: Die Folgen sind amüsant anzusehen. Die Straßen sind voller (VW-) Käfer, aber eigentlich noch ziemlich leer. Die Radios sehen wie Toaster aus und alles ist piccobello. Frauen kommen als Handelnde nicht vor, und Mann lebt in Hierarchien und spricht sich mit Titeln an ("Herr Amtmann", "der Herr Hausverwalter", "Jawohl, Herr Kaleu"). Wir schreiben die sechziger Jahre. So manchem fortschrittlicheren Zeitgenossen mag diese Weltsicht schon damals konservativ erschienen sein. Heute hat sie Unterhaltungswert.

Zur *prime time* standen einmal im Monat für knapp eine Stunde Spionagefälle im Mittelpunkt, die alle eines gemeinsam hatten: Sie waren Attacken auf den bundesrepublikanischen Rechtsstaat, ausgeübt von der DDR beziehungsweise ihrer Stasi oder anderen kommunistischen Kräften und sie konnten alle erfolgreich von der hiesigen Exekutiven aufgedeckt werden. Von der Landpolizei über Kripo, Bundeswehr und Bundesgrenzschutz¹ bis hin zu MAD und

¹ Die Gründung eines Bundesamtes für Verfassungsschutz und des Bundesgrenzschutzes fiel schon in die frühen fünfziger Jahre. Die allgemeine Wehrpflicht wurde 1956 eingeführt. Die kriminalistischen Aktionen dieser Organe dürften der Allgemeinheit noch weitgehend unbekannt gewesen sein. Gleichzeitig begannen aber zu Beginn der 60er Jahre erste Diskussionen

Verfassungsschutz arbeitete dabei fast alles, was die junge Republik an Recht und Ordnung sichernden Organen zu bieten hatte, zusammen.

Als "staatsbürgerliche Bildung" wollten die Macher ihre Serie denn auch verstanden wissen, als "Dokumentarfilme", bei denen "das unterhaltende Moment stark im Vordergrund" stehen sollte. Die Dramaturgie aber ist die des konventionellen Spielfilms: Es werden Geschichten erzählt. Die Handlungsführung ist von Handlungsklischees, Vereinfachungen und Stereotypen geprägt. Eine gewisse "naive" Variante des Antikommunismus ist wesentliches serielles Element. Die Einzelfolgen hatten ihren festen Sendeplatz, sie kehrten regelmäßig wieder. Und obwohl sie keine durchgehende Hauptfigur oder einen durchgehenden Schauplatz oder Lebensbereich haben, eint sie doch ein durchgehendes Motiv: das des Einbruchs politischer Dinge in das Privatleben der Bürger.

Schon der Titel weckt Assoziationen, die irgendwo zwischen Hemingway und Heiner Geißler liegen können. Laut Duden stammt der Begriff "fünfte Kolonne" aus der Zeit des Spanischen Bürgerkrieges, wo ihn die Aufständischen prägten. Ernest Hemingway, der sich auf der Seite der Republikaner engagierte, gab einem 1938 erschienenem Theaterstück den Titel "The Fifth Column". Später wurden dann faschistische Gruppen in westeuropäischen Ländern als fünfte Kolonne Nazideutschlands bezeichnet. Erst nach dem Krieg wurde in der Bundesrepublik der Begriff als Bezeichnung für kommunistische Parteien als fünfte Kolonne der Sowjetunion benutzt. 1956 kam der amerikanische Spielfilm "Foreign Intrigue", in dem ein Amerikaner zwischen Riviera, Wien und Stockholm den Zusammenhängen politischer Großverbrechen nachjagt, in die Kinos, deutscher Verleihtitel: "Die fünfte Kolonne". Schenkt man Heiner Geißler Glauben, dann sitzen heute schon fünfte Kolonnen im deutschen Bundestag. Der Begriff war also negativ besetzt oder zumindest beunruhigend.

Beunruhigung ist ein Prinzip der Serie; etwas Böses, Fremdes dringt vom äußeren Bereich der Gesellschaft in das Leben eigentlich friedlicher Bürger ein. Im Gegensatz zur Familienserie, die bis in die heutige Zeit eine harmonische Welt im inneren Bereich der Gesellschaft, im privaten Schoß der Familie konstruiert, erscheinen die gesellschaftlichen Strukturen in der "Fünften Kolonne" Folge für Folge gefährdet, wären da nicht die für solche Fälle vorgesehenen Organe des Staates, die nüchtern und rational die Gefahr abwenden. Diese Handlungsstruktur ist in allen gesehenen Folgen offensichtlich.

um Notstandsgesetze, in denen diese Institutionen zunehmend ins Kreuzfeuer der Kritik gerieten.

Zum Beispiel Besuch von drüben

Die Geschichten sind schnell erzählt. Nicht zuletzt deshalb, weil im Film auch in erster Linie erzählt wird, eigentlich passieren tut wenig. Spannende Szenen sind oft zu solchen hochstilisiert, durch Musik oder geheimnisvolle Kameraeinstellungen (Betonung von Details, Füßen, u.ä.). Sonst wird die meiste Zeit geredet. Die Folge *Besuch von drüben* ist da nur in gewisser Hinsicht eine Ausnahme, weil sie ganz spannend beginnt².

Am Anfang steht eine Schrifttafel: "Diese Sendung ist nach wahren Begebenheiten frei gestaltet". Dann beschatten Männer einen älteren Herren bei seiner Ankunft am Bahnhof. Sie verfolgen ihn bis ins Hotel, wo sie das Nachbarzimmer gemietet haben. Der alte Herr ist ein "Besuch von drüben": Franz Kleinschmidt, Rentner aus Erfurt und auf Befehl der Staatssicherheit in den Westen gekommen. Im Hotel zwingt man ihn, seinen Enkel Rolf anzurufen, der Panzerschütze in der Kaserne ist und kurze Zeit später im Hotel erscheint. Jetzt wird fast eine Viertelstunde geredet. Opa Kleinschmidt ist in großer Sorge, die er nicht lange für sich behalten kann. "Die erpressen mich!", platzt es aus ihm raus und "die", das ist die Stasi, die nebenan im Nachbarzimmer das Gespräch mitschneidet. Enkel Rolf ist "Republikflüchtling", seitens der DDR des Landesverrats bezichtigt. Nun erpreßt ihn die Stasi mit der "Sache mit seiner Mutter", einer "Dummheit", wie es die Männer ausdrücken. Sie zerren ihn vorm Hotel in ihr Auto und machen ihm während der Fahrt unmißverständlich deutlich, daß, besorgt er ihnen nicht einen Abdruck des Schlüssels zur Panzerhalle auf dem Gelände seiner Kaserne, seine Mutter daheim für viele Jahre wegen "Hilfe zur Republikflucht" ins Gefängnis wandert.

Rolf Kleinschmidt, der Enkel, ist ein armer Junge: Wieder in der Kaserne wird er von seinen Kameraden als "Ostgote" gehänselt, dem "Großväterchen" wohl verboten hat, "mit Ausländern zu sprechen". Sein Vorgesetzter, Feldwebel Steiner, hat Mitleid mit ihm, erklärt einem Kollegen "Der Junge kommt aus der Zone. Flüchtling.", doch auch ihm vertraut er sich nicht an. Stattdessen besorgt er sich den Abdruck des gewünschten Schlüssels. Die Panik, die Angst um seine Mutter ist ihm dabei malerisch ins Gesicht geschrieben. Schließlich treffen sich alle im Café wieder: Opa, Rolf und Stasi-Agent, und reden in wechselnder Besetzung weitere acht Minuten ohne Unterbrechung. Der Senior ist völlig erschöpft. Sätze wie "Das sind ja keine Menschen! Die sind ja zu allem fähig. Diese Verbrecher!" kennzeichnen das Gespräch. Sein kleinbürgerliches Wesen, seine Hilflosigkeit und Verzweiflung erzeugen Mitleid. Rolf

2 Vgl. das Kurzprotokoll am Ende des Artikels.

wird weiter erpreßt. Nun soll er auch noch in die Panzerhalle einbrechen und die Sicherheitsbedingungen ausspionieren. Wieder in der Kaserne wird ihm von seinen Kameraden der "Heilige Geist" eingejagt. Sie mögen ihn noch immer nicht. Mit einem langen, bedeutungsschwangeren Blick auf den Schlüssel in seiner Hand bricht er auf, den Befehl auszuführen. Musik setzt ein, die Schritte der patrouillierenden Soldaten schallen durch die Nacht, Taschenlampen fahren an Panzern hoch - Rolf führt auch diesen Auftrag zur Zufriedenheit der Agenten aus.

Sie "entlassen" ihn daraufhin und der Film gewinnt unerwartet Tempo. Die Agenten "rasen" durch die Stadt (nicht vergleichbar mit den heutigen Verfolgungsjagden u.ä. in Krimi-Serien, daneben "fahren" die Agenten der "Fünften Kolonne" lediglich "schnell") und kommen hinzu, wie Opa Kleinschmidt auf einer Bahre aus dem Haus getragen wird. In seiner Verzweiflung hat er den Gashahn aufgedreht! Erst jetzt - nach 49 von 56 Minuten Film - schaltet sich die Kriminalpolizei ein und beginnt zu recherchieren, was es mit dem Suizidversuch auf sich hat. Die Spur zum Enkel ist rasch gefunden und in der Schreibstube der Kaserne beginnt das "große Finale": Nachdem der Kripobeamte dem herzitierten Enkel den Selbstmordversuch seines Großvaters berichtet hat, bricht es aus dem heraus: "Sie haben ihn umgebracht, diese Schweine!". Der Enkel muß auspacken und hat kaum fertig gesprochen, da rennen alle zur Panzerhalle, in die just zur selben Zeit der dritte Agent einbricht.

Der macht sich gerade am Sichtungsgerät eines Panzers zu schaffen, als er entdeckt wird. Auf Aufforderung weigert er sich, herauszukommen. Stattdessen startet er den Panzer! Rolf Kleinschmidt ist außer sich, der Feldwebel versucht ihn aufzuhalten, doch er reißt sich los und springt auf den rollenden Panzer. Es kommt zum Kampf auf Leben und Tod, schließlich verliert Rolf den Halt und wird von den Panzerketten zerquetscht. Prompt ergibt sich daraufhin der Agent. Die Schlußszene spielt im Krankenhaus: Feldwebel und Kripobeamter verschweigen dem wieder zu sich gekommenen Großvater (vorerst) den Tod seines Enkels. "Es geht ihm gut", sind die letzten gesprochenen Worte im "Besuch von drüben". Die Lüge ist Ausdruck von Mitleid.

Handlungsstruktur

Um diese Episode zu verstehen, bedarf es nicht der Kenntnis anderer Folgen der *Fünften Kolonne*. Die Serie im Ganzen ist episodisch angelegt, jede Folge endet mit einem happy-end. Zwar läßt sich angesichts des tragischen Todes am Ende des *Besuchs von drüben* nur schwer von einem solchen sprechen, so ist

der Fall dennoch aufgeklärt. Krimi- und Spionageserien erfordern diesen Abschluß jeder Folge, denn könnte ein Fall nicht gelöst werden oder würde die Lösung über mehrere Folgen (d.h. Monate) hinausgeschoben, entstünde beim Zuschauer allzu leicht das Gefühl, die für die Aufklärung vorgesehenen Spezialisten würden der Lage nicht Herr werden und die Sicherheit in der Gesellschaft sei gefährdet. Der Staat mit seinen Organen soll aber als Souverän erscheinen, der die Sicherheit seiner Bürger stets und in jedem Fall garantieren kann.

Alle Folgen spielen in der aktuellen Wirklichkeit. In jeder Folge klärt ein anderes Team oder eine andere Institution die von verschiedenen Agenten ausgeführten Anschläge auf oder verhindert sie. Auch der Handlungsort wechselt von Folge zu Folge. Die Geschehnisse sollen wohl jederzeit überall passieren können, was sie bedrohlicher erscheinen läßt. Trotzdem bleibt alles in einem 'alltäglichen' Rahmen. Den Ermittlungsbeamten ist es in der *Fünften Kolonne* nicht gegönnt, außergewöhnliche oder gar spektakuläre Methoden der Verbrechensbekämpfung einzusetzen. Das aufregendste Ermittlungsverfahren stellt ein Einbruch in die Wohnung eines Spions dar. Auf den Anspruch auf Authentizität stößt man auch im sprachlichen Bereich: bestimmte milieusprachliche Codes fallen hier auf. Die Flieger sprechen "Fliegerlatein", im Gespräch zwischen den Stasi-Agenten hagelt es nur so an "DDR-deutschen", anti-kapitalistischen Ausdrücken ("Bourgeois", "reaktionärer Bürger", usw.) und beim Barras wird militärisch gerüchelt.

Die Geschichten sind zeitlich gerafft, manchmal ziehen sie sich im Plot über Wochen und Monate hin. Trotzdem wird auf Kommentierungen, eingeschobene Diskussionsteile, erläuternde Einführungen oder Originalfilm- und Photomaterial verzichtet. Stattdessen wird der Stoff, also die vorliegenden "wahren Begebenheiten", gestrafft und so bearbeitet, daß sich die Darstellung einer in sich abgeschlossenen, "runden" Handlung ergibt. Dazu gehört das Happy-End ebenso wie deutliche dramatische Höhepunkte und ein klarer Ursache- und Wirkungsmechanismus.

Klischees und Stereotype

In der ersten Viertelstunde des *Besuchs von drüben* schaut einer der Agenten, die Franz Kleinschmidt am Bahnhof erwarten, ein halbes dutzend Mal auf die Armbanduhr (und sagt die Zeit dazu auch noch leise an). Agenten haben's eben eilig. Später schneiden die Herren von der Staatssicherheit das Gespräch zwischen Enkel und Großvater im Nachbarzimmer am Tonbandgerät mit.

Immer, wenn sie sich unterhalten, stoppen sie das Band, um es nach dem Gespräch erneut zu starten. Wer das heute sieht, könnte fast Verständnis haben für die vielen Probleme der Gauck-Behörde! Daß die Stasi tatsächlich so stümperhaft gearbeitet hat, ist zweifelhaft. Eher hat man in beiden Beispielen Authentizität zugunsten einer passenderen, spannenderen Dramaturgie aufgegeben. In *Ein Mann namens Pavlow* zeichnen sich die ukrainischen Widerstandskämpfer durch ihren Hang zum Nikotin aus: Immer steckt die obligatorische "Agenten-Kippe" im Mundwinkel, dazu Drei-Tage-Bart und Trenchcoat als Symbol für "finstere Gestalten". Die Charakteristik der Figuren ist deutlich klischeehaft und polarisiert.

Da gibt es zuallererst so gut wie gar keine Frauen. Im *Besuch von drüben* genau zwei (Statistinnen). Die eine bringt und kassiert den Kaffee, die andere geht schlicht und einfach über die Straße. Und das gerade in dem Augenblick, als die Agenten bei ihrer Autofahrt quer durch die Stadt vor einer Telefonzelle halten müssen. Während der eine also gerade telefoniert, wartet der andere im Auto und schaut auf die Straße. Da erscheinen plötzlich in Großaufnahme lange, schlanke Beine, an denen die Kamera langsam hochfährt, bis sich ein formvollendeter Leib anschließt: eine grazile Schönheit überquert vor dem Auto die Straße. Wenn die Szene eine Aussage hat, dann nur die profane Feststellung: auch Stasi-Agenten sind Männer. In anderen Folgen sieht es ähnlich aus. Zwar gibt es eine weibliche Agentin, aber die dient der feindlichen Sache auch nur - ihrem Klischee entsprechend - dadurch, daß sie die Männer verführen soll, um sie in die Falle zu locken. Darüberhinaus legt sie Wert auf die Tatsache, auch in der Küche "perfekt" zu sein und sich nach einem "anständigen" Haushalt zu sehnen. Die weiblichen Opfer von Spionage stehen meist für tränenreiche Verzweiflung und betonen ebenso häufig, "alles nicht zu verstehen".

Spionage ist beim ZDF eine Männerwelt. Da gibt es zum einen den west-deutschen Polizeiapparat, der ausschließlich aus Männern besteht und dessen Überlegenheit konsequent suggeriert wird. Doch diese Vormachtstellung gerät zur Farce, wenn eine ganze Abteilung des Militärischen Abschirmdienstes in der *Ägyptischen Katze* sich fragt, was "Briefkasten 7, Seite 411" bloß heißen mag, wenn ein Treffpunkt am Bahnhof gesucht wird. Eines besonderen kriminalistischen Instinkts bedarf es dabei eigentlich nicht, so daß es sehr verwundert, daß ausgerechnet Bootsmann Pohl, der einzige Nicht-MAD-Mann in ihrer Runde, die Lösung "Telefonzelle 7, Telefonbuch Seite 411" errät. Diese fiebrig ermittelnden Beamten sehen alle irgendwie gleich aus, halten sich an Höflichkeitsetikette und agieren vornehmlich in der Gruppe. Sie sind Teil eines klaren Ursache- und Wirkungsmechanismus: Die feindlichen Spione

gefährden einfache Bürger, ihre Arbeit ist "schmutzig" und Ursache für die Ermittlungstätigkeit der hiesigen Beamten. Deren Handeln ist stets bloß Reaktion auf das Verhalten der politischen Feinde. In keiner der gesehenen Folgen geht die Spionage vom Westen aus, im Gegenteil, es wird suggeriert, als gäbe es dies gar nicht.

Die Spione sind in der Regel auch Männer. Da ist einmal der Schauspieler Erik Ode, der in mehreren Folgen den federführenden Agenten mimt und in seinem Auftreten kaum vom späteren "Kommissar" zu unterscheiden ist. In der *Fünften Kolonne* verkörpert er ebenso die "dominierende Vaterfigur"³ - die seinen Assistenten durch Intuition und Lebensweisheit stets um Längen voraus ist - wie einige Jahre später in der Krimiserie. Einziger bedeutender Unterschied: Während er im *Kommissar* den Inbegriff eines moralisch integren Menschen verkörpert, löst er als Agent auf teilweise linkisch-sarkastische Weise menschliche Tragödien aus. Den spießbürgerlich-frostigen Charme verbreitet Erik Ode aber in beiden Rollen. Die Dominanz im Team mit anderen Agenten liegt stets auf seiner Seite. Sie sind seine "Assistenten". (Tatsächlich spielten Erik Ode und Reinhard Glemnitz - das *Kommissar*-Gespann - 1965 auch schon Agentenpaare in der *Fünften Kolonne*.) Neben diesem Agententyp gibt es aber noch einen zweiten: den offensichtlich "fieseren Typ" mit ganz klarem Rollenschema. Mit Zigarettenspitze im Mundwinkel und kaltem Blick ist er weitaus oberflächlicher und schablonenhafter gezeichnet als der "Ode-Typ". In den Folgen *Die Ägyptische Katze* und *Ein Mann namens Pawlow* führen die Agenten untereinander regelrechte Grabenkämpfe aus, sie sind also häufig zerstritten und uneinig, was sich in ihrem Auftreten widerspiegelt.

In das Spannungsfeld dieser beider Gruppen geraten die einfachen Bürger. Meist auf Grund einer besonderen Schwäche (Alkohol, Schulden, Frauen) von den Geheimdiensten ausgesucht, geraten sie unversehens in den Kampf der politischen Systeme. Da ist zum Beispiel Rolf, das arme, hilflose Opfer der Stasi, ein braves Muttersöhnchen. Statt des Pin-up-Girls hängt ein Foto von der Mutter in seinem Spind und die Liebe zu ihr ist auch der Grund für sein ungesetzliches Handeln. Ansonsten ist er ein artiger Junge, dessen Geduld keine Grenzen zu kennen scheint, als er sich wieder und wieder von seinen Kameraden verspottet läßt. So "erscheint" er zumindest - was aber seine wirklichen Handlungsmotive sind, warum er sich nicht offenbart, erfährt man nicht. "Hast Du niemanden, dem Du Dich anvertrauen kannst? - Einen Vorgesetzten?" (nicht etwa einen Freund!!), fleht ihn das Großväterchen an. Als

3 Mnafred Durzak: Kojak, Columbo und deutsche Kollegen. Überlegungen zum Fernseh-Serial. In: Helmut Kreuzer und Karl Prümm: Fernsehsendungen und ihre Formen. Stuttgart 1979, S. 83.

aber sein Vorgesetzter ihn von sich aus voller Mitgefühl fragt, ob etwas nicht in Ordnung sei, schweigt der Junge. Von der Möglichkeit, sich nicht auf die Erpressung einzulassen, ist bei Rolf Kleinschmidt zumindest verbal nicht die Rede. Dafür ist die moralische Wertung seines Verhaltens in die Handlung impliziert: als er im "großen Finale" auf den Panzer losrennt, scheint er den vermeintlichen Tod des Großvaters rächen zu wollen, alles wieder "gut machen zu wollen", und verunglückt dabei tödlich. Jedem Zuschauer wird klar, daß Rolf für seinen Fehler bestraft wird. Wer sich auf Spionage einläßt, muß büßen.

