

Television Goes Reality

Familienserien, Individualisierung und 'Fernsehen des Verhaltens'

I

Jede Nacht nach Sendeschluß und jeden Tag vor Sendebeginn bringt der Ostdeutsche Rundfunk Brandenburg sein Aquarium auf den Bildschirm. Man könnte meinen, er habe damit ein ästhetisches Prinzip der jüngeren Fernsehentwicklung in Deutschland auf den Punkt bringen wollen: In ein für die mediale Darbietung arrangiertes soziales Setting wird eine Anzahl von Akteuren gesetzt, das Geschehen wird gefilmt und gesendet. Dem Zuschauer bleibt – wenn er nicht abschaltet – wohl kaum anderes, als eine durch die mediale Darbietung leicht verfremdete Welt im Kleinen zu studieren, er wird zum Beobachter und Interpreten von Verhaltenweisen.¹ Die Rezeption des ORB-AQUARIUMS in Presse und Hörfunk zeigt, wie bedeutungsschwanger das mehr oder weniger akzidentelle Treiben der 20 Schleierschwänze, zehn Plati, sechs Fadenfische und des einen Goldfischs im durchsichtigen Naß ist, bzw. welche Interpretationslust seine Rezipienten entwickeln. Eine Zeitlang waren in der Berliner *Tageszeitung* regelmäßig dramatisierende Kommentare der nächtlichen Ereignisse im Aquarium zu lesen, der hauseigene Jugendradiosender des ORB *Fritz* kommentierte das Geschehen am nächsten Morgen, und die fiktive Figur des ORB-Fischfütterers Mike Lehmann wurde, Elke Heidenreichs Else Stratmann verwandt, zum regelmäßigen Verschnodderer des Tagesgeschehens. Mit dem Titel "Weiter, weiter", einer Cover-Version des Techno-Hits "Hyper, hyper", landete Mike Lehmann sogar in den regionalen Charts. Nach dem Bekanntwerden der Stasi-Mitarbeit von Kultfiguren des ORB, Lutz Bertram und Jürgen Kuttner, tauchte umgehend eine Freimut Wössner-Karikatur mit dem ORB-Aquarium auf, in der die Stasi-Decknamen der Fische wie "I.M. Schleimflosse", "I.M. Kaltblut" oder "I.M. Glitsch" enttarnt wurden. Kurz, das ORB-AQUARIUM eignet sich offenbar hervor-

1 Das ORB-AQUARIUM hatte am 25.9.1992 um 0.31 Uhr mit 37,5 Prozent seine höchste Einschaltquote, mehr übrigens als der zuvor ausgestrahlte Spielfilm mit einer Quote von 13,9 Prozent. Es handelt sich beim ORB-AQUARIUM um eine 'Fischkonserve', die Schleife einer Aufzeichnung von 30 Minuten Länge.

gend als Projektions- und Reflexionsfläche für mediale Spiele *und* soziale Konflikte, ohne daß das gesendete Material diese Nutzungsformen durch mehr als seine "Offenheit" vorstrukturierte.

Was dem ORB die Goldfische, das sind der ARD die Lindensträßler, dem WDR die Fussbroichs und PREMIERE die sieben Protagonisten der MTV-Lizenzproduktion DAS WAHRE LEBEN. Die Fische im ORB-AQUARIUM unterscheiden sich von den drei Serien bzw. Reihen zwar deutlich durch die Strukturierungsarbeit, die Stoffe, Konflikte und Dramaturgien dieser sozialen und zugleich medialen Arrangements leisten, doch kann das ORB-AQUARIUM als ihr gemeinsamer Fluchtpunkt gelten: ein 'Fernsehen des Verhaltens'. Denn wie das ORB-AQUARIUM das wirkliche Verhalten der Fische zeigt, so formulieren die drei Serien mit menschlichen Protagonisten bei aller Unterschiedlichkeit den gleichen Anspruch: das wahre Leben realistisch zu zeigen. Die LINDENSTRASSE versteht sich, wie ihre Autorin Barbara Piazza und die Öffentlichkeitsabteilung des WDR nicht müde wurden zu betonen, als *die* realistische Serie des deutschen Fernsehen schlechthin; die FUSSBROICHS reklamieren schon im Untertitel, "die einzig wahre Familienserie" zu sein, und DAS WAHRE LEBEN vermerkt seinen Anspruch auf "Reality" direkt im Titel.

Am Beispiel der Arrangements und Dramaturgien, die aus solcher Realitätsorientierung entspringen, will ich ästhetische Tendenzen und soziale Funktionen einer jüngeren Fernsehentwicklung verdeutlichen, die im Zusammenhang mit der fortschreitenden gesellschaftlichen Modernisierung wie der des Fernsehens seit der Privatisierung und Kapitalisierung der Fernsehprogramm-Produktion und -Distribution zu verstehen sind. Der alleinigen öffentlich-rechtlichen Regulierung von Programmauftrag und Programmgestaltung entzogen, erschließt sich das Medium Fernsehen mehr und mehr Formen der ästhetischen Moderne, die bisher den als Kunst anerkannten Medien (und allenfalls Nischen im Fernsehen wie dem Dokumentarfilm und dem Fernsehspiel) vorbehalten waren. Und je zahlreicher die Fernsehprogramme werden, je vielgestaltiger seine Formen, je stärker seine Selbstreferenz, eine umso größere Rolle spielen – anscheinend gerade wegen der letztlich ökonomischen Motive – ästhetische Dimensionen. Francesco Casetti und Roger Odin haben die Tendenz der Fernsehentwicklung mit Blick auf das italienische und französische Fernsehen auf den Begriff der "néo-télévision" (1990, 10) gebracht. Im Unterschied zur "paleo-télévision" (ibid.), der Idee vom Fernsehen als verantwortungsvoller Bildungsinstitution, ist die "néo-télévision" dadurch gekennzeichnet, daß sich Fernsehen zu einem *Kontaktmedium* entwickle: Durch die ausgestellte Alltäglichkeit der Darbietungen und die Möglichkeit zur Mitwirkung und Mitgestaltung werde die Differenz zwischen der Institution Fernsehen und den Zuschauern aufgehoben.

ben. Casetti und Odin folgern bedauernd, daß Fernsehen so prinzipiell das Potential sachorientierter, 'eigentlicher' Kommunikation verliere:

Avec la néo-télévision, ce n'est pas à la naissance d'un "nouveau mode de communication" que nous assistons, mais à la disparition de la communication et à son remplacement par un modèle épidermique et énergétique, fondamentalement a-social" (1990, 22).²

Mir scheint es dagegen ein Charakteristikum der jüngeren Fernsehentwicklung zu sein, daß gerade Arrangements, Dramaturgien und Adressierungsweisen der "néo-télévision" neue Formen der Kommunikation und des Sozialen im Fernsehen etablieren. Sie lösen den Zuschauer aus einem patriarchalisch-autoritär kontrollierten Verhältnis und konstruieren ihn in Bezug auf das Dargebotene als einen beobachtenden, mitwirkenden, urteilenden.

II

Die "LINDENSTRASSE sollte genau die Menschen zeigen, und zwar in möglichst vielfältiger Spezies, die Fernsehen betrachten" (Piazza 1987, 33f). Damit benennt die Autorin der ersten Folgen der Serie ein Prinzip deren Realitätseffekts³: Die Welt, in der die LINDENSTRASSE angesiedelt ist und aus der Personage und Konflikte stammen, ist eine des zeitgenössischen bundesrepublikanischen Alltags. Ihr Zentrum bilden, wie es das Genre verlangt, persönliche Ereignisse und Probleme von Familie, Ehe, Beziehungen, Erwachsenwerden, Beruf usw. (vgl. Fine 1981), die jedem Zuschauer aus seinem eigenen Leben vertraut sind. Die darüber hinaus thematisierten politischen und sozialen Konflikte entstammen aktuellen Debatten (Atomenergie, Rechtsradikalismus, Golfkrieg, Ausländerfeindlichkeit usw.) und sind dem Zuschauer als "wirkliche" Umwelt aus Informationssendungen des Fernsehens oder aus anderen Medien bekannt. Zudem verläuft das Leben in der LINDENSTRASSE zeitlich parallel zum Leben ihrer Zuschauer, die erzählte Zeit der Serie ist der Lebenszeit der Zuschauer identisch, gegenüber dem wirklichen Leben ist das Serien-Leben nur durch die Begrenzung des Personenkreises und durch Dramatisierung und Verdichtung der Ereignisse zuge-

2 Man könnte diese nicht untypische Position in Analogie zur Kino-Debatte als eine im Kern fernseh-reformerische bezeichnen: Das Medium soll der "Volksbildung" dienen, ästhetische Dimensionen werden ihm und damit auch vielen seiner Formen abgesprochen; zur Kino-Reformbewegung vgl. Heller 1985, 99ff.

