

Herbert Schwaab

## Sehen und Erleiden: Die Natürlichkeit des Wahrnehmens am Beispiel der Familienserie SEVENTH HEAVEN

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1873>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schwaab, Herbert: Sehen und Erleiden: Die Natürlichkeit des Wahrnehmens am Beispiel der Familienserie SEVENTH HEAVEN. In: Rolf F. Nohr (Hg.): *Evidenz – »... das sieht man doch!*. Hamburg: LIT 2004 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 218–240. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1873>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

Herbert Schwaab

## SEHEN UND ERLEIDEN: DIE NATÜRLICHKEIT DES WAHRNEHMENS AM BEISPIEL DER FAMILIENSERIE SEVENTH HEAVEN

»Man braucht nur an einer anziehenden Stelle im Wald lang genug ruhig sitzen zu bleiben, damit alle seine Bewohner sich der Reihe nach vorstellen.«

HENRY DAVID THOREAU,

»Walden- Leben in den Wäldern«

Dieser Text folgt einer populärkulturellen Fantasie, Fernsehen als Natur zu betrachten, in der man mit einem unvorbereiteten, unwissenden Blick umherschweifen kann und dabei Erscheinungen begegnet, die im Betrachter etwas wachrufen, erregen – und zu diesen Erscheinungen werden Momente der amerikanischen Familienserie *Seventh*

*Heaven* (dt. Eine himmlische Familie) gezählt. Aber es genügen einige wenige Szenen aus dem Vorspann und der Serie, um diese Perspektive massiv in Frage zu stellen. Diese Bilder scheinen etwas evident machen zu wollen: Man sieht Bilder einer glücklichen Familie und deren Zuhause. Der Text des Titelsongs spricht und singt von dem Ort, zu dem man immer hingehen kann, wenn ›die Welt dort draußen einen schlecht behandelt‹, um in der Liebe der Familie Geborgenheit zu finden. Aber gerade das, was als natürlich und selbstverständlich ausgegeben werden soll und die Konnotationen von Alltag so stark in sich

»*Seventh Heaven*, when I see the happy faces smiling back at me, *Seventh Heaven*, I know there are no other places then the love of family. Where do you go when the world don't treat you right? The answer is home, that's the one place you can find.«

TITELSONG VON »SEVENTH HEAVEN«.

trägt, kann sich als die künstlichste, als die ›unnatürlichste‹ aller Ordnungen entpuppen. Fernsehen hat Anteil an einer aktiven Suburbanisierung der Welt, die eine Vernichtung von Öffentlichkeit nach sich zieht (vgl. Silverstone 1994, 77). Ein Aspekt dieser Politik ist, das Heim und die Familie als Exklusionsinstrumente zu nutzen, durch den ein Innenraum festgelegt wird, der vor dem be-

drohlichen Außenraum der Welt geschützt werden muss (vgl. Morley 2000, 128f). Das alles lässt einem einigermaßen geschulten kritischen Wissen die Serie alles andere als natürlich erscheinen, sondern im Gegenteil als geradezu durchdrungen von beglaubigenden Bildrhetoriken, die darum ringen, als das Gewöhnliche und Natürliche anerkannt zu werden, aber eher ein Übermaß an Kultur und Ideologie zum Ausdruck bringen.

## Eine populärkulturelle Fantasie von Evidenz

Doch erscheint damit diese Fantasie von Natur, Wahrnehmung und Begegnung als unangemessen? Die Metapher einer Begegnung richtet sich eher auf die Wirkung der Bilder, und das ist etwas, was eine Kritik, die im Begriff Evidenz die mit Bilderscheinungen erzeugten Ordnungen (und damit auch die Rhetorik) von Bildern meint, nicht berücksichtigt. Dieses Wissen über Bildstrategien kann Folgendes nicht beschreiben: Warum berühren diese Bilder auf fast schmerzhaft Weise, warum sind sie ihren Betrachtern peinlich, warum fühlt er sich ertappt, wenn er diese Serie sieht? Was geschieht wirklich mit ihm, wenn er sich diesen Bildern aussetzt? Eine Auseinandersetzung mit diesen Wirkungen macht einen anderen Sinn der Bilder sichtbar, der direkt auf seine Betrachter zurückverweist und der sich mit den Begriffen von Bildrhetoriken nicht mehr fassen lässt. Dieses Wissen muss sich in einer anderen Sprache als der Sprache der wissenschaftlichen oder kritischen Beobachtung artikulieren: Hier geht es weniger um Analyse, Theorie oder Interpretation, sondern es geht um etwas, was auf geheimnisvolle Weise sichtbar, ›evident‹ ist ganz im Sinne eines von Wittgenstein beschriebenen, zwiespältigen Sehsinns: »Wir wollen etwas verstehen, was schon offen vor unsern Augen liegt. Denn das scheinen wir, in irgendeinem Sinne, nicht zu verstehen« (1984, Philosophische Untersuchungen, § 89).

Dieser Satz unterstreicht einige der Bestrebungen analytischer Sprachphilosophie, sich mit dem Gewöhnlichen zu beschäftigen, es zu erklären und es gleichzeitig als etwas erscheinen zu lassen, was sich diesen Erklärungsversuchen entzieht. Dies beschreibt weniger die Modalitäten der Beobachtungsanordnungen eines philosophischen Ansatzes, sondern es beschreibt eine Perspektive, eine Richtung des Fragens. Hier soll eine Wahrnehmungsform thematisiert werden, die sich auf andere Weise mit Bildern beschäftigt und sie so zu Bildern einer anderen Art macht, deren Aufgabe es nicht mehr ist, etwas zu bebildern. Dafür bedarf es einer Stimmung oder einer Sensibilität, die von den Gegenständen ausgelöst wird, aber gleichzeitig auch an sie herangetragen wird. Und dann geschieht Folgendes: Die durchsichtigen, einfachen Bilder



werden plötzlich opak. Sie sind nicht mehr auf affirmative Weise gewöhnlich, sondern fremd, unergründlich, wie ohne Absicht und ohne Schöpfer entstanden, ohne Referenten, wie etwas, über das wir nicht mehr verfügen können. Die Bilder gehören nicht mehr dem Reich der Kultur, sondern der Natur an. Die Bilder begegnen uns und betreffen unsere Subjektivität auf unmittelbare Weise. Kurz: Es sind Bilder, die wir nicht sehen, sondern erleiden.

Natur verweist also in diesem Kontext auf Erscheinungen intensiver Begegnungen, in der Grenzen von Objekt und Subjekt durchdrungen werden, in der Bilder zu einem Teil der Erfahrung seiner Betrachter werden. Das bedeutet auch, dass man sich nicht mit dem beschäftigt, was man beobachtet, sondern mit dem, was man gesehen und erfahren hat. Dieser Text geht der spezifischen Möglichkeit oder Fantasie nach, Populärkultur als Natur zu betrachten, Worte für die dort auftretenden Erscheinungen zu finden und dabei die Erfahrung von Bildern zu befragen. Hier soll ein Kontrast zwischen einem unbeteiligten, wahllosen, wissenschaftlichen Zugang, der sich von einer Terminologie und Technik leiten lässt und einem die Erfahrung befragenden Zugang beschrieben werden. Ein Zugang, der auf die Erfahrung rekurriert, wählt sich nicht die Bilder, die untersucht werden, sondern hat sie sozusagen bereits ausgewählt. Bild wird dementsprechend als Begriff im Kontext dieses Textes bewusst etwas undeutlich gehalten. Es soll nicht darum gehen, einzelne Einstellungen für eine Analyse einzufrieren, sondern – im Idealfall – Momente einer Erzählung, die erinnert werden, wiederzugeben. Somit geht es auch latent immer um Fantasien von Bildern: Bild, Moment, Szene, Narration, Erscheinung oder Text gehen in dieser Betrachtung ineinander über. Dies führt zu einer produktiven, populärkulturellen Fantasie von Evidenz, dass die Serie selbst sich seine Betrachter aussucht. Diese These ließe sich nicht vertreten, wenn sie keine autobiografische Fundierung hätte: In den letzten Jahren war in meinem Bekanntenkreis eine seltsame Erscheinung zu beobachten. Unabhängig voneinander, nach zufälligen Begegnungen im Fernsehprogramm, durch keinen Hype oder intertextuelles Wissen unterstützt, hatten mehrere meiner Bekannten eine seltsame Affinität zu *Seventh Heaven* aufgebaut. Seltsam deswegen, weil die seit 1996 von Aaron Spelling produziert und von Brenda Hampton entwickelte Serie konservativ ist und die Welt des Pastors Eric Camden, seiner Frau Annie, der Kinder Matt, Mary, Simon, Ruthie und den kleinen Zwillingen Sam und David (Abb.1) als eine harmonische, vernünftige Welt zeichnet, geprägt von der Anerkennung von Grenzen, die einer Ordnung gesetzt werden, geprägt aber eben auch von Abweichungen und Verirrungen, die es mit Gesprächen und Strafen zu überwinden gilt. Es ist auf den ersten Blick eine eigenartig unangenehme Serie, deren Reiz aber auch der Autor dieses Textes bald erlag. Aber warum soll-