Um den Großvater zu charakterisieren, genügt eigentlich sein Anzug: schlecht sitzend und viel zu groß. Franz Kleinschmidt ist ein lieber, alter Mann, der nur aus Sorge um seine Tochter und seinen Enkel handelt, der voller Angst den Agenten fragt: "Ich kann zurückfahren? Wann kann ich zurückfahren?". Pathos schwingt mit, wenn er die Stasi anfleht, seinen Enkel in Ruhe zu lassen.

Auch in das Leben des Bootsmanns Pohl in der *Ägyptischen Katze* bricht das politische Moment völlig unerwartet ein: Der kleine, naive, pausbäckige "Raketenerstörerfachmann" avanciert zum "Film-Fachberater" für die fiktive Reihe über *Die Häfen dieser Welt* und wird in Wirklichkeit von der Stasi nach Marinegeheimnissen ausgehorcht. Als er es endlich bemerkt, meldet er den Fall unverzüglich seinem Vorgesetzten. Der MAD nimmt die Übeltäter aber nicht sofort fest, sondern erwartet, um an die Hintermänner des Spionagefalls zu kommen, daß Pohl weiter den Informanten spielt. Pohl wehrt sich, damit wolle er nichts zu tun haben, das sei ihm viel "zu windig", "zu riskant", eben "zu schmutzig", sagt er. Diese Haltung wird von den Staatsvertretern honoriert. Wie beim Enkel und beim Großvater ist die Sympathiesetzung eindeutig: Pohl gewinnt die Sympathie des Zuschauers. Mit seinen Schulden und seinen Mädchengeschichten ist er ein großer Lausbube, der unschuldig in eine üble Sache verstrickt ist. Alle drei Personen eint, daß sie ganz alltäglich erscheinen, als "ganz normale Bürger", die bloß in die Verlegenheit geraten sind, etwas Außergewöhnliches und Gefährliches zu erleben. Sie befinden sich unerwartet im Spannungsfeld zwischen Freund und Feind und sind dabei nicht als Vorbilder angelegt, sie handeln auch nicht vorbildlich, sie machen wie alle Fehler. Doch auch ihnen helfen die Staatsorgane dabei, wieder ihr normales Leben aufzunehmen, in dem die Politik so direkt dann doch lieber keine Rolle spielen soll. Sie werden nicht geläutert, sondern entlastet.

Inszenierung

Die *Fünfte Kolonne* bedient sich vorwiegend eines filmischen Erzählstils, der aus konventionellen Krimi- oder Spionagestorys hinlänglich bekannt ist. Die Drehbücher zu den einzelnen Folgen stammen von Vielschreibern und -verdienern des deutschen Fernsehens - nicht nur jener Jahre. Rolf und Alexandra Becker haben u.a. die Drehbücher für die an der gleichnamigen Hörfunkserie orientierte Fernsehserie *Gestatten, mein Name ist Cox* geschrieben, Gerd Oelschlegel war von der ersten Stunde des Nachkriegsfernsehen an mit von der Partie. Schon 1956 war im SWF das Fernsehspiel *Die tödliche Lüge* nach dem Schauspiel von Gerd Oelschlegel in eigener Regie gesendet worden. Noch in den achtziger Jahren schrieb Gerd Oelschlegel Drehbücher für die ARD-Vorabendserie *Großstadtrevier* vom NDR. Das ZDF bediente sich demnach für die Produktion der *Fünften Kolonne* überwiegend bekannter und angesehener Autoren und mit Gerd Oelschlegel auch eines Mannes, dem die deutsche Teilung zentrales Thema war. In der Reihe der Regisseure fällt besonders Helmut Ashley auf, der aus der Spielfilmproduktion kam und zum festen Realisatorenteam beim ZDF-Dokumentarspiel gehörte. Großes Augenmerk schien man auch auf die Auswahl der Schauspieler zu werfen: Die Liste hinlänglich bekannter Namen ist lang. Dabei wurden sowohl Charakter-schauspieler, die Fernsehen in der Regel nur als Nebeneinkunft betrachten und in erster Linie auf Theaterbühnen Erfolge feierten (etwa Martin Benrath und Andrea Dahmen), als auch typische Seriendarsteller (etwa Fritz Wepper, Horst Naumann und Eva Maria Meineke) engagiert. Die Schauspielführung ist professionell, was nicht verwundert: Wer bis in die hinterste Reihe fast jede Rolle mit bekannten Namen besetzt, kann mit einer gewissen Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit im Spiel rechnen. Paul Dahlke zum Beispiel, prädestiniert auf die Darstellung des deutschen Kleinbürgers, mimt die Angst und Sorge des Opa Kleinschmidts überzeugend und anrührend.

Wie der Etat für den Einkauf der Schauspieler, ist auch der Aufwand allgemein groß: Viele verschiedene und zum Teil aufwendige Drehorte, in die Länge gezogene Autofahrten oder regelrechte Verfolgungsjagden mit dem Auto fehlen in keiner Folge. Vielleicht hatten sie ihre Ursache darin, daß der Kleinwagen eben erst dabei war, sich als Beförderungsmittel großer Massen durchzusetzen. Noch lag sicher der Reiz des Neuen auf ihm. Im Vergleich zu heutigen Serien geht es bei den Männern der *Fünften Kolonne* auffällig "lieb" zu, es gibt keine Blutbäder oder explodierende Autos, und die Verbrecher haben an ihrer Festnahme in der Regel auch nichts auszusetzen, oder bitten gleich um Asyl. Auch wenn man die insgesamt ruhigere Atmosphäre in den Produk-

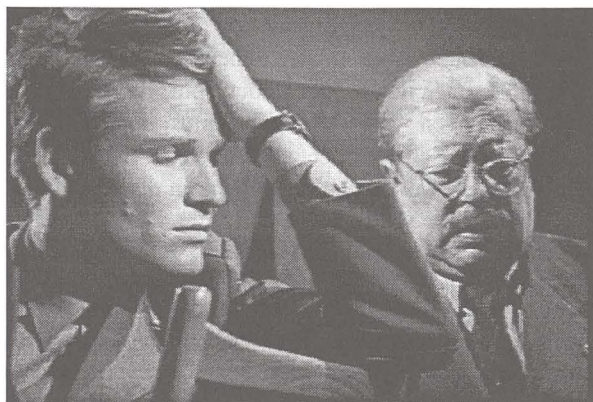
tionen der 50er und 60er Jahre in Rechnung stellt, bleibt der Eindruck einer Art naiver Souveränität, die sowohl die handelnden Staatsdiener als auch die Erzählweise auszeichnet. Gleichmaßen drückt sich darin - im Gegensatz etwa zu Spielfilmen der Zeit (etwa den Durbridge-Krimis) - eine serienspezifische Alltagsnähe aus, die den politischen Propagandaeffekt unterstützt.

Montage

Die Kameraführung trägt meist der Tendenz zur Typisierung und Pauschalierung in der Handlungsstruktur Rechnung. Positiv fällt auf, daß viele Szenen in längere Einstellungen mit interessanten und spannenden Kamerabewegungen aufgelöst wurden (Plansequenz). Die Einstellungsgröße liegt auffällig oft im nahen Bereich, häufig beginnen Sequenzen auch mit einer Großaufnahme und die Orientierung gebende Totale wird hintenangestellt. Der Bildaufbau und die photographische Gestaltung sollen zum einen spannende Höhepunkte markieren, dann werden nur noch Füße gezeigt oder die Männer haben sich lange aus dem Ausschnitt herausbewegt und man hört nur noch Schritte in der Nacht. Zum anderen steht häufig den harten, im wahrsten Sinne des Wortes finsternen Gesichtszügen der Agenten die weiche Konturierung der Gesichter ihrer Opfer gegenüber (Vgl. Abb. 1). Das Gesicht des Opas ist hell angestrahlt, die Stirn leuchtet fast ein wenig, seine Gesichtszüge erscheinen weich. Auf die Spitze getrieben wurde dieses Prinzip am Ende des *Besuchs von drüben*. Als Rolf Kleinschmidt vom Panzer zerquetscht in Großaufnahme zu sehen ist, ohne Blut und Blessuren, scheint das Bild nach außen hin zu zerfließen, wird unklar. Die Mitte, das beinahe vor Helligkeit strahlende Gesicht, ist weich konturiert. Der Eindruck eines heroischen Todes entsteht (Abb. 2).

Dagegen hat man die ukrainischen Widerstandskämpfer in "Ein Mann namens Pavlow" bei ihren Untergrundsitzungen häufig nicht mit übermäßig viel Licht bedacht. Ihre Gesichtszüge erscheinen sehr viel härter und es entsteht ein kalter (häufig auch noch durch Zigarettendunst in der Luft "verruchter") Eindruck (Abb. 3).

Geschnitten wird innerhalb der Sequenzen in der Regel hart. Überblendungen und die besonders dramatischen Schwarzblenden treten aber häufig als Verbindung von unterschiedlichen Sequenzen auf. So wird von dem im Todeskampf erstarrten Gesicht des Enkels langsam (und quälend) auf das des Großvaters im Krankenhaus übergeblendet oder von einer idyllisch verschnei-



Opfer Klein-
schmidts



Subjektive Kamera
in *Besuch von drü-
ben*.
(aus Video- Mit-
schnitten in SAT 1,
1994)



Im Gegenlicht:
Agenten vor
neuem Komplott

ten Winterlandschaft in den hämmernden Gleichschritt der Soldatenstiefel in Großaufnahme. Oder es wird am Ende eines dramatischen Arbeitstages der MAD-Männer langsam ins völlige Schwarz geblendet, um danach, den nächsten Morgen, wieder aufzublenzen. Der Schnittrhythmus unterscheidet sich wesentlich von den heute im Fernsehen üblichen kurzen Intervallen. Eine Einstellung ohne Kamerabewegung von dreieinhalb Minuten, in der eigentlich wenig passiert, findet man heutzutage selten, dagegen recht häufig in der *Fünften Kolonne*. Gleichzeitig lassen sich aber auch schnelle Schnittrhythmen mit vielen kleinen Zwischenschnitten feststellen, besonders in Sequenzen, in denen sich Handlung zuspitzt und beschleunigt. Irgendwelche Special-Effekte tauchen nicht auf. Dialoge sind häufig nach dem klassischen Schuß-Gegenschuß-Prinzip aufgenommen und aneinander montiert. Auch hier fallen öfter unkonventionelle Einstellungen auf. So zum Beispiel wenn die Sprechenden von hinten aufgenommen werden, so daß einzig ihr Rücken zu sehen ist und der Ton weitaus gedämpfter klingt. Häufig bewegen sich die Darsteller auch aus den Bildern heraus, sprechen aber weiter, so daß die Spannung erhalten bleibt.

Am Anfang und Ende jeder Folge ist eine eindringliche Erkennungsmelodie zu hören. Darüberhinaus wird (Off-)Musik vor allem zur Spannungssteigerung benutzt, um z.B. Einbruchs- oder Verfolgungsszenen dramatischer zu gestalten. In solchen Szenen werden auch Geräusche wie Schritte in der Nacht oder das Knistern des Bodens bei der Mischung deutlich akzentuiert. Wesentliche Merkmale der Handlungsstruktur wie bestimmte Rollenschemata oder dramatische Höhepunkte werden somit sowohl visuell als auch akustisch als solche realisiert. Die Professionalität im handwerklichen Bereich ist offensichtlich.

Serie oder Doku-Spiel?

Das ZDF ließ die *Fünfte Kolonne* ab Januar 1964 von der neugegründeten Hauptabteilung Dokumentarspiel produzieren. Das "Dokumentarspiel" hat der Sender jahrelang als die in den sechziger Jahren "einzig neu entwickelte Programmsparte des Fernsehens" bezeichnet und sich selbst dabei die Urheberschaft zugeschrieben. "Der Inhalt eines Dokumentarspiels", definierte dabei Wolfgang Bruhn, 1964 Leiter der ZDF-Dokumentarspielabteilung, "entspricht also einem Protokoll des Geschehens". Die Besonderheit dieser Spiele, lag für ihn darin, "daß hier Veränderungen oder Färbungen der dokumentarischen Tatsachen verwehrt sind, daß die Authentizität den Vorrang hat, daß man sich

zugleich aber bemühen muß, mit Hilfe szenisch-künstlerischer Mittel, die im Detail nicht dokumentierten Motive und Handlungsvorgänge in einer den Zuschauer ansprechenden Form darzustellen". Am Beispiel der *Fünften Kolonne* zeigt sich, wie problematisch die Illusion des Authentischen ist, die durch das Nachspielen faktischer Ereignisse erzeugt werden soll. Um aus einem komplizierten Fall und den ihm zugrundeliegenden Akten und Dokumenten eine unterhaltsame und spannende Geschichte - die "ansprechende Form" - zu machen, haben die Autoren auf herkömmliche genretypische Mittel zurückgegriffen. Sie haben den Handlungsablauf gestrafft und vereinfacht, um einen Spannungsbogen inklusive dramatischer Höhepunkte zu erzielen. Das Resultat dieser Bemühungen ist in der Regel eine eindeutige Gut- und Böse-Dramaturgie mit bekannten Rollenklischees. Die Spielhandlung wird an keiner Stelle unterbrochen - etwa in der Form eines unabhängigen Erzählers oder mit Originalfilm- und Photomaterial - und somit dem Zuschauer keine Möglichkeit gegeben, Distanz zum Gezeigten zu gewinnen. Im Gegenteil, er wird emotional in die Handlung hineingezogen, eine distanzierte, dialektische Betrachtung der Ereignisse bleibt ihm verwehrt.

In der Folge *Die ägyptische Katze* sagt der "Dokumentarfilm-Produzent" (gleich Stasi-Agent) Ottmar voller Pathos: "LUNA-Filme produziert keine Phantasiegebilde, keine sogenannten Spielfilme. Unsere Domäne ist die Realität, Dokumentarfilme, Filme für denkende Menschen." Das ZDF setzte demgegenüber offenbar lieber auf den fühlenden Menschen, hat ihn in der *Fünften Kolonne* emotional statt rational beteiligt und auf sein Sensations- und Spannungsinteresse spekuliert. Das gab man mehr oder weniger auch zu, wenn es im Jahrbuch 1963/64 etwa heißt: "Der Bereiche der Spionage-Darstellung nahm sich die Reihe "Die 5. Kolonne" an, in der ebenfalls tatsächliche Begebenheiten unserer Zeit spannend und unterhaltend zugleich dargeboten werden." Diese Form der "Dokumentarspieldramaturgie", bei der das unterhaltende Moment so stark im Vordergrund steht, ist am ehesten mit der anderer Kriminalserien in den sechziger Jahren vergleichbar. Sie erzählt mit den narrativen Mitteln des Spielfilmes eine Geschichte und zeichnet sich dabei negativ durch die bekannten Tendenzen zur Stereotypisierung und Trivialisierung aus. Sie ist in der "Nähe des Tatsachenberichts", der "dokumentarischen Darstellung" angesiedelt und gewollt "auf die aktuelle Wirklichkeit", das "normale" Verbrechen ausgerichtet⁴. Die Filmwelten der Kriminalistik sind, verglichen mit dem Alltag reich an Handlung und Erlebnissen, spannend und abwechslungsreich im Millieu. Es wird ein bißchen gestorben, einander ver-

4 Günter Giesenfeld und Prisca Prugger 1993, S. 360.

folgt und in die Enge getrieben, und letztendlich erfolgt doch immer die Rettung. Ähnliche oder gleiche Ereigniskonstellationen lassen sich beliebig wiederholen. Sie erscheinen stets nur wie die Variationen eines Schemas: Das des bösen kommunistischen Agenten, der unser Wertesystem bedroht. Oder das des moralisch besseren Systems, das das schwächere besiegt. In einer Zeit, als es im Kino und im Fernsehen von Spionen- und Agententypen nur so wimmelte, wollte wohl auch das Zweite Deutsche Fernsehen dieser Entwicklung nicht nachstehen und produzierte mit der *Fünften Kolonne* eine fiktionale Spielserie, die einen "naiven" Antikommunismus als serielles Element hatte.

Das pädagogische Prinzip

Im *Besuch von drüben* folgt dem Verbrechen des Enkels, sich auf die Stasi eingelassen und seinen Dienstherrn keine Meldung gemacht zu haben, die Sühnung auf dem Fuße, er stirbt, gleichzeitig wird er zum Helden, der sich für die gute Sache geopfert hat. Solche Selbstopfer sind selten, meist jedoch wird das Tun des Guten oder der Wechsel der Fronten auf direkte Weise belohnt. Da darf der Marinejüngling in der *Ägyptischen Katze* ein tolles Abenteuer mit dem MAD erleben, nachdem er sich seinem Vorgesetzten offenbart hat. Dieses "belehrende Präsentieren" des Schicksals anderer Menschen nimmt auch häufig die moralische Wertung des Zuschauers vorweg. So ist ein Satz wie "Igor Pavlow war ein guter Mensch" am Ende eines Filmes genauso überflüssig (wenn eine Stunde Filmhandlung das nicht deutlich machen konnte, spricht es nicht gerade für die Produktion!), wie vereinfachend. Eigentlich war man beim ZDF angetreten, auf diese Weise "staatsbürgerliche Bildung" zu betreiben und "Staatsbürgerbewußtsein zu transportieren" und dabei "eingefleischten historischen Legenden und Klischeevorstellungen entgegenzuwirken" (Bruhn, 1964). Doch angesichts der oben charakterisierten "wertenden" Dramaturgie hat der Zuschauer kaum die Wahl, sich ein anderes als das vorgegebene Urteil zu bilden.

Am deutlichsten ist das an der starken Ost-West-Ideologie im Film erkennbar, die nicht nur die regierungskonforme Nichtanerkennung der DDR beinhaltet. (Im *Besuch von drüben* wird Opa Kleinschmidt vom Hotelportier angeraunzt, er habe seinen Anmeldebogen falsch ausgefüllt: "DDR?! SBZ heißt das bei uns. Amtlich!") Es kommen lauter wirklichkeitsfremde Stereotype und Handlungsklischees zum Tragen, die alle in etwa eines meinen: Der Feind sitzt oder kommt aus dem kommunistischen Osten und ist dem kapitalistischen Westen ideologisch unterlegen. Vor dem Hintergrund der Reetab-

lierung des machtvollen Staates Bundesrepublik in den sechziger Jahren sollte solch eine ideologische Funktion zur Bildung eines "Wir-Gefühls" bei den Jung-Bundesbürgern beitragen nach dem Motto: 'Wir sitzen im richtigen Boot, wir können unserem Staat, unseren Institutionen vertrauen'.

Diese Kalte-Krieg-Mentalität war auch in den sechziger Jahren schon Ausdruck einer rückwärtsgewandten politischen Perspektive, die sich aber im Einklang mit dem Regierungskurs sah. Adenauers Drängen auf Wiederbewaffnung, auf militärischen Anschluß an den Westen beinhaltete eine starke Identifikation mit dem kapitalistischen System und eine dogmatische Ablehnung des Kommunismus. "Sowjetische Besatzungszone" hieß es im Amtsdeutsch noch bis ans Ende der sechziger Jahre! International isolierte sich die Bundesrepublik zusehends mit dieser Politik; mit Kennedys Amtsantritt hatte man in den USA 1961 längst der "Strategie der massiven Vergeltung" abgeschworen. Das brutale Wettrüsten der Blöcke hatte ein militärisches Patt offensichtlich werden lassen, in dessen Folge sich der Kalte Krieg abschwächte. Die *Fünfte Kolonne* dient ganz offensichtlich dem Ziel, die antikommunistische Stimmung im Land aufrecht zu erhalten, auch wenn das vielleicht keine bewußte Intention der Macher gewesen sein sollte. Im ZDF-Dokumentarspiel war von der Idee der Entspannungspolitik noch nichts zu spüren.