3 Als "Realitätseffekt" bezeichne ich die Funktion von Kommunikaten, das Wissen um die Konstruiertheit von medial inszenierten Welten (egal, ob diese in der Realität gefunden oder im Studio arrangiert sind) im Rezeptionsprozeß zeitweise oder ganz in den Hintergrund treten zu lassen, so daß sich die dargebotene Welt ohne vermittelnde Instanz 'selbst zu zeigen' scheint.

spitzt. Zumal im Ensemble mit den US-amerikanischen *Prime Time Soaps*, die in den achtziger Jahren Furore machten, allen voran DALLAS (ARD, 1981ff) und DENVER CLAN (ZDF, 1983ff), war der LINDENSTRASSE ein Realitätseffekt sicher: Die Welten und Charaktere der *Prime Time Soaps* entsprangen eindeutig einer Genrekonvention, allein die dargestellten Gefühle erschienen als wahrscheinlich und nachvollziehbar (vgl. Ang 1986, 57).

Diese Bedingungen für den Realitätseffekt der LINDENSTRASSE sind soweit bekannt. Was mich hier vor dem Hintergrund des von Casetti und Odin beschriebenen Wandels des Fernsehens aber vor allem interessiert, ist die Perspektive auf Geschehen und Figuren, soweit sie durch Darstellungskonventionen und Dramaturgie vorstrukturiert ist, und damit die Rezeptionshaltung, die *idealer Weise* nahelegt wird.⁴ Knut Hickethier hat mit Bezug auf das "Forums"-Konzept von Horace Newcomb und Paul M. Hirsch (1986) als ein allgemeines Kennzeichen der Serie bestimmt, daß sie "immer ein ganzes Spektrum unterschiedlicher Verhaltensweisen und von Reaktionen auf die Verhaltensweisen, die dann selbst wiederum neue Reaktionen auslösen", zeigen. So "entsteht eine 'im Duktus offene Diskussion', bei der der Zuschauer zur eigenen Meinungsbildung und Kommentierung herausgefordert wird" (Hickethier 1991, 42). Schon für die frühen Serien des bundesrepublikanischen Fernsehens sieht Hickethier dieses Prinzip verwirklicht:

Das Ensemble der Charaktere spielt Verhaltensweisen und Meinungen unterschiedlicher Art durch, die bei einzelnen Themen einander gegenübergestellt und den Zuschauern vorgeführt werden und die sich in ihrer Angemessenheit beweisen müssen.

Angemessenheit ist dabei durch die Zuschauer jeweils situationsbezogen in der Spanne zwischen *traditionellem und neuerem, erfolgreichem und weniger erfolgreichem Verhalten* zu definieren, zwischen *"normal" und rückständig, sozialverträglich und sozialfeindlich, fürsorglich und rücksichtslos, mitfühlend und gefühlsabweisend*. Eine durchgehend feste Werteskala gibt es nicht, auch wenn die Propagierung mitmenschlicher, sozialverträglicher Werte im Vordergrund steht (ibid., 49; Herv.i.O.).

Die Propagierung prosozialer Effekte kennzeichnet auch die LINDENSTRASSE, weshalb sie ja häufig als "sozialdemokratische Serie bezeichnet wird. Sie konstruiert Familie und Nachbarschaft als sozialen Raum, in dem Konflikte entstehen und durchlebt werden müssen. Doch baut die LINDENSTRASSE ihre Konflikte, die Erzählung und Handlung motivieren, zumeist mit inhaltlich

4 Es geht also ausdrücklich nicht um empirische Rezeptionen, sondern um eine "semio-pragmatische" Analyse, die das Kommunikat daraufhin untersucht, wie es durch seine Form Rezeptionsprozesse präformiert; vgl. dazu Casetti/Odin 1990 sowie Wulff 1993.

formierender Perspektive auf. Durch die Auflösung des Konflikts – jeder der parallelen Erzählstränge wird über kurz oder lang narrativ geschlossen – trifft eine implizite auktoriale Position die Wertung von Verhaltensmomenten als "richtig" oder "falsch". So konstruiert die LINDENSTRASSE den Sinnhorizont, vor dem Verhalten als angemessen oder unangemessen erscheint, und deshalb entsteht, obwohl unterschiedliche Perspektiven der beteiligten Figuren auf einen Konflikt gezeigt werden, keine "im Duktus offene" Diskussion. Zudem gibt es gegenüber dieser Gemeinschaft ein 'Reich des Außen', eines von negativen sozialen Kräften und Schurken, deren Verhalten, zumeist mit asozialen und politisch nicht korrekten Verhaltensweisen oder Haltungen 'besetzt' und damit außerhalb des in der Gemeinschaft Akzeptablen gesetzt wird. Die LINDENSTRASSE verfolgt damit, so wie ihre Vorgängerinnen im frühen bundesdeutschen Fernsehen, pädagogische Ziele, sie gibt der Verhaltensdarstellung eine wertende Perspektive und will so nicht nur unterhalten, sondern als Teil des öffentlich-rechtlichen Apparats Fernsehen, als gesellschaftliche Institution, zugleich belehren und damit spezifische Ideologien durchsetzen.

Die ästhetischen Verfahren, die dieser pädagogischen Intention entspringen, haben möglicherweise schon von Beginn an den Realitätseffekt der LINDENSTRASSE eingeschränkt, da sich sowohl eine Institution wie eine Intention der Äußerung im Kommunikat offenbaren, die den Schein der Selbstäußerung, der unmittelbaren Wiedergabe des Geschehens als Realität brechen. Dies mag anfangs, als die Stereotypisierungen der Serie noch nicht offenbar waren, weil dafür das gleiche Muster ja erst zigfach wiederholt worden sein muß, noch nicht ins Gewicht gefallen sein. Doch, wie Knut Hickethier einen in der Dokumentarfilmtheorie mehrfach beschriebenen Prozeß für die Serie formuliert, ist

[...] der realistische Eindruck nicht etwas unabänderlich Feststehendes [...], sondern Ergebnis von historisch sich verändernden Darstellungskonventionen, von Vereinbarungen zwischen dem Fernsehen als medialem Apparat und den Serienmachern einerseits und den Zuschauern andererseits. [...] "Natürlichkeit" ist etwas, was dem Gezeigten nicht "naturgemäß" anhaftet, sondern ist Ausdruck solcher durch die mediale Darstellungsgeschichte sich verändernder Konventionen.

Wesentliche Voraussetzung des *Realismuseindrucks* ist, daß alle Merkmale in der Darstellung, die darauf verweisen, daß sie innerhalb solcher Konventionen stehen und Ergebnis eines medialen Diskurses sind, in der Erzählweise der Serie nicht zum Ausdruck kommen, sondern unterdrückt werden. [...] Der Zuschauer soll den Eindruck gewinnen, es sei in der Serie wie im Leben, nur zugespitzter, kompakter, schneller, direkter (1991, 31; Herv.i.O.).

Wenn aber eine Serie wie die LINDENSTRASSE schon über ein Jahrzehnt mit inzwischen über 500 Folgen läuft, dann sind nicht nur die Stereotypisierungsprozesse offenbar, sondern auch das mediale Ensemble und seine Dar-

stellungskonventionen haben sich so verändert, daß ein Realitätseffekt nicht mehr aufgrund derselben Mechanismen erzielt werden kann.⁵ Spätestens mit der "Reality"-Welle am Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre, die unterschiedlichste Sendeformen erfaßt hat⁶, war dieser Punkt für die LINDENSTRASSE erreicht, und ihre Produzenten sind sozusagen 'in die Offensive gegangen', indem sie mehr und mehr die der Serie eigenen Ideologien, Konstruktionsweisen und Stereotypen selbst thematisiert haben. In der 257. Folge der LINDENSTRASSE, am 4.11.1990 unter dem Titel "Boykott" ausgestrahlt, findet sich ein Beispiel dafür: In einem ironisch konstruierten Paradox diskutieren Else und Egon Kling während eines von Benny Beimer organisierten Stromboykotts im dunklen Treppenhaus über den Realismus der Serie, die Else in der Regel zu dieser Uhrzeit im Fernsehen sieht:

Egon hantiert am Sicherungskasten, das Licht geht aus.

Else ruft von ihrem Platz im Wohnzimmer aus: "Egon, des kannst doch nicht macha! Mei Serie!"

Egon geht unbeholfen durchs dunkle Treppenhaus zurück zur Wohnungstür: "Ach, sei doch vernünftig. Deine Serie, die koanst doch jahrelang jeden g'schlagenen Sonntag seh'n, die hört doch nie auf." [...]

Else im Wohnzimmer: "Bleib wenigstens hinten beim Sicherungskasten, daß die Sicherung glei wieder nei schraub'n kannst, daß i wenigstens den Rest von der Serie seh'n ko."

Egon an der Tür: "Ach, dei Serie! Es geht um Atomstrom, Else!"

Else: "Ja Egon! Wenn i am Sonntag mei Serie net sieh, is mir die ganze Woch' verdorb'n. I arbeit schließlich wie a Blöde vom Montag bis zum Samstag, und da wui am Sonntag..." (mit weinerlich-trotzigem Tonfall) "...mei Serie seh'n!" [...]