ten sich vernünftige, junge, gesunde Menschen für eine konservative, amerikanische Familienserie interessieren, noch dazu in einem politischen und historischen Kontext, der konservative amerikanische Familienwerte alles andere als harmlos und unschuldig erscheinen lässt? In der Tat ließe sich behaupten, dass diese Serie die Agenda George W. Bushs vertritt, auch wenn die Serie lange bevor man es überhaupt für möglich gehalten hätte, dass es diese Agenda geben würde, konzipiert, produziert, gesendet und populär wurde. Dies behaupten zu können, hat mit einem Potenzial von populären Fernsehtexten zu tun, gesellschaftliche Stimmungen aufzugreifen und artikulieren zu können, noch bevor diese ihre Hegemonie institutionell gefestigt haben. ◀2

Dieses Wissen, dass die Serie ein Lebensgefühl und eine Ideologie bebildert, springt geradezu ins Auge, etwa wenn Matt, der älteste Sohn, in einer Folge die tolle Arbeit von Verteidigungsminister Donald Rumsfeld lobt. Oder wenn eine fünfjährige Ruthie vor einer mit Flaggen und Plüschtieren dekorierten Wohnzimmerbühne die gerade erlernte Nationalhymne singt und damit die ganze Familie zu Tränen rührt (Abb.2). Vielleicht befriedigen solche Szenen eine symptomatische Lust des kleinen Forschers in uns allen – sozusagen eine Lust darauf, den deutlichsten und durchschaubarsten Evidenzen zu begegnen und auf den klaren, untiefen Grund einer Ordnung zu sehen, die sich nicht mehr verbergen kann. Dieses Interesse richtete sich dann darauf, zu beobachten, wie vor und in der Bush-Ära Familienwerte verkauft werden, wie Religion in den Alltag eindringt, wie ordnungspolitische Fantasien im kleinen Umfeld von Familie ihre erste Umsetzung finden. In einer Folge geht Eric Camden an einem Fernseher vorbei, der Bilder von nächtlicher Straßenkriminalität zeigt. Aus dem Off des Fernsehers ist eine Stimme zu hören: »Wissen Sie, wo Ihre Kinder gerade sind?« Der einigermaßen geschulte Betrachter weiß, dass die Bedrohung von Jugendlichen durch Kriminalität auch ein Effekt der durch das Fernsehen induzierten Angst vor abweichendem Verhalten ist, das zu umfassenden Kontrollfantasien führen kann. Die Serie kann so zur leichten Beute eines auf die Bilder anwendbaren, kritischen Beobachterwissens werden. Aber diese »symptomatische Lust« ist bei weitem nicht der einzige Grund, warum diese Serie von Menschen wie mir, die nicht zum Zielpublikum zu rechnen sind, gesehen wird. Diese Serie wurde meist durch Zufall entdeckt, das heißt, es muss etwas in den Bildern gewesen sein, was ihre Betrachter auf den ersten Blicken fasziniert, aber auch irritiert hat. Das ist ein As-

Abb. 2: »Geständnisse«.



pekt des peinlichen Gefühls, das einem in dieser Begegnung am Nachmittag ereilen kann. Dem in diesem Text zugrundegelegten Ansatz geht es sehr stark darum, dass man solche Irritationen als Elemente einer sich am Gegenstand vollziehenden Erfahrung erforscht, weil sie ebensoviel über den Gegenstand wie über seine Betrachter zum Ausdruck bringen. Die Betrachter neigen aber dazu, diese Irritation zu umgehen und in Auswechdiskurse zu verfallen, um zu erklären, warum sie die Serie sehen. Sie sprechen beispielsweise davon, dass sie eine masochistische Freude an den durch die Bilder erzeugten Schmerzempfindungen haben, so als testeten sie auf sportliche Weise Grenzen des Identifikationsvermögens. Oder es wird hervorgehoben, dass die Inszenierung durchschaut wird, dass erkannt wird, wie rhetorisch, wie ›platt‹ das Ganze ist, aber dass dies gerade den Reiz beim Betrachten ausmache. Eine besonders tief im Seriensumpf steckende Bekannte sprach sogar von ihrer Angst, dass Seventh Heaven wieder anlaufe und sie rückfällig werden würde. Diese Beschreibungen und Erklärungen gehen den Bildern und ihren Inhalten aus dem Weg. Es sind keine Erklärungen dafür, warum etwas gefällt, warum diese Bilder ›erlitten‹ wurden, auf seltsame Weise wehtun und einen doch nicht loslassen. Das, was in ihnen ›zusätzlich‹ sichtbar ist, hat nicht gleichgültig gelassen und eine Spur hinterlassen, der es nachzugehen gilt. Eben hier brauchen wir ein Verfahren, um das zu verstehen, was so offen vor unseren Augen verborgen liegt. Dieses Verfahren ist sehr stark von der Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Philosophen Stanley Cavell geprägt. Timothy Gould hebt in seiner Studie über Stanley Cavell hervor, dass dessen Verfahren auf eine Unterrichtung im »seeing the obvious« hinauslaufen (Gould 1998, XII). Stanley Cavell entstammt der Schule der Philosophie der Alltagssprache und wird heute zur sogenannten post-analytischen Philosophie gezählt, was – wie etwa Nagl feststellt – bedeutet, dass man argumentierend vorgeht, ohne dabei einem reduktionistischen Rationalitätskonzept zu folgen (Nagl 2002, 163ff.). Im weitesten Sinne orientiert sich die von Cavell angewante Methode an etwas, was Wittgenstein in den »Philosophischen Untersuchungen« so beschrieben hat:

»Es ist uns, als müssten wir die Erscheinungen durchschauen: Unsere Untersuchung aber richtet sich nicht auf die Erscheinungen, sondern, wie man sagen könnte, auf die – Möglichkeiten – der Erscheinungen. Wir besinnen uns auf die Art der Aussagen, die wir über die Erscheinungen machen. [...] Unsere Betrachtung ist daher eine grammatische... « (1984, §90).

Cavell entwickelt vor allem in »Must We Mean What We Say?« (1976) ein Verfahren, das versucht, die ›Art der Aussagen‹, die über einen Gegenstand getroffen wurden, zu untersuchen, was bedeutet, sich selbst als Objekt einer Untersuchung dieser Art zu wählen, also die Erfahrung zu erforschen. Der

von diesem Zugang bestimmte Betrachter steht in einer Beziehung zu den Objekten seiner Betrachtung und erforscht jeden Aspekt dieser Beziehung. (Selbst)Beobachtungen dieser Art erfordern es, dass man sich tatsächlich auf diese Aussagen, wie von Wittgenstein beschrieben, ›besinnen‹ muss, das heißt, dass man sich selbst erforschen muss und den Motiven dessen, was man zu sagen geneigt war, nachspüren muss. Cavell unterstreicht dabei eine von Wittgenstein angedeutete Perspektive, die Anwendung der Methode der Philosophie der Alltagssprache als Therapie zu betrachten (Cavell 1976, 72f). Es geht nicht darum, den Dingen auf den Grund zu gehen oder den Gebrauch von Sprache zu korrigieren, sondern beispielsweise die Ansprüche, die in Aussagen gestellt werden, zu erforschen und sich diesen Ansprüchen nicht dadurch zu entziehen, indem man sich auf die Position eines der Welt entrückten Beobachters zurückzieht (ebd., 34). Es geht darum, Fragen und Probleme verstehen zu lernen, indem sie in ihre ›natürliche Umgebung‹ versetzt werden.◀<sup>3</sup>