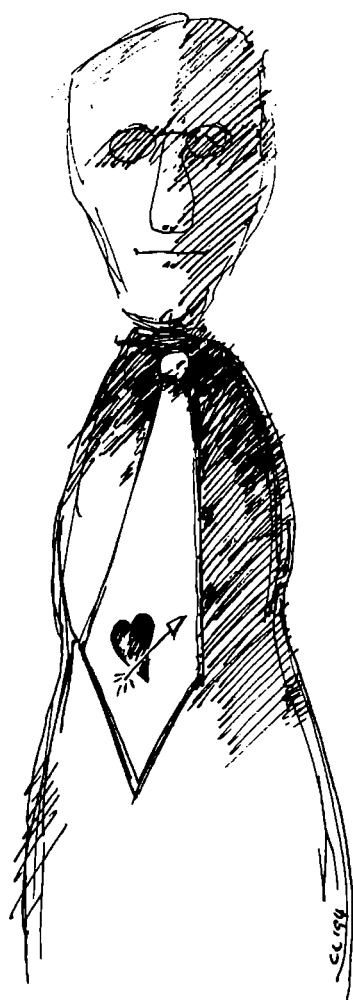
Auch traditionell mit dem Antikommunismus verknüpfte Vorurteile sind in der Serie noch präsent: Ein Gespräch über ein ukrainisches Mordopfer zwischen Kommissar und Assistenten gestaltet sich so: Kommissar: "Die Mentalität dieser Russen kennt man ja.", Assistent: "Ich denk, das war kein Russe.", Kommissar: "Ukrainer. Ist doch das gleiche." Auch der Vorwurf der "Verherrlichung faschistischer Attitüden", wie er im Rahmen der "Serienwerkstatt" 1973 geäußert wurde, läßt sich in der *Fünften Kolonne* nicht ganz von der Hand weisen. Im *Sonnenblumenweg 7* steht ein Ring alter "Frontpiloten" im Mittelpunkt. Tagsüber liefern die "unbescholtenen, alten Luftwaffenoffiziere" sich eifrig Luftduelle mit ihren "kleinen Spielzeugen", abends frönen sie auf "Kameradschaftsabenden" ausgelassen alten Kriegererlebnissen, schließlich bleibt "der Sportsgeist immer derselbe", mögen sich die Zeiten auch ändern. Die alten Herren werden sympathisch gezeichnet und der V-Mann, der sich in ihren Kreis einschleust, hat dem Treiben auch gar nichts entgegenzusetzen. Im Gegenteil, fröhlich nimmt er - soweit er dazu in der Lage ist - an ihren Spielen teil. Eine differenzierte Vergangenheitsbewältigung kann so sicher nicht geleistet werden.

"Ganz recht", beruhigt Oberkommissar Düring den aufgebrachtten Bootsmann Pohl, "Spionage ist schmutzig. Doch gegen Schmutz muß man sich

wehren. Man kann nicht einfach, die Hände in den Schoß legen und die Augen zu machen. Wenn wir das alle täten, würden wir bald im Schmutz ertrinken" - und das ist die eigentliche Moral der Geschichte. Prädikat heute: *Amüsant anzusehen.*

Kurzprotokoll der Folge Besuch von drüben

	ZEIT	LÄNGE	HANDLUNG
	0'00	0'20	Vorspann: Bahnhof: Titel, Glaubwürdigkeitsbezeugung (Schrifttafel)
1.	0'20	2'47	Bahnhof: Ankunft von Opa Kleinschmidt, Agenten beschatten ihn unerkannt
2.	3'07	0'20	Autofahrt: Agenten verfolgen Opas Taxi
3.	3'27	0'50	Hotel/Rezeption: Opa checkt ein, Agenten gehen im selben Hotel auf ihr Zimmer
4.	4'17	1'25	Hotel/Zimmer der Agenten: Gespräch über Vorgehen
5.	5'42	2'50	Hotel/Zimmer des Opas: Gespräch mit 1. Agenten: Opa wird erpreßt und gezwungen, Enkel anzurufen
6.	8'32	0'25	Kaserne/Speisesaal: Enkel wird ausgerufen und von Kameraden gehänselt
7.	8'57	1'10	Hotel/Zimmer der Agenten: Abhören des Telefongesprächs zwischen Opa und Enkel
8.	10'07	4'32	Hotel/Zimmer des Opas: Gespräch zwischen Opa und Enkel: Agenten werden als "Stasi" erkannt. Sie erpressen Opa mit "der Sache mit Mutter". (Zwischenschnitte: Agenten nehmen das Gespräch auf)
9.	14'39	5'35	Autofahrt: Agenten haben Enkel vor dem Hotel aufgegriffen, erpressen ihn: Er soll Schlüssel zur Panzerhalle besorgen
10.	20'14	3'02	Kaserne/Zimmer: Enkel wird von Kameraden als "Ostgote" und Ausländer gehänselt
11.	23'16	2'10	Kaserne/außen: "Guter Feldweibel" kümmert sich um Enkel, vertraut ihm zufällig Schlüssel von Panzerhalle an, er nimmt den Abdruck
12.	25'26	2'50	Hotel/Zimmer der Agenten: Dritter Agent wird eingeweiht, soll sich in die Kaserne einschleichen
13.	28'16	7'44	Café: Treffen zwischen Opa, Enkel und 1. Agent: Opa kann nicht mehr, Enkel wird aber weiter erpreßt, soll nun in Panzerhalle einbrechen und Sicherung ausspionieren, Opa fleht Enkel an, aufzugeben
14.	36'00	1'17	Kaserne/außen: Opa bringt Enkel Kopie des Schlüssels
15.	37'17	2'15	Kaserne: Kameraden jagen Enkel "Heiligen Geist" ein, der entschließt sich
16.	39'32	2'33	Kaserne: Enkel bricht in Panzerhalle ein
17.	42'05	1'46	Kaserne/Zimmer: Feldweibel brüllt Kameraden nieder, sollen Enkel nicht mehr hänseln
18.	43'53	1'29	Auto: Agenten verhören und "entlassen" Enkel
19.	45'21	3'32	Autofahrt: Kreuz und quer durch die Stadt: Opa hat Suizidversuch begangen, dritter Agent soll heute nacht in die Kaserne einbrechen
20.	48'53	0'34	Krankenhaus: Kripo schaltet sich wegen Opa ein
21.	49'27	6'12	Kaserne: Kripo und Feldweibel erzählen Enkel vom Suizidversuch seines Opas, Beichte des Enkels und "großes Finale": Dritter Agent bricht in Panzerhalle ein, wird (dank Enkel) erwisch und tötet ihn.
22.	55'39	0'27	Krankenhaus: Opa erwacht, Kripo und Feldweibel verschweigen ihm den Tod seines Enkels
	56'06	1'11	Abspann
	57'17		Ende



Markus Burbach

"Realitäten" - oder: Wie alltagsnah ist die Lindenstraße?

1. Einleitung

Die Endlosserie *Lindenstraße* gehört seit Jahren zu den erfolgreichsten Produktionen des deutschen Fernsehens. Die *Lindenstraße* ist eine Sozialserie, die "schwerpunktmäßig familiäre und soziale Gemeinschaften in ihren 'Lebenswelten'" thematisiert. "Sozialserien kreisen um Interessenskonflikte zwischen Individuum, Gruppe und Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungen und greifen verzwickte, plötzlich eintretende biographische Situationen in einer speziellen (meist aktuellen) deutschen Alltagswelt auf."¹

Die Herstellung von Realitätsnähe soll durch eine möglichst genaue Einhaltung von Zeit- und Raumgestaltung sowie Personalbesetzung und Figurenkonstellation erreicht werden. Die Darstellung des Lebens in der *Lindenstraße* ist stark reglementiert:

Die Fiktion ist, daß jede Folge (zumeist) am Donnerstag vor ihrer Ausstrahlung spielt. Dargestellt werden nicht nur die Ereignisse in der *Lindenstraße* an diesem Tag, sondern die gesamte Woche zuvor muß in weniger als 30 Minuten Sendezeit miterzählt werden.

Der Raum, eben die Lindenstraße mit typisch deutschen Geschäfts- und Wohnhäusern mit den milieutypischen Wohnungen ist vorgegeben. Nur langsam, den Erfahrungen der Zuschauer in ihrer alltäglichen Welt entsprechend, kann er sich verändern.

Die Figuren und die Besetzung bleiben weitgehend dieselben. Wird eine Person oder Familie in die *Lindenstraße* eingeführt, so bleibt sie für absehbare Zeit involviert. Dem Serienkonzept entsprechend sind Schauspieler nicht auswechselbar. Scheidet ein Schauspieler aus, so verschwindet auch die Figur.

Die Beibehaltung des Personals und der Figurenkonstellation sowie die Unveränderbarkeit des Handlungsraums ermöglichen den Rezipienten Orien-

¹ Prisca Prugger: Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie, in: Günter Gisenfeld (Hrg.) 1994, S.98

tierung im Seriengeschehen. Die in diesem Rahmen vermittelte Ordnung des Handelns und Denkens der Serienfiguren ist nah am Alltag der Zuschauer konzipiert und schafft eine zum eigenen Alltag 'parallele Welt'.

Eine begrenzte Sendezeit, eine große Zahl von Figuren (in den Folgen 414-417 habe ich 33 verschiedene gezählt, die als Rollen im Abspann genannt werden) und die mit den Figuren verbundenen Themen führen zu einer hohen Konzentration der Handlung.

2. Handlungsverdichtung - Themen und involvierte Personen

"Grundsätzlich kann jeder Figur, genau wie im wirklichen Leben, alles zustoßen. Grundsätzlich kann jede Figur mit allen nur denkbaren Situationen, glücklichen oder unglücklichen Situationen und Themata konfrontiert werden, genauso wie jede Figur in alle nur denkbaren Konflikte eingewoben werden kann."²

Nahezu alles, was das Leben zu bieten hat, kann Thema in der *Lindenstraße* werden. Die *Lindenstraße* als Endlosserie ermöglicht nicht nur dieses nahezu unbeschränkte Themenreservoir, sie ist auch darauf angewiesen. Diesen fast unbegrenzten Möglichkeiten der Handlungsentwicklung steht aber, einmal abgesehen von den Produktionskosten, ein begrenztes Angebot an Figuren und Handlungsraum gegenüber. Die Autoren wählen nun Themen aus, weisen sie bestimmten Figuren zu und müssen sie entsprechend der Biographie und typischen Handlungsweisen dieser Figuren entwickeln.

In der Alltagserfahrung des Zuschauers lebt ein Mensch nicht nur in einem thematischen Zusammenhang. Er ist eingebunden in die Problemfelder der ihn unmittelbar umgebenden Personen und deren 'Alltäglichkeiten'. Betrachtet man aber die Themen der *Lindenstraße* und die in sie einbezogenen Figuren eingehender, so zeigt sich hier ein wesentlicher Unterschied zur Alltagswelt der Rezipienten. Die Figuren *scheinen* in die Themen ihrer Mitmenschen eingebunden, sind es aber nicht als Handelnde. Des weiteren treten sie zumeist nur in *einem*, ihnen direkt zugeordneten thematischen Zusammenhang auf. Die nun folgende Kategorisierung und die Darstellung der Themen einer ausgewählten Folge soll dies verdeutlichen.

2, Hans W. Geißendörfer: Wie Kunstfiguren zum Leben erwachen - zur Dramaturgie in der *Lindenstraße* in: *Rundfunk und Fernsehen*, hrsg. vom Hans Bredow-Institut, 38. Jg., Nr. 1, Baden-Baden/Hamburg 1990, S. 53

2.1 Themen der Lindenstraße

2.1.1 Private und öffentliche Themen

Zwei Themenbereiche seien zunächst unterschieden:

Zum einen werden Bereiche thematisiert, die in der öffentlichen Diskussion stehen. Sie sind Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens, weisen also über den rein privaten Bereich hinaus (z.B. Ausländerhaß, Wohnungsnot, organisiertes Verbrechen, Mieter-Vermieter-Konflikte). Diese Themen werden exemplarisch durch einzelne Figuren bzw. kleinere Figurengruppen eingeführt. Damit erscheinen die in den Medien mehr theoretisch und unpersönlich dargestellten Problemfelder als persönliche Schicksale einzelner.

Zum anderen werden Problemfelder behandelt, die individuelle zwischenmenschliche Beziehungen thematisieren. Sie spielen im privaten Bereich, werden zumeist in der Wohnung der betreffenden Figuren thematisiert und nur engere Angehörige werden, wenn überhaupt, in die Handlung involviert. Hierzu sind Partnerschaftskrisen, Eltern-Kind Beziehungen, Probleme mit der ungeliebten Verwandtschaft, Streit zwischen Freunden, die erste große Liebe u. ä. zu zählen.

Neben den 'privaten' und 'öffentlichen' Themen müssen die Figuren die Aufgaben des 'alltäglichen Lebens' erfüllen. Diese Alltagsarbeiten (Kochen, Putzen oder Einkaufen) werden nicht unmittelbar thematisiert, sie dienen z.B. als 'Beschäftigung' während Gesprächen. So wird beim Anstehen in der Konditorei über Probleme einer Partnerschaft gesprochen.

2.1.2 Motive und Themen

Die Unterteilung in 'private' und 'öffentliche' Themen erscheint für die inhaltliche Analyse insofern sinnvoll, als sie auch im Bewußtsein der Rezipienten als zwei voneinander verschiedene Bereiche empfunden werden, und die Serie diese Unterteilung nachvollzieht. Außerdem erscheint dadurch die Lindenstraße nicht als ein gesellschaftlich isolierter Raum, sondern ist eingebunden in gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge. Denn 'private' und 'öffentliche' Themen werden in der *Lindenstraße* stärker als in anderen deutschen Serien miteinander verwoben. Um diese Verknüpfung sowohl im inhaltlichen Aufbau als auch auf der Ebene der dramatischen Gestaltung besser betrachten zu können, soll im folgenden eine analytische Unterscheidung zwischen *Motiven* und *Themen* begründet und vorgenommen werden.

Auf der Ebene der Handlungsstruktur bezeichnet *Motiv* ein Element der dramatischen Gestaltung. Die Lebensverhältnisse der Personen in der *Lindenstraße*, ihre Biographien und die Beziehungen der Figuren untereinander werden definiert durch sozio-ökonomische Verhältnisse, ethisch-moralische Einstellungen, das persönliche Umfeld, und auf der emotionalen Ebene durch private Motive wie Liebe, Haß oder Eifersucht. Die Handlung in der privaten Sphäre der *Lindenstraße* wird durch diese Motive strukturiert. Zum einen weisen sie den Figuren 'ihren' Platz im Gefüge des Sozialraums *Lindenstraße* zu, zum anderen wird durch sie Interaktion in Gang gesetzt, Handlung generiert. Sie stellen sozusagen den Boden dar, auf dem die einzuführenden Themen wachsen können.

Bliebe die Handlung auf solche Motive beschränkt, würde die *Lindenstraße* als eine den realen Lebensbedingungen entrückte und von äußeren Faktoren unbeeinflusste 'Welt in sich' erscheinen. Durch die Aufnahme und Einführung von *Themen* aus dem aktuellen Geschehen und der gesellschaftlichen Diskussion, wird die *Lindenstraße* mit Stoff gefüllt, den die Zuschauer aus ihrer Alltagswelt kennen oder zu kennen glauben. Ein *Thema* in diesem Sinne bezeichnet ein gesellschaftliches Problem, das der aktuellen Realität entnommen ist und in das Leben der Lindenstraßenbewohner einwirkt, sie beschäftigt oder gar zum Handeln anregt - und damit zu einem Motiv wird. Zur Eigenart der *Lindenstraße* gehört die Einbindung aktuell-öffentlicher Probleme in die private Handlung, und zwar nicht nur als Gesprächsthema. Die hier getroffene Unterscheidung zwischen Thema und Motiv erlaubt es, diese Strategie der Verknüpfung, also den speziellen *Lindenstraßen-Realismus*, genauer zu erfassen:

Solange Matthias Steinbrück auf das Elend bosnischer Flüchtlinge durch seine Spendenaktion hinweist, solange bleibt dieses ein Thema. In dem Moment aber, in dem Helga Beimer Flüchtlingskinder in ihre Wohnung aufnimmt, hat das Thema Konsequenzen für die Handlung. Manchmal wird umgekehrt eine Handlungs-Konstellation in Richtung des sich in ihm äußernden gesellschaftlichen Problems verallgemeinert: Die Jugendliebe von Momo Sperling und Iffi Zenker wird zum Anlaß genommen, das aktuelle Problem 'jugendliche Eltern' zu thematisieren. Diese starke Verknüpfung von Motiven und Themen, die bei nahezu allen Figuren in der *Lindenstraße* zu finden ist, gehört zum Konzept der Serie. Die Figuren werden somit tendenziell zu Repräsentanten von Themen oder Problemen, die durch sie präsent sind, auch wenn sie nicht explizit in einer Folge behandelt werden. Neben der Funktion als Handlungsträger in dem ihnen zugewiesenen Thema sind sie durch Interaktionen und Beziehungen mit den anderen Figuren verbunden und in deren Probleme involviert, was sich jedoch zumeist nur in Gesprächen übereinander ausdrückt. Als

Handelnde treten die Figuren nur in 'ihrem' Thema in Erscheinung.

Das Resultat ist eine enorme Verflechtung und Verdichtung von Handlungselementen und Themenkreisen in der *Lindenstraße*. Ich möchte diese 'Komprimierungsdramaturgie', die für den regelmäßigen Zuschauer durch die Bezugnahme auf vorherige Ereignisse verstärkt wird, anhand einer Folge (426 *Realitäten*) exemplarisch verdeutlichen.

2.2 Themen der Folge 426 oder: Die 'Realitäten' in der Lindenstraße

Der Ablauf der Handlung dieser Folge, die am 30.01.1994 ausgestrahlt wurde, ist dem ausführlichen Verlaufsprotokoll im Anhang zu entnehmen.

1) Ludwig Dresslers Beziehung zu Tanja Schildknecht (im Hauptstrang)

Der behinderte Dr. Dressler liebt die wesentlich jüngere Tanja Schildknecht, eine geläuterte Prostituierte, die nun esoterische Kurse zu Selbstfindung und Lebensberatung anbietet. Im Umkreis dieses Handlungsstrangs sind nur Ludwig Dressler und Egon Kling, der Haushaltshelfer des Doktors, der gegen Tanja Schildknecht vorgeht, handelnde Personen. Tanja Schildknecht tritt nur indirekt (sie hält sich zu dieser Zeit am Starnberger See auf) durch einen Brief und ein Telefonat in Erscheinung. Erinnert wird auch an Frank Dressler, den Sohn des Doktors, der in Celle eine Ausbildung macht. Egon Kling versucht, ihn am Telefon gegen Tanja Schildknecht zu mobilisieren.

Die Figur Ludwig Dressler wird in dieser Folge nur im Zusammenhang dieser ungewöhnlichen Liebesbeziehung gezeigt, wohingegen Egon Kling in einer weiteren Szene (5)³, in der seine Frau Else eine ihrer gewohnten Haßtiraden aufführt, als Zuhörer auftritt. Aber auch er handelt nur im Bereich des thematischen Komplexes 'Behinderter und junge Geliebte'. Die indirekt (per Telefon oder Brief) Einbezogenen, Tanja Schildknecht und Frank Dressler, treten ebenfalls nur in diesem Rahmen in Erscheinung.

Durch das Motiv der Liebe zwischen Schildknecht und Dressler werden verschiedene Themen entfaltet: Die Vorurteile gegenüber einer außergewöhnlichen Liebesbeziehung (von Egon Kling und Frank Dressler vertreten) werden ebenso dargestellt wie die Situation eines Behinderten, der durch esoterische Übungen zu sich selbst findet und so neue Perspektiven für sein Leben entdeckt. Das handlungsstrukturierende *Motiv* der Liebe bildet die Basis zur Entfaltung der *Themen* 'esoterische Lebensberatung', 'Vorurteile gegen Behinderte' und 'Toleranz gegenüber Andersdenkenden' etc.

3 Die Zahlen in Klammern verweisen auf die Szenennummer des Protokolls der Folge 426 im Anhang.

Das Motiv der ungewöhnlichen Liebe zwischen zwei sehr unterschiedlichen Personen ist stark akzentuiert. Die Gegensätzlichkeit der Beteiligten bezieht sich nicht nur auf den Kontrast behindert-nicht behindert, sondern auch auf den Altersunterschied. Außerdem besteht ein Milieuunterschied zwischen dem gutbürgerlichen Dr. Dressler und der früh verwaisten Ex-Prostituierten Tanja Schildknecht. Diese Faktoren sollen wohl eine allzu eindeutige Identifikation des Zuschauers mit den Figuren verhindern. Sie sind, folgen wir Hickethier, nötig, damit "der Zuschauer auch ein Moment der Distanz behält, das ihm erlaubt, das Verhalten als ein zu seiner Beurteilung vorgeführtes Verhalten zu betrachten".⁴

2) *Rekonvaleszenz der tablettenabhängigen Berta Griesie (im Hauptstrang)*

Die Problematik der Tablettensucht, ein aktuelles Thema, ist an die Figur Berta Griesie gebunden. Nachdem das Motiv des heimlichen Tablettenkonsums Bertas über Monate vorgeführt und in der Folge 422 *Engpässe* (gesendet am 02.01.1994) zu einem dramatischen Höhepunkt geführt wurde, wird nun ihre Rekonvaleszenz und die Suche nach den Gründen der Abhängigkeit gezeigt. Durch die eindeutige Behandlung des übermäßigen Konsums als Sucht und somit als Krankheit, wird das Thema der Heilung von dieser Abhängigkeit zum Handlungsstrang. In Beratungsgesprächen bei einer Psychologin, die keine Bewohnerin der *Lindenstraße* ist, wird zugleich exemplarisch die Situation einer Rauschsuchtigen thematisiert. Die Sucht der Hauptakteurin wird im wesentlichen mit ihrer Beziehung zu ihrer Mutter (Lydia Nolte) begründet, die sie stets und in allen Lebenslagen zur "Contentance" anhielt. Interessant ist hier die Einführung der Psychotherapeutin. Zum einen wird durch die typische Therapieatmosphäre und den Verweis auf frühkindliche Konflikte (Unterdrückung von Trieben) als Grund für Bertas Sucht eine allgemein verbreitete Vorstellung über die psychologische Analyse bestätigt: Wo anders können die Gründe einer psychischen Störung liegen, wenn nicht in traumatischen Erlebnissen in der Kindheit? Zum anderen können Vorurteile gegenüber der Psychotherapie (z.B., daß psychotherapeutische Beratung nur etwa für 'Verrückte' sei) abgebaut werden. Die Folge der Analyse ist eine Lebensumstellung Berta Griesies, die die Themen 2a und 2b mit diesem Problemfeld verbindet. Bertas Abhängigkeit und die Gründe, die dazu führten, sind auch Inhalt des Streits zwischen Lydia Nolte und Amelie von der Marwitz (Thema 2c).