Else: "[...] Aber woast was, Egon? Wos i neilich in der Zeitung g'les'n hoab? Diese Serie ist die oanzige realistische Serie in Deutschland."

Egon: "Was, diese Serie?"

Else: "Ja. Aber du sog amal, wie kann a Serie überhaupt im Fernsehen realistisch sei? Des is' doch ois bloß lauter Technik, oder?"

Egon: "Ja, Technik g'hört schoa dazu, ja."

Else: "Ja, und was ist da dro realistisch?"

Egon: "Realistisch, ja." Er überlegt: "Oiso realistisch, des bedeit sowui wia aus dem wirklich'n Leben g'griff'n."

Else: "Oiso du, so wie mir zwoa, wie du und wie i, net?"

Egon: "Ja, ja."

-
- 5 Anteil an solchen Prozessen hat sicherlich auch die 'mediale Zirkulation' einer Sendung und ihrer Figuren bzw. Darsteller: die Berichterstattung in den Fernsehillustrierten und in der Regenbogenpresse, das Tingeln der Protagonisten durch die Talkshows, die zahlreichen Persiflagen der Serie in anderen Fernsehsendungen, die zahlreichen Anspielungen auf die Serie allerorten.
 - 6 Angela Keppler beschreibt entsprechend bestimmte neuere Fernsehshows als "performatives Ralitätsfernsehen" (1994, 7ff).

Else: "Oiso, aha, g'nau, das versteh' i jetzt dann scho'. Oiso wenn mir..., zum Beispiel wir zwoa wär'n in der Serie und sitzeten im Finstern auf der Trepp'n, dann boykottieren wir die Serie und den Atomstrom und dann..."

Egon: "Und dann?"

Else: "Versamma die Serie."

Egon: "Ach, das macht nix, wir wissen ja sowieso, wos passiert."

Else: "A geh! Woher wuist'n du das wissen? Geh' weiter."

Egon: "Das hast du doch eben genau erklärt. Wir zwoa, wir sitz'n ganz realistisch im Finstern..."

Else: "Aha, auf der Trepp'n."

Egon: "Und boykottier'n..."

Else: "Die Serie? Oder den Atomstrom, ha?"

Egon: "Beides, Else, ganz realistisch, beides."

(nach Höbermann 1992, 118f).

Dieses absurde Spiel mit den Seinsbereichen, gleichzeitig Figur der Serie und ihr eigener Zuschauer zu sein, realistisch den Atomstrom und damit die Serie zu boykottieren (während die wirklichen Zuschauer zu Hause wirklich zuschauen) und dabei realistisch den Realismus der Serie zu erklären, dieses metamediale Spiel boykottiert vor allem die Produktion des Realitätseffekts und setzt an dessen Stelle das ausgestellte Bewußtsein bloßer Medialität und das Vergnügen am Metadiskurs. Indem die Konstruiertheit aber in den Vordergrund tritt, verschiebt sich der Gegenstand der Serie: Nachvollziehbarkeit, Wahrscheinlichkeit und Ideenreichtum der Anlage von Figuren, Konflikten und Handlungsführung stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit, in der Konsequenz also das Verhalten und die Haltungen derjenigen, die die LINDENSTRASSE produzieren, nicht mehr das Verhalten der Figuren.⁷ So treten Institution und Intention der Äußerung in den Vordergrund, die Auseinandersetzung mit dem dargestellten Verhalten verschiebt sich zu einer mit den Verhältnissen der Darstellung.

III

In Differenz zu den einerseits stereotypisierten, andererseits selbstreflexiv gewordenen Darstellungsstrategien der LINDENSTRASSE können neue Formen der Serie aufgrund anderer Strategien eigene Realitätseffekte produzieren. DIE FUSSBROICHS, eine teilnehmende Beobachtung der wirklich existieren-

7 Angela Keppler hat gezeigt, daß nicht selten in alltäglichen Gesprächen über Medien häufig "auch ihre Machart, ihr 'Kunstcharakter' reflektiert" (1993, 21) wird. Worum es mir hier geht, ist also eine allmähliche Akzentverschiebung in der LINDENSTRASSE, die um so selbstreflexiver und -ironischer mit ihren Stereotypen und ihrer eigenen Abbildungsideologie umgeht je älter sie wird und damit selbst eine Aufmerksamkeitsverlagerung provoziert.

den Kölner Arbeiterfamilie Fussbroich⁸ im Stil des Direct Cinema, ist ein solches Projekt des WDR. Mit einem Pilotfilm 1990 gestartet, 1991 mit den ersten zwölf Folgen auf West3 ausgestrahlt und mittlerweile von drei weiteren Staffeln gefolgt⁹, gilt die Serie nach wie vor als "originellstes Stück Reality-TV" (*Frankfurter Rundschau* v. 20.3.1993).¹⁰

Im Unterschied zur ganz und gar inszenierten LINDENSTRASSE ergibt sich der Realitätseffekt der FUSSBROICHS durch die Sperrigkeit des von der Familie performierten Verhaltens gegenüber dem von der Regisseurin Ute Diehl angestrebten medialen Format. Begleitet werden die Fussbroichs durchschnittlich 20 Tage im Jahr von einem Dreier-Team – der Regisseurin plus Kamera und Ton – immer dann, "wenn etwas los ist": auf Familienfeiern, beim Großeinkauf, bei der Autowäsche, auf Spritztouren, beim Wahlgang, im Urlaub, also bei Handlungen und Ereignissen, die eigenen Ritualen und Dramaturgien folgen. So ist das Profilmische schon strukturiert, und das erklärte Ziel der Regisseurin, das Leben der Fussbroichs unverfälscht zu zeigen, verbietet weitere inszenatorische Eingriffe, wenn auch hier und da kaum merklich arrangiert wird, z.B. wenn die Protagonisten themenorientierte Gespräche führen – offensichtlich von der Regisseurin dazu aufgefordert, jedoch unter strikter Vermeidung des verräterischen Blicks in die Kamera.¹¹ In solchen initiierten Momenten fallen Verhaltenskompetenz der Familie und angestrebtes mediales Format häufig auseinander, und gerade darin wird die Realität der Arbeiterfamilie Fussbroich sichtbar. So wäre es unsinnig, an solchen Eingriffen eine Kritik anzusetzen, denn interessant ist gerade die dramaturgische Struktur, die dieses Verfahren, Familiengeschehen dokumentarisch als Fernsehserie zu erzählen, ergibt.

-
- 8 Die Familie besteht aus Vater Fred, 53, Schichtmeister in einer Kabelfabrik, Mutter Annemie, 46, Büroangestellte, Frank, 25, Schlosser im selben Betrieb wie der Vater, und seiner Verlobten Pia, 25, kaufmännische Angestellte (ausgebildet als Friseurin), die sich in der 4. Staffel von Frank getrennt hat.
- 9 Die 3. Staffel lief auch im Abendprogramm der ARD. Die Regisseurin Ute Diehl war auf die Familie Fussbroich aufmerksam geworden, als sie 1979 ein Portrait des Sohns der Familie produzierte.
- 10 Ein Kritiker der Berliner *Tageszeitung* hat dem am Nachweis des Realitätseffekts Interessierten mehr zu bieten: "Abgesehen davon, daß sich die Fussbroichs nicht ausdenken lassen – es gibt sie tatsächlich, und das Verhältnis zwischen abgebildeter und gelebter Realität ist eins zu eins" (Rahayel 1993).
- 11 Die Regisseurin hat sich mittlerweile von diesem Mißverständnis des Dokumentarischen in ihrer Produktionsweise befreit. Helbig (1993, 28) gibt Ute Diehl folgendermaßen wieder: "Ich lasse durchaus Szenen wiederholen oder bitte die Fussbroichs, etwas anderes zu machen, um einen bestimmten Eindruck zu verstärken. Denn die Realität kann ich sowieso nicht abbilden. Ich kann nur versuchen, das zu vermitteln, was ich verstanden habe."

Im Unterschied zur geschriebenen, komplett inszenierten Serie sind bei den FUSSBROICHS *Reihen von Ereignissen* Ausgangspunkt und Rahmen der dramaturgischen Struktur, nicht aber zeitlich und räumlich verdichtete Konflikte. Diese entstehen bei den FUSSBROICHS allenfalls zufällig, werden aber wegen eines ausgeprägten Harmoniebedürfnisses der Familie nicht oder jedenfalls nicht vor der Kamera ausgetragen. Die Dramaturgie der FUSSBROICHS kann daher nicht auf psychologisch motivierten Konflikten fußen, die sich in 'klassischer' kausaler Verkettung erzählen lassen, sondern die 'Erzählung' besteht aus einer losen Reihe von Ereignissen, der sozialen Dramaturgie der Situationen folgend. Protagonisten dieser Situationen sind die echten Fussbroichs, die zwar telegen agieren, aber nicht wie gelernte Schauspieler mediale Darstellungen konventionell beherrschen. Daraus ergibt sich eine wesentliche Differenz der FUSSBROICHS im Ensemble medial vertrauter Erzähl- und Darstellungsformen, auf der der Realitätseffekt der Serie gründet: Die Fussbroichs erscheinen nicht allein als real, weil man weiß, daß sie eine "echte" Kölner Arbeiterfamilie sind, sondern auch, weil die durch die dokumentarische Produktionsweise eingeschränkten Strukturierungsmöglichkeiten zu einer im historischen Ensemble der Fernsehserie ungewöhnlichen, abweichenden Darstellungsform führen: Ästhetisch gründet der Realitätseffekt der FUSSBROICHS auf den Abweichungen von stereotypen Formen fiktionaler Fernsehserien.