Diese Methode dringt in einen hybriden, kontaminierten Bereich des Alltags ein, bezieht sich auf die Erfahrung und nicht auf eine laborwissenschaftliche Situation der Theorie. Das bedeutet, dass zahlreiche Unterscheidungen zu treffen sind, etwa genau zu unterscheiden, auf welche Weise, unter welchen Umständen etwas erscheint, was Cavell beispielsweise dann untersucht, wenn er das Hollywoodkino zum Gegenstand einer Auseinandersetzung macht, die das ›Philosophieren‹ der Filme selbst nachzuzeichnen versucht. Er besinnt sich in seinen Arbeiten über die Ontologie des Films (»The World Viewed« 1979a), über einen Zyklus klassischer Hollywoodkomödien und -melodramen (in »Pursuits of Happiness« (1981) und in »Contesting Tears« (1996)) auf Filme, die er gesehen hat und die ihm gefallen haben. Zum Teil liegen diese Erfahrungen Jahrzehnte zurück. Cavell versucht sich dabei in einen ›natürlichen‹ Erlebniskontext zurückzusetzen und zeigt so, wie weit der Kontext von Filmwissenschaft oder -theorie, aber auch der heutigen Filmkultur, von einem in der populären Hollywood-Filmkultur möglichen, unvorbereiteten Zugang, der unmittelbar auf die Bedeutungen des Films reagieren kann, entfernt ist.◀<sup>4</sup> Cavell schreibt Film eine unmittelbare Reflexivität zu, weil er dem Menschen die Präsenz einer Weltdarstellung gibt, aber diese Welt von ihm durch die abschirmende Leinwand entfernt hält und ihn so schützt. Der Betrachter hat Anteil an einer Welt, die ihn nicht braucht und so auf wohlthuende Weise aus der Verantwortung entlässt, was aber nichts mit einer voyeuristischen Passivität des Betrachters zu tun hat, sondern ihn zu dem Denken über die Welt einlädt – ein Prozess, den die filmphilosophischen Arbeiten Cavells nachzuzeichnen versuchen.

Film, vor allem der populäre Film, ermöglicht eine entsubjektivierte Kunstwahrnehmung, in der Darstellungsstrategien und künstlerische Inhalte eine andere Rolle spielen und die betrachtete Welt und nicht das Betrachten in den Vordergrund tritt. Diese Konditionen lassen sich auf modifizierte Weise auch an Fernsehkultur herantragen und auf die seltsame, unkünstlerische Erscheinungsform etwa einer Familienserie anwenden. Das Gefühl der Zufälligkeit einer überinszenierten, sich desemantisierenden Erscheinung, die keinem Ursprung zugeordnet werden kann und muss, spielt dabei eine große Rolle. Eine der wichtigsten Thesen dieses Textes lautet dementsprechend, dass *Seventh Heaven* auf spezifische Weise eine entsubjektivierte Wahrnehmung erlaubt, die die Fantasie seiner Leser in besonderer Weise am Text beteiligt.

Cavells Zugang nimmt nicht die Bilder, sondern sich selbst als Objekt der Bilder zum Gegenstand der Untersuchung. Er geht immer davon aus, dass etwas da ist, auf das sich eine Untersuchung beziehen kann. Das ist ein hinweisender Gestus seiner Rhetorik, die im gewissen Sinne von Evidenzeffekten ausgeht. Cavell wehrt sich damit gegen die Rhetorik von Theorien, die sich darauf konzentrieren zu sagen, dass etwas nicht oder nicht wirklich da ist, oder nur der Effekt einer Subjektivitätsbildung innerhalb eines Diskurses ist, oder, was zum Beispiel die Cultural Studies gerne behaupten, gänzlich der Bedeutungsproduktivkraft seiner Betrachter unterworfen ist. In einer Serie wie *Seventh Heaven* haben wir es mit dem Gewöhnlichen zu tun, einer unreinen, künstlichen Form des Gewöhnlichen, weil es zwanghaft als das Gewöhnliche, als das Normale erscheinen will, aber auch mit etwas, was wirklich gewöhnlich ist, weil es keine Kunst ist und sein will, weil es alltäglich im Fernsehen läuft, weil die Begegnung mit ihm zufällig ist und nicht im Rahmen einer Kunstinstitution und somit relativ unvorbereitet stattfinden kann. Cavells von Wittgenstein und John L. Austin, aber auch von den sogenannten amerikanischen Transzendentalisten Henry David Thoreau und Ralph Waldo Emerson geprägte Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen, geht von dessen äußerst fragilem Status aus. Es garantiert keine einfachen Bedeutungssicherheiten, wie man in der Philosophie der Alltagssprache annehmen könnte, sondern es dient eher als eine umfassende Perspektive der Auseinandersetzung mit Welt, Sprache und Wirklichkeit, eine Perspektive der Besinnung auf die Kontexte des Gesagten und Erlebten, aber auch eine Perspektive, die den Menschen in eine neue Intimität mit dem Alltag und der Umwelt versetzen soll, was sich vor allem auf Cavells Thoreau- und Emersonlektüren bezieht.



## Lesen und ›Gelesen-werden‹

Das Gewöhnliche ist allerdings auch einem Widerstand ausgesetzt, weil – wie Cavell vor allem in seiner Wittgenstein-Interpretation darstellt – es einen Widerstreit zweier menschlicher Impulse oder Stimmen gibt: die Stimme des Gewöhnlichen und die (philosophische) Stimme der Verleugnung des Gewöhnlichen. ◀5 Dass das Gewöhnliche keine Lösungen, sondern allenfalls Perspektiven oder so etwas wie eine Stimmung der Wahrnehmung anbietet, hat damit zu tun, dass es das Gewöhnliche nicht wirklich gibt, es sich unserem Zugriff immer entziehen muss, dass es aber Möglichkeiten gibt, sich ihm auszusetzen, anzunähern und dadurch zu verändern. Cavell zeigt dies in seiner Lesart von Thoreaus »Walden – Leben in den Wäldern« (»The Senses of Walden« 1981). Nicht das Experiment, zwei Jahre einsam im Wald zu verbringen, sondern Thoreaus literarische, philosophische Beschreibung des Experiments rückt in das Zentrum dieser Beschäftigung, in der immer deutlich wird, dass Natur hier nicht nur wirkliche Natur, sondern auch dargestellte Natur ist. Thoreau beschreibt sozusagen eine Fantasie von Natur – die von diesem Experiment geprägte literarisierte Erfahrung ist aber nur in dieser tatsächlichen Begegnung mit Natur möglich. Cavell entwickelt aus Thoreaus Auseinandersetzung mit einer Natur, die immer zugleich Text und Natur ist, ein Modell der Beziehung zu einem Text, in der der Leser vom Text selbst gelesen wird, sich dem Text aussetzt und seine Bedeutung erleidet, was auch heißt, dass er davon verändert wird. Das Motto aus Walden, das diesem Text vorangestellt wurde, findet in dem Aufsatz »The Politics of Reading« – unter anderem eine Auseinandersetzung mit den Ansprüchen, die der Neostrukturalismus an die Lesarten von Texten stellt oder nicht stellt – seine Erläuterung. Dass man nur lange genug still im Wald sitzen bleiben muss, bis sich seine Bewohner von selbst vorstellen, wird von Cavell als die Darstellung einer Möglichkeit von Interpretation, des Lesens und Gelesen-Werdens, betrachtet (Cavell 1984, 51). Dies führt ein therapeutisches, psychoanalytisches Element der Interpretation ein, die sich so von anderen Formen der Interpretation deutlich unterscheidet: »...it is not first of all the text that is subject to interpretation but we in the gaze or hearing of the text« (ebd., 52). Gelesen zu werden kennzeichnet Cavell auch gelegentlich als eine produktive Fantasie, die sozusagen die Bereitschaft dazu motiviert, sich einer Erscheinung auszusetzen. Hier bedeutet die Natur, die Thoreau tatsächlich und literarisch beschreibt und der er sich in seinem Experiment auszusetzen versucht, auch etwas, was Emerson – der andere große Vertreter der amerikanischen Transzendentalisten – als die Einübung in eine Aufmerksamkeit dafür beschreibt, was am Rande liegt, was unbedeutend erscheint, was ein von Begriffen über-

formtes Sehen nicht mehr zu fokussieren weiß. Die Einübung einer Wahrnehmung, die sich auf das Gewöhnliche richtet, ist als Therapie eines Individuums gedacht, das sich zunehmend an Konventionen orientiert und ›unauthentisch‹ wird. Emerson beschreibt in seinem Essay »Experience« eine Situation, in der die Welt keinen Eindruck mehr auf ihre Betrachter macht, sich keine Beziehung mehr zu den Gegenständen aufbauen lässt oder alles nur noch rhetorisch und falsch erscheint. Dem setzt Emerson etwas entgegen, was Cavell in einem Essay über Emerson in einen Appell umformuliert: »Wir müssen aufhören damit, etwas zu verleugnen« (Cavell 2002, 258). In gewissem Sinne beschreibt Cavell damit einen spezifischen Evidenzeffekt, der hier im Zusammenhang mit Fernsehkultur herausgearbeitet werden soll und bei dem die Bilder von Seventh Heaven eine Bedeutung verkörpern, die sich ihnen nicht so ohne weiteres ablesen lässt. Er kritisiert damit aber auch einen Zugang, der geradezu davon besessen ist, zu verleugnen, dass etwas da ist, was im Modus des Skeptizismus von Theorie, Ideologiekritik und Wissenschaft oft der Fall ist.