4 , Knut Hickethier: Die Fernsehserie und das Serielle des Programms in: , Günter Giesenfeld (Hrg.) 1994, S. 69

2a) Beziehung Lydia Nolte zu ihrer erwachsenen Tochter Berta Gries

Lydia Nolte war in der *Lindenstraße* über längere Zeit nicht mehr präsent. Das Verhältnis zu ihrer Tochter Berta war bis zu ihrem vorläufigen Ausscheiden ohne größere Konflikte. Das Thema 'Tablettensucht' und die nun stattfindende Aufarbeitung der dazu führenden Gründe machten eine Wiedereinführung der Mutter⁵ nötig. Der Zuschauer bekommt noch einmal die Art, wie Lydia Nolte mit ihrer Tochter umgeht, vorgeführt, was die Analyse der Suchtgründe anschaulich und einsichtig macht.

Das beteiligte Personal ist dasselbe wie in Thema 2.

2b) Beziehung Berta Gries - Hajo Scholz

Auch diese Beziehung erhielt durch die Tablettenabhängigkeit Berta Grieses eine neue Richtung. Die Partnerschaft ist einer Belastungsprobe ausgesetzt, da Hajo Scholz nicht in Bertas Wohnung leben darf, bis sie sich erholt hat. Naiv versucht der treue Hajo Scholz, die Situation Bertas zu verstehen und wieder mit ihr zusammen zu kommen. Da sich diese Liebesbeziehung auch ohne die Suchtproblematik entwickelt hätte, stellt sie einen separaten Handlungsstrang dar, der in dieser Folge ausschließlich von den Figuren Berta und Hajo repräsentiert wird.

2c) Streit zweier alter Damen (Lydia Nolte, Amelie von der Marwitz)

Das Motiv des Streits der alten Schulfreundinnen Lydia Nolte und Amelie von der Marwitz wird in dieser Folge vorläufig beendet. Die kindischen Auseinandersetzungen der Damen, in denen wohl deren Senilität dargestellt werden soll, sind verbunden mit den Themen 'Tablettenabhängigkeit' und 'Tochter-Mutter-Konflikt'.

Die tragenden Figuren sind Lydia Nolte und Amelie von der Marwitz. Mit einbezogen wird Berta Gries.

Obwohl eine Verknüpfung des Themas 'Tablettensucht' mit den Erzählsträngen 2a, 2b und 2c konstruiert wird, ist die Anzahl der involvierten Figuren jedoch kaum höher als im Strang 'Dressler-Schildknecht', in dem vier Personen die Handlung bestreiten. Fünf Figuren, die auch das Personal der Stränge 2a, 2b und 2c stellen, sind aktiv in diesem Strang: Berta Gries, die Psychologin, Hajo Scholz (Lebensgefährte Bertas), Lydia Nolte und Amelie von der Marwitz.

5 Die Figur Lydia Nolte wurde vor ihrer Wiedereinführung mit einer anderen Schauspielerin besetzt, womit das konzeptionelle Prinzip der Nicht-Austauschbarkeit von Darstellern verletzt wurde. Der Handlungsstrang konnte so ohne inhaltliche Brüche fortgeführt werden.

Die Motivstränge 2a, 2b und 2c stellen insofern autonome Handlungsstränge dar, als sie bereits vor der Einführung des Themas 'Tablettensucht' bestanden und/oder sich auch ohne dieses Thema, möglicherweise in eine andere Richtung, hätten entwickeln müssen.

3) *Beziehung Vasily Sarikakis - Beate Sarikakis*

In dieses wiederum private Motiv einer Partnerschaftsentwicklung sind lediglich die beiden betroffenen Figuren Vasily und Beate Sarikakis eingebunden.

4) *Gabi und Andi Zenkers neu erwachte Liebe*

In Folge 425 (*Impulse*, gesendet am 23.01.1994) erlebte die Geschichte der Versöhnung Gabi und Andi Zenkers ihren vorläufigen Höhepunkt und wird in dieser Folge zwar explizit weitergeführt, jedoch als Nebenstrang behandelt. Dargestellt wird das Motiv von den beiden Betroffenen, jedoch ist es nicht auf Gabi und Andi begrenzt. In Szene 10, in der Iffi Zenker und Momo Sperling, die jugendlichen Eltern, durch den Park spazieren, sprechen sie über Andi und Gabi. Der Verweis auf eine Geschichte, die nicht oder nur am Rande in einer Folge vorgeführt wird, erinnert den Zuschauer an vorangegangene Episoden. Der Handlungsstrang wird, obwohl nur gestreift, wieder präsent, und seine thematischen Bezüge sind damit zusätzlich zu den in einer Folge ausführlich dargestellten Themen vom Zuschauer zu verarbeiten. Auch die Anwesenheit Hans Beimers im *Akropolis* in Szene 12 ist ein Verweis auf die tragische Entwicklung seiner Ehe und erinnert damit an den noch offenen Handlungsstrang 'Tod Dabelstein'.

5) *Eva Sperlings Sinnkrise (Seitensprung mit Andi Zenker)*

Der Cliffhanger der Folge 424 (*Bedürfnisse*, gesendet am 16.01.1994), der "einmalige Fehltritt" Eva Sperlings mit Andi Zenker, wird aufgenommen und stellt auch in dieser Folge mit dem Geständnis Evas gegenüber ihrem Mann den Cliffhanger. Das damit angesprochene Thema ist die Sinnkrise im Leben Eva Sperlings. An ihr werden exemplarisch die Probleme einer Frau dargestellt, die sich ihres Älterwerdens bewußt wird. In den nächsten Folgen der *Lindenstraße* wird diese Problematik verschärft, indem Eva bei ihrer Bewerbung um eine Arbeitsstelle in Afrika abgelehnt wird. Die in Folge 426 diese Thematik vertretenden Figuren sind Eva und Kurt. In ihren Gesprächen schwingt das Thema 'Schwangerschaft einer Minderjährigen' ebenfalls mit.

Gespräche sind das Mittel, mit dem eine Verbindung der in verschiedensten Zusammenhängen befindlichen Figuren der *Lindenstraße* hergestellt wird. So unterhalten sich Eva und Kurt Sperling kurz über die sich anbahnende Beziehung zwischen Ludwig Dressler und Tanja Schildknecht. Man kann erkennen,

daß sie dieses Thema nicht wirklich interessiert, es wird mehr in der Art eines Nachbarschaftsklatsches behandelt. Auf der Handlungsebene besteht keine Beziehung zwischen den Personengruppen und ihren verschiedenen thematischen Zusammenhängen. Durch Gespräche wird diese Verbindung hergestellt, im Reden übereinander rücken die Figuren der *Lindenstraße*, bildlich gesprochen, näher zusammen.

6) Schwangerschaft der minderjährigen Iffi Zenker

Dem realistischen Zeitkonzept gemäß muß eine Schwangerschaft in der *Lindenstraße* etwa so lange dauern wie in der Realität. Dieses Motiv taucht daher über Monate immer wieder auf, um im Gedächtnis der Zuschauer präsent zu bleiben. Auch in dieser Folge wird es kurz angesprochen, wenn Iffi Zenker und Momo Sperling durch den Park spazieren und sich über ihre Familiensituation unterhalten. Das Motiv der Jugendliebe machte die Einführung des Themas 'Schwangerschaft einer Minderjährigen' möglich. Der Kurzauftritt Iffis und Momos hat einen Erinnerungscharakter, wie etwa der oben beschriebene Auftritt Hans Beimers.

7) Rückkehr der Eltern Vasily

Die Rückkehr der Eltern Sarikakis wurde in Folge 426 durch die Absichtserklärung des Sohnes Vasily, er wolle sie bitten, wiederzukommen, und ein Telefonat Vasilys mit seiner Mutter Elena vorbereitet. Bereits eine Woche später (Folge 427 *Qualen*, gesendet 06.02.1994) treffen die Sarikakis in der *Lindenstraße* ein. Vasily und Beate Sarikakis, sowie indirekt auch die Mutter Vasilys sind in diese Wiedereinführung involviert.

Die viele Monate zurückliegende fast krankhafte Liebe des Vaters zur damaligen Prostituierten Tanja Schildknecht, die zur Abreise nach Griechenland führte, wird dabei wieder erwähnt. Vasily und Beate beteuern, Tanja Schildknecht sei kaum noch in der *Lindenstraße* und habe sich überhaupt geändert, und ermöglichen damit die Rückkehr des Ehepaars Sarikakis. Diese führt nun im folgenden zur Einführung eines neuen Themas: Panaiotis engagiert sich für die griechische Minderheit in Georgien.

8) Latente Ausländerfeindlichkeit

Else Kling beschwert sich über Jaruslav Winicki, nennt ihn einen 'alten Polacken' und behauptet, er sei ein Voyeur. Hierbei handelt es sich nicht um eine eigenständige Geschichte, jedoch nehme ich diese Problematik in den Themenkatalog der Folge 426 auf. Die Episode soll exemplarisch für die Darstellung von Eigenschaften der *Lindenstraßen*-Figuren stehen, die wiederum auf Problemfelder hinweisen. Beleidigt Else Kling den wohnungslosen Polen Ja-

ruslav Winicki und beschuldigt ihn, er würde sie nachts in ihrem Schlafzimmer beobachten (für den Zuschauer eine eher unglaubliche Vorstellung), so wird hier - und zwar immer wieder, dies scheint eine der Funktionen dieser Figur zu sein - das Thema Ausländerfeindlichkeit und Fremdenhaß 'behandelt'. Es wirkt allerdings hier nicht handlungsstrukturierend, und die Handlung um die wohnungslosen Polen bleibt von Else Klings Anschuldigungen unbeeinflusst. Wie auch in anderen Fällen wird hier ein gesellschaftliches Thema angesprochen, jedoch nicht motivisch verarbeitet.

9) *Else Kling gegen Claudia Rantzow*

Die Ablehnung ihrer Schwiegertochter in spe läßt Else Kling nicht zur Ruhe kommen. Für die Figur Else Kling ist dies das Haupthandlungsmotiv seit Wochen und so steht auch ihr einziger Auftritt in der Folge 426 in diesem Zusammenhang, umrahmt von ihrem typischen Klatsch.

10) *Nachbarschaftsstreit Amelie von der Marwitz - Franz Wittich*

Auch dieses Endlosmotiv ('Bis daß der Tod sie scheidet') ist in der Folge präsent.

11) *Wohnungsnot: wohnungslose Polen wohnen noch immer im Haus*

Indem die Figuren Jaruslav und Wanda Winicki in Nebenrollen in dieser Folge auftreten, wird auf die nicht abgeschlossene Geschichte der wohnungs- und mittellosen Ausländer verwiesen. Dieses gesellschaftliche, 'öffentliche' Thema war zu Weihnachten 1993 ein Haupthandlungsstrang. Es eignete sich gerade in der Weihnachtsstimmung zur mitleiderregenden Darstellung der zweifellos bedrückenden Situation dieser Minderheit. Das Thema gipfelte in Folge 421 (*Mitgefühl*, gesendet am 26.12.1993) in einem Appell Gabi Zenkers, diesen Menschen mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

Zusammen mit den erwähnten Demonstrationen der Uneinsichtigkeit und Unbelehrbarkeit, z.B. in bezug auf Minderheiten, läßt sich ein Bemühen zur Aufklärung und Vermittlung moralischer Werte ausmachen. Dazu mehr in Kapitel 4.

12) *Flüchtlingsproblem Bosnien*

Der eifrige Spendensammler Matthias Steinbrück steht für das aktuelle Thema der bosnischen Flüchtlinge. Auch hier gibt es wieder den wertenden Hinweis, es werde nicht genügend für die Hilfsbedürftigen getan. Anders als noch Gabi Zenker an Weihnachten, die vor allem an die politisch Verantwortlichen appellierte, so kann sich der Zuschauer diesem Appell wohl kaum noch entziehen. Beate Sarikakis betont nach ihrer Spende von fünfzig Mark, wenn sie wirklich großzügig wäre, müßte sie das Zehnfache geben. Mit einem heraus-

fordernden "Oder?" wendet sie sich wohl nicht nur an ihr Gegenüber Steinbrück.

Thema	Figuren	Szene	öffentl./privat
1 Ungewöhnliches Liebespaar	Egon Kling Ludwig Dressler (Tanja Schildknecht) (Frank Dressler)	1, 5, 7, 11, 14, 16 1, 7, 11, 16 7 14	privat
2 Tablettensucht	Berta Griesse Lydia Nolte Amelie v.d. Marwitz Hajo Scholz Psychologin	6, 13, 15, 18 2, 6, 8 2, 8 13, 18, 21 15	2 → öffentlich 2a-2c → privat
3 Beziehungsprobleme	Vasily Sarikakis Beate Sarikakis	3, 12, 17 3, 12, 17, 19	privat
4 Versöhnung	Gabi Zenker Andi Zenker	4 4	privat
5 Seitensprung, Sinnkrise	Eva Sperling Kurt Sperling	17, 22 17, 22	privat
6 jugendliche Schwangerschaft	Iffi Zenker Momo Sperling	10 10	öffentlich
7 Georgien	Vasily Sarikakis Beate Sarikakis (Elena Sarikakis)	3, 12 3, 12 12	privat → öffentlich
8 Ausländerfeindlichkeit	Else Kling	5	öffentlich
9 gegen Schwiegertochter	Else Kling	5	privat
10 Die feindlichen Nachbarn	Franz Wittich Amelie v.d. Marwitz	9 9	privat
11 Wohnungsnot von Ausländern	Wanda Winicki Jaroslav Winicki	12 18	öffentlich
12 Flüchtlinge	Matthias Steinbrück Beate Sarikakis	12 12	öffentlich

Tabelle: Thematische Einbindung der Figuren (Folge 426)

Von den 23 oben aufgeführten Figuren sind 19 ausschließlich in ihrem thematischen Bezug Handelnde. Zwei von ihnen sind in anderen Szenen reine Zuhörer, drei sind nur indirekt eingebunden (durch Telefon). Die restlichen vier Personen besetzen zwei Handlungsstränge.

Die einzelnen Figuren handeln nahezu ausschließlich in 'ihrem' Themenbereich. Verbindungen zwischen den Personengruppen, somit zwischen den Handlungssträngen, für die sie stehen, werden durch das Sprechen übereinander oder die gleichzeitige Anwesenheit verschiedener Figuren in einem öffentlichen Raum erreicht. Die Figuren greifen nicht direkt in solche Themen ein, die ihnen nicht zugedacht sind. Sind andere Lindenstraßenbewohner bei der Behandlung eines Themas anwesend, so sind sie zumeist nur Zuhörer, beeinflussen die Handlung aber nicht.

Die reine Spielzeit der Folge 426 beträgt 26'27". In ihr werden 12 Themen und Motivstränge bearbeitet, an weitere wird erinnert. Das zahlreiche Personal ist auf die Themen verteilt, und die Geschichten werden relativ unabhängig voneinander erzählt. Hinzu kommt, daß in der Woche zuvor und in der folgenden andere Erzählstränge wieder aufgegriffen werden (müssen), damit sie nicht in Vergessenheit geraten. Dem nahezu unerschöpflichen Reservoir an Themen und deren vielfältigen Möglichkeiten der Weiterführung steht der Zwang zur Beschränkung auf einige Themen gegenüber. Diese ausgewählten Themen werden nahezu ausschließlich von Lindenstrählern bestritten und müssen einen geradlinigen Verlauf nehmen, um nicht unübersichtlich zu werden. Für Differenzierungen und das Ausprobieren von Verhaltensalternativen bleibt weder Raum noch Zeit, denn die Handlung muß in den einzelnen Erzählsträngen stark komprimiert werden. Darüber hinaus sind zur Erleichterung der Rezeption Akzentuierungen bei der dramatische Darstellung nötig.

Die Figuren bewegen sich, dem Konzept der Raumkonstanz folgend, zumeist in der Lindenstraße. Durch die Präsentation privaten (Wohnungen) und öffentlichen Raums (vom Hausflur bis zum Akropolis) wird die Möglichkeit geschaffen, nahezu alle Problemfelder innerhalb dieser einen Straße zu behandeln. Dies bewirkt zwar eine Vertrautheit der Zuschauer mit dem Ambiente, führt aber zu einer hohen Konzentration von Ereignissen in dem eingeschränkten Handlungsraum.

Das Resultat ist eine enorme Verdichtung der Handlung, die eine emotionale oder rationale Verarbeitung des Gesehenen durch die schnelle Aufeinanderfolge der Szenen schwierig macht. Es wäre zu fragen, ob nicht diese starke Komprimierung und Überflutung mit Problemen bei den Zuschauern statt des erhofften Engagements eher Verunsicherung und eine allmähliche emotionale Abstumpfung hervorruft. Durch das zunehmende Angebot von Fernsehpro-

grammen hat der moderne Zuschauer sich allerdings an eine permanente Reizüberflutung gewöhnt. So hat er auch gelernt, sich im Supermarkt trotz der Überfülle an Waren zurecht zu finden und sich durch die Fernsehprogramme zu zappen. Wenn ihm in der *Lindenstraße* eine Menge Probleme und Themen in konzentrierter Vielfalt 'angeboten' wird, so dürfte ihm auch diese Situation nicht fremd sein. Außerdem hat damit die *Lindenstraße* auch in ihrer Konstellation Entsprechungen in der Alltagswelt des Zuschauers.

In nahezu allen oben als 'privat' eingestuften Handlungsstränge sind öffentliche Themen verbal oder dramaturgisch integriert. Die enge Verquickung von privaten Motiven und öffentlichen Themen beeinträchtigt die psychologische Glaubwürdigkeit einzelner Figuren. Ihnen muß, um viele unterschiedliche Themen ansprechen zu können, in ihrem Leben überdurchschnittlich viel widerfahren. Ihre Bereitschaft, sich jedesmal einzulassen, den Problemen zu "stellen", soll offensichtlich eine ähnliche Offenheit bei den Zuschauern als nachahmenswerte Haltung erscheinen lassen. Offenbar wird aber dieser didaktische Zug von den Zuschauern akzeptiert, wohl weil die Alltagsnähe dieser Probleme und ihr direkter Bezug zum gesellschaftlichen Leben in der Bundesrepublik, die Durchschnittlichkeit der Lebensverhältnisse der Figuren und die relative Unbekanntheit der Schauspieler vor Beginn der Serie ihn abmildern.

3. Die Technik der Einführung neuer Themen

Durch die zopfartige Verflechtung der Themen wird die Einführung neuer Themen über mehrere Szenen einer Folge oder - seltener - über mehrere Folgen gezogen. Dabei sind in der Regel drei Schritte erkennbar: In einer weitgehend unbelasteten und unbeschwerten Situation werden die Figuren mit dem neuen Problemfeld konfrontiert. Ein Thema wird so in einer Szene vorbereitet, anschließend entsteht ein Moment der Unsicherheit, in der die involvierten Figuren und der Zuschauer nicht wissen, was sich entwickeln wird, und zuletzt wird diese Ungewißheit aufgelöst. Das neue Thema ist etabliert und bestimmt nun über mehrere Folgen das Geschehen in der *Lindenstraße* mit.

Zumeist treten Figuren dann, wenn ihr Thema beendet ist, für einige Zeit in den Hintergrund, um dann mit einem neuen Thema wieder in Erscheinung zu treten.