Mit gleicher differenzästhetischer Argumentation hat Peter Wuss begründet, wie in den sechziger Jahren Spielfilme des dokumentaren Stils in Absetzung von Dramaturgien des klassischen Hollywood-Kinos zu Realitätseffekten geführt haben, und Wuss hat sie als "Filme der Verhaltensweisen" (1993, 124ff) beschrieben. Ihre Dramaturgie und ihre Darstellungskonventionen machen den Zuschauer zum Beobachter von Verhaltensmomenten, und erst deren Reihung läßt eine Tiefenstruktur entstehen, die jenseits des beobachtenden Gestus eine Perspektivierung auf das Dargebotene etabliert. Bei den FUSSBROICHS entsteht eine solche Perspektivierung in Auswahl und Montage des gedrehten Materials. Sie zeigt ganz nach Genrekonventionen der Familienserie (vgl. Modleski 1982, 83ff) alle Figuren mit liebevollem Verständnis. Aber im Unterschied zur LINDENSTRASSE gibt es im kleinen, auf die Familie (plus Freundin und Freund des Sohnes) beschränkten Personenkreis keine durch eine Auflösung konfligierenden Handelns präformierten Wertungen von akzeptablem und inakzeptablem Verhalten. Nur die Strukturierung durch den Schnitt baut eine leise, ironische Distanz auf. Verdeutlichen läßt sich das anhand der Folge "Spritztour" aus der dritten Staffel.

Diese Folge zeigt vor allem die Fahrt von Vater und Mutter Fussbroich im eigenen Mercedes zum mutmaßlich eine Stunde entfernten Zielort in der Eifel. Ungefähr fünf Sechstel der 30minütigen Folge verbringen die beiden im Auto, denn sie verfahren sich ständig, so daß sich die Anreise auf fünf

Stunden ausdehnt. Die Fahrt selbst gerät zu *dem* Ereignis der Folge, und alle Klischees scheinen sich wie von selbst zu erfüllen: Wenn er fährt, redet sie dazwischen, wenn sie fährt, übernimmt er diesen Part; er als Mann meint, alles besser zu wissen – sichtbar wird, daß das nicht stimmt –; sie versucht, ihr ständiges Kommentieren zu unterlassen – sichtbar wird, daß sie es nicht lassen kann. Was in der LINDENSTRASSE nur als Anlaß für Weiteres hätte dienen können, wird hier zu *dem* Konflikt einer gesamten Folge. Interessant kann dies nur sein, weil reale Menschen in einer zugleich medial definierten Situation gezeigt werden: Wie lavieren sich die beiden durch diese ausweglos zum Streit führende Situation, wissend, daß sie gefilmt werden?

Die dramaturgische Aufbereitung nun hebt den seriellen Charakter des Geschehens im Auto hervor und macht diesen alltäglichen Vorgang in der medialen Verfremdung zur Farce. Sie läßt vieles als ausgesprochen unverhältnismäßig erscheinen, z.B. Dauer der Fahrt und tatsächlich zurückgelegte Entfernung, gehobene automobile Ausrüstung und mangelnde Fähigkeiten der Orientierung, gesamter zeitlicher Aufwand der Fahrt und mutmaßlicher Erholungswert einer zweitägigen Spritztour, hohe psychische Anspannung und am Ende relativ geringe Wertschätzung des Ziels. Doch das Ehepaar Fussbroich schrammt an allen möglichen Eskalationen des Streits vorbei und ist glücklich, als das Ziel endlich erreicht ist. Das Zimmer wird besichtigt und für schön befunden, Fred Fussbroich kommt ein wenig später sichtlich zufrieden hinzu und äußert unvermittelt: "Auf jeden Fall: Köln hat gewonnen." Und setzt nach kurzer Pause, in der er offensichtlich gewahr wird, daß das Filmteam mal wieder nichts verstanden hat, lakonisch hinzu: "Fußball". Diesen Moment plaziert der Schnitt am Ende der Folge und läßt so den ganzen Aufwand der Spritztour als bloßes 'Gemachthabenmüssen' erscheinen, denn das wesentliche Ereignis des Tages für Fred Fussbroich hat im Stadion resp. der anschließenden Sportsendung stattgefunden.

So produziert der Schnitt eine liebevolle, ironische Distanz als Tiefenstruktur dieser Folge. Im Vergleich zur LINDENSTRASSE handelt es sich dabei um eine größere und mehr auf Beobachtung orientierende Distanz, denn die Konflikte werden von außen, nicht wertend oder Partei ergreifend dargestellt. Doch immer wieder bilden Charme, Schwatzhaftigkeit und Gutmütigkeit der Protagonisten, allen voran Fred Fussbroichs, das notwendige dramaturgische Gegengewicht, um der Ironie der Darstellung ihre Schärfe zu nehmen und um Distanz und Sympathie auszutarieren. Der Zuschauer wird von dieser Dramaturgie der Verhaltensdarstellung nicht herausgefordert, wertend Stellung zu beziehen, sondern vor allem, genau hinzuschauen.¹²

12 Natürlich sind hier unterschiedliche empirische Rezeptionen möglich und wahrscheinlich: Der regional kultische Erfolg der FUSSBROICHS deutet auf Identifizie-

IV

Ließe sich der Darstellungsmodus der FUSSBROICHS nach Bill Nichols' Typologie dokumentarischer Strategien als "observational" (1991, 31) bezeichnen, so wäre der Modus der jüngsten "Reality"-Serie im bundesdeutschen Fernsehen, DAS WAHRE LEBEN, mit Nichols als "interactive" (ibid., 44) zu bestimmen. Wie DIE FUSSBROICHS in ihrer Ästhetik dem Direct Cinema verwandt sind, so steht DAS WAHRE LEBEN den dokumentarischen Verfahren des Cinéma Vérité nahe. Eigens für sie arrangiert, sind Kamera und Aufzeichnung Zweck und Ziel des gesamten Unternehmens, das sich, z.B. Jean Rouchs letzter Arbeit MADAME L'EAU (Frankreich 1994) ähnlich, ohne den medialen Anstoß in der sozialen Welt niemals ergeben hätte. Sieben junge Leute zwischen 21 und 26 Jahren wurden aus 4.200 Bewerbern für ein dreimonatiges Zusammenleben in einem fertig eingerichteten Loft im "Szene"-Zentrum Berlin-Mitte ausgewählt; sieben Leute, die, wie der Vorspann jeder Folge wiederholt, "sich nicht kannten, die ausgesucht wurden, um zusammen in einer WG zu leben und dabei rund um die Uhr gefilmt zu werden, die herausfinden wollten, wie es ist, wenn man sich nicht verstellt, sondern sein wahres Gesicht zeigt". Dieser Ansatz zum sozialen Experiment, einem Rollenspiel zur Selbsterfahrung und -darstellung unter Supervision, markiert wesentliche Differenzen des WAHREN LEBENS zur LINDENSTRASSE und zu den FUSSBROICHS schon im Profilmischen. Schreiben dort das Drehbuch bzw. das gewachsene, stabile soziale Aggregat Familie die Rollen vor, so müssen die Akteure im WAHREN LEBEN ihre Rolle erst im Prozeß des Filmens finden, und zwar nicht nur die gegenüber der Kamera, sondern auch ihre eigene im neuen, instabilen Gefüge mit den zunächst unbekanntem Anderen. Kriterien für die Zusammensetzung dieses Herbariums waren denn auch – neben Telegenität – vor allem Hinsichten der Erzähl- und Darstellbarkeit des mutmaßlichen Geschehens: Für ausreichendes Konfliktpotential sollte die Verschiedenheit von Geschlechtern, nationalen und regionalen Bindungen, sexuellen Orientierungen, (sub-)kulturellen Lifestyle-Konzepten und beruflichen Tätigkeiten sowie ein jeweils stark ausgeprägter Charakter der sieben Akteure sorgen. Telegenität der Lebensbereiche außerhalb der gemeinsamen Wohnung sollten interessante Beschäftigungen, vorwiegend in sogenannten 'kreativen' Bereichen garantieren: Radiomoderator, Model, 'Szene'-Barkeeperin, Visagistin, Galerist, Kolumnist übers Nachtleben in einem Lifestyle-Magazin, außerdem als Exotikum eine Feuerwehrfrau. Zwar

rungsprozesse mit dem "Köllschen" hin (möglicherweise sogar im Schulterchluß mit der Familie gegen die leise bildungsbürgerliche Distanz der Regisseurin), sicherlich ist die Serie mit dem schwadronierenden, dauergelockten und meistens ballonseidene Trainingsanzüge tragenden Familienvater auch als *Camp* rezipierbar.