Dieser Zugang versucht Populärkultur als Natur aufzufassen und davon auszugehen, dass die Bilder, die wir erleben, in uns etwas wachrufen, allerdings nur, wenn wir lange genug still im Wald sitzen bleiben. Die damit verbundene Aufmerksamkeit richtet sich retrospektiv auf ein bereits erlebtes Bildereignis, das sich in der Erfahrung als Bedeutung manifestiert. Im Grunde genommen geht es um eine besondere Form der Auflösung von Subjekt / Objekt, aber auch um eine, im Modus der Fernseh Wahrnehmung ermöglichte, Erscheinung von Entsubjektivierung: Fernsehen lässt sich deswegen mit Natur in Verbindung bringen, weil die dahinterstehenden Institutionen zu komplex und undurchsichtig sind, was bedeutet, dass die in ihnen beheimateten Erscheinungen keinen Ursprung zu haben scheinen. So bewegt man sich durch eine Welt scheinbar gleichförmiger Eindrücke, bis sich etwas Besonderes auf unmittelbare Weise mitteilt und den Betrachter dieser Gleichförmigkeit entreißt. Der FLOW, ein Begriff der Theorie, der diese flüssige, sich über Programme hinwegsetzende Konfiguration der Erscheinungsform des Fernsehens bezeichnet (Williams 2002, 42f), materialisiert sich für einen Moment zu etwas anderem, einem Gegenstand, einem Moment, der festgehalten werden kann. Aber nur der FLOW gibt dieser Erscheinung dessen eigenartige Präsenz. Fernsehen ist geradezu das Medium, das dieser Ökonomie der Wahrnehmung Raum gibt und damit eine bestimmte Fantasie provoziert, die Entsubjektivierung ermöglicht.

## Bilder von der Heimatfront: Suburbane, melodramatische Bildfantasien

Was das sein könnte, was aus dieser Gleichförmigkeit erlöst, was seinen Leser liest, in ihm Gefühle auslöst, findet sich am ehesten in Bildern, die wehtun. Es lassen sich in *Seventh Heaven* in der Tat Bilder finden, die Scham bis zur Schmerzgrenze erregen. Es sind seltsame, melodramatische Fantasien, Bildkonstruktionen, die heterogene Elemente und Gefühle zusammenbringen, auf extreme Weise ausgedacht wirken, aber gerade dadurch die Bedeutungen hintertreiben, die durch sie hervorgebracht werden sollen.

Eine dieser Szenen findet sich in einer Folge, in der die Schwester von Pastor Eric Camden zu Besuch kommt und sich dabei herausstellt, dass sie eine gefährliche Alkoholikerin ist. Eric und sein ältester Sohn Matt gabeln sie in einer Kneipe auf und bringen die im Rausch randalierende Frau in ihr Zuhause. Als sie von beiden gestützt in das Heim eintritt, steht der Rest der Familie im Halbkreis um sie herum und blickt sie voller Angst, aber auch mit unverhohlener Abscheu an, weil sie ein Eindringling, ein ›Alien‹ zu sein scheint, weil sie etwas, was draußen bleiben soll, in ihre Welt einschleust. Ihr herausgeschrienes »Aber ich liebe doch diese Familie!« gibt der Verzweiflung über dieses Ausgeschlossen sein Ausdruck. Diese Szene ist ›over the top‹, unerträglich, unpassend, und sie kann in einer Weise als beklemmend erlebt werden, die nicht mehr in Worte zu fassen ist, weil hier das, was diese Familie als das Gewöhnliche affirmiert und festhalten will, ausgelöscht wird oder zumindest hochgradig fragwürdig wird. Übertrieben ist hier nicht nur der Wunsch der Schwester nach Anerkennung, übertrieben ist hier auch die unchristliche Verachtung, die ihr entgegenschlägt, auch wenn sie die Chance bekommt, bei ihrer Familie einen Entzug zu machen und geheilt zu werden.

Andere Szenen wirken scheinbar deswegen so lächerlich, weil die Geringfügigkeit eines Deliktes mit der Melodramatik des dadurch erregten Geschehens in Konflikt zu stehen scheint. In einer Folge wird Matt ein Joint zugesteckt, den er vergisst und zuhause verliert. Als die Eltern den Joint finden, verdächtigen sie jeden in der Familie, sogar die kleine Ruthie, während die Kinder, die ebenfalls von der Existenz des Joints erfahren, ihre Eltern verdächtigen. Bald jedoch wird klar, dass Matt damit zu tun hat. Sein Vater stellt ihn vor der Familie zur Rede, schreit und tobt da-

Abb. 3: ›Große Kinder, große Sorgen‹.



bei hemmungslos herum und fordert damit Matts Widerstand heraus. Dieser flieht aus dem Zuhause, das nicht mehr so heimlich erscheint, fährt mit Freunden durch die nächtliche Vorstadtwelt, lässt sich aber bald absetzen. Auch seine Eltern hält es nicht zuhause. Sie gehen spazieren und suchen Trost in der Kirche. Aber dort ist bereits ihr Sohn, der in der Kirchenbank vor dem Altar kniet. Wir sehen ihn von vorne, wie er mit Gott ›Zwiesprache hält‹, seine Fehler bereut und um Vergebung fleht, was die im Bildhintergrund lauernden Eltern ihm prompt erteilen und den verlorenen Sohn wieder in ihre Mitte nehmen (vgl. Abb.3).

Das Haus, die Kirche, die Eltern, Verbote und Übertretungen, Vertrauen und Verdächtigungen spielen in dieser Folge eine wichtige Rolle. Was hier irritiert, ist der melodramatische Effekt im Kontrast zur Geringfügigkeit des Vergehens, was nicht allein bedeuten muss, dass es hier um Übertreibungen, Paranoia und Hysterie geht, sondern auch um ein Misstrauen, dass keine Anlässe und Inhalte braucht, das immer existent ist, sich nicht verleugnen und ausschließen lässt und immer die ängstliche Frage danach stellen lässt, was eigentlich die Kinder dort draußen gerade machen.

Die letzte Folge, die in diesem Zusammenhang angesprochen werden soll, übertrifft fast die Vorstellungskraft selbst eines populärkulturell geschulten Betrachters. Die unglaublichen Einfälle dieser Inszenierung machen deutlich, in welchem Maße hier die Bush-Agenda vertreten wird, aber auch, wie weit die Vorstellung von etwas, was Amerika als Inszenierung ›normal‹ erscheinen mag, von dem entfernt ist, was wir kennen und akzeptieren. Diese Folge wurde etwa ein halbes Jahr nach dem 11.9. 2001 in den USA ausgestrahlt und war auf dem deutschen Sender VOX tatsächlich am ersten Jahrestag der Anschläge zu sehen. Die Folge inszeniert die Welt der Camdens als die Heimatfront und zollt den sich bereits in Afghanistan befindlichen Soldaten Tribut. Ruthie nimmt als Teil eines Schulprojektes Briefkontakt mit einem dort stationierten Marine auf. Zunächst ist die Familie davon etwas irritiert, aber als Ruthie vor der versammelten Familie einen ihrer patriotischen Briefe an den Marine vorliest – in dem davon die Rede ist, wie sehr das zuhause gebliebene Amerika deren demokratisches Engagement für die Freiheit aller Menschen auf der ganzen Welt schätzt – entfacht sie auch bei ihnen eine patriotische Begeisterung. Was an dieser Inszenierung aber vor allem irritiert, ist folgende Wendung: Natürlich wird der Soldat Opfer des Krieges, einer von mehreren Dutzend, die zu diesem Zeitpunkt gefallen sind und die im Abspann alle namentlich aufgezählt werden. Aber der Marine, um den es sich in dieser Folge handelt, ist ein richtiger Marine, der tatsächlich getötet wurde.◀6 Und so dreht sich diese Folge vor allem um die Trauer- und Gedenkfeier, die ihm zu Ehren unter pastoraler Betreu-