An einigen Beispielen sei dies verdeutlicht:

1) Thema "Kündigung von Geschäftsraum" (Einführung in Folge 418 Jenseits von Eden, 05.12.1993)

In vier Szenen der Folge 418 (Szenen 2, 6, 10, 13) wird das Motiv (das öffentliche Thema, das mit diesem Erzählstrang behandelt wird, ist die Art und Weise, wie Vermieter mit Mietern umgehen und wie die letzteren sich in schwierigen Situationen verhalten können) der Kündigung der Räumlichkeiten des Reisebüros Helga Beimers und Erich Schillers eingeführt. Zunächst erleben wir eine ausgelassene Stimmung in der Wohnung Beimer/Schiller, alle sind bester Stimmung und niemand hat Grund sich Sorgen zu machen. In der nächsten Szene (6) treten zwei unbekannte Männer in das Reisebüro ein, die sich nach der Passantenfrequenz in dieser Umgebung erkundigen und sich sonst recht undurchsichtig verhalten. Helga Beimer und Erich Schiller sind ratlos und überlegen, was die beiden Männer wohl gewollt haben. Auch für den Zuschauer sind die Absichten dieser Männer nicht erkennbar. In Szene (10) dieser Folge, der dritten zu diesem Thema, betritt einer der beiden Männer erneut das Reisebüro, obwohl schon geschlossen ist. Nun wird der ominöse Auftritt der beiden Herren aufgelöst: Der Unbekannte stellt sich als der Vermieter Bruck heraus, der den Besitzern des Reisebüros einen neuen Geschäftsraum zu gleichen Konditionen anbietet, der besser sei und in der Innenstadt läge. Nachdem Helga Beimer ihn bittet zu gehen, scheint dieses Thema für die Handelnden erledigt, jedoch in der letzten Szene der Folge 418, die wiederum eine glückliche Familiensituation in der Wohnung Beimer/Schiller darstellt, kommt per Bote ein Kündigungsschreiben von Vermieter Bruck. Erich Schiller meint, daß dies erst der Anfang sei und sich der Vermieter noch so manches ausdenken wird, um Helga und ihn aus ihrem Reisebüro zu vertreiben. Für den Rezipienten ist damit eine Möglichkeit der Entwicklung der Geschichte vorgegeben. Helga Beimer zeigt sich im Cliffhanger dieser Folge mit den Worten "Ich laß mich doch nicht vertreiben. Wer bin ich denn?" kampfeslustig. Somit ist das neue Thema eingeführt und der Zuschauer kann sich mit den Möglichkeiten der weiteren Entwicklung auseinandersetzen.

2) Thema "Wohnungs- und Arbeitslosigkeit von Ausländern" (Einführung in Folge 418 Jenseits von Eden, 05.12.1993)

In derselben Folge wird in drei Szenen (4, 8 und 11) das Motiv der arbeits- und wohnungslosen Eltern Urzula Winickis eingeführt. Die Figur Urzula ist zu diesem Zeitpunkt in kein öffentliches Thema involviert und ihre Situation ist stabil. Sie hat eine Tochter, mit der sie sehr glücklich ist, und eine Arbeitsstelle, die sie ausfüllt. Sie freut sich sehr auf den Besuch ihrer Eltern und darf ihren Arbeitsplatz früher verlassen, um alles für den Besuch vorzubereiten. Sie selbst weiß nicht, warum ihre Eltern sie so unerwartet besuchen wollen. In

Szene (8) sieht man die Familie Winicki die Lindenstraße entlanggehen. Urzula redet unermüdlich auf ihre Eltern ein, die kaum ein Wort sagen. Dieser Handlungsstrang setzt sich im letzten Auftritt zu diesem Motiv, der in der Wohnung Koch spielt, fort. Während Urzula redet und fröhlich ist, entgeht Gung, der ebenfalls dort wohnt, und dem Zuschauer nicht die Niedergeschlagenheit ihrer Eltern. Der Moment der Unwissenheit über das Geschehen ist somit auch hier gegeben, löst sich jedoch relativ schnell auf, als Wanda in Tränen ausbricht. Schließlich erzählt Jaruslav von ihrer mißlichen Situation. Durch die Entscheidung Urzulas, ihre Eltern könnten vorerst in der Lindenstraße bleiben, ist auch dieses Motiv, und damit das Thema der Benachteiligung von Ausländern im Vergleich zu Deutschen endgültig eingeführt.

3) Thema "Erpressung durch die Mafia" (Einführung in Folge 436 Unliebsame Gäste, 10.04.1994)

Isolde Pavarotti erzählt im Friseursalon von den gut gehenden Geschäften im Restaurant Casarotti, das ihrem Mann Enrico und ihr gehört. Selbst mit den Angestellten, mit denen sie zuvor oft Schwierigkeiten hatte, läuft es jetzt gut. Da diese Angestellten italienische Freunde ihres Mannes sind, nennt Isolde sie stets die 'Mafia'. Beate, die sie gerade frisiert, sagt dazu, Isolde solle froh sein, daß sie nichts mit der echten Mafia zu tun habe. Das Motiv der 'Erpressung durch die Mafia' wird also zunächst durch einen Scherz eingeführt, dann aber durch Isoldes Mitteilung aufgegriffen, sie und ihr Mann würden auf Testesser einer Feinschmeckerzeitung warten, die das 'Goldene Lorbeerblatt' (eine Auszeichnung erstklassiger Restaurants) vergeben und stets unangemeldet kommen. In der zweiten der fünf Szenen der Folge 436, die sich mit diesem Motiv befassen (4, 6, 13, 15, 17), fällt bei den Vorbereitungen für den Abend die Aufregtheit Enrico Pavarottis auf. Als zwei unbekannte Männer das Lokal betreten (Szene 13), tritt auch hier wieder ein Moment der Unsicherheit ein. Sind es nun Testesser oder nicht? Auch nachdem Isolde und Enrico glauben, daß es sich um die Kritiker handelt, bleiben die beiden Männer durch ihr arrogantes Auftreten und ganovenähnliche Bekleidung für den Zuschauer suspekt (Szene 15). Als die unbekannten Gäste ihre Rechnung nicht bezahlen mit der Bemerkung, sie solle nach Sizilien geschickt werden, löst Enrico die verwirrende Situation auf, indem er die Unbekannten als Mitglieder der Mafia identifiziert. Damit ist das Thema eingeführt, und die Möglichkeiten des weiteren Verlaufs der Handlung werden durch den Cliffhanger (Isolde: "Was wollen die von uns?") zunächst den Spekulationen der Zuschauer überlassen.

Die drei Schritte zur Einführung eines neuen Motivs/Themas (Vorbereitung, Unsicherheit, Auflösung) sind bei den bisherigen Beispielen auf eine Folge

konzentriert. Hinweise auf die neue Problematik finden sich in den vorausgehenden Folgen nicht. Das neue Motiv erscheint so als eine Art Schicksalsschlag und fordert adäquate Reaktionen der betroffenen Figuren. Das realistische Konzept der Zeitstruktur in der *Lindenstraße* fordert allerdings bei manchen Themen eine längerfristige Vorbereitung. Das Muster in den erwähnten Schritten wird jedoch beibehalten.

4) Schwangerschaft einer Minderjährigen

Die Entwicklung der Liebesbeziehung zwischen dem 18-jährigen Momo Sperling und der drei Jahre jüngeren Iffi Zenker und die ungewollte Schwangerschaft der letzteren wird über mehrere Folgen gezeigt. Dies entspricht der Lebenserfahrung, daß ein Problem wie das hier zu gestaltende sich aus der Beziehung ergibt und nicht wie ein Schicksalsschlag von außen kommt. Die drei Schritte zur Themeneinführung sind aber auch hier feststellbar. Zunächst wird durch Herstellung der Beziehung Iffi - Momo das Motiv vorbereitet, es schließt sich der Moment der Ungewißheit an (schwanger oder nicht), dieser wird letztendlich aufgelöst durch einen positiven Schwangerschaftstest.

5) Beziehung Ludwig Dressler - Tanja Schildknecht

Auch eine solche Liebesbeziehung wie die zwischen Ludwig und Tanja entsteht nach der alltäglichen Erfahrung der Zuschauer nicht innerhalb eines Tages. Die schrittweise Annäherung der potentiellen Liebespartner muß auch hier über längere Zeit hinweg gezeigt werden. Die Frage, ob die sehr unterschiedlichen Partner dieser Beziehung heiraten werden oder nicht, ist hier die Ungewißheit, die sich für den Zuschauer überraschend auflöst, als die beiden aus einem gemeinsamen Urlaub zurückkehren und sich herausstellt, daß sie heimlich geheiratet haben. Damit ist eine neue Personenkonstellation in der *Lindenstraße* hergestellt, die Konsequenzen für andere Lindenstraßenbewohner hat. So kündigt Egon Kling seine Stelle als Haushälter bei Ludwig Dressler und die Ärztin Eva Sperling verliert ihre Praxis, da Tanja Ludwig überzeugt hat, wieder zu praktizieren.

Die motivische Konstellation und das dramaturgische Vorgehen bei der Einführung neuer Themen ergeben noch keinen Hinweis darauf, welche Themen in der *Lindenstraße* bevorzugt behandelt werden. Ganz allgemein scheinen solche ausgewählt zu werden, die typisch für das Leben in Deutschland sind, die dramaturgisch ansprechend verarbeitet werden können und die sich in die spezifische Konstellation der *Lindenstraße* einbauen lassen. Sie sollen exemplarisch sein für *alles*, was einem Menschen in unserem Kulturkreis zustoßen kann.

4. Der exemplarische Charakter der Themen

Die Herstellung einer parallelen Welt zur Realwelt des Zuschauers zwingt in der Konzeption der Endlosserie zur Festlegung etlicher Formalien. Sie wurden oben bereits erwähnt. Dem theoretisch unbegrenzten Reservoir an Themen stehen diese Formalvorgaben gegenüber und schränken die Auswahl ein. Die begrenzte Personenzahl und die knappe Sendezeit setzen zusätzliche Grenzen. Im Rahmen dieser formellen Vorgaben, die Alltagsnähe herstellen sollen, werden Themen entwickelt, die ihrerseits wieder alltagstypisch sind. Sie können aber nur eine Auswahl dessen sein, was einem Menschen unseres Kulturkreises in dieser Zeit zustoßen kann. Nach welchen Kriterien wird diese Auswahl vorgenommen?

Die analytische Unterscheidung von öffentlichen Themen und privaten Motiven, die hier vorgeschlagen wurde, erleichtert meines Erachtens die Untersuchung der Auswahlkriterien. Die in der *Lindenstraße* thematisierten öffentlichen Probleme haben gesellschaftliche Relevanz und sind zumeist aktualitätsbezogen. Ausländerfeindlichkeit, Neonazismus oder die Problematik um bosnische Flüchtlinge stehen in der öffentlichen Diskussion, Familienkonflikte und Liebesbeziehungen sind dagegen private Motive, die weitgehend unabhängig von der aktuellen politischen Lage sind. Themen und Motive müssen aber in besonderer Weise aufeinander abgestimmt sein, um den Handlungsstrang und die involvierten Figuren schlüssig und damit glaubwürdig erscheinen zu lassen.

Themen und Motive müssen *den* Figuren zugewiesen werden, die am wahrscheinlichsten im realen Leben davon betroffen wären und diese handeln so, wie es anerkannten gesellschaftlichen Mustern entspricht. Dabei spielt für den Zuschauer die Vergleichbarkeit der fiktiven mit seiner eigenen Lebensumgebung eine wichtige Rolle. Dabei soll die Identifikation mit handelnden oder leidenden Figuren das Engagement für die öffentlichen Probleme fördern, von denen sie betroffen sind. Nicht jeder Zuschauer ist direkt von Wohnungsnot oder Tablettensucht betroffen oder bedroht. Im Gegenteil, betrachtet man die Folge 426 (s. Kap. 2.1), läßt sich feststellen, daß ausschließlich an Minderheiten geknüpfte Themen dargestellt werden. Es geht aber eigentlich um das Verhalten der Mehrheit der Gesellschaft gegenüber Minderheiten. Die Serie will, global ausgedrückt, zeigen, daß ein Zusammenleben nur dann funktioniert, wenn die Minderheit in ihrer Andersartigkeit akzeptiert und sozial eingebunden wird. Inwieweit solche Aufklärungsarbeit in der angebotenen Form pädagogisch wirksam und politisch fruchtbar ist, kann hier nicht eingeschätzt werden - immerhin zeigt der Erfolg, daß ihre Grundtendenz jedenfalls nicht abge-

lehnt wird.

Die Darstellung der Probleme von Minderheiten ist aber nur möglich, wenn das Personal der *Lindenstraße* Figuren aufweist, die schlüssig mit einem solchen Konflikt in Verbindung gebracht werden können, also auch zu dieser Minderheit gehören. Es muß durch die Handlungsführung einsichtig gemacht werden, warum diese Figur zu der entsprechenden Minderheit gehört. Dabei wird in der Regel einfach und monokausal verfahren. So wird der durch die Scheidung seiner Eltern und den Zerfall der Familie verunsicherte Klaus Beimer als anfällig für rechtsradikale Kameradschaft dargestellt, oder die jahrzehntelang von ihrer Mutter unterdrückte Berta Griesse wird tablettenabhängig. Es werden Kausalitäten hergestellt, die auf den ersten Blick zutreffend und hinreichend, aber letztlich doch stereotyp sind. Der Anspruch auf Aufklärung wird möglicherweise dadurch beeinträchtigt, daß solche Vereinfachungen in der *Lindenstraße* erneut bestätigt erscheinen. Letztlich handelt es sich hierbei um einen Zwang der Gattung Fernsehserie: Bei der Auswahl der Themen muß auf die allgemeinen Vorstellungen des Zuschauers Rücksicht genommen werden, muß dieser da abgeholt werden, wo er sich befindet. Andererseits erlauben es die Vorgaben der Gattung nicht, ihm eine differenziertere Sicht mit der nötigen Ausführlichkeit nahezubringen.

Dem steht auch die Notwendigkeit entgegen, das Verhältnis zwischen Belehrung und Unterhaltung nicht übermäßig zu strapazieren. Zwar gehört zum unterhaltenden Moment auch, daß die Darstellung zugespitzter Problemsituationen, wie hier anhand von Minderheitenproblematiken, allemal interessanter ist als das bloße Abbilden wenig aufregender Lebensabläufe, wie sie möglicherweise die Zuschauer aus ihrer Realität kennen. Der Alltagstrott, das Immergleiche eines Berufstätigen, der einen Großteil seiner Tageszeit in der Fabrik oder Firma verbringt, einer Mutter, die die täglichen Reproduktionsaufgaben erfüllen muß, sind dem Zuschauer altbekannt. Eine Geschichte, die im Fernsehen Unterhaltung bringen soll, kann nicht ausschließlich aus solchen Alltäglichkeiten bestehen, will sie die Menschen zum Zuschauen bewegen. Aber eine allzu problembeladene Alltagsnähe könnte die Unterhaltungsfunktion zu sehr einschränken.

Ohnehin geht die *Lindenstraße* hier weiter als fast alle anderen Serien: Die ausgewählten Themen beschreiben nicht die 'heile Welt'. Sie konfrontieren den Zuschauer mit den Problemen von Minderheiten und dem Elend einzelner. Unterstellt man ein Bestreben zu Aufklärung und Vermittlung moralischer Werte bei der Auswahl und Darstellung der Themen, so muß ein Kompromiß gefunden werden, der eine Aufklärung über das Thema möglich macht und den Zuschauer, der unterhalten werden möchte, nicht über Gebühr strapaziert. Da-

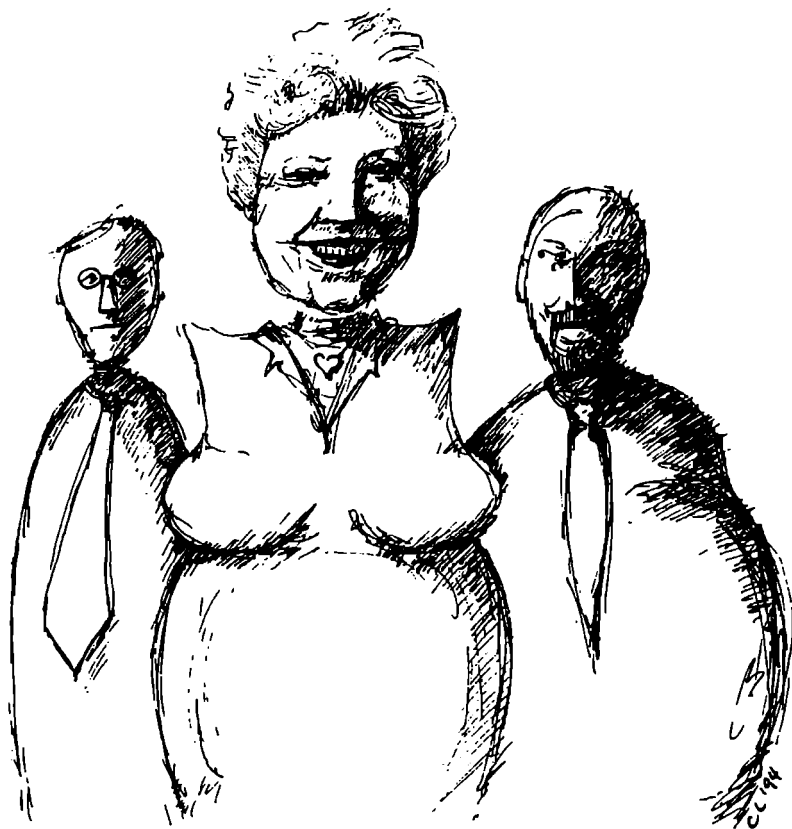
für muß die Darstellung abgeschwächt werden, indem man z.B. Themen frühzeitig beendet (z.B. die Bettlägerigkeit eines alten Menschen) oder auf die explizite Darstellung verzichtet. Themen, die nur schwer innerhalb dieses Kompromisses verarbeitet werden können, haben es auch schwer, in die *Lindenstraße* Eingang zu finden.

5. Ergebnisse

Durch die analytische Unterscheidung von *Motiven* und *Themen* wird der Grad der Verquickung von privater Sphäre und öffentlichen Themen deutlich, die als das auffälligste Element der speziellen Lindenstraßen-Dramaturgie bezeichnet werden muß. Nahezu alle Figuren oder Figurengruppen in der *Lindenstraße* sind mit einem öffentlichen Thema der politischen oder gesellschaftlichen Aktualität verknüpft, repräsentieren dieses, reden von ihm oder handeln in einem von ihm vorgegebenen Zusammenhang. Trotz ihrer oft eher holzschnitt-haft-vereinfachten Präsentation werden diese Themen doch stets in einer eher progressiv-humanistischen Weise von den Autoren und Figuren "behandelt", im Sinne einer staatsbürgerlichen Erziehung, die eindeutig nicht dem gegenwärtigen Trend zur konservativ-reaktionären Interpretation dieser Probleme nachgibt, ja sich deutlich und engagiert ihm entgegensetzt. Interessant erscheint dabei, daß gelegentlich sogar programmpolitische Tabus gebrochen werden und sogar "Partei"-Politik in die Fernsehserie Eingang findet. Das vielbewunderte Kunststück der *Lindenstraße*-Macher, in die am Wahlabend (16. Oktober) ausgestrahlte Folge sowohl das brandneue Wahlergebnis, als auch Original-Fernsehbilder von Nachrichtensendungen zu integrieren, die gerade eine Stunde zuvor gesendet worden waren, wurde in der Öffentlichkeit als eine neue Stufe der "Integration" aktueller Politik in die fiktive Welt der *Lindenstraße* interpretiert.⁶ Inwieweit diese dabei ihre Fiktionalität in den Augen der Zuschauer einbüßt, wäre nur durch sorgfältige Umfragen zu ermitteln. Für den Fernsehanalytiker ist dabei interessant, daß hier der Versuch unternommen wird, die beiden klassischen, sonst strikt getrennten Funktionen des Fernsehens, seine Informationsrolle als mittlerweile führendes Medium der Politik-Vermittlung und seine Funktion als führendes Medium der Unterhaltungsfiktion, miteinander in einer Sendeform zu verbinden. Da wird die *Lindenstraße* ein wenig zur Verlängerung der *Tagesschau* und macht, gestützt auf das, was die

6 Vgl. dazu: Geheime Botschaften aus der wahlkampffreien Zone, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16.10.1994

Zuschauer in den Nachrichten erfahren haben, gleich Vorschläge zur Verarbeitung dessen, was da von der großen Welt in den kleinen Kasten und aus ihm auf sie eindringt.