behauptet die Premiere-eigene Promotion der Sendung die Lebensechtheit der Serie:

Nicht ein Drehbuch bestimmt die Handlung der Serie, sondern die Wirklichkeit: Die sieben Jugendlichen [!] werden nicht von Schauspielern gespielt. Es sind vielmehr "echte Menschen". Und es sind echte Emotionen, echte Konflikte, echte Geschichten, echte Diskussionen (Premiere Presse 1994, 6).¹³

Doch zugleich wird konstatiert, daß die Präsenz der Kamera eigentlich erst das soziale Leben der WG herausfordert hat, was Jean Rouchs Prinzip der "caméra provocateur" entspricht¹⁴:

Das Besondere an THE REAL WORLD und DAS WAHRE LEBEN ist deren Intensität: Die Scheinwerfer und die Kamera erzwingen geradezu, daß die Leute direkter miteinander umgehen. Durch die Interviews jede Woche müssen sich die Teilnehmer mit ihrem Leben wirklich auseinandersetzen. Das Alltägliche wird dadurch spannender als das spannendste Drehbuch (ibid., 7).

Dieses mediale Arrangement, das zur Auseinandersetzung *zwingt*, ist aber gerade nicht das Alltägliche, sondern eine Ausnahmesituation. Die Akteure verhalten sich und stellen sich selbst nicht nur in Bezug aufeinander dar, sondern auch im Wissen um die mediale Form, die einmal aus dem Material entstehen soll. In der Videodokumentation zur Serie berichten die Protagonisten davon, daß sie, immer wenn kein Kamerateam zu ihnen beordert war, den Eindruck hatten, ihr Leben sei gerade nicht wichtig genug. Sie baten sich schließlich eine eigene Kamera aus, um die Momente festzuhalten, die sie selbst, nicht aber die Regie im beobachtenden Kontrollraum, für dokumentierenswert hielten: ohne Kamera kein wirkliches Leben. Offensichtlich ist dieses Prinzip des WAHREN LEBENS auch beim sogenannten "Videotagebuch": Eine Videokamera zeichnet auf Wunsch die "privaten" Erfahrungen, Gedanken und Urteile einzelner auf, aber natürlich wird im Bewußtsein der medialen Veröffentlichung gesprochen. Die Bedingung des medialen Experi-

13 Vgl. dazu den Produktionsbericht über das ORB-Aquarium, den die Fachzeitschrift *German Fisheries* gibt: "Zwei Wochen lang schnupperten die verschiedenen Karpfenfische [...] Studiuluft und wurden nach der Eingewöhnungsphase Hauptdarsteller in einer vierstündigen Aufzeichnung ohne Drehbuch. Die 'besten Szenen' wurden zu einer halbstündigen Schleife auf einer Bildplatte gebannt und seither täglich eine halbe Stunde vor Sendebeginn und eine Viertelstunde nach Sendeschluß unterlegt mit dem Hörfunkprogramm des ORB gesendet" (anon. 1993, 17).

14 Im Unterschied zu Jean Rouchs dokumentarischer Strategie ging das Produktionsteam des WAHREN LEBENS allerdings davon aus, daß zwischen Kameraleuten und Protagonisten kein Kontakt bestehen dürfe, um die 'wirkliche Wirklichkeit' wirklich nicht zu verfälschen. Die Videodokumentation zur Serie gibt Aufschluß darüber, wie massiv die Protagonisten diese Regel jedoch durchbrachen, verständlicherweise, denn Protagonisten und Kameraleute sind ja in einer gemeinsamen sozialen Situation.

ments, gefilmt zu werden, ist zugleich das zentrale Motiv dieses Zusammenlebens mit permanentem Zwang zur (Selbst-)Darstellung.

Im Arrangement des WAHREN LEBENS ist Verhalten also Teil eines dramatischen Prozesses, bei dem die Kamera den Projektbericht schreibt. Hier ergibt sich ein Realitätseffekt, gerade weil die 'Herbariumssituation' offensichtlich ist: Die Sieben müssen, wenn die Kamera präsent ist, sich in der Situation verhalten, können nicht kneifen, und interessant zu beobachten ist dabei, wie jeder Protagonist sich in der jeweiligen Situation auf seine Weise verhält. Und im Unterschied zu den Fussbroichs, die sich auf im Familienleben schon längst ausgehandelte Rollen beziehen können, dokumentiert das WAHRE LEBEN gerade die Situationen des Aushandelns. Diese Momente wirken authentisch, gerade weil das soziale Aggregat medial und im Augenblick hergestellt wird.

Der Ausnahmesituation waren die Protagonisten offensichtlich nicht ständig gewachsen. Oft hat die Produktionsleitung Situationen wie kleine Ausflüge, gegenseitige Besuche auf der Arbeit, gemeinsame Konzertbesuche etc. initiiert, deren eigenen Dramaturgien die Fernsehdokumentation folgen kann. Vor allem aber die Nachbearbeitung mit Buch und Montage der 900 Stunden gedrehten Materials versucht, das Geschehen im Herbarium nach dem Vorbild der Dramaturgie einer Fernsehserie zu strukturieren, d.h. Montage der teilnehmenden Beobachtungen, Interviews und Ausschnitte aus dem Videotagebuch auf zwischenmenschlichen Konflikten aufzubauen. Wie bei den FUSSBROICHS erweist sich das Material aber oft als sperrig gegenüber der anvisierten Form. Nicht immer lassen sich Konflikte konstruieren, und wenn Äußerungen endlich einmal eine Spannung zwischen zwei WG-Mitgliedern prägnant formulierten, wurden sie in den schließlich sechseinhalb Stunden Sendematerials in der Regel mehrfach verwendet. Die sechste Folge kommt dem durch Regie, Buch und Schnitt angestrebten Serienformat am nächsten und soll hier deshalb als Beispiel für die Strukturierungsweise dienen.

Die Folge baut systematisch einen Konflikt zwischen Erci und Ralph auf. Erci ist Sohn türkischer Einwanderer, moderiert beim Berliner Radiosender *Kiss FM*, rappt selbst und versteht seine Musik als Engagement gegen Rassismus und Gewalt; Ralph ist einziger Ostdeutscher (aus Rostock-Warnemünde), gelernter Schlachter, bekennender Macho, Ausländerfeind, Sympathisant der CSU und Topmodel (für Versace, Gigli, Yamamoto) in einer Person – nach Maßstäben fiktionaler Dramaturgie wohl ein etwas überladener Charakter. Der Anfang der Folge exponiert sofort den Konflikt um Ralphs Ausländerfeindlichkeit: Erci und Ralph äußern sich einzeln über das gespannte Verhältnis beider. Es folgen alternierend Einzelportraits: Erci bei seiner Arbeit, er moderiert auf Türkisch und erklärt sich als Gewaltgegner. Umschnitt auf Ralph beim Abendessen in der WG: Ralph verhält sich aso-

zial, nimmt nicht am Gespräch teil. Koalitionen werden aufgebaut und die Fronten erklärt: Manou, die die ganze Zeit damit beschäftigt ist, als besonders individuell und cool zu gelten, hält Ralph für einen Spießer, er gesellt sich z.B. beim gemeinsamen Disco-Besuch nicht zu den anderen, sondern baggert Frauen an. Gregor aber, der schüchterne Student und Galerist, fährt mit Ralph nach Warnemünde in dessen Heimat. Beide sind am Strand zu sehen, und Gregors Blicke streifen begierig nacktes Fleisch (hier wird am Rande das zentrale Thema einer späteren Folge vorbereitet: Gregor ist schüchtern und hat noch keinen Geschlechtsverkehr gehabt). Später sind sie bei Ralphs Eltern und deren Freunden zu Besuch: Es geht herzlich, derb und politisch ganz und gar nicht korrekt zu. Im Wechselschnitt zur Szenerie in Warnemünde berichtet Erci von eigenen Erfahrungen mit Ausländerfeindlichkeit, und die anderen WG-Mitglieder verurteilen Ralphs latenten Rechtsradikalismus sowie seine mangelnde Auseinandersetzungsbereitschaft. Noch einmal wird die Formierung der Fronten mit einer WG-Diskussion bekräftigt, in der Ralph vom "Asylantenproblem" spricht. Es folgt eine Aussprache der WG ohne Ralph, dann kommt es zum dramaturgischen Höhepunkt, der direkten Konfrontation der beiden Widersacher (die sie eher mühsam grinsend performieren) und schließlich zur Aussprache vor der gesamten WG: Ralphs Verschlossenheit wird kritisiert, sein Ausweichen vor Auseinandersetzungen, sein Desinteresse an der WG. Das von Ute, der Visagistin vom Lande, formulierte Gebot lautet: Äußere deinen Fremdenhaß direkt, damit wir darüber reden können. Ausländerfeindlichkeit mag ja noch angehen, nicht aber Kommunikationsverweigerung, denn das ist ein Verstoß gegen das gemeinsame mediale Experiment. Es folgen Abspann und Aufriß des Themas der nächsten Folge: großer WG-Putz.