ung von Eric Camden, veranstaltet wird. Hier kann wirklich von einer Evidenz, von einer Überdeutlichkeit, einer extremen Sichtbarkeit im visuellen Exzess einer hochkomplexen Bildkonstruktion die Rede sein: In der mit Sternenbanner zugeflaggten Kirche zeigt uns die Kamera Einstellungen unterschiedlicher Ordnungen. Auf der einen Seite die inszenierte Familie Camden, die mit modischen, patriotischen Accessoires ausgestattet ist, auf der anderen Seite die ›rechte‹ Familie des toten Marine: dicke, einfache, unmodische, aber auf fast anrührende Weise authentische Amerikaner. Und auch wenn das eine die inszenierte Normalität und das andere die wirkliche Normalität, die abgebildet werden soll, darstellt, könnte der Kontrast nicht größer sein (vgl. Abb. 4 und 5). Danach folgt die Episode einer eigenartigen narrativen Spur. Die suburbane Welt wird durch das Gedenken an den Soldaten, der sich für ihre Gemeinschaft geopfert hat, verwandelt. Immer wieder ereignen sich kleine Wunder des Alltags, wenn zum Beispiel Simon seine Ersparnisse einem Kriegswaisenfond spendet oder Pastor Eric Camden einem Obdachlosen begegnet, der auf einer Parkbank sitzt, und der auf die Frage, auf was er denn warte, antwortet, er warte auf Gott, der in dem hier vorbeikommenden Bus fahre, worauf Eric ihm seine Schuhe schenkt und auf Strümpfen nach Hause läuft. Immer dann wendet einer oder eine der an diesen Szenen Beteiligten den Kopf gen Himmel und sagt: »Danke, Staff Sergeant Dwight J. Morgan« und gibt damit dem Opfer, das narrativ eigentlich in keinem Zusammenhang mit den gezeigten Ereignissen steht, eine kaum nachvollziehbare religiöse Bedeutung.

Diese Schilderungen von Szenen der Serie sind nicht neutral. Sie können nicht der Versuchung widerstehen, das Gesehene auch gleich zu kommentieren und zu kritisieren, statt sie für sich selbst stehen zu lassen und nur zu beschreiben. Das ist ein Effekt dieser Überdeutlichkeit einzelner Bildkonstruktionen – es sind nicht nur visuelle, sondern, vor allem in der Serienfolge anlässlich des 11. Septembers, auch ideologische Exzesse. Die Kritik ist aber auch eine Reaktion der Hilflosigkeit; ein Mittel der Beklemmung, die die Bilder hervorrufen, Herr zu werden. Man schämt sich nicht allein für die Bilder, weil man weiß, welche einfache Ideologie da-

Abb. 4 u. 5: ›Für Ehre und Vaterland.‹



hinter steckt. Man schämt sich auch dafür, dass heterogene, unpassende Dinge zusammengebracht werden, dass die Inszenierung ungeschickt wirkt, dass sie zusammenzubrechen scheint unter der ihr aufgeladenen Bedeutungslast. Aber es ist irgendwie auch eine hochkomplexe Inszenierung, die man sich fast nicht mehr ausdenken kann, die einfach geschieht und einer seltsamen, kaum zu bewältigenden Fantasie Ausdruck zu geben scheint. Für den Betrachter, geübt oder ungeübt, bleibt die Feststellung: Es ist zu viel. Das hier skizzierte Verfahren versucht nicht, die Kritik an den Bildern zu thematisieren, sondern den Betrachter als Objekt der Bilder. Es geht darum, zu schildern, was mit dem Betrachter (wirklich) passiert ist. Dann geht es nicht mehr um etwas, das sichtbar ist, sondern eher um ein Gefühl, etwas ist sichtbar. Mit einem von Cavell inspirierten Verfahren soll so den Implikationen von Evidenzeffekten nachgespürt werden.

Um diese Bilder und die Reaktionen darauf etwas besser verstehen zu können, sollen hier einige Begriffe und Theorien näher erläutert werden, die bei deren Wahrnehmung eine Rolle spielen können. Hier soll noch einmal darauf eingegangen werden, in welchem Zusammenhang Natur und das Gewöhnliche als philosophische Perspektive mit der Serie *Seventh Heaven* stehen. Aber es geht hier auch um das Phänomen *CAMP* als Rezeptionsmöglichkeit, die Erscheinungen der Populärkultur in einem besonderen Rahmen von Begegnung stattfinden lässt. Und es geht nicht zuletzt um narrative, genrespezifische Kennzeichen der Serie, die bestimmte Implikationen für den Betrachter haben, also um die Frage, wie bestimmte Kennzeichen der Narration eine Serie zu einem Medium werden lässt, das etwas Bestimmtes zum Ausdruck bringt.

## Die Zerstörung und Errettung des Gewöhnlichen

Man könnte sagen, dass *Seventh Heaven* das Gewöhnliche affirmiert. Der von Cavell beschriebenen Perspektive des Gewöhnlichen geht es darum, das Insignifikante, das, was am Rande steht, zu fokussieren, was natürlich auch bedeutet, dass es nicht unbedeutend bleiben kann, weshalb diese Art von Aufmerksamkeitsübung niemals zur Ruhe kommt und sich immer neue Objekte suchen muss, was wiederum bedeutet, dass *Seventh Heaven*, wenn es den Alltag inszeniert, ihn zugleich zerstört. Das Gewöhnliche ist in diesem Alltag nicht mehr zu finden, weil Alltag dort genau das ist, was nicht mehr Alltag sein kann, weil es zu sehr dem Zugriff überdeterminierter Bedeutungen ausgeliefert ist, weil Familie und das Zuhause das Produkt vielfältiger Darstellungskonventionen und -strategien sind. Aber das Gewöhnliche findet sich dafür auf einer anderen

Ebene. In einer von Cavell häufig zitierten Beschreibung seiner Beziehung zu dem Gewöhnlichen spricht Ralph Waldo Emerson von dem Wunsch, den Blick abzuwenden von dem bedeutungsvollen und großen Dingen und auf andere Objekte zu richten:

»I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provencal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low« (Emerson 1888, 333).

Das ist Teil einer Therapie Emersons, die sich gegen die Konventionen, das Rhetorische in der Welt und der Kunst wendet. Diese Art der Ab- und Hinwendung findet sich in einer Zone, die das populärkulturelle Fernsehen dann bewohnt, wenn wir annehmen, dass es eine Affinität zwischen dem Gewöhnlichen und der Alltagskultur gibt. Der Betrachter kann sich dafür entscheiden, nicht den neuesten, durchtriebenen Bildstrategien von Lars von Trier oder David Lynch – das, was sich heute wohl am deutlichsten mit dem Etikett überseriöser, anstrengender Kunst versieht – seine Aufmerksamkeit zu schenken, sondern an dem ›Großen‹ und ›Entfernten‹ vorbeizusehen und stattdessen diese einer unansehnlichen, unbekanntem Form wie *Seventh Heaven* zu schenken. Es ist eine Serie, die meist durch Zufall, ohne Anstrengung, ohne sich in Institutionen von Kunst zu bewegen, ohne Erwartungen und Wissen haben zu müssen, entdeckt wurde, was heißt, dass man sie mit einem bestimmten Blick belebt, aber dieser Blick unmittelbar zurückgeworfen wird und seine Betrachter belebt oder leiden lässt. Cavell macht in seiner Auseinandersetzung mit populären Filmen deutlich, dass es einen großen Unterschied macht, in welcher Form ich einem Film begegne und wie stark die Wahrnehmung von diesen Kontexten – der Kunst, oder des Alltags – markiert ist. Das hat mit der bereits erwähnten Zufälligkeit zu tun, die die Institution Fernsehen erlaubt. Die von Cavell beschriebene Unsichtbarkeit des Apparats Film findet seine Analogie in der latenten Unsichtbarkeit der Institution Fernsehen, wobei es aber nicht darum geht, apparative Strukturen in den Hintergrund treten zu lassen, um den Betrachter zu hintergehen, sondern ihm die Möglichkeit zu geben, die eigene Subjektivität von Ansprüchen der Kunstform und ihrer Produzenten zu befreien. Weil man den Absender nicht kennt, wirkt *Seventh Heaven* nicht allein kunst- und lieblos produziert, sondern auch fremd, künstlich, ohne Intentionen, auch wenn die Serie noch so normal erscheinen will. Sie versinnbildlicht damit auch die Undarstellbarkeit des Gewöhnlichen, die konstante Krise des Alltags und der Wirklichkeit.