Szenenprotokoll Lindenstraße, Folge 426 (Realitäten)

Nr	Laufzeit	Dauer Szene	Szeneninhalt und Handlungsort	Personen	The-ma
	0.00	0.18	Vorspann		
1.	0.18	1.10	<i>Wohnung Ludwig Dressler:</i> Egon Kling bringt Post für Dressler, der aufgeregt einen Brief von Tanja findet. Als Egon Kling sich über Tanja beschwert, weist ihn Ludwig Dressler hinaus.	Egon Kling, Ludwig Dressler	1
2.	1.28	0.33	<i>Café Bayer:</i> Lydia Nolte will zurück ins Haus Tannenhöhe. Sie beklagt sich, ihre Tochter Berta Griese würde sich nicht mehr mit ihr unterhalten. Amelie von der Marwitz entgegnet, mit ihr würde sich Berta über Bücher unterhalten, worin Lydia wiederum eine Flucht vor der Realität sieht.	Lydia Nolte, Amelie von der Marwitz	2a, 2c
3.	2.01	0.17	<i>Café Bayer:</i> Beate und Vasily Sarikakis sprechen über die Zukunft im Akropolis. Laut Beate kommen Vasilys private Beziehungen zu kurz. Vasily will sich einen Teilhaber suchen, wenn seine Eltern nicht aus Griechenland zurückkehren.	Vasily Sarikakis, Beate Sarikakis, (Isolde Pavarotti)	3 7
4.	2.19	0.45	<i>Café Bayer:</i> Gabi und Andi Zenker planen, am Wochenende zu zweit wegzufahren.	Gabi Zenker, Andi Zenker	4
5.	3.03	1.53	<i>Straße:</i> Else Kling beauftragt den Privatdetektiv Hajo Scholz, Jaruslav Winicki zu beobachten. Der "alte Polacke" sei ein Voyeur und schaue ihr nachts ins Schlafzimmer. Hajo Scholz interessiert das einen "Scheißdreck". Else beschwert sich bei Egon Kling über Jaruslav Winicki. Egon hört nicht richtig zu, bezieht alles auf Tanja und Ludwig, während Else über ihre Schwiegertochter in spe, Claudia Rantzow, herzieht und ihren Mann beleidigt.	Else Kling, Hajo Scholz Else Kling, Egon Kling	8 8 1 9
6.	4.56	1.51	<i>Wohnung Berta Griese:</i> Berta Griese gibt wieder Klavierunterricht (Herm Satorius). Es klingelt, Lydia Nolte steht vor der Tür. Sie will sich verabschieden, und Berta vermutet einen erneuten Streit zwischen Lydia und Amelie. Lydia versucht sich in Bertas Tagesplan einzumischen und will die Beziehung wieder "normalisieren". Berta schickt sie mit der Begründung, sie habe keine Zeit, weg.	Berta Griese, Lydia Nolte	2, 2c, 2a
7.	6.47	1.10	<i>Wohnung Ludwig Dressler:</i> Dressler telefoniert mit Tanja, möchte sie gerne sehen. Als Egon Kling herein kommt, geht er mit Telefon in ein anderes Zimmer. Kling entdeckt Tanjas Brief und erfährt, daß Ludwig ihr die Kette seiner verstorbenen Frau geben wollte (Cliffhanger Folge 425).	Ludwig Dressler, Egon Kling, (Tanja Schildknecht)	
8.	7.57	1.14	<i>Wohnung Amelie von der Marwitz:</i> Amelie provoziert Lydia Nolte, die nicht darauf eingeht. Ein Taxifahrer holt Lydia ab, doch zuvor bittet Lydia Amelie, sie solle nach Berta sehen und berichten.	Lydia Nolte, Amelie von der Marwitz	2c 2a

9.	9.11	0.37	<i>Hausflur:</i> Lydia Nolte und Amelie von der Marwitz treffen auf Franz Wittich, Amelies Nachbarn. Franz warnt senil vor neuen Technologien, nachdem er das Wort 'Faxgerät' aufgeschnappt hat. Amelie übergeht ihn mit "Kusch, Wittich!"	Lydia Nolte, Amelie von der Marwitz, Franz Wittich	10
10.	9.48	0.13	<i>Park:</i> Iffi Zenker, die minderjährige Schwangere, und ihr Freund Momo Sperling unterhalten sich über ihre Situation: gemeinsames Wohnen, Verhältnis Gabi und Andi Zenker, Eva Sperlings Geiztheit. Sie begegnen Dressler und Kling.	Iffi Zenker, Momo Sperling	6 4
11.	10.01	2.12	<i>Park:</i> Kling schimpft über Tanja ("Flittchen"). Ludwig, der unter dem Siegel der Verschwiegenheit gesteht, daß er Tanja liebt, fühlt sich durch sie wieder als Mensch. Sie dürfe nie seine Liebe erfahren. Kling fordert er auf, sich rauszuhalten.	Egon Kling, Ludwig Dressler	1
12.	12.13	2.07	<i>Akropolis:</i> Vasily Sarikakis telefoniert mit seiner Mutter Elena in Griechenland: ob die Eltern nicht zurückkommen wollten. Elena will nur, wenn Tanja weg ist. Beate Sarikakis beschwichtigt Elena in bezug auf Tanja. Nach dem Telefonat küßt sie Vasilij leidenschaftlich. Vasily geht glücklich beschwingt durch sein Lokal. Wanda Winicki arbeitet im Akropolis in der Küche. Beate will zum Abendessen mit Freundinnen ins Akropolis kommen. Sie macht Vasily Hoffnungen für die Nacht. Im Hintergrund sitzt der vielbeschäftigte Hans Beimer, der Matthias Steinbrück etwas spendet. Matthias Steinbrück sammelt auch bei Beate für ein bosnisches Flüchtlingslager. Sie spendet 50 DM und sagt, daß sie nicht großzügig sei, sonst müßte sie mindestens das Zehnfache geben.	Vasily Sarikakis, (Elena Sarikakis), Beate Sarikakis, Wanda Winicki Hans Beimer Matthias Steinbrück	7 3 11 12
13.	14.20	1.38	<i>Straße:</i> Hajo Scholz redet mit Berta Griese vor der Haustür. Mit dem Verweis, daß ihre Mutter nun abgefahren sei und Bertas Rekonvaleszenzzeit vorüber sei, will er nun wieder bei Berta einziehen. Berta lehnt ab, obwohl Hajo ihr schmeichelt. Auf dem Rückweg stößt er mit Kling zusammen	Hajo Scholz, Berta Griese	2, 2b
14.	15.58	0.58	<i>Straße:</i> Egon Kling geht zur Telefonzelle und ruft den Sohn Ludwig Dresslers, Frank, an. Er will Frank, der in einigen Tagen in die Lindenstraße kommen will, vor Tanja Schildknecht warnen und ein gemeinsames Vorgehen gegen sie absprechen.	Egon Kling, (Frank Dressler)	1
15.	16.56	1.39	<i>Wohnung Psychologin:</i> Berta Griese spricht in einem Beratungsgespräch bei ihrer Psychologin über ihr Verhältnis zu ihrer Mutter und über ihre Erziehung, die von Triebunterdrückung gekennzeichnet ist.	Berta Griese, Psychologin	2, 2a

16.	18.35	0.20	<i>Wohnung Ludwig Dressler:</i> Ludwig Dressler sitzt vor seinem Kamin und denkt bei schwerer Musik nach. Egon Kling beobachtet ihn besorgt.	Ludwig Dressler, Egon Kling	1
17.	18.55	1.40	<i>Akropolis:</i> Vasily Sarikakis bedient Beate Sarikakis, die ihre beiden Angestellten aus dem Friseur-Salon zum Essen eingeladen hat. Eva und Kurt Sperling betreten das Lokal. Eva ist depressiv und hat eigentlich keine Lust auszugehen. Kurt will sie durch diese Einladung aufmuntern. Eva beteuert, sie habe lediglich eine 'schlechte Phase'.	Vasily und Beate Sarikakis, Urzula Winicki, Elke Eva und Kurt Sperling	3 5
18.	20.35	2.38	<i>Hausflur, Wohnung Berta Gries:</i> Hajo Scholz wartet vor Berta Grieses Wohnungstür. Noch bevor Berta öffnet kommt Jaroslav Winicki an ihm vorbei, der ihn freundlich grüßt. Hajo registriert ihn kaum. Berta öffnet die Tür und unter dem Vorwand, er müsse sich eine Akte aus der Wohnung holen, verschafft er sich Zutritt. Er versucht mit Berta, die sich sofort wieder ihrer Lektüre hingibt, ein Gespräch zu beginnen und auf Berta einzugehen. Nach einem mißglückten Gespräch über das Buch, das Berta zur Zeit liest, verläßt Hajo mit eben diesem Buch die Wohnung. Berta macht keinen glücklichen Eindruck.	Jaroslav Winicki, Hajo Scholz, Berta Gries	11, 2b
19.	23.13	0.20	<i>Akropolis:</i> Beate Sarikakis, Urzula Winicki und Jaroslav Winicki sitzen an einem Tisch. Die beiden Polen singen ein trauriges Lied. Beate ist sehr müde, möchte aber ohne Vasily Sarikakis nicht nach Hause gehen.	Jaroslav und Urzula Winicki, Beate und Vasily Sarikakis	3
20.	23.33	1.12	<i>Akropolis:</i> Eva und Kurt Sperling, die letzten Gäste im Lokal, unterhalten sich über Iffi Zenker. Eva jammert über die veränderte Situation und spricht von den glücklichen Zeiten in Afrika. Sie leidet darunter, das sie nicht mehr die Jüngste ist. Kurt verspricht ihr, wenn beide jetzt nach Hause gingen, würde Eva bald wieder jünger aussehen.	Eva Sperling, Kurt Sperling	5
21.	24.45	1.00	<i>Hajo Scholz' VW-Bus:</i> Hajo Scholz liest im Buch, das er von Berta Gries mitgenommen hat. Er schläft über der Lektüre ein.	Hajo Scholz	2b
22.	24.45	2.00	<i>Wohnung Sperling:</i> Nachdem Kurt und Eva Sperling miteinander geschlafen haben, scheinen beide sehr glücklich zu sein. Während Kurt etwas zu trinken holt, betrachtet Eva sich und ihre Falten im Spiegel. Wieder sprechen die beiden über das Älterwerden und Kurt betont, sie sei noch immer attraktiv. Sie reden auch über Ludwig Dressler und Tanja, denn Eva sind die begehrenden Blicke Dresslers nicht verborgen geblieben. Dann gesteht Eva ihren Seitensprung mit Andi Zenker. Kurt: "Das sollte wohl ein Witz sein!"	Eva Sperling, Kurt Sperling	5 1 5
			Abspann		



Susanne Klar

Die Netzstruktur der *Lindenstraße*

Eine Untersuchung der Handlungsstränge anhand der Serienfolgen 448 bis 462

1. Der öffentliche und der private Raum in der Lindenstraße

Der Vorspann, eine Einführung:

Der Vorspann zeigt die Ansicht einer Stadt aus der Ferne. Aus den Häuserreihen ragen die Türme einiger bekannter Münchener Bauten empor. Diese Einstellung verdeutlicht das Umfeld der Großstadt München als Hintergrund für die nachfolgende Serie.

Aus der Bildmitte der Stadtansicht wächst durch eine Bild-im-Bild-Animation die zweite Einstellung heraus, in der der Zuschauer den heutigen Biergarten der Kneipe *Akropolis* erkennt. Die Kamera fährt und schwenkt nach links auf die Lindenstraße; mit Hilfe der gleichen Animation wird das Straßenschild "Lindenstraße" herausgezoomt und horizontal über der Straßenansicht platziert.

Die in der ersten Einstellung gegebene Information wird in der zweiten präzisiert. Der Zuschauer erkennt das vertraute Serienumfeld, das durch den Straßennamen im oberen Bildteil als die Lindenstraße ausgewiesen wird.

Dieses Schild verschwindet und im unteren Bildteil erscheint die Einblendung "Eine Fernsehserie von Hans W. Geißendörfer". Fahrt und Schwenk werden weitergeführt und enden am Hauseingang der Lindenstraße Nr. 3. Während die Kamera auf die Haustüre zoomt, erscheint der Titel der aktuellen Folge dreisprachig im Bild.

In der zweiten Einstellung des Vorspann konzentriert sich das Umfeld der Lindenstraße auf ein bestimmtes Haus und durch den Zoom auf einen ganz bestimmten Teil: den Hauseingang.

Die bisher gegebene Information ist: Es geht um ein bestimmtes Haus in einer bestimmten Straße, die wie gezeigt aussieht. Diese Straße befindet sich in

Deutschland in (der Nähe) München(s). Dem Zuschauer wird in etwa 46 Sekunden ein ganzer Kosmos angedeutet, der von der geographischen 'deutsche Stadt München' bis zur lokalen Zuordnung 'Wohnhaus Lindenstraße Nr. 3' reicht.

An den Zoom auf den Eingang schließt eine Überblendung zur ersten Einstellung der jeweiligen Folge an. Der Zuschauer 'rutscht' durch das Überblenden während des Heranzoomens optisch in das Innere der Lindenstraße, in das Haupthaus hinein und wird so direkt in das aktuelle Geschehen der Handlung gezogen.

Innerhalb kurzer Zeit überschreitet der Zuschauer zwei Bereiche: den globalen öffentlichen Bereich: Deutschland, München und den regional öffentlichen Bereich: Lindenstraße.

In der ersten Einstellung der jeweiligen Folge, also im Hausinneren, ergeben sich zwei weitere Bereiche: die halböffentlichen Bereiche: Aufzug und Treppenhaus, aber auch Geschäfte und Gaststätten und die rein privaten Bereiche: die Wohnungen der Serienfiguren.

Die Handlungsorte lassen sich also in zwei Bereiche einteilen: Der öffentliche, außerhalb der eigenen Wohnung und innerhalb eines Makrokosmos (Deutschland) angelegte Bereich. Die Serienfiguren sind also in einen öffentlichen Lebensraum integriert, in dem der Serienzuschauer sie als in die Außenwelt eingebunden erlebt. Er sieht sie an ihrem Arbeitsplatz, auf der Straße und im Restaurant. Nachbarn, Mitbewohner und Bekannte bilden hier die Öffentlichkeit.

Der Privatbereich der Figuren stellt einen Mikrokosmos dar. Die Serienfiguren werden innerhalb der einzelnen Wohnungen vorgestellt. Ihnen ist jeweils eine Bezugsgruppe zugeordnet, die den Lebensraum mitbestimmt. Sie setzt sich aus Freunden, Bekannten und Familienmitgliedern zusammen und hat teil an der Privatheit, die der Öffentlichkeit verschlossen bleibt.

Der *Lindenstraßen*-Zuschauer kann nun beide Bereiche verfolgen. Öffentlichkeit und Privatheit in der Serie stehen ihm zur Einblicknahme offen.

Transportiert werden Themen und Inhalte, die das private oder öffentliche Leben der Serienfiguren ausmachen, durch Handlungsstränge, die in ihrer Vielzahl zusammengenommen die *Lindenstraßen*-Geschichte bestimmen.

2. Die Knoten im Netz:

Übergangs-, Konflikt- und Auffanggruppe

Das Grundprinzip der Serie ist das Verknüpfen verschiedener Stränge zu einem Netz, und die Knotenpunkte des Netzwerks *Lindenstraße* verknüpfen wiederum die einzelnen Geschichten miteinander, bringen die Handlungsstränge zusammen und führen sie wieder auseinander.

Die Serienfiguren stellen das Potential der Serie dar: Sie können mit immer neuen Konflikten ausgestattet und in den einzelnen Handlungssträngen untergebracht werden. Die *Lindenstraße* bietet eine mehrschichtige Darstellung dieser Handlungsstränge.

Konfliktgruppen

Innerhalb der untersuchten 15 Folgen finden sich insgesamt zehn deutlich unterscheidbare Figurengruppen, die jeweils einem Konflikt und einem Handlungsstrang zugeordnet werden können. Die Tabellen A und B zeigen die Verteilung der Gruppen im Bereich des *Lindenstraßen*-Geschehens dieser Folgen.

Acht dieser zehn Gruppen werden im Folgenden als Konfliktgruppen K bezeichnet. Sie sind nach Themenschwerpunkten definiert und erhalten eine durchgehende Numerierung K1- 8. Die Tabelle C gibt einen Überblick über die einzelnen Konfliktgruppen: Sie zeigt die im Zentrum des Konflikts positionierte Serienfigur, das Konfliktthema und das diesem Konflikt zugeordnete Figurenumfeld.

Es handelt sich hier ausschließlich um private Konflikte, die einer bestimmten Serienfigur zugeordnet sind. An dem Konflikt dieser Figur ist auch deren soziales Umfeld beteiligt, eine Figurengruppe, die sich zusammensetzt aus Freunden, Bekannten (Nachbarn) und Familienmitgliedern der konfliktbelasteten Serienfigur. Sie alle sind in die Entwicklung dieser Figur einbezogen, behalten jedoch ihre serielle Eigenständigkeit und können selbst mit einem anderen Konfliktthema zur zentralen Figur werden.

Die Konfliktgruppen haben in der Serie die Funktion, die privaten Konflikte der Serienfiguren innerhalb des Intimbereichs der Wohnung dramaturgisch zu ermöglichen. Der Konflikt der Serienfigur findet sein Handlungsfeld in dem jeweiligen Familien- und Freundeskreise der Figur. Innerhalb dieses abgesteckten privaten Bereichs ereignen sich in der Regel Beginn, Verlauf und Lösung des Konflikts.

Beispiel Carola. Vom blassen Hemd zum Vamp in neun Folgen

In Folge (450) *Tränen* erhält eine unscheinbare Nebenfigur Beachtung (Tabelle D), die bisher von der Kamera im Hintergrund gehalten wurde. Sie ist bisher

weder in eine Konflikt-, noch in eine Übergangs- oder Auffanggruppe (s.u.) integriert gewesen, sondern fristete ein Dasein als vorbeihuschender Schatten im Abseits.

Ab Folge (450) *Tränen* bestimmt die Figur des Kindermädchens Carola jedoch den Handlungsstrang mit, die Kamera schenkt ihr Aufmerksamkeit und sie erhält eine Stimme. Sie wird durch eine plötzliche Großaufnahme als Mittelpunktfigur der Konfliktgruppe K3 im Zuschauerbewußtsein etabliert. Im Lauf der Folge wird dieser Hinweis auf Carola mit Inhalt gefüllt: Eine Affäre zwischen Hans und Carola wird angedeutet.

In dieser Folge wird die Konfliktgruppe K3 vorbereitet und der Zuschauer in das neue Konfliktthema eingeführt. Fünf Folgen lang tritt nun der beginnende Carola-Konflikt in den Hintergrund. In Folge (456) *Carpe diem* wird zweimal Erinnerungsarbeit geleistet und in Folge (457) *Avancen* ist der Zuschauer Zeuge von mehreren Annäherungsversuchen Carolas.

Es werden fünf Sequenzen aufgeboten, den Höhepunkt dieses Konflikts zu gestalten. Die Kamera arbeitet dort bei den Figuren Hans und Carola häufig mit Groß- und Nahaufnahmen. Der Cliffhanger am Ende der Folge deutet aber bereits den Ausklang des Konflikts an. In Folge (458) mit dem bezeichnenden Titel *Notbremsung* erleben wir dann mit, wie Hans sich für die Ehe entscheidet. Zwei Mal treffen Hans und Carola in dieser Folge noch aufeinander, Groß- und Nahaufnahmen akzentuieren diese Begegnungen. Doch dann erfährt diese Situation eine Veränderung: Anstatt Hans übernimmt Anna die Auseinandersetzung mit Carola. Auch diese beiden Sequenzen werden hauptsächlich in Groß- und Nahaufnahmen gezeigt.

Der Konflikt ist genauso schnell vorüber, wie er anfang; in insgesamt vier Folgen wird eine Affäre zwischen Hans und Carola angedeutet.

Übergangsgruppe

Der Kategorie Übergangsgruppe Ü sind alle Szenen zugeordnet, die der Privatheit der Wohnung entzogen sind und sich im öffentlichen Bereich abspielen. Diese Szenen werden durch einzelne Serienfiguren erschlossen, die im Bereich der *Lindenstraßen*-Öffentlichkeit arbeiten:

Typische Figuren mit dieser Funktion sind die Ärztin Eva Sperling, die Blumenhändlerin Claudia Rantzow, die Friseurinnen Urzula und Beate, die Reisebürobesitzer Helga Beimer und Erich Schiller, die Familie Sarikakis und deren griechisches Restaurant "Akropolis", die Café-Angestellte Gabi Zimmermann, das Ex-Hausmeisterehepaar Egon und Else Kling und der vornamenlose Hausverwalter Hülsch.

Die Folge (456) *Carpe diem* beginnt mit einer solchen Übergangssituation. Wir treffen Gabi Zimmermann an ihrem Arbeitsplatz im Café Bayer. Die Lindenstraßenbewohner Helga Beimer und Berta Griese kommen dorthin und kau-

fen Backwaren ein. Dabei werden uns ihre Gespräche vermittelt: Hier handelt es sich um die Reise Helga Beimers nach Irland.