Zumal in der zusammenfassenden Wiedergabe erscheint die Konstruktion dieses Konfliktes als narrativ geschlossen, denn ein großer Teil des Materials dieser Folge steht im Zusammenhang mit der Konfrontation von Erci und Ralph und wird dramaturgisch so motiviert.¹⁵ Dennoch bleibt die Perspektive auf das Geschehen – im Unterschied zum konfligierenden Handeln in der LINDENSTRASSE – distanziert und ohne Parteinahme. Denn Kamera- und Schnittstrategie sind so angelegt, daß sie den Realitätseffekt gegen die eher um Konventionalisierung bemühte Dramaturgie unterstützen. Die Kamera ist, abgesehen von den Interviews, fast immer in unruhiger Bewegung und meistens gekippt, so daß sich eine Mischung der Kamerastilistik des beobachtenden Dokumentarfilms und einer stilisierten Ästhetik des Amateur-

15 In anderen Folgen des WAHREN LEBENS, denen selten eine so durchstrukturierende Konflikt dramaturgie gelingt, werden in der Regel zwei Portraits einzelner Protagonisten in alternierender Montage entwickelt, wenn nicht das Leben der Sieben einschneidende Ereignisse wie z.B. den Tod der Oma einer Protagonistin bereitstellt.

videos ergibt, die ja vor allem 'wirkliches', oft privates Leben darstellen.¹⁶ Der Schnitt wirkt schnell, Szenen dauern selten länger als 30 Sekunden oder aber sind in Segmente dieser Länge aufgebrochen, fast jeder Schnitt bedeutet einen Ortswechsel, meistens auch einen Moduswechsel zwischen teilnehmender Beobachtung und Interview oder Videotagebuch. Dazu kommen innerhalb jeder 30minütigen Folge ein Werbeblock, aufreißende Pre- und Posttitle-Sequenzen sowie ein Trailer der Sendung nach dem Werbeblock.

Diese auf Strategien von *Mise-en-Scène*, Kamera und Schnitt beruhende Distanz wird verstärkt durch die thematische Konstruktion und Konfliktführung der beschriebenen Folge des WAHREN LEBENS. Ralph wird von Beginn an im Kontrast zu Erci, dem Gegner jeglicher Gewalt und Propagandisten von Multikulturalität und Liebe, wegen seiner Ausländerfeindlichkeit und Sympathie mit rechtsradikalem Gedankengut eindeutig als politisch inkorrekt etabliert. Diese Wertung wird als ideologischer Diskurs in der gesamten Folge ausbuchstabiert. Doch dabei entsteht gleichzeitig ein mythologischer Subtext, durch den Ralph, gegen den sich die gesamte WG mit Ausnahme des schwächlichen Gregor verschworen hat, zum Opfer, Einzelkämpfer und *David* mutiert. Die politisch korrekte Fraktion erscheint damit zugleich als Aggressor, der sein Opfer Ralph zur Auseinandersetzung zwingt. Ideologischer Diskurs und mythologische Grundierung neutralisieren sich so wechselseitig.

Insgesamt werden also widerstreitende Strategien verwendet: Einerseits solche, die die klassischen Konventionen der Fiktionalisierung von Spielfilm oder Fernsehserie bedienen, andererseits solche, die gerade gegen die Fiktionalisierung und eine narrative Schließung anarbeiten und, indem sie durch dokumentarisierende Verfahren einen Realitätseffekt unterstützen, eine formale Distanz produzieren.

Der zwitterhafte Charakter der Serie zwischen dokumentarisierenden und fiktionalisierenden Strategien ist ihren Produzenten nicht entgangen:

So entstand eine Mischung aus Unterhaltung und Dokumentation, aus amerikanischer Fictionkultur und deutschem Authentizitätsanspruch [!], eine "Doku-Soap": Der Zuschauer sieht keine Serie – er nimmt Teil am Leben von Real-Stars (Premiere Presse 1994, 7).

Die Zwitterhaftigkeit sowohl der Darstellungsmodi wie der medialen Formate ist im WAHREN LEBEN aber gerade die Voraussetzung für den Realitätseffekt, denn der ergibt sich an den Bruchstellen, immer da, wo das Material

16 Ähnliche Kamerastrategien sind in anderen neueren Fernsehformen zu beobachten, die wie DAS WAHRE LEBEN Authentizität und Jugendlichkeit zu inszenieren versuchen, z.B. bei MOST WANTED (MTV), STRASSENFLIRT (PRO 7, 1993-1994; seit 1994 unter dem Titel LUFT UND LIEBE bei RTL 2) oder HUGO (Kabel 1).

die offensichtliche dramaturgische Absicht nicht trägt: Wo die Form am Material scheitert, zeigt sich die Wirklichkeit des WAHREN LEBENS im Herbarium. Hier muß jeder einzelne Zuschauer seine Sicht auf die dargebotenen Charaktere, Verhaltensweisen und Handlungsstrategien selbst entwerfen.

V

Seit dem Beginn privatwirtschaftlicher Programme im deutschen Fernsehen haben sich viele Fernsehformen ausdifferenziert, sei es durch Produktionen nach ausländischen Vorbildern (LINDENSTRASSE), durch eigene Entwicklungen (DIE FUSSBROICHS) oder Lizenzproduktionen (DAS WAHRE LEBEN). Die drei dargestellten Serien bilden keine genealogische Reihe, sondern ein typologisches Feld, das seit dem Beginn privatwirtschaftlicher Programme im deutschen Fernsehen zunehmende Bedeutung erlangt hat. Dabei werden ästhetische Formen der filmischen Avantgarde, die sich in den sechziger Jahren im Spiel- wie im Dokumentarfilm entwickelt haben, adaptiert und dabei medienspezifisch modifiziert. Während die LINDENSTRASSE durch Konflikt-schürung als Kern- und Ausgangspunkt traditioneller psychologischer Handlungs-dramaturgie Wertungen des dargestellten Verhaltens präformiert, folgt die Dramaturgie der FUSSBROICHS den Handlungen des Familienlebens, aber der Sinnhorizont einer zusammenhängenden, psychologisch motivierten narrativen Struktur entfällt – und damit auch dessen orientierende Funktion. Dagegen versucht die Dramaturgie des WAHREN LEBENS zwar auf traditionelle Weise, Konflikte zwischen Figuren zu schüren, doch produzieren auch hier Material und Gestaltungsweise eine Distanz zum dargestellten Verhalten, da das soziale Experiment "Verhalten im Herbarium" und nicht eine narrativ geschlossene fiktionale Welt zum Bezugspunkt der Rezeption wird.

Man könnte sich nun wie die kunstorientierte Filmgeschichtsschreibung damit zufrieden geben, differente künstlerische Verfahren beschrieben zu haben, und eine ästhetische Innovationslust als Motiv eigengesetzlicher Formen-Entwicklung feststellen. Doch damit wäre der Prozeß nicht hinreichend dargestellt. Auch der Verweis auf die ökonomischen Dimensionen, den Innovationsdruck seit der Deregulierung des Programmbetriebs im Kampf um Image und Einschaltquoten, benennt zwar zugrundeliegende Kräfte, kann aber nicht die Spezifik der derzeitigen Entwicklung von Formen und Funktionen des Fernsehens erklären. Denn die drei Beispiele stehen nur für eine Tendenz, die sich in vielen Genres des Fernsehens bemerkbar macht. Francesco Casetti und Roger Odin haben – soweit sie Bestandsaufnahme betreiben – mit ihrer Beschreibung des Paradigmenwechsels von der "paléo-" zur "néo-télévision" viele Momente dieses ästhetischen Wandels präzise erfaßt:

Fondée sur un projet d'éducation culturelle et populaire, la paléo-télévision s'affiche d'abord comme fonctionnant au contrat de communication pédagogique; suivant la formule de Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, les téléspectateurs y constituent une sorte de "grande class" dont les professionnels de la télévision seraient les "maîtres". Trois traits caractérisent la communication pédagogique: elle a comme objectif de transmettre des savoirs; c'est une communication vectorisée avec tout ce que cela comporte de volontarisme, presque de dirigisme, dans la façon d'interpeller son Destinataire; enfin, c'est une communication fondée sur la séparation et la hiérarchisation des rôles: il y a ceux qui sont détenteur du savoir et ceux auxquels on cherche à le communiquer (1990, 10).