Die Analogie zur Natur ergibt sich also bei *Seventh Heaven* daraus, dass die Serie etwas in einem anderen Sinne Fremdes ist wie beispielsweise Kunst, die im

deutlich umgrenzten Raum einer Kunstinstitution den Betrachter verblüffen und überfordern will und von ihm kognitive Anstrengungen fordert. Die Begegnung findet stattdessen in der Natur statt, für einen passiven Betrachter, der seinen Blick über die Programmlandschaft schweifen lässt, bis sich die Tiere des Waldes ihm von selbst nähern und der Gegenstand selbst, zumindest in dieser Rezeptionsfantasie, sich zur Geltung bringt. Fernsehen kann als Apparat betrachtet werden, der die hergestellte Evidenz zerstört, der sich Antizipationen, Rhetoriken, Institutionen und Konventionen entzieht. In diesem entkontextualisierten Moment der Begegnung mit diesen Bildern gibt es nur mich und die Erscheinung.

## Die ›campiness‹ von Seventh Heaven

›Camp‹ stellt ein Wahrnehmungsphänomen dar, das dem Aspekt der Zufälligkeit, den die Populärkultur hat, eine besondere Bestimmung, ein Motiv gibt. Seventh Heaven hat eine ›campiness‹ an sich, die sie einer Klasse von Objekten zuordnet, die eine besondere, aktive Wahrnehmung und ästhetische Fantasie ermöglichen. Camp heißt übersetzt ›übertrieben‹ und ›manieriert‹. Im Grunde genommen ergibt sich aus Camp auch ein Verfahren, das man als eine Demokratisierung von kritischer Kompetenz bezeichnen könnte, in dem sich größere Formationen des Publikums die Kompetenz der Interpretation – aber vor allem des gegen-den-Strich-Lesens eines Textes zugestehen.

Es war vor allem Susan Sontags Text »Anmerkungen zu ›Camp‹« (1982) der den Begriff in den späten 1960ern bekannt gemacht und in diese Richtung diskutiert hat. Nach ihrer Lesart hat Camp seinen Ursprung in der subkulturellen Bewegung des Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts, in der nicht nur Kunst, sondern auch die Wirklichkeit und die eigene Lebensform auf ästhetische Weise betrachtet wurden. Dieser Ästhetizismus lebt in den modernen Subkulturen ausgegrenzter Minderheiten in etwas modifizierter Weise fort:

»Camp ist keine natürliche Weise des Erlebens. Zum Wesen des Camp gehört vielmehr die Liebe zum Unnatürlichen: zum Trick und zur Übertreibung. Und Camp ist esoterisch – eine Art Geheimcode, ein Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen« (ebd., 322).

Camp wird somit zu einer Rezeptionsform, die sich auf die Effekte von Kunst – das, was an ihr übertrieben und künstlich erscheint – beziehen kann, gleichzeitig aber auch der Kunst die Funktion erteilt, einen verbindenden, äußeren Lebensinhalt zu stiften. Begleitet wird die Rezeptionsform von folgender ästhetischer Feststellung: »...es ist gut, weil es schrecklich ist« (ebd., 341). Sontag



deutet aber auch an, dass Camp mehr ist als eine provokative, affektgesteuerte Ästhetik des Schlechten: Die Subjekte von Camp suchen nach dem Authentischen, nach dem Moment der Wahrheit oder einer anderen Wahrheit im Künstlichen, weil sie die Definition des Guten, Schönen, Wahren und Authentischen einer Gesellschaft, die sie ausgrenzt, nicht akzeptieren können. In dieser Erfahrung der Ausgrenzung und Entfremdung wird etwas entdeckt, was die Theorie (etwa Cultural Studies) auf andere Weise entdeckt, nämlich die Relativität von Kultur:

»Die Camp-Erfahrungen basieren auf der großen Entdeckung, dass jede Erlebnisweise der hohen Kultur keinen Alleinanspruch auf Kultur hat. [...] In erster Linie ist Camp eine Form des Genusses und der Aufgeschlossenheit, nicht aber des Wertens« (ebd., 340).

Dass Camp eine Form des Aufgeschlossenseins sein kann, bedeutet, dass es als so etwas wie eine Stimmung beschrieben werden kann, in der Erscheinungen auf eine besondere Weise wirken. Es ist nicht nur ein Blick, der sich auf die Form richtet, der Lesekompetenz andeutet, der an Effekten interessiert ist und diese durchschaut, sondern es ist auch ein entschuldigender, toleranter Blick, der alles hinnimmt, aber sich auch überraschen lassen will. Er entzieht sich den voraussetzungsvollen, kalkulierten Bildern der Hochkultur und dringt in das offene, beziehungsreiche Gestrüpp der Populärkultur ein. In diesem Reich der wilden Bilder herrscht das Unerwartete.

Camp stellt also eine besondere Lesekompetenz dar, die mit einer wissenschaftlichen oder kritischen Lesekompetenz nicht gleichzusetzen ist. Das Wichtigste daran ist, dass sie Ursachen und Motive hat, ihr zum Beispiel Erfahrungen von Entfremdung zugrunde liegen. Dieser Text, der versucht, eine Familienserie für komplexer und interessanter zu halten, als sie anfangs erscheinen mag, der versucht, einigen widersprüchlichen Spuren von Erlebnissen mit ihr zu folgen, hat ebenso seine Ursachen in Erfahrungen von Entfremdungen, etwa eine Abscheu vor Erscheinungen, die keinen Eindruck mehr hinterlassen. Hier ließe sich einfach feststellen, dass mir etliche von der Hochkultur hervorgebrachte Bilder zunehmend stumpf und wirkungslos erscheinen und eine unangenehme Gleichgültigkeit hinterlassen, deren Ursachen nachzuspüren hier zu weit führen würde. Und ebenso ließe sich hier sagen, dass es auch eine Abscheu vor den vielen rhetorischen Bildern aus Nachrichten, Magazinen und Reportagen gibt – Bilder, die auf unerträgliche Weise durchsichtig und wirkungslos sind. Um der von Kultur und Ideologie hinterlassenen Indifferenz etwas entgegenzusetzen, suche ich nach luziden Bildern, nach Affekten, die eine medial induzierte Erstarrung aufzulösen vermögen, nach Bildern, die wehtun und auf andere Weise etwas bezeugen als mit Bedeutungen überfrachtete Bilder.

Teile dessen finde ich, wenn ich *Seventh Heaven* sehe, deren Bilder ambivalenter und vielschichtiger erscheinen als rhetorische, bezeugende Bilder. Nicht durch die Inszenierung der in einer suburbanen, christlichen Familie verkörperten Fantasie des Gewöhnlichen, sondern eher dadurch, wie die Bilder zwischen Künstlichkeit und der durch sie erregten sinnlichen Wirkungen oszillieren, wird das Gewöhnliche dargestellt. Die Bilder scheinen mehr zu sagen, als sie sagen, – durch die Inszenierung, durch ihre Ausleuchtung, durch die Art, wie die Figuren in die Kamera blicken. Und welche Bedeutung in ihnen steckt, bringt eine besondere Stimmung – zum Beispiel eine von Camp geprägte Stimmung – erst hervor.