Diese Übergangsgruppe, in diesem Fall zusammengesetzt aus Gabi, Helga und Berta, hat die Funktion, Informationen für den Zuschauer zu liefern, die a) auf den Inhalt der Folge vorausweisen und b) Informationen über eine Figur oder einen Konflikt geben können, der in dieser Serienfolge nicht handlungsrelevant wird. Durch diese Übergangsgruppe bleiben die durch den Dialog anderer Serienfiguren in Erinnerung gerufene Figuren und Konflikte für den Zuschauer frisch. Weiterhin werden Übergangsgruppen genutzt, um c) ein aktuelles politisches Thema in die Serienfolge einzuführen.

a) Eine Vorausdeutung zu Beginn einer Serienfolge auf deren Inhalt findet sich zum Beispiel in Folge (449) *Heimkehr*. Der Fernsehzuschauer verfolgt eine Unterhaltung zwischen Ludwig Dressler und Berta Gries. Das Gespräch bezieht auch Bertas Adoptivsohn mit ein, nach dessen Befinden sich Ludwig erkundigt. An dieser Stelle wird explizit auf diese Figur hingewiesen. In der übernächsten Sequenz bereits steht eben dieser Manoel ganz überraschend in Berta Grieses Haustür.

Direkt im Anschluß an diesen vorbereitenden Dialog zweier Serienfiguren wird ein neuer Konflikt eröffnet. Manoels Unwilligkeit, in die Schule zu gehen und sein Heimweh nach Mexiko prägen eine neu beginnende Konfliktgruppe K4, die lange Zeit die Serienfolge mitbestimmen wird

b) In einer bestimmten Folge nicht handlungsrelevante Konflikte werden dadurch im Zuschauerinteresse gehalten, daß sie, wie im folgenden Beispiel, unvermittelt in die Serienhandlung eingestreut werden:

Beispiel Schlafstörung und Alarmanlage. Die Mafia im Frischhaltepack

Das Gastronomenehepaar Isolde und Enrico Pavarotti hat Sorgen, denn Enrico, der Besitzer des Restaurants "Casarotti", will kein Schutzgeld an die Mafia bezahlen. Wir haben miterleben können, wie das Ehepaar erpreßt wird: im Restaurant zertrümmerten Mafiosi die wertvolle Innenausstattung, zu Hause, in der Lindenstraße Nr. 3, kamen hübsch eingepackte Finger per Post.

Der Konflikt der Pavarottis mit der Mafia war Mitte dieses Jahres als Hauptstrang der *Lindenstraße* im Fernsehen zu erleben gewesen. Jetzt, gegen Ende des Jahres, ist der Konflikt und die dazugehörige Gruppe nicht mehr aktuell. Abgeschlossen wurde dieser Konflikt allerdings auch nicht. Wenn also das Mafia-Thema noch einmal aufgegriffen werden soll, muß es in der Zwischenzeit für den Zuschauer weiter bestehen bleiben. Und das funktioniert so:

Im Geschehensbereich der untersuchten Folgen finden sich drei Hinweise auf die Pavarottis und den Mafia-Konflikt. In Folge (450) *Tränen* gibt es eine

Übergangseinstellung, die Helga Beimer und Isolde Pavarotti im Hausflur stehend zeigt. Helga erzählt von ihren Sorgen, während Isolde die drei Sicherheitsschlösser an ihrer Wohnungstüre entriegelt. Helga ist entsetzt über Isoldes Anteillosigkeit, worauf sie nur den Satz zur Antwort bekommt: "Andere Leute haben auch ihre Sorgen, sie gehen nur nicht mit ihnen hausieren!"

Fünf Folgen später begegnet dem *Lindenstraßen-Zuschauer* Enrico Pavarotti ebenfalls in einer Übergangseinstellung: Bevor die Ärztin Eva Sperling in ihrer Praxis erneut einen Ehekrach beginnt, verabschiedet sie Enrico mit den Worten aus ihrem Sprechzimmer: "Und wenn die Schlafstörungen nicht besser werden, dann kommen Sie wieder."

Nur noch drei Folgen später, in Folge (458) *Notbremsung* werden wir Zeugen eines Gesprächs zwischen dem Hausverwalter Hülsch und Isolde Pavarotti auf der Straße. Hülsch erzählt, Else Kling habe sich bereits mehrmals über die ständigen Fehlalarme der neuen Alarmanlage beschwert, und fragt, ob sie, Isolde, denn solche Werte in der Wohnung angehäuft habe, daß sie diese Anlage wirklich brauche? Isoldes Antwort ist wieder kurz: "Das geht Sie nun wirklich nichts an!"

Schon in Folge (462) findet sich die nächste Sequenz, in der Isolde Pavarotti im Café Bayer vom "Casarotti" erzählt und wieviel Arbeit doch damit zusammenhänge.

Vier Übergangsgruppen in 15 Folgen werden geschaffen, um einen Konflikt in der Erinnerung zu halten. Durch diese kleinen und kleinsten Andeutungen (die ein Gelegenheitszuschauer übrigens nicht entschlüsseln kann), durch das einfache Wiederholen der Nachricht: 'die Pavarottis haben immer noch Ärger' bleibt der Konflikt 'frisch'.

c) Die Übergangsgruppen Ü werden auch verwendet, wenn ein aktueller oder gesellschaftsrelevanter Bezug in die Serienfolge eingebaut werden soll.

In Folge (461) *Blüten* etwa wird der Zuschauer konfrontiert mit einem Transparent mit der griechischen Aufschrift "Ausländer aller Länder vereinigt euch." Das Plakat verdeutlicht die Diskussion um das Ausländerwahlrecht.

Auf der Straße wird nun zu dem Inhalt des Transparents von den Serienfiguren Stellung genommen. Durch die Gespräche der Bewohner untereinander wird es möglich, dieses Thema von verschiedenen Seiten zu beleuchten, eine Meinungspluralität aufzubauen und eine Auseinandersetzung der einzelnen Vertreter zu zeigen.

Während das private 'Unter-zwei-Augen-Gespräch' in den Konfliktgruppen geführt wird, ereignet sich in den Übergangsgruppen die öffentliche Auseinandersetzung zwischen den Bewohnern der Lindenstraße außerhalb des rein privaten Bereichs der eigenen Wohnung.

Auffanggruppe

Die Auffanggruppe A schließt Konflikte ein, die auslaufende Themen abwickeln oder im Zusammenhang der 15 Folgen nicht handlungsrelevant werden (z.B. die Georgienhilfe von Panaotis Sarikakis, die Heimkehr der Familie Winnicki).

Sie übernimmt die Funktion, aktuelle politische oder gesellschaftsrelevante Bezüge in die Handlung einzubauen, die nicht zu Konfliktgruppen werden müssen, aber trotzdem mehr Raum in der Seriendramaturgie einnehmen sollen, als das in Übergangsgruppen möglich wäre. Sie erfaßt dabei in der Ausdehnung geringere Konflikte, die meist nach kurzer Zeit auslaufen, aber auch zum Handlungsstrang einer Konfliktgruppe ausgebaut werden können. Solche Handlungsstränge können zwar häufig auftreten (1-7 Mal pro Folge), bleiben aber auf eine oder wenige Folgen beschränkt.

3. Die Struktur des Netzwerks

Überblickt man den dramaturgischen Aufbau der einzelnen Folgen, dann wird klar, daß jede der 6 von mir festgestellten Konfliktgruppe K1-K6 mit mindestens einer, höchstens zwei Unterbrechungen im Handlungsablauf der untersuchten Folgen gezeigt wird. Es gibt also immer minimal eine, maximal fünf Folgen, in denen dieser Konflikt nicht weitergetragen wird. Die einzige Konstante in der Serienstruktur stellt die Übergangsgruppe dar.

Die Tabelle B zeigt die Bedeutung dieser Gruppe für die *Lindenstraße*. Die Übergangsgruppe erscheint im Vergleich zu den Konfliktgruppen und der Auffanggruppe konstant in 14 von 15 Folgen.

Die ihr zuzuordnenden Szenen stellen die Knotenpunkte der Handlungsstränge dar, sie bilden den 'roten Faden' durch die *Lindenstraßen*-Geschichten und verknüpfen die einzelnen Handlungsstränge miteinander.



4. Zwei Serienfiguren gestalten die Struktur

"Hee Sie, ja so geht das net. Ja, da hört sich doch alles auf!"

Eine Figur aus der *Lindenstraße* fungiert in den untersuchten Folgen ausschließlich als Übergangsgruppenvertreterin. Die Figur der Else Kling ist ein-dimensional angelegt, denn sie ist in keiner der acht Konfliktgruppen vertreten, auch in der Auffanggruppe taucht sie nicht auf.

Obwohl sie in 60 Prozent der untersuchten *Lindenstraßen*-Folgen mindestens ein und höchstens drei Mal auftritt, führt Else Kling nur zwei Gespräche, die von ihrem privaten Lebensbereich handeln, alle anderen beschäftigen sich mit dem Leben anderer Serienfiguren.

Auch der Privatbereich ihrer Wohnung ist bis auf eine Sequenz nicht im Bild, denn die Privatperson Else Kling ist in der Serie nicht handlungsbestim-

mend. Ihre Bedeutung für die *Lindenstraße* ist das Schaffen von Verknüpfungen zwischen den Handlungssträngen.

Da Else Kling keine Konfliktthemen zugeordnet sind, die eine private Darstellung der Figur erfordern würden, sie aber trotzdem konstant in den einzelnen Serienfolgen als übergangschaffende und verweisende Figur auftritt, ist sie nur der Übergangsgruppe zugeordnet.

Sie ist also eher zum Inventar der *Lindenstraße* zu rechnen, als zu den Handlungsträgern, denn der Lindenstraßenbewohner trifft auf Else Kling hauptsächlich an halböffentlichen Orten: im Keller, auf der Straße, im Hof, selten im Café Bayer oder im Blumenladen, am häufigsten aber im Treppenhaus.

Dabei hat sie die Aufgabe, einen Cliffhanger in einer Übergangssituation aufzuklären, kommentierend in die Gespräche anderer Hausbewohner einzugreifen oder Vorinformationen auf nachfolgende Entwicklungen zu geben.

Die konfliktübergreifenden Übergangsszenen und ihre Protagonisten (in diesem Beispiel Else Kling) haben die Funktion, unterschiedliche Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen. Von den Übergangsgruppen werden Kommentare geliefert und Informationen gegeben, hier gibt es Hinweise und Bewertungen. Sie sind die Knotenpunkte des Netzwerks *Lindenstraße*, sie verdeutlichen die Parallelität einzelner Situationen und heben die Gemeinschaft ihrer Bewohner hervor.

"Sie haben nicht zufällig ein Motschekiepchen für mich?"

Eine weitere Form der Strukturierung durch die Übergangsgruppen erschließt sich in Folge (450) *Tränen*. Hier wird ein Verknüpfungsthema eingebaut, das mit Hilfe einer Serienfigur in dieser Folge vier Mal wiederholt wird (Tabelle D).

Die Blumenhändlerin Claudia Rantzow ist in dieser Folge Zentralfigur einer neu geschaffenen Übergangsgruppe. Im Gegensatz zu der Figur Else Kling ist Claudia Rantzow keine eindimensional gestaltete Serienfigur, sondern erscheint sowohl in der Privatheit der Wohnung als auch in der *Lindenstraßen*-Öffentlichkeit. Sie tritt in der Konfliktgruppe K7 (Krebs) ab Folge (460) *Duelle* selbst als Mittelpunktfigur eines Konflikts auf, der ihren intimen Lebensbereich zeigt und sie als private Figur etabliert. In Folge (450) *Tränen* ist es nun ihr Beruf als Blumenhändlerin, der ihre Zuordnung zur Übergangsgruppe ermöglicht.

Claudia Rantzow erscheint in der ersten Sequenz und ist auf der Suche nach einem Marienkäfer, den sie der aus dem Krankenhaus heimkehrenden Anna Ziegler als Glücksbringer zusammen mit einer Kleepflanze schenken möchte. Verschiedene Handlungsstränge werden begonnen oder beendet mit Claudias Frage nach einem "Motschekiepchen".

Diese Strukturierung ist doppelt clever, denn der Inhalt der Folge ist auf die Heimkehr Annas ausgerichtet und durch diese Strukturierung konzentriert sich die Aufmerksamkeit noch deutlicher auf diesen Handlungsstrang.

Die Blumenhändlerin bildet eine Klammer um die gesamte Folge, denn in der ersten und letzten Sequenz ist sie Gesprächspartnerin und leitet auch innerhalb dieser Sequenzen über zu den Konfliktthemen der jeweiligen folgenden Sequenzen. In der ersten Sequenz wird durch sie die Struktur der Folge festgelegt, die bis zum Cliffhanger andauert.

Anhand der Tabelle D wird die netzartig verzweigte Struktur des Aufbaus der Folge ersichtlich. Die Serienfigur Claudia ist in allen strukturbildenden Szenen anwesend und das leitmotivisch eingesetzte Thema "Motschekiepchen" schafft die inhaltliche Verkettung der einzelnen strukturbildenden Szenen miteinander.

Die Tabelle zeigt auch bildlich, wie Übergangsgruppen zwischen den angrenzenden Handlungssträngen vermitteln. Sie liefern die notwendigen Voraussetzungen und Erinnerungshilfen, bereiten auf die folgende Sequenz vor, schließen die letzte ab und gestalten somit die Übergänge. Sie sind die Verbindungslinien, welche die drei in dieser Folge gezeigten Konfliktgruppen miteinander kombinieren.

Diese Voraussetzungen sind nötig, damit inhaltliche Verknüpfungen und Assoziationen des Zuschauers geweckt und unterstützt werden können.

5. Einknüpfen einer neuen Konfliktgruppe in das Netzwerk

Anna tritt an gegen Helga, die Glucke und Carola, die Dreiste

Eine assoziative Verknüpfung zwischen zwei Konfliktgruppen findet in Folge (450) *Tränen* statt. Die neu eingeführte Konfliktgruppe K3 (Carola) wird in das bereits vorliegende Netz aus Handlungssträngen hineingeknüpft.

Die letzten acht Sequenzen dieser *Lindenstraßen*-Folge beschäftigen sich abwechselnd ausschließlich mit beiden in dieser Folge neu geschaffenen Konfliktgruppen K3 und K5.

Anhand der Tabelle D läßt sich die Struktur der Abfolge beider Gruppen, die durch die konfliktübergreifenden Übergangsgruppen miteinander verknüpft werden, deutlich machen.

Die Folge (450) ist so geschnitten, daß vier Figuren in diesen letzten acht Sequenzen immer wieder aufeinander treffen: Helga, Anna, Hans und Carola.

Nun weiß der geübte Zuschauer, daß Hans und Helga Beimer, viele Serienzeiten lang glücklich verheiratet, die intakte Familie der Serie darstellten.

Das ist Seriengeschichte, denn im Laufe der Zeit wurde Anna Ziegler zur

Geliebten, später zu Hans' Lebenspartnerin.

Doch diese Beziehung belastet der "Fall Dabelstein": Hans' ehemaliger Chef Dabelstein erpreßte Anna, er werde Hans nur dann weiter beschäftigen, wenn sie sich einmal mit ihm, Dabelstein, einlasse. Sie ging darauf ein und wurde jedoch weiterhin von ihm erpreßt. Es kam während eines Treffens zwischen Anna und Dabelstein zum Handgemein, bei dem er das Gleichgewicht verlor und die Treppe herunter zu Tode stürzte.

Durch die Montage wird nun die enge Verbindung zwischen den drei Frauenfiguren hergestellt; Spekulationen des wohlinformierten Zuschauers werden gefördert, denn er beobachtet das wechselseitige Erscheinen mit wachsender Neugier.

In Folge (457) *Avancen* und (458) *Notbremsung* wird nun die durch solche Assoziationen geprägte Konstellation neu akzentuiert: Anna und Carola werden sozusagen einer vergleichenden Betrachtung unterzogen. Aufnahmen von beiden Frauen werden parallel montiert und schaffen eine assoziative Verbindung. Der Zuschauer sieht, wie Anna sich bei der Ärztin über ihre Beziehungsprobleme ausspricht, und die nächste Einstellung zeigt Hans auf dem Sofa sitzend, während er und Carola sich ein Stückchen näher kommen.

Der Parallelschnitt eröffnet Interpretationsangebote. Der informierte Zuschauer kann die ihm gezeigten Situationen mit bereits Ges(ch)ehenem verbinden.

Die Vorarbeit seit Folge (450) fördert zudem diese gedankliche Verbindung zwischen zwei Situationen: Die Abfolge der beiden Konfliktgruppen K3 und K5 fordert den direkten Vergleich der damaligen Affäre zwischen Anna und Hans und der jetzigen Situation mit Carola.

In Folge (458) wird dieser Vergleich von Carola explizit ausgesprochen: Wegen Anna hatte er Helga und seine Kinder aus erster Ehe verlassen. In diesen Sequenzen wird der gleiche Konflikt in einer anderen Figurenkonstellation nach Jahren noch einmal thematisiert.

6. Knoten + Knoten = Netz

Netz + Netz = Netzwerk

Netzwerk + Netzwerk = Lindenstraße

Es wird hier eine neue Leseweise der Serie *Lindenstraße* vorgeschlagen:

Die Verknüpfung von öffentlichem Raum und privatem Bereich des Serienlebens schafft die Grundstruktur der *Lindenstraßen*-Geschichten. (Kap.1)

Der Wechsel zwischen Innen und Außen, zwischen privat und öffentlich wird durch die Verbindung zweier funktional unterschiedlicher Gruppen geleistet. (Kap.2)

Die Verknüpfung der Konfliktgruppen innerhalb des privaten Raums und der Übergangsgruppen außerhalb des Privatbereichs stellt die grobe Strukturierung innerhalb einer Folge dar. (Kap.3)

Die Verbindung der einzelnen Konfliktgruppen untereinander öffnet die Feinstruktur der Serie innerhalb einer Sendefolge. (Kap.4)

Die Handlungsstränge werden in diesem Aufsatz in Gruppen eingeteilt. Sie erfassen die Grundstruktur des öffentlichen oder privaten Raums, definieren des jeweilige Figurenumfeld und die Art der Handlung.

Die Untersuchung geht nun davon aus, daß das eigentlich Typische der Serie *Lindenstraße* die Struktur ist, welche durch diese Gruppen und ihre Verknüpfung mit- und untereinander zustande kommt.

Aus den definierten Gruppen ragen die Übergangsgruppen heraus. An ihnen wurde gezeigt, daß sie in der Kombination mit den Konfliktgruppen ein breit verzweigtes Netz aufspannen, dessen Knotenpunkte sie selbst darstellen.

Die Verknüpfung von Übergangs- und Konfliktgruppe lassen ein Netz entstehen; die Verbindung dieser einzelnen Netz-Strukturen miteinander in einer Serienfolge schafft ein Netzwerk. Die Netzwerke der einzelnen Serienfolgen zusammengekommen bilden die Serienstruktur der *Lindenstraße*.

Die Übergangsgruppen bilden das Grundprinzip dieser Serienstruktur in seiner kleinsten Einheit aus. Diese Einheit kann nun beliebig mit den konfliktabhängigen Gruppen verbunden werden.

Die Struktur dieser Serie verkettet nun konfliktabhängige und -unabhängige Gruppen in unzähliger Reihe miteinander.

Diese strukturelle Grundeinheit eröffnet ein System, anhand dessen andere Fragen im Bereich der Serienforschung - Alltagsnähe, dramaturgischer Spannungsaufbau, Identifikationsprozesse u.w. - betrachtet werden könnten.