Mit diesem pädagogischen Prinzip bricht die "néo-télévision", indem sie anstelle gerichteter Kommunikation andere Prozesse der kommunikativen Teilhabe zwischen Fernsehen und Zuschauer initiiert:

[...] à tout moment, *via* les questions du présentateur, le téléphone [...], le Minitel, ou la caméra, le spectateur est consulté, interpellé, incité à intervenir et à donner son avis. Trois grands rôles lui sont assignés; celui de mandant, avec la multiplication des programmes à la demande [...]; celui de participant: c'est bien sûr le cas dans toutes les émissions de jeu, mais les dramatiques et les fictions elles-mêmes commencent à réclamer son concours [...]; enfin, celui d'évaluateur de la performance de l'invité dans les débats politiques, évaluateur des participants aux jeux [...], évaluateur de la télévision elle-même: enquêtes, sondages, audimétrie, jamais le spectateur n'aura été autant interrogé (*ibid.*, 12; *Herv.i.O.*).

Casetti und Odin verorten in ihrer semio-pragmatischen Analyse deshalb das zentrale Moment des Wechsels vom der "paléo-" zur "néo-télévision" in der unterschiedlichen Relation des Fernsehens zum Zuschauer:

Il n'est plus question de transmettre un savoir mais de laisser libre cours à l'échange et à la confrontation d'opinions; les affirmations cèdent le pas aux interrogations, le discours institutionnel au discours individuel (*ibid.*).

Eben diese Entwicklung, weg von einem institutionellen, didaktisch grundierten Diskurs hin zu einem offenen, auf Teilhabe und Individualität orientierten Diskurs, läßt sich ähnlich auch im bundesdeutschen Fernsehen seit der Deregulierung zunehmend beobachten; und zwar nicht nur bei von Odin und Casetti beschriebenen neuen Fernsehgenres, die buchstäbliche Interaktionen aufrufen, sondern auch durch Modifikationen der Dramaturgien traditioneller Fernsehgenres wie z.B. der (Familien-)Serie. Die Entwicklung läßt sich auch an Veränderungen im Bereich der Show verdeutlichen. Hier hat sich in den letzten Jahren ein neuer Typus etabliert, der als "Interaktions-show" oder "Show des Verhaltens" bezeichnet werden kann. Sogenannte "Love Shows" wie HERZBLATT (ARD) sind Formen, in denen nicht nur – wie in jeder Show – interagiert wird, sondern deren Regeln und mediale Arrangements so gebaut sind, daß Interaktion, Verhalten zum eigentlichen

Gegenstand und Augenmerk der Show wird. Das von Laien performierte Verhalten wird aber nicht wertend inszeniert, sondern die Aufgabe zu urteilen, geht auf Kandidaten, Saalpublikum und Fernsehzuschauer über (vgl. Müller 1994). Auch andere Sendeformen zeigen diese Tendenz: Vergleicht man die Talkshows der siebziger Jahre, in denen es verlässlich wie bei III NACH NEUN (NDR) in jeder Schlußrunde den politischen Buhmann gab, mit Formen wie Alfred Bioleks BOULEVARD BIO (ARD) oder ARABELLA KIESBAUER (Pro 7), wird deutlich, daß Dramaturgien mehr und mehr darauf zielen, Verhaltens- und Meinungsspektren im Sinne eines "kulturellen Forums" (Newcomb/Hirsch 1986) auszustellen. Ihre in der Struktur präformierte Wertung ist die eines forcierten Pluralismus: Alles Unmögliche ist möglich. Damit verschiebt sich die von den Kommunikaten vorstrukturierte Zuschauerposition tendenziell von einer des Unterrichteten, des zu Belehrenden hin zu der eines Kommunikations- und Interaktionspartners. Eine Strukturierung der Kommunikation durch ausdrücklich hierarchisierte Rollen wird aufgehoben zugunsten einer anderen Form der Teilhabe.¹⁷ Um pointiert zu formulieren: Der Zuschauer wird bei Inszenierungsweisen, die Spektren von Meinungen und Verhaltensweisen ohne den Sinnhorizont einer dramaturgisch geschlossenen Form ausstellen, in Interpretation und Wertung des Dargebotenen "auf sich selbst zurückgeworfen".

Um diese Entwicklung des Fernsehens nicht bloß beschreibend zu konstatieren, sondern in einer Dimension ihrer *Funktion* zu bestimmen, scheint es mir sinnvoll zu sein, an Konzepte gesellschaftlicher Modernisierung und Individualisierung anzuknüpfen, wie sie in der Soziologie diskutiert werden (vgl. Beck/Beck-Gernsheim 1994b). Fernsehformen, die die beschriebene Zuschauerposition konstruieren, sind funktional in Modernisierungs- und Individualisierungsprozessen – so lautet die These, die ich abschließend knapp skizzieren will.

Diese Fernsehformen stützen durch ihre spezifische Modifikation der Fernsehkommunikation einen veränderten Vergesellschaftungsmodus, den Ulrich Beck in der vielzitierten *Risikogesellschaft* als Durchsetzung einer arbeitsmarktgerechten Persönlichkeit (1986, inbes. 205ff) beschrieben hat. Zwar ist es in der soziologisch grundierten Fernsehforschung in den letzten Jahren zum Gemeinplatz geworden, dem Medium Fernsehen angesichts der Modernisierungsprozesse eine zunehmende, wenn nicht gar qualitativ veränderte gesellschaftliche Bedeutung zuzuschreiben. Dies bleibt jedoch zumeist theoretisches Postulat nach folgendem Muster: Durch die tendenziell ab-

17 Am Beispiel von "Phone-In"-Sendungen läßt sich verdeutlichen, wie neue Formen solcher Sendungen an die Stelle einer durch die Institution Fernsehen hierarchisierten Kommunikation eine quasi "familiäre" setzen; vgl. Müller 1995.

nehmende Bindungskraft traditioneller Sozialisationsagenturen wie Familie, Kirche und Schule sowie durch "das Brüchigwerden von lebensweltlichen Kategorien wie Klasse und Stand, Geschlechtsrollen, Familie, Nachbarschaft" (Beck/Beck-Gernsheim 1994b, 11) gewinnen die Medien, insbesondere das Fernsehen, in individualisierten Gesellschaften eine zentrale Funktion für Sozialisation und Identitätsbildung (vgl. z.B. Charlton/Neumann 1992, 113; Mikos 1994, 9). Entscheidend für diesen Prozeß ist aber vor allem, daß von diesen Institutionen traditionell vorgegebene Lebenswege ihre Orientierungsfunktion verlieren. Lebensläufe werden, indem sie sich individualisieren und in unterschiedlichste Phasen aufbrechen, zu sogenannten "Bastelbiographien" (Hitzler/Horner 1994, 307), so daß es einen erhöhten Bedarf gesellschaftlicher Kommunikation zur Absicherung von Lebensweisen und -entscheidungen gibt. Beck und Beck-Gernsheim betonen in einer neueren Veröffentlichung, daß Individualisierung eine Dynamik sei,

[...] die nicht auf einer freien Entscheidung der Individuen beruht. [...] Die Menschen sind zur Individualisierung verdammt. Individualisierung ist ein Zwang, ein paradoxer Zwang allerdings, zur Herstellung, Selbstgestaltung, Selbstinszenierung nicht nur der eigenen Biographie, sondern auch ihrer Einbindungen in Netzwerke, und dies im Wechsel der Präferenzen und Lebensphasen und unter dauernder Abstimmung mit anderen und den Vorgaben von Arbeitsmarkt, Bildungssystem, Wohlfahrtsstaat usw. (1994b, 14).

Der Streit der Soziologie, ob es sich bei diesem Prozeß um einen realen oder um bloße Fiktion handelt¹⁸, ist für seine mediale Seite unerheblich: Die Ideologie der Individualisierung hat ihre durchgreifenden Folgen u.a. darin, daß Individuen fortwährend Lebensentscheidungen eben "unter dauernder Abstimmung mit anderen" treffen zu müssen meinen, wie Martin Kohli beschreibt:

Sich suchen, zu sich finden, zu sich stehen ist das, was die Orientierung in der Welt verbürgen soll. [...] Der Bezug auf das Selbst ist aber nicht einfach mit Hedonismus gleichzusetzen; er ist auch eine neue Form der Suche nach einem letzten Grund für die Orientierung in der Welt zu verstehen – der Suche nach einem transzendentalen Haltepunkt. [...] Die Suche wird permanent, das Ergebnis hochgradig instabil. Es gibt also eine neue stabile Handlungsstruktur (diejenige der Suche bzw. Reflexion), aber mit instabilem Handlungsergebnis (1994, 233f).