## Das Gefühl *Seventh Heaven*: Fernsehgenre und Narration

Was mitgeteilt wird, oder was das Gefühl vermittelt, dass etwas vermittelt wird, hat viel mit der Erzählform einer Fernsehserie zu tun, wobei es nicht um etwas geht, was unmittelbar abgebildet wird oder evident gemacht werden könnte, sondern um etwas, was das Produkt seltsamer, zufälliger Vermischung von Aspekten ist, die sich aus dem jeweiligen Genre ergeben. Das macht *Ien Ang* in »Das Gefühl *Dallas*« (1986), ihrer wichtigen Arbeit über die amerikanische Fernsehserie *Dallas*, deutlich: Die Serie ist eine hybride Mischung – eine melodramatische Endlosserie im Gewand einer aufwendigen zur Prime-Time ausgestrahlten Soap Opera. Ihr Erfolg lässt sich auch daraus erklären, dass sie einen »emotionalen Realismus« zur Abbildung bringt, der eine vielfältige Identifikation erlaubt: Wenn auch das Setting noch so unwirklich und unserem Lebensalltag entrückt erscheinen mag, *Sue Ellens* Gefühle können wir verstehen, weil deren basalen Inhalte nicht weit von unseren Gefühlen entfernt sind, was *Ang* auch als den Unterschied zwischen der denotativen und konnotativen Seite der Inszenierung beschreibt (ebd., 53f). *Ang* weist also auf einen Zugang hin, der sich nicht notwendigerweise auf die kritikwürdigen Inhalte richtet, sondern auf etwas, was die Serie als Gesamtext zu vermitteln versteht und zum Vehikel der Darstellung bestimmter Gefühle werden lässt. *Jane Feuer* (1995) macht in ihrer Arbeit zu *Dynasty* (dt. *Denver Clan*) in ähnlicher Weise auf einen hintergründigen Inhalt aufmerksam, der sich aus der Erzählform ergibt, in dem sie den Unterschied zwischen der Erzählform der Sitcom und der melodramatischen Endlosserie herausstellt: Die progressive, liberale Sitcom, die es seit den 1970er Jahren gibt, mag zwar von den selbstreflexiven, ironischen Elementen ihrer Inhalte bestimmt erscheinen, aber sie hat auch etwas extrem Affirmatives, weil es die Episodenstruktur erfordert, dass ein am Anfang stehendes Pro-

blem oder eine Irritation am Ende eine (Auf-) Lösung findet und die Sitcom damit, obwohl sie die Wandelbarkeit von Wirklichkeit und Identitäten andeutet, immer wieder zu einem Status quo zurückkehrt. Dagegen kennt eine Serie wie *Dynastie*, in deren Welt Humor keinen Platz findet, nur den permanenten Ausnahmezustand. Hier wird aber auch wirklich überhaupt kein Problem gelöst. Der Erfolg der Serie erklärt sich dadurch, dass es ihr so gelingt, die impliziten, von konservativer Ideologie verhüllten Widersprüche und Defizite der Reagan-Ära zu artikulieren (ebd., 125f). *Dynastie* bebildert nicht nur die Leere der reichen Menschen von Denver, sondern auch die Leere seiner Zuschauer. Es geht im Melodrama um diese innere Leere, um das Gefühl, sich nur noch durch übertriebene Gesten Raum und Ausdruck verschaffen zu können. Melodrama kann damit auch als ein widerständiger Ausdrucksmodus betrachtet werden.◀7

In diesem Kontext ist *Seventh Heaven* zu betrachten: Die Serie schlägt sozusagen den Bogen von Reagan zum jungen Bush. Ein narrativer Zufall ermöglicht es der Serie, zum Vehikel der Darstellung bestimmter Widersprüche seiner Zeit zu werden, für die es keine andere Ausdrucksform gibt. Niemand denkt sich eine implizite Widersprüche bebildernde Erzählform aus. Es ist eine zufällige Evidenz, die sich als Anschlussphänomen aus dem Erfolg dieser Serien ergibt, die sich auch nur dann erforschen lässt, wenn man die »eigene« Reaktion auf die Serie untersucht.

Was sie zu einem Medium bestimmter Gefühle macht, ist unter anderem die Mischung der Episodenstruktur der Sitcoms, bei der am Ende einer Episode immer alle Probleme gelöst sind, mit der Endlosigkeit einer melodramatischen Serie, die Probleme immer nur aufschiebt, zu einem großen Gefühlsstau anhäuft und in deren Welt es keinerlei Humor und Entlastung gibt. Dementsprechend mischen sich zwei Tonarten. Oft agieren die Figuren wie in einer Sitcom: Einer macht einen Witz, der andere reagiert darauf verzögert, so als warteten sie jetzt auf die Reaktionen eines Studiopublikums.◀8 Obwohl sie dabei nicht besonders witzig sind, bringt dies bestimmte Konnotationen ins Spiel. Dazu kommt noch folgende sitcomtypische Struktur: Meist gibt es pro Folge ein Problem, das mit allen Figuren durchgespielt wird: Wenn die kleine Ruthie Angst hat, dann haben auch Simon und Mary vor irgendetwas Angst. Am Ende scheint sich dieses Problem aufzulösen, aber in Wirklichkeit löst sich nichts auf. Der melodramatische Charakter zeigt sich in fernsehgenreotypischen Momenten, wenn etwa am Ende einer Szene die Kamera sehr lange auf dem Gesicht eines Darstellers ruht. Das bringt andere, negative Konnotationen ins Spiel: Auch die Welt der *Camdens* erscheint wie die Welt der *Carringtons* in *Dynastie* im Modus eines permanenten Ausnahmezustands. Obwohl die Figuren vorgeben, ihre Lektion gelernt zu haben, haben sie in Wirklichkeit nichts gelernt und machen

dieselben Fehler immer wieder. Es gibt in dieser Welt einen Grundkonflikt, der keine Lösung findet. Was als Zuhause den siebten Himmel darstellen soll, erweist sich als ein unangenehmer Ort der totalen Überwachung und Bestrafung. In der Tat sind die Eltern besonders darin geübt, sich immer wieder neue, ›vernünftige‹ Strafen für die harmlosen Vergehen ihrer Kinder auszudenken. Den wohlgelaunten, harmonischen Bildern drängt sich ein zweiter Sinn auf, nämlich der unmögliche Versuch, diese Welt von tiefergehenden Konflikten und Widersprüchen reinzuhalten. Dieser Innenraum der Familie scheint sich nur erhalten zu können, wenn er das Draußen als das Schlechte markiert, so dass dem Draußen und seinen Zuordnungen – Drogen, Verbrechen, Sexualität – oft nur mit Hysterie begegnet werden kann.

## Therapeutische Evidenzeffekte

Aber wenn dies misslungene, falsche Inszenierungen sind, warum berühren sie dann ihre Betrachter? Diese melodramatischen Extremfälle der Serie, in der diese Welt zu kollabieren scheint, bebildern eben auf unnachahmliche Weise nicht eine eingebilddete Angst, sondern eine ›wirkliche‹ Angst. Das Draußen wie auch der Innenraum der Familie und des Zuhauses lassen sich nicht freihalten, sie müssen innere wie äußere Widersprüche verkraften können. Das etwas nicht zurückgehalten werden kann, wird deutlich, wenn Matt seiner Familie entflieht und in der Kirche wieder eingefangen wird, wenn die Schwester im Alkoholrausch tobend den Ausschluss aus der von ihr so geliebten Familie beklagt, aber auch in einer der Szenen, in der Eric im Zimmer eines Mädchens ein Waffenarsenal in einem Kinderbett entdeckt und damit der extreme Kontrast zweier Welten – kindliche Unschuld und jugendliche Delinquenz – betont wird.

Dass alles sind irritierende Bilder, erregende Bilder, übertrieben und damit auch zufällig, weil das, was der Text *Seventh Heaven* zu bezeugen glaubt, hintertrieben wird. Es fällt leicht, sie rhetorisch zu lesen, genau zu bezeichnen, welche falschen Vorstellungen hier bebildert werden sollen. Sie lassen sich aber auch als Evidenzeffekte einer anderen Art lesen, die dazu einladen, über diese fragile Fantasie einer Familie und ihrer basalen Ängste und unmöglichen Versuche, eine reine (narrative) Welt aufzubauen, nachzudenken. So lässt sich hier auf eine Dimension zweier unterschiedlicher Evidenzeffekte hinweisen. Es geht um einen Gegensatz zwischen rhetorischen Bildern und anderen Bildern, die schwerer zu klassifizieren sind. Es geht hier aber auch um eine Zone des Gewöhnlichen, die sich der endlosen Affirmation von Bedeutung durch Wieder-

holung des Bekannten entgegenstellt, die in einer Populärkultur, die als Natur betrachtet werden kann, etwas anderem als sich selbst (als Teil einer Kultur) begegnen will. Es geht hier um eine Zone der Entsubjektivierung, eine Zone des Affektes und des Schmerzes, die im Sinne Emersons, Wittgensteins und Cavells zur Therapie dienen kann, die nicht nur dazu einlädt, die Wirklichkeit zu sich vordringen zu lassen, sich nicht mit naheliegenden Erklärungen zu begnügen, damit aufzuhören, etwas zu verleugnen, sondern auch von falschen Vorstellungen und Bildern, die von uns Besitz ergreifen, geheilt zu werden.