*Tabelle B: Verteilung der Gruppen K1-8, A und Ü
auf die Folgen 448-462*

Anzahl der Szenen, die den einzelnen Gruppen gewidmet sind. c=Cliffhanger

Folge	Konfliktgruppen										Story- lines
	Ü	K1	K2	K3	K4	K5	K6	K7	K8	A	
448	1	6	6c	2	-	-	-	-	-	2	5
449	3	-	5	1	4c	-	-	-	-	3	5
450	4	-	2	4	3	6c	-	-	-	-	5
451	1	-	-	-	2	7c	-	-	-	7	4
452	6c	-	-	-	-	4	-	-	-	2	3
453	1	6c	2	-	-	-	-	-	-	4	4
454	1	5	5c	-	-	4	-	-	-	-	4
455	3	-	5	-	2	4	4c	-	-	-	5
456	2	4c	-	1	1	3	6	-	-	-	6
457	-	5	6	5c	-	-	-	-	-	-	3
458	1	5	-	5	-	-	4c	-	-	-	4
459	3	-	-	4	8	c 5	-	-	-	2	5
460	2	-	-	-	6	4	-	5c	-	1	5
461	3	-	-	-	-	-	4	5	6c	-	4
462	2	-	3	-	1	6	-	-	7c	2	6
gesamt	31	28	34	22	26	42	--	--	--	23	
Schnitt	2,3	1,86	2,43	1,46	1,85	2,8	--	--	--	1,64	
Musik*)		Th	Tf	Th	Th	Tf	Th/Tf	Th	Tf	--	

*) Der jeweiligen Gruppe zugeordnete Musik: Thema (Th) oder Tonfolge (Tf)

Tabelle C: Verzeichnis der Konfliktgruppen/Handlungsstränge in den Folgen 448-461

Konfliktgruppe, Handlungsstrang	Gruppenmitglieder
K1: Valerie (Holger, Geld)	Familie Zenker, 'Holger' Jakob M. Grauvogel
K2: Praxis (Kündigung)	Familie Sperling, Ludwig und Tanja Dressler, Berta Griesse
K3: Carola (Affäre, Ehe)	Hans Beimer, Anna Ziegler, Carola, Gabi Zimmermann, Eva Sperling
K4: Manoel (Schule, Mexiko)	Berta Griesse, Manoel Griesse, Hans-Joachim Scholz, Lydia Nolte, Amelie von der Marwitz, Lisa
K5: Olli (Neonazi, Herzanfall)	Klaus Beimer, Helga Beimer, Oliver Klatt, Franz Wittich, Erich Schiller
K6: Priesnitz (Lieson, Koffer)	Amelie von der Marwitz, Ernst-Hugo von Salen-Priesnitz, Lydia Nolte, Berta Griesse
K7: Claudia (Krebs)	Claudia Rantzow, Olaf Kling, Tanja Dressler, Iffi Zenker
K8: Philipp (Falschgeld)	Philipp Sperling, Gabi Zimmermann, Vasili Sarikakis, Hans Joachim Scholz, Familie Sperling
Ü: Übergangsgruppe	Zusammentreffen einiger Serienfiguren an einem öffentlichen Ort, das dazu dient Meinungspluralität zu zeigen und Informationen an den Zuschauer weiterzugeben
A: Auffanggruppe	Konflikte, die keine eigene Konfliktgruppe bilden, aber trotzdem in der <i>Lindenstraße</i> diskutiert werden.

Übergänge zwischen den einzelnen Sparten sind möglich.

*Tabelle D: Strukturelle Verbindungen
innerhalb der Folge (450) Tränen*

Ü		Claudia , <i>Amelie</i> /Treppenhaus	Struktur
	K4	<i>Amelie</i> , Berta/ Wohnung	
	K5	Helga, Klaus/ Wohnung, + Olli/Treppenhaus	
Ü		Kurt, Berta, Eva, Ludwig/ Praxis	
Ü	(K3)	<u>Carola</u> , Gabi/ Wohnung	K3-Vorbereitung
		+ Helga, Claudia , Olaf/ Straße	Struktur
	K5	Erich, Helga/ Reisebüro	
	K4	Amelie, Lydia/ Wohnung	
Ü		Manoel, Iffi, Amelie/ Teppenhaus	
Ü	(K3)	Claudia , Kinder, <u>Carola</u> , + Anna, Hans/ Wohnung	Struktur; K3-Einführung
	K4	Lydia, Manoel, Berta/ Wohnung	
Ü		Isolde, Helga/ Treppenhaus	
Ü		<i>Helga</i> , Olli/ Treppenhaus	
	K3	Anna, Hans .../ Wohnung	
	K5	<i>Helga</i> , Erich/ Wohnung	
	K3	Anna, <u>Carola</u> , Hans/ Wohnung	K3 etabliert
Ü		Claudia , Olaf, Klaus/ Treppenhaus	Struktur
	K5	Klaus, <i>Helga</i> / Wohnung	
	K3	Anna, Hans/ Wohnung	
	K5	Claudia , <i>Helga</i> / Straße	Struktur (c)

Fett: die Übergangsgruppenfigur Claudia als strukturschaffendes Element

Kursiv: inhaltliche Verbindungen durch den Parallelschnitt

Unterstrichen: Kindermädchen Carola, Konfliktgruppe K3 wird eingeführt

Literaturangaben

Die beiden folgenden Veröffentlichungen enthalten umfangreiche Bibliographien:

Hickethier, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2, Lüneburg 1991

Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Germanistische Texte und Studien, Bd. 43, Hildesheim 1994

Im folgenden werden einige dort nicht verzeichnete oder neuere Publikationen angeführt:

Atkin, David J.: Ready for Prime Time: Network Series to Working Women in the 1980s, in: *Sex Roles. A Journal of Research*, Nr. 11/12, Jg. 25, New York 1991, S. 677-685

Becker, Heike und Wolfgang Becker: Das Ideal vom privaten Glück in der Familie. Anmerkungen zu neuen Fernsehserien, in: *Medien und Erziehung*, Nr. 1, Jg. 37, 1993, S. 5-11

Beile, Judith: Frauen und Familien im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland: Eine Untersuchung zu fiktionalen Serien von 1954 bis 1976. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 47. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1994.

Borchers, Hans: Never-Ending Stories: American Soap Operas and The Cultural Production of Meaning, Trier 1992

Butteron, Sigrid; Michael Crone; Reinhard Frost u.a.: Die Hesselbachs: Geschichte einer Funk- und Fernsehfamilie: Eine Dokumentation. Frankfurt/Main: Eichborn, 1991.

Cieslik, Natalie: Beste Wohnlage, Produktion, Anspruch und Probleme der "Lindenstraße", in: *medien/praktisch*, Nr.4, Jg.15, 1991, S.19-22

Cornelissen, Waltraud und Renate Engbers: TV-Klischee oder Leitbild. Geschlechtsspezifische Rezeption von Frauen- und Männerbildern im Fernsehen, in: *Studien zur Sozialwissenschaft*, Bd. 134, Opladen 1994

Extermbrink, Anne: "Nur eine Mutter weiß allein, was lieben heißt und glücklich sein", Eine Kritik zur Darstellung der Frau in der Lindenstraße, in: Romy Fröhlich (Hrsg.): *Der andere Blick: Aktuelles zur Massenkommunikation aus weiblicher Sicht*, Reihe: Frauen und Massenmedien, Band 1, Bochum 1992, S.103-122

Frey-Vor, Dr., Gerlinde: Produktion, Struktur und Rezeption von Langzeitfernsehserien im internationalen Vergleich: Lindenstraße und Eastenders als deutsches und britisches Fallbeispiel, Marburg 1992 (Diss.)

Frey-Vor, Gerlinde/ Svennevig, Michael: Die Resonanz deutscher Fernsehserien in Großbritannien, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Nr. 4, Jg. 38, Baden-Baden 1990

Frey-Vor, Gerlinde: Coronation Street: Epitome der britischen Alltagsserie oder durch die Dramaturgie der Unendlichkeit geronnener Sozialrealismus, in: *Studienkreis Rundfunk und Geschichte - Mitteilungen*, Nr. 1, Jg.14, 1988, S. 59-71

Frey-Vor, Gerlinde: Soap Opera, in: *Communication Research Trends*, Nr. 1, Jg. 10, 1990

Frey-Vor, Gerlinde: More on Soap, in: *Communication Research Trends*, Nr. 2, Jg. 10, 1990

Fuchs, Wolfgang: Die Wicherts von nebenan gehen zum Landarzt am Bülowbogen, in: *Medien und Erziehung*, Nr. 5, Jg. 36, 1992, S. 295-299

Fuchs, Wolfgang: Traumfrau über den Wolken. Neues von den ARD-Vorabendserien, in: *Medien und Erziehung*, Nr. 4, Jg. 36., 1992, S. 239-241

Gangloff, Tilmann P.: Ist die Welt auch noch so schlecht... Wie Fernsehserien den Strukturwandel der Gesellschaft ignorieren, in: *Medien und Erziehung*, Nr.4, Jg.36, 1992, S. 237-241

- Giesenfeld, Günter; Prisca Prugger. Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm. in: Helmut Schanze; Bernhard Zimmerman (Hg.). Das Fernsehen und die Künste. (= Bd. 2 der Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Hg. Helmut Kreuzer u. Christian W. Thomsen) München, 1994: S. 349-87.
- Heinze, Helmut. "Live - Playback: Über den Zusammenhang von Produktionsverfahren und Ästhetik in den Fernsehserien 'Unsere Nachbarn heute abend' und 'Die Firma Hesselbach'." Helmut Kreuzer; Helmut Schanze (Hg.). Bausteine III: Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. *Arbeitshefte Bildschirmmedien*; 50. Siegen, Univ. -GH-Siegen, 1994: 113-123.
- Heinze, Helmut. Brechts Ästhetik des Gestischen: Versuch einer Rekonstruktion. Reihe Siegen: Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft; 115. Heidelberg: Winter, 1992.
- Hickethier, Knut: Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD. In: Helmut Kreuzer u. Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Stuttgart 1979, S. 53-70.
- Höbermann, Susanne: Möglichkeiten und Formen der Selbstthematization des Fernsehens - am Beispiel der Fernsehserie Lindenstraße, Hildesheim 1992 (unveröffentlichte Diplomarbeit)
- Hock, Sabine. Der Überblick oder Die Hesselbachs von und mit Wolf Schmidt. In: Sigrid Butteron 1991, S. 91-96.
- Hoff, Peter: Serien, Sagas, Seifenopern - zu Entwicklungsproblemen der Fernsehkunst am Ende der achtziger Jahre, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Nr. 37, 1990, Jg. 31, S. 50-79
- Hügel, Hans-Otto: Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie, in: *Montage AV*, Nr. 1, Jg. 2, 1993, S.119-141
- Korndörfer, Christoph: Gesellschaftliche Aktualität in deutschen Fernsehserien - untersucht am Beispiel der Lindenstraße, Hamburg 1993 (Ms. Magisterarbeit)
- Kottlorz, Peter: Analyseergebnisse Fernsehserie: Ethische Strukturen in der Lindenstraße, in: Kottlorz, Peter: *Fernsehmoral. Ethische Strukturen fiktionaler Fernsehunterhaltung*, Berlin 1993
- Kuhn, Peter. Die Wirklichkeit oder Die Hesselbachs und ihr Weltbild. In: Sigrid Butteron 1991, S. 47-59.
- Künert, Ralf: Typologie von "Serienfrauen". Zur Darstellung von Frauen in Fernsehserien, in: *Neue Praxis, Zeitschrift für Sozialarbeit, Sozialpädagogik und Sozialpolitik*, Nr. 5/6, Jg. 21, Neuwied 1991, S. 482-487
- Lambertz, Peter: Fernsehen im Deutschunterricht: Serien, dargestellt am Beispiel der Lindenstraße in: *Stundenblätter Fernsehen*, 1993
- Lampe, Gerhard; Heidemarie Schumacher. Das Panorama der 60er Jahre: Zur Geschichte des ersten politischen Fernsehmagazins der BRD. Berlin 1991.
- Lang, Peter Christian: Wir wohnen alle in der Lindenstraße. Bemerkungen zum Fernsehen als moralische Anstalt, in: *Medien praktisch*, Nr. 4, Jg. 15, 1991, S. 23-24
- Liebnitz, Martina: Durch die "Lindenstraße" zum deutsch-deutschen Konsens, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Nr. 40, Jg. 32, 1991, S.133-141
- Limmer, Wolfgang: Die Hauptrolle spielt die Requisite, in: *Neue Medien*, April 1986, Nr.10, S. 13-28
- Lorenzen, Lornz: Mit der Lindenstraße ins Planetarium, in: *Kunst und Gesellschaft* 2/1992
- Lozano, Elisabeth: Melodramatic Television Serials: Mythical Narratives for Education, in: Communications. In: *The European Journal of Communication*, Nr. 1, Jg. 18, München 1993, S. 115-127
- Lozano, Elisabeth: The Force of Myth on Popular Narratives: The Case of Melodramatic Serials (such as American Soap Operas and Latin American Telenovelas), in: *Communication Theory*, Nr. 3, Jg. 2, New York 1992, S. 207-220
- Lübbecke, Ronald: Fernsehunterhaltung und Zuschaueralltag. Zur Rezeption von Fernsehfamilienserien bei ausgewählten Gruppen, 1992

- Meulemann, Heiner und Agnes Elting-Camus: Deutscher Soziologentag "Lebensverhältnisse und soziale Konflikte im neuen Europa": Sektionen, Arbeits- und Ad hoc-Gruppen, Opladen 1993
- Mikos, Lothar: Distanz und Teilhabe. Serien, Serials und Mini-Series, in: *Media Spectrum*, Nr. 6, 1992, S. 42-43
- Mikos, Lothar: Fernsehen als Institution des Geschichtenerzählens. Symbolische Verständigung mit dem Zuschauer, in: *Communicatio Socialis*, Nr. 3, Jg. 26, 1993, S. 203-221
- Moore, Marvin: The Family as Portrayed on Prime Time Television 1947-1990. Structure and Characteristics, in: *Sex Roles. A Journal of Research*, Nr. 1/2, Jg. 26, New York 1992, S. 41-61
- Nieth, Dietmar: Die ethische Relevanz von Alltagserfahrungen, in: Herman-Josef Schmitz und Hella Tompert (Hrsg.): *Alltagskultur in Fernsehserien*, Hohenheimer Medientage 1986, Stuttgart 1987, S. 47-72
- Olfean, Tudor: Series and Seriality in Media Culture, in: *European Journal of Communication*, Nr. 1, Jg. 8, London 1993, S. 5-31
- Paetow, Monika/ Geissendörfer, Heinz W.: *Lindenstraße*, Roman zur Fernsehserie, 1986
- Paetow, Monika (Hrsg.): *Lindenstraße - Das Buch*, Düsseldorf o.J.
- Pressebüro *Lindenstraße*: Eine Begleituntersuchung zur Fernsehserie *Lindenstraße*, Köln 1987 (Ms. Statistik)
- Prümm, Karl: Der Supertext des neuen Fernsehens - die "Lindenstraße" als Erzählung des Echtzeitmediums, in: *agenda*, Nr. 1, Jg. 15, 1992, S. 9-11
- Prugger, Prisca: Dramaturgie und Kommerz. Ökonomisch bedingte Phasen der Seriengeschichte. In: Bausteine III, Hrg. Helmut Kreuzer und Helmut Schanze (= *Arbeitshefte Bildschirmmedien* 50) Siegen 1994, S. 125-133
- Rogge, Jan-Uwe: Tagträume oder warum Familienserien so beliebt sind. Zur Geschichte, Macht und psycho-sozialen Funktion von Familienserien im deutschen Fernsehen, in: *Der Bürger im Staat*, 36/3, Stuttgart 1986, S. 201-206
- Rust, Holger: Ganzheitliches Spektakel. Unterhaltung im Fernsehen, in: *Media Perspektiven*, Nr. 5, 1992, S. 42-46
- Schlesinger Franz: Kolloquium "Fernsehserien - Kunst im Alltag", in: *Weimarer Beiträge für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie*, Nr. 4, Jg. 37, Wien 1991, S. 614
- Schmidt, Wolf. Familie Hesselbach: 11 Folgen aus der gleichnamigen Hörspielreihe des Hessischen Rundfunks. Gießen 1952².
- Schmidt, Wolf. Familie Hesselbach: 9 neue Folgen aus dergleichnamigen Hörspielreihe des Hessischen Rundfunks, Gießen 1953.
- "Traumland der Konfliktlosigkeit: Die 'Firma Hesselbach', von und mit Wolf Schmidt." in *epd* (1960) 8: 10.
- Valentin, Oliver: *Lindenstraße*, Modernes Märchen oder Wirklichkeit?, Frankfurt am Main 1992
- Zimmermann, Bernhard und Irmela Schneider (Hrsg.): *Wege zu Fernsehgeschichten. Ein Interview mit Rolf Hädrich. Einblicke in Seriengeschichten und Ergebnisse einer Umfrage zu Serien*, Siegen 1992
- Zweites Deutsches Fernsehen: *Jahrbücher*, Bd. 1962/64, Mainz 1965, S. 93ff.

Neuere Diplom- und Masterarbeiten

- Busche, Tatjana: *Fernsehunterhaltung im Spannungsverhältnis zum Informations- und Bildungsauftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten am Beispiel der Familienserie Lindenstraße*, Bielefeld 1992 (Ms, Diplomarbeit)
- Cieslik, Natalia: *Das Genre der Fernsehserie. Eine Untersuchung über den Zusammenhang*

- zwischen den Inhalten von Fernsehserien und ihrer dramaturgischen Inszenierung, Berlin 1992 (Ms. Diplomarbeit)
- Dinklage, Meike: Die Fernsehserie Lindenstraße - Untersuchung zur Konzeption, Struktur und Rezeption, Hamburg 1990 (Ms. Magisterarbeit)
- Dörner, Holger: Intendierte Wirkungen und Rezeptionen einer Unterhaltungsproduktion des Fernsehens am Beispiel der ARD-Serie Lindenstraße, München 1992 (Ms. Diplomarbeit)
- Egbringhoff, Verena: Die TV-Serie Lindenstraße und ihre Wahrnehmung durch Kinder. Eine explorative Studie, Münster 1992 (Ms. Magisterarbeit)
- Faass, Almut: Lindenstraße - Eine realistische Echtzeitserie? Zur Erzählbarkeit deutscher Alltagswelten im Zeitraum der 'Wiedervereinigung', Berlin 1993 (Ms. Magisterarbeit)
- Kadegge, Tatjana: Die Lindenstraße - the German Way of Making Soap Opera, Frankfurt 1991 (Ms. Diplomarbeit)
- Lorenzen, Lornz: Die Lindenstraße. Eine TV-Familienserie als politisch-moralische Instanz, Hamburg 1993 (Ms. Diplomarbeit)
- Marloth, Dorothea: Die deutsche Fernsehserie und ihre Zuschauer - dargestellt am Beispiel der Lindenstraße, Hamburg 1993 (Ms. Diplomarbeit)
- Valentin, Oliver: Realitätsgehalt nichtprofessioneller Lösungsstrategien sozialer Probleme in der Fernsehserie Lindenstraße, Wiesbaden 1991 (Ms. Diplomarbeit)
- Wolters, Daniela: Dramaturgie der Aktualität - Ausgewählte Zeitkonflikte und ihre Gestaltung in der Lindenstraße, Köln 1992 (Ms. Magisterarbeit)

Exotisches

- Gagliardi, Guido: Mein Leben, meine Küche, Guido Gagliardi aus der Lindenstraße verrät die Rezepte von Enrico Pavarotti, 1993
- Hinricher, Jens/ Keß, Martin/ Breitschuh, Eckart: Das Geheimnis der Lindenstraße, Bd. 1 -3: Band 1: Dresslers letzte Fahrt, Carlsen Comic, Hamburg 1992; Band 2: Gefallener Engel, Carlsen Comic, Hamburg 1993; Harte Drinks für Mutter Beimer, Carlsen Comic, Hamburg 1993
- Kähler, Richard: Im Bett mit Mutter Beimer. Die nackte Wahrheit über die Lindenstraße, Frankfurt am Main 1992
- Versen, Lothar: Nichts aus der Lindenstraße, Humoresken und Kapriolen, 1993

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1/2 Der neueste deutsche Film

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Rhetorik der Filmkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergmans "Schweigen"

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als

Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähn und Ulrich Rügener

1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 Tatort: Normalität als

Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob sowie Notizen zu Tatort-Filmen

1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Stephanie Ruhfuß, Birgit Thiernann, Thomas Tode und Guntram Vogt - 1991, 124 S. DM 6.--

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Be-

richterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Felix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görsch, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Leder, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter Voß, Peter Zimmermann

1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika?

mit Beiträgen von Günter Giesenfeld, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Guntram Vogt, Hartmut Winkler und Peter Zimmermann

1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende.

Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR

mit Beiträgen von Igor Gelejn, Leonid Gur-witsch, Wladilen Kusin, Sergej Muratow, Leonid Shuchowizki u.a.

1992, 90 S., DM 8.--

Heft 14 Der DEFA-Film -

Erbe oder Episode?

mit Beiträgen von Bärbel Dalichow, Andrea Lutz, Tilmann Kühnel und Sabine Preisler

1993, 89 S., DM 8.--

Heft 15 Capriolen und Vexierbilder.

Neue Studien zum NS-

Unterhaltungsfilm

mit Beiträgen von Gudrun Marci-Boehncke, Wolfgang Gast und Andrea Lutz

1993, 79 S., DM 8.--

Heft 16 Das Dritte Kino in Arabien

und Afrika

mit Beiträgen von Ellen Gerold-Maraqten, Günter Giesenfeld und Viola Shafik

1993, 94 S., DM 8.--

Heft 17 Erinnerung und Geschichte

mit Beiträgen von Gertrud Koch, Michael E. Geisler und Eike Wenzel

1994, 94 S., DM 8.--

Heft 19 Deutschland im Spiegel der elektrischen Schatten

mit Beiträgen von Huong Dong, Mei-jen Chang und Günter Giesenfeld

1994, 86 S., DM 8.--

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die **Redaktion**.

Nachbestellungen ab Heft 12 und **Abonnements** an den **Verlag**

(Anschriften siehe Impressum)