18 Vgl. dazu die Auseinandersetzung zwischen Beck/Beck-Gernsheim (1993) und Burkart (1993) in der *Zeitschrift für Soziologie* sowie mit Kohli (1994), in der zur Debatte stand, ob der Prozeß der Individualisierung ein gesamtgesellschaftlicher oder ein abgestufter, z.Zt. auf großstädtische kulturelle Eliten begrenzter sei. Die Kompromißformel spricht mittlerweile von einer "Trendaussage" der Individualisierung; vgl. Beck/Beck-Gernsheim 1994b, 16.

Diese "neue stabile Handlungsstruktur" der Suche bzw. Reflexion bildet den sozialen Grund, in dem die veränderten Fernsehformen ihre Funktion entfalten. Wenn sich Identität nicht mehr in direktem Bezug auf soziale Grundmuster wie Klassenzugehörigkeit, Geschlecht, Bildung etc. herausbildet, sondern sich im Spiel kultureller Differenzen herstellt und modifiziert, dann sind Sendeformen, die das Fernsehen zu einem Forum von Haltungen und Verhaltensweisen machen, ein idealer Ort der Suche und Reflexion. Und dies wird nicht nur von einzelnen Sendeformen unterstützt, sondern, so vermutet Hans J. Wulff, auch durch die Struktur des Mediums Fernsehen, wie sie durch den Programmcharakter und die Nutzungsform des Umschaltens seit der Programmervielfachung gegeben ist:

Das spätkapitalistische Subjekt muß sich in den Unterschieden lokalisieren, die jeweils im Moment gelten, und weil die Unterscheidungskriterien und -mittel so flüchtig sind, muß es sich beständig auf Stand halten, wie das Bezugsfeld der Unterschiede beschaffen ist. [...] Wer umschaltet, lernt das Feld der Angebote kennen, in denen man sich selbst verorten muß (1994b, 894).

Wo die sozialen Milieus, die traditionell biographische Entscheidungen vorgegeben oder zumindest abgesichert haben, ihre Bindungskraft verlieren, gewinnt Massenkommunikation einen neuen Stellenwert für die symbolische Selbstvergesellschaftung der Individuen. Nicht zuletzt deshalb greifen im Fernsehen Formen wie Interaktions- und Talkshows, Familienserien und Sitcoms um sich, die gleichsam im Dauergespräch Probleme alltäglicher Konflikte und Entscheidungen besprechen bzw. ausagieren: Sie sind im sozialen Kern Reflexionsangebote für die von Kohli beschriebene "neue stabile Handlungsstruktur mit instabilem Resultat", für die ständige Identitätssuche und -vergewisserung.

Diese Überlegungen zur sozialen Funktion von neueren Fernsehformen und ihrer Entwicklung können nicht mehr als einen Rahmen für die Analyse skizzieren. Das soziologische Konzept der Modernisierung benennt nur eine *Tendenz*, und es ist sicherlich von je spezifischen sozialen Erfahrungen abhängig, ob und wie tatsächliche Rezipienten von den Angeboten einer strukturell veränderten Zuschauerposition Gebrauch machen. Entscheidend ist aber, daß sich im Prozeß der Ausdifferenzierung von Fernsehformen auch in populären Genres solche Teilhabemodi strukturell durchsetzen. Wenn sich Fernsehen nun zu diesem sozialen Zweck *auch* ein ästhetisches Formengut aneignet (und dabei wie auch immer transformiert), das die Avantgarde-Strömungen von Bildender Kunst, Musik und Film der frühen sechziger Jahre kennzeichnete, dann, so könnte man vermuten, weil gesellschaftliche Modernisierungsprozesse, in denen die damalige kulturelle Intelligenz steckte, nämlich Enttraditionalisierung und Individualisierung, nun größere Kreise in der Bundesrepublik erfaßt – und wenn auch zum Teil 'nur' vermeintlich, so doch nicht weniger wirklich. Man muß solche Modernisie-

rungsprozesse, durch die weitere gesellschaftliche Regionen kapitalisiert werden, nicht (wie um 1968 schon einmal geschehen) mit einem Demokratisierungsprozeß verwechseln bzw. diesen idealisieren. Man muß auch nicht glauben, daß dies alle Fernsehformen und -programme erfaßt. Aber eine Tendenz der ästhetischen Entwicklung des Fernsehens wird in einer ihrer sozialen Funktionen bestimmbar.

Literatur

- Ang, Ien (1986) *Das Gefühl DALLAS. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld: Daedalus.
- anon. (1993) Sanftes Plätschern ersetzt nervendes Rauschen. Aquarium als Testbild zu nächtlicher Stunde. In: *German Fisheries*, 1, p. 17.
- Beck, Ulrich (1986) *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich / Beck-Gernsheim, Elisabeth (1993) Nicht Autonomie, sondern Bastelbiographie. Anmerkungen zur Individualisierungsdiskussion am Beispiel des Aufsatzes von Günther Burkart. In: *Zeitschrift für Soziologie* 22,3, pp. 178-191.
- / — (Hrsg.) (1994a) *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- / — (1994b) Individualisierung in modernen Gesellschaften. Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie. In: Beck/Beck-Gernsheim 1994a, pp. 10-39.
- Burkart, Günter (1993) Individualisierung und Elternschaft. Das Beispiel USA. In: *Zeitschrift für Soziologie* 22,3, pp.159-177.
- Casetti, Francesco / Odin, Roger (1990) De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémiopragmatique. In: *Communication*, 51 ("Télévisions, mutations"), pp. 9-26.
- Charlton, Michael / Neumann-Braun, Klaus (1992) *Medienkindheit – Medienjugend. Eine Einführung in die aktuelle kommunikationswissenschaftliche Forschung*. München: Quintessenz.
- Fine, Marlene G. (1981) Soap Opera Conversations: The Talk that Binds. In: *Journal of Communication* 31,3, pp. 97-107.
- Helbig, Manuela (1993) Leben, original. In: *RTV-Fernsehmagazin*, 42, p. 28.
- Heller, Heinz-B. (1985) *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer.
- Hickethier, Knut (1991) *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Universität Lüneburg.
- Hitzler, Ronald / Horner, Anne (1994) Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung. In: Beck/Beck-Gernsheim 1994a, pp. 307-315.
- Höbermann, Susanne (1992) *Möglichkeiten und Formen der Selbstthematisierung des Fernsehens. Am Beispiel der Fernsehserie LINDENSTRASSE*. Diplomarbeit im Studiengang Kulturpädagogik der Universität Hildesheim. Hildesheim, masch.
- Hügel, Hans-Otto / Müller, Eggo (Hrsg.) (1993) *Fernsehsows. Form und Rezeptionsanalyse*. Hildesheim: Universität Hildesheim.
- Keppler, Angela (1993) Fernsehunterhaltung aus Zuschauersicht. Beobachtungen bei Tischgesprächen. In: Hügel/Müller 1993, pp. 11-24.

- (1994) *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kohli, Martin (1994) Institutionalisation und Individualisierung der Erwerbsbiographie. In: Beck/Beck-Gernsheim 1994a, pp. 219-244.
- Mikos, Lothar (1994) *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. München: Quintessenz.
- Modleski, Tania (1982) The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas. In: Dies.: *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. New York/London: Methuen, pp. 85-109.
- Müller, Eggo (1994) Zu Paaren getrieben. Die neuen Liebespiele im Fernsehen. In: *Das Single. Gesellschaftliche Folgen eines Trends*. Hrsg. v. Gerd Grözinger. Opladen: Leske und Budrich, pp. 149-167.
- (1995) "Familiärisierung" als Prinzip "interaktiven" Fernsehens. In: *Ästhetik und Kommunikation* 24,1 (Nr. 88), pp. 67-74.
- Newcomb, Horace / Hirsch, Paul M. (1986) Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: *Rundfunk und Fernsehen* 34,2, pp. 177-190.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Piazza, Barbara (1987) DIE LINDENSTRASSE: Intention und Realisation. In: *Alltagskultur in Fernsehserien. Hohenheimer Medientage 1986*. Hrsg. v. Hermann-Josef Schmitz & Hella Tompert. Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, pp. 31-45.
- Premiere Presse (1994) *DAS WAHRE LEBEN*. Hamburg: Premiere Medien GmbH & Co KG, Presse/PR.
- Rahayel, Oliver (1993) Wenn's Fernsehen in die Wohnung kommt.. In: *Die Tageszeitung* v. 18.11.1993.
- Schröder, Christian (1993) Das Medium als Feuchtbiopt. Der ORB schwimmt mit seinem Fernseh-"Aquarium" auf einer Erfolgswelle. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 26.5.1993.
- Wulff, Hans J. (1993) Situationalität. Vorbemerkungen zur Analyse von Glücksrad-Exemplaren. In: Hügel/Müller 1993, pp.120-124.
- (1994a) Situationalität, Spieltheorie, kommunikatives Vertrauen. Bemerkungen zur pragmatischen Fernseh-Analyse. In: *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Münster/Hamburg: Lit, pp. 187-203.
- (1994b) Fußball, Kohl und Callas-Arien. Zu einer Aneignungsform des Fernsehens. In: *Universitas* 49,9, pp. 890-897.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.