Ich verstehe also die Bilder von *Seventh Heaven*, wie auch andere Bilder, die in der und durch die Populärkultur hervorgebracht werden, als therapeutische Bilder, Bilder, die nichts meinen oder etwas anderes meinen, oder meinen, ohne dass jemand etwas gemeint hätte – mehr Natur als Kultur. Es sind Bilder, die von den vielen Bildstrategien, Rhetoriken des Bildes, von den vielen Versuchen, Evidenz herzustellen und Ideologie zu naturalisieren, von allen Bildern, die von uns Besitz ergreifen sollen, befreien, indem sie auf andere Weise von uns Besitz ergreifen. Sie entziehen sich auf hintergründige Weise der Vorstellung eines einfachen Sehens, weil es Bilder sind, die erlitten werden, die abstoßen, die Erwartungen hintergangen haben, die nicht ausgedacht worden sein können.

Das ist sozusagen nicht nur ein therapeutischer, sondern ein funktionaler Sinn der Bilder, der einen Aspekt des Interesses an ihnen ausmacht und sich nicht auf deren Inhalte richten muss. Aber jenseits dieser Wirkung, die durch eine auf seltsame Weise bezeugende Kraft dieser Bilderscheinerungen erreicht wird, finde ich noch etwas anderes in ihnen, wenn ich über sie nachdenke, abwarte, auf produktive Weise ersten Eindrücken misstrauere, sie auf mich wirken lasse. Ich kehre zu diesen ungeheuerlichen Bildern der Episode über den in Afghanistan getöteten US-Soldaten in der Kirche zurück (vgl. Abb. 4 und 5). Die Einstellungen vereinigen die ›authentisch‹ trauernden und die ›narrativ‹ trauernden in einem Bild. Auf der einen Seite sehen wir etwas, was im Kontext der Künstlichkeit der Serie als Kontrastphänomen noch wirklicher wirkt und was einem Bild oder einer Fantasie von unverstellter Realität, die immer wieder am filmischen Bild entwickelt wurde, extrem nahe kommt. Auf der anderen Seite sehen wir etwas, was gerade in der übertriebenen Inszenierung von Wirklichkeit auf vermittelte Weise die Effekte von Wirklichkeit entstehen lässt. Nach einer langen Verzögerung erscheinen die Einstellungen, die zu einer inneren Bildfantasie zusammengefügt werden, die im ersten Moment deswegen wehzutun scheint, weil sich hier eine so durchsichtige Rhetorik der Heimatfront Ausdruck verschaffen will, als eine überaus komplexe, suggestive Darstellung des Wechselspiels von Wirklichkeit und Fantasie. Letztendlich ist dies eine Inszenierung,

Darstellung und Abbildung des Gewöhnlichen, also von etwas, was da ist, sich aber nicht wirklich festhalten lässt und gerade dann verschwindet, wenn es festgehalten werden soll. Die Bilder nähern sich der von Cavell als so überaus flüchtig beschriebenen Materialität und Präsenz des Gewöhnlichen an. Und diese Darstellung wird einzig durch die Populärkultur – durch die Zufälligkeit und Natürlichkeit ihrer Erscheinungsformen, aber auch durch die Bereitschaft und Fähigkeit, sich Campfantasien hinzugeben –, ermöglicht. In diesem Sinne finde ich sie nicht allein als rhetorisches, politisches, soziokulturelles Phänomen interessant, sondern auch ästhetisch zutiefst überzeugend.

- 01▶** Aaron Spelling ist der erfolgreiche Produzent so unterschiedlicher Formate wie Hart to Hart (dt. Hart aber Herzlich) in den 80er und Beverly Hills 90210 in den 90er.
- 02▶** Das beschreibt etwa John Fiske in *Media Matters*, wenn er darauf hinweist, dass Serien wie *The Simpsons* oder *Married with Children* als ein Abgesang auf die Familienwerte der 80er zu betrachten sind und damit das Ende von Bush (dem Älteren) bereits 4 Jahre vor seiner Abwahl anzukündigen begannen. Die populäre Abstimmung darüber hat beispielsweise in dem Moment stattgefunden, als *The Simpsons* die konservative ›family values‹ vertretende Serie *The Bill Cosby Show* zum ersten Mal in den Einschaltquoten überflügelt hat. (Fiske 1994, 122f).
- 03▶** »The profoundest as well as the most superficial questions can be understood only when they have been placed in their natural environments« (Cavell 1976, 41).
- 04▶** Der klassische Film ist die Kunst, die im 20. Jahrhundert erfolgreich war, ohne die Last der Ernsthaftigkeit tragen, ohne über sich selbst als Medium nachdenken zu müssen (Cavell 1979a, 118), was sich spätestens seit den frühen 60ern geändert hat. Mit dem Wunsch, Kunst zu werden, hat Film seine Fähigkeit der unmittelbaren Reflexivität seiner Erscheinungen verloren.
- 05▶** Diese Spannung ergibt sich aus der Fragilität der Übereinstimmungen in der Sprache, die immer nur vorläufig, auf die Kontexte gerichtet sind und die eine Sehnsucht nach stabilen Übereinstimmung auslösen. Das bringt den Philosophen dazu, sich diesen Kontexten der gewöhnlichen Sprache und damit des Menschlichen zu entziehen, was aber auch einen ›natürlichen‹, existenziellen Impuls darstellt: »Nothing is more human than the wish to deny one's humanity, or to assert it at the expense of others« (Cavell 1979b, 109).

- 06►** Am Anfang der Folge ist ein aufgestelltes Foto des Marine in Uniform zu sehen, das mit folgender Ankündigung versehen ist: »Die heutige Folge ist Staff Sgt. Dwight J. Morgan und dem United Marine Corps gewidmet«.
- 07►** Cavell stellt diesen Aspekt des Melodrams, der sich auf andere Weise gegen Unterdrückung wehrt, in *Contesting Tears* (1996) heraus. Das Übertriebene, die Campiness des Melodramas, der visuelle Exzess geht mit einer sprachlichen Krise einher, die nach anderen Modi der Mitteilung suchen muss: »It is like searching for the power of a word when the conditions of language have been lost« (Cavell 1996, 42).
- 08►** Die Serie wird von Gitarrenmusik begleitet. Immer dann, wenn eine witzige Bemerkung fällt, wird der reaction shot von einigen Akkorden begleitet, die komisch klingen sollen, etwas, was man von der Musik in Westernkomödien oder von witzigen Tierfilmdokumentationen kennt.

## Literatur

**Ang, Ien** (1986) *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld: Daedalus Verlag.

**Cavell, Stanley** (1976) *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Cavell, Stanley** (1979a) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* Cambridge: Harvard University Press.

**Cavell, Stanley** (1979b) *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

**Cavell, Stanley** (1981a) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.

**Cavell, Stanley** (1981b) *The Senses of Walden*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

**Cavell, Stanley** (1984) *The Politics of Interpretation (Politics as Opposed to What?)*. In: ders. *Themes Out Of School. Effects and Causes*. Chicago und London: The University of Chicago Press, S. 27-60.

**Cavell, Stanley** (1996) *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

- Cavell, Stanley** (2002) Der Streit um das Gewöhnliche. In: ders. Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays. Frankfurt: Fischer, S. 219-264.
- Emerson, Ralph Waldo** (1888) The American Scholar. In: Selected Writings of Ralph Waldo Emerson. Eingel. von Percival Chubb. London: Walter Scott, Ltd., S. 318-335.
- Feuer, Jane** (1995) Seing Through the Eighties. Television and Reaganism. Durham und London: Duke University Press.
- Fiske, John** (1994) Media Matters. Everyday Culture and Social Change. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gould, Timothy** (1998) Hearing Things. Voice and Method in the Writings of Stanley Cavell. Chicago: The University of Chicago Press 1998.
- Morley, David** (2000) Home Territories. Media, Mobility and Identity. London / New York: Routledge.
- Nagl, Ludwig** (2002) Stanley Cavells Philosophie des Films. In: Deutsche Zeitung für Philosophie Nr. 1, 2002. Berlin: Akademie Verlag, 163-174.
- Silverstone, Roger** (1994) Television and Everyday Life. London / New York: Routledge.
- Sontag, Susan** (1982) Anmerkungen zu ›Camp‹. In: Kunst und Antikunst, Suhrkamp: Frankfurt a. M., S. 322-341.
- Thoreau, Henry David** (1979) Walden oder Leben in den Wäldern. Zürich: Diogenes.
- Williams, Raymond** (2002) Programmstruktur als Sequenz oder ›flow‹. In: Grundlagen-texte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Hrsg. v. Adelman, Ralf et. al. Konstanz: UVK, S. 33-44.
- Wittgenstein, Ludwig** (1984) Philosophische Untersuchungen. In: Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Bd.1. Frankfurt: Suhrkamp.